

TRES CUERDAS. CONVERSACIÓN CON GONZALO ROJAS¹

Luis Andrés Figueroa

La conversación que da base a “Tres cuerdas. Conversación con Gonzalo Rojas”, fue realizada “al alba del alba”, como escribió el poeta en la breve dedicatoria del libro extendido después de ella.

La tarde anterior, 6 de abril de 1989, luego de una lectura del escritor en el Salón de Honor de la Universidad Católica de Valparaíso, auspiciada por el Instituto de Arte de esta casa de estudios superiores, un pasajero acuerdo quedó abierto para un encuentro temprano en la ciudad de Viña del Mar.

Gonzalo Rojas esperaba puntual la mañana del 7 a las 7. Ese mismo día debía partir a Estados Unidos. Poncho de lana gris y el aroma del café con leche preparado por el escritor, armonizaban en la casa del poeta Virgilio Rodríguez.

El interés inicial era el diálogo artístico de Gonzalo Rojas con Roberto Matta, descubierto a partir de la lectura de su libro “50 poemas” de Ediciones Ganymedes, ilustrado por la imaginación jeroglífica del gran pintor. Un libro que tendría a futuro su reconfirmación con “Duetto”.

La conversación fluyó con esa intensa frescura que dan los amaneceres bien despertados. “Entusiasmo de conversación”, podría llamar a la actitud que en esa breve hora transmitieron las palabras de Gonzalo Rojas, entre la telegrafía de los primeros zorzales y la luz de abril en la ventana.

Lo otro lo hizo la cinta fiel que, años después, se rescata y transcribe, recordando el entusiasmo juvenil con que el oído lector recrea las voces profundas con olor a poncho mojado, carbón y leche oscura.

*Luis Andrés Figueroa
Viña del Mar, 7 de abril de 1989.*

¹ La transcripción del registro sonoro de esta entrevista fue realizada por Fabiola González. La corrección de esta versión escrita ha sido hecha por Ennio Moltedo y Luis Figueroa.

LUIS FIGUEROA: Señalas al comienzo de tu introducción a esa lectura de ayer en la Universidad Católica de Valparaíso que reconoces estos cuatro volcanes que marcas en esta geología o geografía poética chilena: Neruda, Huidobro, De Rokha y, un tanto antes, Gabriela Mistral. Señalas también que tu promoción, la del '38, textualmente dices: “desde la juventud implica o busca mudanza en profundidad de ese Chile a medio andar”. ¿Cuáles serían los rasgos distintivos de esta promoción literaria, de tu obra específicamente, en relación a estos cuatro volcanes?

GONZALO ROJAS: Bueno, en realidad yo tengo una filiación, y la reconozco, con cada uno de ellos, desde el momento en que nunca postulé la idea de una innovación por la innovación. Al revés, en la tradición tan escasa como lo digo ahí mismo en ese prólogo, me pareció siempre que estos cuatro, llamemos celosos volcanes o estas fuerzas de la naturaleza y del proceso cultural naciente de Chile, estaban en la vecindad o proximidad máxima con nosotros. Yo recuerdo aún las querellas, querellas tan propias de la tradición española por otro lado, las querellas entre estos volcanes; sobre todo entre Vicente y Neruda, entre Neruda y De Rokha, a veces menos entre el mismísimo Vicente y De Rokha, aunque este último le publicaba a Huidobro sus papeles y algunos de sus textos en la revista *Multitud*. Ahora, a quien se la veía más lejos, como lo dije siempre, era a la Mistral. Pero ese desdén de la promoción mía por la Mistral tiene algún sentido. Obedece a que la Mistral, hasta “Desolación”, perdón, hasta “Tala”, en ese primer ciclo de sus diálogos con los jóvenes de Chile, con los niños de Chile, era una poeta transida de patetismo, o no de patetismo sino de un *pathos* muy intenso, pero que no se ajustaba bien con el proyecto crítico nuestro.

Nosotros postulábamos la lucidez, esa es la verdad. Adorábamos la lucidez. Ahora, cuando digo “nosotros” tengo que distinguir porque, y también lo digo en ese prologuito, hubo hasta diez o doce grupos. Te voy a hacer el registro después si es que me lo pides, pero en cuanto a filiación yo reconozco ese parentesco dinámico directo con cada uno de ellos.

LF: ¿Podrías ahondar un tanto en el significado de esa opción por la lucidez, a diferencia de los anteriores?

GR: Como no. El proyecto, y estoy hablando especialmente de aquéllos que me parecen los más singulares de ese plazo, era asumir la poesía como una tarea de la mayor responsabilidad frente al oficio, esto es, frente al lenguaje. Cosa que tal vez no se dio con tanto rigor en la promoción inmediatamente anterior a la mía, y me refiero a la del '20; incluyendo a nombres grandes como Rosamel del Valle o Humberto Díaz, que son factores de tránsito entre la generación del '20 y la mía.

Hablemos de generación y tal vez se puede hablar un poco de juego generacional, pese a que era tan breve la diferencia de edades, ¿no es cierto? Fíjate que yo con Pablo Neruda, que era el más joven de ellos, tengo apenas catorce años de diferencia. No es nada, no es nada a la luz de una familia, pero es muchísimo a la luz de un ejercicio creador, sobre todo cuando Neruda, como hombre de tal precocidad, hizo lo

suyo cuando también tenía veinte o veintidós años. Incluso poemas de *Residencia en la tierra* están empezados, están escritos, y me refiero a los del '25, cuando él era un muchacho, porque hay uno o dos poemas del '25 que fueron escritos para el libro y fueron incluidos en *Residencia en la tierra*. Pero volvamos a lo que me consultas, de nuevo por favor, y con mayor insistencia para profundizar.

LF: Te pregunto sobre esa opción por la lucidez, a diferencia de los anteriores poetas, y de esa “mudanza en profundidad de ese Chile a medio andar” que tú señalas en el prólogo.

GR: Sí, había habido hasta antes una aceptación de la poesía iluminada o del poeta inspirado, como en tantas otras partes, o del poeta transido de entusiasmo. La verdad es que ese *pathos* versus distanciamiento nos lo enseñó Huidobro en Chile, y yo no digo en otro lado porque en otros lados se viene hablando de *pathos* frente a distanciamiento desde mucho antes, especialmente en el mundo germano. Eso lo registré el año pasado en mi estancia larga allí en Berlín. Mucho de lo que por aquí presume ser muy modernísimo, muy nuevo, novísimo, todo ese exteriorismo que a veces aquí se llama “antipoesía” por ejemplo, hijo, eso estaba totalmente hecho a la altura del año 8, del año 10 y del año 12.

Tuve la fortuna de asomarme a una exposición, de esas sistemáticas exposiciones con esas precisiones máximas que hacen los alemanes, en el Bauhaus me acuerdo, y entonces sentí que en varios pisos tú mirabas todo el proceso estético de este siglo desde el año 1904 para adelante, y de repente yo me asomo al año 1912, te estoy hablando de salas y salones por donde uno iba pasando, y me encuentro con que el dadaísmo, el protodadaísmo, había hecho absolutamente todo esto que acá aparece tan fresco, tan nuevo y que está realmente envejecido, no porque las cosas se envejezcan porque sí, sino porque hay aquí una suerte de trampa o de auto-trampa en cuanto a señalar innovaciones máximas, cuando no se trata más que de reiteraciones de algo que ya se hizo.

Así pues, insisto en la idea de que asumíamos la literatura y el trabajo creador con lucidez, con responsabilidad frente al oficio, creo que esa fue una buena conducta que tuvimos. Ahora, estoy hablando a lo mejor de un Eduardo Anguita que no se equivocó; sin duda hay papeles suyos como del año 33, ese que dice “ustedes, los difuntos”, te vas a encontrar con que hay ahí ya una maestría, porque hay un trato severo con la imaginación y con el lenguaje. Una alianza fiel, fresca, entre lo imaginario y el lenguaje poético. Ahora, pienso de repente en otros nombres importantes que no estaban junto a los afrancesados que fuimos los mandragóricos y los creacioneros, o los posteriores a Huidobro o los que seguían la onda huidobriana, como dice Anguita; pienso por ejemplo en un Juan Godoy, que podrá ser muy discutible con su idea del angurriente, del angurrientismo, pero lee tú sus papeles, sus libros del año 38, y te vas a encontrar con que ahí hay una casticidad de primerísimo orden, mayor y mejor que lo que podría ofrecer un amigo y maestro de él, que fue por ejemplo don Mariano Latorre, a quien quisimos mucho, pero que no había ganado esa línea de acero del lenguaje.

Ahora, yo te digo, hubo unos doce grupos, no digo que todos fueran muy valiosos, pero el fenómeno literario de entonces, en este país, se dio, y es muy interesante; se dio con una multiplicidad estética, política y de todo orden, como para ventilar un juego, para levantar el oxígeno dentro de este mundo nuestro.

Pienso, por ejemplo, y ahora voy a irme a los extremos, si es que la memoria me acompaña en esto. Jaime Eyzaguirre, no era de mi plazo, para uno estaba muy lejos, pero él tenía una revista que se llamaba “Estudios”; era un cristiano, un católico, y hasta estuvo con frailes. Sin embargo, ese hombre tenía sentido y respeto por la palabra.

Yo estaba aquí en Valparaíso el 48 cuando se publicó mi primer libro, un libro que hacía a muchos realmente retroceder, porque parecía como ¡qué sé yo! un ejercicio morboso, mórbido como señalé ayer en mi conferencia, pero vino este hombre a mi casa del Cerro Alegre, miró eso, y él, el católico, el puro de una pureza tradicional me dijo: “¡éste es un libro!” y se llevó cien ejemplares para la venta en su librería de la calle Moneda en Santiago. Eso estaba hablando además de un respeto muy grande, aun por quienes teníamos ideas tan diferenciadas.

Ese Chile, clásico si tú quieres, cívico por fuera, faccioso por dentro, como digo y como me parece que sigue siendo la cosa, ahora más faccioso que cívico por supuesto; ese Chile de todas maneras tenía una dinámica de respeto y de rigor, y en esa promoción del 38 se vio de muy clara manera.

Pienso, por ejemplo, en un escritor que puede ser muy discutible, me estoy extremando en los recuerdos de los hombres de la reacción, pienso en un joven que se llamaba Miguel Serrano, primo de Huidobro. Tenía una gran lucidez, tenía un sentido de la narración como pocos. Él discutió con Carlitos Droguett, que era tan joven como él en esos días, discutió sobre lo que es un cuento, lo que es *el cuento*, antes de que apareciera la luz del cuento cortazariano en nuestro mundo. Cortázar también estaba naciendo en esa etapa, estaba haciendo lo suyo. Cortázar es del 14, Anguita es del 14 también, y supongo que Miguel también lo es. Pues ellos, adentro de una revista preciosa que se llamaba “Hoy”, como la actual, pero que no es la actual, sino que con una dinámica muchísimo más rica, y que se autodecía “la revista para la gente que piensa”, allí se desató una polémica preciosa sobre lo que era el cuento. Y a propósito de lo que son los límites, los deslindes del cuento, del proceso narrativo, surgió por primera vez la expresión “Generación del ‘38”, inventada por Miguel Serrano. Miguel fue todo un escritor desde la partida, primo de Vicente como tú sabes.

Ahora, nunca en la Mandrágora se ha hablado tanto. Algunos sabían más que otros. A mí me gustaba dentro de las instancias Teófilo Cid, porque sin ser él un creador, un hombre de verdadera vivacidad creadora, había sido lector bueno y profundizado en francés, leía bien el francés y el español. Ninguno como él sabía bien la gran tradición española y se había leído con cuidado a todos los grandes maestros de los siglos de oro. Tenía un sentido comparatista, como se diría hoy día de la literatura comparada.

Me dijo, cuando yo ingresé como número cuatro a la Mandrágora: “tú estudia bien a los románticos alemanes”, a modo de una tarea, y eso me hizo mucho bien, porque como yo tenía amigos en otro lado, y exploré, indagué, me metí en ese manantial sin fin, desde los primerísimos románticos alemanes. Tal vez desde entonces empiezo a hablar de Novalis y todo aquello.

¿Qué más te digo? Había algunos otros grupos de menor rigor y que no tenían un trato con el lenguaje tan severo, como, por ejemplo, y lo respeto a él como persona, Nicomedes Guzmán, que se desmesuraba, se desmedía y hacía unas metaforillas metaforónicas muy abusivas. Entonces tenía una visión popular preciosa, un poco en la cuerda de la onda del único gran poeta popular que ha tenido Chile, es decir, de abolengo, de sentido, de pueblo, que se llamó Carlos Pezoa Véliz. No en vano Guzmán hizo una antología de Carlos Pezoa Véliz, pero no tenía el sentido del lenguaje.

LF: Tú dices que el trasfondo histórico que marca la creación de estos jóvenes de veintiún años es principalmente la Guerra Civil Española, el hecho histórico que ha creado más arte en el mundo, según algunos.

GR: Ese fue un episodio en la historia de este siglo, que está ahí latiendo, aun adentro de España.

LF: Y el Frente Popular.

GR: Y el Frente Popular, que no sólo nos venía de Manuel Azaña, que era el presidente de la España Republicana cuando se desató la Guerra Civil el 18 de julio de 1936, sino que nos venía de León Blum, el francés aquel que con el Front Populaire fundó y puso en marcha esto. La verdad es que la idea de los frentes populares yo creo que se enlaza bastante con el socialismo soviético, con cierta idea que sobresalía dentro de sus tácticas, sin que fueran los comunistas éstos. El Frente Popular tenía un sentido de despertar a los pueblos, sobre todo subdesarrollados, y en Chile fue un ciclo muy precioso.

LF: La influencia de estos dos hechos, la Guerra Civil y el Frente Popular, es significativa del hacer poético de tu generación.

GR: Mira, era tan profundo como casi no podrá imaginarse uno ahora. Piensa tú que estábamos a las puertas de la Segunda Guerra Mundial, ya estaba latiendo el oxígeno sucio del fascismo, los totalitarismos del mundo eran muy visibles, pero no nos conmovió el estallido de la Segunda Guerra Mundial como nos había tocado, como nos había producido una conmoción, así tan profundizada, la Guerra Civil Española. Tendría que ver aquello con nuestros ancestros, con nuestra lengua y el hecho con que, por primera vez, vimos a una España que no la veíamos, me refiero a los latinoamericanos.

Yo pensé mucho en esos viejos –porque yo era tan jovencito–, en Sarmiento, en los jóvenes Lastarria y los muchachos del primer ciclo de nuestro proceso cultural en el otro siglo, que es un momento al cual hay que estar volviendo siempre. Y a ustedes se los digo, a ustedes que son tan jóvenes, a ti, por ejemplo. Hay que estar reflexionando

y pensando qué fue, en qué consistió ese desprendimiento uterino tan fenomenal de esos primerísimos nuestros. Entonces por ahí, por esa reflexión, yo recuerdo que sentía que estábamos haciendo una operación aproximada a la España que ellos no supieron ver, porque además allá por el 1842, España era todavía, qué se yo, la potencia y la prepotencia misma.

Pero si después avanzo un poco en el tiempo, yo me digo cuáles son los escritores nacionales chilenos, o hispanoamericanos, que registraron bien el fenómeno del 98 español. Muy pocos. Ahora, no es que nosotros no hubiéramos coincidido –y estoy hablando ahora de generaciones– con la generación del '27 de los españoles, pero con lo que consonábamos bien era con este *rissorgimento*, este nuevo modo de ver el mundo y de hacerlo que se ofreció allá por los días de la Guerra Civil Española. Fenómenos complejos.

LF: En tu prólogo, cuando tocas el tema de tu adscripción y retiro del surrealismo, la Mandrágora específicamente, señalas a Matta como el único surrealista con estrella. También la obra de Gonzalo Rojas la hemos conocido en este diálogo, en esta consonancia, con la obra de Matta. ¿Podría hacerse una relación entre lo que es esta adscripción al surrealismo, la presencia de Matta como un exponente de él y esta universalización de nuestro arte, con tu obra? Es decir, los vasos comunicantes existentes entre tu poesía y la obra de Matta, ya que aparecen juntas en tus libros.

GR: Claro, pero aquí tengo que explicarlo muy bien. A Roberto, o Sebastián como le gusta que lo llamen, no lo vi en esos días. Yo lo dibujo provincial, aldeano y muy distante de los centros. Además, él mismo salió de Chile el año 34. Piensa tú, había nacido el año 1911, o sea es mayor que nosotros, que la gente de mi plazo. Pero Matta sale de aquí para irse primero a Inglaterra y después sembrarse con los surrealistas. Y su ingreso al surrealismo empieza ya sobre el año 38 que es justamente el período en que estamos nosotros haciéndolo. Pero la tarea de asunción o de asumir el surrealismo por parte de Roberto Matta es diferente a la nuestra. Él entra en juego con los maestros Breton, Peret, Aragón, Tzara, en fin, allá directamente, sobre todo con Breton, que lo quiso mucho desde un principio.

Nosotros, en cambio, estábamos atisbando desde el villorrio santiaguino un surrealismo que no estaba tan claro y, además, nos llegaba muy librescamente. Nos llegaba merced a revistas tan preciosas como *Minotauro*, que la tengo ahora porque la compré, porque todas esas revistas viejas, clásicas, de la modernidad o de las vanguardias, esas revistas hoy día se venden en Europa a precio de oro; pero se venden, porque se han reeditado. Entonces yo tengo *Minotauro* otra vez, porque este año nos vimos en la Biblioteca de Chillán con Eduardo, que está entrando ahora en este instante, pero ¡si él hubiera visto la revista *Minotauro* tal como yo la vi o la leí cuando tenía veinte años! Leí la *Revolución Surrealista*, que era una revista preciosa y que la recibía Huidobro y allí nosotros la encontrábamos. No sé quién otro la recibía, me parece que ningún otro. Había otra revista que se llamaba *Le Surréalisme au Service de*

la Révolution, que ya era un proyecto en el que se ideaba o se intentaba avanzar hacia la comunicación entre la revolución soviética de esos días y el proceso revolucionario de hacer la poesía como los surrealistas.

Bueno, te respondo más claro, Matta es un hombre que entra y crece en la órbita surrealista ahí mismo; en ese caldo de cultivo vivo, lozano y fresco de París. Nosotros somos unos que tanteamos, avanzamos. Nos importa mucho el fenómeno surrealista y nos interesa esa aproximación, pero no tenemos la misma experiencia en cuanto a vivencias, tú me entiendes.

LF: ¿Cómo lograron coincidir estas dos obras en la selección de estos *Cincuenta poemas*? ¿Estas ilustraciones de Matta y tus poemas?

GR: ¡Ah! Porque Matta llegó a ser amigo mío más tarde. Matta es un sujeto tan curioso, una figura tan especial dentro de la poesía. Fíjate bien que digo poesía cuando hablo de Matta, como digo poesía cuando hablo de Rulfo. No ando con las distancias aquellas de que éste, porque es de plástica, no puede llegar a ser un poeta, no señor. Eso lo verifiqué mirando allá a los expresionistas de la primera hora en Alemania, porque miré mucho eso, me dediqué a observar y se me dio esta aproximación muy fresca con ese ensamblaje de las distintas artes, esa correlación de las artes. Entonces yo a Matta lo conozco especialmente a contar de hace muy poco, del año 60.

Una vez que yo estaba en Concepción, por el sino de que tenía un trabajo académico muy importante, me llama por teléfono un hombre que estaba hospedado en un hotelito mínimo que se llamaba “El Romano” o “Romano”. Son las 6:00 de la mañana y aquí en Chile no se usa que la gente despierte a otro para trabajar tan temprano y me dice: “mira, yo sé que estás aquí y quisiera ir a las minas del carbón”. Yo le dije: “bueno, vamos entonces”. Nos juntamos y fuimos. Y a él le gustó y bajó a los chiflones ésos, no al “Chiflón del Diablo” de Baldomero Lillo, pero el bajó en la jaula aquella a mirar cómo era el trabajo de los mineros. Ahí me di cuenta de que él tenía trato con mi alma, es decir que sintonizábamos en esto de comunicar el pensamiento, la inventiva, la imaginación, con esa realidad cruel que nuestro pueblo la registra por urgencia.

Entonces por ahí va el trato y así es como se entenderá que Matta hoy día sea incluso un proscrito dentro de nuestro país, porque es obvio, y por ahí se entenderá que Matta, sin ser un ortodoxo de la revolución tal o cual, tenga tal trato o lo haya tenido con la revolución cubana. Yo lo vi pintar después en Cuba, con unos muchachones que atendían el aseo de La Casa de las Américas, “pero a mí me parecía que era bueno pintar con ellos, porque tenían mano para pintar”, según decía. Algo salía desde allí, pero claro, Matta era el que cuidaba todo y llevaba adelante la pintura.

Me parece, sobre todo, que era muy libre. ¿En qué nos parecemos? En lo libre libérrimos, en que no nos asustamos, en que hacemos una apuesta (palabra que siempre registro), una apuesta semejante. La diferencia es que él es un maestro y es un hombre lleno de brío, por el que no pasó ni siquiera la juventud, sino que él es todo niñez. Ahí tienes tú a un niño que estará siempre en la vivacidad del niño.

LF: Señalas que en tu visión de mundo tú logras distinguir tres vertientes, tres cuerdas de esta cítara que tú tocas y que consignas: la numinosa, la erótica o la dialéctica del amor, y la del testigo inmediato de la realidad inmediata. Vamos a detenernos en cada una de esas, la numinosa, por ejemplo.

GR: Mira, numinosa es una expresión alemana que es *Heilige*, lo santo, lo sagrado; entendido lo sagrado no como lo religioso, ni menos tiene que ver con ninguna otra ortodoxia religiosa, pero sí con la religiosidad en cuanto a *religare*, en cuanto a descubrir el parentesco de unas cosas con otras, o el parentesco de las cosas, como decía Quevedo. Yo no invento nada, es decir, Quevedo habló de ese parentesco entre las cosas y yo creo en eso; claro que de ahí me viene mi afinidad quevediana también.

Sacro, por ejemplo, es para mí el encantamiento. El encantamiento sexual, sensual, amoroso, es sacro. ¿Por qué habríamos de negar nosotros que ese encantamiento es un signo de una altura tan fundamental o tan preciosa como la de la santidad, si tú quieres, hablando a escala de místicos? Por eso casi no está bien esa formulación de las tres vertientes, yo no sé lo que piense Virgilio o Eduardo. Yo creo que, por lo menos en el caso mío, lo erótico se da en un enlace tan profundizado con lo sagrado, que llegan hasta la identificación, sin que yo sea un poeta místico, pero por ahí anda la cosa. Y ahora lo veo más y más.

LF: Tú señalas a esta segunda cuerda o vertiente, la erótica y toda la dialéctica amorosa, como una de las fundamentales.

GR: Yo creo que ese es el eje del pensamiento poético, si cupiera ese término, o de mi sistema imaginario, ese es el eje de todo. Yo soy un poeta del eros, no del amor en cuanto a sentimientos, reducido al campo de los sentimientos. Creo en la locura y en la maravilla del eros y hay un pensamiento erótico en mi pensamiento poético. Es eso lo que conduce, es eso lo que imanta más bien todo el ejercicio poético.

LF: ¿Y la del testigo inmediato de la realidad inmediata?

GR: Bueno, eso tomando la responsabilidad que le corresponde. Ese es el poeta civil o cívico, que fue el mismo Quevedo, ya que hablábamos de él. ¿Por qué tanto trato de los poetas hispanoamericanos, desde Martí para acá, con Quevedo? Hay mucho que responder frente a esa contextura, pero en parte porque Quevedo entendió lo que es decir, mostrar y hasta denunciar: “no he de callar por más que con el dedo, ya tocando la boca o ya la frente, silencio avises o amenazas miedo”, es decir, porque dijo lo suyo.

Ahora, imagínate los surrealistas –que eran unos soñadores, que postularon lo onírico con tanta grandeza y tanta eficacia– no descuidaron el diálogo con la realidad cruel y ellos, en su plazo, asumieron esa conducta. Y cuando digo surrealistas digo todos los “ismos” hacia abajo. Los dadaístas, con su locura, eran insurrectos, había una insurrección y asumían la literatura como una conducta. Los expresionistas asumían la literatura como una conducta. Eso es así, porque tal vez éramos salvacionistas (que palabra tan fea), porque estábamos confiando demasiado al empezar este siglo. Todas las vanguardias confiaban demasiado en la idea de un proyecto de salvación,

de redención hacia la progresividad humana. Tal vez ahora, en este plazo cruel, apto y precioso a la vez - que algunos llaman la postmodernidad, y que a mí me parece muy excesivo y que es difícil en todo caso - no hay tantas confianzas. Esas oraciones un poco eufóricas hacia la progresividad humana son asumidas con mayor reticencia por los escritores del plazo.

LF: ¿Dirías tú que, a diferencia de ustedes que eran más utópicos, somos más tópicos hoy día?

GR: Claro, tú has dado en el clavo, usaste la palabra justa. En las vanguardias hubo un proyecto utópico, y cual más, cual menos, sobre todo Breton, para mí, jugó a la utopía. Cuando él critica se desmembra el surrealismo, porque unos asumen la conducta poética enlazada con el proceso revolucionario soviético, ya sea Aragon, etcétera, etcétera. Él, sin embargo, mantuvo su idea revolucionaria, pero abierta, utópica, con Charles Fourier al fondo, ¿te acuerdas de eso? Pero nosotros, sin haber caído o entrado en el agnosticismo cabal, en este último plazo estamos como más cavilantes y muy responsables a la vez. Yo no digo con desdén que este plazo de ustedes, el de los muchachos, sea inferior en cuanto a tomar contacto y trato con la realidad, histórica, social, política; pero hay como menos ánimo de creyentes o de devotos, no sé qué piensas tú, ¿crees algo de eso?

Por eso me gusta Borges, aunque la gente difiera de él, y el tipo se haya equivocado en tantas cosas. Pero Borges, *avant la lettre*, fue un posmoderno. Fíjate que en medio del mismísimo ultraísmo, que era una variable del creacionismo y de otros ismos, ese niño viejo y nuevo estuvo siempre distante, riente, la ironía. ¿Por qué le gustaba Schopenhauer? ¡Qué curioso! Ese fue su filósofo. Si uno mira los papeles de este hombre, no son devociones nietzscheanas, ni menos de otros filósofos que andaban mucho en el aire de ese tiempo. Vicente, por ejemplo, es nietzscheano en gran medida, pero este otro es un schopenhaueriano, un pesimista radicalón. Ahora, a mí me interesa esa capacidad de distanciamiento que tenía él frente al *pathos*, al gran entusiasmo, al hacer *follies*.

LF: Claro, se liga a lo que tú has señalado en esa opción de tu promoción.

GR: Claro, es que mira, la promoción mía está traspasada de una trampa que se llamaba la novedad, la innovación. Vamos a innovarlo todo, a hacerlo todo de nuevo, nosotros nacimos, somos los primeros, lo primero hicimos. Borges, para volver a él, tenía la oreja sabia para leer hacia atrás y para oír hacia atrás. Él respetaba la tradición. Entonces, cuando Apollinaire nos habla, ya a comienzos de este siglo, de la tradición y la invención, él está formulando la idea de cómo hay que conciliar estas dos cuerdas que parecen tan disímiles, tan distantes, tan dos líneas de tren.

Por eso no es raro cuando uno remira, relea -y lo único que hay que hacer en este mundo, parece, que es releer y releer-, cuando uno relea a Borges se encuentra de repente con que Borges tiene un ensayito sobre Apollinaire, y lo que le gusta de Apollinaire es que no es un hombre nuevo, como él dice a propósito de *le esprit nouveau*,

sino que es un hombre que tiene cabeza del pasado, pero adentro de un tiempo inmediato y nuevo. Es así como lo supo ver a Apollinaire, el viejo Borges de Buenos Aires.

LF: Relacionado con las circunstancias de hoy día, de esta entrevista temprana, releendo tu poesía he visto que comparece este diálogo o contrapunto, esta tensión, entre el arraigo y el desarraigo. Te vas a Estados Unidos y no sé si te vas o vuelves a Estados Unidos. Háblame entonces del viaje en la poesía.

GR: Has dado en un clavo mayor o más vivo. Desde niño fui un apetente del viaje, de ese desplazarse, casi como una condena. Fíjate que cuando tenía dieciséis años y me fastidié de vivir en Concepción, que me resultaba muy doloroso porque yo venía saliendo de un internado, abandoné mi casa. Eso no es raro, mucha gente a los dieciséis años puede dejar su órbita casera o familiar. No me enojé con nadie, ni nadie se fastidió conmigo. Mi madre, pobre y bella, me vino a dejar a bordo de un barquito que se llamaba “Fresia”, de la Sudamericana de Vapores, al puerto de Talcahuano, y había que tomar el barco encima de unos botes que se movían mucho, porque no había espigón ahí, ni había nada. Pues me vine bordeando la costa hacia los nortes de Chile, hacia Mollendo, en el Perú. Entonces niño, yo conocí Santiago, ese Santiago capital de no sé qué –siempre lo digo con un desdén– y que ahora se me ha cambiado un poco, porque ahora Santiago se está civilizando, se está mitificando de a poco. Entonces pues, me bajé aquí en Valparaíso y entré a la plaza Victoria y me encontré con un libro, en una librería que debe existir todavía (cómo se llamará la librería, no recuerdo) pero el libro era de la editorial Osiris. ¡“La Joya Literaria”, ese era el nombre de la librería! Entonces me encuentro con mis ojos de niño, que en ese entonces no llevaban anteojos, veo un libro, me metí y lo compré con mi pobre platita. Ya en el barco, cuando me pongo a leer, era *El artista adolescente*, es decir, había de inmediato un juego, como tú puedes apreciar, espejo de espejos. Un muchacho de cierta religiosidad y prácticas religiosas abandona una órbita, un aldeano deja lo suyo, empieza a ver el mundo y yo me sentí muy bien. Bueno, y yo empecé a viajar. Viajé bastante en ese año, al año siguiente volví allí. Después, en años posteriores a la mocedad siempre estuve volviendo de un lado a otro. Decía, me acuerdo riéndome, de esta especie de movilidad mía, y se lo decía a mi amigo Nicanor Parra cuando lo éramos –y ojalá lo pudiéramos seguir siendo– que el viaje siempre es un absurdo y él, que es muy riente, recuerdo que celebraba esta expresión mía. El viaje mismo es un absurdo, pero no la idea del viaje como vida, del viaje como mundo, por eso me interesa tu pregunta. Porque yo, si tú me miras a mí, sería el hombre descrito en las líneas de ese libro. Y voy a abrir una llave: que un viaje es un motivo para hablar de hombre a mujer. ¿Será aquel libro, ese impacto, que imperó mucho en mí? No lo creo, yo nunca fui tan libresco como para seguir los estímulos de los escritores.

A mí se me dio el viaje como una opción mayor. Ahora, la verdad es que me he movido por el mundo sin tener dinero y esa es la pequeña hazaña y diversión. Me he desplazado por todos los continentes, me he reído bastante y he disfrutado. Yo soy ese

señor que aparece de espaldas, que está aquí y está allá, está mirando en Valparaíso, pero también está por allá por New York puesto no sé dónde. Entonces yo creo en que esa permanencia dentro de la mudanza o mudanza dentro de la permanencia, como decía Valéry, ésa me ha funcionado a mí. Diría que es, y por eso te celebro la conjetura o la pregunta, una de las claves de mi pensamiento. Esa movilidad, esa vertiginosidad, más que velocidad. “*¿Por qué me siento tan bien cuando estoy encima de un avión?*”, le decía ayer a Eduardo —él no se dio cuenta— pero veníamos sentados juntos. Habíamos tenido algunos ratos de diálogo allí en Buenos Aires, en ese mes de fines de diciembre, comunes, afines, pero yo sabía que estaba escribiendo en mi cabeza, porque yo escribo con una arteria de velocidad de acuerdo con el motor o con la vibración que se da en el momento. Me ha pasado con los trenes, con los autobuses y más con los aviones. Yo venía escribiendo en el fondo. Por eso, cuando ya me despedí de ti me puse a escribir ese texto que leí anoche.

Bueno, la idea del viaje da para mucho más. No sólo hay la fisiología del viaje, sino que hay la metafísica del viaje. El viaje que está anunciando la criatura humana es tan mínimo al lado del viaje que vendrá. Alguien habla del libro que vendrá, y me atrevo a decir “el viaje que vendrá”, cuando estemos todos desplazándonos no sé a qué velocidad ya de qué pensamiento, y podamos efectivamente estar, casi como dioses, en todas partes.