

## Perspectivas sobre la poesía de Álvaro Salvador

Perspectives on the poetry of Álvaro Salvador

**Pablo Carriedo Castro (Sierra Pambley - Universidad de León)**  
pablo.carriedo@gmail.com

### Todos los comienzos

**Pablo Carriedo:** La música ha sido un elemento importante tanto en su trayectoria personal, como también en la poética. De hecho, creo que de joven fue usted miembro guitarrista de varias bandas, trabajó como disc-jockey y que fue también reportero para una revista musical.

**Álvaro Salvador:** Sí, la revista *Mundo Joven*. La verdad es que era una revista muy interesante. Tal vez la más importante en aquel momento. El redactor jefe de la revista era José María Iñigo y el director era Jesús Picatoste, un periodista que luego fue jefe del gabinete de prensa de Adolfo Suárez. Uno de los redactores era Román Orozco que ha sido con el tiempo director de *El País* de Andalucía. En fin, había un plantel de buenos periodistas; una plantilla muy buena. Y no sólo se hacían reportajes de música, también escribíamos buenos reportajes de viajes, reseñas de libros; aunque lo más gordo era la música, claro.

**PC:** En algún testimonio ha comentado ya que, antes de entrar en la Universidad, trabajar en *Mundo Joven* le facilita el contacto con distintos ambientes rebeldes o alternativos de la ciudad de Granada, ambientes musicales por un lado, en los que se desenvuelve como disc-jockey y reportero; y, por otro, también ambientes políticos.

**AS:** La música fue antes; fue primero la música. En mi caso (y creo que en el de muchos de los chicos de mi generación) fue antes la rebeldía que la conciencia política, que llega ya en el periodo universitario. La rebeldía empieza cuando cumplimos trece o catorce años: escuchar a los Beatles y a los Rolling Stones, dejarse el pelo largo, tener ropa distinta... Era un poco introducir una imagen distinta que, en España y entonces, era muy chocante. Porque hasta ese momento los chicos jóvenes lo que intentaban era parecerse a los mayores: se vestía uno con traje y con corbata. Todo muy rígido, muy gris, muy marrón. La verdad es que fue un cambio tremendo; y con una cierta ambigüedad. Claro, en un país tan machista eso creaba inquietud. Las personas mayores, las personas de bien no lo toleraban. No querían tolerarlo. Nos insultaban [ríe]. Nos decían: "Pélate que pareces una tía". La concienciación política fue ya más bien en la universidad. Bueno... Recuerdo que en el preuniversitario asistí a una primera reunión po-

lítica. Esto no está bien decirlo hoy —según se tome—, aunque en realidad es la evolución política de casi todo el mundo en esa misma época. Verás. Fuimos a una reunión de lo que se llamaba la Falange *reconstituida*. Era una “Falange de izquierdas” o “Falange social” y estaban montando grupos para acercarse a los estudiantes. Me acuerdo de un chico falangista (que luego sería un líder del PCE durante la Transición), que nos dio un par de charlas. Nos dio sólo un par porque ya en la segunda, en fin, nos dimos cuenta de que aquello era más de lo mismo; no salía del mismo círculo vicioso. En el fondo, cómo te diría... teníamos unas inquietudes políticas que no sabíamos cómo canalizar o por dónde. La gente iba allí donde se movía algo, donde había un poquito de margen. Más tarde —yo diría que la mayoría— fuimos evolucionando hacia posiciones de auténtico cambio. Es parecido a lo que cuenta Castellet en sus memorias: al principio se acercan un poco a los ambientes de la “Falange socialdemócrata” de los que luego, claro, terminaron separándose. O como el caso también de Dionisio Ridruejo. En fin, también sucedió así en Granada, aunque a pequeña escala. En mi caso, al entrar en la Universidad es cuando nos ponemos en contacto con gente que está organizada en torno al *Sindicato Independiente de Estudiantes*, un sindicato auténticamente democrático, y es ahí donde conocemos ya algunos grupos de izquierda.

**PC:** Publica usted entonces usted su primer libro poético, *Y...* [I Premio Federico García Lorca de la Universidad de Granada, 1971]. ¿Qué significó publicar ese libro con 21 años de edad?

**AS:** Fue extraordinario, claro. Fue el momento de confirmar la vocación. Hasta ese momento, todo habían sido escauceos juveniles con los que, además, tuve serias dudas. En primer lugar, tuve mis dudas con la carrera. Durante todo un año la dejé y estuve trabajando de disc-jockey, haciendo otra vez música y haciendo teatro. Estuve a punto de irme a Madrid. Y es que, de pronto, la carrera me decepcionó. Había tenido buenos profesores, buenos catedráticos en el instituto: don Emilio Orozco, don Antonio Domínguez Ortiz. Los grandes. Al llegar a la Universidad, pensaba que iba a ser la maravilla, ¿no? Y no lo fue. Fueron los años en que la Universidad se masifica. De cincuenta personas que, más o menos, había en cada curso, de pronto pasaron a doscientas cincuenta con un grupo de mañana y otro de tarde. Los catedráticos venían el primer día, daban su lección magistral y el resto del tiempo nos daban clase los PNN. Había algunos buenos, pero otros muy malos. Yo me decepcioné un montón. Aquello no era lo que yo esperaba. De modo que estuve pensando si irme, a lo mejor, a Madrid a hacer teatro. Continué un tiempo con la música y tal; y eso sabiendo que no se me daba muy bien porque no tenía el oído suficiente.

**PC:** En algún texto el profesor Juan Carlos Rodríguez describe los inicios de su trayectoria en la poesía como letrista de música; no como “autor de canciones”, sino como letrista.

**AS:** Eso viene de una anécdota que él conocía, porque la vivió también. Fue el año en que empezó a darme clase; el año 1971 o 1972. Gracias al *Premio García Lorca*, un amigo —que fue precisamente por el que yo desistí de ser músico— que se llamaba José Luis García Román, entró ese mismo año como guitarrista en el grupo Los Ángeles. Era un guitarrista maravilloso, con un oído excepcional (luego se mató en un accidente; se estrellaron con un coche y se mataron la mitad). Hasta ese momento, digamos, José Luis se había tomado mis veleidades poéticas de cachondeo. Pero cuando consigo el *Premio García Lorca* se interesó y me pidió que les escribiera unas letras para el grupo. “Tenemos una música” y tal; “no sabemos qué letra ponerle”, etc. Les hice dos letras. Ellos me dieron un dinero —un dinero importante—, pero claro, con la ingenuidad que uno tiene en esa época, yo les cedí los derechos en lugar de ponerlas a mi nombre y registrarlas. En los créditos aparece el nombre de uno de ellos, creo que el de Agustín [Rodríguez]. Pero las letras son mías. Un chico de Sevilla que ha publicado un libro reciente sobre Los Ángeles, se enteró por alguien de que yo era el autor y lo corrigió. Además, se nota que esas letras son distintas a todas las demás. Son, digamos, letras más literarias. Por eso Juan Carlos decía lo de letrista, porque él lo sabía. Fernando Guzmán de la Universidad de Sevilla ha investigado esa etapa y ha hecho varios artículos sobre esos primeros poemas míos que él denomina “pop poesía”: los *POPoemas* [Editorial Dauro. Granada, 2014].

**PC:** Al año siguiente, en 1972, gana usted el Premio Nacional Universitario con el texto *La mala crianza* [Librería Anticuaria El Guadalhorce. Málaga, 1974]. En ese libro plantea ya una muy respetable lectura histórica. En su prólogo define expresamente la poesía como un tipo de producción ideológica, cita a Freud y a Althusser, en la línea de lo que será después *La otra sentimentalidad*.

**AS:** Ahí ya estamos muy imbuidos de las teorías de Juan Carlos. Verás. Yo iba a dejar la facultad, ya había decidido que la dejaba, que me iba a Madrid. Un primo mío, Joaquín Vida (que luego ha sido un director importante de teatro y ha hecho varios espectáculos de prestigio), se había ido y se ganaba ya la vida allí. Y yo querría haberme ido también. Entonces mi padre me pidió que intentara un año más seguir con la carrera. Yo le decía, “mira, a mí esto me aburre”; la ciudad se había convertido en algo muy asfixiante; era muy provinciana. Todavía lo es, pero en aquella época mucho más. “Bueno” —me dijo— “yo no voy a impedir que te vayas si tú quieres; pero te pido que te quedes este año”. En fin, un año más, si luego iba a conseguir su bendición (que era conseguir su ayuda también), pues podía resistir. Me esperé y ese año ya estaba Juan Carlos [Rodríguez] dando clase en la Universidad. Empezaba a dar clase en la facultad. Creo que era el curso 1970-1971. Y, claro, eso sí. “Esto sí es lo que yo quiero”, pensaba. “Estas clases sí me dicen algo, sí me aportan”. Y aunque fuera únicamente Juan Carlos, merecía la pena. Yo empiezo a escribir *La mala crianza* entre 1970 y 1972 (aunque se publicó más tarde, en 1974) coincidiendo con todo eso.

**PC:** El libro plantea ya una muy respetable lectura histórica. En uno de sus poemas más reconocidos habla, en concreto, de que su generación (“los nacidos en los años cincuenta”), ya no son un “producto de posguerra”. ¿No consideraban la Guerra Civil como parte de su experiencia? ¿Era la guerra, de alguna forma, ajena a su educación sentimental?

**AS:** Creo que se había establecido ya un corte. Yo tengo hermanos mayores e, incluso, la diferencia de edad con el propio Juan Carlos (que me lleva a mí 7 años) era una diferencia muy notable en valores, en ideología, esa “ideología familiar”. No sé cómo decirte... El inconsciente a todos los niveles: en los modos de vida, en relación con las mujeres, los gustos. Cambia todo radicalmente en esos años. La Guerra Civil estaba ahí, claro. Estaba constantemente. Nos dimos cuenta cuando empezamos a entrar en política. Enseguida los padres, los mayores, lo que te ponían por delante, era la guerra. En realidad —y ahora lo pienso—, entonces parecía una enormidad, parecía muy lejano; pero para ellos realmente era nada: habían pasado apenas veinte años. Ellos nos ponían esa barrera y nosotros queríamos pasarla. Es después cuando uno empieza tener conciencia de lo que realmente supuso aquello, ya en la Universidad; cuando empiezas a relacionarte y a conocer la obra de Miguel Hernández o de Luis Cernuda; lo que pasó con Lorca... Es entonces cuando te das cuenta de la verdadera importancia que tiene ese pasado. Sin embargo, con dieciocho o veinte años lo que queríamos era cortar con eso. Para nosotros era “lo viejo” y queríamos otra cosa: otro país con otra imagen, otras preocupaciones. Y eso es muy generacional también.

**PC:** En su siguiente poemario, *De la palabra y otras alucinaciones* [Publicaciones Arte y Cultura. Vélez-Málaga, 1974], vuelve a cambiar de registro y parece abandonar el “beat” para explorar una nueva expresión.

**AS:** Era un texto más “novísimo”, por decirlo de alguna manera. Lo que intentaba en ese libro (algo que creo que consigo luego con *Las cortezas del fruto*) era hacer una reflexión más materialista de la historia poética y del discurso poético. Entonces comienzo a preocuparme de la posibilidad de hacer *otro* discurso. Un cuestionamiento del discurso tradicional, es decir: “bueno, ¿esto a dónde lleva?, ¿a dónde conduce esto?”. Era la sensación de que, al final, acababas haciendo lo mismo. ¿Cómo darle la vuelta a un poema para que salga ese *otro* discurso que nosotros queremos; un discurso acorde con los tiempos y que, por otra parte, sea revolucionario? Era la ilusión de poder hacer una *escritura materialista* alguna vez. Ese era nuestro cuerpo teórico, por donde ya nos movíamos. Creo que todo eso ya está ahí y enlaza con *Las cortezas del fruto*. Si te fijas, mis libros enlazan en cierto modo unos con otros: en *La mala crianza* hay una vuelta a lo clásico en la última parte que se va desarrollando en *De la palabra*. Y al final de *De la palabra* hay todo ese discurso meta-poético que enlaza con *Las cortezas del fruto*. Entonces va todo como enlazándose. Incluso publiqué como anticipo algunas plaquettes. Alguna parte de *Las cortezas del fruto* salió adelantada en la antología *La poesía más transparente* y

luego salió otra parte también, me parece que en la revista *Antorcha de paja* en Córdoba y en *Papeles de Son Armadans*. Pero ese es un proceso que es más lento y ya muy trabajado.

**PC:** En medio de todo ese proceso publica usted un libro muy curioso, *Los cantos de Ilíberis* [Pliegos de Poesía Andaluza. Jaén, 1976], premiado también en el III Certamen Internacional “El Olivo” para Libros de Poesías.

**AS:** Sí, ese libro es como un paréntesis. De hecho, fíjate, pues lo que ocurre con las mudanzas (o con los divorcios): que se pierden las cosas. En realidad *Los cantos de Ilíberis* era un cuento. En origen era un cuento que se llamaba... —creo recordar que se llamaba...—, algo así como “El halcón y la flauta”. Y es que en los últimos años de carrera leí mucha literatura de la Rumania. Teníamos clase con don Andrés Soria (el padre de Andrés [Soria Olmedo]), que era un profesor extraordinario. Leíamos a los poetas provenzales, María de Francia y todo eso. Se me quedó un imaginario que me gustó mucho y un verano surgió esa especie de relato. Como relato no sé si funcionaba muy bien, porque era demasiado lírico. El caso es que lo perdí y se me ocurrió irlo deconstruyendo en diferentes textos como un poema épico. En esa época leí también *Maniluvios* de José Miguel Ullán, que me dio la clave de la forma. También está ahí Ezra Pound (había leído recientemente los *Cantos Pisanos*); la lírica castellana, la poesía arábigo-andaluza, los mitos de las caballerías o la lírica provenzal. Fue como un bagaje al que quería darle una salida. Un ejercicio realmente. Algo más bien aislado.

### ***La otra sentimentalidad***

**PC:** En torno a 1976, empieza ya el periodo de la Transición cuando se asientan las bases de lo que será *La otra sentimentalidad*. Antonio Jiménez Millán habla de un periodo de grandes expectativas, vivido por todos ustedes muy intensamente; y de los peligros de idealizar hoy toda aquella época. ¿Cómo lo recuerda usted?

**AS:** Por una parte, es lo que él dice: éramos jóvenes y quieramos que no... Pero, por otra, fueron también tiempos muy duros, muy sórdidos, según las situaciones y qué casos. Por ejemplo, qué te digo yo..., era muy desagradable que una amiga o una alumna se quedaran embarazadas sin desearlo. Entonces armábamos toda una historia para recolectar dinero entre la gente y que pudiera ir a Londres. Había muchas cosas difíciles y desagradables en aquella época. Las detenciones, los amigos en la cárcel, en fin... También estaban otras cosas más bonitas y los proyectos que conseguimos sacar adelante.

**PC:** En el mismo 1976 organizan ustedes aquel homenaje mítico a Federico García Lorca en Fuentevaqueros.

**AS:** Sí, el “Cinco a las cinco”. Realmente lo organizó una comisión, la llamada Comisión de los 33, que fue totalmente variopinta, con gente de prácticamente todos los estamentos sociales (universitario, obrero, profesionales). Todo coordinado por la Junta Democrática y la Plataforma Democrática, que eran las dos grandes organizaciones políticas de entonces. Fue muy emocionante. Y con presencia policial y todo: toda la plaza de Fuentevaqueros rodeada por la Guardia Civil con sus tricornos [ríe]. Teníamos permiso solamente para media hora y el acto estaba totalmente estructurado. Iban a intervenir tales personas en tales momentos y nadie podía salirse del guion. Pero, claro, hubo salidas. Recuerdo que Ladrón de Guevara metió algunas cuñas críticas. Y José Agustín Goytisolo también, que hizo una cosa bastante peligrosa. Le tocaba leer su poema y detrás de él subiría Blas de Otero. Pero cuando estaba ya bajando del escenario, de pronto, volvió a subir —no sé si se dio cuenta o si alguien se lo recordó— y pidió el indulto para Puig Antich y otros dos anarquistas que estaban condenados (y que luego los mataron; les dieron garrote). Se creó una situación muy tensa. Hubo un momento de tensión muy fuerte con ese tema y los mandos pensaron suspender el acto. Al final, alguien tuvo buen sentido. Prefirieron dejarlo correr y el acto siguió normalmente. En general, todo allí fue muy emocionante. El pueblo absolutamente lleno de gente...

**PC:** A ese mismo hilo, también en 1976 nacen otras iniciativas como la Agrupación Antonio Gramsci o el Colectivo 77 (con el que me parece que lanzaron aquella antología *La poesía más transparente*) ¿Cómo las recuerda?

**AS:** Yo estuve en la Agrupación (¿cómo se llamaba?... en el organigrama tenía un nombre...) como “libre-oyente”. Creo que se llamaba así. No era de número, pero iba como compañero de viaje. Sí. Y luego, posteriormente, el Colectivo 77 que, en realidad, fue antes que la antología. Sí, el Colectivo lo montamos antes. La idea nació aprovechando un poco todo lo que había significado el “Cinco a las cinco”. Intentamos hacer un colectivo de acción cultural para que aquello no se quedara parado y pudiera tener una continuidad entre gente que no éramos... bueno, en fin... Quiero decir que la organización del Partido Comunista era entonces muy dogmática, ya que estaba acostumbrada a funcionar así. Y, a pesar de que estaba ya en una línea aperturista, a veces todavía seguía planteando eso de “o conmigo, o lo que está fuera no vale nada”. Muchos queríamos ser compañeros de viaje, nos interesaba el momento; pero por una serie de razones no queríamos estar sometidos a su disciplina. Pasaba lo mismo con otra gente próxima a otros partidos, amigos también del PSOE o del movimiento anarquista. Se nos ocurrió entonces hacer ese colectivo de acción cultural. Un punto de encuentro donde pudiéramos apoyarnos gente de los distintos partidos y tendencias, creando conexiones y afinidades unos con otros, pero que fuera independiente. Un colectivo donde no tuviéramos que someternos a la rigidez de un partido.

**PC:** En el año 1980 llega la publicación de uno de sus libros más importantes: *Las cortezas del fruto* [Editorial Ayuso; Madrid, 1980] texto que incorpora el prólogo mítico “La guarida inútil” del profesor Juan Carlos Rodríguez y con el que se inaugura, de hecho, *La otra sentimentalidad*.

**AS:** Sí. Había un concepto que Juan Carlos repetía siempre; que se repetía constantemente al hablar de la Literatura Contemporánea y de lo que nosotros queríamos hacer: tenía que ser algo *otro*. Algo que se situara en *otra* perspectiva, en *otra* situación. De ahí vino lo de “*otra* sentimentalidad”. En toda la primera parte —un poco teórica; un poco teórica— de ese libro, lo que yo intento es desarrollar esa idea de Lenin cuando señala que es necesario abrir, descortezar el fruto hasta llegar a la semilla. Después, una vez planteada la cuestión teórica primero, pues voy ya a la escritura, a la práctica. Y este ejercicio es necesario: escribir unos poemas con los que el lector se identifique y que lleguen a emocionar. Por eso los poemas finales se entienden como el resultado de las reflexiones teóricas previas.

**PC:** En uno de sus poemas más famosos, “La Gaya Ciencia”, habla de la poesía como algo completamente ajeno a la voluntad del autor y de sus intenciones...

**AS:** En el momento en que se escribe el texto, ya tiene vida propia. Tiene personalidad y habla por él mismo en función del propio contexto que lo acompaña. Se independiza, por decirlo así, y ya no tiene una relación de necesidad con el autor. Esa es una idea marxista. La plantearon más recientemente François Lyotard y Jean Baudrillard, entre otros. Y también los “repcionistas” como Paul Lehman y toda esa gente. Es también la idea de Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote”: un poema dice hoy unas cosas y dentro de cincuenta años dirá otras. Como te digo, *Las cortezas* es el libro mío más teórico quizá. El más reflexivo y meta-poético. El poema “La Gaya Ciencia” es de hecho una poética. En su momento fue escrito intentando descubrirle un poco el truco a los *Novísimos*. La idea era descubrir el artificio, decir: “esto es prestidigitación y aquí está el truco” [sonríe]. Desenmascarar. Si te fijas, el poema comienza sin decir nada, realmente; hasta que acaba diciendo lo fuerte.

**PC:** “...inútiles y mágicas palabras...”

**AS:** Sí, “supuestamente mágicas, en realidad trucadas”.

**PC:** Usted practica y reivindica ahí el vanguardismo y también la idea de compromiso histórico y “poesía útil”, ¿fue difícil llegar a asociarlos en la práctica poética?

**AS:** Sí, lo fue. Verás. La enseñanza de Juan Carlos es que la escisión en la que se mueve la ideología burguesa entre *lo racional* y *lo irracional*, *lo trascendente* y *lo formal*, es precisamente lo que hay que superar. Eso

es lo que hay que romper. Ha sido una de las cuestiones por las cuales yo no he estado muy de acuerdo con la radicalización posterior de Luis. Y hemos tenido muchas discusiones; aunque siempre ha prevalecido la amistad, claro. Porque, si planteas que no te interesa el vanguardismo, no lo estás superando. Estás, en realidad, optando por uno de “los dos” y te mueves dentro de esa misma problemática. Te estás posicionando, digamos, en uno u otro sentido. Estás yendo de un sitio a otro. Y no; no es eso. Yo pienso que no hay porqué desterrar los procedimientos vanguardistas. ¿Por qué? Me parece que ahí Luis cayó en una confusión. Y no sólo él, por supuesto. También otros muchos. Otros amigos como Felipe Benítez [Reyes], [Vicente] Gallego... muchos. En mi opinión, una poesía experimental no tiene porqué ser necesariamente hermética o ininteligible. Y ahí, creo yo, es donde ellos se equivocan cuando dicen: “La superchería del irracionalismo” y tal. No tiene por qué ser necesariamente así. Hay que intentar, eso sí, que la poesía experimental no sea mala poesía. Pero no hay porqué renunciar a esos procedimientos o a esas estrategias. “Capital de la gloria”, ese texto de Rafael [Alberti], con toda esa emocionalidad de tipo surreal, llega y causa un impacto enorme en el lector. Y no tiene porqué entenderse racionalmente, con exactitud lógica, lo que se le está diciendo. Tiene que emocionar todo ese golpe de imágenes. Creo que es también lo que intenta hacer Javier en *Raro de luna*. Es la “tradición de la ruptura”, como nos decía Octavio Paz. La última tradición que tenemos. Pero es tradición. La Vanguardia ya es también “La Tradición”.

**PC:** ¿Considera esa “tradición de la ruptura” un paso post-moderno?

**AS:** Si entendemos la Post-Modernidad en el sentido en que la entiende Frederic Jameson, yo creo que sí. La Post-Modernidad como el resultado cultural del capitalismo avanzado. Pero eso no quiere decir que sea el final de nada. Ni mucho menos. Es, sencillamente, un *momento*; un momento ensimismado o solipsista. Este es un momento en el que se reflexiona irónicamente, se vuelve sobre el pasado... que es la posición de Umberto Eco y, en cierto modo, de otros como Vattimo. Sin embargo, yo lo veo más como Jameson. Estamos en un *momento*; un momento histórico. Pero eso no quiere decir que mañana todo esto no sea ya otra cosa y que no cambie. De hecho, ahora con esta crisis se está volviendo y regresando sobre los discursos utópicos, los discursos rupturistas. ¿Por qué? Pues porque la situación históricamente lo requiere.

**PC:** Todos ustedes exploran también el erotismo, que parece que tiene un papel muy importante en su poética, incluso también en la más comprometida.

**AS:** En eso hay mucho de Freud y de Lacan. Y de Althusser, claro. Los leíamos y los estudiábamos mucho en ese tiempo. La incorporación del psicoanálisis a la poesía... Lo que intentábamos con *La otra sentimentalidad* era precisamente la defensa de unos valores que fueran distintos a

los valores tradicionales. La defensa de la libertad en todos los sentidos; cambiar la vida; cambiar la estructura familiar; re-estructurar “el cuerpo” (poético) —que es otra idea de Juan Carlos; algo que en aquel momento se veía muy lejano, pero me parece que hoy ya no lo está tanto—; la importancia de la intimidad y las relaciones interpersonales que queríamos vivirlas de otra manera, de una manera muy distinta. La idea era no volver otra vez a las dualidades burguesas: “esto en frente de lo otro”, y tal. Es lo que se llama ahora *la transversalidad* (entonces no existía ningún concepto parecido). Era irse a *otro lugar*, ver desde *otra perspectiva*. Intentaba ser un concepto dialéctico y progresivo. Precisamente eso: ir un paso más allá. Situarnos en otro lugar porque, precisamente, ese paso se había dado.

**P C:** Post-Modernidad, erotismo y compromiso se asocian también en su libro *Tristia* [Editorial Rusadir. Melilla, 1982], escrito junto con Luis García Montero. Es un libro muy sorprendente por la intensidad de su sintonía; de hecho, si no se consultan las antologías posteriores donde usted y Luis García Montero, digamos, reclaman ya sus respectivos poemas, resulta muy difícil poder diferenciar en la lectura los textos escritos por uno u otro. ¿Cómo fue su proceso de composición?

**AS:** Sí. Verás. Hay algunos trucos en ese libro. La idea surgió mientras Luis estaba preparando un libro que se iba a llamar *Diario de un poeta recién cansado*, como el que luego publicó Juaristi (y es que nos hizo mucha gracia que apareciera con el mismo título que había pensado Luis). En aquella época yo estaba escribiendo también los “Poemas de Italia”, como los llamo yo. Yo fui a Italia por primera vez en el año 1979. Había viajado ya a Francia y a otros lugares, pero Italia me causó una impresión tremenda. Me dejó muy impactado (sobre todo Florencia). Además, me impactó mucho también por cierta simbología e imaginería urbanas que se parecen mucho a Granada: los cipreses, los jardines, los paseos. Intenté explorar esa conexión y —al releer y recordar— se me vino toda esa tradición... Por eso el poema a Andrea Navagero y a Juan Boscán: “*el caminante que regresa*”, que era un poema al exiliado también (de hecho, en alguna antología que me pidieron para Alberti di ese poema). Entonces, bueno, vimos que los poemas se parecían mucho. Se parecían en el tono y, más o menos, lo que estaban diciendo. Y era lógico, porque en esos años estábamos todo el día hablando y discutiendo. Se nos ocurrió unirlos. Esa idea que te decía de hacer cosas nuevas: “Venga, unimos los poemas e intentamos publicarlos. Los mandamos a un premio o algo, y a ver qué pasa”. Y nos pusimos a trabajar. Cada uno tenía esbozos de poemas sin acabar o poemas que estaban atrancados, y los pusimos en común. Nos ayudamos el uno al otro a acabarlos. Y discutíamos mucho. Por ejemplo, la imagen del cobrador —esa que tiene Javier en *Paseo de los Tristes*—, esa imagen de “*el inesperado mensajero*” que llega, la estuvimos discutiendo esos días a ver cómo lo metíamos ahí. A ver a quién le salía mejor. Al final, salió ese poema de *Tristia*: “*abre, quizás será el cartero y te traerá noticias*”. Y hay muchos poemas que están publicados, bien como suyos o

como míos, pero en que los finales son realmente del otro. Algunos —los menos— están hechos completamente entre los dos. En realidad, la mayoría están completados o ajustados. En el *Premio [Ciudad de Melilla; Accésit 1981]* nadie se imaginaba que era de dos autores. Era nuestra idea en ese momento: eliminar las distancias entre las poéticas y que pudieran ser poemas intercambiables. Creo que lo conseguimos durante un tiempo en esos años. Salvando las distancias entre todos, también el poema “Paseo de los Tristes” se parece mucho a “Sonata triste por la luna de Granada” de *El jardín extranjero*; al “Suenan una música” mío. Es decir, hay versos que son iguales prácticamente: “eran tiempos difíciles...” y tal.

**PC:** Desde un punto de vista histórico, es curioso que lanzaran los manifiestos y la antología de *La otra sentimentalidad* después de haber publicado todos estos libros, tan potentes además, donde ya la poética “otra” estaba plenamente en marcha y consolidada. Amparo Amorós ha aventurado la posibilidad de una estrategia, una estrategia editorial. Pienso que, tal vez, pudo ser parecido a lo que hizo Carlos Barral con el realismo crítico y el Grupo del Cincuenta...

**AS:** No. No, no. Vamos a ver. Lógicamente a nosotros nos interesaba tener una repercusión, pero en realidad nuestra posición ya estaba hecha. Yo —que era algo mayor— era una persona considerada ya en los círculos poéticos. Ya tenía mi nombre. Luis había ganado el *Premio Adonais* que en aquel momento era un premio muy importante (y con la repercusión tremenda que tuvo). Javier había ganado el *Premio Juan Ramón Jiménez*, con críticas extraordinarias de Aurora de Albornoz, de Félix Grande... No, no. Teníamos ya una posición. A nosotros lo que nos interesaba en realidad, lo que queríamos, era que se conocieran nuestras ideas, nuestra poética, digamos, militante. Pensábamos que nuestra obligación era, no sólo escribir de una determinada manera, sino también defender esa manera de escribir. Que se entendiera porqué y llegase a la mayor gente posible. Por eso nos decidimos a hacer la antología. Además —no estoy muy seguro...—, no lo recuerdo bien, pero creo que fue algo que no salió exactamente de nosotros. Creo que la idea salió del profesor Antonio Sánchez Trigueros que era quien dirigía la colección de *Los Pliegos de Barataria*, donde se publicó la antología. Como el año anterior cuando vino Rafael [Alberti] habíamos publicado el *Manifiesto Albertista*, creo que Antonio nos lo propuso. Nos dijo: “Ahora que estáis tan en el candelero, ¿por qué no publicamos una antología vuestra?” y tal. A nosotros nos gustó la idea y le dijimos: “De acuerdo, una antología; pero con un manifiesto también”; que, en definitiva, eran los artículos que habíamos publicado unos meses antes en la prensa. Y lo hicimos de esa manera. Y Javier... Bueno, Javier como siempre se negó: “Yo no voy a escribir un manifiesto” decía. “Yo mejor escribo un poema”, que se tradujo en esa poética tremenda en verso. El caso es que nos reunimos varios días en mi casa. Incluso, te diría que, aparte de la teoría y todo eso —que estaba muy presente—, aparte de toda nuestra conceptualización teórica, me parece que el término “otra sen-

timentalidad” nos lo dio mi exmujer, Margarita Caffarena. Hablando de Machado, las teorías de Juan Carlos, la “nueva sentimentalidad” y todos los textos que manejábamos entonces como antecedentes, creo que fue ella la que en un momento dado dijo: “Pues *otra*: otra sentimentalidad”. Lo pensamos mucho y después de darle vueltas así se quedó.

**PC:** Hay en particular una idea que se repite tanto en sus manifiestos de entonces (también en la antología *1917 versos* de Benjamín Prado [Editorial Vanguardia Obrera. Madrid, 1987]), que es la ternura: la “ternura como forma de rebeldía”, “enfrentarse al mundo con mucha ternura”, ser “tiernamente subversivos”... ¿Por qué ese sentimiento en particular; ese concepto?

**AS:** Pues intentando huir de la violencia crítica. La crítica es necesaria y está muy bien. Pero suele ser violenta y agresiva. Suele ser muy descalificadora. A nosotros no nos interesaba o, mejor dicho, no nos parecía ético —y mucho menos en un discurso poético— “hacer violencia”, sino hacer algo tierno. Aunque haya crítica, aunque se critique lo que debe ser criticado, hay que hacerlo siempre con ironía, con sonrisa. Siempre con una justificación y una comprensión de lo criticado. Esa era la idea de “la ternura”. Creo que es algo que está ya muy presente en los autores del cincuenta; sobre todo en *los poetas* del cincuenta. Y no sólo en los españoles; también en los hispanoamericanos como Mario Benedetti o Ernesto Cardenal. Esa era la idea.

**PC:** Con su libro *El agua de Noviembre* [Maillot Amarillo. Granada, 1985], parece alcanzar ya su voz más personal, más auténtica y más madura, a través de todo ese impresionante análisis íntimo y sentimental, y con una presencia muy destacada de la memoria como modo de enfrentarlo y asegurarlo. ¿Cómo llegó a esa poética?

**AS:** Bueno, puedo decirte que en esa época yo me divorcié. Me estaba separando de mi primera mujer. Es un libro que se corresponde con un momento de ruptura, tanto de ruptura poética como de ruptura personal. Por un lado, he llegado a una poética que estaba buscando desde hacía tiempo; y, por otro, era el fin de un proyecto que había construido junto a otra persona. Ahí se abre otra perspectiva. También hubo una cosa casi fisiológica, que era la frontera de los treinta años; cuando, de pronto, te crees que te has hecho viejo... En fin, todas esas cosas. Todo se reúne en un momento dado y está ahí. La memoria es el intento de la reconstrucción; la reconstrucción de la subjetividad para afrontar la nueva etapa, para seguir adelante.

**PC:** Su poesía siempre fue muy urbana, pero particularmente en *El agua de Noviembre* parece que la ciudad se convierte en testigo e, incluso, también en protagonista de su historia íntima: la memoria y el espacio perdido; el “destierro”...

**AS:** Eso es puramente *La otra sentimentalidad*. Javier, Luis y yo estamos en eso. La ciudad representa una de las preocupaciones nuestras más importantes: la ruptura con el pasado “viejo” y rural, la configuración de *otra* España, que esperábamos que fuera otra cosa: no la España del pasado, sino una España moderna. Son los años ochenta; los años de lo urbano (*La movida* en Madrid, y todo aquello). Y nosotros consideramos que nuestra poesía no sólo tenía que ser urbana, sino que tenía que mostrarlo. Tenía que demostrarlo. La ciudad es la geografía moderna de los sentimientos; esa idea de la que habla Javier. Es un viaje que tiene que ver con la infancia: desde el paraíso de “los cármenes” donde yo crecí, hasta la ciudad moderna, la urbe. Es la destrucción de la ciudad entendida como un símbolo. En Granada se produjo el ensanche en los años cincuenta y sesenta. Granada era una ciudad que estaba muy bien trazada y diseñada, pero la especulación se saltó todo ese trazo y se hicieron muchas barbaridades. La dinámica de la ciudad se destruye y, así, en cierto modo, también se pierde la ciudad misma.

### La poesía de la experiencia

**PC:** Una vez se disuelve el movimiento de *La otra sentimentalidad* y da paso al más amplio de la *Poesía de la experiencia*, una de las discusiones más polémicas, más controvertidas, fue el debate sobre “la normalización”, que usted asocia con la consolidación y estabilización de las clases medias en el país y la “crisis de las ideologías”.

**AS:** Yo discutí bastante con Luis sobre eso. Sí. Especialmente el concepto de “normalización”. Yo me manifesté contra la “normalización” porque me parecía un concepto peligroso. No se puede hablar de “normalización” cuando, por ejemplo, todavía están persiguiendo a tus amigos que son homosexuales. ¿Cómo hablamos de “normalización”? ¿De qué estamos hablando? Pienso que desde nuestra formación psicoanalítica no se puede defender ese concepto. Yo entiendo lo que Luis quiere decir, claro. Sé lo que eso significa: nuestro intento por producir un discurso que cualquier persona pueda leer sin pensar que es una cosa esotérica o sólo para unos cuantos iniciados. Sin embargo, hay mucha gente que no lo entiende bien o no entiende esa idea apropiadamente. Está bastante relacionado, creo yo, con una “cultura de la socialdemocracia”, fácilmente asimilable y blanda. Y eso no es lo que perseguimos. Nuestra primera intención era mover las conciencias. Y, de hecho, si lees la poesía de Luis, pues sigue siendo una poesía *fuerte*; una poesía que remueve e interroga la conciencia pequeño-burguesa. Entonces, me parece contradictorio. Me pregunto, ¿de qué “normalización” estábamos hablando? Tenemos que ser rigurosos usando el lenguaje y usando los conceptos. En la *Poesía de la experiencia* hubo una especie de maridaje artificial, pienso yo (y eso sí que fue un marketing). Se utilizó como una especie de marbete —que si García Martín; que si García Posada—, un *cajón de sastre*. Y ahí entró todo. Algunos, incluso, se han ido luego por otros derroteros como, por ejemplo,

los valencianos —Vicente [Gallego] o Carlos Marzal— con esa cosa mística o neo-mística. Se han abierto líneas diferentes. En realidad, éramos así desde el principio, con diferencias y peculiaridades.

**PC:** En esa línea “otra” (digamos, radical o no-normalizada) de la *Poesía de la experiencia*, parece que en su obra han ido tomando cada vez más importancia algunos procedimientos distintivos como la ironía o el subrayado de ese carácter artificial o ficcional del rito poético, muy intensamente destacados en sus libros *La condición de personaje* [La General. Granada, 1992] y *Ahora, todavía* [Renacimiento. Sevilla, 2001].

**AS:** En *La condición de personaje* está ese poema “Siesta”, que es el poema que yo considero mi segunda poética. “La Gaya ciencia” primero y luego “Siesta”. Si te das cuenta, señala un momento en el que yo ya empiezo a dudar (lo que me parece bastante sano, por otra parte); a dudar de la eficacia de lo que estamos haciendo. Dudar no solo de la poesía en general, que no es sino algo ambiguo (ambiguo como la literatura y como el arte en general), sino a dudar incluso también de lo nuestro, de nuestros planteamientos de *La otra sentimentalidad*. Y es algo que se recrudece en mis libros posteriores.

**PC:** *Ahora, todavía*, en particular, se publica tras un largo silencio. Un libro que aparece “inmerso en las sombras ya desde el inicio”, como dice el profesor Juan Carlos Rodríguez, con un tono radicalmente lúcido y bastante escéptico.

**AS:** Sí, ese es el texto de Juan Carlos “Escrito bajo una lámpara”. Fue la presentación que él hizo del libro antes de publicarlo. Hicimos una lectura en el *Museo de la Casa de los Tiros*, en una habitación que se llama La Cuadra Dorada. Y, bueno, ahí hicimos una lectura de inéditos del libro mío con una introducción de Juan Carlos, que preparó ese artículo. Y, en fin, lo que yo quiero decir ahí, en muchos poemas, es que esa “mentira” que nosotros reivindicábamos y que, efectivamente, es una “mentira”, que es un hermoso artificio, puede no ser ético. Incluso sin que uno lo perciba. Es decir, se te escapa de las manos; la poesía tiene esa vida propia de la que hablábamos y puede en algún caso no ser ética o no tener la ética que uno pretende. Entonces es como un tiro que sale por la culata: te estás pegando el tiro tú mismo.

**PC:** ¿Cree que a Javier Egea la poesía se le pudo escapar de las manos? En algún testimonio se ha comentado que se dejó llevar por algunos derroteros auto-destructivos...

**AS:** Sí, eso es cierto. A ver. Javier empezó a beber muy pronto, con quince años o así. Yo creo que se hizo adicto muy joven. Él iba mucho con la generación anterior a la nuestra. Se movía con gente mayor como los Rafael Guillén, los Guevara... Toda esa generación mayor, que eran muy

tabernarios. Y un chaval de quince años, si además tiene propensión al alcohol, pues se alcoholiza. Y él se alcoholizó. Es como el tabaco. Los que hemos estado enganchados sabemos que lo que hay que hacer es no volver a probarlo. Y eso, a pesar de que cuando no bebía —los periodos de «dique seco»— fue cuando escribió sus libros, cuando tenía mayor productividad. Sin embargo, no se toleraba a sí mismo sin beber. Tal vez, el alcohol era consecuencia de otros problemas psicológicos que no se había tratado. Se trató, finalmente, con psicoanálisis. Aunque yo no sé tampoco cómo se hizo el psicoanálisis o cómo era el psicoanalista. “¡Ya me he curado!”, decía. “¡Ya está! Lo que me pasa es que estaba enamorado de mi madre”. ¡Pues para eso no hacía falta gastarse el dineral que se había gastado, ni todo este viaje! Claro, no se había curado de nada. No le sirvió de nada. Era algo más difícil. Y muy personal. Una de las últimas veces que nos vimos (una vez que vino Pere Rovira a una lectura y que estuvimos en un bar, poco antes de..., en fin, poco antes de matarse), comentaba que no iba a intentar quitarse nunca más del alcohol. “Sé que no puedo”, decía. Yo le respondía: “Bueno, Javier, lo que tienes que intentar es quitarte del todo y no eso de ahora bebo y ahora no bebo. No: del todo”. Me llegó a decir que tenía miedo de que un día lo encontraran muerto en una cuneta. Eso a mí me alarmó. Me preocupó mucho. Se lo comenté también a Luis y recuerdo que lo estuvimos hablando. Y, sin embargo, en esa misma época, parecía que se sentía bien: se compró un coche (él siempre tuvo una *motillo* y nunca le había gustado conducir); tenía muchos proyectos de viajes; estaba con su libro de los sonetos. No parecía..., en fin. Es cierto que a él le afectó mucho la caída del *muro*. Era mucho más militante que nosotros, más radical y aquello le desanimó mucho. También le desanimó la poca acogida que tuvo su libro *Raro de luna*. Y, tal vez, fue un error publicarlo. Un error, al menos, publicarlo en aquel momento.

**PC:** Usted ha tenido alguna polémica reciente a ese respecto con motivo de la edición de su *Poesía Completa* y esos controvertidos fragmentos extractados de sus diarios.

**AS:** Es que hay que saber cómo era Javier. Esas cosas que escribió en su diario son cosas que él decía cuando se enfadaba; pero eso no tiene nada que ver con el aprecio que él nos tuviese. Él se mató en julio de 1999. En diciembre de 1998 yo hice mi oposición a cátedra y él estuvo todos los días allí conmigo, apoyándome. Quiero decir que la relación no tenía ninguna fisura como amistad. A él le hubiera gustado tener un poco más de repercusión. Le hubiera gustado culminar su proyecto de una *poesía materialista*. Claro, uno siempre se marca unas utopías como meta, como objetivo poético o vital. Sin embargo, hay que ser lo suficientemente inteligente como para saber que la luna no la vas a coger; que *la luna* no se coge. No se coge nunca. Ese exceso fue lo que a él lo perdió. Yo creo que no sabía calcular bien. Él era un tipo de poeta que lo echaba todo; ponía siempre todo en cada verso. Todo lo ponía al límite. Y esa es su mayor grandeza. Alguna vez he pensado en escribir algo sobre ello, pero no se puede; no se

puede todavía. Hay un verso de Rosario Castellanos que dice que, “el que se mata, mata lo que ama”. La faena mayor que hizo fue matarse, que es, además, lo más anti-materialista y lo más anti-marxista. Pero, ¿hay cosa más burguesa que esa? ¿Hay algo más derrotista y más decadente? Se venció. Se venció y, al vencerse él, dio por supuesto que todo el mundo estaba vencido. Todo lo que habíamos intentado. Todos nosotros. Fue un golpe durísimo. Para nosotros y para todos los amigos: Antonio [Jiménez Millán], Ángeles [Mora], Mariano [Maresca] que era muy amigo de Javier... Fue un golpe muy duro para todos. Luis ha hecho hace poco una novela autobiográfica en la que no habla casi sobre Javier. Ha preferido no hablar. No podemos. No se puede todavía.

**PC:** En Granada existe una larga tradición de suicidios, ¿no es así?

**AS:** Sí, en Granada han sido varios. El poeta Pablo de Águila, uno. José Ignacio Moreno Olmedo, que era también muy amigo nuestro, se mató al poco tiempo de Javier: se tiró al tren; llevaba muchos años perdido, drogado —había sido heroinómano— y era un tipo muy inteligente, compañero nuestro del Departamento. Y también se tiró al tren Miguel del Pino (al que Javier le dedicó una de las partes de *Tropo Mare*). Hay una tradición maldita en Granada: el agua y la sangre... Verás. La Alhambra misma es un libro de poemas. Todas las paredes están llenas, no sólo de saluciones, sino de auténticos poemas. Son poetas como Ibn Zamrak o Ibn al-Jatib. Estos visires poetas murieron asesinados por sus enemigos políticos. Y es ahí donde empieza ya esa leyenda negra. También la rebelión de los moriscos. Y luego los masones: Granada fue la cuna de la masonería española en la época de Fernando VII (aquí se refugia el Gran Oriente español). Al duque de Campo Verde lo destierran de Madrid y se viene aquí. Desde aquí se preparan todos los golpes contra Fernando VII; por ejemplo, el de Torrijos. Lo de Mariana Pineda es sólo la punta del iceberg de toda esa conspiración liberal. Y Lorca, por supuesto. En fin... Toda esa tradición pesa mucho. Y es que Granada es una ciudad un poco intoxicante en ese sentido. En el sentido de la sobredosis de belleza, de lirismo. Es una ciudad de la que te tienes que separar de vez en cuando. De pronto, cuando pasa un tiempo —al menos yo— necesito irme unos meses fuera y distanciarme.

**PC:** En su libro *La canción del outsider* (Premio Ciudad de Melilla). [Visor. Madrid, 2009], parecen haber dejado huella algunos de sus viajes, especialmente a los EE.UU. Creo que es un país que le atrae.

**AS:** He estado bastantes veces en Estados Unidos y siempre han sido periodos muy agradables. Iba a ir a Delaware hace poco, pero era para dar clases de conversación y tal. Y así ya no me merece la pena. Si me voy ya es de una manera más cómoda. Estuve así en Seattle que ha sido la mejor estancia. Tengo varios poemas dedicados a esa visita y dedicados a Seattle.

Exceptuando los “Poemas de Italia” de *Tristia* (espera... y también el de “Los tejados de Praga” que aparece en *Ahora, todavía*), pues nunca había escrito sobre mis viajes. La de Seattle fue una estancia extraordinaria —estuvimos en la gloria— y allí sentí de nuevo la necesidad de escribir.

**PC:** Ya se ha escrito que su último libro, *Fumando con mis muertos* [Vandalia. Sevilla, 2016] —largamente esperado— constituye un homenaje a algunos de sus referentes poéticos de fondo. ¿Podría ser considerado en ese sentido la reivindicación de una poética?

**AS:** Bueno, no era esa mi intención al escribirlo. Lo que ocurre es que cuando se escribe un libro de madurez —que no se sabe muy bien si será el último— es inevitable que surjan todos los referentes que uno tiene y que los homenajee. ¿Reivindicación de una poética? Sí, seguramente. Cada libro que escribimos es una reivindicación de nosotros mismos, de nuestra vida y de nuestra escritura.

**PC:** *Fumando con mis muertos* se caracteriza por una gran coherencia con respecto al completo de su obra previa, siendo a la vez un libro muy sorprendente, y en muchos sentidos arriesgado. Parece acentuar, en esa línea, una combinación entre la reflexión moral y afectiva, la ironía crítica y provocadora e inusitadas perspectivas urbanas y esquemas de vanguardia (pienso en poemas como “Contra-usura” o “Ciudad negra”).

**AS:** Siempre me ha gustado el riesgo, no sólo en literatura sino en todos los órdenes de la vida. Hay algunos libros míos —pocos— que no parecen tan arriesgados; pero quizá el riesgo consistía en eso, precisamente; en que no parecieran arriesgados. Siempre me interesó la neo-vanguardia. En realidad, la mayoría de mis libros no se parecen mucho formalmente. Escribí “Ciudad negra” como resultado de uno de los cabreos que me produjo mi ciudad. Granada, que es una ciudad bellísima y muy poética, es también bastante decepcionante desde el punto de vista humano. En cierto modo, utilicé como modelo la poesía expresionista de los años 30 (Trakl, Brecht y los poetas alemanes de esa época), pero intercalando resonancias lorquianas y mitos relativos a mi ciudad. “Contra-usura”, por su parte, nació de la necesidad de manifestarme contra el robo que estaba perpetrando la banca española contra los ciudadanos; y, al mismo tiempo, de advertir del peligro de que esa situación —tal y como nos ha enseñado la historia— derivara en totalitarismo.

**PC:** Para finalizar me atrevo a preguntarle si, en este aparatoso y convulso fin-de-siglo, confía usted todavía en que la poesía pueda llegar a ser todavía un artefacto útil. Hasta dónde cree que puede llegar hoy ese individuo consciente, íntimamente comprometido con la historia y con su “propia historia” que prefiguraba *La otra sentimentalidad* y que nos propone en sus versos.

**AS:** Creo que la poesía volverá a ser lo que ha sido siempre desde Homero, aunque ahora atraviese una seria crisis. Ese fenómeno de cantautores, *youtubers* y tuiteros está banalizando la poesía y es posible que tanto su consideración como su valor se vean seriamente dañados. Por otro lado, de ese individuo sí que descreo hoy. ¿A dónde puede llegar...? ¿A académico de la Lengua o a pegarse un tiro en la sien con una escopeta? Algunas trayectorias de personas a las que uno quería y en las que uno creía desaniman.