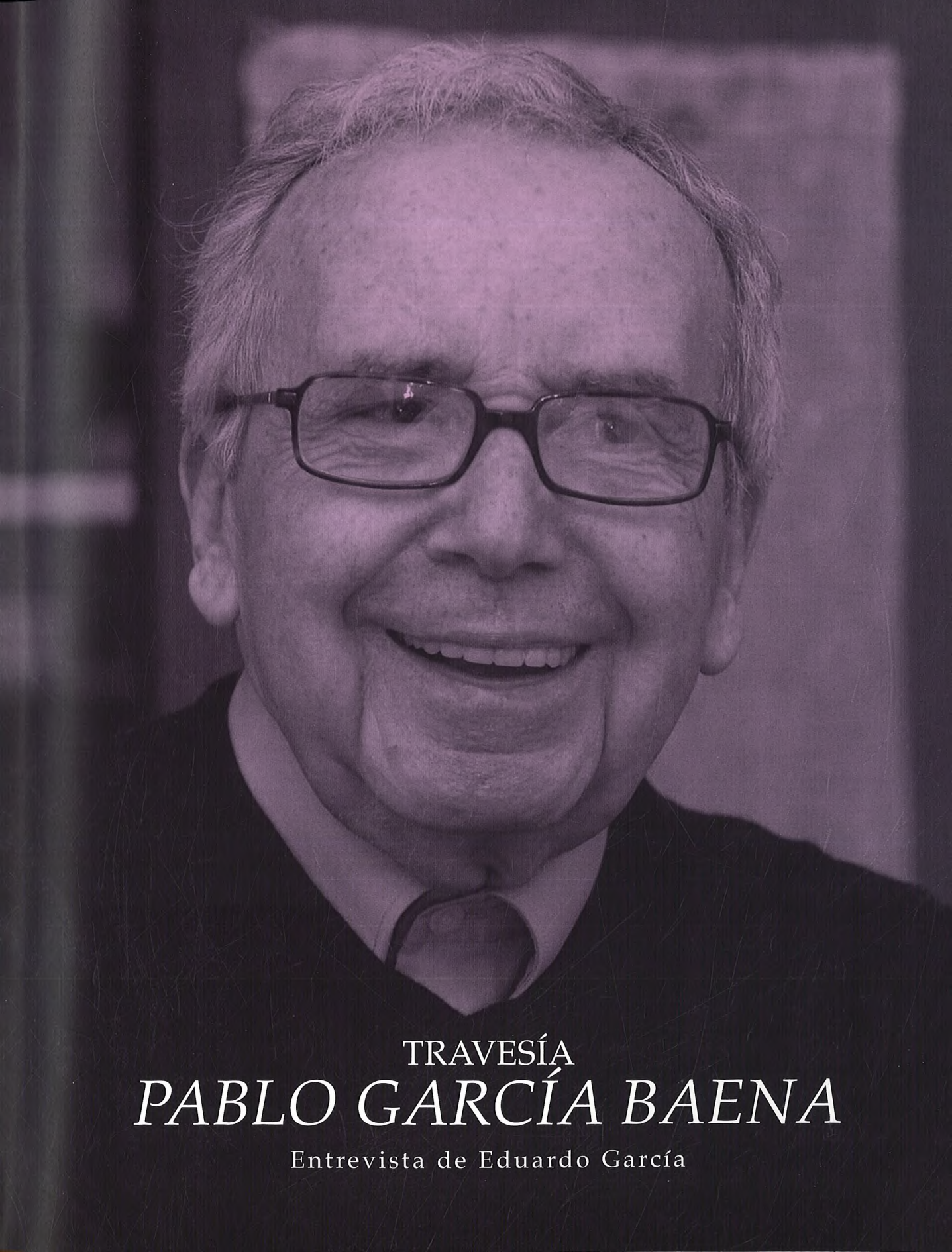
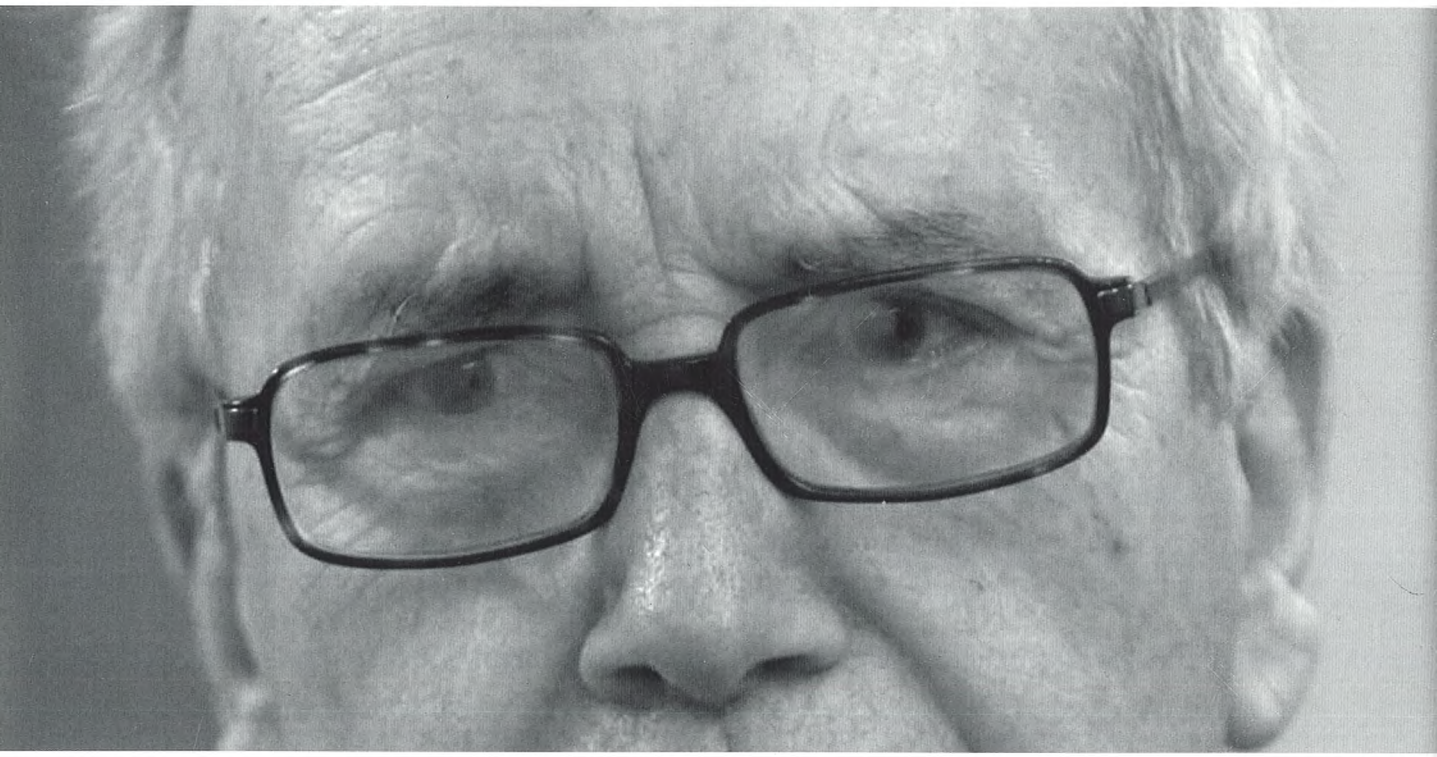


TRAVESÍA

PABLO GARCÍA BAENA

Entrevista de Eduardo García



Las fotos del poeta que ilustran esta entrevista fueron realizadas en Cádiz por Carmen Romero en febrero de 2008.

La reaparición de *Selva Varia*, tus ensayos reunidos sobre poesía y poetas, en las Ediciones de Aquí de Benalmádena, puede ser para muchos de tus lectores un álbum de sorpresas. A mí me ha revelado numerosas claves. Por supuesto de tu poesía, cuyo alcance y orientación se aclaran aquí al trasluz, al paso de tus comentarios sobre otros muchos poetas, pero también de la de tu generación y las que la sucedieron, contempladas desde la óptica particular del poeta Pablo García Baena. Si te parece podemos empezar con algunas preguntas que brotan al hilo de tus propios escritos sobre otros poetas.

Córdoba ocupa un lugar de excepción en tu personal imaginario poético. Una Córdoba mítica, aderezada con sus mejores galas, seductora y misteriosa. Sin embargo, abandonaste Córdoba relativamente joven para establecerte en Málaga, tu otro territorio de promisión. En tu ensayo sobre Vicente Núñez hablas de los "paraísos perdidos de la infancia", esos espacios donde se forjó nuestra sensibilidad, de los que quedamos prendados para siempre. ¿Esa tu mirada poética que ha seguido evocando una Córdoba de ensueño el resto de tu vida no tendría que ver con esos espacios mágicos de la infancia, donde se forjan los afectos para siempre? En otras palabras, háblame de esa Córdoba de tu infancia y adolescencia, donde empezó a gestarse el poeta que hay en ti.

En el fondo de mi poesía late esa Córdoba de mi infancia, esa Córdoba más soñada que viva, actual (sobre todo la actual, que es deleznable, por decir algo divertido). Nací en la calle de las Parras, en un patio de vecindad muy bonito. Creo que fui un niño feliz. MI familia me adoraba. Fui el último de los hijos. Me llevaba veinte años con mi hermano mayor y

era un poco el muñeco de todos los hermanos. Fui un niño peligrosamente mimado. Mi familia era muy tradicionalmente cordobesa. Mi tío abuelo era amante de la música y me llevaba a conciertos. Era un niño educado hacia las Bellas Artes. Mi padre había sido tallista. Mi hermano dibujaba maravillosamente. Fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba. Recuerdo a mi abuelo leyendo siempre, con unas gafas castelarinas y republicanas. Me llevaban a todos los actos culturales, en los que yo siempre fui un niño muy calladito, atento a todo. Mi padre también me llevaba al fútbol, al *Stadium América*, pero en eso no logró inculcarme la afición. Yo me subía a unas varillas y miraba a los trenes pasar a lo lejos. Nunca a los jugadores; aquello nunca pudo interesarme.

Volviendo a la Córdoba que late en tus poemas, encontramos en ellos una seña de identidad de tu poesía en la minuciosa evocación de Vírgenes, pasos de Semana Santa, altares... Es obvio que sientes una poderosa atracción estética por los fastos de la liturgia católica. Quizá encuentres ahí una enérgica belleza íntimamente asociada al misterio de la existencia, entreverada de un pathos trágico, una manera muy barroca y muy andaluza de mirar. ¿Podrías hablarme –en la poesía y en la vida- de esta fascinación litúrgica tuya?

En aquel tiempo la Semana Santa y las demás festividades sacras eran todo un espectáculo. Acudía a las ceremonias litúrgicas que se celebraban en la Catedral. Como afición más musical que religiosa, asistía al canto del Miserere, que se hacía en la Catedral con gran solemnidad. Era casi una ópera. La liturgia católica me fascinó desde el primer momento. Luego les divierte a los críticos y amigos que yo escriba en un poema la palabra "tenebrario". Pero para mí es una palabra de lo más común, asociada a una experiencia viva de la infancia. Cuando tenía siete años veía el tenebrario de la catedral, donde una especie de apagavelas en forma de mano iba apagando poco a poco, conforme avanzaba el canto, todas las llamas, hasta que no quedaba más que una. La palabra *tenebrario* es para mí igual que *mesa* o que *silla*. Yo la he oído toda mi vida. Luego paso siempre por ser un poeta rebuscado (no digo que en cierto sentido no lo sea), pero es que Córdoba era así. En aquellos tiempos los días se medían por la liturgia de la Iglesia. La vida se regía por el campanario. Yo he vivido siempre cerca de San Andrés, donde tocaban el alba, las vísperas... En la cuaresma

se tocaba la Salve o el Credo a ciertas horas. Si había un fuego había que saber cuántas campanadas sonaban para saber dónde era el fuego. Estos escenarios tenían que marcar a un niño que acabaría por practicar el arte de la poesía.

Justo lo contrario de un culturalismo impostado y libresco. Tu poesía brota de la vida. Aquel niño quedó prendado de aquellas imágenes poderosas y tu infancia sigue dentro de ti, impregnando tus poemas.

Yo soy muy poco inventor. En mi poesía apenas se inventa nada. Estoy muy de acuerdo con Juan Ramón, quien decía que la poesía era su existencia, la vida misma. Juan Ramón es también un poeta de lo que ve y de lo que siente. Es necesaria una infancia riquísima para que luego aflore todo este mundo que quizá parezca artificial, pero que yo veo de lo más natural. Luego viene algún crítico a acusar a los poetas de *Cántico* de una religiosidad más estética que verdadera, más animada por el goce de los sentidos que por la emoción religiosa misma, pero que no es más que el reflejo de la vida de Córdoba en aquellos días.

En el artículo que abre la sección dedicada a *Cántico* insistes en lo que viene siendo un rasgo que tú atribuyes al grupo en su conjunto, pero que la crítica suele aplicar especialmente a tu poesía. Me refiero a la fusión entre una profunda religiosidad católica y una decidida exaltación de lo carnal. Lo cristiano y lo pagano conviven con naturalidad en tus poemas hasta el punto de que el Eros pagano y el espíritu católico penitencial parecen brotar de una misma fuente, en armonía. ¿Cómo experimentas ambas vertientes de tu sensibilidad?

Todo eso yo me lo he explicado en mis viajes a Roma. Al fin y al cabo Córdoba es una colina patricia, estamos pisando mármoles romanos. Todo ese arabismo que nos quieren vender es una patraña. Córdoba es Roma. Lo cristiano, lo pagano… Para mí nunca fue un combate entre una cosa y otra. Era simplemente asumir el legado del que nacimos. La última vez que fui a Roma lo vi clarísimo: las grandes basílicas junto a las ruinas clásicas del atrio, del ágora o del circo. No me encontré extranjero en Roma en absoluto. Aquél era mi país, como lo era Córdoba. Y era también la cabeza del catolicismo. Yo no veo en eso ningún conflicto.

Tampoco entre lo que se ha llamado la fiebre de la carne y el cordón penitencial. El pecado tiene un gran protagonismo en el goce de la carne. Precisamente en la trasgresión es donde hay goce. Y luego el arrepentimiento... para volver a caer. Ambas caras son igualmente humanas. En las religiones que no tienen esa puerta abierta del arrepentimiento a lo mejor se condenan todos; nosotros no.

Es curioso también que al hablar de la poesía de Ana Rossetti insistas precisamente en lo que podría ésta tener de más próximo a tu propia escritura, la fusión de amor místico y amor profano. Das cerco entonces a la paradoja, preguntándote si hay quizá irreverencia en tal fusión de mística y erotismo. Tu respuesta es que el arte siempre ha producido tales escenas entre lo místico y lo erótico. ¿Por qué te atraen en particular esos ambiguos espacios de fractura entre posiciones ético-ideológicas por lo común enfrentadas? ¿Qué sucede, precisamente ahí, capaz de estimular la voz de un poeta?

Es la fascinación de San Juan de la Cruz. Su pasión es la de un amante. Sabemos que el *Cántico Espiritual* está dirigido a un ser superior, pero si fuera un amante carnal no se dirían otras palabras. Esa noche que une a los amantes... No tenemos un lenguaje para la mística y otro para el erotismo. El lenguaje de la religión es el del amor y es el mismo para la carne y para Dios. En *Don Juan Tenorio* el burlador de Sevilla emplea un lenguaje similar al del San Juan más místico. Hay un punto de encuentro, donde la culpa tiene un papel importante. Ahí está mi poema "Viernes Santo", que es un fluctuar entre una cosa y otra.

Continuando por este gusto tuyo por los espacios de ambigüedad moral, te preguntaría ahora por esa otra fractura entre lo religioso y lo humorístico. Al evocar a Rafael Pérez Estrada recuerdas sus fabulosos dibujos, en los que es posible ver a un niño Jesús en patinete, a dos obispos jugando al tenis o a una Virgen vestida como un travestí. A simple vista sorprende que un fervoroso creyente como tú disfrute a la vez tanto con esta clase de travesuras, de juegos en los límites mismos del absurdo, donde lo sagrado se subvierte al filo del humor. Me recuerda una afición tuya que es prima hermana de los dibujos de Rafael. Me refiero a los Belenes que todas las Navidades elaboras con esmero en tu casa, donde se puede admirar a un niño Jesús con la bacinilla bajo el pesebre, un ángel negro vestido de damascos, o a Adán y Eva al fondo panzudos y en

cueros vivos... todo un delirio de una especie de surrealismo a la española. ¿Cómo nacieron tus Belenes? ¿Cómo se alían la hondura religiosa y la travesura surrealista en ellos?

El origen de mis Belenes está, como es natural, en los que en mi infancia montaba mi familia. Aunque por supuesto esa mi primera experiencia infantil se ha ido enriqueciendo con los belenes napolitanos, los de Salzillo y en especial muchos Belenes de monjas, con toda su delicadeza, su infantilismo, que están a un paso de lo ridículo y del humor, pero que rezuman ternura. Esa especie de cromos: figuras de papel que luego ellas visten primorosamente. Todo ese mundo es el que Rafael recogía. Es una delicia, por ejemplo, el desayuno de una Dolorosa andaluza. Yo no veo que eso sea irrespetuoso. Es una manera popular de hacer un homenaje. La Dolorosa tumbada que sale el quince de agosto está rodeada de todo lo mejor que se le puede ofrecer. Si está leyendo un *ABC*, el *ABC* es de oro. Está tratado con una ternura y con un conocimiento de la religiosidad andaluza increíbles. Eso lo tenía Rafael y creo que algo también de eso hay en mí. Por eso congeniábamos tanto y éramos capaces de reírnos de aquel artículo en el que Rafael hablaba de un niño Jesús del que se decía que "tiene de todo". Eran unas monjitas que le alzaban la ropita al niño Jesús para que se viera que lucía sus atributos varoniles. Esa es la religiosidad andaluza en la que nos hemos criado y creo que es deliciosamente tierna y encantadora.

En los años 40-50 *Cántico* representó un puente tendido hacia la tradición de la poesía española moderna, trágicamente interrumpida por la Guerra Civil y la posguerra. De ahí vuestro empeño en enlazar con la Generación del 27, que representaba para vosotros la modernidad perdida. Pero también os propusisteis conectar con la mejor poesía extranjera de la época. Así sucede en tu poesía. Lo español, o, más si cabe, lo declaradamente andaluz, convive en tus poemas con un franco cosmopolitismo. Me parece al respecto de lo más revelador un verso de Manuel Machado que citas en tu libro, representativo de esta actitud andalucista y universal a un tiempo: "Con Montmartre y la Macarena comulgo..." ¿Qué piensas de ese tu continuo acostarte a dos aguas: a lo andaluz y a lo universal?

Los que dan universalidad a la poesía española parece que son en general los poetas andaluces. Tenemos a don Luis de Góngora. Y a Bécquer.

Quizá el que más escapa a esto es Garcilaso, al que no podemos olvidar. Pero el que fragua el lenguaje de nuestra poesía es Góngora. Hasta el lenguaje cheli de ahora, esas cosas que dicen los chicos ahora. "Alucine", por ejemplo, es una palabra latina que debemos a Góngora y ahora está en boca de todos: "tú alucinas". El lenguaje lo hace Góngora a partir de palabras extranjeras. En sus obras abundan las citas en italiano, de Petrarca y otros muchos.

Yo creo que Andalucía ha estado abierta siempre a todo. Ahora tenemos las pateras alcanzando cada día nuestras costas. Nunca nos hemos encerrado en nuestro propio círculo. Hemos estado abiertos a todo lo que ha llegado, a todo lo nuevo. Cuando aparece Bécquer le acusan de escribir "suspirillos germánicos". ¿Pero qué "suspirillos germánicos"? ¡Qué tontería! No creo que leyera a Heine, ni mucho menos. En todo caso la pequeña sabiduría de las coplas breves del flamenco. Por ahí le llega todo. Pero esa universalidad de lo andaluz no se acaba de ver nunca. Por eso los poetas de *Cántico* miraban a lo universal, precisamente porque leían; al revés que otros de otras tendencias, que estaban encerrados en su castellanismo integral y no habían leído nada.

Siempre me ha sorprendido ese cosmopolitismo de la revista *Cántico*. ¡Un número dedicado a la poesía china, en aquella época! Las posibilidades no eran muchas. ¿Cómo lo hacíais?

Pues mucho más arriesgado era hacer un monográfico sobre poesía en gallego o catalán, y sin embargo también lo hizo *Cántico*. Poetas como Peruchio, Vinyoli o Blai Bonet están junto a la poesía francesa o la italiana. Están Pavese, Auden... Estaba Louis Aragon, el comunista. ¿Cómo es posible? Era posible porque en España nadie sabía quién era Aragon. Pero en Córdoba sí lo sabíamos. Si es que de Despeñaperros para arriba, empieza Castilla...

Es innegable la profunda raíz andaluza de tu imaginario poético. En tus ensayos tal inclinación aparece por todas partes. Cuando evocas la poesía de Alberti o Lorca, por ejemplo, te diriges directamente a su poesía más próxima a lo popular. Parece interesarte, ante todo, aquella poesía donde se trasluce por una parte la sensualidad andaluza y por otra la hondura de la queja, el cante jondo, nuestro espíritu trágico. ¿Qué crees que ha aportado Andalucía a la poesía española contemporánea? ¿Y qué significa para ti ser andaluz?

Quizá habría que hablar de alguna clase de destino, ese *pathos* del que hablas. Todas las figuras andaluzas de la literatura desde la Carmen hasta el Tenorio, tienen ese doble sentido. La carnalidad, sí, pero marcada por el signo de la tragedia. Don Juan se salva, a última hora, porque su amada Doña Inés le da la mano y le alza al empíreo. En cambio Carmen no se salva. El gato negro del fario pasa ante ella y ya no ve otra cosa que la muerte. Parece que todo esto es literatura, pero algo debe haber en el ambiente. La hondura de las coplas flamencas pone los pelos de punta: "Por aquella ventana/ que al campo salía/ yo le daba voces./ No me respondía." Debemos llevarlo de alguna manera en la sangre.

Volviendo a las cosas del cante: "Oí doblar una campana./ Creí que era la reina./ Y era una pobre gitana". La campana, la reina, el toque de muerte... ¡qué mundo tan onírico! Un tipo que está en la fragua, dando martillazos con el fuego, y de pronto ¿cómo se le pueden ocurrir esas cosas?

Al hablar de la Andalucía de los románticos recuerdas su imagen de ésta como un Edén, un espacio de felicidad, un territorio para el desbordamiento de los sentidos. Pero también insistes en el sentido andaluz del ocio, el saber vivir en la contemplación, dejarse ir entregado a los sentidos y no en el laborioso vaivén de la continua producción. Háblame sobre esas dos vertientes de lo andaluz: la sensualidad y el ocio.

Una cosa necesita la otra. La sensualidad llega con el ocio. El ocio creador, como dice Cernuda. Porque siempre nos han tachado de haraganes. Pero lo cierto es que si no hay ocio no se puede crear nada. Un trabajo maquinal de ir a la oficina, al taller o a una tienda es otra cosa. Pero una tarea creativa requiere tiempo, tranquilidad, silencio. Una manera de vivir, quizá. Eso lo sabían muy bien los místicos. No dejaban que los monjes estuviesen nunca ociosos porque de inmediato aparecía lo carnal.

Este sentido del ocio parece muy afín a tu propia naturaleza como poeta. Citas al respecto una frase de una carta de Vicente Aleixandre que quizá tenga que ver con tu propia manera de practicar la poesía. Señala Aleixandre: "Escribe cuando te nazca". ¿Es así cómo escribes? ¿Esperas la llegada del soplo de la inspiración? Y, mientras llega, ¿te dedicas a vivir sin pensar demasiado en el verso por venir?

La verdad es que no quiero echarle la culpa de mi pereza a Aleixandre, pero es indudable que esas palabras suyas las he tenido siempre muy presentes. No puedo ponerme a trabajar si antes no hay un soplo de algo. Como soy tan antiguo todavía creo, si no en la musa, al menos en una voz, un recuerdo que te viene de pronto. El verso brota ya hecho, nace de ti. Y a partir de ese verso que alguien te sopla vas creando -con trabajo, por supuesto- el poema. Pero, claro, es muy esporádico. Por otra parte es muy cómodo. Luego uno dice: "Como no he oído nada...". Como si se tratara de un timbre, ¿no? No es eso, claro, y sin embargo... Las dudas que uno tiene siempre sobre lo que hace...

Soy un espíritu dubitativo en todo. No creo en absoluto en mi poesía. Dudo mucho. Antes, en los tiempos de *Cántico*, era mucho más fácil. La amistad con Ricardo, con Juan... Nos leíamos siempre los poemas. Era un estímulo continuo. Lo que ahora son los Talleres de Poesía lo era ya *Cántico* por entonces. Cuando la revista desaparece y fallece Ricardo, se queda uno mucho más solo y las dudas te corroen mucho más. La solución a la duda, claro, es no hacer nada. Lo está pasando uno tan mal en la creación... (Lo de "creación" siempre me ha parecido una expresión exagerada para referirse a un poemilla de nada. Pero bueno, es la manera de entendernos) Luego, ya cuando el texto está acabado, hay una sensación de que te suena el poema. No sólo lo que dice, sino también un sonido interior. Y eso ya te tranquiliza.

El espíritu trágico del que venimos hablando se transparenta también en una idea tuya que se manifiesta en tu estudio de diversos poetas ya desaparecidos. En varias ocasiones pareces ver en la obra del poeta una suerte de presagio o preparación para la muerte. Es como si ésta viniese anunciándose al modo de un presentimiento, impregnando los versos de un aura que adquiere todo su sentido cuando su autor ya está ausente. Te sucede con Juan Bernier, con Juan Valencia, también con Ricardo Molina... Me recuerda a Platón y su idea de que la filosofía es un aprendizaje para la muerte. Háblanos de ese *pathos* trágico, ese presentimiento de la muerte, que convive con un profundo culto a la vida.

El caso más palpitante es el de Lorca. Él lo único que había hecho en toda su obra es un camino hacia la muerte. Ese coro de los leñadores en *Bodas de sangre*, esas fantasmagorías... Cualquier poema de Lorca. El *Poema*

del cante jondo, por ejemplo, donde la muerte entra y sale de la taberna. La muerte andaluza es una muerte viva, porque la hemos visto también en las representaciones religiosas, la hemos visto en los autos sacramentales. En Sevilla sale un paso con un esqueleto, sentado sobre el mundo, al que el pueblo le llama "la Canina". La muerte para nosotros es algo vivo, muy presente. Nos asusta por una parte, pero por otra la encontramos natural. El fin del hombre es ése. Es una puerta última que tú traspasas. No sabes lo que va a haber detrás. Y el caso de Lorca es verdaderamente espeluznante. El poema de "Córdoba, lejana y sola". O el del jinete arrastrando el cadáver. Son presentimientos de lo que iba a vivir. Parecía que lo sabía.

Los demás poetas son, claro está, los que nos han dejado. Toda esa ilusión de que la obra va a perdurar... Luego ves que no es verdad. No queda nada. Se va olvidando. De ahí el título de mi libro *La poesía, los poetas, las celebraciones... el olvido*.

Y dejemos de una vez los territorios tenebrosos para entregarnos de nuevo al fluir de la vida. Si hubiera que elegir un único rasgo predominante en tu poesía probablemente tendríamos que subrayar la riqueza del lenguaje. Ese desbordamiento léxico, esa fiesta sonora, ese torrente de términos en donde la sonoridad y las connotaciones se despliegan como un castillo de fuegos artificiales. Háblanos de tu inclinación barroca, del rescate de bellas palabras semi-olvidadas.

Tenemos el lenguaje para usarlo. Cada día hablamos usando menos palabras. Se van perdiendo términos que han costado mucho a todos los escritores que nos precedieron. Ellos han creado un lenguaje demasiado sonoro y hermoso para que ahora lo vayamos arrinconando, esmaltándolo de palabras anglosajonas. ¡Disparates! Vas por ahí y ya no se entera uno de nada, porque todo está en inglés. Tenemos un lenguaje hermosísimo que debemos usar. Y si se usa, además, se enriquece también. No es que me haya propuesto desarrollar mi lenguaje poético al máximo. ¡Si yo no me he propuesto nunca nada en toda mi vida! Esas cosas salen así, de manera natural. ¿Y por qué no usar esa palabra que es igual a esa otra vulgar? Entonces escojo la palabra más acertada. No es sólo que sea la más inusitada, la más sonora. En realidad, cuando la colocas en su sitio es la que está pidiendo el poema. Para un lenguaje informativo ya está el periódico. O el telegrama, ya desde el siglo XIX.

Ahora Internet ha barrido la correspondencia. Todas aquellas cartas de Madame de Sevigné, o *La estafeta romántica*, que está en los Episodios Nacionales de Galdós... Ahora lo primero habrá que descifrar los mensajes. La gente joven abrevia las palabras de tal manera que tienes que estar dentro de su mundo para entender algo de lo que dicen. Paso por mi calle y me encuentro siempre nuevos *graffiti*. No se entiende nada. Son para una secta. A mí en cierto modo me gusta. Me digo: esto es un mensaje para iniciados. Aquí quiere decir algo, pero para unos cuantos. La poesía tiene algo similar. Se dirige a un círculo de personas cada vez más cerrado. No podemos creer en la poesía dominando los estadios. Tenemos que pensar que la poesía es una cosa para pocos donde hay que arrojar lo mejor que tenemos en el lenguaje, poniendo siempre algo de emoción y de verdad. Que sea un espejo de tus días. También Pepe Hierro dice que la poesía es un espejo donde nos contemplamos de la manera más sencilla o más fastuosa.

A menudo has asociado tu inclinación al torrente verbal con dos conceptos clave. Por una parte la magia, por otra la música. Magia y música del lenguaje que parecen proceder en la poesía contemporánea del simbolismo francés y el modernismo hispano. Háblanos de esa magia, de esa música.

A menudo he intentado invocar la magia en el sentido de lo misterioso. No siempre. También hay poemas míos en que lo que se expresa está a la luz del día, sin trasfondos. Luego hay otros, como "El coche de punto", donde aparece una dama misteriosa, con guantes, que desciende de un coche... Creo que es una magia influida por el cine, una magia que necesita una iluminación especial. He ido mucho al cine. Ahora no voy nunca. Entre otras cosas porque son pocas las películas de ahora que me interesan. Entonces eran todas...

Y en cuanto a la música, hemos tenido esa educación musical que procedía, como hemos hablado antes, de la liturgia sacra. Y luego la tertulia de don Carlos López de Rosas, en los inicios de *Cántico*, el profesor expulsado del Conservatorio por la dictadura, quien nos reunía en su casa a los jóvenes. Era la única manera de escuchar música. En Córdoba había un concierto al año, si acaso. Y era todo un acontecimiento. Ahora hay conciertos de importancia de continuo. En los discos de don Carlos descubríamos a Bach y a Mozart. Era un verdadero prodigio en una época de miseria y

sequedad. Recuerdo caminar hacia aquella casa recorriendo las calles con un calor asfixiante. Teníamos allí ese refugio, esa agua que calmaba un poco esa sed del verano cordobés. Aquella casa la recuerdo siempre como algo fresco, un contrapunto a todo lo que era la ciudad, aquella miseria. La gramola y aquellas placas gruesas las compró Ricardo, a la muerte de don Carlos. El descubrimiento de la música fue vital para mi poesía. Aquellos encuentros tenían cierto aire masónico. No teníamos nada que ver con lo que nos rodeaba. Todo para reunirnos en torno a unos instrumentos que sonaban, transportándonos a otro mundo.

No faltarán quienes malinterpreten la riqueza de lenguaje que se manifiesta en tus poemas como un exceso barroco. A lo largo del siglo XX el prosaísmo ha regresado una y otra vez a nuestra poesía para dictar sentencia contra los poetas de orientación barroca, ricos en lenguaje. Sin embargo, dejas muy claro en tus ensayos que esa riqueza de lenguaje, lejos de abandonarse al caos, ha de encarnarse en una estricta armonía. Música del lenguaje, una vez más. Lo más interesante, a mi modo de ver, de esa tu apuesta por la armonía del poema, por su composición equilibrada bajo el control de la mano de orfebre del artista, es que representa una actitud deliberadamente enfrentada a los tremendismos y a los excesos del tono declamatorio. Háblanos de ese afán tuyo de defender la armonía verbal frente al tremendismo al estilo de los poetas de *Espadaña* o la voz hueca, declamatoria, romanticoide.

Parece que los prejuicios contra el barroco aún no se han desterrado del todo, hasta el punto que el apelativo de "barroco" suele tener una carga peyorativa. Te encajan el adjetivo y se le hace a uno evidente que es un modo de rebajar tu poesía totalmente. Como un exceso, como una monstruosidad. Una enfermedad que viene de las perlas barrocas, no sé si portuguesas. Yo estoy orgulloso de ser barroco. Pero el barroco no es un disloque total. Tiene unas reglas y unas medidas como cualquier otro estilo. Si hay algo que no se me puede reprochar es que sea un poeta anárquico, disparatado. Tengo un "barroquismo clásico" que está palpitante en todo lo que he hecho.

Lo que sí era una mascarada fue toda aquella poesía declamatoria, gesticulante, de los poetas de *Espadaña*. El tremendismo lo era de señores muy bien situados, como Gabriel Celaya. ¡Todavía si fuera el obrero que

arroja la bomba en la calle, o el que cogía la policía...! El caso del pobre Miguel Hernández, una víctima terrible. Eso sí es convincente. ¡Pero esa facilidad para decir lo poquito que te permitía el Régimen...! Nunca te pasabas de eso. Blas de Otero es otra cosa. Pero Celaya es declamatorio, es tremendista, es social, es de todo. Pero todo hueco. En el fondo no era un auténtico poeta. Yo tuve mucha amistad. Tengo muchas cartas de Celaya. Pero todo eso sonaba ya entonces a falso. No era verdad nada de lo que estaba diciendo.

¡Y no digamos *Espadaña*, dirigida por un cura! Ésa era la sequedad total de la meseta. La negación de la poesía, que debe ser siempre frescura y delicia del oído, de los sentidos y del tacto; que te haga sentir con todos los sentidos vivos y abiertos. ¡Y aquel yermo, Castilla, por favor! Todo ese mito de Castilla fue inventado por personajes de la diáspora castellana. El sevillano Antonio Machado es uno de los creadores de esa mítica Castilla que no existe. Y Azorín, un levantino. O Unamuno, un vasco recriado en Salamanca, más salmantino que nadie. Los personajes de la diáspora crean una Castilla mítica, artificial, disparatada. ¡La pobreza de los pueblos de Castilla! En un pueblo andaluz siempre hay alegría. Y una cal blanca y una maceta con albahaca. ¡Pero Castilla...! Castilla es el terror, la muerte.

En tu ensayo sobre Manuel Reina hablas de la superación por parte del modernismo del esteticismo de nuestros románticos. Insistes entonces en una de tus obsesiones: la verdad. El poeta ha de decir siempre una honda verdad. No bastan meros juegos de lenguaje, una simple orfebrería en el vacío. El poema ha de encarnar una intención de sinceridad, comunicativa. ¿Quizá se trata de un valor moral, una especie de honestidad poética? ¿O simplemente sucede que el poema que carece de tal verdad, previa a su elocución, nace ya muerto?

Una honestidad contigo mismo. Antes decíamos que la poesía era la existencia. Siento la poesía como el retrato fiel de una vida. Tampoco quiere esto decir que todo lo que escriba deba ser verdad. En el poema de Cernuda sobre Luis de Baviera el poeta está recreando un momento histórico. Pero en el fondo el rey de Baviera es el poeta mismo. Y lo mismo en su poema sobre Góngora. Está hablando de un conflicto interior suyo. Aunque tú te adornes con el armiño del rey de Baviera o con el cultismo de Góngora, en realidad el poeta está hablando de sus problemas, de su interior. Está

mirándose en un espejo. Hay que ser honesto con uno mismo y que la palabra sea fiel reflejo del pensamiento. Que no suene a mentira, a hueco. Estos poemas que se llevan, monólogos dramáticos, el culturalismo que los novísimos pusieron de moda, son un fingimiento para acabar hablando –como es natural- del autor.

Escribes entonces una frase antológica: "Todo libro, como el amor, es un engaño veraz". Queda en esas pocas palabras brillantemente resumida toda la dialéctica entre mito y conocimiento interior. Tu frase me recuerda a Elio Theon y su idea de que "el mito es una ficción que contiene una verdad". Háblanos de esa relación esencial entre ficción y verdad, ese equilibrio de fuerzas que otorgan su latido al poema.

La poesía suele ser una media verdad, pero adornada. No quieres entender nunca que es un engaño. Por eso tiene la veracidad que tú le das. Como el amor, que en el fondo es un engaño de dos. No es que el poema sea una mentira. La mentira se ve a las claras que no es verdad, que hay engaño. En el poema, como en la vida, nos engañamos a nosotros mismos. Momentos de pasión que sublimamos. Quizá los grandes poemas de amor no están inspirados por un amor verdadero, duradero. El "amor de mi vida" quizá fue apenas el amor de una noche en nuestra vida. Pero tiene una chispa de verdad.

Además, todo lo que decimos es un reflejo de algo anterior. Casi no se inventa, en realidad, nada. Lo que es tonto son las vanguardias, con su obsesión por la originalidad. El que intenta en pintura ser vanguardista porque algo redondo lo pinta cuadrado, la nariz es un ojo... Para eso hay que ser un genio como Picasso. Pero todo lo demás me parece una falsificación total y una tomadura de pelo. Y yo creo que en el arte está ya todo dicho. Se puede decir de otras maneras, pero en el fondo hay siempre un eco de algo ya escrito antes.

En uno de tus artículos sobre José Hierro recuerdas una frase suya espléndida: "La poesía ha sido siempre un sustitutivo de la vida. Se escribe lo que no se puede vivir". ¿Estarías de acuerdo con Hierro? ¿Escribimos para vivir una vida paralela a la vida, para vivir de algún modo lo que la vida común nos niega?

La poesía es, en cierto modo, un sustitutivo, pero hay un germen de verdad siempre. La verdad no puede faltar. Desde el momento en que lo escribes, le estás dando forma literaria, lo estás disfrazando. No mintiendo, pero sí adornando. No es tanto que la poesía cante una vida que no se ha podido vivir, una vida paralela. Es una construcción donde es imprescindible el oficio de poeta, pero a partir de la verdad. El poeta tiene que tener unos asideros en la realidad. Por eso en mis poemas que más vuelan, de pronto hay como un tirón y entonces se dice algo completamente cotidiano y actual. Es un revulsivo para el lector, un contrapeso. Me gusta ese contraste, volar con la imaginación y súbitamente anclarme en la realidad más inmediata. Ir y venir entre la fantasía y lo más próximo, concreto, de diario. En el poema de la hija muerta de Bernabé recreo un mundo onírico, hago una invocación a las altas potestades. Pero al final escribo: "Letra clara. Mayúscula. A ser posible a máquina". Regreso a la realidad más inmediata.

Pero regresemos de la poesía a la vida. Hay un lugar y un tiempo en tu propia experiencia vital que parece brillar con luz propia. Me refiero a Torremolinos, donde a juzgar por tus múltiples declaraciones en ese sentido debiste sentir una especie de sentimiento de liberación muy intenso respecto a tus últimos años en Córdoba. ¿Qué significó para ti el descubrimiento de esa isla de libertad en el páramo español de la dictadura franquista?

En realidad no era un descubrimiento. Desde el año 55 hay unos diez años en los que voy con frecuencia a Málaga. Desde el congreso en el que conocimos a los poetas de *Caracola* nos escapábamos a la primera oportunidad. Juan nos llevaba en su coche. Era muy divertido. Decía: "Yo lo que sé es volver de Málaga, pero ir no". Y no lo decía en broma. Cuando iba a Málaga pasaba primero por Jerez y Cádiz, para visitar a los amigos. Por eso conocía el camino de vuelta desde Málaga a Córdoba mucho mejor que el de ida.

Era una Málaga muy divertida la de los años sesenta, con señoras medio desnudas en los bares a medianoche y concursos de senos. Yo creo que la habían dejado a su aire: la ciudad del pecado libre. Iba en coche, con Miguel del Moral, Juan Bernier o en un "seílla" que tenía Pepe de Miguel. Siempre que llegábamos al altozano desde el que se veían las luces de Málaga nos poníamos locos de contentos, como dicen que le pasaba a

Isabel II, que era una libertina, cuando iba a Málaga. También fue Villena con Fernando Delgado y con Brines, pues a pesar del Levante, tan propicio a las aventuras amorosas, Málaga brillaba con luz propia.

Cómo sería la cosa que el cura de Churriana, que está a unos cinco o seis kilómetros de Torremolinos, hacía ronda por la noche por el pueblo, para impedir que los mozos salieran en busca de las suecas, suecos o lo que hubiera. Hoy parece imposible. Todo aquello era una España divertida, pintoresca, y lo pasábamos muy bien. Supongo que ahora no se podría hacer. Si no hay prohibición no hay libertinaje.

Es curioso que el encuentro de los poetas de *Cántico* con los de *Caracola* llegara a producir tal confluencia estética que hoy se incline parte de la crítica por considerar a Vicente Núñez como un integrante –quizá tardío- de *Cántico*. Tu proximidad tanto humana como estética a Vicente es indudable. ¿Cómo valorarías tú ahora, con la perspectiva de los años, la aportación de Vicente Núñez al grupo?

Al principio estuve en contra de añadir a Vicente al grupo, pues me parecía sin fundamento. Yo tengo un sentido cronológico de la vida, de la historia, de cómo se crean las cosas. Y Vicente no participó en la fundación de la revista. No le conocimos hasta diez años después. Por mucho que fuera muy amigo nuestro, que lo era; por mucho que fuera afín a nuestros gustos y que su poesía tuviera afinidad con las *Elegías de Sandua* o *Antiguo muchacho*... yo al principio, la verdad, no lo veía.

Cuando vino Carnero a preparar el libro sobre *Cántico* traía la idea de agregar a Vicente. Fue a Aguilar y no lo encontró. Parece que Vicente estaba de viaje. Luego lamentó mucho su ausencia, pues le habría encantado participar con nosotros. Sin embargo, en aquel momento ni Juan Bernier ni Julio Aumente habrían estado muy de acuerdo en que se le incluyera a efectos críticos en el grupo. Otra cosa era Ricardo (que ya había fallecido por entonces), quien seguro no habría puesto reparos.

Hace dos años Guillermo Carnero se propuso reeditar su libro sobre *Cántico*, añadiendo a Vicente Núñez. Esta vez estuve de acuerdo. Y Julio, que había tenido sus roces con Vicente (incluso le había dedicado versos satíricos, como el poema de la bruja, que se llamó originalmente "Bruja quemada en Poley") también accedió. En aquel momento apareció una selección de reseñas recopiladas por Miguel Casado y aparecía una de

Vicente muy elogiosa hacia uno de los primeros libros de Julio. Creo que le pilló en el momento más dulce. Por desgracia el libro no vio la luz por desacuerdos con las editoriales.

Cuando Villena hizo su reciente antología sobre *Cántico* me pareció muy bien que incluyera a Vicente. Lo curioso es que ahora que al fin se le ha incluido en el grupo todo el mundo intenta separarlo. En el congreso recién celebrado en Córdoba sobre Vicente todo el mundo parecía insistir en que sus últimos libros se alejan mucho de *Cántico*. Para mí lo importante es que él quería ser considerado parte del grupo. Lo justifican sus textos y lo justifica la amistad que tuvimos.

También se trasluce en tus ensayos el profundo efecto que te produjo descubrir al grupo de Jerez. Me refiero a Caballero Bonald, Quiñones, Juan Valencia y Pilar Paz Pasamar. Les dedicas algunas de las páginas más entrañables del libro. Háblanos de tu relación con el grupo, tus recuerdos...

Les conocí a finales de los años 40. No recuerdo si la revista *Platero* ya había salido. Creo que todavía no. Ellos vinieron a vernos como a hermanos mayores. Era muy divertido Quiñones cuando me decía que conocerme había sido una desilusión. Me comentó algo así como: "Yo creía, por tus poemas, que tú pasabas todo el día vestido de *sportman*, jugando al tenis en los chalets de la sierra de Córdoba". "¿De dónde sacas eso?" –le respondí. Quizá no había cumplido los veinte años en aquel tiempo. Y lo mismo Pilar, que era una chica preciosa. Fue lo que hizo que Juan Ramón, al recibir una carta suya con una foto se quedara prendado de ella y le escribiera todas aquellas cartas tan atentas. Juan Ramón "flipó", como se dice ahora.

Recuerdo una noche memorable, en la que paseamos en andas, como si fuera un paso de Semana Santa, a cierta poeta cordobesa. Los de Jerez vinieron a sumarse a la fiesta. Lo cuenta Caballero Bonald en sus memorias, aunque con alguna inexactitud. Decía que Miguel del Moral le cantó una saeta. Pero eso es imposible. Miguel tenía un oído enfrente de otro; era incapaz de afinar dos notas seguidas. Sí es cierto que en otra ocasión, en la que no estuvieron los amigos de Jerez, la misma poeta, que era una mujer muy dada al nudismo público (nos enseñaba la ropa interior a la menor oportunidad) llevaba unas bragas de un morado nazareno y Miguel del Moral le dijo: "Tienes un coño que dan ganas de cantarle una saeta". El libertinaje, como ves, estaba a la orden del día.

Cuando regresaste a la escritura las circunstancias habían cambiado. ¿Influyó en tu regreso a la poesía la aparición de los novísimos? Me refiero a la reivindicación de la poesía de Cántico, y de la tuya en particular, por Guillermo Carnero y Luis Antonio de Villena. ¿Fue un hecho determinante para ti el repentino interés de los jóvenes de los años 70 por tu poesía?

Indudablemente. Aunque el primer estímulo no lo recibí directamente de los novísimos. En realidad yo vuelvo a escribir por el interés de los poetas jóvenes de Málaga, que ya estaban en la línea de los novísimos. A través de ellos me llegaba que los novísimos se interesaban por los poetas de *Cántico*, pero conocí a Carnero y a Villena más tarde. En el año 70 empezaron a reunirse estos jóvenes poetas malagueños para realizar homenajes y en una de esas ocasiones se propusieron hacerme un homenaje a mí. Ése es el primer paso que yo doy en la órbita de los novísimos, bastante antes de la famosa carta de Villena. Pepe Infante me dijo que no podía leer sólo poemas antiguos. No tuve más remedio que escribir algún poema. Me encerré en casa y escribí "Cándido". Así renació mi poesía.

Eduardo García con Pablo García Baena en Córdoba (mayo, 2008). Foto: Antonio Flores

Mi silencio de años procede de lo mismo que me hizo abandonar Córdoba. Tuve una pasión en cierta medida correspondida. Pero luego él huyó y al poco tiempo yo huí también. Un día Miguel del Moral me recitó el verso de Bécquer: "Porque el muerto está en pie". Aquello me hirió de tal manera... Él había huido, estaba ausente, pero seguía vivo dentro de mí, aquellas paredes me lo evocaban. Pepe de Miguel estaba metido en un negocio inmobiliario en la Costa del Sol, construyendo chalets, y me ofreció llevar una tienda de antigüedades. Yo en aquel tiempo trabajaba en la Diputación, en el Archivo Monumental de la provincia, donde había entrado con Juan Bernier. El caso es que Bernier ya no estaba allí y vi en la huida a Málaga una manera de pasar página a aquel amor. La misma fuerza interior que me hizo huir de Córdoba y la poesía me hizo después regresar a la palabra.

Tu interés por el decadentismo y por el modernismo parecen aliarse en otro valor que reivindicas en tus ensayos: la elegancia. Tanto en Manuel Machado como en Juan Gil-Albert resaltas la figura del señorito andaluz. Un señorito que no cae en el ridículo del dandy, sino que se presenta con un elegante distanciamiento como de nobleza menor, provinciana. Es curioso ese interés tuyo por una figura tan denostada como la del señorito. ¿De dónde procede? ¿De tu propia tradición familiar?

De mi familia... ¡imposible! La verdad es que no había caído en eso. Sí que me produce simpatía la pose de Manuel Machado, como la de Juan Gil-Albert. Sin embargo, el señoritismo a la violeta de Cernuda me da risa. Ese escatimar todo para comprar una camisa inglesa o unos zapatos de una marca de Milán... Luego la tontería del apellido Bidón, el Bidou. Todo eso de Cernuda no me gusta nada. Me refiero sólo a esa vertiente de su personalidad; el poeta es otra cosa, de una altura incuestionable. Machado y Gil-Albert eran personas verdaderamente selectas. Machado era un señorito andaluz, pero tratable. Gil-Albert, no. Fue un alma exquisita, una persona encantadora. Y como era filo-comunista me dijo Carnero que le llamaban en Valencia "la zarina". Pero no daba ese aire ridículo que cuentan de Cernuda.

No soy consciente en absoluto de ese señoritismo, ni me gusta esa prepotencia de los adinerados. Lo que sí me gusta es un elitismo de la cultura, no del dinero. Además, ni Machado ni Cernuda tenían un duro. Y Gil-Albert, tras la guerra, se arruinó. Pero sí tenían una actitud exquisita que nada tenía que ver con los cortijos y el señoritismo andaluz.

En tu libro hay un claro sentido de la tradición. Pareces muy consciente de la continuidad histórica de la poesía que se revela una labor colectiva en la que todos tratamos de avanzar por senderos que otros abrieron antes. "El poeta camina y va pisando huellas anteriores" –escribes, en una lúcida cita. Ya hemos hablado de cómo los poetas de Cántico se proponían enlazar con la generación del 27 y, a través de ella, con la mejor tradición poética española...

¿Por qué dices "se proponen"? No nos proponíamos nada. La poesía del 27 era simplemente nuestro precedente más inmediato. Era la poesía más cercana a nosotros. Al fin y al cabo nos habíamos criado en la República, cuando ellos todavía vivían. La poesía viva más inmediata que había entonces era la de la generación del 27 y es cierto que a través de *Cántico* algo del 27 ha llegado a las siguientes generaciones, sobre todo Cernuda. Bernier, que era el mayor del grupo, tenía los libros de Cruz y Raya, que es donde todos conocimos a Cernuda. Primero nos llegó en antologías como la de Gerardo Diego, pero la edición de *La realidad y el deseo* de Cruz y Raya que tenía Juan fue nuestra primera oportunidad de leerlo en libro. Lo mismo que *Marinero en tierra*. Porque Juan cuando llegó la guerra tenía veintitantos años ya.

También Juan Ramón será una referencia importante en tu obra. En varias ocasiones te has referido al hecho de que desde hace décadas se haya intentado eclipsar una y otra vez la figura de Juan Ramón mediante un quizá excesivo encumbramiento de don Antonio Machado. ¿Qué piensas de ese pretendido duelo Juan Ramón-Machado que parece presidir la historia de la crítica de poesía contemporánea?

Cuando escribí ese artículo yo era tan ferviente juanramoniano que no podía ni siquiera soportar que don Antonio Machado le hiciera sombra. Luego he cambiado mucho. Machado no es un poeta de mi predilección, pero siento un gran respeto por su poesía, y cuando lo leo reconozco en él a un excelente poeta. Pero no me acuerdo nunca de él. En cambio a Juan Ramón y a Cernuda los tengo siempre muy presentes.

Escribí el artículo con ocasión de la muerte de Juan Ramón. Me lo encargaron en el diario *Córdoba* para el día siguiente y lo escribí bajo el impacto del momento. Además, por entonces yo estaba bastante

enfadado con los machadianos que proliferaban por todas partes. Era más un movimiento político... que poético. Yo no atacaba a Machado, sino que me enfrentaba a los que encumbrando a Machado trataban de oscurecer la obra de Juan Ramón. ¡Como si los dos no merecieran reconocimiento! Claro, Juan Ramón sobrevivió a la guerra muchos años y no hubiera consentido que se apropiaran de su obra. Y Machado no podía protestar desde la tumba del uso en provecho propio que de su nombre hacían algunos.

La continua polémica entre realistas y romántico-simbolistas parece jalonar la entera historia de la poesía española del siglo XX. Con la perspectiva que te da haber sido un privilegiado testigo de tales combates estéticos ¿qué opinas de esos supuestos enfrentamientos entre facciones?

Nunca he visto demasiado claro esos diversos caminos supuestamente tan delimitados. Es evidente que a los poetas de *Cántico* habría que agruparlos, por seguir la clasificación que me propones, dentro de los romántico-simbolistas, pero en nosotros hay detalles de un realismo que no los hay en Celaya, quien incurre en un flagrante prosaísmo sin vuelo. Las aguas bajan todas a la vez, las de la margen izquierda y las de la margen derecha, y es todo una misma corriente de agua. No hay un muro en medio del río de modo que unos van por un lado y otros por otro. Y los que se encierran en un muro están condenados a perecer. El agua acabará arrastrándolos. Hay que demoler esos tabiques: los poetas de aquí, los de allí; los del Sur, los del Norte; esas tontas guerras intestinas. Lo que hay que hacer con la poesía es escribir poesía de verdad. Hay que entregarse a la poesía con todo, como te nazca.

Nos han agrupado en *Cántico* y eso me alegra porque éramos amigos, pero en realidad cada uno llevaba su vida como podía, en momentos muy difíciles, y ya está. Nos ha favorecido a casi todos. El pobre Ricardo muere antes de alejarse de *Cántico*. Pero los demás, ¿hemos permanecido fieles a *Cántico*? He dicho muchas veces que aprendo de los jóvenes. Y es verdad. No me encierro en un divismo tonto. Con más de ochenta años no puedo ver la poesía como un poeta actual de veinte, pero sí encuentro en los jóvenes caminos, señales que me aportan otra visión.

Para terminar, dejemos volar un poco la imaginación. ¿Cómo te gustaría ser recordado?

La verdad es que eso no lo he pensado nunca. Es algo que no me interesa mucho. Creo que lo mejor es que se me olvide, que se quede la calle con mi nombre como el de tantos poetas que ya nadie sabe quiénes fueron. Que alguien pase y lea una calle, "Poeta Pablo García Baena", y diga: "¿Y éste quién será?" Pero en todo caso que quede la calle. Que no me la quiten. La calle "Valladares", por ejemplo. Parece que era un poeta del XIX. Hoy nadie lo recuerda. Que quede apenas una inscripción en una calle. Y si alguna vez algún loco encuentra un libro mío, que ese lector sienta en mis versos, desde ese futuro que no podré ver, que tuve los mismos problemas que él.