

**La cima de la montaña no es el límite
sino el comienzo.
Diálogo con Armando Romero**

Universidad de Sonora

El ambiente de la cálida y rumbera ciudad de Cali comenzó a agotarse demasiado temprano para el adolescente Armando Romero (Cali, 1944). Era necesario abrirse a otros espacios, emprender el viaje de reconocimiento de lo propio, pero desde otros lares que le permitieran la suficiente distancia, y tiempo para descubrir una identidad extraviada y afectada por tanto ruido en el medio. De un lado, la violencia política y, del otro, la algarabía verbal generada por el movimiento nadaísta, que pretendía con sus actos exhibicionistas escandalizar a la enclaustrada y moralizante sociedad colombiana, *j'épater le bourgeois!*

Cali es el punto de partida del primer viaje de iniciación de Romero en su trasegar por los caminos de América del Sur, y el punto de llegada de su trabajo imaginario, del que volverá a partir una y otra vez. Su experiencia de juventud por Ecuador, Perú, Chile, Argentina y Venezuela, le sirve para afirmar su carácter de ser trashumante e inquieto, aunque todavía desprevenido observador de los movimientos culturales que se gestan en cada lugar. Asume estoicamente los apremios económicos y aprende cualquier oficio para sobrevivir, porque lo importante —visión que comparte con otros poetas de la calle y del mundo— es la libertad de cabalgar al lomo de la imaginación sin otra cortapisa que el mismo deseo. Aunque en cada pueblo encuentra almas gemelas que deambulan en busca de lo mismo, es decir, de palabras que liberen del olvido una memoria grata y dolorosa a la vez, sólo en Venezuela

La cima de la montaña no es ...

Romero encuentra el tono, el calor, el aire, el espíritu de un pueblo semejante al suyo. Allí se instala por años, antes de emprender de nuevo el viaje por otros países de América, hasta llegar a Estados Unidos, donde finalmente el amor y la academia lo atrapan.

Nada alimenta mejor el espíritu imaginativo de Romero que sus retornos esporádicos a su país y, en particular, a su tierra de origen. Muchos de los temas de sus cuentos y novelas saldrán de esa fuente nutricia. Es en los años setenta, en su primer periplo por América, que Romero se inicia en el arte de la escritura poética y de la narración corta, pero es la primera la que le permite ser publicado en Venezuela antes que en su propio país. Sin embargo, serán sus cuentos, urdidos con una escritura singular por su compleja elaboración, los que le merecerán el reconocimiento del medio crítico colombiano y su figuración en diversas antologías nacionales, así como el derecho a ser traducido en representación del ámbito cultural colombiano y del latinoamericano.

El encuentro temprano con el movimiento nadaísta en Cali le estimula a escribir sus primeros cuentos y poemas. Éstos dejan ver el influjo contestatario del movimiento cultural creado por Gonzalo Arango un día de 1958 en Medellín, para intentar socavar, sin éxito alguno, las bases del conservadurismo mental de la sociedad de su tiempo. Los primeros escritos de Romero muestran el clamor de un joven iluso que cree haberse liberado del lastre de las ideas provenientes de su sociedad. Ésta hace caso omiso de las quejas lastimeras y ostentosas de un grupo de jóvenes extraviados en su propio delirio de libertad, que termina siendo simple provocación para algunos, irresponsable libertinaje para otros y, para unos cuantos, un respiro coyuntural ante el ahogo en que se vivía. Esos iniciales ejercicios le sirven a Romero para reconocer que las palabras que aparecen no son más que parapetos, que ocultan en sus pliegues y repliegues otras muchas, significativas y difíciles de asir, si el escritor no se inicia en su oficio y conocimiento.

Seducido por las lecturas de los grandes escritores del *boom* literario latinoamericano, particularmente de aquellos que

hacen del lenguaje su propio objeto referencial y de creación, Romero enfila su proa en pos de una manera distinta de contar y poetizar en el medio colombiano. No sin temor de naufragar embelesado por el canto de sirena de las palabras o, más bien, engolosinado con ellas, se mueve al filo del abismo. A veces sucumbe al ritmo cadencioso de meros significantes, las historias se pierden envueltas en laberínticas figuras, en volutas formales, en artilugios del lenguaje. Sin embargo, la dedicación, el amor y aprendizaje de tan excluyente oficio, permiten que salga a flote y vaya consolidando un estilo que lo distinguirá sin lugar a dudas.

En la novela *Un día entre las cruces*, y a través de los ojos y experiencias del niño Elipso, Romero retorna a su ciudad natal para reconstruir de una manera profunda, incisiva y crítica, una época en la que la violencia partidista acabó con la aparente paz citadina y situó al hombre al borde del infierno, ante el desbarajuste de las instituciones y la pérdida de todo resorte moral. Mediante una historia en perspectiva tríptica, y no exenta de malabares lingüísticos, la novela cubre y descubre complejos sentidos a medida que se entrelaza. Sentidos que dejan un sabor amargo al final y el preanuncio de una catástrofe apocalíptica, si no se cambia de rumbo. Con esta novela, que venía gestándose de manera fragmentaria en algunos cuentos y más metaforizada en ciertos poemas, Romero hace catarsis, libera en parte el lastre que le sujetaba, se hace ligero y logra hacerse a una carta de identidad.

En sus relatos, poemas y novelas, la realidad se ramifica en múltiples dimensiones, cada una de las cuales remite a otras más profundas. Lo que los personajes protagonistas de sus historias intuyen y perciben, son otros ojos ocultos muy en el fondo de sí que vigilan, auscultan, diseccionan y reflejan cada uno de sus actos como en un espejo. Son ojos que atalayan como si fueran Otro en un juego de alteridades. Tales realidades llevan en sí el peso de la imaginación y de los sueños, y son inasibles en la misma medida de su concreción. Son olas de mares remotos que retornan porque llevan en sí algo de lo originario, y el remanente de un pasado suspendido mas no

La cima de la montaña no es ...

claudicado. Obsesionados con esas búsquedas, los personajes de muchos de los relatos regresan lentamente de extraños estados para acercarse a una realidad que no podrán asir, para sumergirse de nuevo —en su huida, locura o muerte— en otros estados de múltiple realidad o en los sueños. Iniciemos, pues, este diálogo con Armando Romero para tejer y destejer un mundo: el suyo, que se ha ido construyendo con hilos, explícitos unos, sutiles otros, para finalmente percibir que, más allá de todo, hay un hombre cuya aventura ha sido la de buscar el ovillo que lo conduce al centro de su experiencia vital originaria.

Diálogo con Armando Romero

UNIVERSIDAD DE SONORA

Antes de entrar a tu obra literaria, hablemos de tus contactos con algunos miembros del Nadaísmo (ese grupo de “alaracosos” y asustadores de los pequeños burgueses de los años sesenta en Colombia). Me remito a una idea de ascenso a la montaña como proceso de ascensis, búsqueda de la perfección o sabiduría, etapa final en la cual el elegido se despoja de los últimos sedimentos de la vida material (un arquetipo universal que aparece en tus primeros cuentos): ¿tenías conciencia de esto en los textos que muestras al escritor nadaísta Jaime Jaramillo (X-504)?

ARMANDO ROMERO

Me acerqué al Nadaísmo motivado por la intensa necesidad de escribir que tenía desde muy pequeño, y también por una casualidad formidable. Para ese entonces tenía 16 años, había dejado el colegio y estaba trabajando en una agencia de buses urbanos, y no sé por qué comencé a leer cada domingo el suplemento literario de *El Espectador*. En él descubrí que existía el Nadaísmo, que ya había formado un grupo en Cali. Era la época del Festival de Arte en esa ciudad y allí conocí al cuentista Roberto Ruiz. Éste se interesó en lo que yo le decía y ofreció presentarme al escritor que acababa de ganar un pre-

mio en el concurso de teatro. Era X-504 (Jaime Jaramillo Escobar). Luego de presentados, X-504 me preguntó si escribía y dije que sí, que cuentos, entonces me invitó a su casa donde debía mostrarle mis textos. La verdad era que no tenía ningún cuento escrito, así que me senté a escribir mi primer cuento que titulé “Cuando se sigue subiendo no se piensa en nada más”. Es la historia de un hombre que sube por las gradas de un edificio, llega al último piso y sigue subiendo, y ya en el aire continúa abriendo puertas y subiendo. Yo no había leído a Nietzsche ni a Kafka. Sólo tres o cuatro escritores menores y muchas novelas de vaqueros y policiales. Después de leer mi cuento, Jaime Jaramillo me preguntó si había leído a Jack Kerouac, quien en su libro *Los vagabundos del Dharma* afirma: “cuando llegues a la cumbre de la montaña, sigue subiendo”, lo cual es, además, una idea Zen. No tenía idea de Kerouac ni del mundo Zen. X-504 me pidió que le dejara el cuento para mostrárselo al también nadaísta Jotamario Arbeláez. Aún no me había dicho si le parecía bueno o malo, pero sentí que en ese momento empezaba mi trabajo literario. Le agradezco a Jaime haberme dado a conocer la energía que me ha sostenido siempre.

U.S.

Al Nadaísmo se le cuestiona como movimiento literario y se considera más bien como un grupo de jóvenes contestatarios de la moral pública y de sus costumbres atávicas, aunque se reconocen algunos trabajos en el campo del periodismo y del ensayo, los de Gonzalo Arango, por ejemplo. ¿Cuál es tu opinión al respecto?

A.R.

A mí modo de ver no es apropiado considerar el Nadaísmo como un grupo o movimiento. Más bien es una mezcla de todo. Recuerda que académicamente se lo puede incluir dentro de las llamadas vanguardias del 60 junto con los grupos “El Techo de la Ballena” de Venezuela, “Los Mufados” de Argentina, “Los Tzánticos” de Ecuador, “El Corno Emplumado” de

La cima de la montaña no es ...

Méjico, “La Espiga Amotinada”, etc., o clasificar como una vanguardia retrasada, si lo ponemos en función del creacionismo o del surrealismo. En el año 1969, el poeta venezolano Juan Lizcano me preguntó en Caracas si el movimiento nadaísta iba a publicar un manifiesto literario propiamente dicho para él poder saber, a ciencia cierta, de qué se trataba, aunque me reiteró que todo lo que había leído le gustaba mucho. Le respondí sin ninguna ostentación que el hecho de que no se supiera nada de la poética del Nadaísmo decía exactamente lo que era el Nadaísmo. Luego le dije que casi lo mismo, pero en sentido opuesto, me había dicho una vez el vicerrector del colegio en el que estudiaba: “yo no sé qué es eso que llaman Nadaísmo, lo único que sé es que es una cosa abominable”.

U.S.

¿Cómo afectó la violencia partidista de los años 50 y 60 a los escritores jóvenes de ese tiempo, y en particular a los nadaístas? ¿Su beligerancia verbal y su anarquismo social son una manera de salirle al paso a la violencia padecida o una manera de proyectarla?

A.R.

La violencia nos afectó mucho. Yo la recreo, de alguna manera, en mi novela *Un día entre las cruces*. Indudablemente, el movimiento nadaísta se desenvolvió en una época de mucha rabia o, mejor, de mucha ira. Es posible que la época violenta que ahora se vive suscite respuestas violentas, pero esto se verá claramente en una década en que los muchachos que han vivido esta guerra absurda y horrible de Medellín y del país comienzan a escribir, a canalizar su violencia por medio de la literatura o del arte. Hoy, no hay que olvidarlo, lo hacen Fernando Vallejo, Víctor Gaviria y Jorge Franco. La mayoría de los colombianos han tenido la suficiente fuerza para resistir la hecatombe, pero un niño de cinco o siete años que ha presenciado las matanzas en su propio barrio, que ha visto desvalorizarse tan rotundamente la vida, es muy posible que quede

lacerado de por vida, como nosotros los nadaístas con la violencia de los años cincuenta. De manera que la generación nadaísta respondió a una sociedad con la fuerza y el sentido crítico nacidos de un profundo dolor y de una profunda desazón espiritual; de un vacío que reventó todos los valores. El movimiento nadaísta no fue creado por Gonzalo Arango sino por el establecimiento político, social y religioso colombiano. Y digo religioso porque, indudablemente, la Iglesia tuvo mucha culpa con su poder enajenante de la realidad nacional y su protección del crimen social que se viene cometiendo desde la colonia. Recuerdo un poema que escribí a los diecisiete o dieciocho años y que ya no me gusta, pero que cito como ejemplo de toda la violencia que puede acumular un niño. Se llama “Cantata Tá”:

ME AMETRALLO, hechicero,
esta oración que bendice
con un trozo de la bondad que no me sobre
en la mano,
con un hocico en el que digo una palabra
tierna,
con un santo padre tóxico que me envenena
la sangre.

Dadme a mí la lubricidad de un día purulento
de espíritus,
la púa altisonante que esclarece la carne,
la desnudez de los oídos.

Horror por horror
se desmenuza la estaca
en el pecho
y queda contra la pared.
Era su verdadera dirección el infierno.

ME ARRODILLO, brujo,
bajo la ausencia de mis cabellos

La cima de la montaña no es ...

y beso la tierra
aunque me produzca náuseas.
Bailo esta invocación
en la coronilla
de una bestia que me consuela.

Oro por el patriarca que se comía
las uñas.
Mamá no puedo con ella,
cantaba,
llevando la metralla al hombro.
Lo mató una bomba que no explotó,
de milagro.

MILAGRO es lo que hace falta
para que no nos devoremos
en esta comilona agria.

Pero me emputa esa palabra
y esta oración de mierda
que te regalo, alquimista loco,
para que encuentres tu piedra
o aniquiles al hombre. (1979)

U.S.

Hablemos ahora de tu trabajo narrativo, de tu estilo bastante particular y diferenciador en la literatura colombiana. Si algo es característico de tu obra, particularmente de tus cuentos, es la búsqueda de un lenguaje distinto que responda a las nuevas realidades que se muestran. ¿Cómo ha sido ese proceso?

A.R.

Desde el principio esa exploración fue muy extraña para mí. En primer lugar, porque me he dedicado en mis cuentos a hacer una búsqueda del lenguaje, algo que podríamos engarzar entre lo onírico y lo caótico, lo cual indudablemente me

ha servido muchísimo. Me ha dejado libre para ver con mis poemas, y posteriormente con mis novelas, la realidad transformada y engrandecida de la ficción. Pero a la vez debo decir que si ese sumergirse en la palabra y sus ajetreo fue el encuentro con ciertas realidades, fue también una manera de evadir la realidad. No sabía con precisión lo que estaba buscando, y menos sabía que la búsqueda estaba sembrada en la cosa narrativa directamente. Era un arrancarle la historia a la palabra y, a veces, a pesar de ella.

U.S.

Veo también que en tus cuentos —desde El demonio y su mano de 1975 hasta Lenguas de fuego de 1998— se observa una intención de autor de equivocar las fronteras del género. No se sabe si es cuento, relato, prosa poética, prosa reflexiva, estados de sueños, escritura automática, texto fractal o qué. Se pretende no sólo quitar al lector cualquier soporte que haga fácil la lectura, sino también negar un fabular complaciente. ¿Hay en esto un propósito consciente o inconsciente?

A.R.

Voy a responderte con las palabras del crítico y escritor cubano Antonio Benítez Rojo, cuando en la introducción a una antología de mis cuentos,¹ que titulé *Una mariposa en la escalera*, afirma: “ciertamente, no se trata del orden convencional, el cual, como demuestran los avances de la ciencia contemporánea, resulta mucho menos ordenado de lo que se piensa. Aquí estamos ante un orden que no se propone preceptivamente como una ley de la historia o de la física, sino más bien como una manera de ser y estar no euclidiana impuesta por alguien o algo que se ubica más allá de nuestra voluntad. Y, sin embargo, este orden subyacente que se repite una y otra vez en los cuentos de Romero, se refiere a un espacio cotidiano abordable para todos; su presencia dentro del desorden es inevitable, pero no excluyente, puesto que co-

¹ “Al lector” (1993, 10-11).

La cima de la montaña no es ...

existe productivamente con el azar y el absurdo. Este orden paradójico, dibujado por hermosas secuencias de figuras auto-referenciales, me recuerda los diseños gráficos que estudia la geometría fractal. En resumen, los cuentos de Romero no buscan legitimarse en textos del pasado, sino más bien a través de ellos mismos; tampoco caen en las viejas trampas de la literatura comprometida o las del realismo mágico. En ese sentido pueden tomarse como excelentes muestras del arte postmoderno. Los cuentos de Armando Romero no sólo están escritos con el júbilo y la luminosidad del que sabe que ha descubierto una novedosa veta narrativa, sino que, además, conducen al lector a meditar sobre un espacio apenas explorado que, sin ser metafísico, flota en *free orbit* sobre el ser y las cosas”.

U.S.

Detrás de la búsqueda de ese nuevo lenguaje capaz de explicar la realidad que bien conoces, ¿hay el deseo de exorcizar la violencia que asedia a los personajes?

A.R.

En *Un día entre las cruces* trato de manejar la idea de la violencia unida a un cierto lenguaje. Esto lo hago *a posteriori*, cuando descubro lo que trato de buscar, algo así como lo que hace el cineasta Ingmar Bergman en *El huevo de la serpiente* (1977), es decir, preguntarse ¿dónde está el huevo de la serpiente, por qué la violencia, cómo nos responsabilizamos de ella? Todos somos en cierta manera esa violencia, todos somos el asesino y la víctima. Pero esto vino a mí muchos años después de haber empezado mis experimentos formales con el cuento. En 1991 fui a Grecia donde pasé cerca de un año. Fue una experiencia maravillosa por muchas razones. Una de ellas es que ese país, con su hermosa lengua tan cercana y tan distante de la nuestra, se convirtió en una caja de resonancia lingüística que me permitió volver a encontrar en mi memoria el sonido, las palabras, la manera de mi gente del Valle del Cauca. Sentí entonces que había adquirido la suficiente ma-

durez para resistir el dolor que esa memoria me producía, sin caer en el dramatismo, en lo patético, en el tremendismo, que parecen inevitables cuando nuestra literatura se aproxima a la violencia. Álvaro Mutis lo dice claramente en su nota de presentación de la novela. En su opinión, ésta narra “la vida de una familia y de un joven de la clase media del Valle del Cauca, dándole a esa descripción la dosis justa de poesía y de verdad necesarias para que el lector las viva con la plenitud de una experiencia propia. Todo por la sola virtud de una rigurosa honestidad de escritura y un rechazo rotundo de toda facilidad complaciente. Hay un aire de misterio y nostalgia, de tristeza por lo irrecatable y de compasión por lo irremediable en estas páginas que hacen de la novela una obra perdurable y necesaria en las letras de nuestro país” (1993). Por la necesidad de tocar en pocas páginas un tema tan complejo, dividí la novela en tres partes: la primera es una gran introducción a la violencia que vendrá después, es la violencia que ha pasado el umbral de la puerta y está ahora dentro de la casa con su terror. Las otras dos partes suceden fuera de la casa, en tiempo y espacio diferentes, pero también en sitios confinados, pues la violencia es producto y consecuencia del encerramiento en que vivimos.

U.S.

¿Cómo se explica esa violencia irracional y devastadora que viene de afuera? ¿Podría pensarse, como sugiere una primera lectura de la novela, que es el hecho de vivir en un país enclastrado, sin contacto con el mundo, lo que nos lleva a una intolerancia y a una pugna interna que desmorona la conciencia y las instituciones?

A.R.

No se te olvide que somos el último país que hace la paz con España, el país que más odio le tiene a Estados Unidos, incluyendo la última capa de la extrema derecha. Este país ha sido completamente rebelde a las posibilidades imperialistas y, al mismo tiempo, muy conservador, de ahí que en cierto

modo se haya aislado. Es un proceso de más de cien años de soledad, como lo señala García Márquez. Puedes proyectar históricamente ese fenómeno del encerramiento hasta nuestra independencia, y de ahí hasta el presente. Ahora bien, en la novela intento mostrar que la violencia no viene solamente de afuera hacia dentro, sino que es generada desde adentro. Si los personajes de la primera parte de la novela reciben toda la violencia externa, en la actitud de los niños que esperan al padre junto con su madre, ya hay violencia. Es el caso de uno de los niños que mata a las hormigas buenas, a las que llaman corretonas. La violencia de afuera se ha metido dentro y empieza a salir de allí. Por eso la idea de que en Cali hay tres cruces en una de sus montañas para no dejar entrar al demonio —la gente dice: “recemos para no dejar entrar al diablo”— se transforma en la idea de que el demonio está adentro y las cruces y los rezos no lo dejan salir. Al final de la novela, cuando todo se derrumba, Elipsio, el personaje central, voltea a mirar y se pregunta dónde están las cruces, entonces ríe. Así, la idea de que el mal ya estaba dentro se proyecta históricamente. En algún momento de la segunda parte Elipsio odia terriblemente todo lo que le rodea y la muchacha, Lamia, le dice que si pudiera dejar de odiar vería otras cosas. Pero él no puede hacerlo, odia la historia, odia su imposibilidad de amar, uno de los síntomas más crueles de la enfermedad del odio. Fíjate cómo los personajes generan odio. En la tercera parte de la novela es prácticamente igual: los malos y los buenos son los mismos. Ahí se ven las gradaciones del mal. El personaje Ñaño es muy malo, es quien mata por nada, es un “supersicario”. Pero no resulta tan malo como el guardián, representante del bien, del orden, que abusa terriblemente de su poder y, cuando muere, todos los presos, los “malos”, están felices como niños. Esas gradaciones del mal y de la descomposición implican que los presos-criminales, narcotraficantes, guerrilleros, etc. no son los peores de la sociedad, que hay otra forma de maldad, más sutil, más horrible: la enfermedad del poder. Además, la maldad no es toda la maldad, en ella hay también bondad. Recuerdo que luego de leer la nove-

la, Álvaro Mutis me dijo algo que me impresionó muchísimo: cuando él estuvo en la cárcel en Lecumberri (Méjico), había un tipo que había matado unas diez personas y él le tenía terror; era un sicótico. Un día vinieron a visitarlo su mujer y sus dos hijas. El hombre se acercó a la mujer y le reprochó que no cuidara bien de sus hijas, pues cualquiera de esos tipos en la cárcel podía violarlas. Te das cuenta de la dimensión de ese tipo: pensaba como tú y yo cuando tenemos una hija. Cuando en mi novela *Ñañito* sale de la cárcel —este carajo lee poesía— no responde a ninguna relación de afecto. La maldad no es nunca completamente maldad, y quizá lo peor de todo es que no lo sea.

U.S.

Volviendo sobre las múltiples violencias que afectan a los colombianos y que se recrean en Un día entre las cruces, ¿es ésta una representación de los diversos círculos de aislamiento —frente al mundo— que padecen? ¿El tríptico de la estructura de la novela sirve para mostrar estadios sucesivos de la violencia vivida?

A.R.

Lo que funciona en la novela es el modo como operan esos encerramientos y la manera como generan violencia, al tiempo que producen deseos profundos de evasión. La primera parte de la novela es el encerramiento en la casa. En la segunda, el personaje está encerrado en el apartamento de su amante porque lo están persiguiendo. En la tercera está, no sólamente encerrado en el tren, sino también en la cárcel. Son varios modos de encerramiento debidos a la violencia que viene de fuera. En la tercera parte la violencia ya está adentro, confinada en la cárcel, donde los personajes podrían ser los de la segunda parte, porque los asesinos son también los escritores. La diferencia entre un asesino de la primera parte y la gente de la segunda parte es mínima. Por ejemplo, en la primera, cuando el padre de Elipsio cuenta la historia, se sabe cómo llega a la casa en medio de tantas muertes selectivas. El

La cima de la montaña no es ...

asesino lo conoce porque es de la familia, mata a sus vecinos, ayuda o los ve matar y se dice: “está bien”. En síntesis, los asesinos y las víctimas somos nosotros mismos. Es un poco la idea de dónde está el huevo de la serpiente y, claro, no hay respuesta, porque la novela no pretende dar respuesta alguna, sólo propone preguntas.

U.S.

La referencia a las cruces denota en la narración momentos de desespero de los personajes y la imposibilidad de comunicación porque el lenguaje les es ajeno. ¿Se podría decir que esa incomunicación real con el medio griego te llevó a mirar hacia adentro, hacia una infancia vivida tanto en la violencia como en los juegos infantiles que tipifica a tus personajes: la mamá sumisa, el papá borracho, el maleante, los hijos que lo juegan todo, un mundo marginal, cotidiano e ingenuo con su propio lenguaje? ¿La palabra hecha historia se convierte en acto catártico y forma liberadora en la búsqueda del mar, que no sería otra cosa que la búsqueda de sí mismo?

A.R.

No hablaría de encierro en Grecia, creo que más bien fue una forma de libertad; me liberó de esa cosa increíble que es el lenguaje de todos los días. Tenía un español muy reducido, el inglés desapareció prácticamente y sólo quedó el medio ambiente dominado por el griego, un idioma absolutamente bello que suena parecido al español. Esto generó una especie de campana de cristal, un vacío. Fue una experiencia fabulosa volver a oír lo que no había oído en años. Era volver a los tiempos de la infancia. Era como leer de nuevo a Proust. Esta fue una de las argucias que él se inventó como escritor para poder aislarse, para poder oír porque él buscaba el pasado. Más allá de su enfermedad, creo que inventó el aislamiento: no podía ser respetado como escritor sino como enfermo. De una manera muy similar sentí que ese aislamiento me permitía volver a la “búsqueda del tiempo perdido”. Me maravillaba

al recordar el habla de los campesinos que iban hacia las montañas del Valle. Mi esposa se asombraba de que, de pronto, cuando caminábamos por una calle por la que no habíamos pasado antes, yo recordara una palabra, una expresión dicha por alguien.

U.S.

Los personajes buscan liberarse del peso de la realidad que los aplasta, pero no lo logran. El acto liberador no está en la realidad de los personajes o en las determinaciones del mundo que los rodea, sino en el lenguaje, en los signos que cada quien inventa al margen de los símbolos existentes.

A.R.

La única salida es la del lenguaje. El lenguaje es la otra patria, la otredad donde puedes describir la geografía de la imaginación, no sólamente a través del personaje, sino de todo ese mundo que viene con la novela. El hecho de que desde un principio la novela preste tanta atención al lenguaje implica que el ritmo de la narración desemboca en él. No quiero hacer nada autobiográfico. En mi cuento "La casa de los vespertilios", el lenguaje se multiplica a la velocidad con que se multiplican los espacios, al perseguir la historia que, a la vez, persigue a los personajes: el lenguaje trata de alcanzar la anécdota. La casa y el lenguaje persiguen una posibilidad de ordenación, pero la casa ubica y desubica al lenguaje y a la historia. Se da, pues, un movimiento múltiple de tres entidades que no permite poner las cosas en orden. Cuando una de ellas se mueve de cierta manera, otra lo hace en sentido diferente.

U.S.

Para Piedad Bonnett "la infancia es un espacio de cuestiones contradictorias e irrecuperable para la nostalgia". Para ti, ¿esa vuelta a la infancia es un regreso obligado al lugar de origen o al lenguaje de la madre?

La cima de la montaña no es ...

A.R.

No me lo había planteado así. Te digo que es una vuelta al lenguaje de la madre y, al mismo tiempo, una vuelta a la madre, a esa imagen de la impotencia, no de la madre, sino de la mujer enfrentada a una realidad violenta, que es totalmente masculina, pero de la que ella, siempre al lado de sus vástagos, tiene que defenderse. Y lo hace encerrándose en su propio lenguaje. En cierta manera, puede ser un regreso al útero materno del que tampoco hay salida.

U.S.

¿La construcción de la novela con su estructura fragmentaria y tríptica obedece, como en tus cuentos, a la búsqueda de un lenguaje propio de la realidad que se recrea, es decir, a un lenguaje lúdico capaz de soportar el orden y el caos, lo vertebral y el descentramiento. O es algo gratuito, tal como comentó algún crítico cuando comenzaste a escribir así?

A.R.

Cuando se divulgaron en Colombia mis libros de cuentos *El demonio y su mano* (1975) y *La casa de los vespertílios* (1983), publicados por Monte Ávila Editores de Caracas, la mayoría de mis amigos escritores creyeron que obedecían a algo gratuito, a una suerte de abandono inmediato de la historia. Como te decía antes, no existían formas críticas para aproximarse a ellos, al menos en Colombia o en Venezuela. Lo que pasa es que hay allí una búsqueda y un punto de encuentro entre el lenguaje y la historia. En todos mis textos está presente esa gran búsqueda y me encanta que la hayas visto, porque temía que no fuera visible en la novela. Es un lugar común aquello de que la patria de un escritor no es solamente el lenguaje, sino también la imaginación, es decir, no puedo inventar un Armando Romero norteamericano, ni griego, ni venezolano. Tendrá que ser siempre un Armando Romero colombiano, sembrado en los valles del Cauca, donde se genera ese caos que deviene orden en el lenguaje. No puedo salir de ese pequeño espacio para bien o para mal. Y ese pequeño

espacio nunca estuvo en orden, por eso el niño nunca podrá verlo y tiene que buscarlo en su imaginación. Yo puedo conocer ahora el orden como adulto, pero siempre hay un orden y un desorden internos en mi vida y eso lo notan mis amigos y conocidos.

U.S.

Hagion Oros (El Monte Santo), *el libro de poemas sobre Grecia, a la que tanto adeudas cultural y familiarmente, ¿representa una nueva vertiente en tu trabajo literario?*

A.R.

Este libro sobre Grecia lo constituyen algunos poemas, unos cortos y otros largos, un poco líricos. Es un campo en el que tengo mucha expectativa y un sentimiento profundo por ese pueblo y esa cultura que me han acogido como uno de los suyos. Ese libro no tiene continuidad con los libros de poemas publicados en Buenos Aires, *Las combinaciones debidas* (1989) y *A rienda suelta* (1991). Es una nueva búsqueda en la que he puesto todo el empeño. Recoge las experiencias de viaje que hice a la república monástica ortodoxa griega, llamada Monte Athos o Monte Santo. Intento un diálogo con esa otra cultura que me convoca. Precisamente uno de mis poemas se titula “Diálogo”:

Dos monjes hablan en la noche.
Una voz clara, golpeante, deja que las vocales se desprendan
gota a gota.
Una voz de tierra, acechante, se escurre por entre las brumas.
Una voz salpica las paredes con salmos como lanzas.
Una voz acelera su ir de tropel confuso.
Una voz de consonantes dice su última palabra.
Una voz de susurros espera, incrédula.
Una voz hace alto, altanero, su momento.
Una voz es una pantera.
Una voz es un silencio. (2002, 27)

La cima de la montaña no es ...

U.S.

A través del yo lírico que canta al espíritu que emana de la Grecia moderna, anclada en la antigua, tu personaje Elipso, protagonista de Un día entre las cruces, vuelve por sus fueros imaginativos y existenciales pero desde otro ámbito, el venezolano que tanto conoce y padeció en los años setenta. ¿Cómo es esa novela?

A.R.

La piel por la piel es el título de mi segunda novela. Es una recreación de mi temporada en el paraíso de Mérida, donde pude vivir íntimamente las idas y venidas del mundo académico e intelectual. Mérida es principalmente una ciudad universitaria, pero en ese estrecho valle también conviven, de manera muy especial, lo citadino con lo campesino. Vivía en las afueras de la ciudad, en una zona que se llama “La Pedregosa”, sitio de las reuniones y el jolgorio de la fauna intelectual. Así que viví lo que representó la bonanza petrolera venezolana de comienzos de los setenta para la clase universitaria, alimentada por escritores, poetas, filósofos, científicos de todo tipo, burócratas, administradores, etc. Mi novela es una crítica, la más despiadada y precisa, según palabras de Juan Calzadilla y Antonio López Ortega, a este mundo particular. Pero así como es una visión directa, también es una novela que lo ve todo desde el ángulo de la ironía, del humor. Me propongo en ella lo impensable: criticar a la izquierda latinoamericana, su insensibilidad, tan cercana a la de la derecha a la hora de la verdad. Es también una novela del lenguaje, como todo lo mío, donde experimento con diversos tonos y formas narrativas. En estos días he terminado mi novela *La rueda de Chicago*, que vuelve sobre mi experiencia en esa ciudad, también a principios de los setenta. Es una novela construida con varios planos, un *thriller*, y una historia de amor. Es la historia de la ciudad vista por los ojos de alguien que pasa, pero igualmente es el mundo de sus poetas, de sus músicos del *Blues*, de una juventud que agoniza con Vietnam, del feminismo, del *bippismo*. Es una novela que busca como eco los poemas de

Chicago poems de Carl Sandburg y las prosas de Nelson Algreen. Saldrá pronto traducida al italiano.

U.S.

Cristina Peri-Rossi, Augusto Roa-Bastos, Kundera y tantos otros escritores, coinciden en un mismo sentimiento con respecto al exilio: uno deja el país pero nunca el país lo abandona a uno. ¿Cuál es tu postura al respecto?

A.R.

Al revisar algunos de mis primeros poemas me doy cuenta de una cosa interesante, y es el hecho de que hacia 1967 yo no podía soportar a Colombia, entonces me autoexilié, aunque el exilio no es una cosa voluntaria. Uno de los problemas de Colombia es que no tenemos espejos o tenemos un espejo que refleja siempre lo que queremos. Realmente somos un país aislado. Los venezolanos están aislados, pero sólo geográficamente, porque tienen un espejo europeo interno y externo que les ha permitido verse y revisarse constantemente. La migración y el petróleo les han permitido viajar constantemente a Europa, a Estados Unidos y a otros países. De manera que en Venezuela uno ve el cosmopolitismo en las ciudades y en las actitudes de la gente. En Colombia no, somos un pueblo cerrado en sí mismo. Aunque no pude vivir en Colombia, virtualmente no puedo estar más que adentro y, para colmo, con el paso de los años estoy más adentro. El exilio no es una enfermedad que se cura, al contrario, se agrava cuando pasan los años.

Bibliografía de Armando Romero

Novelas

Un día entre las cruces. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo, 1993.

La piel por la piel. Caracas: Monte Ávila, 1997.

La rueda de Chicago. Milano: Crocetti, 2003.

La cima de la montaña no es ...

Cuentos

- El demonio y su mano.* Caracas: Monte Ávila, 1975.
La casa de los respetilios. Caracas: Monte Ávila, 1982.
A rienda suelta. Buenos Aires: Último Reino, 1991.
La esquina del movimiento. Caracas: Alfadil, 1992.
Una mariposa en la escalera. Cali: Universidad del Valle, 1993.
Lenguas de juego. Divertimentos sobre temas conocidos. Caracas: Tropykos, 1998.
La raíz de las bestias. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2002.

Poesía

- Los móviles del sueño.* Mérida: Gobernación del Estado de Mérida, 1976.
El poeta de vidrio. Caracas: Fundarte, 1979.
Del aire a la mano. Bogotá: ABC/Colcultura, 1983.
Las combinaciones debidas. Buenos Aires: Último Reino, 1989.
Hagion Oros (El Monte Santo). Caracas: Pequeña Venecia, 2002.

Ensayos

- “De los ‘Cuadernícolas’ a ‘Mito’: un estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960”. Tesis. Ann Arbor University, 1983.
Las palabras están en situación. Bogotá: Procultura, 1985.
El Nadaísmo o la búsqueda de una vanguardia perdida. Bogotá: Tercer Mundo, 1988.
Gente de pluma. Madrid: Orígenes, 1989.