

Teoría y deificación del amor en Félix Grande: de *Las Rubáiyátas* a la narrativa breve

Theory and Deification of Love in Félix Grande: From Las Rubáiyátas to the Short Narrative

ALBERTO GÓMEZ VAQUERO

Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid
Av. Complutense, 3. Madrid, 28040
albego11@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-8368-5003>

RECIBIDO: 22 DE FEBRERO DE 2021
ACEPTADO: 30 DE MAYO DE 2021

SONIA PARRATT FERNÁNDEZ

Dpto. de Periodismo y Comunicación Global
Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid
Av. Complutense, 3. Madrid, 28040
sfparratt@ccinf.ucm.es
<https://orcid.org/0000-0001-8501-3115>

MONTSE MERA FERNÁNDEZ

Dpto. de Periodismo y Comunicación Global
Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid
Av. Complutense, 3. Madrid, 28040
mmera@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0003-4702-9786>

Resumen: El amor fue una de las grandes preocupaciones de Félix Grande durante más de tres décadas de trayectoria, desde el relato «Música para mi hijo» (1963) hasta *Sobre el amor y la separación* (1996). El objetivo de este artículo es analizar la temática amorosa tanto en el poemario *Las Rubáiyátas de Horacio Martín* como en la narrativa breve del autor publicada en libros, revistas y periódicos. Para ello se examinan la articulación de las relaciones entre los implicados en la trama amorosa y las ideas sobre el

amor que expresan personajes y narradores. Se concluye que el amor forma parte del universo poético de Grande y por eso aparece en diferentes etapas y estilos del autor: de sus relatos emerge una teoría que se va haciendo más consciente y explícita, hasta devenir en un sistema cuasi religioso que pretende explicar el poder que el amor tiene sobre los individuos.

Palabras clave: Félix Grande. Amor. Narrativa breve. Universo poético. Deificación.

Abstract: Love was one of Félix Grande's major concerns during more than three decades of his career, from the short story «Música para mi hijo» (1963) to *Sobre el amor y la separación* (1996). The aim of this article is to analyze the love theme both in the poems *Las Rubáiyátas de Horacio Martín* and in the short narrative of the author that was published in books, magazines, and newspapers. For this, the articulation of the relationships between those involved in the love plot and the ideas about love ex-

pressed by characters and narrators are examined. It is concluded that love is part of Grande's poetic universe and that is why it appears in different stages and styles of the author: from his stories a theory emerges that becomes more conscious and explicit, until it turns into a quasi-religious system that tries to explain the power of love over individuals.

Keywords: Félix Grande. Love. Short Narrative. Poetic Universe. Deification.

El poemario *Las Rubáiyátas de Horacio Martín* (1978) le supuso a Félix Grande el Premio Nacional de Poesía en 1978. Este libro de temática amorosa y asentado formalmente en la lírica tradicional de origen popular fue el primero y único de temática claramente amorosa del autor, al que le sirvió el calificativo de «verdadero poeta» (Martínez García 1984, 66). También marcó otros dos hitos en su trayectoria literaria. Por un lado, fue la primera aparición en libro del heterónimo Horacio Martín, al que Grande mantendría con vida en diferentes textos en prensa, retomaría en *Sobre el amor y la separación* (1996) y devolvería a la vida en un inédito en prosa que lleva el título de *La resurrección de Horacio Martín*¹ y en el también inédito poemario *La deseterinidad*. Por otro lado, *Las Rubáiyátas* fue el último libro de poesía que Félix Grande escribiría en más de tres décadas; hubo que esperar a 2011 para tener dos nuevos poemarios suyos ya muy diferentes en lo temático y en lo formal, *La cabellera de la Shoá* (2015), incluido primariamente en *Biografía* (2011a), y *Libro de familia* (2011b). En esas décadas, como él mismo confesó en una entrevista, el único poemario que había escrito y que nunca ha visto la luz es *La deseterinidad*, una suerte de continuación de *Las Rubáiyátas*.

Pese a esa ausencia de material lírico público, el amor tan presente en *Las Rubáiyátas* no desapareció de la obra de Grande. De hecho, fue una de las

1. Horacio Martín toma su nombre de dos fuentes. El carnal, un poco cínico y hedonista Horacio Oliveira de *Rayuela* de Julio Cortázar, y el Abel Martín de Antonio Machado, ejemplo del poeta-filósofo. Como apunta Lapuerta Amigo (1994, 182-83), este heterónimo es una creación compleja del poeta que no se limita a *Las Rubáiyátas*. En un volumen anunciado en varias ocasiones por Grande que nunca llegó a concluir –*La fábula de Horacio Martín*–, pero del que existen algunos fragmentos publicados e inéditos, se reconstruye la supuesta biografía de Horacio Martín. Una parte lleva por título «Resurrección de Horacio Martín» y está supuestamente escrita por el crítico André G. Aral que, «habiendo leído numerosos trabajos sobre Horacio Martín y su obra, arremete contra sus autores, críticos todos ellos inventados» (1994, 183).

grandes preocupaciones de este escritor en esas casi cuatro décadas de silencio poético: el amor, como dice Rico, «en una doble dimensión: hacia los otros, componente esencial del aliento social de su poesía, y hacia la mujer» (1998, 23). Y si *Las Rubáiyátas* supone una evolución desde el planteamiento más abstracto de *Las Piedras* (1964), con una imagen ideal de la amada propia del romanticismo, «hacia la amante de carne y hueso, a veces con nombre y apellidos y a veces oculta, [...]: el amor asumido en toda su complejidad/intensidad, como espacio casi místico en el que lo carnal se funde con lo sentimental y ambos bordean la experiencia de la muerte» (1998, 23), en su narrativa breve y especialmente en los retornos de Horacio Martín al primer plano, la visión amorosa de Félix Grande estará cargada de idealismo y fundamentos románticos hasta desembocar en una deificación del amor.

Es a través de Horacio Martín y especialmente en *Sobre el amor y la separación*² –libro que reúne y quizá resume un proyecto más ambicioso al que Félix Grande se refirió en varias ocasiones como *La fábula de Horacio Martín*– donde Grande desarrollará más tenazmente y no siempre con claridad esa religión sobre el amor. No obstante, esta se irá explicitando en toda la narrativa anterior y posterior a la publicación de *Las Rubáiyátas* y a la aparición del heterónimo de Horacio Martín.

Nuestro estudio pretende profundizar en dicho proceso mediante un análisis, hasta ahora no llevado a cabo académicamente, de la temática amorosa en la obra de Félix Grande.

MATERIALES Y MÉTODO

La hipótesis de partida de este trabajo es que esa teoría del amor en Grande forma parte de su universo poético y por eso aparece en textos de diferentes etapas y estilos. Y lo hace como una ideología personalísima hasta conformar, de hecho, un mito personal que se manifiesta y actúa incluso cuando no es el tema principal del relato ni el autor desea hacerlo aparentemente explícito.

2. *Las Rubáiyátas* parece ser, de hecho, una escisión de ese otro proyecto más amplio, ambicioso y nunca concluido titulado *La fábula de Horacio Martín*, tal y como da cuenta Martí: «Tiene casi terminado (y abandonado por ahora) un largo libro, que titula *La fábula de Horacio Martín*, que incluye un ensayo de cien páginas sobre erotismo y cultura, y otras “80 páginas de poemas” amorosos, con otros textos. Pero el libro no va a ser terminado. No puede ser terminado. Aunque es una gran obra. “Lo que sí puedo hacer es publicar por separado los poemas, que se podrían titular *Las Rubáiyátas de Horacio Martín...*”» (1972, 68).

Mito que acabará siendo explícito, ya como teología, en su última colección de textos sobre su heterónimo Horacio Martín.

Con el objetivo de verificar dicha hipótesis, hemos tomado como punto de partida las ideas sobre el amor establecidas en *Las Rubáiyátas*. Pese a ser una obra lírica, es la manifestación más clara de las percepciones de Grande sobre el amor en sus primeras décadas de vida y también la única obra hasta *Sobre el amor y la separación* donde hay una voluntad clara de exponer dichas percepciones.

Al no haber producción lírica en forma de libro en las décadas posteriores a *Las Rubáiyátas*, hemos empleado como corpus, además de este último, la narrativa breve de Félix Grande; la publicada en libros y también aquella que apareció en revistas o periódicos pero después no fue compilada por el autor en ningún volumen de relatos. Hemos separado para un estudio más pormenorizado aquellos relatos donde el amor aparece bien como tema principal, bien como telón de fondo de las historias.

En esas historias hemos puesto especial atención a cómo se articulan las relaciones entre los implicados en la trama amorosa y, de manera particular, a qué ideas sobre el amor expresan los diferentes personajes y, cuando no coinciden, los diferentes narradores.

No hemos incluido como fuentes del estudio ni los textos periodísticos de Grande ni las cartas privadas en las que pudiera hacer referencia a temas similares, centrandó este análisis solamente en el estudio de su producción artística y, especialmente como decíamos, en *Las Rubáiyátas* y en su narrativa breve; es decir, en la obra de ficción, también la poética. Pues si la poesía confesional –y esto es muchas veces así en el caso de Grande, como ha estudiado Cáceres (2013)– propone una verdad histórica, lo hace desde un yo que puede ser, en última instancia, una construcción ficcional, incluso con su biografía propia y desde unos géneros como la poesía o la narrativa, que no proponen un contrato o pacto de veracidad con el lector, lo que Lejeune llama el «pacto autobiográfico» (1991, 47).³

3. Nos consta el arrepentimiento de Lejeune, quien llegó a decir años después: «¿Cómo he podido escribir semejantes cosas? Sin duda exagero porque quiero mostrar la importancia del pacto: solo él establece la diferencia. Pero se me va la mano» (2004, 163). Su exageración en el arrepentimiento no parece ser menor que en su defensa del pacto autobiográfico, un concepto, a nuestro entender, útil para diferenciar aquello que el autor expresa consciente y voluntariamente como individuo de aquello que, al ponerlo en boca de un personaje, no está sometido a la necesidad de veracidad ni compromete al autor como persona.

RESULTADOS

El amor en Las Rubáiyátas: el antecedente lírico

No son pocos los autores quienes han señalado que el tema de *Las Rubáiyátas de Horacio Martín* no es tanto el amor como el sexo; incluso que no es el amor, sino el sexo. Así lo hacen, por ejemplo, Gracia (2011, 142) o Domínguez Rey (1987, 95).

Desde nuestro punto de vista, sin embargo, el tema principal del libro es el amor, del que inevitablemente el sexo forma parte importante como lo forma de la vida diaria y sin que haya que establecer una oposición o una jerarquía entre ambos. No es un amor idealizado si entendemos por tal un amor no carnal. Es táctil, de carne y hueso y, como señala Prieto de Paula (2002, 91), marcado por un hecho fundamental: es prohibido. Y si no prohibido, al menos lo suficientemente complicado socialmente.

La creación de un heterónimo es fruto siempre, como sostiene Cabo Aseguinolaza, de la tensión que muchos autores sienten entre la necesidad de ocultarse y a la vez exponer su vida o crear *desde* o *con* su biografía (2014, 25-43). En este sentido y desde nuestro punto de vista, es esta «complicación» del amor vivido la que hace emerger esa tensión y, por ella, el heterónimo.

La heteronimia, como explicaba uno de sus máximos exponentes, Fernando Pessoa, es el autor «fuera de su persona, pertenece a una individualidad completa, fabricada por él, al modo de los propósitos de un personaje de algún drama que es el suyo» (citado por Balso/Vásquez 2012, 150). El heterónimo sería, por tanto, una faceta del autor que a fuerza de desgajarse de este adquiere autonomía propia casi plena y, por lo tanto, su propia biografía y su propio nombre. Esto no implica que el heterónimo sea estrictamente un personaje de ficción, sino más bien una máscara a través de la cual es el autor el que habla. De hecho, una de las funciones del heterónimo, como hemos señalado, es la de proteger la identidad del autor. Y si bien el heterónimo no permite confundir la voz poética de este con la del autor, en este caso Grande, tampoco podemos hablar de una separación radical entre heterónimo y autor. Más bien el heterónimo es un espacio de frontera, abierto, entre la pura ficción y la biografía confesional.

Podría considerarse la heteronimia una variante de la autoficción, si bien con matices. Como explica Casas (2014, 7), el término de autoficción fue introducido por el francés Serge Dubrovsky en respuesta al pacto autobiográfico de Lejeune. A través de la escritura de *Fiks*, una novela donde hibridó lo fic-

cional y lo autobiográfico, el escritor puso en circulación este término que parte de la identificación plena y nominal de narrador y autor para después fabular la vida real de este último. Esta es la principal diferencia con la heteronimia, ya que el heterónimo tiene otro nombre y ha vivido otra vida, aunque frecuentemente, como ocurre con Horacio Martín y Félix Grande, ambas presenten concomitancias.⁴

El heterónimo, en resumen, cumple la función de catalizador de una parte de la personalidad del autor que adquiere un estatuto de vida *casi-propia*. Así, Horacio Martín nace para permitir a Grande defender su propia identidad y también su propia intimidad sin renunciar al manejo de los materiales biográficos. Así lo entiende también Garmelo Merayo, quien al hablar de Horacio Martín señala, además de su raigambre en Pessoa, que Grande «decide utilizar un heterónimo para lograr, tanto una mayor y mejor expresividad, como la posibilidad de la autodefensa» (2004, 272). Es lo que Carreño ha llamado, en referencia a la relación Grande-Horacio Martín, «la persona como ideología» (1982, 211-21), el otro que actúa como máscara de una faceta de la personalidad. Sin embargo, fruto de la tensión que origina el heterónimo, la separación con el autor (y por tanto la autonomía del heterónimo) no será nunca perfecta.⁵

Las Rubáiyátas refleja el momento álgido de esa complicada pasión amorosa en la que se deduce que la complicación es estar llevándose a cabo en un régimen de infidelidad matrimonial. La teoría amorosa que esta obra poética expone puede resumirse así: el amor solo tiene sentido cuando es apasionado. Frente a un amor matrimonial que puede terminar convirtiéndose en una suerte de incesto (Grande 1989, 88), ese amor-pasión que no refrena al deseo, que no respeta las convenciones y que es por eso mismo inocente y libre, se ofrece como una fuente de placer. Pero también como un camino hacia la verdad y como el único lenitivo frente al avance inexorable del tiempo, la vejez y la muerte.

En una entrevista concedida con motivo del Premio Nacional de Poesía a este libro, el propio Félix Grande lo sintetizaba de esta manera:

-
4. Como apunta Arroyo Redondo, si bien se ha dado en llamar autoficción a cualquier escrito que presentara un carácter biográfico aunque fuera mínimo, quizá por razones meramente comerciales, en realidad si se desea hacer de la autoficción un género literario independiente de la ficción narrativa tradicional, no puede ser «un cajón de sastre en el que colocar sin orden ni concierto cualquier manifestación personal novelada, sino un espacio coherente y reglado de existencia ficticia que se abre gradualmente entre la ficción y la no-ficción» (2011, 141).
 5. Fruto de esa independencia imperfecta sería el que muchos textos después atribuidos a Horacio Martín aparecieran en primera instancia firmados por el Grande autoral.

Ante todo es un libro de poemas amorosos. Pero tiene en alguna de sus páginas una dimensión a la que me gustaría llamar libertaria, insumisa, desobediente, ya que se trata de un libro que supone una reivindicación del erotismo contra las constantes represiones, contra el racionamiento del placer. Los poemas de este libro están, pues, vinculados a la fiesta del cuerpo, a la defensa de esa fiesta contra la presión de cuanto la reprime y también al sentimiento del tiempo. (Pérez Mateos 1978, 29)

Ese carácter libertario del texto se ve (de)limitado por el mito. En concreto por dos figuras que Grande introduce tanto en los textos en prosa que acompañan al poemario como lateralmente en los propios poemas. La primera de esas figuras es la de Ulises y la segunda la de Sísifo. Este último se trata a partir de la lectura que de él hace Albert Camus.⁶ Destacamos dos reflexiones a este respecto. La primera es que, como señala Salvador, «los nombres Ulises y Sísifo aparecen estrechamente ligados a una peculiar concepción negativa de la memoria como regreso, o, simplemente, asociando memoria y regreso con un valor negativo, frente al olvido y la huida entendidos de forma positiva» (1999, 16). Es importante puesto que es el único momento en toda la obra de Grande en que la memoria es presentada con una connotación negativa. Ahora bien, no hay que entender aquí memoria como refugio de la identidad, sino como memoria inmediata, como recuerdo de eso que comúnmente se llaman responsabilidades: Ulises/Sísifo ha de regresar al hogar, a Penélope, a la gobernanza y sostenimiento del reino, a las facturas, al trabajo..., y el olvido será, por lo tanto, el único modo de seguir siendo Horacio, pues de lo contrario Horacio se verá acosado por las responsabilidades que ha abandonado, por la identidad real que ha abandonado –llamemos a esta Félix Grande, Ulises o Sísifo–. La imagen de Ulises regresando a Ítaca después de sus aventuras –y aquí la palabra aventura tendría un claro carácter anfibológico– o la de Sísifo comenzando un día más su rutinario trabajo remiten y son símbolo de la vida real y opuestas, por lo tanto, al refugio de libertinaje que ha sido creado para Horacio Martín. Huir es la respuesta de Horacio ante la certidumbre de que «cualquier proletario al servicio de los poderosos [...] con su tormento no encuentra ni el destino ni la dicha, sino la humillación y el sinsentido» (Grande 1989, 137-38).

Esta versión del yo poético como una suerte de Sísifo o Ulises necesitado de huir de la rutina del trabajo y de la familia se encontraba ya en el poema

6. Para el uso de estos mitos en *Las Rubáiyátas*, ver el prólogo de Almaïda Mons (1989) para la primera edición del libro en *Anthropos* y el epílogo del propio Grande que acompaña a esa edición.

«Arrepentimiento» de *Música Amenazada* (1966) y será fundamental en su narrativa breve, como enseguida veremos. Contra esa resignación del trabajar al servicio de los poderosos y morir un día se rebela el heterónimo Horacio Martín. Y fruto de esa rebelión crea un mundo de carnalidad y hedonismo que será expuesto en *Las Rubáiyátas* y matizado y completado en la narrativa breve.

Una segunda reflexión, que citamos solo como camino para futuros estudios pues no supone la razón principal de este, es cómo estos mitos, especialmente el de Ulises, parecen dialogar con al menos otros dos textos poéticos de la esposa de Grande, Francisca Aguirre. Nos referimos a *Ítaca* (1972) y a *Ensayo General* (1996) –no confundir con la poesía completa de mismo título–, cuya segunda parte, de título «Argumento (Los cantos de la Troyana)», podría leerse, entre otras posibilidades, como una respuesta en sonetos a *Las Rubáiyátas*.

Matrimonio: infidelidad y angustia

Desde los primeros relatos de Grande las relaciones de pareja y especialmente el matrimonio están ampliamente presentes como tema, aunque siempre desde el tratamiento un poco onírico, de raigambre kafkiana, que preside la mayor parte de su obra breve en prosa. Así sucede ya entre los textos tempranos, publicados en prensa y que luego no fueron recogidos en ningún volumen de relatos. Por ejemplo, en «Música para mi hijo», donde narra las vicisitudes de un joven insatisfecho y recién casado que busca en el hijo que cree desear una felicidad sólida y estable que parece serle esquivo. En tono dostoiévskiano, el narrador-protagonista aparece una vez más como un individuo insatisfecho con la existencia, cuya infelicidad tampoco consigue sofocar en el matrimonio y que acaba en una relación tortuosa (1963, 433-34).

De un modo más simbólico en «Bombtomicomuertebaltomundo», perteneciente a su primera colección *Por ejemplo, doscientas* (1968), se nos presenta una pareja que dialoga desde ambos lados de una puerta que no es capaz de abrir. Ella, desde dentro, le pide a él que le cuente la fallida (y rutinaria) representación de una obra de teatro. En el texto hay referencias claras a que la puerta sí puede abrirse en ciertos momentos. Esta puerta simboliza la comunicación entre la pareja, que solo a veces puede ser superada. La esperanza se trata de mantener a través de la ilusión de que se lleva a cabo una comunicación a través de la puerta cerrada, con la narración de lo «usual» o «rutinario», lo que siempre resulta fallido (53-75).

Casi una segunda versión de este tema parece el texto «La pareja, o Entrada Única, o el gran teatro del mundo, o Cóctel de jaulas», presente en su siguiente colección de relatos, *Parábolas* (1975). Nos ofrece una narración «objetiva» de una representación teatral de vanguardia y de las respuestas que esta produce en el público. El tema vuelve a ser la incomunicación en la pareja. En este relato, como en el anterior, la relación de pareja y más concretamente el matrimonio aparecen representados como una asociación que, enfriada la pasión, deviene en trampa, en cárcel..., pero una cárcel fuera de la cual solo parece haber otras cárceles. El teatro entero, la ciudad entera, resulta ser al final una enorme jaula que obliga al narrador-protagonista a caer una y otra vez en la misma situación. Como si el final del amor fuera siempre y de manera repetida, en este orden, el matrimonio y el aborrecimiento del matrimonio (99-107).

Esta idea estará presentada de manera más explícita en *Lugar siniestro este mundo, caballeros* (1980 y 2006), que en sus sucesivas reimpressiones y ediciones supone la colección última y definitiva de la obra breve en prosa de Grande. Así, por ejemplo, ocurre en «Sara», un relato sobre el encuentro del narrador con Ernesto (amigo que es, además, psicólogo) y Sara, la mujer de este, la cual había sido paciente de su marido años atrás. El relato está marcado por el deseo sexual que se establece entre el protagonista y Sara y que acaba llevando a una consumación a la que sigue una pesadilla de evocación kafkiana. Narrado, como la mayor parte de los escritos por Félix Grande hasta entonces, en primera persona y con tono confesional, nos muestra de nuevo un matrimonio que aparece no como un estado idílico, sino sometido a tensiones y renunciaciones y como fuente de dolores. Frente a ese dolor, el sexo y el placer se presentan como vías de escape momentáneas, como fugas que, sin embargo, son solo síntomas de una enfermedad que nunca es claramente nombrada: quizás el miedo a la extinción, quizás un sentimiento de soledad profundo y nunca rebatido por mucho tiempo (2006, 9-32). De algún modo, lo que aquí propone Grande supone una vuelta de tuerca al hedonismo feliz y sin culpa de *Las Rubáiyátas*.

En ese mismo libro y a continuación de «Sara» encontramos «Como una flor vieja», la narración de una infidelidad sostenida durante un mes en un viaje. En esta ocasión la narradora es la mujer y el texto toma la forma de una larga carta al amante. Es la justificación del regreso al matrimonio: un matrimonio asentado en un amor rutinario, en la costumbre y en las obligaciones, que se opone a la imagen de la infidelidad, un tiempo durante el cual, dice la narradora, sobraron las palabras; un tiempo en el que logró alcanzar, deducimos,

cierto olvido de aquella otra vida. De nuevo, la necesidad de alejarse de Ulises/Sísifo (2006, 33-45).

Como en otros relatos y poemas de Grande, las relaciones extramatrimoniales son islotes de deseo saciado, de irresponsabilidad hacia los compromisos adquiridos. En ese sentido, actúan como momentos y espacios que permiten escapar de la vida monótona y llena de responsabilidades que simboliza el matrimonio. Un matrimonio que se ha convertido casi en una profesión. Así, la narradora de este relato afirma: «horas después haríamos el amor con una serenidad y un cariño de profesionales de la convivencia» (2006, 44).

El matiz frente a lo expuesto en *Las Rubáiyátas* estriba en que esos momentos suelen ser, a la vez, muy breves (siempre se regresa al matrimonio) y, además fuente de otros pesares, comenzando por el de la culpa. Por otro lado, aunque el espacio-tiempo dominado por la infidelidad sea idealizado, en realidad, la victoria siempre es para el matrimonio. Para la narradora, esa vida a la que vuelve, la profesional convivencia con el marido, la madre, los hijos, la rutina, es «una victoria clandestina, una verdad fresca y marchita y vuelta a verdecer bajo la derrota, una fluidez interminable e imperceptible como un manto subterráneo» (2006, 44).

Pero sin duda es «Humildad» el relato que condensa como ningún otro esta idea del matrimonio como cárcel y de los episodios de infidelidad como necesario olvido de las obligaciones. En este relato la angustia por una vida «irreversible», personificada en la figura de la madre del narrador, lleva a este a huir dejando a su mujer y a su hija (2006, 63-67). La vida se le hacía «precipicio y silencio y oscuridad...» (65), por lo que huye de ella y comienza una nueva en la que sabe que tampoco nada solidificará pues avisa a la mujer a la que va dirigido el relato, y que no es su esposa, de que con ella tampoco se quedará mucho tiempo.

La vida irreversible que ha comenzado y la muerte que intuye al final de ella –y que le niega la posibilidad de vivir otras vidas con tiempo suficiente– es lo que genera la angustia inicial y desencadena la serie de infidelidades. En el fondo, es el pánico a la mortalidad y la desazón por tener que elegir un camino que inevitablemente cierra otros. La pesadilla concluye en una revelación: «Nada en el mundo –supe– me ayudará jamás a ser feliz» (2006, 67). Conclusión obvia cuando de lo que se escapa es de la propia condición de mortal. Y del ejercicio de la propia libertad.

En todo caso, tras esa revelación, tras saber a ciencia cierta que nada en el mundo (tampoco otra mujer) le hará feliz, el narrador comienza su huida

persiguiendo a varias mujeres por la ciudad. Mujeres a las que sigue porque en medio de la civilización despreciable, dice, sonaban dulcemente a origen.

En suma: el sexo se presenta aquí ya, más clara y freudianamente, como una manera de retorno, es decir, una manera de deshacer el nacimiento y de anular así la condición de mortal.⁷ El sexo es un paliativo contra la sensación de mortalidad. Un paliativo, insistimos, que el propio protagonista sabe ilógico ya que no desconoce que nada le hará feliz. Tampoco otra mujer.

Frente a la imposibilidad de comunicación y de comprensión mutua en el matrimonio o en esta segunda pareja –recordemos aquí relatos destinados a narrar esta imposibilidad, como «Bombtomicomuertebaltomundo» o «La pareja»– aparece la amenaza de la violencia como efecto de la lucha por expresarse y comprender; una lucha que siempre termina en derrota y de la que la violencia es solo manifestación, resultado de la exasperación. «Cualquier día pierdo los nervios y te doy un mal golpe; todo esto no conduce a nada. Seamos humildes, tengamos paciencia» (2006, 67), leemos en uno de estos relatos. Ese «tengamos paciencia» en un contexto de asumida infelicidad solo puede significar ‘esperemos que llegue la muerte y termine con nuestro sufrimiento’.

Las relaciones amorosas y la infidelidad están también presentes en otros relatos como «Tiempos modernos» de *Lugar siniestro este mundo, caballeros* (2006, 87-90), *El marido de Alicia* (1995) o *Té con pastas* (2000) (inicialmente incluido en *Sobre el amor y la separación*). En el último, por ejemplo, se narra cómo un hombre recibe una carta de su amante, de quien recuerda haber recibido otra similar muchos años antes. En aquella primera, ella decía que como consecuencia de sus encuentros había quedado embarazada y deseaba abortar, para lo cual le pedía dinero; dinero que él le da. En la segunda carta, casi dos décadas después, la misma amante, con quien ya casi ha perdido el contacto, le dice que comparten un cadáver y que ha soñado con el hijo que nunca llegaron a tener. La narración se establece, de hecho, como un juego de espejos entre aquellas dos realidades: la de 1967, cuando el protagonista reci-

7. La biblioteca de Grande rebosaba de libros de psicoanálisis y él mismo se psicoanalizó. Pueden relacionarse estas ideas con las elaboradas por Freud (1992, 105-34) en torno a Eros y Thanatos. Aunque al menos en el caso de *Las Rubáiyátas* la teoría freudiana parece haber llegado, como reconoce Grande en 1970 en una carta inédita a Pere Gimferrer, a través de la lectura del psicoanalista Wilhelm Reich. Grande lo anuncia así: «Me estoy divirtiendo escribiendo poemas eróticos para los que preparo la invención de un heterónimo; al final creo que será un libro que no sé si podré publicar ni en Suecia; imagina una mezcla del pensamiento de Reich, ciertas zonas de la lírica épica de Kayham y un lenguaje cruel y desvergonzado».

bió la primera carta –él reconstruye cómo eran ambos entonces y cómo su situación– y la de 1985, cuando ya han cambiado y apenas mantienen el contacto. Sobre esa relación flota la vida de casados que ambos amantes llevan, el amor voraz que fue como un refugio y al que renunciaron, la distancia física (cada uno vive en un país) que siempre los separó..., una serie de temas que recuerdan a «Como una flor vieja», del que podría ser una revisión a la que se ha sumado el tema del aborto.

Por su parte, *El marido de Alicia* supone un paso más en la elaboración de esa tesis del matrimonio como cárcel. El marido de Alicia, aquejado de frecuentes y dolorosísimas jaquecas, comienza a reconocer que tal malestar físico pudiera tener una causa sentimental: los celos, la envidia que siente por su yo joven, por aquel a quien llama «el amante de su mujer». El marido se opone así al amante, aun siendo ambos la misma persona. Y es que más que de un asunto de nostalgia, como el propio marido reconoce, se trata de un asunto de envidia hacia quien es ya otra persona: una persona llena de lujuria y de proyectos con la que, por más que lo intente, no puede ya compararse y que es de quien en verdad (o eso cree él) está enamorada Alicia.

La conciencia y la certidumbre de una vejez próxima e irreparable –simbolizada como es habitual en Grande en las canas, en este caso en el vello público– lleva al marido de Alicia a buscar en otras mujeres una forma de olvido, una huida, y también al amante de Alicia, es decir, al joven que él mismo fue y del que cree que su mujer sigue enamorada.

La infidelidad se convierte de nuevo en una forma de expiación, en una búsqueda y también en una respuesta contra la angustia. En cualquier caso, en algo mucho más complejo que la mera búsqueda de placer y, como siempre en Grande, en una circunstancia que acarrea con ella otra angustia más confusa y elaborada y el mismo vértigo, que jamás queda fuera de estas relaciones.

De hecho, puede aplicárseles a estos narradores-protagonistas de Grande el dilema que recorre Tristan Garcia en *La vida intensa* y que el autor francés explica de esta manera:

quien pretenda combatir la rutina con la intensificación frenética de su existencia no comprende que a la larga no hace sino reforzarla, favoreciendo el nacimiento de una rutina superior de las intensidades. Es el error del hombre inteligente, que cree vencer la rutina con la creación y la novedad, mientras no hace sino cultivar el cansancio que él cree erradicar, condenándose a cansarse también de la creación y de la novedad. (2019, 157)

Acaso por eso el matrimonio, la rutina primigenia, siempre gana la batalla en estos relatos de Grande.⁸

Amor y separación: de la teoría a la teología

Sobre el amor y la separación (1996) es una larga reflexión sobre el matrimonio, las infidelidades, el amor, el sexo y la mortalidad. El libro arranca con un prólogo en el que se da cuenta, como en otros relatos de Grande, de cómo el sexo y las infidelidades suponían para Horacio Martín una huida o un leve consuelo para la angustia, si bien en este caso esa huida había sido elevada a una especie de metafísica. Aunque tal vez sea más exacto hablar de teología, una religión según la cual el placer carnal era el único camino posible para alcanzar conocimiento, pero también la santidad (25).

Ese camino, visto desde fuera, sin embargo, adquiere en muchos casos visos de testarudez, de obcecación absurda, como el propio Grande reconoce (11-12).

El concepto de identidad será fundamental en este libro⁹ –edificado sobre una serie de heterónimos e identificaciones: Grande se esconde tras Martín, que a su vez se esconde tras el poeta andalusí del siglo XI Ibn Zaydun–. Para Martín su *modus vivendi*, que incluye tanto las infidelidades constantes como lo que Grande denomina «una sinceridad vertiginosa» (12), se convierte en algo irrenunciable, aunque no renunciar signifique caer en el sufrimiento constante y, tras el abandono definitivo de su mujer –cuando Horacio le cuenta que ha dejado embarazada a una chiquilla–, en la locura y finalmente en el suicidio.

Pero cuando Alicia –que aquí sustituye a Doina como esposa– le deja, Martín cae en la locura (identificación con Ibn Zaydun, mendicidad, disfraces...), aunque también en la felicidad, por primera vez en su vida. Y la felicidad que dice sentir, comenta, ha de ser cierta pues él siempre ha sido sincero. Con todo, esa felicidad es tan extraña que le desfigura el rostro (1) y acaba en el suicidio. Tan extraña es, en realidad, que el prólogo y el epílogo de este libro no son otra cosa que un intento por explicarla, por dar una coherencia a

8. Esa idea de la infidelidad como rutina y obsesión está presente incluso en colecciones de relatos en apariencia de temática muy distante a la amorosa, como es *Decepción*. Allí, en el relato «Narcisismo» leemos: «Es completamente misterioso, dijo, el hecho de que los frágiles seres llamados humanos caigan y recaigan una vez y otra vez en esa enfermedad grave que las gentes en general...» (1994, 132).

9. Sobre los juegos de identidad Grande-Horacio Martín y sus implicaciones, ver Mora (2000, 431-42).

lo que acaso no la tenga: el hecho de que Martín, cuando peor estaba –abandonado, pobre, loco– fue también el único momento de su vida en que le fue posible ser feliz, descontando los breves –y pagados a muy alto precio– momentos de felicidad que el sexo le había proporcionado en el pasado. Dicho de otra manera, son los únicos momentos en que Martín es feliz sin tener que recurrir a una amante ni a una mujer.

Por otro lado, la separación de su mujer y el fin de sus aventuras –otro hecho curioso: Martín renuncia a sus amantes cuando ya no puede ser infiel a su mujer... porque esta le abandona– supone también el fin de la poesía para Martín. Es decir, terminada la pasión se termina también la poesía: como si esta naciera y solo pudiera nacer de aquella. Es lo que Grande denomina una deontología del enamorado. El autor también relaciona esa incapacidad poética con la incapacidad sexual. Si no como consecuencia la una de la otra, sí como fenómenos coincidentes y que, en última instancia, colaboran en la caída de Martín en la locura (24).

En todas estas relaciones extramatrimoniales subyace la misma pregunta: si el infiel sufría, la engañada sufría y hasta, finalmente, las amantes sufrían, ¿por qué no rompían esas relaciones? En el prólogo de este libro, Grande explicita esa pregunta y da una posible respuesta que es, al mismo tiempo, una justificación:

¿Y quién nos daba a nosotros el derecho a juzgar a esas mujeres como menores de edad? No eran menores de edad: todo el mundo es menor de edad, nadie sabe vivir. Horacio tampoco sabía, su mujer tampoco sabía y sus amantes tampoco sabían: pero sabiendo que no sabían cómo vivir, vivían. Nosotros sabíamos creer cómo se vive, cómo hay que vivir: es decir, cómo ser obedientes, cómo mirarnos al espejo y ver escrita en él la palabra cobarde. (31)

Este párrafo ilustra muy bien cómo Grande asume parte del mito de Martín sobre el amor, es decir, cómo para él, como para su heterónimo, las infidelidades, el aprovechamiento de las posibilidades de sexo, suponían un modo de no ser cobarde, de aprovechar al máximo la vida –pagando, eso sí, un alto precio–, de vivir de acuerdo a unas leyes propias y no de acuerdo a convenciones sociales (37).

Esta teoría y mito del amor estará presente en los relatos que componen este libro que incluye, además, ensayo y lírica. Así, por ejemplo, en «Raciocinemos sin miedo» el papel de Horacio como máscara para las infidelidades queda más claro, pues es cuando comienza a perseguir a una joven, cuando

reaparece Horacio Martín, máscara esta vez de sí mismo si nos atenemos a la letra: «incontenible como un tirano, sinuoso e infeliz como un sabio, reaparece Horacio Martín y suplanta a Horacio Martín» (64).

En «Su blanca palidez» se narra cómo Horacio se entera de que una antigua amante ha muerto. Él se plantea acudir al entierro. Llega a compartir con Doina, su mujer, la pena por la muerte de esa amante y ella lo consuela (84). Finalmente, en «Verticalidad» hace presencia por primera vez la idea de «separación», clave en el cierre de la teoría grandiana sobre el amor, y se nos presenta a Martín ejerciendo su «oficio de amante» (101), ya como un profesional de la infidelidad.

Es, sobre todo, en la ensayística más que narrativa «Epístola moral» y en el tríptico «Sobre el amor y la separación» donde Grande despliega toda su teoría acerca de la sacralidad del amor y da forma concreta a lo que hasta entonces y en anteriores relatos solo había aparecido como mitología o universo donde se desarrollaban los ejemplos concretos.

La primera es una carta a Nocturna –la amante, como Loba lo era en *Las Rubáiyátas*–, de claro carácter moral; el tono más que didáctico es preceptivo, moralista. Hay una relación clara con las epístolas de los apóstoles, y como en ellas se transmite un saber sagrado y también una moral obligatoria para los fieles, en este caso para los fieles del amor, es decir, los amantes. La carta explica los fundamentos del amor entendido como algo sagrado y la necesidad de decir adiós a ese amor cuando se ha convertido en algo fracasado o amenaza con convertirse en ello (1996, 113-29).

En este texto es donde Grande-Martín da el salto de la teoría a la teología. Donde se explicita un amor sagrado, que es horizonte último de los individuos como Dios lo es para los creyentes. Así, leemos:

En cuanto a conservarlo (pero no para siempre: no es posible), quizá no sirva ni el esfuerzo: ahí ya solo intervienen lo que antes se llamaban los dioses, pues los amantes somos torpes, finitos, desvalidos y humanos y no logramos nunca situarnos duraderamente al nivel del amor: él es sobrehumano y rotundo, puro prodigio, pura desmesura armoniosa. (1996, 115)

El amor es, por lo tanto, superior a los amantes concretos porque es divino (ideal en un sentido platónico). Ante el amor, los amantes deben postrarse y entrar en él con coraje para ser dignos de él. Pero también deben saber cuándo se han hecho indignos de ese amor y abandonar al amante; porque la única salida para seguir rindiendo pleitesía al mito del amor cuando la pasión ha

abandonado a los amantes es la separación, mientras que tratar de mantenerlo vivo artificialmente es un insulto al amor (1996, 117-20).

Los mandamientos de esta teología del amor establecida por Martín pueden resumirse con este párrafo. El verso «¡mejor la destrucción, el fuego!» le dice:

primero, que el amor es sagrado; segundo, que cuando nos toca la cabeza (o el corazón, o el sexo: en el amor todo está junto), nosotros somos lo sagrado, nosotros somos el prodigio; tercero, que aunque nuestra trivialidad nos invite a recostarnos en la distracción, el amante tiene la obligación de no distraerse nunca o, por lo menos, de hacer cuanto puedan sus fuerzas por mantenerse en atención (un poco como se dice de los santos, una especie de santidad afanosa), y cuarto, que si por distracción, el olvido se instala a vivir con los amantes, aún les queda, para combatir ese olvido y para derrotarlo «la destrucción del fuego». (1996, 120)

El tono admonitorio nos deja ver cómo lo que se trata de transmitir es una moral, una preceptiva amorosa. El propio título, «Epístola moral», nos da la idea de la transmisión de un saber religioso, sagrado, y que toma por ello el carácter de mandamiento divino (no optativo).

Este conjunto se cierra con el tríptico que da título a la obra: «Sobre el amor y la separación». Las tres partes son un todo, un texto sobre la moral del amor y de la separación. La primera parte, *1. Daena*, son los versos de adiós a una persona de la que se estuvo enamorado. *2. Hacia una poética de Horacio Martín* repasa la moral de este heterónimo sobre el amor y también sobre la separación. Y el tercero, *3. De la separación*, es una carta a unos amigos que se están separando donde se señalan los beneficios de la separación, entendida moralmente, es decir, como resultado último (que hay aguantar estoicamente) del amor que se tuvo y que ha desaparecido.

De estos textos es sobre todo el segundo el que más incide en esta deificación del amor. Se trata de una carta de Grande a Luis María Ansón a cuenta de una publicación, mutilada, de unos sonetos atribuidos a Horacio Martín. En esa carta Grande reconoce que hay una cierta concepción romántica del amor en Horacio Martín y añade:

una concepción romántica que, entre el alivio engañoso del olvido –engañoso y estafador– y la plenitud del dolor, elige siempre esa plenitud del dolor y se resiste, con violencia, al olvido, ya que en todo proceso de separación amorosa el olvido es la última señal de identidad de la derrota,

es la refutación del pasado: una especie de asesinato retroactivo. Desde esa moral exigente –que todos los auténticos amantes conocen y respetan– Martín define el dolor como «monumento y gloria», como la ganancia que sobrevive en lo perdido. (1996, 152-53)

DISCUSIÓN

De los relatos de Félix Grande emerge una teoría sobre el amor que, con el transcurso de los años y desde el inicial «Música para mi hijo» (1963) hasta *Sobre el amor y la separación* (1996), se va haciendo cada vez más consciente para el autor y para el lector y, en virtud de ello, más explícita. Hasta devenir en el último de estos dos libros en ensayo sobre el tema y en carta pragmática, además de en un sistema teológico que pretende explicar, de algún modo metafísicamente, el poder que el amor tiene sobre los individuos.

Del amor carnal y sostenido por la pasión y el deseo de *Las Rubáiyátas*, que era tan carnal como libre, se pasa a una situación en la que el amor es comprendido y expresado como una sustancia, como una ida en sentido platónico, que tiene poder y que opera sobre las vidas individuales, y débiles frente a ella, de las personas concretas. El amor es ya no una elección, sino una servidumbre y un destino.

En las primeras etapas de este desarrollo, cuando los relatos de Grande abordan el amor se ofrecen al lector algunas constantes; por ejemplo, la idea del matrimonio como una cárcel que, como hemos visto, está presente en varios de sus relatos. En este sentido, en la obra breve de Grande parece subyacer en esos momentos la imposibilidad de una monogamia convencional. De este modo, la huida de los maridos –en una ocasión, la esposa– apresados es una búsqueda del placer, pero también una lucha contra las convenciones que operaban todavía en una España donde faltaba mucho para que se legalizara primero, y se normalizara después, el divorcio. La fecha de publicación de *Por ejemplo, doscientas* (1968) sitúa las coordenadas de este pensamiento en una época marcada por la liberación sexual que encarnó el mayo francés.

La obra de Grande participa en este extremo del periodo bisagra que comienza al final de la Segunda Guerra Mundial en Europa y que, llegado con retraso a España, se extiende hasta finales del siglo XX. Un periodo que sociólogos como Duch han caracterizado, en lo afectivo, por el paso de la familia tradicional en la que el matrimonio era una institución incuestionable, a un periodo donde «la familia es menos una institución que un “arreglo” entre in-

dividuos que combinan vínculos tradicionales, intereses y sentimientos actuales» (2019, 87). Las problemáticas de los protagonistas y narradores de Grande se entienden mejor si se sitúan en ese momento de crisis, cuando el matrimonio está dejando de ser visto como algo inamovible pero sin que se haya alcanzado un nuevo consenso social sobre la familia y el amor.

Coincidimos con Díaz Loving cuando apunta que tanto el noviazgo como, sobre todo, el matrimonio son «instituciones sociales constituidas con base en un sistema de normas y reglas de conducta» (2014, 79). Normas que derivan del pensamiento colectivo y que se transmiten de generación en generación hasta formar parte de lo que Schutz llamó «el mundo del sentido común» o «el mundo dado por garantizado» (1978, 16-17) en *El problema de la realidad social*. Díaz Loving añade sobre la fidelidad: «Los sociólogos la consideran como una forma de respeto adquirido al orden social [...]; los filósofos se debaten entre probar la normalidad y salud de la monogamia, o de tratarla como algo surgido de una sinrazón mística, indiferente, incluso hasta hostil a la felicidad y al instinto vital de la creatividad» (2014, 79). La teoría del amor de Grande se situaría en ese segundo caso, el de la fidelidad como hostil a la felicidad y a la creatividad.

Por otro lado, la obra de Grande participa también del miedo todavía presente en muchas sociedades en 1968, y al menos la década siguiente, a un holocausto nuclear; miedo al que, de hecho, alude el título del libro *Por ejemplo, doscientas* y el relato del que toma dicho título. Si la vida es breve, si en cualquier momento una fuerza externa, arbitraria y poderosa puede desatar una guerra nuclear, uno no puede malgastar su vida preso de unas convenciones que, al negarle la satisfacción del deseo, le hacen infeliz. Tal parece ser el mensaje en estos primeros relatos donde tampoco es casual la estética de pesadilla kafkiana con que se arman muchos de ellos.

Sin embargo, el avance de los libros deja claro que lo que parecía una salida, una forma de hallar la libertad a través de la satisfacción del amor pasional –esto es, la infidelidad–, es una nueva fuente de angustia e infelicidad, una nueva cárcel. El huido del hogar y del matrimonio siempre acaba regresando a sus obligaciones como Ulises siempre regresa a Ítaca y Sísifo a empujar su roca. La felicidad parece tener ya una raigambre más profunda, existencial, y la satisfacción erótica solo proporciona breves momentos de placer que, de ser prolongados en el tiempo, acaban en rutina o en dolor, cuando no en ambos.

Esta teoría se hace, como decíamos, más explícita con el paso de los años y parece estar ya planteada en los relatos nuevos que aparecen en *Lugar sinies-*

tro este mundo, caballeros (1980 y 2006) y después en *Fábula* (1991). En la «Epístola moral» y en *Sobre el amor y la separación* (1996) nos encontramos ya con la teoría convertida en teología. El individuo no huye ya por algún tipo de angustia y corre a refugiarse en las aventuras extramatrimoniales, es solo un sirviente, un fiel, del dios Amor. Como tal, lo que hace al acudir hacia sus amantes es escuchar una llamada, una vocación. El amor excepcional hace mejor al individuo, lo dota de felicidad y sabiduría. También de inocencia, porque en el amor nadie es culpable aunque todos sufran.

El fiel del amor, dirá Grande en esos dos textos, solo tiene dos obligaciones. La primera, no resistirse a la llamada del amor; la segunda, saber abandonar a tiempo. No debe empeñarse en vivir del pasado, del amor que se tuvo y que ha muerto. La separación no es el fin del amor, sino su último regalo si se sabe llevar a cabo a tiempo. Es la muerte de un amor concreto para que el amor divino, total, eterno, pueda seguir manifestándose en otras ocasiones, es decir, en otras parejas.

Desde *Por ejemplo, doscientas* y *Las Rubáiyátas* hasta estos dos textos lo que hay es, por lo tanto, la derivación y explicitación de la teoría en teología, en religión. Lo que en los primeros relatos breves aparecía solo como universo poético, como telón psicológico de fondo de algunos textos y de algunos narradores en primera persona, acaba explicitándose como teología (y como pragmática moral) en *Sobre el amor y la separación*.

Este artículo, por lo tanto, permite sumar al estudio de la poesía de Grande –centrado inevitablemente en lo amoroso por el papel fundamental que en su obra jugó *Las Rubáiyátas*– el conocimiento de cómo se desarrolló este paso de la teoría a la teología del amor en su narrativa breve, no estudiada hasta ahora académicamente y fundamental, como se ha demostrado, para entender el universo poético «amoroso» del autor. Un universo poético que por ser tal recorre buena parte de la obra de este autor a través de diferentes géneros. Además, este estudio sirve como base para otros posteriores, sin duda interesantes, en los que se podrá ampliar el conocimiento de las ideas de Grande sobre el amor con el análisis de su correspondencia, lo que permitirá ver la correlación entre personaje/narrador y autor, es decir, entre escritor y vida privada.

OBRAS CITADAS

- Aguirre, Francisca. 1972. *Ítaca*. Madrid: Cultura Hispánica.
 Aguirre, Francisca. 1996. *Ensayo general*. A Coruña: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.

- Almaïda Mons, Verónica. 1989. «Prólogo». En Félix Grande, *Las Rubáiyátas de Horacio Martín*, 7-40. Barcelona: Anthropos.
- Arroyo Redondo, Susana. 2011. «La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género». Tesis doctoral, Universidad de Alcalá. <http://hdl.handle.net/10017/16941>.
- Balso, Judith, y Carlos Vásquez. 2012. «Heteronimia: una ontología poética sin metafísica». *Estud.filos* 45: 149-66.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. 2014. «Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción». En *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas, 25-43. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert.
- Cáceres, Pilar. 2013. *Memoria, lenguaje y trauma en la obra de Félix Grande*. Madrid: Carpe Noctem.
- Carreño, Antonio. 1982. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: la persona, la máscara*. Madrid: Gredos.
- Casas, Ana. 2014. «La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales». En *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas, 7-21. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert.
- Díaz Loving, Rolando. 2014. *5 lustros de investigación en la Psicología Social en México: contribuciones de Díaz Loving y sus colegas*. México D.F.: Asociación Mexicana de Psicología Social.
- Domínguez Rey, Antonio. 1987. *Novema versus povema: pautas líricas del 60*. Madrid: Torre Manrique.
- Duch, Lluís. 2019. *Vida cotidiana y velocidad*. Barcelona: Herder.
- Freud, Sigmund. 1992. *Obras completas*. Vol. 14, trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.
- García, Tristan. 2019. *La vida intensa*, trad. Antoni Martínez Riu. Barcelona: Herder.
- Garnelo Merayo, Saúl. 2004. «Aproximación a la trayectoria poética de Félix Grande». *Estudios humanísticos: Filología* 26: 265-74.
- Gracia, Antonio. 2011. «La identidad poética de Félix Grande». *Cuadernos Hispanoamericanos* 733: 137-43.
- Grande, Félix. 1963. «Música para mi hijo». *Cuadernos Hispanoamericanos* 159: 433-44.
- Grande, Félix. 1964. *Las piedras*. Madrid: Rialp.
- Grande, Félix. 1966. *Música Amenazada*. Barcelona: El Bardo.
- Grande, Félix. 1968. *Por ejemplo, doscientas*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Grande, Félix. 1975. *Parábolas*. Madrid: Júcar.

- Grande, Félix. 1978. *Las Rubáiyátas de Horacio Martín*. Barcelona: Lumen.
- Grande, Félix. 1980. *Lugar siniestro este mundo, caballeros*. Madrid: Legasa.
- Grande, Félix. 1989. *Las Rubáiyátas de Horacio Martín*. Barcelona: Anthropos.
- Grande, Félix. 1991. *Fábula*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Grande, Félix. 1994. *Decepción*. Madrid: Ediciones el País.
- Grande, Félix. 1995. *El Marido de Alicia*. Villanueva de la Serena: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Villanueva de la Serena.
- Grande, Félix. 1996. *Sobre el amor y la separación*. Madrid: Valdemar.
- Grande, Félix. 2000. *Té con pastas*. Mérida: Editora regional de Extremadura.
- Grande, Félix. 2006. *Lugar siniestro este mundo, caballeros*. Madrid: Calambur.
- Grande, Félix. 2011a. *Biografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Grande, Félix. 2011b. *Libro de familia*. Madrid: Visor.
- Grande, Félix. 2015. *La cabellera de la Shoá*. Madrid: Bartleby.
- Grande, Félix. *La resurrección de Horacio Martín* (inédito).
- Grande, Félix. *La deseternidad* (inédito).
- Lapuerta Amigo, Paloma. 1994. *La obra poética de Félix Grande*. Madrid: Verbum.
- Lejeune, Philippe. 1991. «El pacto autobiográfico». *Anthropos* 29: 47-61.
- Lejeune, Philippe. 2004. «El pacto autobiográfico, 25 años después». En *Autobiografía en España: un balance*, ed. Celia Fernández y María Ángeles Hermosilla, 159-81. Madrid: Visor.
- Martí, Octavio. 1972. «Poemas y ensayos de Félix Grande». *ABC*. 16 noviembre: 68.
- Martínez García, Francisco. 1984. «Escarceos teórico prácticos en torno a *Las Rubáiyátas de Horacio Martín*». *Estudios Humanísticos: Filología* 6: 27-66.
- Mora, Francisco Javier. 2000. «Literatura y esquizofrenia: en torno a *Las Rubáiyátas de Horacio Martín* de Félix Grande». En *Poesía histórica y autobiográfica (1975-1999)*, ed. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, 431-42. Madrid: Visor.
- Pérez Mateos, Juan Antonio. 1978. «Una pregunta a... Félix Grande». *ABC*. 30 diciembre: 29.
- Prieto de Paula, Ángel Luis. 2002. «Letanía nerudiana». *América sin nombre* 3: 90-95.
- Rico, Manuel. 1998. «Prólogo». En Félix Grande, *Blanco Spirituales. Las Rubáiyátas de Horacio Martín*, 13-106. Madrid: Cátedra.
- Salvador, Jesús. 1999. «Sisyphus Félix in Grande Horatio: mitos y nombres en *Las Rubáiyátas de Horacio Martín*». *Poesía en el campus* 43: 15-18.
- Schutz, Alfred. 1978. *El problema de la realidad social*, trad. Néstor Míguez. Buenos Aires: Amorrortu.