

Poesía china clásica T'ang y cosmopolítica en Juan L. Ortiz: la izquierda radical del poeta de la intemperie

ANDREA JULIANA ENCISO
UNIVERSIDAD DEL NORTE

Abstract:

This article discusses Juan L. Ortiz's use of thinking and aesthetical Classical Chinese poetry elements in his work as his political answer towards the problem of inequality among human and non-human entities portrayed by euromodernity, especially in his book *el Junco y la corriente* (1957). By integrating the formal T'ang poetical forms in his poems, Ortiz creates an outdoor poetics which enacted the concept of cosmopolitics vindicating the nature of the interdependent and egalitarian relation among all sentient beings who conform to the vital community.

Keywords: Juan L. Ortiz, Chinese classical poetry, outdoor poetics, ecocentrism, cosmopolitics

Resumen

Este artículo plantea leer las apropiaciones que hace Juan L. Ortiz de los recursos estéticos y de pensamiento de la poesía china clásica, en particular en su poemario *El junco y la corriente* (1958) como su respuesta política frente al problema de la desigualdad entre humanos y entidades no humanas planteado por la euromodernidad. Con su uso de los sistemas de pensamiento y los recursos formales de la poesía T'ang, Ortiz crea una poética de la intemperie la cual aboga por la cosmopolítica basada en el reconocimiento del carácter interdependiente e igualitario de la relación entre los distintos seres y entidades que componen la comunidad vital.

Palabras clave: Juan L. Ortiz; poesía china clásica; poética de la intemperie; ecocentrismo; cosmopolítica.

Nuestra época ama el poder, adora el éxito, la fama, la eficacia, la utilidad y sacrifica todo a esos ídolos. Es consolador saber que hace 2.000 años, alguien predicaba lo contrario: oscuridad, la inseguridad y la ignorancia, es decir, la sabiduría y no el conocimiento
Octavio Paz

Introducción

Con frecuencia nos asemejamos a lo que nos apasiona. En el caso de este poeta (1896-1978), descrito como una leyenda entre los intelectuales argentinos que solían frecuentarlo a las orillas de su casa en el río Paraná,¹ su pasión era China, al igual que el profundo y sentido compromiso por la causa vital e igualitaria que marcó toda su vida. Estos dos intereses le dieron forma a su obra que, como describe el homenaje hecho al poeta entrerriano en la biblioteca del Congreso Argentino el 4 de julio 2017 en Buenos Aires, se caracterizó “por su pensamiento siempre atento a las preocupaciones de los desprotegidos, a la injusticia, a las desigualdades” (Homenaje n.p).

No obstante, aunque para el público general su obra sea recordada por la preeminencia de lo social, en la crítica especializada de Juan L. Ortiz se reconoce la tensión entre dos polos, para muchos irreconciliables, en lo que respecta a su interpretación y lectura. Esta tensión se da entre el rasgo contemplativo de su obra influenciado por los sistemas de pensamiento del lejano Oriente, específicamente el chino, y el compromiso ético y político igualitario cósmico que atravesó toda su vida.

Desde el primer ángulo, Ortiz es leído como un poeta cosmopolita de provincia (Fernández 1), caracterizado por una visión contemplativa del mundo y con una disposición compasiva frente a todos los seres sensibles y animales. Para autores como Gola y Delgado, el interés de este poeta por lo oriental (Gola 7) y la fascinación que este poeta sintió por la China desde su juventud (Delgado 26) estimulan este rasgo, entonces se le representa como un poeta alejado de las extroversiones y vanidades del mundo literario (Alonso 93), dueño de esa imagen “mitológica” del poeta de largas boquillas, de cabello desordenado, rodeado de gatos, creador una poesía del paisaje en la cual su identidad se aligera hasta perder los contornos de la individualidad y fundirse con este último (Kamenszain 33-35).

Para este fin, Ortiz hace uso de un lenguaje “transparente”, tal como lo categoriza Tania Favela, cuyo efecto es la integración de la voz poética con todos los seres que lo rodean (40). De ahí que autores como Alicia Genovese suelen referirse a su trabajo como poema-río (82), ya que, en el transcurso de su obra vitalicia *En el aura del sauce*, el poeta y su voz logran una profunda fusión con la

naturaleza y el afuera hasta hacer indistinguible cuándo se habla de Ortiz o del paisaje del Paraná, tal como lo sugería su amigo y lector cercano Francisco Veiravé (103).

Por otro lado, ciertos críticos consideran la lectura contemplativa de la obra del entrerriano como una impostura de negación de los ideales sociales y políticos que inspiraron su obra. En el artículo “Contra el mito del poeta contemplativo”, Mario Nosotti afirma que los trabajos críticos de Agustín Alzari (“Ese otro Ortiz: Juan L. *Revista Claridad*”) y Pedro Bitar (Estudio crítico notas de su edición del *Junco y la corriente*, 2013) “tienden a sacudir la estampa que en los últimos años amenaza con empobrecer la lectura de la obra orticiana: el mito del poeta contemplativo aislado en su provincia, el asceta de las largas boquillas y los gatos” (1). Para Nosotti, es necesario superar la dicotomía en la que crítica argentina ha ubicado a Ortiz: el poeta del paisaje y el poeta social. En su opinión, es importante reconocer el compromiso vital del poeta entrerriano y no olvidar que, a lo largo de toda su obra, “militancia y política aparecen en la formulación reiterada del anhelo de justicia social” (Nosotti 1-2).

Sin embargo, a diferencia de la dicotomía que Nosotti señala entre la contemplación y el compromiso político desde el punto de vista de la interpretación especializada de la obra orticiana, hay para mí un elemento crucial en la obra de este poeta: la convergencia entre los dos rasgos para responder a una preocupación política específica a partir de la construcción estética y ontológica de sus versos. Esta convergencia se materializa en el uso de las formas de la poesía china clásica, en particular del periodo T’ang (618-907 d. C.), como una alternativa política frente a la euromodernidad.²

Aunque la bibliografía sobre el orientalismo de este poeta y su uso estético del ideograma y el mundo simbólico chino es copiosa (Bitar, de Campos, Perednik, Wernicke, Favela, Macho, Fernández), sin contar la que menciona su compromiso ético vital (Barco), (Veiravé), no hay producción bibliográfica que hable de la relación directa del uso de los sistemas de pensamiento chino y la estética en particular del periodo T’ang con el gesto político de izquierda mediante el cual Ortiz crea una poética igualitaria cósmica incluyente y comprometida con el evento de la vida en todas sus expresiones como un acto político *per se*. Esta es la dirección a la que apunta este artículo, en el que explicaré cómo la apropiación que el poeta entrerriano hace de la estructura formal y del sistema de pensamiento de la poesía clásica china fue crucial para crear una poética que, a partir de la intemperie, aboga por la igualdad dentro de una visión cósmica de la comunidad política.

En ese orden de ideas, estoy hablando de una propuesta de izquierda radical por parte de Ortiz, que propende por una gran comunidad cosmopolítica entendida como el conglomerado de relaciones entre humanos, animales, plantas y entidades, tanto vivas como inertes que dependen entre ellos por sus interacciones e intercambios constantes.

Su propuesta ecocéntrica es el reflejo de un momento en la historia cultural argentina de la primera mitad de siglo XX. Axel Gasquet, en su estudio *El llamado de Oriente: historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)* (2015), explica cómo los intelectuales argentinos de la primera mitad del siglo XX, después de la caída de la supremacía europea y el desencanto frente al positivismo hegemónico después de las guerras mundiales, giran su mirada hacia Oriente en la búsqueda de nuevos paradigmas intelectuales y vitales. En este marco cultural, la poesía china clásica ofrece a Ortiz alternativas de salida imprescindibles frente a la asfixia y rigidez de los binarismos sujeto-objeto/cultura-naturaleza, razón/sentimientos de los modelos estéticos enmarcados dentro las premisas de la euromodernidad.

Si bien es cierto que gran parte de *En el aura de sauce*—ese gran flujo de libros, que tal como los define Sergio Delgado son un mismo libro escrito a lo largo de cincuenta años—se percibe el interés por lo chino, es en sus “poemas chinos” de *El junco y la corriente* (1958) donde la experimentación con los recursos de la poesía china clásica es más evidente en la construcción y diseño de esta propuesta poética y política.³

Aunque haré mención a uno de sus poemas del *Aire conmovido* (1948), en este artículo me centraré en presentar cómo su compromiso e interés por una comunidad cósmica en condiciones igualitarias, ya evidentes en su juventud como anarquista e intelectual militante, se traducen en la apropiación de modelos de pensamiento y en dispositivos formales tales como la dupla escenasentimiento y los elementos simbólicos de la poesía del alto periodo T’ang, en especial en su poema de apertura “Luna de Pekin” de la serie “poemas chinos” de *El junco y la corriente* (1958).

Ortiz y la política: la apuesta por la intemperie

Para Tamara Kamenszain, Ortiz hace parte de un grupo de escritores, como Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y Francisco Madariaga, que “bordaron y cosieron un texto poco apto para el intercambio” (12), fundando así una tradición marginal de la poesía argentina caracterizadas por su predilección por el silencio, la naturaleza y el cuestionamiento del yo como centro de la experiencia poética. De acuerdo con Kamenszain, esos pioneros representan al padre ficticio de una tradición de la poesía argentina comprometida (cit. en Prieto, 23) que a Martín Prieto le hace pensar en los grandes poetas latinoamericanos, enraizados en la comunidad vital latinoamericana y caracterizados por el compromiso explícito de su poesía con la causa igualitaria, entre ellos Nicanor Parra, Pablo Neruda y César Vallejo (24).

Según Nosotti y Bitar,⁴ esta postura tan cercana a Ortiz fue crucial en el desarrollo de su carrera intelectual y el compromiso ético de su escritura de izquierda militante comprometido con el anarquismo, la Revolución rusa y el socialismo, tal como lo relata el poeta en la entrevista concedida a Juana Bignozzi: *La poesía que circula y está como en el aire* (9-36). Para Ortiz, el ideal del poeta fue el del hombre consagrado a la comunidad cósmica. Aquel que renuncia a la individualidad y puede entrelazarse con todos los eventos, seres y entidades que constituyen el afuera, la intemperie: animales, plantas, árboles, ríos, un estado del clima, una brizna movida por el viento.

En esta concepción, en esta ética su vida y su obra correspondían a un compromiso con la experiencia, pero sobre todo con las fuerzas sociales y vitales que su poesía no puede eludir. Tal como explicaba a Jorge Conti en una entrevista:

el poeta tiene . . . una responsabilidad y su vida debe ser una respuesta. Es decir que, en lo posible, debe ser tan auténtico como él pretenda o quiera que sea su poesía. Que responda a lo que él siente más profundamente y quiere también para los demás . . . La unidad de vida y poesía debe darse . . . a través de algo que está operando en uno y de lo que uno es responsable y que va transformando la vida y la poesía . . . sin esfuerzo, naturalmente. (“El silencio” 71-72)

En esa responsabilidad social en la que la vida del poeta es una respuesta frente a los retos y circunstancias sociales, la poesía es un acto, una afirmación cuando las diversas instituciones sociales condenan al silencio la incomodidad colectiva frente al progreso u otras maneras de leer o percibir la vida, disimiles al mandato de la modernidad. Como el poeta afirmaba en la misma entrevista, “es lo que dice Aimé Cesáire: la poesía . . . toca o comprende las mismas zonas de las fuerzas necesitadas de expresión y despliegue en lo social, a veces están como amordazadas” (“El silencio” 71).

Ortiz considera que la poesía es el resultado del compromiso del poeta con la vida en todas sus manifestaciones y, por lo tanto, no puede escapar de los aspectos políticos y sociales que atraviesan su realidad. Tal como lo enfatizan Nosotti y Bitar, la búsqueda de modelos integradores de lo político con lo poético fue crucial para que “anticipará esta insoluble relación entre lo poético y lo político” que cruza toda su poesía (Bitar 193). Ejemplos de lo anterior fueron: primero, en su temprana juventud, la exploración de los poetas simbolistas belgas que se adhirieron al mensaje libertario de los anarquistas que, como enfatiza Nosotti, propició una búsqueda formal de modelos poéticos que permitieran la coexistencia entre la experiencia contemplativa y el drama social; y segundo, su interés por los poetas de la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial, como Louis Aragon y Paul Eluard, los maquis, caracterizados por el énfasis de su compromiso con la resistencia francesa y

su poesía, tal como lo ilustra Bitar en sus “Notas” de la edición crítica de *El junco y la corriente* (193).

En el caso de Ortiz, el compromiso político se traducirá en formas poéticas donde el yo se desvanece, pierde importancia, para dar voz al afuera del poeta compuesto por el escenario natural donde se da la experiencia de su trabajo. En su poesía, el gran giro hacia la igualdad es la actitud de la intemperie definida por el mismo Ortiz como “viv[ir] en contacto con la naturaleza, no est[ar] frente a las cosas sino en la intimidad de las cosas puesto que [se] convive con ellas” (“Una cultura” 2: 51) y dar espacio a una obra “que logr[a] ser la de todos y la de nadie, del pueblo, del paisaje, enclavada en la experiencia de vivir, una poesía fundida, orgánica” (Halfón 2).

El poeta renuncia entonces a su lugar privilegiado de observador alejado del mundo, de la exterioridad compuesta de elementos vivos, para estar con ellos y tomar su lugar en el cosmos como un actor más dentro del evento vital. Por lo tanto, su compromiso igualitario rebasa lo humano para saltar a lo cósmico como una apuesta política que abraza a la comunidad de los distintos seres (humanos y no humanos) participantes de la experiencia vital presente en el afuera de su poesía.

Ortiz apuntaría a lo que el crítico Juan Duchesne Winter define como *cosmopolítica*: un conjunto de prácticas colectivas instituyentes de actores radicalmente diversos, homínidos y no homínidos, gestados en relaciones multilaterales y performativamente humanizantes, dejando en suspenso, a este efecto, distinciones de especie, de categoría orgánica, inorgánica, material o inmaterial. (Duchesne 176)

En esas prácticas colectivas inscritas en la intemperie de su poesía, Ortiz difumina la rígida división entre cultura, hombre y naturaleza al cuestionar la centralidad del ser humano como el único sujeto político y creador. Este desvanecimiento es tangible en sus poemas con la presencia de otros seres humanos y no humanos, orgánicos y no orgánicos que, como expondré más adelante, se relacionan para cantar, narrar, actuar o crear un momento en el que los distintos actores participan y se entrelazan hasta hacer imposible la separación de los sentimientos del poeta con los fenómenos del afuera.

Para llegar a esta cosmopolítica manifiesta en su obra, el poeta entrerriano exploró distintos sistemas de pensamiento no euromodernos (Fernández 8-9), entre ellos los orientales y en especial el chino, de acuerdo a de Campos, Wernicke, Fernández, Perednik y Gola. Al respecto, Sergio Delgado explica que el pensamiento chino fue una de las grandes fuentes de interés de Ortiz, tanto por su poesía como por los ideogramas, la cultura y la política (26).

La forma y la cosmopolítica igualitaria: sistema de pensamiento y formas estéticas chinas en la poesía ortiziana

La fascinación de Ortiz por el sistema de pensamiento chino fue tan importante para él que se transformó en una de las piedras angulares de su sistema poético y de pensamiento. Como explican Wernicke, Gola, de Barco, Fernández, Bitar, Evar Ortiz y Perednik, el mundo chino fue de vital de importancia en la creación del universo poético y filosófico de este autor. Como anota Perednik:

el Ortiz de Oriente puede ser recorrido desde la perspectiva del pensamiento chino: muchas de las características que sus poemas permiten leer la pérdida de la importancia del ser humano, que deja de ser el centro del mundo para ser un integrante más minúsculo como otros, del inmenso orden de la vida, el respeto por las manifestaciones vitales que lo circundan, la sujeción a las leyes naturales eternas, como el ritmo de las estaciones—recuerda la filosofía del Tao (Perednik 65).

En su artículo “Beyond Nature and Culture”, el antropólogo Philippe Descola explica que este sistema de pensamiento se caracteriza por la imposibilidad de referirse a un sujeto autónomo, cuya intervención en el mundo refleja sus características personales. El modelo de pensamiento chino clásico es un sistema relacional en el que todos los sujetos (humanos y no humanos) están en el mismo nivel y la “producción” es una relación de intercambio entre los distintos sujetos del mundo (460). En este tipo de sociedades no hay un modelo de producción, entendido como la relación asimétrica de creador-creación, por lo tanto, la existencia y, en cierta forma, la producción artística, carecen de creador o fin último. En pocas palabras, son creaciones sin sujeto de origen y, por lo tanto, procesos autopoéticos y abiertos al infinito.

A Ortiz le interesan las formas poéticas igualitarias, que obvian al poeta como sujeto-creador para colocarlo como un miembro en relaciones de igualdad en las relaciones de intercambio vital con los otros sujetos de esa comunidad, como plantas, corrientes de agua, animales, cosas y seres humanos. Este interés es crucial a la hora de plantear su poética cosmopolítica, que propende por el igualitarismo ontológico cósmico. Esto se muestra en el siguiente fragmento del poema “Cantemos cantemos” de *El aire conmovido* (1949), que es un manifiesto de su postura vital comprometida con las relaciones horizontales de comunidad cósmica que plantea su poética:

cantemos con los animales
y las cosas;
con los animales misteriosos y claros
y las cosas misteriosas y claras;

y las aguas visibles y secretas,
que también esperan,
cantemos.
Cantemos la vida nueva
que espera
a estos hombres
y a estas mujeres silenciosas.
("El aire conmovido" 372)

Ortiz no canta *a*—como podría ser la posición del poeta moderno occidental, quien con su obra altera el mundo al crear una huella para aquellos que están fuera, a partir de lo visto y recreado por su subjetividad, resguardada de los eventos que se dan en la intemperie del mundo—; él opta por cantar *con* todos los miembros de la enorme comunidad de la vida, como los animales, las cosas, las aguas.

En esa intemperie, Ortiz coloca al poeta afuera de la seguridad del sujeto individualista, que es, para pensadores como Peter Sloterdijk, el centro de la modernidad⁵ y se relaciona con los sujetos que componen *la escena*, usando el término crítico chino, para hablar de esa intemperie, de la vida a esos hombres y mujeres que no han accedido al presente absoluto de la vida fuera del albergue de la subjetividad moderna. Así, el poema parece no ser la creación exclusiva del poeta, sino un producto colectivo que se ha producido *con* y *por* esos sujetos que componen el afuera del mundo material y se hermanan con el poeta para cantar *a* y *con* la vida.

Es llamativo el paralelismo de la propuesta de Ortiz con la filosofía del primer estudioso argentino del budismo y el hinduismo Vicente Fatone (1903-1962), quien para la misma época está planteando la crítica al existencialismo por su “infinito interés por el hombre” (56) y el desdén por otras formas de vida. Su llamado es a pensar el ser del hombre “con” esos otros seres en una relación en la que esté abierto a ellos en una relación no instrumental totalmente diferente a la relación que se establece entre los hombres y Dios. La gran diferencia entre estas dos propuestas es, aunque los dos hacen alusión al principio de la interdependencia, es la ausencia total de Dios en Ortiz para darle la presencia total a la intemperie autopoética del afuera.

En ese marco, el modelo de la poesía clásica china sirve al propósito de Ortiz de lograr la coexistencia del elemento formal altamente estético mediante una propuesta política comprometida con lograr la igualdad y la hermandad entre los demás seres humanos y no humanos que hacen parte del drama vital. El sistema escena-sentimiento distintivo de la poesía clásica china⁶ es óptimo para borrar las barreras de diferenciación entre el poeta y la intemperie al romper el “monopolio” de las

ontologías occidentales del dualismo cultura-naturaleza, persona-cosa, sujeto-objeto (Charbonier 155), a partir de lo que Charbonier, Salmon y Skarfish en *Comparative Metaphysics* (2017) denominan la “distribución de los seres” (179). Esto último es el giro hacia la inclusión de otras maneras no euromodernas de concebir a los seres, y dichas maneras permiten hablar de un estadio del reconocimiento de otros sujetos, no solamente humanos, que componen y participan en la construcción la comunidad vital.

Ortiz hace un giro ontológico al usar esta estructura interdependiente y viva, unida *a* y *con* los seres no humanos no homínidos a los que convocan sus poemas, pues invita al reconocimiento de esos otros seres—no contemplados como parlantes o activos en la ontología occidental—como creadores activos del poema.

Aunque ya en su trabajo previo al viaje a China se ve el gesto insurrecto frente a la soledad individualista de la euromodernidad al reconocer la condición igualitaria e interdependiente del poeta con los seres del afuera, es en los “poemas chinos” del libro *El junco y la corriente*⁷ (1958) donde el quiebre se hace más evidente, tanto en la forma como en el tipo de sistema de pensamiento al que sus versos aluden. Este quiebre alcanza su culmen con la concienzuda experimentación con los recursos formales, estéticos y de pensamiento T’ang con los que Ortiz escribió esta serie.

La forma como manera de conocimiento: los poemas chinos y los recursos formales de la poesía T’ang

Si bien es cierto que Ortiz siempre estuvo interesado en la poesía y la cultura china, es en *El junco y la corriente* donde maneja con asiduidad los recursos formales de la tradición poética clásica china. Además de la fascinación por el componente ideológico, como lo señala Wernicke; con el ideograma mencionado por de Campos y D. G. Helder; y con el carácter gráfico del texto que, según Bitar (184), pierde en este libro el margen izquierdo, como un gesto de acercamiento a la pincelada de la pintura china, la exploración del componente formal crítico de la poesía clásica de este país conlleva a que el autor se aproxime a una visión filosófica y estética particular que se traduce tanto en el universo simbólico como en la construcción formal de sus poemas.

En “Juan L Ortiz”, Guadalupe Wernicke explica cómo las traducciones de poemas chinos que el autor hizo en las décadas del cincuenta y sesenta refuerzan la impresión de una monotonía textual compartida por ambos cuerpos de escritura y caracterizada por un tono y un universo simbólico comunes (“La traducción” 2-3). Siguiendo a Wernicke, en ese universo común se distingue la constante referencia a los meses del año y a las estaciones como símbolos del carácter cíclico del

tiempo; la idea de la condición transitoria de las cosas que nos rodean, figurada en el río, las plantas, las flores; la capacidad del hombre de unirse con aquello que ve, de trascender la escisión sujeto-objeto y “retornar” a la unidad. Todos estos elementos redundan en una visión estético-filosófica particular a un periodo histórico, estético y filosófico de la historia china: el periodo T’ang.

Producto de la amalgama de nueve siglos de escuelas de pensamiento, entre las cuales figuran el confucionismo, el taoísmo y el budismo, el periodo T’ang es reconocido por la inclusión de esta última escuela de pensamiento en su canon estético y filosófico, así como por la concepción de la más refinada poesía de la china clásica, que se caracteriza por la síntesis de sus formas y la extraordinaria fusión entre escena y sentimiento.

Por su parte, Sun considera que la gran diferencia del canon crítico de la poesía T’ang con aquella escrita en los periodos anteriores radica en la interdependencia entre el afuera, la escena, y las emociones y pensamientos del observador de la escena como la materia constitutiva del poema. La autora explica que, con la influencia del budismo⁸ y el taoísmo en ese periodo: In other words, the concepts both of feeling and of physical word took on a far greater significance in T’ang poetry. Not only was feeling now expanded to include the deepest concerns about the human situation, but physical nature was also inextricably intertwined with such metaphysical musing (93).⁹

En el modelo estético y filosófico T’ang, un río o una montaña dejan de ser descritos como objetos ajenos al poeta y a su lector. En contraposición, según este modelo, el poema los recrea como seres afectados recíprocamente y enlazados por la condición interdependiente de su relación en el ahora vital. Los trabajos de Wang Wei, Li-Po y Du-fu son ejemplos de esto, en ellos es posible observar la sensibilización de la escena a partir de las emociones del poeta o el drama social contemplado.¹⁰

Otra de las características de la poesía de este periodo es la economía de sus formas, que logran una gran riqueza evocativa mediante imágenes concisas. Al hacer mayor énfasis en el rol del lector — como participante y creador de la escena a través de su capacidad evocativa—, los poemas le otorgan mayor agencia a partir de la capacidad de provocación de los versos que apuntan a lo suprasensorial intercalando elementos simbólicos que aluden a lo temporal con detalles de la escena y que entran en diálogo con las percepciones y pensamientos enunciados. (Sun 93- 96).

Algunas características formales de la poesía T’ang son la presencia de elementos naturales (astros, agua, viento, tierra, plantas) como símbolos de conceptos o eventos específicos del ciclo vital; los meses o las estaciones como representaciones del tiempo cíclico en contraste con el tiempo efímero de la escena contemplada; y la yuxtaposición de la emoción del poema con la escena.

A nivel técnico, ya sea con el uso de la cuarteta regulada o duplas de versos (Sun 101), la poesía de este periodo usa el contraste entre imágenes y conceptos de la escena-sentimiento lo plural/singular, general/particular, personal/universal como una manera de estimular la intuición del lector para alcanzar la emoción o la idea del poema (Sun 107).

Como gran conocedor de la poesía de este periodo, como dan cuenta sus constantes alusiones a la poesía china en entrevistas y testimonios. Entre ellos “La poesía que circula y está como el aire” de Bignozzi, “Las arrugas son los rios” de Kamenszain, “El silencio de un poeta grande” de Conti y el fragmento del testimonio recogido por Alicia Dujovne Ortiz en 1978 en el prólogo de la edición de los *Poemas chinos* traducidos por Juan L. Ortiz a cargo de Guadalupe Wernicke (2012). Ortiz explora al máximo los modelos formales de los poetas Wang Wei, Li-Po y Du Fu, aun con las limitantes de los recursos de un idioma occidental, como advierte Haroldo de Campos (4-5), en lo que Helder denomina “el libro de experimentación” (11).

Aunque la voz personal, el ego, no se extingue totalmente en su escritura, Ortiz le apostó a formas holísticas e indeterminadas entre lo personal y lo cósmico, lo singular o plural respecto a la escritura de la experiencia. “Luna de Pekín”, el primero de los poemas escritos en China (Bitar, 185), es un ejemplo de como el poeta entrerriano usa estos recursos formales:

Sube la luna,
sube
en el filo del silencio...
Loto del silencio
de octubre?
Y algunas espumas de los siglos, lejos,
Nievan unas orillas
que ahondan más y más, en una suerte de ceniza,
unos pliegues
de follajes...
Sube la luna,
Sube
Con toda la palidez de octubre, sobre el sueño
y frente a las montañas del oeste
 (“El junco y la corriente” fragmento 554)

Los primeros diez versos apelan a la simbología clásica china, así como de los recursos técnicos de Li-Po y Du-Fu. El primero, famoso por su capacidad de sensibilizar la escena a partir de las emociones del poeta (Sun 100) y el segundo, por la yuxtaposición de los dramas o momentos sociales reflejados en la escena y con las situaciones sociales vividas por el poeta que la describe (104) (Yang 320).

El poema abre con referencias simbólicas de la estética tradicional alusivas a la permanencia y al carácter altamente emocional y espiritual de esta civilización. La luna y el loto, los dos grandes signos de la emoción y la espiritualidad chinas, son los dos referentes principales de la escena propuesta como eje del poema. La luna, símbolo de la presencia constante de las emociones humanas, lo femenino y la inmortalidad del espíritu de la vida, se yergue sobre la ciudad que alberga la grandeza de los emperadores y la cabeza de la revolución socialista.

En el cuarto verso, la luna se equipara con otro de los grandes símbolos del budismo y el taoísmo chinos: el loto, que representa la iluminación y el balance. Al nacer en el fango y abrirse en su pálido esplendor a la luz del sol, el loto habla de la belleza de aquello que puede flotar sobre el flujo vital y a su vez tiene raíces profundas (Cooper 102). Para culminar con la escena, Ortiz incluye el mes (octubre) que en la poesía clásica es uno de los símbolos de la naturaleza cíclica del tiempo representada bajo los signos de las estaciones. El cierre con el signo de interrogación, (Wernicke “Juan L.” 2) (Veiravé 186) suaviza el tono del verso y lo “feminiza” y lo acerca sonoramente a la musicalidad poética china.

En el segundo grupo de versos, el poema hace énfasis en la antigüedad, y como los siglos, la escena entera se separa (“espumas de los siglos, lejos”) de la ciudad imperial, con otra de las alusiones a la vejez y la muerte encarnada en el invierno y la nieve. Sin embargo, estas orillas—puntos de encuentro—mutan en otro de los símbolos de la transitoriedad: las cenizas, hasta convertirse en parte del paisaje (pliegues, follaje). En palabras de Sun: “The pervasive presence of nature or of external reality in general does not mean that the majority of Chinese poems are nature poems as understood in the Western tradition. It means, rather, that description of the natural world is a habitual mode of expressing human feeling in Chinese poetry.” (2).¹¹

Siguiendo esta definición crítica sobre los cánones estéticos de la poesía china clásica, la descripción del paisaje natural en las tres primeras estrofas no inscribiría el poema que acabamos de ver como un “poema de la naturaleza” o un texto dedicado exclusivamente al paisaje. Más bien obedecería a la delicada y melancólica perplejidad que siente Ortiz al observar la luna sobre la antigua ciudad imperial.

Aquí la expresión de las emociones del poeta estaría en el adjetivo “pálida” y el verbo “nievan” con el sustantivo “orillas” para enfatizar el efecto evanescente de la escena descrita. La geografía poetizada por Ortiz está representada desde las emociones del poeta, como en la poesía de Li-Po; y dibuja un paisaje de las sensaciones humanas, a nivel de lo colectivo y del drama social, como lo hace Du-Fu.

Después de abrir con la descripción del paisaje en la cuarta estrofa, el poema que comentamos (“Luna de Pekín”) se fusiona con lo observado, en este caso, con la observación del cielo y el mediodía:

Y yo también sobre la ciudad, pero flotando
hacia un mediodía que fue
de pétalos de cielo, ya, para el regreso de ellos...
.....para las miradas de ellos...
 (“El junco y la corriente” 553)

El yo de Ortiz sobre la ciudad, ese yo evanescente que se funde con el paisaje en esta estrofa del poema, salta de la relación con la escena a la relación con lo personal y lo social, representado en el “ellos” de la orilla del Gualeguay en su Argentina natal. Ese “ellos” conecta el paradigma chino como modelo social y estético, a través de la descripción de Pekín, y la realidad social de la provincia argentina, representada en los amigos.

Ortiz defendió esta causa en muchas de sus entrevistas después del sesenta, así que es posible interpretar el “ellos” como la representación de esa comunidad a la que él se adscribe. Por un lado, está ese “ellos” que regresa al lugar idealizado de la enunciación: “el regreso de ellos” y, por el otro, la promesa llevada a la colectividad expectante que dejó en la Argentina: “la mirada de ellos”.

Los lazos de unión entre estos dos mundos se hacen más evidentes en los siguientes versos, que sugieren la conexión entre las dos orillas:

Verdad
que hasta pisasteis, distraídamente,
un mediodía
de jacarandaes?
Y para los amigos que miraron, tal vez desde las dos orillas
de la brisa
que flores del cenit?
 (“El junco y la corriente” 554)

Siguiendo el modelo poético de Du-Fu, al hacer parte indisociable del cosmos, la comunidad humana se inscribe en el paisaje y los fenómenos naturales (Yang 320); por lo tanto, los afectos y los actos sobre los elementos naturales—presentados como expresiones de relación entre entidades del cosmos—se hacen gestos equivalentes en el poema de Ortiz.

Pisar las flores de los jacarandás en la otra orilla del Paraná es un acto de unión entre la realidad vista en China y los amigos dejados en la otra orilla. Sin embargo, aun con amigos en las dos orillas y con todo el arrobó de su contemplación del paisaje de Pekín, el poeta no deja de sentir que la voz de su corazón (los latidos) está al otro lado del mundo, en las corrientes del Paraná. La descripción de los dos paisajes antípodas es el vehículo de expresión de la escisión en Ortiz, entre su fascinación por Oriente y su deriva personal más próxima, en el interior argentino.

Sin embargo, como lo advierte el siguiente fragmento, esta escisión es relativa: la luna contemplada, ya sea desde Pekín o el Paraná, es la testigo del pasar y el movimiento de los hombres. “Esta luna acaso?.../ esta hostia de edades/ con la harina de Li-Tai-Pé/ tal como su doble/ en lo hondo,/ dicen,/ la eternidad lo igualará”? (“El junco y la corriente” 554).

Para Ortiz, la luna es—aún después de la muerte e independientemente de dónde se esté o en qué condiciones—la testigo pertinaz de la fugacidad de la vida humana. Como en la leyenda de la muerte de Li-Tai-Pé (Li-Po), quien murió borracho intentando atraparla en el río, en su infalible eternidad esta sigue vigilando al hombre, ya sea desde lo alto del cielo o en el reflejo del agua.

Como la revolución astronómica de las estrellas, Ortiz nos recuerda que, sin importar la geografía o las distancias culturales o simbólicas, al reconocernos como entidades en constante relación igualitaria con otras dentro del cosmos, o mejor, al renunciar al deseo por producir el mundo y crearlo, la existencia deja de ser amenazante y se vuelve una vasta red que nos sostiene dónde o cómo estemos. En este caso, contradiciendo el compulsivo tiempo lineal del sujeto forzado siempre al movimiento compulsivo hacia adelante, al progreso, la contemplación de la condición simétrica del hombre con los demás seres sintientes disminuye nuestra angustia de existir.

Haciendo gala del modelo formal de las cuartetas de la poesía T’ang, la distribución temática del poema representa una visión filosófica del mundo. La naturaleza, el yo, la comunidad y, en la posición específica del Ortiz, la escisión entre China y Argentina, el mundo del sueño chino y el de los afectos vitales que conllevan a la síntesis de la luna alta sobre Pekín son elementos de una visión cosmocéntrica del mundo, en la cual el individuo y la comunidad de sujetos no humanos son partes del todo sin dar pie a jerarquías entre lo propio y lo ajeno, hombre y naturaleza o sujeto y objeto. En ese sentido, la voz orticiana diluida en el paisaje integra a las comunidades humanas y no humanas,

orgánicas e inorgánicas al poema como un evento comunitario verbal, tanto en su creación como en su goce.

Conclusión

En la entrevista concedida a Juana Bignozzi, Ortiz afirma que el compromiso vital de la poesía, sin importar el momento o el lugar histórico o geográfico donde haya surgido, es “colaborar en la transformación del mundo, en el cambio de la vida” (La poesía 9); y la contribución que su poesía hizo al mundo fue abrir el espacio en la Argentina y en Latinoamérica para la interpretación del evento de la vida fuera del tinglado euromoderno, al dialogar con los sistemas de pensamiento y modelos estéticos de la China clásica y los modelos alternativos del Sur global para la reflexión sobre la existencia más allá de lo humano.

Entre las posibilidades que brinda su obra se encuentra admitir el carácter minúsculo del hombre en comparación con la extensa red de relaciones y negociaciones cotidianas que hacen la vida dentro del cosmos y la celebración de la vida en la intemperie, que implica renunciar a la ilusión de control sobre la vida y aceptar la condición compartida de existir aquí y ahora como un miembro más sin ninguna jerarquía dentro de la comunidad cósmica.

La vida, y aún más el evento vital como el centro del fenómeno del poder que permite la formación de lo político, es un asunto de interpretación, pero, ante todo, es un asunto de construcción de modelos relacionales creados para dar sentido a la experiencia. En ese sentido, el quiebre sugerido por Ortiz en su poesía de los binarismos básicos del eurocentrismo moderno —hombre/naturaleza, cultura/naturaleza, objeto/sujeto, individuo/comunidad o, la más sentida para todos aquellos que provenimos del sur: civilización y barbarie— obligan a repensar, tal como lo sugiere Duchesne Winter en su concepto de cosmopolítica, la política como una actividad meramente centrada en la especie humana (177).

Esto implica que su poética cuestiona las bases de la política moderna, centrada en las necesidades del sujeto humano respecto a lo que entendemos como bienestar, comunidad e igualdad. Al hacerlo, su propuesta de izquierda es una de corte radical, pues ensancha el espacio para la lucha igualitaria dentro de un marco de relación ecocéntrico, enfatizando en el carácter abierto del evento de la vida como un ejercicio constante de construcción de lo cosmopolítico a partir de los intercambios entre seres y geografías.

Volverse el río Yangtzé, fundirse con la geografía contemplada y ser en ese paisaje la melancolía por aquellos seres amados dejados en la rivera de Entreríos, es una apuesta necesaria por

parte de una izquierda comprometida, compasiva —en el sentido de sentir con el otro(s), como lo propone el budismo—, abierta a dar respuestas y soluciones a los retos del Antropoceno y la escena ecopolítica de nuestra era, en la que el ser humano, para evitar su propia destrucción por la catástrofe ambiental desatada a raíz de la idea del progreso del capitalismo individualista, debe reconocerse como un miembro de la comunidad cósmica, negociar, reconocer el poder de las otras comunidades no humanas sobre su propia existencia y asumir sus compromisos dentro de esa comunidad interdependiente de la existencia de la que hace parte. Aunque irónicamente, sea hoy el lugar de origen del sistema de pensamiento que inspira a Ortiz, uno de los escenarios más críticos de dicha catástrofe a nivel global y lejos de ser una matriz de modelos para la desmovilización del antropocentrismo acendrado, sea el epítome de los excesos de la modernidad capitalista resultado de la agresiva occidentalización económica de la China bajo la dirección del PCC a lo largo de todo el siglo XX.

Aun así, con su devoción al pensamiento chino clásico, al que Octavio Paz se refiere como el esperanzador culto a la oscuridad y a la sabiduría (16), Ortiz ubica en el centro de las letras latinoamericanas la posibilidad de pensar políticamente un mundo donde el hombre deje de ser la prioridad de la lectura política de la vida para darle espacio a la existencia colectiva y transpolar el *tú* de la conversación que implica el poema hacia una comunidad amplia que trasciende lo humano. Es en ese momento cuando la escena y el sentimiento T'ang aparecen con su belleza y visión integradora de la existencia, como una senda esperanzadora de salida frente a la ontología de Occidente: el mundo deja de ser un espacio, mudo, digno de domeñar y controlar para transformarse en un lugar abierto donde las emociones del poeta y del lector hacen parte de ese todo integrado que es la vida.

Notas

¹ Entre los escritores que suelen rememorarlos a partir de sus visitas y anécdotas personales como un padre de la poesía argentina contemporánea están Juan José Saer, Tamara Kamenzain, Hugo Gola, Francisco Veiravé, Cesar Aira, Juana Bignozzi, entre otros. Al respecto, se puede leer el trabajo de Martín Prieto “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”.

² Al referirme a esto, pienso en la postura de Dussel en “Eurocentrismo y modernidad: introducción a las lecturas de Frankfurt” con respecto a la modernidad como un paradigma dialógico basado en la razón, el sujeto y la promesa del progreso (68); también en la idea de Dirlík Arif sobre la “modernidad global” como un discurso hegemónico y como una estructura que contiene discursos contradictorios que subsumen su hegemonía constantemente (“Spectres”131). Sin embargo, no todas las modernidades son europeas, como lo afirma este sinólogo turco. En ese orden de ideas y siguiendo la línea de Arif, me refero a “euromodernidad” a lo largo de este artículo como “[el discurso] de desarrollo científico/tecnológico [en el cual] el sentido de la historia [es] conducido por su compromiso con el progreso y las instituciones políticas asociadas con el parlamentarismo democrático y la primacía social del individuo. (“Guoxue” 2).

³ En este artículo trabajaré con las versiones de los poemas publicadas por Sergio Delgado en *Obra completa: incluye* En el aura del sauce, referenciado en la bibliografía.

⁴ En “Contra del mito del poeta contemplativo”, Mario Nosotti hace un muy buen resumen —en el que menciona el trabajo de Alzari: *La internacional entrerriana*—, de la relación entre la trayectoria política y literaria del poeta desde su juventud hasta su muerte en 1976.

⁵ En *Eurotaoísmo*, el filósofo alemán Sloterdijk explica cómo el éxito de la modernidad radica en la idea del sujeto y la subjetividad. Uno de los grandes secretos del progreso es cómo consiguió, como institución inicial, fundir la acción la moral y la física (motivos y movimientos). Este secreto conduce al centro activo de lo que la filosofía moderna llama subjetividad. La presencia es indisociable del misterioso poder de iniciativa que se manifiesta como capacidad de poner en marcha nuevas cadenas de movimientos bajo la etiqueta de actuaciones. Si realmente existe algo parecido al progreso es porque, innegablemente, tienen lugar movimientos que surgen de la subjetividad. Sin éticamente, son la materia de la que está hecha la modernidad (28). Por lo tanto, quebrar la idea de esta subjetividad exclusivamente humana sobre el mundo y permitir el ingreso de otros sujetos no humanos, es cuestionar directamente el paradigma de la modernidad y su motor el progreso, cuestionamiento altamente prominente en el trabajo de Ortiz.

⁶ Para Cecile Chun-chin Sun, en *Pearl from the Dragon's Mouth: Evocation of Scene and Feeling in Chinese Poetry* (1995), el sentimiento (Chi'ng) se refiere en la poesía: “a los pensamientos y sensaciones presentes en la memoria del poeta, así como su imaginación expresados en el medio poético. (“The poet's thoughts and feelings to their memory as their imagination expressed in the poetic medium” (xii), y la escena (Chi'ng) sería entonces el espacio físico descrito en el poema, incluyendo tanto lo que el poeta captura en su realidad inmediata como el paisaje y la ubicación que el este evoca (“Physical context depicted in a poem, including not only what the poet captures in his immediate reality, but the landscape and locale that the poet remembers and imagines) (xii). Según la crítica china, la función de estos elementos es expresar los sentimientos y pensamientos a través de la realidad material del afuera (xii), por lo tanto, la forma estética, el espacio físico y demás entidades del afuera, así como los sentimientos y pensamientos del poeta y las percepciones del lector, constituyen un sistema interdependiente que confieren a la poesía china el carácter vivo, altamente sensorial y material que la diferencia de otras formas poéticas. (La traducción es mía).

⁷ Este libro es la compilación de poemas escritos antes y durante su gira por China y otros países comunistas en 1957 como miembro de la comitiva de intelectuales y artistas organizada por el Partido Comunista en la celebración del cuadragésimo aniversario de la Revolución rusa. En las notas de su edición crítica de 2013, Francisco Bitar explica que los cuerpos que “consideramos integran *El junco y la corriente*: son “los poemas chinos”, “los poemas largos” y “los homenajes” (183). Esta serie también ha sido copiosamente analizada por Guadalupe Wernicke, en su edición de los “Poemas chinos” de Ortiz editados por Abeja Reina (2012). En este artículo usaré la versión de los poemas de la compilación de Sergio Delgado.

⁸ En el budismo mahayana, el mundo que percibimos o pensamos es apariencia. Al ser insustancial, sin esencia, la realidad es vacía. No hay entidades separadas, la única forma de dar sentido a la realidad del mundo es renunciar a la ilusión de lo diferenciado, que es la pretensión del ego y, en cambio, asumir la naturaleza interconectada de lo cósmico. La entidad vida solo ha de encontrarse cuando se renuncia a la identidad individual. Esta discusión, fundamental en la tradición mahayana puede verse en dos de los grandes *dharmas* de la filosofía budista: *El sutra del corazón*, en que se alude a la vacuidad de la realidad y el carácter ilusorio de los sentidos, y la metafórea de la red de Indra, que habla de la interconexión de todos los seres y eventos de la existencia. Estos dos *dharmas* o enseñanzas fueron cruciales en la difusión del budismo mahayana en China durante el periodo T'ang (van Norden 205-207).

⁹ “Los conceptos “sentimiento” y “mundo físico” se hicieron muy relevantes para la poesía T’ang. Ahora, no era solamente el sentimiento expandido para incluir las preocupaciones más profundas sobre la condición humana, sino la conciencia de que también la naturaleza física estaba inextricablemente entrelazada con esa reflexión metafísica”. (93).

¹⁰ Sun considera que las escenas de Li-Po están mucho más relacionadas con el tenor y el tono del poema (100). Li-Po nos entrega geografías emocionales en poemas como “Cruzando las montañas Ching-men para decirme adiós” (Crossing the Ching-men Mountains to Bid a Farewell): “Desde lo lejos de las montañas Ching-men,/ vengo aquí a la tierra de Ch’u./ Las montañas zigzaguean donde la llanura empieza/ los ríos se enroscan en innumerables rápidos y corrientes/ la luna descende, celeste espejo flotante,/ las nubes se levantan, formando torres ilusorias./ Pero todavía amo las aguas de los ríos de mi tierra/ que siguen mi balsa por diez mil millas para decirme adiós”. (From far beyond the Ching-men mountains, /I come here to the land of Ch’u/ Mountains meander to where the plains begin;/ The river rolls into boundless wilds and flows on. / The moon descends, celestial mirror a-flying;/ The clouds rise, miraged towers a-forming. /But still I love the river waters from my homeland/ Following my skiff for ten thousand miles to bid me farewell). (Cit. por Sun 100).

A diferencia de los poemas de Li-Po, los de Tu-Fu enfatizan en la sensación humana sobre lo natural. El paisaje es un lienzo en el que se representa el dolor humano y los sucesos sociales (Sun 104), (Yang 328). Esto se muestra, por ejemplo, en el poema “Durante la rebelión” (“During the Rebellion”): “El estado cayó, colinas y arroyos permanecen/ la ciudad en primavera está cubierta de maleza y árboles;/ lamentándome por los tiempos/ sollozó al indicio de las flores;/ odio la separación, encuentro el sonido de los pájaros sorprendente. /El fuego de la baliza estuvo prendido por tres meses./ Una carta de casa vale diez mil en oro/ mi blanco cabello se ha adelgazado de rascarme la cabeza/ la pinza escasamente puede asirse a mi cabello para sostenerse en mi cabeza”. (The state shattered, hills and streams remains;/ The city spring is mantled with weeds and trees/ Mourning the times/ I weep at the sign of flowers;/ Hating separation, I find the sound of birds startling./ Beacon fires went on for three months;/ A letter from home is worth ten thousand in gold;/ My white hair gets thinner from scratching;/ the hair pin can hardly find enough hair to ledge itself) (Cit. por Yang 328).

¹¹ “La presencia ubicua de la naturaleza o la realidad exterior en general, no significa que la mayoría de los poemas chinos son poemas de la naturaleza, como han sido entendidos por la tradición occidental. Por el contrario, significa que la descripción del mundo natural es un modo habitual de expresar las emociones humanas en la poesía china.” (2).

Bibliografía

- Alonso, Rodolfo. "Juan L. Ortiz está vivo". *Hispanamérica*, vol. 8 no. 22, 1979, pp. 91-93.
- Alzari, Agustín. "Ese otro Ortiz: Juan L. en Revista Claridad". *Revista: Orbis Tertius*, vol. 15, no.16, 2010, pp. 1-9.
- Arif, Dirlik. "Spectres of the Third World: Global Modernity and the End of the Three Worlds." *Third World Quarterly*, vol. 25 no. 1, 2004, pp. 131-148. JSTOR, www.jstor.org/stable/3993781.
- . "Guoxue / National Learning in the Age of Global Modernity." *Chinese Perspectives*, vol 1, 2011, pp. 4-13. www.journals.openedition.org/chinaperspectives/5371.
- Bitar, Francisco. "Introducción." *El junco y la corriente*. Por: Juan L. Ortiz. Editado por Francisco Bitar. Universidad Nacional del Litoral, 2013, pp. XIII-XXXVII.
- . "Notas". *El junco y la corriente*. Por: Juan L. Ortiz. Universidad Nacional del Litoral, 2013, pp. 181-216.
- Chakrabarty, Dipesh. "The Climate of History: Four Theses." *Critical Inquiry*, vol. 35, no. 2, 2009, pp. 197-222. JSTOR, www.jstor.org/stable/10.1086/596640.
- Charbonier, Pierre, Gildas Salmo and Peter Skasfish. *Comparative Metaphysics Ontology After Anthropology*. Rowman & Littlefield, 2017.
- Cooper, J. C. y Joseph A. Fitzgerald. *An Illustrated Introduction to Taoism: The Wisdom of the Sages*. World Wisdom, 2010.
- de Campos, Haroldo. "Retórica seca de un poeta fluvial". *Poesía y poética*, vol. 30, no. 2, 1998, pp. 40-49.
- del Barco, Oscar. *Juan L. Ortiz: poesía y ética*. Alción Editora, 1996.
- Delgado, Sergio. "La obra de Juan L. Ortiz". *Obra completa: incluye En el aura del sauce*. Editado por Sergio Delgado. Universidad Nacional del Litoral, 2005.
- Descola, Philippe, "Beyond Nature and Culture. Forms of Attachment". *HAU: Journal of Ethnographic Theory*. vol. 2, no. 1, 2012, pp. 447-471. doi.org/10.14318/hau2.1.020
- Duchesne Winter, Juan. *Caribe, Caribana: cosmografías literarias*, Ediciones Callejón, 2015.
- Dussel, Enrique. "Eurocentrismo y modernidad (introducción a las lecturas de Frankfurt)". *Capitalismo y geopolítica del conocimiento*. Editado por Walter Mignolo. Ediciones del siglo, 2001. pp 59-79.
- Fatone, Vicente. *Introducción al existencialismo*. Editorial Columba, 1953.
- Favela Bustillo, Tania. "La armonía del devenir: zen y poesía en Juan L. Ortiz". *Acta poética*, vol. 35 no. 2, 2014, pp. 35-49.
www.revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/442/446
- Fernández Bravo, Fernando. "Juan L Ortiz y la poesía china: Un episodio de cosmopolitismo provinciano". IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas. 30 de septiembre 2015, Rosario, Argentina. Universidad del Rosario. www.cetycli.org/trabajos/fernandezbravocc2015.pdf
- Freidemberg, Daniel. "Reverberaciones, llamados, misterios: Juan L. Ortiz". *Inti: Revista de Literatura Hispánica*. vol. 1, no. 52-53, 2000, pp. 79-98.
- Gasquet, Axel. *El llamado de Oriente: Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)*. Eudeba, 2015.
- Genovese, Alicia. *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.
- Gola, Hugo. *Las vueltas del río*. Conaculta, 2010.
- Halfón, Mercedes. "Las enseñanzas de don Juan". Página12, 8 de febrero de 2009, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5099-2009-02-08.html
- Helder, D.G., Teresa Gramuglio, Martín Prieto. "El libro del año: la obra completa de Juan L. Ortiz". *Diario de poesía*. Verano, 1996, pp. 9-11.
- Kamenszain, Tamara. *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía suramericana*. México: UNAM, 1983.
- Macho Vidal, Luisa. *Juan L. Ortiz: su cosmovisión oriental*. UNR Editora, 1996.

- Nosotti, Mario. “Contra el mito del poeta contemplativo”. *Revista de Cultura* Ñ, 20 de mayo de 2015, www.clarin.com/rn/edicion-impresa/Sumario_edicion_impresa_-607_0_rkBKDKFw7x.html
- Ortiz, Evar, et al. “Testimonios entrerrianos”. *Xul*, vol 1, no 12, 1997, pp. 41-48.
- Ortiz, Juan L. “El aire conmovido”. *Obra completa: incluye En el aura del sauce*. Editado por Sergio Delgado. Universidad Nacional del Litoral, 2005.
- . “El junco y la corriente”. *Obra completa: incluye En el aura del sauce*. Editado por Sergio Delgado. Universidad Nacional del Litoral, 2005.
- . “La poesía que circula y está como en el aire”. Entrevista con Juana Bignozzi. *Una poesía del futuro: conversaciones con Juan L. Ortiz*. Editado por Osvaldo Aguirre. Mansalva, 2008, pp. 9-35.
- . “El silencio de un gran poeta”. Entrevista con Jorge Conti. *Una poesía del futuro: conversaciones con Juan L. Ortiz*. Editado por Osvaldo Aguirre. Mansalva, 2008, pp. 61-71.
- . “Las arrugas son los ríos”. Entrevista con Tamara Kamenzsain. *Una poesía del futuro: conversaciones con Juan L. Ortiz*. Editado por Osvaldo Aguirre. Mansalva, 2008, pp. 43-47.
- . “Una cultura que en vez de liberar reprime”. Entrevista con Ricardo Zelarayán. *Una poesía del futuro: conversaciones con Juan L. Ortiz*. Editado por Osvaldo Aguirre. Mansalva, 2008, pp. 49-55.
- Paz, Octavio. “Introducción” *Trazos Chuang Tzu y otros*. Por Chuang Tzu, traducido por Octavio Paz. Ediciones del Equilibrista, 1997, pp. 7-17.
- Perednik, Jorge Santiago. “Juanele y Ortiz”. *Xul*, vol 1 no 12, 1997, pp. 58-66.
- Prieto, Martín. “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”. *Cuadernos LIRICO*, vol 3, 2007, pp. 23-44, doi: 10.4000/lirico.768
- Saer, Juan José. “Liminar”. *Obra completa: incluye En el aura del sauce*. Por Juan L. Ortiz. Editado por Sergio Delgado. Universidad Nacional del Litoral, 2005, pp. 11-14.
- Sloterdijk, Peter. *Eurotaoismo*. Seix Barral, 2001.
- Sun, Cecile Chu-chin. *Pearl from the Dragon's Mouth: Evocation of Scene and Feeling in Chinese Poetry*. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1995.
- van Norden, Bryan W. *Introduction to Classical Chinese Philosophy*. Hackett Publishing Company, Inc., 2011.
- Veiravé, Alfredo. *Juan L. Ortiz: la experiencia poética*. C. Lohlé, 1984.
- Wernicke, Guadalupe. “Juan L Ortiz: traductor de poemas chinos y poeta orientalista”. Primer simposio internacional interdisciplinario aduanas del conocimiento: la traducción y la constitución de las disciplinas entre el Centenario y el Bicentenario. 8-12 de noviembre del 2010, Córdoba, Argentina, CONICET, www.vdocuments.mx/ponenciawernicke-jl-ortiz-en-china.html
- . “La traducción sin idioma”. Prólogo para los poemas chinos. *Eterna Cadencia*. 18 de mayo del 2012. www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/la-traduccion-sin-idioma.html
- Yang, Michael V. “Man and Nature: A Study of Du Fu’s Poetry”. *Monumenta Serica*, vol, 50, no 1, , 2002, pp. 315-336. JSTOR, www.jstor.org/stable/40727502
- “Un homenaje a Juan. L Ortiz llega a la Biblioteca del Congreso”. *Telam*, 4 de julio del 2017. www.telam.com.ar/notas/201707/194273-un-homenaje-a-juan-lortiz-en-la-biblioteca-del-congreso.html