

ARMANDO ROMERO O LAS ESTACIONES DE UN DIÁLOGO Y UNA RUTA: CALI, CARACAS, CINCINNATI

Arturo Gutiérrez Plaza
Universidad Simón Bolívar, Caracas

Quizás resulte ocioso advertir que una nota introductoria a una larga y placentera conversación con Armando Romero no puede ni debe ser ajena a la naturaleza de su propia concepción de la escritura, de la literatura y de la vida. Esto es, no debe dejar de tener presente a la imaginación lúdica, anclada en lo real, como sustrato de la experiencia con lo verbal. No puede desentenderse de una noción de la realidad como imprevista y sorprendente suerte de combinatorias (debidas o no –y verbales o no-) que fundan el ser. No ha de olvidar la condición viajera, algo vagabunda y errante de toda escritura que quiera ser fiel a la cartografía anímica del escritor. En suma, no basta dar noticias de una ficha biobibliográfica en los siguientes términos: (Cali, 1944) Poeta, narrador y ensayista¹. De lo que se trata es de una obra que ha ido creciendo de manera paciente y paulatina, hasta alcanzar una solvente y singular madurez, que ya empieza a tener eco en el ámbito de otras lenguas y en diversas geografías. Pero además, junto a todo ello se hace necesario dejar constancia de otro asunto, en mi caso Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG) un recital de poesía, acompañado de música y fotografías, con los poemas pertenecientes al libro *Hagion Oros (El monte Sacro)*. Pocos meses después nos volvimos a ver en Cincinnati. En esta ocasión fue él quien me invitó a leer poemas en las cercanías del río Ohio, aprovechando mi participación como becario en el International

¹ Entre sus libros se cuentan: **Poesía:** *Los móviles del sueño* (1976), *El poeta de vidrio* (1976), *Del aire a la mano* (1983), *Las combinaciones debidas* (1989), *A rienda suelta* (1991) *Hagion Oros- El Monte santo* (2001), *Cuatro Líneas* (2002); **Cuentos:** *El demonio y su mano* (1975), *La casa de los vespertilos* (1982), *La esquina del movimiento* (1992), *Una mariposa en la escalera —selección de los libros publicados—* (1993), *Lenguas de juego* (1997), *La raíz de las bestias* (2002); **Novela:** *Un día entre las cruces* (1993), *La piel por la piel* (1997), *La rueda de Chicago* (en imprenta); **Crítica literaria:** *Las palabras están en situación* (1985), *El Nadaísmo o la búsqueda de una vanguardia* (1988), *Gente de pluma* (1989).

Writing Program de la Universidad de Iowa. Ya para entonces había empezado a adentrarme en su obra, así como a conocer algunos trazos de su vida. En este punto acudiré al mismo expediente utilizado por él en su texto titulado “El cuento que no vendrá”. Es decir, echaré un cuento para explicar un cuento de modo que el nuevo cuento echado y escrito sea un nuevo palimpsesto que nos permita leer y comprender de modo más cabal el texto original. Sólo que en este caso el cuento no es de Armando Romero ni mío sino de Roberto Bolaño y se llama “Discurso de Caracas”². Texto (¿discurso, cuento, crónica?) que leyó el 2 de agosto de 1999 al recibir el Premio Internacional de novela Rómulo Gallegos, por su libro *Los detectives salvajes*.

Como son muchas las coincidencias que entre lo dicho por Bolaño y lo visto en la vida y obra de Armando Romero, apuntaré mis comentarios. La novela *Los detectives salvajes* es “la transcripción, más o menos fiel, de un segmento de la vida del poeta mexicano Mario Santiago”³, así como el reflejo de “una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación”⁴. Esto es así, pero es algo más. Ese trozo de la vida del poeta Mario Santiago es también una metáfora de la vida del mismo Bolaño, poeta y narrador errante cuya existencia y escritura fueron siempre consecuencia de la creencia de que ambas eran “un oficio peligroso”, pero también una búsqueda insaciable detectivesca y salvaje. Es así como el Bolaño chileno, mexicano o español, cultor del “real visceralismo” se me emparenta con el Romero trashumante que a los 23 años, necesitado de “romper ciertas ataduras” con el Nadaísmo y “armado de unos cuantos poemas y de tanto dinero como para llegar a la frontera”, se fue “a Ecuador y por allí al Perú y luego a Chile, en un viaje que duró cerca de un año”. Según nos dice: Eran tiempos de la ‘sinrazón ardiente’. Todos éramos ‘locos, geniales y peligrosos’. Algunos de mis

² Roberto Bolaño. “Discurso de Caracas”, *Actualidades (Celarg)*, 10 (Caracas, octubre 1999) 29-37.

³ Roberto Bolaño. “Acerca de los detectives salvajes”, *Actualidades (Celarg)*, 10 (Caracas, octubre 1999), 16.

⁴ Ibidem

HPR/82

poemas en *A rienda suelta* y *Las combinaciones debidas* tratan de capturar imágenes y momentos de este viaje. Fue un viaje formidable que me llevó desde descubrir el cochayuyo en Chile o el pisco en el Perú o los llapingachos de Ecuador, hasta encontrarme una noche tomando vino en el hotel Crillón de Santiago con Pablo Neruda o preso en Trujillo, Perú, por asociarme con los poetas de la ciudad. Ese viaje realmente marcó mi vida y abrió el camino para que luego me fuera a Venezuela y después deambulara por toda América, desde México a Buenos Aires, pasando por Chicago, como creo que debe ser⁵.

⁵ Entrevista realizada por Rafael Courtesieu para Literate World: www.literateworld.com/spanish/2002/portada/jul/w01/ArmandoRomero.html

HPR/83

Pero volvamos al texto de Bolaño, al llamado “Discurso de Caracas”, texto construido, como muchos de Romero, bajo los principios de la patafísica de Alfred Jarry. Pero la coincidencia no se detienen aquí. La historia de Bolaño señala otra extraña o imaginaria re(ve)lación. Bolaño inicia su “discurso” afirmando: “Siempre tuve un problema con Venezuela”. Luego aclara que se trata de un problema infantil, de “índole verbal y geográfico”, fruto de su “educación desordenada” o de “una especie de dislexia no diagnosticada”. Nos cuenta que de pequeño jugaba fútbol y usaba el número 11 (el de Pelé y el de Zagalo en el Mundial de Suecia). Pero el problema no estaba allí, el asunto era que chutaba con la izquierda pero escribía con la derecha. Así nos dice:

Con el tiempo, por supuesto, aprendí a tener una referencia cada vez que me preguntaban o me informaban de una calle que estaba a la derecha o a la izquierda, y esa referencia no fue la mano con la que escribo sino el pie con el que le pego a la pelota. Y con Venezuela tuve, más o menos por las mismas fechas, es decir hasta ayer mismo, un problema similar. El problema era su capital. Para mí lo lógico era que la capital de Venezuela fuera Bogotá. Y la capital de Colombia, Caracas. ¿Por qué? Pues por una lógica verbal o una lógica de las letras. La uve o ve baja del nombre Venezuela es similar, por no decir familiar, a la b de Bogotá. Y la ce de Colombia es prima hermana de la ce de Caracas. Esto parece intrascendente, y probablemente lo sea, pero para mí se constituyó en un problema de primer orden, llegando en cierta ocasión, en México, durante una conferencia sobre poetas urbanos de Colombia [acompañado por Mario Santiago], a hablar de la potencia de los poetas de Caracas, y la gente, gente tan amable y educada como ustedes, se quedó callada a la espera de que tras la digresión sobre los poetas caraqueños pasara a hablar de los poetas bogotanos, pero lo que yo hice fue seguir hablando de los poetas caraqueños, de su estética de la destrucción, e incluso los comparé con los futuristas italianos.

Lo que no sabremos es si Bolaño habló de los nadaístas colombianos o de los “balleneros” del “techo de la ballena” venezolanos o de otros poetas. Lo que sí sospechamos es que idéntica dislexia o curiosa

HPR/84

confusión puede haber sufrido o todavía sufrir Armando Romero, quien ha visto desde siempre a Colombia en Venezuela y lo contrario⁶. Pero ya que en el caso de Armando la causa no es el fútbol aventurémonos a pensar que todo se debe, más bien, a la profusa suma de afectos compartidos. Testimonio de ello es la cercanía espiritual y estética que ha tenido con poetas venezolanos como Juan Calzadilla o Juan Sánchez, por mencionar sólo a dos de los muchos que se han sentido siempre próximos a él y a Colombia. De modo, que como breve introducción al diálogo fronterizo entre poetas y países hermanos no resta más que decir que en el caso de Armando la confusión se ha visto agravada, pues su empecinamiento con la ce lo vemos también cuando nos explica su cuento "Versión completa y verídica de la historia de la cacería del Gigante por Croar, Croir, Crouir", cuyo origen estuvo también regido por el azar fortuito de Breton, según él mismo lo expresa en el aludido texto, "El cuento que no vendrá":

Entonces se me vino a la cabeza la palabra 'croar'. Pero no pensaba en ranas o sapos, sino que lo que me asaltaba era sólo el sonido, eso que tal vez me faltaba de la realidad afuera. Y entonces la palabra 'croar', que es muy traviesa, nomás déjala un rato en la boca y ya verás lo que te pasa, trajo enseguida como compañeras a las palabras 'croir', 'crouir', y de pronto, la habitación estuvo llena de ruidos; es decir, que los muchachos de la calle en bicicleta se metieron por las paredes y empezaron a tratar de capturar al gigante solitario que, como dice el cuento, 'viene apagando los fuegos de todo el planeta y chupando con sus dientes golosos las plumas de aves y almohadas, que corta las plantas y seca los cactus'.

Como vemos no es un caso fácil de entender ni explicar. Quizás sea ésta una de las obsesiones que persiguen a los poetas, abrumados por la realidad incontestable de las palabras y sus sonidos, las cuáles marcan sus rutas y sus destinos. La suerte de su escritura y sus entrañables geografías.

⁶ Quizás ello explique por qué Armando Romero coordinó los números 128-129 y 166-167 de la *Revista Iberoamericana*, dedicados a la literatura colombiana y venezolana, respectivamente.

HPR/85

Por ahora, tenemos constancia de que tal empecinamiento no ha cesado, al insistir en vivir en la ce de ciudades como Cali, Caracas o Cincinnati. En todo caso, desde aquí y desde allá, hay otro texto que se ha venido tejiendo como resultado de un diálogo entrañable y cordial –“digital” como ha adjetivado alguno de sus poemas- a propósito de otro cuento: la obra poética de Armando Romero

Arturo Gutiérrez Plaza: Coincides con la apreciación de Álvaro Mutis de que tus poemas son textos "escritos sólo para poetas"? ¿Por qué? ¿En qué sentido?

Armando Romero: Siempre he pensado que el lector de poesía es realmente un poeta, de otra manera no puede existir ese intercambio vital que es la factura del poema y su lectura, ese darle vida de que hablaba Borges. Ahora bien, podría ser un poco más literal con lo que dice Mutis y responderte que sí, que en verdad yo veo que la factura de esos poemas buscaba un diálogo con almas afines en cuanto a escritura, a letra y palabra. Tienes que tener en cuenta que cuando Mutis dice esto se está refiriendo a mis poemas de *El poeta de vidrio*, exclusivamente. Y esos son poemas en que yo veo una serie de proposiciones poéticas que sólo pueden ser entendidas pasando de uno a otro poema y estableciendo una solución de continuidad entre ellos. Yo veo esos poemas como objetos animados que conforman un zoológico muy particular, cada uno de ellos alimentándose a su manera. Su lectura entonces llama a un lector muy especial, que tiene que tener un pie metido de lleno en poesía, o por lo menos así lo veía Mutis. Te digo que esta opinión también la compartía Juan Sánchez Peláez, para quien este libro en especial era lo que más le gustaba de mi poesía.

AGP: ¿A qué responde el orden de los poemas en tus libros? ¿Ves en cada uno de ellos un sentido de unidad o los concibes más bien como colecciones de poemas independientes, escritos en un determinado período?

AR: Mi primer libro de poemas escrito es *El poeta de vidrio*, que se gestó

HPR/86

más o menos entre los años 1961 y 1972, cuando escribo el último poema en México. La verdad es que no es un libro pensado orgánicamente sino una serie de poemas que se fueron desprendiendo de varios libros a medida que desaparecían, uno de éstos se llamaba *22 revoluciones por minuto*, recuerdo. Por eso los intentos o las diversas posiciones poéticas que presenta. Mutis ve en ellos una coordenada narrativa, y eso es cierto. Para mí la narración y la poesía, hablando de su forma en versos, siempre han estado muy ligadas. Así, *El poeta de vidrio* es el resumen de varios libros, que van de la experimentación metafórica cercana al surrealismo hasta el coloquialismo típico de los sesenta, que indudablemente tiene su origen en un autor que para mí siempre fue fundamental, Blaise Cendrars. Muy joven traduje del inglés “Prosa del Transiberiano”, y más tarde leí en español *El hombre fulminado*, *La mano cortada*, y en francés *Mouravagine* y los *Poemas elásticos*. Era una época de muchas lecturas y de gran avidez cultural para mí esa de los años sesenta, cuando formé parte del Nadaísmo.

AGP: Como seguramente en cada libro la respuesta difiere, aprovecho para preguntarte por la historia íntima de cada uno de ellos.

AR: *Los móviles del sueño* es mi segundo libro de poemas. Lo escribí en los años que pasé en Mérida, allá en Venezuela. En este libro percibo una mayor unidad, un deseo de buscar una fuente originaria, una luz que ilumine al poema. Fueron años muy bellos para mí, aunque de una pobreza extrema. El libro se fue haciendo al paso de los días, entre ríos, valles y montañas, pero nunca terminé con todo el proyecto que tenía en mente. Es un libro que nunca terminé. Es mi primer libro publicado porque gané el premio estatal de poesía y editaron esa edición sencilla, simple, que tú conoces. Años después apareció *El poeta de vidrio*, que en verdad es mi primer libro escrito.

Las combinaciones debidas y *A rienda suelta* son dos libros unidos por un cordón umbilical porque en ellos prima el poema en prosa, y porque fueron escritos ya en Cincinnati, hacia finales de los años 80 y principio de los noventa. Dos temas los marcan: la memoria y los viajes. En Grecia, en el año 91, escribí *Cuatro líneas*, que consiste en cuarenta

HPR/87

poemas en cuartetos, a la manera griega. En ellos prima el amor erótico. Fue un libro que escribí en la que creo es la condición ideal para un poeta, en una isla griega llamada Ikaría, en el Egeo. Allí he pasado largas temporadas escribiendo, viviendo.

Hagion Oros-El Monte Santo surgió de la necesidad de ver de nuevo, gracias a las palabras, esa realidad tan fugaz, vertiginosa e impactante, que fue mi viaje por el Monte Athos, la república ortodoxa griega. Es un libro cuya unidad está dada por el tema religioso. También porque recoge ese viaje a la Edad Media que es visitar estos monasterios.

En resumen, creo que con excepción de *El poeta de vidrio*, todos mis otros libros responden a una escritura más uniforme, aunque de uno a otro haya saltos y búsquedas que los particularizan. Creo que soy una persona de muchas búsquedas, con una necesidad de ver en la palabra siempre tierra desconocida.

AGP: Leyendo el conjunto de tu obra poética consigo tres motivos recurrentes, que se me antojan como posibles coordenadas de tu poética. Comenzaré por el primero: la imagen del monje, la cual aparece por primera vez en el poema “Las dos palabras”, perteneciente a *El poeta de vidrio*, tal como lo explicas en la introducción de *Hagion Oros*. Pero que de acuerdo a la fortuna que ha regido el orden de publicación de tus libros, la cual impuso que *Los móviles del sueño* apareciera antes que *El poeta de vidrio*, halla su primera aparición pública en un breve y hermoso poema de *Los móviles del sueño*, titulado “Aenigma”: “En el pastel de adobe/ Del templo celular y espeso/ Una cigarra dibujó con su canto/ Sobre la pared más sensible/Un siempre informe dibujo/Que los monjes/Tratan de interpretar.” ¿Qué me podrías decir de este personaje tan entrañable de tu universo poético?

AR: Sí, es algo extraño en mí, cuya razón no puedo explicar lógicamente. Es como si en una u otras vidas anteriores yo hubiera sido un monje. Esa fascinación por la vida monacal me viene desde pequeño, y no sólo ha salido en mis poemas sino también en varios de mis cuentos. Hay en ello como una necesidad de desprendimiento, pero también está ligado esto a una idea de libertinaje secreto, de vida dentro del laberinto. Todos

HPR/88

obramos en la escritura por obsesiones, por compromisos con los dioses oscuros que nos habitan o visitan. Yo me siento una persona bastante religiosa aunque no practico ninguna religión especial. Del catolicismo me gusta la liturgia antigua, lo cual me deja de lleno en la iglesia ortodoxa. Pero también me entusiasma la vida monacal zen budista, o simplemente budista. Cuando estuve en China tuve la oportunidad de visitar monasterios taoistas. Fue una experiencia única. Me quedaba horas y horas observando una ceremonia bien incomprensible pero cargada de significados ocultos que no me importaba descifrar. Lo mismo oyendo las oraciones y cantos en los monasterios del Monte Athos. Es algo en la forma, en el ritual. Tal vez ese poema que tú citas lo dice todo.

AGP: Los otros dos motivos que estimo consustanciales a tu noción del poeta son: el del viajero y el del sueño. La errancia, el vagabundear, el explorar las diferentes geografías físicas y espirituales en que has habitado, me parece un signo muy propio de tu indagatoria poética.

AR: Esa idea del viaje está sembrada en mí desde muy pequeño. Siempre hubo dos cosas que traté de conciliar, de hacer concluyentes, el viaje y la escritura. Creo que son dos formas de una misma realidad significativa. El viaje, el desplazamiento físico por la geografía, es una forma de escritura corporal que busca descifrar, al mismo tiempo que componer, un signo que nos pertenece, algo único. Esta idea la han manejado bien los antiguos viajeros, y en nuestra época moderna la resuelve Borges con gran elegancia. El viaje está ligado a la curiosidad, a la necesidad de ver lo que se transparenta detrás y delante de una realidad desconocida. Los indios de Mesoamérica hablaban de la dualidad, de lo que vuela y lo que se arrastra, y también hacían un dios con la idea dual de lo que está junto a nosotros y lo lejano. Esta concepción dual de lo que informa nuestro ser como parte de lo sagrado creo que se refleja bien en la figura del viajero. Nuestro querido y siempre presente poeta Juan Sánchez Peláez hablaba de “lo huido y lo permanente”. Viene a ser la misma idea proyectada en un lenguaje que nos es más cercano. Recuerda que el mismo Descartes, tan racional y estático, decía que sólo el viaje, el conocer tierras y gentes, podía darle al hombre el conocimiento. Pero esto no quiere decir

HPR/89

la felicidad, me entiendes. Porque el viajar puede ser una forma del gozo, del placer, pero no es sinónimo de felicidad. La felicidad, a mi juicio, está más cerca de lo que niega el viaje, de la permanencia. El hombre feliz, o al menos esa idea que tenemos de lo que es ser feliz, es más bien estático.

Ahora bien, la escritura, ese viaje por la página en blanco, es también otra forma del ir. Para mí el ejemplo más claro de este viajero inmóvil es José Lezama Lima, el “peregrino inmóvil” como él quería llamarse. Es por eso que, como te dije antes, para mí la escritura, llámese prosa o poesía, es un continuo viaje no sólo por la página, por ese abrirle surcos con la pluma, sino por las palabras mismas, que en su ordenación, e incluso en su desorden, forman islas, archipiélagos, continentes, suben al cielo como volcanes o se extienden como mares, fluyen como ríos o se estancan como lagos. La palabra nos permite construir un paisaje que no por imaginario deja de ser real, y gracias a su doble carácter de sonido y sentido, nos permite vivirlo intensamente, aprehenderlo con nuestros sentidos. Entonces el texto, que depende íntimamente de lo temporal, de la sucesión, deviene espacio, terra incognita, locus amenus. Y allí está el gozo, el placer, como lo entendía bien Roland Barthes.

AGP: En lo que se refiere al sueño, es evidente el peso del mundo onírico en tu obra, la necesidad de envolver de ensoñaciones toda percepción de la realidad; de soñar siempre, dormido o despierto. Yo diría que en tu caso el poema se construye como resultado de una visión de estirpe fantástica, onírica o absurda, a veces también maldita. No se trata de revelaciones sino de visiones y (re)visiones. No se trata de crear, inventar o descifrar la realidad sino de vivir en ella desde la permanente ensoñación. ¿Coincides con estas apreciaciones?

AR: Si. Cómo negar el sueño, tan presente en toda la poesía desde siempre, y más desde que nos hicimos románticos por naturaleza. Sí, pero no es sólo la transposición del sueño como base de la escritura, es decir, el hacer del poema o la prosa un receptáculo de esas aventuras que recorreremos, habitamos por las noches. Es más bien la creación del sueño en la vigilia, el obedecer más que a sus imágenes, a la ordenación de sus símbolos, de sus formas metafóricas. Entonces la idea es crear el sueño,

HPR/90

pero al crear el sueño no sólo creamos lo fantástico, lo absurdo, si se puede llamar así a lo que no nos presenta un orden racional, sino crear también lo real, lo que apreciamos con los ojos abiertos, y que también depende del sueño en sus formas propias. Se presentan dos posibilidades en el existir, una es la que tú señalas, vivir lo real a través de las coordenadas del sueño, lo cual crea un mundo ilusorio, mágico, donde podrían aposentarse lo extraño, los otros lados del espejo, piel y carne de los laberintos, del orden dentro del desorden. Y eso yo lo veo en algunos de mis cuentos, así como en algunos de mis poemas. Pero también está la otra posibilidad, la que a partir de lo real crea el sueño, es decir, la que hace de la literatura una máquina que produce realidades oníricas, ya sean éstas fantásticas o reales. ¿Recuerdas las novelas de Raymond Roussel? Y es en este juego de la realidad y lo onírico donde encontramos a veces el ángulo de lo maldito, que yo preferiría llamar lo oscuro, lo que se escapa y se interna en lo desconocido, lo que nos tienta a romper con los moldes de la sociedad, y a veces de nuestra propia humanidad. Como bien sabes, este es un viaje muy peligroso. Yo lo sé de cierto.

AGP: “Dicen que en los Cielos el asombro ha reemplazado la cordura”, así concluye el poema titulado “Poemita dedicado con cariño a la memoria del señor Isidore Ducasse (Q.E.P.D.). ¿No ves allí una suerte de poética, de desideratum, que parte de la desacralización y del juego irónico para descubrir –en el sentido de despojar de cubrimientos- la realidad y contemplar el asombro?

AR: Fíjate que es interesante que el verbo asombrar tenga dos acepciones: la conocida de maravillar, provocar sorpresa, y la de poner sombra sobre una cosa, cubrirla con una sombra. A mí me interesan mucho estas palabras bicéfalas, no sé cuál sea la razón, a menos que tenga que ver con el hecho estelar de que nací bajo la constelación de acuario, que no sólo tiene que ver con agua sino con el dios romano Jano, el que cuidaba las puertas del cielo y de la tierra, y tenía dos caras. Entonces tú tienes razón, una poética del asombro está muy cerca de lo que busco, del ir a ver lo que está debajo de las sombras de la realidad. Pero mis textos son viajes por ese mundo de sombras, así que ellas están presentes muchas veces en

HPR/91

el mismo lenguaje. Tal vez por eso la idea de que el asombro reemplace la cordura, pero el asombro no es la locura, ni la cordura es la razón. En este sentido yo veo más la cordura como la palabra que designa lo establecido por la norma, por las leyes de la comunidad, de la sociedad. El hombre cuerdo es el que está de ese lado de las apariencias, el que se mimetiza con lo formal. Y el asombro es descubrimiento, ir más allá de útero materno, nacer. No tenemos una memoria clara de ello, pero esa palabra de seguro define exactamente la situación en que estamos al momento de nacer. Es la reacción primigenia. Y aquí podemos volver al tema del viaje, cuando el viaje es descubrimiento. A todos nos pasa eso. Recuerdo que cuando vi Venecia por primera vez sentí que a pesar de todos los cuadros renacentistas, de todas las películas, de todas las fotografías, algo se me descubría mayor en este paisaje de duermevela. Era el asombro. Sin embargo no todas las veces pasa, e incluso puede suceder lo contrario. Una vez en la China tuve la sensación, en una carretera, de que ya había estado allí, de que todo me era conocido desde un atrás no preciso. Siento entonces que el asombro necesita esa otra cara, la cara del reconocimiento, así como un poema bueno, extraño y único, que nos golpea para siempre, viene acompañado de otros poemas bien predecibles.

AGP: Me parece que otra condición que asocias en tu poesía a la imagen del poeta es la del dolor y la dificultad para habitar en esos espacios normados, cartesianos de los que hablas. Es decir, para comportarse de acuerdo a las reglas de juego de la sociedad. El mismo Mutis, en el prólogo de *Poeta de vidrio* habla de los poetas como “condenados”, seres que para sobrevivir a las imposiciones sociales “aceptan la penosa carga de este mimetismo humillante”. En tal sentido, resulta especialmente elocuente el poema “El árbol digital”:

Era un hombre al que le habían enterrado su mano derecha
Pasaba sus días metido en una pieza vacía
Donde se sentaba
Los pies contra el ángulo superior de la ventana
Y su mano izquierda sosteniendo un ojo de buey
Por el cual los rinocerontes
Ensartaban su cuerno

HPR/92

Y hacían brillar su corteza metálica

Le había dado por ser poeta
Y se pasaba todo el tiempo hablando de la guerra
De tal manera
Que había descuidado su mano derecha
Esta creció lenta y furiosamente
Y sin que él se diera cuenta
Atravesó el mundo de lado a lado

Cuando los niños de la parte norte de Sumatra
Vieron aparecer un árbol sin hojas y sin frutos
Corrieron espantados a llamar a sus padres
Estos vinieron con sus gruesas espadas
Y cortaron el árbol de raíz
Un líquido blanco lechoso salió de la corteza tronchada

Desde ese entonces
El hombre como un poeta
Siente un dolor terrible
Agudo
En un sitio del cuerpo que no puede determinar

¿Tiene esa mano cortada algo que ver con “La mano cortada” de Blaise Cendrars? Por cierto, el caso de este poema de *El poeta de vidrio* se corresponde con lo que decías anteriormente cuando afirmabas que los textos de ese libro son poemas en los que ves “una serie de proposiciones poéticas que sólo pueden ser entendidas pasando de uno a otro poema y estableciendo una solución de continuidad entre ellos(...) objetos animados que conforman un zoológico muy particular”. Esto se evidencia al leer en el poema “Carta a F.L”: monje querido/ puedes pasar a estrechar esa mano que se me salió por Sumatra/ una vez que ya se me olvida en el tiempo”. Pedro Lastra, al hacer referencia a esta característica en la poesía de Eugenio Montejó, la llamada “intertextualidad refleja”.

AR: Yo no creo que haya algo más cierto que lo que dice Álvaro Mutis con relación al poeta, a su destino de condenado, a pesar de que esta idea tenga su alta carga romántica, como quiere la crítica. Tú bien lo sabes,

HPR/93

poeta como eres, que el ejercicio vital de la poesía requiere de una entrega que va más allá de los límites que la sociedad establece para los seres comunes y corrientes; que la necesidad de transportar el mundo interno y externo a la geografía de las palabras altera todos los mecanismos que nos ayudan a vivir y sobrevivir a diario, dejándonos con la piel al desnudo, transparentes, fácilmente vulnerables por los avatares de la existencia, si así lo puedo decir, ¿me entiendes? Pero hoy en día hay dos clases de poetas, ya que gracias a la moda post-modernista una onda de superficialidad, de cinismo ignorante, se ha convertido en fuente de inspiración para algunos que se dicen poetas, y que de una u otra manera devienen poetas para una sociedad que los acepta sin reparos ya que ellos no le presentan ningún obstáculo vital o gramatical. Estos poetas, acá en los Estados Unidos, caen como peste en los cafés nocturnos, aprovechando este escenario para eyacular rimas rimbombantes como parodias ridículas de los juglares o del poeta cantor. Pero subsiste el otro poeta, el que busca tocar fondo allá donde se corren extremos peligros. Este poeta que carga la tradición, que no se pliega a la sonoridad vacua de estos tiempos, recibe el peso inmenso de una sociedad cada vez más inhóspita para las cosas del espíritu. En nuestra América el problema es la falta de conocimiento del oficio de muchos poetas, y por eso su capacidad para transitar por los mismos caminos ya construidos por otros poetas. Es más allá de la necesidad de escribir, como aconsejaba Rilke, la necesidad de publicar, de poner la cara sobre el periódico, sobre la noticia al día, lo que pervierte la figura del poeta. Afortunadamente no son muchos, eso es verdad, y algunos de los poetas jóvenes nos traen bella poesía, excelentes poemas. Sin embargo, sigue siendo problemática la incapacidad de algunos de saber manejar bien el oficio.

En cuanto a mi poema “El árbol digital” debo decirte que lo escribí antes de leer el libro de Cendrars, es más bien una idea un poco onírica, y si quieres un dato de intertexto, creo que la única referencia literaria allí es la de los rinocerontes, que tienen que ver con la obra de Ionesco que leía en esos días. En cuanto a la “intertextualidad refleja”, que tú citas de Pedro Lastra, creo que todo poema está en diálogo con otros poemas, ya sean estos del mismo poeta o de otros poetas. Hace algunos años ideamos con Gonzalo Rojas un libro conjunto con poemas de él y

HPR/94

míos que dialogaran, y lo hicimos. Lastimosamente hasta allí llegó todo, el libro nunca se publicó. Fue una lástima, a la verdad. Pero lo bello de esto es que Gonzalo encontró dentro de sus poemas muchos que tocaban no sólo imágenes sino temas con los míos, y viceversa. Por otra parte, la obra de un poeta está siempre en diálogo consigo misma, aunque a veces ese diálogo se torne altercado o gresca. Son los momentos difíciles del poeta, cuando una honda crisis lo invade. El peligro es el monólogo, cuando la voz del poeta deviene eco, repetición, diálogo sin el otro.

AGP: En el poema “Testigos del tiempo” de *Las combinaciones debidas* el hablante poético concluye diciendo: “En aquel entonces, la infancia le daba/ ventaja al tiempo y le ganaba”. Estos dos versos me recuerdan otros de Joseph Brodsky: “Al tropezarse con la memoria/ el tiempo reconoce su impotencia” ¿Qué me podrías decir de esta tríada: infancia, memoria, tiempo? ¿Son estos elementos partícipes de esas combinaciones debidas? ¿O más bien de esa castellano, imaginación). Luego el suceder tiene que poner en movimiento ese universo particular nuestro, y de ahí surge el tiempo como instrumento de lo que va y viene, de lo que permanece. Esto es fundamental para cualquier ser humano, pero es vital para el poeta cuando tiene que ponerlo en palabras, conjugar esas coordenadas en un plano que torne realidad frente a nuestros ojos el espacio y el tiempo, a la vez que los anula. De ahí surge el poema, y si el poeta tiene suerte, la ineludible: el afecto. Pues, por qué no decirlo, allí reposa también la posible vitalidad del diálogo franco, curioso e intuitivo que poco a poco se fue armando entre Armando y yo.

Me valdré del azar o mejor aún del bien intencionado capricho para acercarme a algún punto de encuentro. Fue en julio de 1997 que lo conocí. Aprovechando su estancia en Caracas para la presentación de su novela *La piel por la piel*, organizamos en el Centro de poesía. En mi caso particular la infancia siempre ha estado presente en mi obra, especialmente en los años en que el exilio se convirtió en hábito para mí. Ese libro *Las combinaciones debidas* busca con un anhelo de permanencia sembrar en la página la idea de la infancia, que para mí, pobre como era, fue un continuo descubrir la calidad metafórica que tienen los objetos, los animales, las personas, es decir, el poder de transformación

HPR/95

que podemos darles para que nos ayuden a construir ese universo particular del que te hablaba. Voy a darte dos ejemplos de esto. Con mi hermano, quien es ligeramente mayor que yo, de niños construimos con piedras en el patio trasero de la casa en que vivíamos, una especie de edificio plano que para nosotros era una rata, nada menos. Es decir, era la casa de la rata pero también la rata misma. Y con eso jugábamos como con un laberinto. ¿No te parece este un juego muy extraño? Una rata. Ese animal que le pone los pelos de punta a cualquier persona. Bueno, nosotros jugábamos con la rata de piedras. Ahora comprendo que era una idea poética, algo subterráneo lo que nos atraía. El otro ejemplo era el de hacer de los insectos juguetes, ya las hormigas se convertían en soldados de una guerra terrestre y marítima, o las avispas eran aviones que amarradas de un hilo rugían por el cielo. Hay allí en ese libro otro poema en prosa, que se llama “Constructor”, y que narra la creación de un pesebre, de un nacimiento, aunque esto no se dice directamente, el poema sólo recoge la acción de poblar ese espacio especial. Es por eso que la infancia siempre estará derrotando el tiempo, porque si el tiempo nos derrota en este hacer de la vida, no logra, creo, derrotar a la imaginación, siempre adherida a lo eterno de la poesía.

Me gusta también la proposición de Espina cuando habla de “las combinaciones de vidas”, al referirse a este libro. Permíteme citar sus palabras: “Estas, Las combinaciones debidas son en verdad combinaciones de vidas. Encuentros estratégicos de un antes con un después; de infancias postergadas con futuros irrepetibles. Las amenazas de lo idéntico y lo diferente combinadas en su multiplicidad de vidas y serenidades imaginarias que sólo quieren expresar lo imposible”. Creo que Espina ha capturado con alta precisión ese momento de factura del poema al hablar de esos “encuentros estratégicos”. Apunta hacia lo que tú señalas de Brodsky. Esa es la alta misión de la poesía, sus imposibles.

AGP: En un texto titulado "Carta de amor" hay una frase que sintetiza ese estado de inocencia y sabiduría propio de la infancia: “Los niños son los únicos que entienden el significado de la lluvia”. ¿Crees que esa situación privilegiada del niño se emparenta con la del poeta? ¿Son ellos los llamados a entender lo que para otros es un enigma?

HPR/96

AR: Tal vez, pero eso para nosotros, ya adultos, es un desafío, como lo es la poesía, su pregunta interna. Esa frase en ese poema en prosa es la voz de un hablante lírico que ya no es un niño, porque obviamente un niño no “entiende” la lluvia, la vive, la crea y recrea con su vida y con su imaginación. El “entender” es la visión de afuera. Por eso esa frase es un cuestionamiento a lo real, a nuestra relación con las cosas. Un llamado a los otros para que se acerquen a la verdad de la poesía. El poeta es un niño grande, así lo entendía Vallejo, lo entiende Gonzalo Rojas. Yo también lo creo. El poeta vive dentro del enigma, se alimenta del magma que brota de esos centros desconocidos para el ser común y corriente. Pero, insisto, no necesariamente el poeta visita estos mundos con la irrazón o lo ilógico, puede ser con todos los mecanismos del conocimiento, de la lucidez, con que ve, con que se acerca a estas fuentes. Volviendo a Vallejo, ese niño mayor, tú puedes ver lo lúcido y racional que es su mundo poético, tan concreto como el de un niño. No hay nada de inspiración del inconsciente en él, y sin embargo toca ciertos fondos que no soñaron muchos de los surrealistas, buceadores de las profundidades como eran.

AGP: Al hablar de la lluvia y la infancia me resulta inevitable, por esos extraños juegos de asociaciones que siempre nos persiguen, caer de nuevo en el tema de la memoria. En particular recuerdo ahora una estrofa del poema "La lluvia" de Borges: "Bruscamente la tarde se ha aclarado/ porque ya cae la lluvia minuciosa./ Cae o cayó. La lluvia es una cosa/ que sin duda sucede en el pasado". ¿Crees que esa "lluvia minuciosa" a la que se refiere Borges, esa lluvia que "sucede en el pasado" es la misma cuyo significado entiende el niño de tu poema?

AR: Sí, pero hay que dejar claros los dos ángulos de la visión del poeta, que también veo en Borges, como tú lo citas. En mi poema, que se titula "Carta de amor", el hablante dialoga con su amada, la desafía a entenderlo, a visitar sus mundos, sus alegrías y sufrimientos, pero todos estos sentimientos subyacen debajo de lo real, ya que este hablante quiere que ella sienta su mundo directamente, que lo pueda palpar, triste o desorbitado, alegre o irónico, superficial y profundo. Entonces esa idea de

HPR/97

la lluvia, te repito, es una manera de llevarla a ese pasado que es un presente en el poeta. Presente porque no sólo enfrenta la realidad del adulto, que no “entiende” la lluvia, sino que señala la permanencia de la niñez en el poeta. El poeta está entonces allá y acá en el poema, “sucede en el pasado”, como quiere Borges, pero “la lluvia minuciosa” sigue cayendo en la presencia real del poema que creamos al momento de leerlo. No es la sabiduría de la niñez, es la niñez de la sabiduría, y así lo entendían los poetas chinos.

AGP: Anteriormente has hecho referencia al tema de los viajes y en efecto resulta evidente en tu poesía el registro geográfico y la experiencia anímica asociada a las diversas formas de desplazamiento de ese yo poético que bien nos habla desde ciudades como Chicago, Caracas, Cali o Cincinnati, o de selvas, montañas o viajes en barcos. Todo ello me lleva inevitablemente a pensar -considerando además la cercanía que sé tienes con Mutis- en una figura como la de Maqroll el Gaviero. ¿De algún modo identificas al hablante lírico de tus poemas con alguna de las facetas de este personaje, ya legendario en la literatura hispanoamericana?

AR: Sí, la presencia de Álvaro Mutis, y por ende de Maqroll, ha sido fundamental en mi vida. Su obra y su amistad es algo que aprecio infinitamente. Sin embargo creo que mi deseo por el viaje y la aventura están ya desde mi niñez clavados en el centro de lo que soy. Desde muy niño me encuentro soñando con viajes, inventado aventuras que buscan el mar, la salida. Y hay otros personajes, ligados a mi infancia, que vienen a alimentar estas fantasías. Uno de ellos es mi tío político, Armando Robledo. He hablado muy poco de él, a la verdad, aunque a su memoria dediqué mi libro de poemas *A rienda suelta*. Era un hombre muy especial, que vivió a fondo la vida del mar montando aserríos en la costa del Pacífico, en un sitio mítico para mí que se llama Cajambre. La costa del Pacífico colombiana no tiene nada que ver con el estereotipo del mar azul y bello del Caribe. Por lo contrario, el agua es de color marrón debido a la cantidad de ríos que descienden turbulenta y majestuosamente de la cordillera occidental de los Andes. Es una zona selvática, insalubre, casi impenetrable. Está poblada principalmente por negros que huyeron de las

HPR/98

plantaciones de azúcar o fueron llevados allí por los colonizadores para buscar oro. Con estos negros mi tío levantó aserríos de alta producción. Uno de ellos, en las bocas del río Cajambre y el Timba, fue construido sobre una isla artificial que ellos hicieron con los desechos de la madera. Allí estuve yo cuando era muy joven, antes de poner en palotes lo que viene a ser mi literatura. Son estos ríos, estas lanchas a motor, estas noches en la selva, estas gentes con sus historias, esa proximidad al peligro, las que poblaron mi imaginación mucho antes de que apareciera Maqroll, que por increíble coincidencia es un habitante de estas zonas también. Así que ahora puedes entender por qué mi afecto por Mutis y por su visión de esta América insalubre, peligrosa y maravillosa a la vez. Recuerdo que cuando le conté estas historias a Mutis, allá a principios de la década del 70 en México, él no lo podía creer y decía alborozado: “¡Esa es mi gente, carajo, esa es mi gente!”.

Creo que el paisaje hace al poeta, ya sea éste interior o exterior. En el caso de mi poesía yo encuentro dos tipos de paisaje exterior: un paisaje un tanto desolado, citadino y polvoso, y un paisaje de la aventura, ése como visto por la ventanilla de un tren.

AGP: Aprovechando de nuevo las coincidencias con Mutis: ¿Cómo conviven en tí el poeta y el narrador?, ¿cuáles son los límites y las limitaciones?, ¿en qué momento surge cada uno?, ¿cómo se desdoblán?

AR: Realmente yo me he identificado toda la vida más con la poesía que con la prosa, es verdad. Pero mi historia de escritor empieza con narraciones. Yo escribí cuentos antes de emprender el camino de la poesía. De allí que el tono lírico, no narrativo del poema, me sea más difícil, y a veces esquivo. Sin embargo el poeta y el narrador conviven bien en la medida en que ya desde los orígenes la poesía en Occidente fue narrada, la lírica pura es posterior, y la pureza extrema de un Mallarmé o un Valéry es algo moderno, tú lo sabes. He enfrentado siempre el hecho de la poesía y la narrativa como algo vital, relacionado con mi ser y sus necesidades. Los límites en mi caso son muy borrosos, y esa es mi felicidad pero no lo es tanto para los editores, que ven en mi narrativa demasiado engolosamiento poético y en mi poesía un prosaísmo manifiesto. Indudablemente en un

HPR/99

mundo como el actual, que quiere ver las cosas sólo en blanco y negro, esto no es muy apetecido. Sin embargo yo no le presto atención porque creo en la infinita libertad creadora. Para mí lo prioritario son mis necesidades vitales, no los requisitos que implica el comercio o la moda. Ahora bien, la convivencia de estas dos formas se resuelve en la unicidad de la palabra y en sus posibilidades de desdoblarse como signo. Mi último libro de cuentos, *La raíz de las bestias*, que sale en Italia en estos días que hablamos, es tal vez la mejor muestra de este ir y venir de la prosa y la poesía en mi literatura. Contradiendo el escepticismo de los editores convencionales, ha tenido un gran éxito y este año saldrá una edición en México. Pero no es fácil ser un hombre libre en la literatura de nuestros días. La empresa editorial, ya más una máquina de los conglomerados económicos mundiales, presiona para que el escritor haga de la prosa algo vendible para entretener, no algo bello que pueda dar placer, gusto, y llevar al lector a reflexionar, a pensar. El círculo vicioso del editor y el público se alimenta con lo banal, lo superficial. Los escritores y poetas que todavía creemos en la belleza convulsiva y sus múltiples manifestaciones, hemos terminado de nuevo en las catacumbas, ya lo presagiaba Breton. Lo bueno de esto es que allá nos encontraremos con todos los que han hecho de la literatura algo vital para el ser humano.

AGP: Creo que Octavio Paz, en alguna parte, calificaba el ejercicio poético en el mundo contemporáneo como "un rito en las catacumbas". Ahora bien, apartando por un momento el crudo, y a mi modo de ver lúcido juicio que tienes sobre el mundo editorial y el tipo de literatura que privilegia el mercado hoy en día, quisiera que me hablaras del papel que está jugando la crítica académica, aquella que se ejerce desde la universidades, y de la cual formas parte, con respecto al fenómeno poético y literario en general. Me interesa saber sobre todo ¿cómo ves y comprendes el sistema crítico vigente hoy en las universidades, a la luz de las revisiones y reconceptualizaciones de la literatura como disciplina de estudio, dentro de un marco más amplio que incluye lo que se ha dado en llamar los estudios culturales, poscoloniales, subalternos, de género?

AR: Creo que la crítica literaria en América Latina, así como en la

HPR/100

academia universitaria, pasa por diferentes momentos que la llevan de períodos muy altos a otros no tanto, para no decir bajos. Creo que en esto no está fuera del suceder intelectual en cualquier área. El problema mayor, a mi juicio, es que no tenemos suficientes críticos en poesía que sean independientes al acto de escribir, y en este último grupo me incluyo. Nos falta una visión de afuera más amplia. Críticos como José Miguel Oviedo son escasos en nuestra América. Sin embargo, muchos de los críticos de poesía, que también son poetas, han podido desprenderse de las direcciones sectarias que a veces condicionan el análisis, producto de direcciones poéticas particulares, para darnos cuadros muy lúcidos del acontecer poético, valga el caso de Pedro Lastra, el gran poeta chileno y excelente crítico, de Juan Gustavo Cobo Borda, colombiano, Martha Canfield, en Florencia, y entre los más jóvenes, Eduardo Espina, de Uruguay, Miguel Ángel Zapata, del Perú, entre otros.

Sin embargo, creo que el mayor problema va más allá de estas dificultades del oficio. Se trata de las direcciones que tomó y ha tomado la crítica para ver en el transcurso de la poesía latinoamericana tendencias dominantes que apoyen una estética determinada, condicionando los resultados del análisis a estos parámetros. Estoy pensando en el libro *La máscara, la transparencia* de Guillermo Sucre como ejemplo claro de este problema. Sucre es un crítico altamente lúcido, con una capacidad de análisis que admiro y respeto, pero su discurso está condicionado por una necesidad de señalar rutas a la poesía latinoamericana, aunque él, curándose en salud, así lo niegue. Esa ruta que él trata de imponer es válida si la consideramos producto de su propio ver la poesía, su opinión personal, pero deja de serlo cuando para poder hacerse valedera a un nivel más amplio, tiene que alterar los componentes que lo llevan a sus conclusiones. Fíjate que para poder desembocar en el parámetro Octavio Paz-Lezama Lima como directrices de la poesía latinoamericana, tiene que extraer del cuadro de análisis a Neruda, cuando es bien claro que “Alturas de Macchu-Picchu”, por ejemplo, es un poema que dialoga y discrepa con la poética de “Altazor”, *Trilce* y “Piedra del sol”. Y ese a es un error muy grande de Sucre, ya que deforma la segunda parte de su libro, donde saca sus conclusiones, y se torna bastante descuidada y arbitraria.

HPR/101

En cuanto a las modas literarias entre nosotros, a ese desagradable subproducto de nuestra dependencia cultural que se llama multiculturalismo, post-colonialismo, etc., creo que lastimosamente agrupa a críticos que deberían haber hecho carpa en la sociología, en la historia social o en la antropología o en las escuelas de negocios. Acá en Estados Unidos estamos realmente copados por estos hijos de la historia que todavía no saben cómo deglutir a Borges pero que sin ningún empacho te pueden señalar rutas que van de Quevedo a los sandinistas, y de esta gente, maestro, sí es mejor salir huyendo. Lo lastimoso es que el facilismo analítico, crítico, que los caracteriza, se torna atractivo para el estudiante de poesía, ya que no es fácil enseñarles a los jóvenes a utilizar la imaginación para crear sus propios sistemas críticos. Afortunadamente estos críticos y académicos están más del lado de la prosa que de la poesía.

AGP: ¿Cuáles han sido las obras y los autores que sientes más cercanos a tus intereses como escritor, en las distintas etapas de tu quehacer creador? ¿Podrías hacernos un recuento del modo en que esas presencias han actuado en tu obra? ¿cómo has dialogado con ellas?

AR: Por mis respuestas anteriores ya sabes lo importante que han sido Álvaro Mutis desde el ángulo colombiano y Cendrars desde el europeo. Debo agregar aquí a Henry Miller, escritor que sigo considerando vital para entender el siglo XX. Pero también debo mucho a los surrealistas, no sólo los europeos sino los latinoamericanos. Ya desde joven fui un buen lector de Enrique Molina, de César Moro y de Octavio Paz, aunque frecuenté a Neruda, el de las *Residencias* y a Huidobro. Y por supuesto a Borges, que yo defendía como poeta cuando todo el mundo consideraba que era un magnífico narrador y ensayista pero no buen poeta. Por otro lado, fue una afortunada circunstancia para mí coincidir en tiempo y lugar con una serie de escritores y poetas colombianos que me enseñaron a leer, algunos de ellos, me aconsejaron magníficas lecturas, otros, o me acompañaron en esos años de aprendizaje. Mis lecturas de joven fueron monstruosas, tanto así que no había cumplido 20 años y ya Gonzalo Arango me acusaba de erudito. Imposible resumir tantos libros en estas líneas. Era toda la literatura universal al alcance. Yo devoraba una por una

HPR/102

las bibliotecas de mis amigos y las de la ciudad. La lectura era para mí, siempre lo ha sido por lo demás, una forma del paraíso. Y desde entonces los libros se convirtieron en mis compañeros de viaje. En mi biblioteca aquí en Cincinnati veo libros que me han acompañado por todos los sitios en que he vivido. Hace poco terminé de releer un librito muy bello de André Gide, *Así sea*, que está fechado por mí en 1962, y en Cali. Esto para mí es muy importante porque he viajado bastante, como tú sabes.

Cada libro, cada autor, representa un mundo al que me adhiero, al que visito con toda clase de mapas, compases, brújulas, y que luego vivo por mis días. Valga el caso de Proust. Casi no pasa un día de mi vida en que no piense en él, reflexione sobre algunos de sus pasajes que recuerdo de memoria, lo mismo Kafka, Joyce. Sin embargo es la poesía mi diario alimento también. Tengo una gran devoción por mis amigos poetas, ya sea que los haya conocido en vida o no, que estén muertos hace miles de años o que apenas estén dando sus primeros pasos. Mi contacto con la poesía latinoamericana no sólo ha sido de lecturas continuas sino de conocimiento personal de los poetas, de frecuentarlos con mi amistad y devoción. Y en esto me siento muy afortunado. Poder haber sido amigo cercano de poetas tan grandes como Juan Sánchez Peláez, Gonzalo Rojas, Pedro Lastra, Álvaro Mutis, Fernando Charry Lara, Carlos Martínez Rivas, Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley, Juan Calzadilla, y paro de contar porque la lista es muy extensa. Esa es la gran satisfacción de mi vida. Y ahora bien, están esos otros poetas que te acompañan secretamente, como voces escondidas debajo de la alfombra. Para mí Quevedo es uno de esos dioses oscuros.

En una lectura de mis textos en Florencia estuve en el café La Giubbe Rosse, el café que frecuentaban los poetas futuristas y herméticos italianos. No sabes lo maravilloso que fue poder estar allí, viendo que mis palabras volaban por ese espacio respirado por Dino Campana, Eugenio Montale, Ungaretti, Quasimodo, Papini, Saba... Era en la plaza República y casi los veía sentados en esos asientos de madera oscura, leyéndose poemas, levantando las copas de vino. Hoy día que leo y releo a Montale y vuelvo con Quasimodo o Ungaretti, no puedo creer que allí estuve. Y lo más increíble es que pronto volveré al Giubbe Rosse, invitado de nuevo por mis amigos italianos con motivo de la edición italiana de mi libro *La*

HPR/103

raíz de las bestias. Este libro ha sido traducido por Claudio Cinti, un excelente poeta y traductor de la literatura latinoamericana, y publicado por la naciente editorial Sinopia de Venecia.

AGP: ¿Cómo ves, desde la perspectiva del presente, tu participación en el movimiento nadaísta colombiano? ¿Qué balance haces de aquellos años y de aquella experiencia? ¿Qué significó o significa el Nadaismo tanto en tu obra como en la poesía latinoamericana? ¿Qué tipos de convivencias, intercambios o relaciones tuvo este movimiento colombiano con lo que sucedía en otros países de nuestro continente? ¿Crees que el Nadaismo todavía vive?

AR: El Nadaismo fue un movimiento muy importante no sólo para Colombia sino para América Latina, ya que despertó en Colombia, y por contagio en otros países, una respuesta necesaria para dejar atrás de una y para siempre un pasado literario que nos agobiaba por falta de una vanguardia literaria más incisiva, más beligerante. En muchos países de nuestra América se habían empotrado grandes nombres que oscurecían el panorama general, y era necesario sacarlos de esos nichos sagrados. Y gracias a esta necesidad, surgieron el Nadaismo, “El techo de la ballena”, los “tzantzicos”, la gente de “Los huevos del plata” en Uruguay, “El Corno Emplumado” en México, los “mufados” argentinos, y todos los otros poetas y escritores que sin un grupo particular participaron de este esfuerzo continental de rebelión y poesía en la década del 60. Fue un momento muy especial y, en cierta manera, muy hermoso, a pesar de que se cometieron injusticias, etc. Indudablemente que no se puede hablar de calidad literaria porque eso es parte de otro análisis. Para mí el Nadaismo fue muy importante, siempre lo he dicho, y ahora lo repito. Los poetas nadaístas de Cali, Jotamario, Jaime Jaramillo, Alfredo Sánchez, así como en Bogotá Gonzalo Arango, fueron grandes presencias en mis años de iniciación literaria. Sigo siendo fiel a su amistad, aunque algunos estén ya del otro lado de la existencia. Ahora bien, mi posición dentro del Nadaismo fue muy particular porque fui, junto con Jan Arb, de los últimos en formar parte del grupo, y en el año 1967 ya me empecé a distanciar del movimiento cuando me fui en un recorrido por Suramérica que terminó en

HPR/104

Venezuela, donde me quedé por diez años, como tú sabes. Prácticamente desde el año 1969 nunca regresé a Colombia para vivir. Esta circunstancia me distanció del movimiento, y permitió que hoy muchos en Colombia no me vean como integrante de él, más bien como un poeta independiente de todo grupo, solitario. Y en parte tienen razón. Pero por otro lado, ser nadaista es lo que era mientras estuve en Colombia. Yo me acerqué al Nadaismo en el año 1960, cuando tenía 16 años, y en el año 1961 publiqué mis primeros trabajos en la revista nadaista “Esquirla”, que dirigía Alfredo Sánchez. Así que siempre fui nadaista en Colombia. Hoy en día, amigos y poetas tan maravillosos como Jotamario y Jaime Jaramillo Escobar, me hacen sentir orgulloso de ser, o haber sido, nadaista.

AGP: Para terminar. Quisiera que me hablaras de la experiencia que has tenido como antólogo de tu propia poesía. ¿Qué has encontrado en ella que no habías visto antes? ¿Cuál ha sido tu aproximación como lector? Es acaso el título escogido para tu antología, *Del aire a la mano* -título pedido en préstamo de un poema de *El poeta de vidrio* - una forma de invitar al lector a recorrer la aventura de tu poesía bajo los signos del viaje, el sueño y el asombro.

AR: Antologar la propia poesía no es tarea fácil, y menos cuando uno no es muy dado a rescribir los poemas luego de los años, como han hecho algunos poetas: Borges como el mejor ejemplo. Al cabo de los años uno aprende a distanciarse de su propia poesía, y algunas veces a verla con ojos despiadadamente críticos. Uno nunca es el mejor lector de sus versos porque cada poema, por humilde que parezca, puede tener un amante secreto. Cernuda aseguraba que los lectores de un poeta nacen después de los poemas, e incluso de la vida terrenal del poeta. En Colombia el caso más presente es el de Aurelio Arturo, poeta que necesitó más de dos generaciones para ser aplaudido por unanimidad. En su vida sólo contó con pocos pero fervorosos lectores. En la antología que está en tus manos, y que es un primer proyecto de la que saldrá publicada por la editorial de la Universidad de Antioquia, en Medellín, todavía pasará por varios cambios antes de publicarse. Trabajo en ella con Luis Fernando Macías, poeta y editor. Hay algo en ella que falta para ver mi obra desde la década del 60

HPR/105

hasta principios del 2000, y esto es el libro *Cuatro líneas*. Este es un pequeño libro publicado en México que contiene 40 cuartetas a la manera griega. Lo escribí completamente en la isla de Ikaría en el mar Egeo. Son poemas del amor erótico que tratan de atrapar esa luz de cuerpo, sol y mar que nos inunda en Grecia. Álvaro Mutis escribió un lindo y generoso prólogo para esta edición. Se completa así esa tríada que tu señalas en la dirección de mi poesía: el viaje, el sueño y el asombro, porque entre el sueño y el asombro viene el amor, no sólo aquel que nos acerca al cuerpo amado sino el que nos despiertan los amigos, así como la ternura, la alegría y el dolor que se abre frente a nosotros al contacto de nuestros congéneres, y es esta combinación la que crea el carburante que mueve el viaje, conjunción de tiempo y espacio, de memoria e imaginación. extraña suerte de “combinaciones de vidas” que propone Eduardo Espina?

AR: Mil gracias por tu generosidad con respecto a mi libro *Las combinaciones debidas*. Es un libro que yo también quiero mucho. Ahora bien, tú sabes que la literatura es esa mezcla radiosa de memoria e imaginación, y ¿qué es la infancia sino el reino de la imaginación? En la infancia empezamos a poblar el mundo, a construirlo, y para lograr esto necesitamos tanto de la realidad como de nuestra fantasía (recuerda que la palabra fantasía quiere decir, en el viejo.