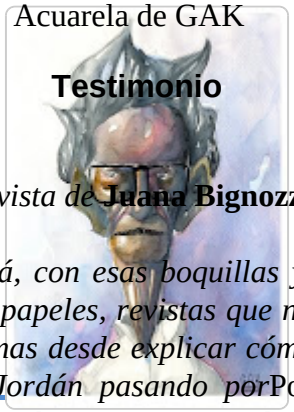
DE JUANA BIGNOZZI

Autor: JUAN L. ORTIZ

Entrevista a Juan L. Ortiz*

Acuarela de GAK



Testimonio

Entrevista de **Juana Bignozzi(*)**

***Juan L. Ortiz**, ahora vive frente al Paraná, con esas boquillas y esa letra increíbles, con sus gatos, sus mates, y una agobiante cantidad de libros, papeles, revistas que no conocerán sino su orden personal. Este hombre que da la vuelta completa a los temas desde explicar cómo se introdujo el budismo en China hasta hablar del poema de Andrade a López Jordán pasando por*Poésie vivante*, la cuarta dimensión, los problemas concretos de la política actual, prolonga en esta ciudad su amor a los ríos y a la luz entrerriana, al Villaguay de la infancia, al Gualeguay de tantos años.*
En sus 72 años los hechos concretos no son numerosos. Su vida, como toda su obra poética, es una permanencia, una reafirmación, el alimentar la supervivencia de ciertas sensaciones. Podemos decir que si leemos algunos poemas ya sabemos su obra, lo que puede impulsarnos a seguir es saber cómo ha hecho este poeta para mantener en pie durante 60 años todo ese aire, esa luz, su paisaje, y nunca tan justo un posesivo.

Bohemia y anarquismo

Cuando viene a Buenos Aires, a los 17 años buscando "...lo que se llama un poco de contacto, deseando o anhelando vida literaria, que a la vez me disgustó..." ya habían quedado atrás el Puerto Ruiz natal, el monte, las reuniones de la tarde con los amigos de su padre, Emiliano Carullas, Daniel Elías, el doctor Yarcho de la colonia judía, el descubrimiento en la biblioteca de Villaguay de Dostoievski, Tolstoi, Turgueniev, Samain, y "...el testimonio vivo de la historia en la voz de los actores, sobrevivientes de Caseros, de la guerra del Paraguay, muchos fugitivos de la Banda Oriental cuando el movimiento de Aparicio Saravia..." Ya había pasado la pueblada radical del 12, por la que Ortiz abandona la escuela, se hace orador, escribe en el diario de los radicales "...esa participación del pueblo, ese descubrimiento antioligárquico me interesó muchísimo..," Aquí fueron las largas caminatas desde el conventillo de Villa Crespo, o desde Sarandí, donde vivía con la tía, hasta las bibliotecas, las reuniones con los escritores anarquistas corno Ghiraldo, González Pacheco, la tertulia de Ugarte en su casa de la calle Rincón a la que a pesar del recibimiento, fue una sola vez porque ".. .tuve la impresión de que había gente muy inteligente, muy brillante, muy ingeniosa, pero que leía poco...", las clases en la facultad y en el Colegio Internacional de Olivos, sí, "...fueron tres años muy vividos, una bohemia hambreada, caminada..." y la vuelta porque estaba cansado, sentía deseos de ver el pago. Tenía necesidad de paisaje, "...mi madre me mandó buscar, bueno pensé, después me voy a París o por ahí..." Es en 1916 y Ortiz ya vivirá en Gualeguay "...los caudillos radicales me tenían preparado un puesto, yo acepté con la condición de viajar todos los meses a Buenos Aires y gastarme todo lo que ganara en libros..." hasta 1942 en que se traslada a Paraná. Recién conocerá París en 1957, de paso.
Cuando vuelve "al pago" ya se estructura el esquema de su vida, la actividad política, "...fuimos de los primeros anarquistas que adherimos a la Revolución Rusa. Muy jóvenes habíamos formado el grupo de

Amigos de la Revolución Soviética...", la devoción por la lectura, su poesía interrumpida.
Ortiz no va a estar del todo contento con las respuestas que reproduzco aquí. Le faltarán ese aire de relatividad que tanto insiste en señalar, le sonarán demasiado rotundas, sentirá que está haciendo lo que siempre temió: determinar sin opciones.
No hice preguntas ordenadas -el gusto por la charla de Ortiz lo hubiera impedido-, solamente intenté, a través de esos días, que no se olvidara de ningún tema. La vida de Ortiz no abunda en la anécdota; el movimiento o la acumulación de hechos, si a eso unimos su condición de poeta donde por supuesto se repiten esas ausencias, esta charla tenía que ser lo que fue: un ahondamiento en algunas motivaciones, una profundización de una teoría poética, una insistencia sobre ese paisaje entrerriano, sus lomas, sus aguas, esos caminos que Ortiz ha contado para siempre.
Además es de los que prefieren hablar sólo de aquellas cosas a las que puede adherir.
Cuando uno se llama Juan L. Ortiz la acechanza es el mito. No sé si esta charla servirá para limitar los alcances del mito y del poeta, pero sí sirve para establecer la obstinada existencia de este último.
Su vida es la de un poeta argentino del siglo veinte: un testimonio, seguro una acusación, sin duda un arquetipo.

Aquí quedan las palabras de un Ortiz comprometido con la poesía "...si no se identifica con la vida, no es poesía...", con la revolución, con una certeza de futuro inconmovible.

—Después de Buenos Aires, la vida literaria y esa bohemia que no le interesó, -usted vuelve a la provincia y a pesar de sus proyectos de viaje se instala como empleado y vive en Entre Ríos el resto de su vida. En ese momento en que a pesar suyo arma el esquema en que se moverá su vida, ¿cómo es, qué hace, qué lee?

—En ese momento me interesaba en los autores todo lo que me afirmara en el sentido del paisaje. Esa era para mí la piedra de toque en un poeta: el paisaje. En el ambiente de provincia al tener que sufrir me sentí... no diría marginado, pero sí atraído por la necesidad de una compensación, de un comercio con gente que me liberaba de ciertos momentos de depresión. A esa edad, los 18 o los 20 años, era tremendamente sensitivo, todo me dolía. Hasta el aire lo sentía como una herida. Después el amor me volvió a vincular, a reintegrar a un mundo, porque la pareja es otra dimensión. Es de adolescentes vivir en ese estado de perpetua exaltación o de grieta, cosa completamente absurda. Los momentos justamente se producen gracias a cierta neutralidad. No digo que en un afecto haya neutralidad sino que son otros modos de relación. Si no interviene cierta inteligencia comprensiva y amorosa ninguna relación puede durar lo más mínimo.

Lecturas e influencias

-Antes de eso habían sido los enamoramientos sin consecuencias... de esa época aún me acuerdo de este poema:
".. .ha amanecido el gris la pobre almita frágil de los sueños desde la brusca claridad huía a su sombra más honda, se asoma ahora a su balcón y en la baja luz de ceniza prosigue su sutil labor...", no sé por qué me acuerdo. Se parecía a Rilke y eso que yo era anarquista y difundía La Protesta y conocía las embestidas de la policía. Por supuesto seguía leyendo mucho. Entre los libros de actas de la oficina yo tenía mi libro, o bien dibujaba. He leído siempre de noche con Gerarda. O si no me levantaba a la madrugada temprano y leía hasta las siete y media que tenía que ir al trabajo. Todo me interesaba pero siempre... siempre... para no caer en el dogmatismo, en una posición cerrada, aun con los grandes, los genios que yo admiraba como Tolstoi y Nietzsche, por ejemplo, los leía juntos. Ya ve usted... la no resistencia y el amor de Tolstoi con el Superhombre que de acuerdo con las interpretaciones de entonces, luego revisadas, era el Anticristo, la dureza en el mejor sentido de la palabra. Los leía juntos. O bien un escritor tremendamente reaccionario como este Carlos Reyles que tiene un libro, "La muerte del cisne", que es una crítica a todas las teorías revolucionarias, desde el liberalismo al anarquismo. Lo leía a él y a Maeterlinck al que Reyles combate llamándolo "el filósofo de lo inefable". Yo temía caer en cierta devoción cerrada o idolatría de Maeterlinck porque me gustaba enormemente, y entonces leía todo lo que se oponía a su concepción filosófica, a su

sentido de la vida y de la muerte.

—Después de los grandes descubrimientos, ¿cuáles son sus otros hallazgos?

-Voroncka y los rumanos. Aunque me gustaban también mucho algunos italianos como Aldo Capazzo y Pascoli. Ahora... del surrealismo... me gustaba mucho Bretón, después Eluard que me gustaba más que Aragón y el otro, este árabe que tiene un libro antológico... Schehadé. También Char, el de Char es un paisaje que yo siento mucho porque nació en una isla. El surrealismo me interesó desde el principio. Yo tenía esa revista con títulos fosforescentes. Se arrimaba un fósforo y se leía Le surrealisme au service de la revolution.
La poesía española para mí era bastante, bastante... pesada, pero Jiménez me ligaba a esa poesía que yo admiraba en los españoles, la de las coplas populares y la de Bécquer, también la de Machado.
Además he seguido a otros poetas desde las primeras cosas como Eliot, Ezra Pound.
Pero yo siempre vuelvo a los belgas. Me acuerdo de un soneto de Banchs:

".. .vuelve la vagabunda luna al cielo
vuelve a la rama la temprana flor…"

Ah, y no puedo olvidarme: Rilke y Supervielle, a los que también siempre vuelvo. Ahora he visto por Lettres Françaises que están reeditando a los belgas. Parece mentira que siendo Bélgica casi una provincia francesa recién ahora los estén reflotando. Se traducía a un árabe, a un hindú, a un africano y se seguía en la misma ignorancia con respecto a los belgas. Incluso a los más grandes, por ejemplo a Maeterlinck... En una época de mi formación fue el escritor, el poeta, el filósofo (no hablo del ensayista porque entiendo que es una mala palabra) que me dio más horizontes ya que venía un poco de los románticos alemanes, de Novalis y de ciertas corrientes orientales. Él, con su sensibilidad de escritor, de filósofo, de poeta, le había dado a la poesía lo que entonces se llamó un frisson nouveau. Una poesía despojada que sólo se remitía a lo que traspasa las palabras, al famoso silencio del que él habló tanto haciéndolo quizá como nadie lo había hecho hasta entonces.
Ahora, después yo he descubierto que lo que hizo Maeterlinck y que se tomó como absolutamente nuevo (y lo fue evidentemente para la mentalidad europea) ya está en las canciones anónimas de los chinos, en el libro de la poesía recopilado por Confucio. Maeterlinck como poeta me interesa por el sentido del misterio, como escritor por estar abierto a su época, a las corrientes más activas del pensamiento que en ese momento era el anarquismo. Tiene un ensayo sobre la justicia donde dice que la justicia recién se realizará con la desaparición del Estado. Estuvo en su momento histórico y todo eso a mí me interesaba enormemente.

—En ese momento en la Argentina nadie escapa a los relumbrones lugonianos.

-Por supuesto, las primeras influencias fueron de Lugones aunque nunca he sido lugoniano. En su poesía me molestaban los alardes, la poesía enfática. Era un modelamiento en metal de la expresión y en metal pesado, relumbrante. Agréguele a eso todas las piedras preciosas, porque había un derroche de piedras preciosas, crisoles. Fui casi admirador, pero muy poco tiempo. Me di cuenta que eso no podía ser. Juan Ramón Jiménez decía "cincelar en oro etéreo" porque estamos cargados de oro macizo. Lo de Lugones era oro, pero era un oro muy pesado.

Entre Lugones y Borges

-Después fueron las influencias de Banchs, de Carriego y de Fernández Moreno. Me interesó Nicolás Olivari que, fíjese, me recordaba con cierta libertad a Lafforgue. Raúl con El violín del diablo, muy, muy interesante para su momento. Mastronardi sobre todo con *Luz de provincia* más que con *Tierra amanecida*. Pero, ¿sabe quién estaba cerca de mí?, López Merino. Aunque había una diferencia notable entre lo que él hacía y lo que hacía yo. Se suicidó en La Plata, esa ciudad donde los poetas estaban con un sino trágico.
También me interesó Oliverio con los *20 poema*s... de lo más revolucionario para su momento. Sí hablamos de Entre Ríos hay tantos, tantos... Carlos Álvarez, Sola González, Martínez Howard...no quisiera olvidarme

de nadie porque he seguido siempre con atención la poesía argentina.

—Aceptando esa categoría de la que hablábamos, según la cual hay poetas que usted admira pero que no podría querer, tendríamos que colocar aquí a Borges.

-Exactamente. Con excepción de las cosas de él que siento mucho, pero esas cosas han salido a pesar de Borges. No olvido "Las muertes de Buenos Aires", *Cuaderno San Martin* y algunos sonetos de él que a mí me gustan. La paradoja es que él pasó toda su época bélica o virulenta del grupo martinferrista atacando la rima y ahora ha tenido que recurrir a la rima por una circunstancia especial, porque no puede escribir sus poemas, tiene que recordarlos.
Eso de admirar pero no querer me pasa con los poetas ricos, brillantes, poderosos un poco entre comillas, que manejan un registro amplio. Por ejemplo, Lugones, pero yo no podría sentirme simpáticamente cerca de él como de Carriego o de Fernández Moreno.

— ¿Con quién ha hablado mejor sobre poesía?

—Con Mastronardi, aunque a veces disentíamos. Él era valeriano pero respetaba y admitía. Yo también. Yo le prestaba libros que eran polémicos con respecto de Valéry. Lo de Mastronardi es curioso porque estuvo con el surrealismo, pero la concepción opuesta del trabajo, una concepción de artesanía o de dominio del azar, algo como de controlador de la escritura poética predominaron en él.

—Habiendo estado siempre tan al día en literatura y participando del interés por todas las experiencias literarias sigue siendo sin embargo empleado público en un pueblo. Ese ambiente y ese trabajo debieron agobiarlo.

-Absolutamente. Me limpiaba las sandalias cuando llegaba a casa... ¡y eso que tenía que trabajar bastante! Pero el puesto para mí no era nada. Me levantaba muy temprano y antes de ir a la oficina me iba a caminar solo por los montes que rodeaban Gualeguay, que todavía lo rodean. Después... después, sí... un poco al tener que sufrir los valores provincianos. Ya lo dijo el Dante cuando fue desterrado a raíz de todos esos líos, "puedo estar en el lugar más inhóspito pero yo sé que está el sol de Dios, la luz de Dios.

— ¿Quiere decirme que usted tuvo nada menos que su sol de Dios?

-Algo parecido que no puede llamarse para mí Dios, pero estaba la luz, estaba el paisaje, estaban muchas cosas. Una hierbita, un insecto, una mujer o un niño.

—Es casi como decir que se considera un ejemplo aislado dentro de la poesía argentina.

-Yo hice una vida que tal vez no hubiera hecho otro poeta en mi condición. Hice una vida provinciana, muy vivida... el sol de la mañana, la gente, el color del crepúsculo... No le quiero decir que soy absoluto en cuanto a una poesía provincial sino que se da una comunión diremos, con lo más positivo de la provincia,.. con la naturaleza, los hombres simples que a veces resulta, como la infancia, lo más perdurable o lo que deja sencillamente más rastros diría yo.

-Su consecuencia con esa forma de vida casi lo lleva a no publicar...

-Sí, sí..., si no es por Mastronardi que una tarde fue a casa y con gran sentido de la amistad me hizo elegir algunos poemas... Se los llevó y sacó copias de los que a él más le tocaban y empezó a distribuir entre gente de Buenos Aires. Nunca sentí la necesidad exterior de publicar sino que cuando sentía que un libro estaba más o menos o que podía integrarse o formar un conjunto de versos... Los poemas que se llevó Mastronardi se los dio a leer a Borges, a César Tiempo, a Córdova, a Petit; porque como Mastronardi es muy bueno en el sentido amistoso desconfía de sus sentimientos y cree que se engaña aun tratándose de poesía. Los dio a leer como le digo y después me mostraba las cartas que le contestaban. "Bueno, Juan, me dijo, sacate unas copias

a máquina y elegí los que vos quieras...", y así hice esa selección y quedaron muchísimos afuera...

Poesía y crítica

-Desde ese primer libro publicó diez más. ¿Siente preferencia por alguno de ellos?

-No tengo preferencias, a veces los leo para saber a qué atenerme de ciertos momentos en los cuales el recuerdo se me ha esfumado. Yo sé que esos momentos están consignados con los recursos que yo en ese momento contaba. A veces pienso que hay un poco de cenizas de los momentos que ardieron, de lo que se quemó en determinados momentos. Los leo y digo: no me gusta, hoy no escribiría lo mismo, pero... puedo recordar porque algo ha quedado de esos momentos.
Gola prefiere *El álamo y el viento*. Es posible, es posible... me encontraba en una crisis, una especie de trasplante de Gualeguay a Paraná. Fue un momento muy bravo. Es el libro del trasplante. En *El álamo y el viento* está "... febrero pero ya está belleza última en el cielo y en el agua, ya está (quiere decir ya está el otoño, ¿no?) un sueño que parece de flor y es de un lúcido pensamiento que se busca... ya está por los caminos pálidos entre la hierba oscura el alma es un olvido hacia una orilla eterna..." No lo recuerdo bien pero poco antes hay un nocturno a pleno día, recordando un poco a Supervielle.

—Usted tiene una clara idea, sobre su poesía, lo que no logró, lo poco que según usted ha quedado, "las cenizas de esos momentos". Es decir, no tiene ninguna ansiedad sobre lo que la crítica pueda opinar, si existiera una crítica de poesía en nuestro país.

—Yo creo que en la crítica sólo podemos tener una intuición de la vibración de las palabras. Además hay que tener mucho cuidado. Yo he tenido sorpresas con cierta gente en la que no creía y de pronto he dicho: bueno, tengo que revisar. Yo tengo mucho cuidado con las valoraciones. Aunque un poeta parezca no estar en desarrollo, o haber cumplido su ciclo, cosa muy cuestionada por otro lado, mientras viva. Es necesario tener ese criterio de que no hay en vida una realización absoluta, completa, y que además existen los períodos de influencia, de adolescencia. Lo importante es la poesía que se vive, la poesía anterior a su expresión. La poesía que circula y está como el aire. Lo otro parece que fueran momentos en los que se viste con ciertos ropajes y sube a un plinto. En el sentido de las opiniones somos todos un poco reos de ligereza. Los juicios para mí no pueden ser de ningún modo absolutos, aun tratándose de muchachos. Yo les he llamado la atención a algunos de mi generación (no me gusta la palabra generación) sobre los juicios que se formulaban ante las primeras cosas de alguien. Hay muchísimos casos de gente que vuelve a revisar su obra.
A Gerarda mismo, cuando dice: estas son cosas de chiquilines, yo le digo que a veces se empieza un poco mal, se busca, se tantea, hay un período de juego... usted sabe, el adolescente es indeciso, indefinido... quiere saber lo que es, lo que siente, a través del espejo, de la opinión de los otros o de la reacción de los otros.
Si uno hace las cosas con su vida, no importa que esa época, ese público, ese sector de amigos o de críticos, lo reciban mal o no entiendan, o que simplemente lo consideren con desdén y hasta se olviden. Lo que ha nacido, a la larga..., a la larga aparece porque vienen otras sensibilidades.

—Lo que nosotros hemos entendido hasta ahora como poesía, el conocimiento del poeta por la sociedad, las formas de ese conocimiento es indudable que van a cambiar...

-Creo que como anteriormente a este profesionalismo de la poesía, a este destacamiento de la poesía como actividad realizada por ciertos individuos con determinada sensibilidad que se llaman poetas, hubo una poesía, cómo no vamos a concebir una poesía del futuro. Un futuro en el que el hombre esté integrado y pasen todas las vanidades de la figuración. Esa figuración es tal vez la necesidad que en medio de las tremendas dudas de la expresión uno necesita para afirmarse... a través del nombre. ¿Cómo se obtiene seguridad a través del nombre? Haciéndose conocer, es decir, el reflejo de lo que usted hace en la sensibilidad de los otros le da cierta fe activa, atenúa la angustia de esa inseguridad que es permanente en el poeta. No creo que un poeta esté satisfecho nunca.

—En otro ordenamiento social esa inseguridad también se mantendría...

-En esa inseguridad hay que considerar muchos factores que son relativos a la sociedad actual. Ahora un poeta necesita publicar, porque necesita ser reconocido, porque muchas veces necesita vivir y si no vivir necesita ser considerado, y considerado por razones que siempre vienen a dar un poquito en su bienestar o en el prestigio social. En una sociedad en que todos puedan ser poetas como decía Lautréamont, creo que esas cosas no tendrán ese carácter. No quiero decirle que sea una cosa que vaya a ocurrir automáticamente...

Literatura o sociedad

-En cuanto a las formas del conocimiento del poeta... será un conocimiento de otro tipo, no olvide usted que en Oriente no hay tal, recién ahora aparecen nombres. Yo creo que ese sentido, diremos individualista de la poesía, se va a integrar, uno se va a sentir poeta por la necesidad de dar su visión, de expresar eso que es original e inédito y el sentido de responsabilidad que va a tener cada uno en condiciones dadas mucho más favorables que ahora, de enriquecer esa visión común, pero sin esa furia del nombre y de la carrera. Los poetas de las culturas precolombinas figuran con nombres que casi se los han inventado, porque era una poesía casi anónima. El poeta era un hombre elegido por la comunidad (el sentido funcional de la cultura que tanto asusta a algunos señores ya existió, y en qué forma) y cumplía una función en el mejor sentido de la palabra. Se lo elegía como se elegía para médico al hombre con cierto ojo. Se lo eximía de los trabajos más rudos y las canciones de él acompañaban y daban ritmo al trabajo, y vea usted entonces, cómo ese hombre en las épocas primitivas estaba integrado y no se sentía disminuido ni disminuía a la sociedad, porque ésta lo necesitaba. El poeta ahora realiza su función, diremos, muy azarosamente. Cuántos mueren sin hacer llegar su voz a los otros. (Los amigos de Víctor Segalen descubrieron que hacía versos cuando murió.) Cuántos se malogran, de cuántos se adivina que podían haber nacido o si han nacido mueren en los primeros meses. Creo que la poesía se reintegrará, que el poeta tendrá, no el sentido de responsabilidad como ahora, sino que él lo sentirá. Porque una cosa es el deber como una presión, y otra cosa es el deber que uno siente como responsabilidad.

—Es un malentendido hablar de compromiso y de aislamiento pero nos manejamos con ese malentendido.

-Para mí son cosas bizantinas. Desde el momento que el poeta tiene una visión del mundo, desde el momento que tiene conciencia del mundo, de la injusticia, tiene un sentido de la justicia sobre todo lo que se llama destino, es decir, cumplimiento de toda criatura.
Creo que no puede haber un poeta en sí, poeta absoluto, en el sentido de que el poeta a su modo, en su cosmovisión, tiene una manera de filosofía. También es natural, como decía Virgilio, que dé la vuelta al círculo de los conocimientos de la época, o la haya dado. Ahora, dada la extensión de los conocimientos, es más arduo. Pero se pueden conocer las experiencias más importantes en todos los dominios, aunque luego en la obra no se traduzca ninguna vocación de polígrafo o de filósofo. Thomas Mann decía que no concebía al escritor sin una cultura política, porque sin ella, aunque no parezca, su obra se resiente. No sólo en el momento actual, en que puede tener predominancia la política, sino que en el Oriente, por ejemplo, no había poesía que no tuviera relación con el momento histórico en que se encontraba el poeta. El científico también falla si le falta una cultura filosófico-social. Ninguno de los grandes sabios ha dejado de tomar posición.

Compromiso y soledad

-Las grandes cosas que se han hecho han sido en función del momento, del aquí o de este tiempo. Lo otro es peligroso porque ahí sí, a veces, puede darse el escapismo o cierto aislamiento.
Si hasta Rilke intervino en todos los líos de Checoslovaquia cuando la juventud rebelde... después, claro, fue un hombre que pasó al lado de la política pero sin miedo.
Y en el simbolismo todo el grupo de Mallarmé era hegeliano y hegelianos de izquierda, bueno, para qué hablar. ¿Verlaine no peleó en la Comuna?

-Si hacemos una historia de su poesía, ¿cuáles serían los cambios fundamentales?

—Primero fue patriótica, muy poco tiempo, un sarpullido cuando el centenario. Después alternaba una poesía de corte romántico eminentemente becqueriana con una poesía, como se decía entonces, militante o revolucionaria. Pero a los 17 años ya se me planteó la opción. Después viene la cuestión revolucionaria con la pueblada radical. Ahora, mientras permanecía en Gualeguay, era una poesía de imprecación rebelde, como se le decía entonces, pero en Buenos Aires me encontré con muchas cosas que me hicieron envainar la espada. No dejé de admirar ese tipo de poesía social que Ieía con mucho gusto, pero me interesaba la cosa de sugestión, de misterio, la cosa que dice Pavese de descubrimiento que va abriendo zonas. Del paisaje sólo estaban en ese momento muy vagas cosas que habían entrado en Villaguay en la infancia, pero era un período de ejercicio literario y retórico. De leer y admirar... "¿qué te parece esto"... la cosa artificiosa entonces, pero que no pude eludir, pero ya estaba el paisaje, me acuerdo "…silba el viento hace frío y el turbio firmamento en silencio se angustia... silba el viento y sollozan románticas campanas...", me acuerdo de "...el silencio de un íntimo tormento fantasmea paisajes... las lejanas infiltraciones de la noche esfuman los perfiles como un ala cansada la tarde se hunde en vacilante ritmo y jardines sonámbulos (Lugones, ¿se da cuenta?) perfuman el ambiente dormido..." Es Herrera y Reising y Lugones.

— ¿Señalaría líneas básicas en su poesía?

—No sé, todo mezclado, determinado, diremos así, por las circunstancias del poema, por el choque. La poesía confidencial, como se decía antes, la poesía esencial o la poesía descriptiva o la poesía de desarrollo apenas breve como el haiku, pueden hacer un todo. Depende del tiempo o mejor dicho de esa dimensión de longitud o de la dimensión en general con que se puede medir algo que se desarrolla en el espacio y que no cabe dentro de la poesía. Porque, mire, en los países que han servido de modelo para esa poesía breve, como China, se han hecho casi novelas en poesía.

—En toda su poesía ha habido siempre una preeminencia del paisaje, aun en los matices que usted le señala.

-Sí, porque no veo en el paisaje, como Sartre dijo muy bien, solamente paisaje. Veo, o lo trato de ver, o lo siento así, todas las dimensiones de lo que trasciende o de lo que diríamos así, lo abisma. Es decir, la vida secreta por un lado y la vida no sólo con las criaturas que lo habitan o lo componen sino con las otras cosas con lo que está relacionado no solamente en el sentido de las sensaciones, diríamos.

-Su preocupación fundamental, en poesía, ha sido la forma en el sentido simbolista.

-La forma, con ser aparentemente muy perseguida, aunque puede dar esa sensación es apenas una especie de "rendir" como dicen los franceses algo que va o que está más allá, que en ese momento, por ciertas posibilidades expresivas o por ciertas limitaciones quedó así. Como podría ser en pintura la línea, que también puede ser en cierto modo la forma y que como ésta limita. Por eso yo amo la poesía en estado de latencia, cuando es algo que no se ha concretado, porque al concretarse ya adquiere forma y al adquirir forma ya, en cierto modo, se encierra, por más radiante que uno lo haya sentido. Ahora, para mí no ha tenido sentido, aunque parezca que yo busco la forma, pero son matices, maneras, de acuerdo con mi formación, no olvide que yo me formé en el simbolismo, en la musique avant toute chose. Siento el idioma, la maravilla del idioma, viene informado, diremos así, por esa música que está en lo mismo que yo siento. Hubo momentos en que también vacilé entre la música y la poesía. No vacilé, sino que realmente, debía limitar cierta actividad que se da en la juventud. Lo mismo me pasó con el dibujo.

Lenguaje y vida

—Como todo poeta usted repite constantemente ciertas palabras...

—Yo creo, apoyándome en Pavese, que esa repetición podría justificar cierta autenticidad, porque cuando uno repite las palabras, es porque esas palabras son significativas y porque pueden ser resonancia o reflejo

de lo que también Pavese llama mitos que vienen de la infancia. Cualquier poeta, supongamos Rilke, ahí está siempre la palabra muerte en el sentido de esa maduración, de fruto de una vida... "cada uno lleva la muerte...", eso está podríamos decir en todo y hasta en las primeras cosas de él que yo conozco, anteriores a la *Balada del corneta*, hay ciertas palabras que no diré que se repiten, sino que son las mismas aparentemente, pero que se van dando en otro contexto matizadas y desde luego enriquecidas. Si la insistencia fuera, como le digo, el reflejo de una mitología profunda, como diría un analista, no se relacionarían a veces solamente con la mitología individual, sino que están dentro de un aura que no llamaría mitología pero sí ciertas creencias flotantes, inconscientes, en determinado ambiente cultural. Aunque no tengan expresión en ese ambiente, están en ciertas palabras de la gente, en ciertas fábulas, en ciertas expresiones diría, inconscientes u oblicuas, soslayadas. Eso en cuanto a lo colectivo. En lo individual, la insistencia para mí, ahora, en lugar de hacerme sospechoso de monotonía, me afirma en algo que está más allá de la conciencia. Le pongo un caso ilustre, no ya a Rilke sino a Trakl, que publicó muy poco, murió en la guerra del catorce. Terrible, un hombre apenas maduro. Fue uno de los expresionistas más grandes. En él hay una palabra azul repetida hasta el infinito, hasta el final, me acuerdo. Esa repetición, y fíjese que no había leído nada de Pavese, a mí no un molestaba. Me parece que son palabras imprescindibles, que indudablemente cobran otra resonancia, otro matiz, quizá hasta otro sentido por más leve que sea. Cada palabra no es la misma porque está en otro ambiente. En la música se da lo mismo.
Usted toma un gran músico, Debussy por ejemplo, desde las primeras cosas hasta las últimas, ciertos principios de acordes, ciertas notas se repiten. En Ravel lo mismo. Ravel, por ejemplo, yo reconozco en seguida los timbres. En Debussy para mí, ciertas notas le van dando el color, no en el sentido puramente impresionista, sino que le van dando clima, participan de otro clima, de otro desarrollo, de otra peripecia.

— ¿Podemos hablar de algunas de sus palabras? Luz, por ejemplo.

-Luz no como oposición a oscuridad sino, como diremos, la Iuz y la sombra están dentro de, como dirían los fenoménicos, las extensiones de dos fuerzas o, mejor dicho, responden a dos movimientos del cosmos: la sombra, la luz, el yan, el yin. Una correspondencia diría yo más que analógica, una identidad que viene a significar lo aparente, dos aspectos de una misma cosa.

Metáforas y símbolos

-Luz podría significar en cierto modo el orden, la redención, la superación de determinados estados o de determinados momentos... pero no, no, la sombra no puede ser de ningún modo un término antitético. La sombra supone la luz, no es posible la existencia de una sin la otra. Están dentro de movimientos que los superan a ellos mismos.

-¿Ángel?

-Es una manera de nombrar lo innombrable. Es la única palabra desde luego que trato de eludir últimamente, porque yo mismo no me siento cómodo. Me parece... no gastada, pero no tan significativa como la creía antes, cuando no sabía cómo nombrar eso que está entre lo desconocido y el hombre, hacia lo cual el hombre tiende. No se olvide usted del soneto de Nerval, él dice un espíritu puro, yo podría decir ángel (un ángel está desarrollándose hasta en la piedra). Como le dije a usted, los hindúes dicen que la vida no se agota en los tres o cuatro reinos sino que hay un mundo invisible, diremos así, habitado dicen ellos por espíritus. En ese sentido yo empleo la palabra ángel, como esa presencia desconocida que puede tener, como en el cielo, significaciones. Puede ser el ángel malo como decía Rilke. La escala o como se dice las legiones son muy numerosas y ocupan distintos niveles en el cielo.

Entre Cristo y Marx

-Casi el mismo sentido que espíritu.

-Sí, casi el mismo sentido sólo que a veces, según también el contexto, cierta necesidad de expresión, de

expresar algo que en ese momento no me suena o no lo siento, empleo ángel o espíritu pero en el mismo sentido. El ángel es eso que, por lo demás, dentro mismo de las teorías modernas de las posibilidades humanas, no está tan alejado. El ángel puede ser lo mismo que Theilard de Chardin llama el Cristo, lo que Marx diría el hombre libre fuera de la historia, fíjese hasta dónde el hombre que ya está haciendo recién la historia, que ha superado la necesidad, lo biológico. Theilard de Chardin dice que será el reino del Cristo, lo llama así porque era jesuita. Pero el Cristo también puede ser algo que se parece a esa intuición que nosotros tenemos, algo que puede realizar el hombre.

—Usted se anima a usar palabras en francés en su poesía. ¿Por qué esos reveries, féerie, elan?

—*Féerie*, porque la palabra magia para mí estaba muy desmonetizada. En vez de reverie podría usar la palabra ensueño, pero me ha parecido más significativa la palabra francesa. Como toda palabra francesa, eso es lo que tiene de bueno y de malo, es más cernida, más elaborada. La palabra magia me parece muy vaga. Empleo *elan*en vez de impulso porque esta palabra me parece una palabra casi de mecánica natural, en cambio elan tiene una connotación de mayor sentido vital.
—Hace una jerarquización de Ella, también.
—Enfatizo el pronombre por tratarse ya de ella o de la poesía, generalmente, sí, de la poesía... "Ella venía..."

—¿*Moaré*?

-Por esa irisación, esa cosa que siempre me ha llamado la atención, que viene a hacer un poco a la fugacidad, a esa cosa completamente inestable. Puede ser la luz, puede ser la penumbra.
También insisto con otras palabras, como orilla y agua. Más allá de la cosa misteriosa del espejo, el agua ahí se hunde, termina todo y a la vez está lleno de fantasía, de transfiguraciones, de fantasmagorías, porque se trata del agua por un lado y aunque sea también la orilla del atardecer... todo ese cielo en ese momento parece un lago, un mar, sobre todo en otoño.
También uso amarillo en vez de dorado, que me hace pensar en el barniz.

—Debido a su formación es evidente que para usted la palabra tiene un valor independiente.

-Sí, pero en una forma relativa a pesar de sentir tanto la individualidad de la palabra, no la siento como absoluto, como en el simbolismo por ejemplo, forma independiente o destacada. Sin dejar de sentir lo que llamaríamos la virtualidad de la palabra porque me he formado en eso y no pude evitarlo. La virtualidad no solamente significativa sino musical, la totalidad de la palabra. No olvide usted el soneto de las vocales de Rimbaud. Por eso también tuve cierta curiosidad por el letrismo. Últimamente he visto en *Poesie vivante* una revisión del letrismo en el sentido en que significó poner un poco el acento sobre la letra como posibilidad poética y musical y también significativa.

—¿Por qué esa diagramación de sus poemas?

-Porque sigo una línea ondulante, una línea como la del crecimiento.

—Ya hablamos de las palabras que le gustan, podríamos hablar de las que no le gustan, como poético.

-Es cierto, porque se ha confundido durante tanto tiempo la poesía con cierto lenguaje, diríamos así, de transposición artificiosa. Porque a veces puede haber una transposición natural, la gente a veces al hablar inventa una palabra y hace, en cierto modo, una transposición donde es dominante la imagen que el hombre tiene. En la poesía ha dominado este otro tipo de transposición que hace que el lenguaje poético aparezca tan destacado. Pero hay que hacer la salvedad en la manera de Mallarmé en el soneto "A la tumba de Poe": "... dar un sentido más puro a las palabras de la tribu..." En ese sentido el poeta aunque no tenga un conocimiento lingüístico profundo en cuanto a lo procesional de la lengua, intuye ese sentido porque es el que a veces le da el pueblo sin quererlo y desde luego está inserto en una corriente de cultura, en este caso de clase burguesa, que indudablemente tiene su característica o su tendencia a cierto destacamiento, a cierta

separación. Montalvo, José Gabriel, decía con razón que la palabra clásico se podía aplicar a una literatura de clase y que generalmente se aplica a los autores que vienen del Renacimiento o que tienen algo que ver con él. Uno trata de acuerdo con sus posibilidades de dar el sentido más puro a la palabra, sin que esto signifique que la palabra esté aislada. Porque la palabra se exalta en relación con las otras y con el ritmo que envuelve, que empuja, que es lo que se relaciona con el tiempo en la poesía y que es en realidad lo que da a las palabras su valor. Y hablo hasta de la poesía popular. A pesar de su apariencia de candidez hay un sentido rítmico.

—Canal Feijóo dice en una crítica sobre su poesía que "evoca el silencio".

-Yo lo siento así. No hay que olvidar que yo tengo también un poco del simbolismo en el sentido musical, pero no en la música en sí, diremos lo que puede ser música para los oídos en el sentido literal, sino esa otra música, esa cosa que hay más allá de la música, como el mismo Debussy en la propia música dice, que no es la evocación del silencio sino la sugerencia de algo que está germinando y que va a florecer y que no puede definirse. Es decir el devenir, es decir el tiempo más que los momentos esos de la eternidad donde uno puede sentir como un vértice, una cosa que es dolorosa aunque sea de éxtasis, más que eso, algo que los traspasa, que los trasciende, que puede llamarse el tiempo. Como los orientales que escriben música que dicen que es lo que más se parece a la vida, porque es transcurso, por eso no hay notas dominantes, ni el sentido melódico, ni escalas en el sentido nuestro. Casi como los pájaros. Las rimas y esas otras cosas instituidas como las medidas métricas o silábicas, esas cosas me parece que no responden. El mismo Valéry lo dice "dar la respiración del estado poético". Ese ritmo que no puede definirse por la cantidad de sílabas sino que es el ritmo de lo que se dice. Cada mención, llamémosle frase o mención o línea si se quiere, tiene su ritmo porque hay algo que no lo ha dado en esa forma, una cosa como seguida que no se detiene en la sílaba, la traspasa sin desasirse de la música, yo soy muy sensible a eso.

Música y silencio

-Es muy cuidadoso de esa música...

-Sí, pero eso es muy natural y ahora más todavía. Mire, la prosodia de los chinos termina en lo que se llama nota cristalina. Es una línea ondulante, empieza con un sonido mate de madera, diremos, y va ascendiendo, ascendiendo, vuelve a una nota transparente y luego sube levemente y se va así, como diría, opacando y se aclara luego y termina a lo último cristalinamente. Eso que siento tanto, lo he sentido sin querer, de modo que ahora todo tiene un tipo de rima seguida, de línea a línea, y alternando lo que podríamos llamar medidas. Es decir, lo que en música podría llamarse el compás o el acento marcado, en la métrica se da por la influencia de los italianos más que por propia necesidad rítmica de la lengua castellana. Aparte, esa necesidad podríamos decir melódica, es para aligerar, quitar gravedad a los finales, lo que no quiere decir que en un momento no tenga en cuenta nada. Fuera de ese algo de conciencia que hay en la transcripción, como dirían los surrealistas, en la elaboración, no tengo ningún prejuicio. Puedo terminar también con notas o sílabas opacas. Además, como se ha abusado tanto del adjetivo, otra necesidad me llevó a prescindir de él. Lo que no es impugnar el adjetivo. Además, las medidas varían de acuerdo a la propia necesidad, como una planta que va creciendo, se mueve para acá, para allá, larga un tallo, todo se complementa... porque tampoco soy muy devoto de la armonía o de la melodía en tanto hay una cosa, diremos así, de música, en el sentido vertical y otra en el sentido horizontal.

-Es decir que ahora no volvería a escribir muchos de sus poemas.

-Seguro que no los escribiría, empezando por el adjetivo. Segundo, esa armonización o desarrollo aparentemente irregular ya tiene ahora otras exigencias, no solamente en los finales sino en la total resolución. Ya no podría terminar como terminé ciertas cosas, tanto que ahora empiezo poemas cortos, que pienso que van a ser cortos y se me alargan no porque crea que hay que decir sino porque siento la necesidad. Siento que me requieren ciertos prolongamientos. Para no cernir demasiado un estado poético en la escritura. Lo que yo quería decirle es esto: todas esas cosas van mucho más allá de la palabra, con todo el

respeto y la devoción, el sentido que tiene la palabra para mí, muchísimo, decir tarde, decir mañana, decir cielo...

—Es nombrar un mundo...

-Exactamente. Todo eso trasciende. Yo no tengo en cuenta la música, yo la necesito. Picón dice muy bien, lo que le achaca a la poesía moderna es el desconocimiento, la pérdida, el desprecio a la melodía del idioma en el mejor sentido de la palabra.

-Antes de las últimas preguntas yo quisiera, que me hablara de una experiencia que usted considera y que es importante. En 1957 lo invitan a los países socialistas. ¿Qué cosas se refirmaron o se borraron en usted en ese viaje?

De Rilke a la URSS

-Mire, Rilke, cuando lo fue a visitar a Tolstoi, decía que Rusia pondría en acción al Cristo, una cosa así. Antes de la revolución del 17. Es decir, que recién el Cristo se realizaría en Rusia y él no era muy cristiano aunque era eslavo también, checoslovaco de los sudestes, por eso sentía mucho eso. El decía que la vocación de Rusia era la fraternidad y que como tal el pueblo iba a ser el primero en realizar algo así como una revolución fraternal, no le puedo decir las palabras exactas.
Yo estuve en Moscú en el viaje de vuelta el 7 de noviembre, el día de la revolución. Un día realmente para pasar en Rusia, porque todo el mundo, gran parte del mundo socialista, las delegaciones son numerosas, está ahí. Imagínese la cantidad, qué sé yo, en la Plaza Roja, todos los balalaikas, cantando, y cómo cantan. Ese fue un día tremendamente frío, diecisiete grados bajo cero, pero la gente allí bailaba. La Plaza Roja es un gran vacío casi de adoquines muy bien puestos. Otra cosa que me impresionó es la manera como en un pueblo se diferencia el hombre de ciudad del hombre del campo. En las ciudades se siente la parte negativa. Tal vez la diferencia está en que China, aunque concreta la revolución en el 49, ya estaba del otro lado en lo que respecta a un cambio de estructuras, de estructuras económicas; primero porque China había tenido no sólo revoluciones estudiantiles sino movimientos estudiantiles en los que andaba precisamente Chou-en-Lai bajo la sombra, digamos así, porque era tan flaco, de Lou-Sing, tan delgado que era una sombra en vida. Todos esos movimientos estudiantiles eran acaudillados, puede decirse, por él. Movimientos aun intelectuales porque era aún el hombre más capaz que había en China, Lou-Sing era como un Chejov en Rusia. Es decir, se han producido movimientos y además cada cincuenta años había revoluciones campesinas. Tal vez sea el pueblo con más tradición en revoluciones campesinas, más aún que la India. En realidad, el Oriente estaba más preparado para pasar al socialismo. Hasta Pearl Buck lo dice. Toda su historia así lo determinaba. Ya le dije cómo el emperador era una figura simplemente decorativa, por otra parte, el emperador salía a veces de lo más humilde del pueblo. Hubo muchos casos de emperadores poetas, de extracción de lo más humilde que podía darse. También hubo un ensayo colectivista a cargo de Huang-Ti en el siglo XI, ¡fíjese usted, en el siglo Xl! Un ensayo de sindicalismo casi anárquico que fue ahogado en sangre por los señores de la tierra, los propietarios que eran en realidad los que tenían la sartén por el mango, no el emperador. El emperador era el representante del cielo para los negocios de la tierra, siempre rodeado de poetas y de poetas que no tenían ningún escrúpulo en decirle lo que pensaban. Eso sí, el emperador era en cierto modo privilegiado, tenía su harén. Nosotros conocimos los dormitorios del emperador. El palacio de invierno y el palacio de verano. Fantástico, todo laca. Fíjese que dentro de las grandes contradicciones que ha tenido China dentro del régimen feudal, una ha sido que había grandes masas de pueblo que se renovaban continuamente, que sorbían esencias culturales, las esencias de las distintas dinastías que se daban en las cortes, donde los emperadores estaban rodeados, primero, por intelectuales, que eran los mandarines, los consejeros, los poetas que sin mayor compromiso encontraban ahí un lugar donde calmar su hambre, a veces, o si no pasar algunos momentos mejores porque si no andaban peregrinando a la intemperie. De modo que ese pueblo, esa servidumbre que se renovaba, que era muy distinta a la servidumbre de los señores en las grandes propiedades, llamémosles latifundios, traía a las aldeas todo lo que había visto y sentido en las grandes ceremonias, que eran grandes actos culturales como se diría ahora, porque... imagínese que los actores eran Tu-Fu... eran Li-Po. Otra cosa que me impresionó en el palacio de invierno es un sistema de

audición, obra de ellos. Yo no podría explicarlo pero así como estoy hablando yo ahora, aun en tono más bajo, se me oiría hasta allá enfrente (Ortiz señala el palacio arzobispal que se ve desde su ventana), es decir, inventaron un sistema de acústica, esa reverberación sonora se producía, o se prolongaba, o se lograba, disponiendo los muros, no solamente en tal amplitud o perímetro, sino haciendo cierto tipo de ladrillo que al recibir el sonido hacía de proyector. Es decir que una murmuración, un secreto, se oía como si se estuviera al lado de quien hablaba. Era para estar alerta de las conspiraciones. Todo se oía. Mire, yo probé y me pareció extraordinario.

-¿Cree haber visto realmente en esos países un "hombre nuevo", verdadera aspiración del socialismo?

-Podría decirse que, por un lado, como una impresión de conjunto, en Rusia, por ese sentido que se ha dicho y que es real que tienen de la fraternidad humana, del hermano literalmente. Hasta en el trato, usted sabe que los hombres se besan. Ahora, en conjunto, sería muy ambicioso decir como cambio de psicología, pero sí de fisonomía en una población o de actitud ante todos los problemas inmediatos, problemas mediatos, contrariedades, inventos, revoluciones técnicas, me parece que en China. No sé si será por el tipo de hombre que ha sufrido tanto, que ha estado casi en un mundo subhumano, podríamos decir, pero que recibió la influencia en forma oblicua a través de los filósofos y de los poetas que después de estar en las cortes se daban a vagar y recorrían toda China a pie. La gente tenía la presencia periódica de los mejores, personalmente. Esta gente la caminaba, podría decirse, de modo que por un lado estaba ese contacto directo y por el otro una poesía escrita anónima que ni siquiera ellos la conocían como poesía escrita, porque no podían conocer el Libro de la sabiduría de Confucio dadas las condiciones de vida. Pero se cantaba, se decía, había juglares. Yo los he conocido, gente que iba por todas las aldeas. Yo vi una mujer que cantaba acompañada por un laúd con su voz en las partes que era solista. Eso es varias veces milenario; a través de toda China hubo poetas que llevaban canciones a todos lados, donde menos población había, porque sentían la necesidad, eso es importante. No iban solamente a las ciudades donde pudieran tener más éxito de público, no, no, sino a los mercados humildes. Yo he tenido pruebas de la veneración esa hacia los poetas, por todos lados hay cosas como ésta: "Por aquí pasó Tu-Fu oyendo cantar los grillos" o en una pagoda como a doscientos metros de alto: "Desde aquí Li-Po oía gritar los monos". Esa veneración usted la siente enseguida si dice que es poeta. No hay que olvidar que a los diecisiete días de haber triunfado la revolución, una de las primeras medidas fue editar en forma popular a todos los poetas. ¡Fíjese qué necesidad tendría ese pueblo!

De Moscú a Pekín

—Mire, en la Cooperativa de marfil había un muchacho que hacía una composición en coral. Hacía tres años que estaba trabajando. El gobierno no se apura, pueden trabajar a su gusto y no hay ninguna presión ni del director, ni de ningún otro empleado. Esa composición era algo de historia. Bueno, le dije: pero, no sé, usted reproduce una lámina, así traslada. Como diciéndole "no es una creación".
Creo que su fantasía se podía expresar libre de todo modelo. Yo sabía que en realidad era una cosa completamente distinta, trasladaba a otra dimensión y sobre todo en ese coral jugaba la luz. No nos interesa, me contestó, algo así como la perfección formal. Queremos que los objetos sean como lámparas.
Es un pueblo privilegiado. Mao viene hablando desde el principio de las contradicciones que en una situación de transición al socialismo se iban a producir a pesar de toda la vigilancia. Desde el principio de la revolución se puso el acento sobre la formación del hombre socialista, pero se le dio la misma importancia al desarrollo de la producción económica y a la educación.
En un país con milenios de poesía uno está como el pez en el agua.

-¿Cómo resumiría usted?

-Yo definiría así: en Rusia se siente un experimento, en cambio en China se siente el acento puesto en la revolución. Mao dice siempre que en la revolución no hay detenciones. Lo sabíamos, pero lo habíamos olvidado. En el momento de la construcción no se puede hablar de parada o éxtasis o detención. Ellos ponen

el acento en eso.

-*¿De las otras ciudades qué vio?*

-París me pareció una ciudad hermosísima con dos mil años de trabajo del hombre, pero un día de sol como este (en Paraná es un día luminoso frío) es lo más raro. Para los franceses, el sol es como para nosotros la nieve, con una atmósfera especial no como de ciudad industrial. Buenos Aires es mucho más brumosa que París. Ahora, la ciudad que me gustó enormemente es Praga, la ciudad de no sé cuántas torres, la ciudad donde nació Rilke, donde está la tumba de Kafka. Paramos en un castillo que había sido de los grandes nobles. ¡Cómo vivía esa gente, cómo vivía!

De Kafka a González Tuñón

—Usted me habló del destino del poeta como semejante al del héroe.

-Sí, porque la cuestión es vencer el miedo, es quemarse, dándose, que viene a ser otra manera de perderse, o de madurar o de recobrar, en forma que no se refiere estrictamente a la vida, pero sí, a no sé qué forma de existencia. El héroe que muere por una cosa, supera la llama, el poeta al quemar ese momento de oscuridad y de luz también. Todo está dado en el sentido de isla-individuo. Es el caso del individuo que está rodeado por un momento de revolución o una tradia colectiva o un momento de crisis colectiva y que se funde él mismo y se tiene que perder, justamente quizá, para vivir otro momento... pueden ser 4 o 5 minutos, pero será la eternidad para él porque va a pasar a otro estado. Lo mismo que el poeta. Un poeta se desangra en un poema y lo que parece más fácil es lo que cuesta, cuesta...

—¿Quién da para usted la imagen del poeta?

-Raúl, ah, sí, siempre me ha parecido. Raúl, González Tuñón.

—¿Cuáles considera los años más importantes de su vida?

-Yo le diría que mi vida se mide por los minutos, los minutos son los vértices, los instantes que no sé sí en el futuro podrán repetirse, pero uno los ha vivido así.

—¿Cuáles podrían ser?

-A veces el encuentro de un poeta con el que se tiene afinidad y más todavía ciertos poemas de ese poeta. Y también vea la paradoja, los momentos en los que me siento más despersonalizado, me siento como diría Keats, lámpara, flor, noche, árbol. Keats decía que el poeta siempre estaba dividido (en el mejor sentido de la palabra), que era el hombre que no podía tener personalidad porque se identificaba con aquello que tenía que decir, con lo que necesitaba decir. El poeta se pierde, muere también en ese sentido, como persona, como individuo, en cierto modo, en tanto se identifica con todo ese tipo de enajenación. Es como lo de la Biblia, el alma debe morir para poder ser planta... El individuo debe morir como individuo para poder ser persona, en un sentido que persona significa ya una categoría mucho más que individuo, es una categoría más comprensiva, un estado más comprensivo, en que el individuo está penetrado por el otro, no sólo el tú sino el Otro en un sentido espiritual aunque no sea absoluto, y ya no ante lo visible sino también ante lo invisible. Aquello de ojos que no ven corazón que no siente, es una salida de canallas, como dice Schweitzer.

—La actitud que usted siempre ha tenido sólo puede derivar de sentirse un exquisito, una persona muy segura de su cultura.

—No, no, ni soberbio ni seguro. Tengo algo así como un poco de dolor, sí, de dolor, esa es la palabra, de no sentirme seguro. A veces pienso que tengo una carga de superchería... esa es la verdad, no me siento seguro ni de la expresión, alguien me habló de "la riqueza del lenguaje", no... esto no lo es. He leído con atención

ciertas cosas, he tomado lo que se dice, lo instrumental de eso, pero... pero... yo quisiera hacer una cosa completamente transparente, invisible casi.
Donde no hubiera ni siquiera imagen, ni mención o apenas mencionar, eso sería lo ideal.
Naturalmente... siempre se busca la poesía... es tan fugitiva como podría serlo la felicidad tal como la conciben los hombres.

—Siente grandes carencias en su poesía...

-Sí, desde luego, todo lo que me rodea, todo me excede, siempre. Ninguna realización me ha conformado. Aunque atañe a los azares de un proceso de maduración, de choque poético o de deformación de cierta materia poética. Tal vez cierto silencio... pero cómo llegar a los demás con el silencio... la página blanca... Creo que en la vida no cabe tener ninguna ilusión acerca de una comunión más total, aunque considero como una gracia una sensibilidad que me permitiría prestar atención a ciertas cosas que son apenas estrellas fugaces. Con el paisaje, por ejemplo, apenas si logré nada. En una palabra, lo que se llama ahora realidad paralela hablando geométricamente, una cuarta dimensión, en la que ciertas cosas que pasaron fugazmente con su destino también fugaz, serían aprehendidas.

—¿ Tuvo temores importantes en su vida?¿Los tiene ahora?

-Ahora, para los demás sí, para mí, no. Tantos muchachitos jóvenes que van a caer, no me quiero hacer el valiente, pero en Buenos Aires, siendo muchacho, ya le conté cuando las cargas de escuadrones, jamás huía, me retiraba casi indiferentemente. Igual que acá cuando lo balearon a Rodolfo, yo estuve en ese acto. Simmel hace una distinción entre vida y existencia. El existencialismo después aclaró más. Porque existencia no es la vida de acuerdo a nuestro concepto, a lo que nosotros llamamos vida... no puede darse, no puede repetirse, pero sí podemos concebir un tipo de existencia. Existir es distinto a vivir, para mí siempre ha sido claro. He tenido, no digo la fe, pero sí me ha parecido que nosotros pasamos y eso sin pensar en la materia.

—El temor a la muerte está entonces eliminado.

—Personalmente no me preocupa la muerte. Quizá la muerte de un ser querido, aunque yo aludo mucho a la muerte. Un psicoanalista diría que si yo la cito tanto es por un complejo de temor, algo inconfesable. En mi último poema aludo a la muerte, no como dijo Rilke en el suicidio, no que madurarnos para la muerte, sino que nuestro organismo no puede distinguir la vida de la muerte. Nacen y renacen células en un milésimo de segundo y se realiza ese proceso en que los términos vida y muerte son indiscernibles.
A pesar de todas las transformaciones y las transfiguraciones de eso mismo que nosotros llamamos espíritu, alma, hay ciertas constantes. Yo más vale diría que cada uno tiene un estilo de reaccionar como en ese soneto de Nerval. Yo empecé a leerlo hace mucho tiempo. Creo en eso.
Yo diría que ahora tengo más responsabilidad del tiempo...

—¿Qué justifica una vida?

-La poesía pero no en el sentido de la puramente escrita, la mujer y la revolución.

***Juan L. Ortiz** (Argentina, Gualeguay, Puerto Ruiz, 1896 -Paraná, 1978)

(*) Publicado por primera vez en *Juanele*, antología de poemas de Ortiz realizada por Bignozzi, editada por Carlos Pérez Editor, Bs.As., 1969.

Tomado de: http://ustedleepoesia2.blogspot.com.ar/