

EL ESPÍRITU DEL VALLE NO MUERE, A SABER,
LA HEMBRA OSCURA: ALGUNOS RASTROS FUNDAMENTALES
DE LA TRADICIÓN CHINA EN LA POESÍA CHILENA

*THE VALLEY SPIRIT NEVER DIES, IT IS NAMED THE MYSTERIOUS
FEMALE: SOME FUNDAMENTAL TRACES OF CHINESE TRADITION
IN CHILEAN POETRY*

Roberto Aedo
Universidad O'Higgins
Universidad Alberto Hurtado
aedo_roberto@yahoo.es

RESUMEN

En este artículo se estudia el vínculo entre la poesía china y la chilena: las huellas de una cultura y tradición milenarias en una rama joven de la antigua tradición de la lengua castellana, que en el siglo XX constituyó una de las prolongaciones mejores de su sabia. En este contexto, postulamos que ambas naciones tienen una historia que las vincula de manera significativa con el fenómeno poético, con la compleja y múltiple realidad de la poesía. Asimismo, postulamos que, no obstante su carácter hasta ahora secreto, dicha relación existe y su cartografía puede delinearse con varios hitos relevantes dentro de la geografía poética de Chile, a lo largo y ancho del siglo XX. Por último, postulamos que la presencia de la tradición china en estas obras constituye una muestra no solo del incesante diálogo dentro de la literatura mundial, sino que la base para un diálogo futuro, verdaderamente transcultural, para una apropiación productiva en ambas direcciones que —aunque haciéndose como proceso— todavía no ha acontecido.

PALABRAS CLAVE: Poesía china – poesía chilena – transculturación.

ABSTRACT

In this article, we study the link between Chinese and Chilean poetry: the traces of a millenary culture and tradition on a young branch of the ancient tradition of the Spanish language, that, in the 20th century, became one of the best extensions of its sage. In this context, we establish that both nations had a history

that relate them in a meaningful way with the poetic phenomenon, with the complex and multiple reality of poetry. Likewise, we sustain that, despite being quite unknown, that relationship exists, and its cartography can be delineated with several relevant landmarks within the poetic geography of Chile, throughout the 20th century. Finally, we argue that the presence of the Chinese tradition in this work constitutes a sample not only of an incessant dialogue within World Literature, but also the basis for a future dialogue, truly transcultural, for a productive appropriation in both directions that —although becoming as a process— has not yet happened.

KEY WORDS: *Chinese poetry, Chilean poetry, transculturation.*

Recibido: 15 de marzo de 2021.

Aceptado: 26 de octubre de 2021.

Si hay naciones íntimamente vinculadas con la poesía a través de su historia, nos parece que China y Chile pertenecen —como esperamos mostrar— en propiedad a ellas. Y pese a lo distintas que son sus respectivas tradiciones poéticas, ambas son mucho menos distantes de lo que suele pensarse.

En este sentido, la invitación es a asomarnos y adentrarnos, aunque solo sea de manera brevísima e inicial, en el diálogo cultural y literario entre la poesía china y la chilena, a través de una revisión de algunas huellas significativas de la primera en la segunda¹. Y a este respecto, no solo postulamos que este diálogo existe y puede mostrarse a través de ciertos hitos significativos y consistentes dentro del siglo XX, sino que ellos constituyen la base, el primer paso, dentro de un proceso verdaderamente transcultural².

¹ El presente ensayo es una reescritura ampliada de una ponencia inédita, presentada en el congreso SOCHEL del año 2016.

² Para una actualizada revisión crítica del concepto de transculturación, desde su formulación antropológica inicial por parte de Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940) y su aplicación a la literatura por parte de Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), pasando por la crítica del concepto, tanto desde la heterogeneidad cultural de Cornejo Polar como desde las perspectivas posmodernas de Mabel Moraña y otros intelectuales a finales de los noventa, hasta llegar a la revisión y reivindicación de autores como Bueno y Sobrevilla a partir de los primeros años del presente nuevo siglo, o la que nosotros mismos hemos intentado hacer hace un par de años, en medio de la todavía persistente hegemonía de lo híbrido, véase nuestro trabajo Siempre de nuevo crucificado..., 207-225.

LA HEMBRA OSCURA EN LA NACIÓN DEL CENTRO: BREVÍSIMA RELACIÓN DEL VÍNCULO ENTRE LA POESÍA Y CHINA

China es un país marcado, *signado* por la poesía. Y esto que decimos, lo decimos en varios sentidos.

Por una parte, la suya es una tradición verdaderamente milenaria, una de las más antiguas y prolíficas del mundo (Chen, 9-10). Si atendemos a sus colecciones clásicas fundacionales, veremos que ambas son grandes fuentes poéticas y de cultura que tienen más de dos mil años. En este sentido, el *Shī Jīng*, es decir, el *Libro de las odas, de los cantos o de los poemas modelo*, se remonta al menos hasta el siglo XI A.C., en la época la dinastía Zhou (1045-221 a.C.), y pasó, con el tiempo, a ser considerado como uno de los cinco clásicos confucianos, a partir de la primera dinastía Han (a partir del 206 a.C.), cuatro siglos después de haber sido compilados los trescientos cinco cantos que lo componen (de Cuenca, 11-13). Otro tanto ocurre con el *Chǔ Cí*, los *Versos o Elegías de Chu*, la pequeña antología de veintiocho poemas compilados durante el Periodo de los Reinos Combatientes (475-221 a.C.), que contiene un tesoro muy especial: los veintiséis que se conservan de Qu Yuan (339 aprox.-278 a.C.), el primer gran poeta chino y, para muchos autores y críticos chinos, el más grande de su historia (Zhuo y Yin, 26-37). Como fuere, sorprende no solo su antigüedad, sino también tanto la gran cantidad de poemas como de poetas (Chen, 10-11), además de la gran continuidad de tan extensa tradición, la que no obstante tuvo su edad de oro hace ya varios siglos, durante las dinastías Tang y Song, sigue demostrando vigor y continuidad hasta el siglo XX, con nombres como los de Bei Dao, Xi Quan o Xiao-Xiao, y proyectándose en el XXI, con nombres como los de Li Hao, Yang Biwei o Cao Shui.

Por otra parte, su tradición es una de las más relevantes de la historia universal, no solo en términos cuantitativos y de continuidad, sino cualitativos, esto es, de su nivel poético. Bastaría con recordar la poeticidad de algunos de sus textos sapienciales, como el *Yì-jīng (I-Ching)* y el *Dào Dé Jīng (Tao Te King)*, o las obras de poetas mundialmente reconocidos como Li Bai, Du Fu, Wang Wei, Bai Juyi, Li Qingzhao, entre muchos otros, para darse cuenta de que estamos ante una tradición señalada en la historia de literatura del mundo. Por ello, no es de extrañar el entusiasmo, la admiración y el estímulo que ha producido en importantes poetas occidentales, sobre todo contemporáneos, que han dialogado más o menos abiertamente con ella, tanto a través de sus propias obras como de sus traducciones: pensamos en la relectura marxista de un poema como “Leyenda del origen del libro Tao-Te-King durante el viaje de Lao Tse hacia la emigración” (2001, 218-225), en el dibujo que se da de Shen Té en la parábola escénica de *El alma buena de Sezuán* (2018, 1105-1192) o en la reescritura del marxismo que —dialécticamente, ahora en clave de los diálogos entre maestros chinos— hiciera Brecht en su *Me-Ti* (1969); pensamos en el juego de

máscaras y palimpsestos, de traducciones y *personae*, tanto en la escritura como en las reescrituras de Pound (2007, 221-291 y 2018, 401-660) y, más tarde, de Rexroth (2001a, 122-125; 2004, 24-25; 2001b y 2006); pensamos, finalmente, en las huellas de dicha tradición en poetas de nuestra América, ya sea en los poemas visuales —a medio camino entre los caligramas franceses y los ideogramas chinos— de Tablada (93-95), en los *Microgramas* o en “Invocación a la palabra” de Carrera Andrade (62-72, 164-166) —a menudo asociados tan solo con el *haikú*, pero que tanta influencia revelan de la estrofa clásica china de cuatro versos— o en las traducciones que hiciera a nuestra lengua, de algunos de los clásicos de Tang y de otras épocas, Octavio Paz (1984, 205-229).

Para el pueblo chino, la poesía desempeñó muy diversas e importantes funciones. Así por ejemplo, estas fueron desde la de promoción social a través de los exámenes imperiales que, desde la Dinastía Tang, durante cientos de años facultaron o no la entrada de ciertas personas a la carrera funcionaria en las antiguas dinastías, pasando por su utilización como criterio de elección de los padres para aceptar a un pretendiente de su hija o de los captores para conceder la libertad de un prisionero, hasta ser el vehículo de formulación de su más alta metafísica, como en el caso del taoísmo, en los ya clásicos versos de Lao Zi y de Zhuang Zi. En efecto, como señala Lín Yǔtāng, en China la poesía ha entrado más en la composición de las vidas que en Occidente, y

(...) no se la considera con esa divertida indiferencia que parece tan general en la sociedad occidental (...) todos los sabios chinos son poetas (...) A mi juicio, la poesía ha asumido las funciones de la religión en China, en cuanto la religión es tomada como una limpieza del alma del hombre, un sentimiento del misterio y la belleza del universo, y una sensación de ternura y compasión por los semejantes y por las criaturas humildes de la vida. (...) La poesía ha enseñado a los chinos un criterio de la vida que, a través de la influencia de los proverbios y los pergaminos, ha penetrado la sociedad en general y le ha dado un sentido de compasión, un amor muy grande por la naturaleza y una actitud de artística aceptación de la vida (294-295).

El pensar en imágenes concretas y emotivas, alejadas del pensar lógico-analítico, tanto tiene que ver con el carácter como con el mismo idioma chino, al menos en su primera fase ideogramática, ha sido decisivo para la aceptación, el cultivo y el gran logro de la poesía entre los chinos. Por todo ello, no es casual que, desde entonces, en China la poesía sea una integrante constitutiva de buena parte de su pintura —piénsese en Su Dongpo o en Wang Wei, por ejemplo—, y que además —y esto quizás sólo en China— hasta los máximos gobernantes, desde el Emperador Wu de Han y hasta Mao, han compartido el amor por la poesía y en muchos casos —como en el de los antes mencionados— hasta algo más que la mera solvencia en su propia escritura.

EL ESPÍRITU DEL VALLE EN LA COPIA (IN)FELIZ DEL EDÉN: BREVÍSIMA RELACIÓN DEL VÍNCULO ENTRE LA POESÍA Y CHILE

Cambiando lo que hay que cambiar, a su manera, también Chile es un país *signado, transido* por la poesía: aunque la producción es, en comparación, muchísimo menor en términos cuantitativos, tanto en lo que respecta a su antigüedad, como a la cantidad de su producción y productores, la relación de Chile con la poesía está lejos de reducirse a un mito, en el sentido peyorativo que aún le da cierta modernidad tardo ilustrada al término.

En otro lugar hemos buscado responder a la pregunta por el misterio de la tradición poética chilena, acerca de qué explicaría o podría, al menos, ayudar a explicar por qué en una nación tan pequeña y subdesarrollada, tan irrelevante dentro del contexto de las luchas por la hegemonía macropolítica, que no pareciera destacar en nada más que en ser una importante fuente de recursos mineros, se pudo producir en tan poco tiempo, una de las tradiciones poéticas más relevantes dentro del contexto de la lengua. Para ello, buscamos adentrarnos en profundos elementos de vario tipo, tanto geográficos como de flora y fauna, tanto histórico-sociales como literarios, que están en la base de la especial relación de Chile con la poesía (2017, 99-117). A continuación, intentaremos tan solo enunciar algunas de esas ideas, para mostrar el vínculo profundo que creemos que, como pueblo y territorio, nos une con la poesía.

En cuanto al primer factor, al geográfico, vemos que los límites de Chile se relacionan en sus cuatro puntos cardinales no solo con grandes realidades geográficas, de magnitud mundial, sino que también se relacionan, analógicamente, con los cuatro elementos estudiados en su relación con la poesía y la imaginación creadora por Bachelard (1958, 1966, 1992, 1996a y 1996b). Asimismo, y dada la vinculación anterior, nuestros límites se relacionan con los cuatro poetas fundadores de nuestra tradición poética, pues, sincrónicamente, cada uno de ellos eligió y/o fue elegido por uno de estos elementos, para ser el más característico de su imaginario. En el norte tenemos el Desierto de Atacama, el más seco del mundo, que se relaciona con el elemento tierra y con la figura de Mistral, cuya obra áspera y doliente recuerda al valle del Elqui de sus infancias y a la Palestina bíblica que tanto marcó su sensibilidad; la soledad y la sed que asociamos con el desierto, no son sino metáforas del desgarramiento y el desamparo, de la honda necesidad metafísica que vemos en su poesía. Por el sur tenemos la Antártica, con sus “hielos eternos” que por su condensación sólida y gaseosa del agua, se relacionan con la frialdad del pensamiento y, de esa forma, con el elemento del aire y con la poesía de la inteligencia y de la cultura, crítica y autocrítica de Huidobro, y su imaginario aéreo y cósmico, que puede ser tocado por la existencia y reflexionar —de manera grácil o sombría— acerca de su caída. Por el este, en tanto, tenemos la Cordillera de Andes, la parte final de un gran macizo cordillerano que cuenta con casi 500 volcanes geológicamente activos, lo

De ese sombrío sembradío germinará también nuestra poesía: las huellas del dolor y la tristeza, encarnarán en versos que irán registrando nuestra historia a contraluz, y conectarán de esa muerte tanto con la historia social, como con la situación existencial y con la dimensión metafísica.

Y en este punto conectamos con el tercer factor importante a la hora de examinar nuestra vinculación con la poesía, esto es, con el factor más propiamente literario. En este sentido, Chile es una de las pocas naciones en la historia del mundo que pueden decir que han sido fundadas por un poema, en nuestro caso, por *La Araucana*, poema épico publicado por partes, en 1569, 1578 y 1589, respectivamente. Y si para algunos, como por ejemplo para Fernando Alegría (VII-XII y 1-42) o para Armando Uribe (202), el origen y la continuidad de la literatura y de la poesía chilena se retrotrae precisamente hasta el siglo XVI o incluso antes si consideramos también la tradición oral, para nosotros, en cambio, como tradición nacional, ella se funda en propiedad, esto es, como tradición continua, recién a comienzos del siglo XX (2017, 105-107). Ello implica que, no obstante entroncar con toda la literatura en lengua castellana, ya sea peninsular o americana, y a pesar de tener importantes antecedentes, desde Pedro de Oña a Carlos Pezoa Véliz, para nosotros la poesía chilena se funda por los cuatro grandes poetas de la época de la vanguardia histórica: Mistral, Huidobro, de Rokha y Neruda. El hecho de que tres de nuestros cuatro grandes fundadores pertenecieran —al menos en una etapa importante de sus obras— a la vanguardia, y que esta fuese, de acuerdo con la conocida tesis de Paz, la metáfora más radical de la “tradición de la ruptura” iniciada en la poesía moderna por el romanticismo (2003, 432), de violento y radical rechazo del arte neoclásico y del orden burgués, pensamos que ello imprimió un sello crítico y resistente, más o menos beligerante, a nuestra tradición, que la acercaría más a *la belleza de la verdad* que a *la verdad de la belleza*. Este punto ha sido visto muy agudamente por Edgardo Anzieta, quien —como Jorge Millas, Víctor Farías y otros— ha planteado cómo entre nosotros la poesía ha cumplido hondas funciones como forma de conocimiento, no solo a nivel del binomio *monumento-documento* con respecto a una determinada realidad histórico-social, sino que también en cuanto indagación profunda de *lo que es*:

Habría que sostener que la poesía en Latinoamérica y por supuesto en nuestro país, constituye una forma de conocimiento. Pienso, no en forma original, que *entre nosotros*, la poesía tiene validez casi filosófica. (...) Creo que es una poesía signada por la verdad. La belleza aparece después. No digo que en forma secundaria, ni subordinada. Digo que después y este llamado de atención que hago, *algo* significa. Porque me parece que no es el mismo acento antes que después: hay en nuestra poética un *compromiso ético* que marca su curso. Pulsa los temas, la forma de abordarlos. (...) Nuestra poesía es historia y filosofía de nuestra impotencia como pueblo y como cultura (Anzieta, 23-29).

Un acercamiento más personal y poéticamente más relevante, ahora desde una óptica política comprometida con la revolución a escala mundial, es la que ofrece, en su particular estilo, Pablo de Rokha. En abierto diálogo intercultural, que da cuenta de conocer por lo menos a dos de sus grandes pensadores y a uno de sus grandes poetas, ve y celebra en la China revolucionaria el primer momento del *mundo nuevo* dentro de una de las culturas más representativas del *mundo antiguo*, y todo ello encarnado, concretamente, en la figura de Mao Zedong, a quien quiere ver como una “superación” de los grandes pensadores y poetas de la antigüedad. Así, con su entusiasmo poético de siempre y el optimismo de la voluntad que caracteriza a los revolucionarios, escribe en su *Canto de fuego a la China popular* (1963):

Embanderada de milenios, con aroma a paloma de las entrañas de la tierra,
 tus antepasados
 se confunden con los abuelos y los tatarabuelos de la eternidad y la epopeya
 inmemorial de la Gran Muralla, ciñe tu estatura grande y fuerte (...)
 Mundo nuevo del viejo mundo, vienes llegando desde los orígenes acumulados
 a la espalda del abismo,
 o goteado por los barros cósmicos, o azotado
 por el huracán de la existencia humana, y tu lenguaje es *la sabiduría*, a los
 viñedos de Li-Tai-Po,
 le opones, continuándole, los anchos peldaños cosmogónicos,
 del Laotzé y el Confutzé geniales, con la equivocación esplendorosa de los
 errados iluminados que escarban las tinieblas con barretas de humo, y los
 superas contradiciéndolos con Mao, el claro, el que construye el marxismo-
 leninismo en poeta-líder,
 el hombre-especie, que relampaguea como un toro de oro (2015, 135 y 137).

Además, en 1964, durante su estadía de seis meses en ese país junto a su hijo Pablo —al que fuera invitado precisamente por el “poeta-líder”—, de Rokha escribió *China roja*, libro que fue publicado, solo parcialmente y traducido al chino por Zhao Jinping, como *Xiangei Beijing de songgae* al año siguiente, y cuyo original castellano, salvo por la excepción del poema “Alegría Pekinesa” (2015, 138-141), permaneció inédito desde entonces. Sin embargo, en 2020, gracias a los esfuerzos de Alejandro Lavquén y de José Miguel Vidal Kunstmann, contamos ahora con una edición castellana íntegra de lo que se conserva de dicho conjunto³. Además del irrestricto apoyo

³ Una detallada relación, tanto del contexto de producción del libro como de su reciente rescate, puede encontrarse en “*China roja*, el libro ‘extraviado’ de Pablo de Rokha” de Lavquén y en “Pablo de Rokha y China: la invitación, el viaje, traducción e impresiones de un chileno promaoísta” de Vidal Kunstmann, en *China roja* 11-13 y 15-40, respectivamente.

—acrítico y celebratorio— al proceso revolucionario chino, desde el cual incluso ensaya una mirada del mismo tipo al proceso revolucionario cubano en curso, puede observarse, en varios momentos, un desacostumbrado tono jovial y luminoso en el poeta, que ya había escrito y publicado su elegíaco “Canto del macho anciano” y se encontraba en los últimos años de su vida. Llama también la atención, su regreso a ciertos recursos muy tradicionales y por entonces desusados por él, como el uso de metro y de rimas asonantes regulares⁴.

Como fuere, aunque este conjunto no es el primero dedicado íntegramente a China entre nosotros⁵, e insiste una y otra vez en algunos de los aspectos de adjetivación, tono y visión que se encuentran entre los menos logrados del gran arte de ese viejo maestro, *China roja* muestra versos empaados, imbuidos de historia y de múltiples referencias culturales. Así, desde el río Yangtsé hasta las minorías étnicas, desde la Gran Muralla a Mao, desde la comida china a la Gran Marcha, desde Li Bai a las invasiones japonesas, de Rokha da amplia muestra de conocer referencias que corresponden no solo a *isotopos* discursivos, sino a verdaderos hitos y referentes aun para muchos de los propios chinos con respecto a su propia nación. Asimismo, muestra alguna intuición brillante del poeta —que al menos se ha confirmado en términos de la producción— junto con momentos en los que se percibe una honda emoción⁶.

Por su parte, en cuanto a Neruda, es posible decir otro tanto. Por él mismo se sabe que su primer contacto se produjo “en 1928”, cuando en pleno fulgor *residenciario*

⁴ Así por ejemplo, en lo vemos en el primero de los tres cuartetos del ya mencionado poema “Alegría pekinesa”, con uso de endecasílabo y rima asonante regular en ABAB: “Emocionado entre esta gente buena / su risa llena la compararía / a los melocotones o a la avena, / o a las almendras, o a la poesía” (47).

⁵ Ese título corresponde —hasta donde sabemos, y según nos hemos enterado recientemente, gracias a Pedro Lastra—, al brevísimo *Anillo de jade* (1959), que publicó —también luego de un viaje a China— Ángel Cruchaga Santa María. En sus mejores momentos, estos versos muestran el encanto de una glosa poética, a la manera de los chinoses: “Una acuarela con un faisán y un ramo de crisantemos / con un dulzura de gris y azul en el país del sueño. / Un verso de Li Tai Pe desciende verticalmente / como una línea de pétalos que vinieran del cielo” (17).

⁶ Al respecto, en “Adiós a China Popular”, leemos: “El hombre se hunde / en el gran enigma, y es polen o es nube / gota de agua herida, / que fluye // Gran China querida / serás la palanca / del mundo, en las cimas / de la vida humana, / erguida // Tú estarás viviendo / ya el comunismo; / y yo estaré adentro / de Chile, tendido / y muerto” (132-133). Y más adelante, dentro del mismo poema: “China, amada China / Popular, soy viejo, / la que yo quería / no existe / el recuerdo / agita / como un viento rojo / mi corazón, yerro / siendo pueblo, solo / solo, siendo pueblo / y ‘roto’, // carne y sangre alerta, de poeta obrero / de la pluma, inmensa / China inmensa, adentro / de mi ser chileno / te llevo!” (135-136).

estuvo de paso “por Hong Kong y Shanghai” (2004, 284), camino a asumir su cargo en el consulado chileno en Birmania. Los otros contactos, algo más relevantes, estuvieron vinculados a dos visitas, ambas registradas en páginas de *Confieso que he vivido* (248-256 y 277-288). La primera, se produjo en 1951, cuando fue invitado a Beijing, para asistir a la premiación de la destacada política china Sòng Qinglíng, vicepresidente de la entonces recientemente nacida República Popular, quien fue galardonada con el Premio Lenin (todavía por entonces llamo Stalin) de la Paz, otorgado el año anterior, por un jurado entre los cuales se encontraba el propio Neruda junto a Louis Aragon y otros. Durante esta visita, Neruda conoció al poeta Ai Qing, que fuera designado para ser su anfitrión y con el cual entablaría una duradera amistad. De esa primera visita, nos han quedado algunas observaciones agudas y vigentes del poeta, a menudo citadas en ceremonias y en prensa, pero de manera muy parcial, perdiendo así su filo crítico⁷. El autor de las *Residencias* no solo notó la falsedad de los funcionarios y las múltiples trabas para todo de la burocracia, sino que se impresionó del candor y belleza del pueblo chino, y disfrutó de las bondades de su cocina, con el célebre pato lacado de Beijing. Sin embargo, esto parece haber sido todo cuanto pudo registrar su sensibilidad.

En este sentido, su segunda visita cinco años después, menos oficial, en compañía de Matilde, de Jorge Amado y su esposa Zéila, y nuevamente en compañía de

⁷ Quizás por su costumbre a los cargos, a los premios y a ciertos ambientes oficiales, o quizás por su condición de artista verdadero pero también de intelectual orgánico del PC chileno como parte del bloque soviético —“yo creo haber sido un sectario de menor cuantía” (282)—, es comprensible que, desde un cierto punto de vida en adelante, Neruda no destaque por su filo crítico. Además —y esto lo sabemos por experiencia propia—, en el caso un pueblo tan acogedor y noble como el chino, mas con una burocracia tan importante y poderosa, no es extraño que las percepciones se pierdan o confundan. Compartimos la cita completa, en su contexto, para que se aprecien tanto el aprecio y simpatía de Neruda, como su filo crítico y confusiones: “El pueblo chino es uno de los más sonrientes del mundo. A través del implacable colonialismo, de revoluciones, de hambrunas, de masacres, sonrío como ningún otro pueblo sabe sonreír. La sonrisa de los niños chinos es la más bella cosecha de arroz que desgrana la gran muchedumbre. / Pero hay dos clases de sonrisas chinas. Hay una natural que ilumina los rostros color de trigo. Es la de los campesinos y la del vasto pueblo. La otra es una sonrisa de quita y pon, postiza, que se pega y despega bajo de la nariz. Es la sonrisa de los funcionarios. / Nos costó distinguir entre ambas sonrisas cuando con Ehrenburg llegamos por primera vez el aeropuerto de Pekín. Las verdaderas y mejores nos acompañaron por muchos días. Eran las de nuestros compañeros escritores chinos, novelistas y poetas que nos acogieron con noble hospitalidad. Así conocimos a Tieng Ling, novelista, premio Stalin, presidente de la Unión de Escritores, a Mao Dung, a Emi Siao, y al encantador Ai Ching, viejo comunista y príncipe de los poetas chinos. Ellos hablaban francés o inglés. A todos los sepultó la Revolución cultural años después. Pero en aquel entonces, a nuestra llegada, eran las personalidades esenciales de la literatura” (252-253).

su amigo Ai Ching, le permitió percibir nuevas cosas: el avance en la industria textil y en la gradual eliminación de las injusticias, y la “tan abrumadora belleza” (280) y “la profunda poesía” que se desprende de sus paisajes, “de su naturaleza grandiosa” (281), especialmente en su recorrido por el Yangtsé y sus desfiladeros, la que —en consonancia con perspectiva ideológica— le retrotrajeron al trabajo humano, al diálogo entre ambas bellezas, en la de la naturaleza “ha disciplinado y dado forma” a la del ser humano: la fidelidad de la pintura clásica y el esfuerzo de quienes cultivan la tierra, hasta en los espacios más difíciles y pequeños de las rocas. Asimismo le permitió reconocer “el refinado gusto de China, esta raza que no sabe hacer nada feo” (281) y la generosidad de su pueblo; en un pequeño mercado de una aldea, el poeta se sintió maravillado por unas pequeñas y montables jaulas de bambú para cigarras, y ante cuyo asombro infantil —el del niño que siempre fue Neruda—, los campesinos le regalaron una: “Solo en mi infancia recuerdo haber recibido regalos tan memorables y silvestres” (280).

Ahora bien, poéticamente hablando, pueden encontrarse huellas de esas experiencias y del impacto en su sensibilidad en *Estravagario* (1958)⁸, pero sobre todo en *Navegaciones y regresos* (1959). Dentro de este último, si en “Oda a la gran muralla en la niebla” reflexiona acerca de la soledad y la separación, en la duración de lo transitorio y la posibilidad de la insensibilización ante el dolor en el transcurso del tiempo⁹, en “Oda a un tren en China” el símbolo de la vida como viaje lo lleva de la tierra china al mar¹⁰ y en “Oda a un solo mar” canta precisamente la posibilidad de unir China y Chile, a través del mar como límite geográfico, como humedad amoratoria y materia vital que une, pero también como espacio del sueño, del amor que reúne e imagina lo separado como junto e igual en medio de la crítica implícita de la materia

⁸ Así por ejemplo puede verse en este fragmento del poema “Regreso a una ciudad”: “Ando por bazares de seda / y por mercados miserables, / me cuesta creer que las calles / son las mismas / los ojos negros / duros como puntos de clavo / golpean contra mis miradas, / y la pálida Pagoda de Oro / con su inmóvil idolatría / ya no tienen ojos, ya no tiene / manos, ya no tiene fuego” (25).

⁹ “La sangre derramada, / el silencio, la lluvia, te convirtieron en un reptil de piedra? // Oscuras mariposas entrevuelan, / se persiguen en la húmeda mañana, / la soledad es grande y sigue / sobre tu cinta interminable, Gran Muralla. // Me parece que allí donde creciste / como un río inhumano / se espantaron los nómades / se estableció el silencio / y un largo escalofrío / quedó sobre los montes / durando, duradero” (66-67).

¹⁰ “Oh viaje de mi vida, / una vez más plena luz, / en plena proporción y poesía / voy con el tren rodando, / como ayer en la infancia más lluviosa / voy con el tren aprendiendo la tierra / hacia donde el océano me llama” (113).

que consideramos como lo único real¹¹, y en “Soledades de la tierra china” canta las bondades naturales y la historia de China, y busca la unión nuevamente a través de la metáfora amorosa, del momento que resplandece para después desaparecer:

Tierra china, quiero decirte
 sólo palabras de tierra,
 palabras verdes de arroz,
 palabras de rojo quemado:
 lo que los hombres hicieron y hacen:
 guerras, estatuas, epopeyas
 (de dolores, de alegrías, de sangre,
 de paz, de laureles, de libros),
 todo eso será escrito y borrado.
 Y ni la muerte ni la vida
 dependen de mi amor o mi canto.
 Yo sólo quiero pasar mis manos
 sobre tus grandes senos verdes:
 que tu barro me modifique,
 que me constituya tu viento!
 Quiero ser un hijo salvaje
 formado por tu barro y tu viento (105).

HUELLAS DEL DRAGÓN EN NUESTRA POESÍA II: LA PRIMERA POS-VANGUARDIA

La generación siguiente, la primera de pos-vanguardia, tendrá un acercamiento algo más explícito y, a la vez, bastante más sutil a la tradición poética china, al menos en lo que respecta a sus dos figuras más relevantes.

Nicanor Parra, al ser entrevistado por José Donoso en 1960, declaró que, luego de un viaje que hiciera en 1957 por varios países, entre los que estaban Rusia, Austria, Suecia e Italia, el país que le pareció más extraordinario fue China: “Son alegres, de una cortesía increíble, con una enorme fe en el futuro del mundo. La ventana que en mi poesía se ha abierto hacia la luz se la debo a mi experiencia de China” (78). En ese tiempo, Parra se refería a lo que sería *Versos de salón* (1962) y, aunque es discutible

¹¹ “Un sueño, sí, pero / que es el mar sino un sueño? // Ven a soñar, nadando / el mar de China y Chile, ven a nadar el sueño, / ven a soñar el agua que nos une. / Amor o mar o sueño, hicimos juntos esta travesía, / de tierra a tierra un solo mar soñando, / de mar a mar un solo sueño verde” (105).

esa “ventana hacia la luz” de la que habla el poeta, sí se observa un movimiento hacia el poema más breve y condensado, cuya causa consciente ha sido su formación en física teórica (Piña, 22-23). Asimismo, se aprecia la configuración progresiva en su obra de una suerte de *estética de la contradicción*, vinculada dialécticamente a su recepción del *Tao Te King* y de Lao Zi como su “maestro total”, que resultaría explícita y autoconsciente a finales de los 70, y que él vería como una superación de la física teórica (2014, 58-60). Una buena condensación de dichos elementos en su poesía, puede encontrarse por ejemplo en “Pido que se levante la sesión”:

*Señoras y señores:
Yo voy a hacer una sola pregunta:
¿Somos hijos del sol o de la tierra?
Porque si somos tierra solamente
No veo para qué
Continuamos filmando la película:
Pido que se levante la sesión (2006, 92).*

No obstante, su lectura occidental, esto es, dual del taoísmo, como contradicción activa que no se resuelve nunca y/o, en el mejor de los casos, como dialéctica que implica la unión de los contrarios en una síntesis que pasa a ser tesis o antítesis en el continuo movimiento, muestra hasta qué punto su comprensión de estas cuestiones es más bien intelectual, es decir, en este caso, superficial: el indecible Tao es la unidad detrás de la aparente multiplicidad de los fenómenos (de “las diez mil cosas” del mundo) en la lógica de vaivén entre yin y yang, que nunca han sido dos (concepción dualista) y ni siquiera tres (concepción dialéctica), sino siempre uno (visión monista)¹². No resulta, pues, tan descabellado que, por una referencia de Nietzsche, que no fue precisamente un experto en estos temas y que veía a los indios como más sabedores que chinos y judíos, Parra abandone la guía de Lao Zi para seguir en su lugar la del *Código de Manu* (2014, 60-62).

Similar es el caso de Gonzalo Rojas —quien fue agregado cultural de Chile en China desde junio de 1971 hasta abril de 1972—, que sigue la línea temática y cultural abierta por de Rokha. No obstante, en su caso no observamos un discurso celebratorio del pueblo y su líder en medio de un proceso revolucionario, sino que Rojas se acerca, como es natural, desde sus propias preferencias y obsesiones: el poeta se centra en un

¹² Quien se interese por profundizar un poco más en estos aspectos, podría quizás partir con paso amable por los ensayos “El espíritu de la filosofía oriental” e “Historia de la filosofía china” de Chan Wing-Tsit en *Filosofía del oriente...* 9-48, 64-122, respectivamente. Asimismo, de necesitar una perspectiva aun más cercana a occidente para introducirse en estos temas, podría consultarse el texto de Angus Charles Graham *El Dao en disputa...* 245-332.

objeto de la cultura, como trampolín para saltar con la memoria y la imaginación a la figura trans-histórica del abrazo amoroso. Y al respecto, cabe decir aquí que, a diferencia de la comprensión más limitada de Parra, él sí percibe o conoce de la unicidad esencial del Dao como Principio que es Uno. Así leemos en “Cama con espejos”:

Ese mandarín hizo de todo en esta cama con espejos, con dos espejos:

hizo el amor, tuvo la arrogancia

de creerse inmortal, y tendido aquí miró su rostro por los pies,

y el espejo de abajo le devolvió el rostro de lo visible;

así desarrolló una tesis entre dos luces: el de arriba

contra el de abajo, y acostado casi en el aire

llegó a la construcción de su gran vuelo de madera.

(...)

ideogramas carnales, mariposas de alambre distinto, fueron muchas y muchas

las hijas del cielo consumidas entre las llamas

de aquestos dos espejos lascivos y sonámbulos

dispuestos en lo íntimo de dos metros, cerrados el uno contra el otro:

el uno para que el otro le diga al otro que el Uno es el Principio.

(...)

y una corriente de aire de ángeles iba de lo Alto a lo Hondo

sin reparar en que lo Hondo era lo Alto para el seso

del mandarín. Ni el yin ni el yang, y esto se pierde en el Origen (288).

Lector fidelísimo de San Juan y conocedor de la poesía sufi, Rojas supo que los místicos de todos los tiempos representaban la unión del alma y del Espíritu a través del (re)encuentro, del abrazo de los amantes y, de esta forma, pudo ver cómo este representaba la unión de los contrarios no solo como movimiento, sino como fusión y desaparición en el Uno, o, incluso, expresión y velo a un mismo tiempo de lo Uno. Así lo vemos en poemas claves dentro de su obra, en que el hablante, aunque con algún grado de velatura, lo sabe y/o presente, como en “¿Qué se ama cuando se ama?” o en “Al silencio”¹³.

¹³ Aunque ambos poemas son suficientemente conocidos, damos las citas para los lectores que no estén familiarizados con nuestra tradición poética nacional, continental o de la lengua. En el primero, nos dice por ejemplo: “¿O todo es un gran juego, Dios mío, y no hay mujer / ni hombre sino un solo cuerpo: el tuyo, / repartidos en estrellas de hermosura, en partículas fugaces / de eternidad visible?” (199). En el segundo en tanto, más breve, que citamos íntegro, leemos: “Oh voz, única voz: todo el hueco del mar, / todo el hueco del mar no bastaría, todo el hueco del cielo, toda la cavidad de la hermosura / no bastaría para contenerte / y aunque el hombre callara y este mundo se hundiera / oh majestad, tú nunca, / tú nunca cesarías de estar

HUELLAS DEL DRAGÓN EN NUESTRA POESÍA III: LA SEGUNDA POS-VANGUARDIA Y MÁS ALLÁ

Si bien Enrique Lihn fue —por la sonoridad de su apellido, junto a Óscar Hahn— uno de nuestros “poetas chinos” al decir de Armando Uribe, la verdad es que, salvo por alguna que otra alusión (como la cita de Pound en “Escrito en Cuba”¹⁴), no parece haber seguido las pistas chinas de su maestro Parra, más allá de constatar su diferencia, el contraste con el sentido de la famosa leyenda del nacimiento del maestro, en “El escupitajo en la escudilla”: “Y no nací, como Lao Tsé, a los ochenta años” (195).

Algo diferente ocurre con Efraín Barquero. Como de Rokha y Neruda antes que él, Barquero también visitó China, en 1962, invitado esta vez por el pintor Venturelli. Dicha visita lo marcó personalmente —a su regreso, dejó de ser parte de la bohemia literaria a la que pertenecía— y encarna en el imaginario de su libro *El viento de los reinos* (1967). Aquí, ciertos elementos muy caros tanto a la simbología y a la historia de China, como a la simbología e historia universales —pensamos en símbolos como el cielo y la tierra, y en realidades históricas como hambrunas y guerras, por ejemplo—, le sirven a los hablantes de Barquero para buscar profundizar en sus preocupaciones histórico-culturales¹⁵ y, sobre todo, metafísicas, en su búsqueda del carácter y el sentido último de las cosas, de la vida y del dolor. Así leemos en “Multitud del cielo”:

Quejaos ahora y siempre del cielo duro, cruel
 legiones hambrientas coronadas con huesos de animales
 este color es como la sed, como la fiebre
 locura de mirar y comprender a medias
 azul es el marasmo
 azul como las aguas no contagiadas, como las rosas del frío.

Nadie ha muerto, este cielo lo niega
 nadie ha enfermado de beber la extinción de los ríos

en todas partes, / porque te sobra el tiempo y el ser, única voz, / porque estás y no estás, y casi eres mi Dios, / y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro” (144).

¹⁴ “Tanto el Duce como Confucio —dijo Ezra Pound— se dieron cuenta de que el pueblo necesitaba poesía” (157).

¹⁵ Así por ejemplo, en “Puertas de China”, desde la perspectiva de la propia China, leemos: “Extranjero, detente en mis murallas / contengo tantos muertos que entera soy de cal y espinas / mi tempestad sería de cenizas extinguidas hace siglos / te quemaré como al caballo de la estepa (...) Para ti seré ausencia de raíces / un río turbio, un fruto descarnado, / en mi manto hay un tambor que batiré por ti mientras existas / hueso contra hueso morderás el arroz podrido del esclavo” (147).

nadie ha comido el pez sanguinolento de la guerra
 nadie ha devuelto las semillas a la casa podrida.

Nadie existe, un dios sin rostro lo enseña
 un dios que oscurece la tierra con su cola radiante
 azul, quién osa remediar las llagas
 la muerte sin lugar del tiempo
 azul, quién gime cuando el viento ha borrado los caminos
 quién anda todavía en su destierro.

Todo lo absorbe el cielo sin notarlo
 muertos y raíces, montes y salares en resplandor se han convertido
 en derretida cera
 se han sumado las edades como peces turbados
 como la suavidad de un día más sobre su estrella
 el dolor ha olvidado si era humana su dimensión terrestre (156-157).

El caso de Jorge Teillier resulta, en este sentido, también muy interesante. Su lirismo, su amor por la naturaleza, el vino y los amigos, su compasión y su amplio conocimiento de la poesía mundial, son todos elementos que lo acercaron a la poesía china. Así, además de poemas de referencia explícita como “Tras releer a Li Tai Po” (2009, 192) aparecido en *El molino y la higuera* (1993), ya desde mucho antes el tono calmo y sobrio, triste y/o resignado, el ritmo cansino, la directa sencillez de la selección léxica y del fraseo de algunos de sus poemas o de fragmentos de ellos, recuerdan mucho al de algunos sus hermanos chinos¹⁶. Véase este pequeño fragmento de “Camino rural”:

Solitario camino rural
 a fines del verano.
 ¿Qué puedo hacer
 troncos podridos sobre el charco? (2007, 37).

¹⁶ No solo pensamos en ciertos poetas clásicos, sino también en algunos contemporáneos, especialmente en Gu Cheng. Como botón de muestra, véase por ejemplo poemas como “Yo soy un hijo caprichoso” (94-101), “Mi poesía” (110-111) o “Pequeñas flores anónimas”: “Flor silvestre / diminuta mancha / como botón perdido / arrojado al lado del camino. // Ella no dispone de dorados y rizados pelos / de los crisantemos de otoño, / tampoco dispone de la bella y tierna apariencia / de las peonías. // Ella sólo posee unas pequeñas flores / y unas hojas endebles y finas, / de una insípida fragancia / que se disuelve en la espléndida primavera. // Mi poesía / es como la pequeña flor sin nombre / que con el transcurso y el cambio de las estaciones / florece silenciosamente / en el solitario mundo...” (29).

En su poesía hay síntesis de una gran ternura y hasta delicadeza, que con elementos simples y cotidianos, nos hablan de la maravilla de lo cotidiano y del misterio que es y encierra la materia, que expresa y vela la materia, y que recuerdan mucho a las que la poesía japonesa aprendió —mucho antes que Pound o Rexroth— de la china, de la estructura dialéctica de su cuarteta clásica de veinte caracteres, que los japoneses trabajaron en las diecisiete del haikú. Así por ejemplo, en ciertos fragmentos de “Cosas vistas”, como el 8, el 33¹⁷ o estos:

27

Una locomotora de lata
abandonada en la basura.
Una araña teje en ella su red
y solo atrapa una gota de rocío.

47

Mi hija me pregunta:
¿Dónde estuve yo
antes de que ustedes nacieran? (2013, 275 y 278).

Este poema es, desde luego, una paráfrasis, una variación de un famoso *koan* (kung-gan en chino) clásico del budismo zen, que, como se sabe, es, en su origen, la elaboración china de la “Doctrina de la Iluminación” (Suzuki, 1995, 178): “¿Cómo era tu rostro antes de nacer?”¹⁸. Y es precisamente a través del budismo chino que el dragón reaparece algunos años después en nuestra poesía, nada menos que en “La poesía china” dentro de *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez:

LA POESIA CHINA*

El cuerpo es el árbol Bodhi
La mente el espejo brillante en que él se mira
Cuidar que esté siempre limpio
Y que polvo alguno lo empañe

Shen-hsiu

¹⁷ Así el 8: “Las primeras luciérnagas: / un niño corre a buscarlas / para su amigo enfermo” (2013, 274). Y el 33: “Un gato y una mariposa / Peligrosamente cerca. / Pero el viento no duerme” (2013, 275).

¹⁸ Para quienes deseen profundizar en el conocimiento del koan, en tanto “contribución única que el Zen tributó a la historia de la consciencia religiosa” (9), véase la segunda serie del clásico de Suzuki *Ensayos sobre Budismo Zen...* 9-235.

Nunca existió el árbol Bodhi
 Ni el brillante espejo en que él se mira
 Fundamentalmente nada existe
 Entonces, ¿qué polvo lo empañaría?

Hui-neng

* (NADIE LEERA NUNCA /OIRA (INTERPRETARA MENTALMENTE)
 ESTOS DOS POEMAS CHINOS).

(NADIE RECORDARA NUNCA / TARAREARA (EVOCARA MENTAL-
 MENTE) ESTOS DOS POEMAS CHINOS).

(FUNDAMENTALMENTE LA POESIA CHINA, (EN SU FORMA ACTUAL
 O EN OTRA CUALQUIERA) NO HA EXISTIDO JAMAS) (97).

Fuera del ámbito de los buscadores y ciertos académicos, de las personas interesadas en el budismo como una de las grandes tradiciones espirituales y/o de las religiones mundiales, el intertexto al que alude Martínez es desconocido aún hoy y, por supuesto, lo fue mucho más en el momento de la publicación del poema. Este, alude al contexto de sucesión del dharma en la cadena ininterrumpida que va desde los maestros zen y retrocede hasta Bodhidharma (Da Mo en chino), primer patriarca del zen y vigésimo octavo, en la cadena que inicia Sakyamuni o Siddartha Gautama (o Gotama), el Buda histórico. Hung-jên, quinto patriarca del zen, sintió aproximarse la muerte y decidió elegir a su sucesor, para lo cual comunicó a todos los monjes del monasterio que quien quisiera postular escribiese un poema en una pared, en el que comunicara su comprensión del dharma. Al día siguiente sólo había un poema: el de Shen-hsiu, su discípulo más aventajado y erudito. Se dio un día más y apareció el de Hui-nêng (Yeno en japonés), un campesino analfabeto y que recién llegado al monasterio trabajaba en la cocina, quien pidió a un compañero que escribiese su dictado. Hung-jên optó por el segundo y heredó el dharma a Hui-nêng, lo que causó gran conmoción en muchos monjes, al punto en que como sexto patriarca debió huir esa misma noche del monasterio, con lo cual se dividió el zen en dos escuelas (conocidas por sus nombres en japonés como la escuela Rinzai y la Soto zen)¹⁹.

Si se examinan estos poemas citados por Martínez, el primero alude al cuerpo físico como el árbol Bodhi, esto es, aquel junto al cual Sakyamuni obtuvo la iluminación. Asimismo, utiliza el símbolo tradicional de la mente como espejo, es decir, de la mente

¹⁹ Quienes quieran profundizar en este importante capítulo de la herencia espiritual y de sisma dentro de la historia del budismo, puede consulta la primera serie de los *Ensayos sobre Budismo Zen...* 177-248.

imaginario, operando en los tres niveles que distinguió Rama: el de la lengua, el de la estructuración literaria y el de cosmovisión (Aedo, 2019, 210-217). De esta forma, en este trabajo hemos podido ir viendo distintos niveles y grados en que nuestros autores han podido ir haciendo suyo y nuestro una parte de eso otro humano, artístico y cultural que conocemos, y viéndonos a esa nueva luz y devolviéndole a su vez —en este caso a China— una nueva imagen de sí.

Es este sentido, la sintonía y recreación, a nivel de las formas y sensibilidades, de las estructuras y tonos, de las visiones de mundo de la poesía china, por parte de la tradición chilena, es a la vez una realidad existente y hasta ahora no vista, además de una posibilidad todavía abierta e incierta, esto es, algo que está —como hemos podido observar, desde las menciones coyunturales, casuales o más o menos gratuitas, a las resonancias y sintonías hondas, pasando por los vericuetos del juego cultural más o menos erudito y madurado— al mismo tiempo haciéndose y todavía por hacerse. Esperemos que con la proliferación de traducciones (en el contexto, también hay que decirlo, de la insana lucha neoimperialista por el control económico, militar y cultural del mundo), muchas de ellas ahora directas, podamos establecer un diálogo poético y cultural más sutil, más complejo, más amoroso y cercano, en ambas direcciones²⁰, sobre todo con esos *contemporáneos* de vario tiempo que, muchas veces, escribieron y nos siguen tocando desde hace tantos siglos atrás.

BIBLIOGRAFÍA

- Aedo, Roberto. “Una loca, desgarrada y bella geografía (o Notas para una relación histórica de la poesía chilena)”. *Ærea, Revista Hispanoamericana de Poesía* 11, (2017): 99-117.
- . “Siempre de nuevo crucificado: historia, rebelión y espiritualidad en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos”. 2019. Universidad de Chile, tesis doctoral.
- Alegría, Fernando. *La poesía chilena. Orígenes y desarrollo: del xvi al xix*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Anzieta, Edgardo. “La poesía chilena en el siglo xx”. *Cauce Literario* N° 76-78, (2000): 23-29.
- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Trad. de Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- . *Psicoanálisis del fuego*. Trad. de Ramón G. Redondo. Madrid: Alianza, 1966.

²⁰ Cuando escribimos esto, y aunque pensamos que quizás China conoce más y mejor a occidente de lo que occidente conoce a China, nos parece que todavía poco es lo que se conoce en China de la poesía y la literatura chilena: envuelta en la percepción de lo latinoamericano, poco es lo que se conoce más allá de Neruda, de Huidobro y de Parra, o del contagioso entusiasmo reciente por la figura de Bolaño.

- . *Fragmentos de una poética del fuego*. Trad. de Hugo F. Bauzá. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- . *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trad. de Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 1996a.
- . *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Trad. de Beatriz Murillo Rosas. México: Fondo de Cultura Económica, 1996b.
- Barquero, Efraín. *Antología*. Prólogo de Naín Nómez. Santiago: LOM, 2000.
- Brecht, Bertolt. *Me-Ti. El libro de las mutaciones*. Trad. de Nélica Mendilazru de Machain. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969.
- . *Más de cien poemas*. Trad. de Vicente Forés, Jesús Munárriz y Jenaro Talens. Madrid: Hiperión, 2001.
- . *Teatro completo*. Trad., edición, introducción y notas de Miguel Sáenz. Madrid: Cátedra, 2018.
- Carrera Andrade, Jorge. *Antología poética*. Quito: Libresa, 2005.
- Chan, Wing-Tsit et al. *Filosofía del oriente*. Trad. de Jorge Hernández Campos y Jorge Portilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Chen, Guojian. “Introducción”. *Poesía china (Siglo XI a.C.-Siglo XX)*. Ed. y Trad. de Guojian Chen. Madrid: Cátedra, 2015: 9-94.
- Cruchaga Santa María, Ángel. *Anillo de jade. Poemas de China*. Santiago: Universitaria, 1959.
- De Cuenca, Luis Alberto. “Presentación”. *Libro de los cantos*. Ed. y Trad. de Gabriel García-Noblejas. Madrid: Alianza, 2013. 11-13.
- De Rokha, Pablo. *Antología de las obras completas de Pablo de Rokha*. Selección, notas, edición e introducción de Alejandro Lavquén. Santiago: Pehuén, 2015.
- Donoso, José. *El escritor intruso. Artículos, crónicas y entrevistas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2004.
- Graham, Angus Charles. *El Dao en disputa. La argumentación filosófica en la China antigua*. Trad. de Daniel Stern y revisión de Flora Botton. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Gu, Cheng. *Poemas oscuros. Antología de Gu Cheng*. Estudio preliminar y traducción de chino de Javier Martín Ríos, corrección de Sun Xintang. China: China Intercontinental Press, 2014.
- Huidobro, Vicente. *Obra poética*. Edición crítica coordinada por Cedomil Goic. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica/Colección Archivos, 2003.
- Lihn, Enrique. *Porque escribí*. Selección y prólogos de Eduardo Llanos Melussa. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo, 1985.
- Neruda, Pablo. *Estravagario*. Edición y notas de Hernán Loyola, prólogo de Federico Schopf. Buenos Aires: Debolsillo, 2003.

- . *Navegaciones y regresos*. Edición y notas de Hernán Loyola, prólogo de Elena Poniatowska. Buenos Aires: Debolsillo, 2003.
- . *Confieso que he vivido*. Edición y notas de Hernán Loyola, prólogo de Jorge Edwards. Buenos Aires: Debolsillo, 2004.
- Parra, Nicanor. *Obras completas y algo † (1935-1972)*. Edición supervisada por el autor, asesorada y establecida por Niall Binns, al cuidado de Ignacio Echevarría, prefacio de Harold Bloom y prólogo de Federico Schopf. Colombia: Círculo de Lectores / Galaxia Gutemberg, 2006.
- . *Chanchullos. Parra antes de Las Cruces*. Selección, montaje, prólogo y notas de Lucas Costa. Santiago: Alquimia, 2014, págs. 20, 58-60.
- Paz, Octavio. *Versiones y diversiones*. México: Joaquín Mortiz, 1984.
- . *La casa de la presencia. Poesía e historia*. Obras Completas, edición del autor, volumen 1. México: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.
- Pound, Ezra. *Personæ. Los poemas breves*. Trad. de Jesús Munárriz y Jenaro Talens. Madrid: Hiperión, 2007.
- . *Cantos*. Trad. de Jan de Jager. Madrid: Sexto Piso, 2018.
- Rexroth, Kenneth. *Recordando a los clásicos*. Trad. de Carlos Ávila Flores. México: Fondo de Cultura Económica, 2001a.
- . *Cien poemas chinos*. Trad. de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 2001b.
- . *La señal de todas las cosas. Antología poética*. Trad., selección notas y comentarios de Marcelo Pellegrini y Armando Roa Vial. Santiago: Universitaria, 2004.
- . *El amor y el tiempo y su mudanza. Cien nuevas versiones de poesía china*. Trad. de Carlos Manzano. Madrid: Gadir, 2006.
- Rojas, Gonzalo. *Íntegra. Obra poética completa*. Edición de Fabienne Bradu. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Salazar, Gabriel. “Sobre la situación estratégica del sujeto popular”. *Unidad Popular 30 años después*. Santiago: Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, 2003. 209-226.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Ensayos sobre Budismo Zen (Primera Serie)*. Versión española de la tercera edición inglesa de Héctor V. Morel. Buenos Aires: Kier, 1995.
- . *Ensayos sobre Budismo Zen (Segunda Serie)*. Versión española de la tercera edición inglesa de Héctor V. Morel. Buenos Aires: Kier, 2004.
- Teillier, Jorge. *Los dominios perdidos*. Selección de Erwin Díaz y prólogo de Eduardo Llanos Melussa. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- . *Para un pueblo fantasma / Cartas para reinas de otras primaveras / El molino y la higuera*. Prólogo de Pedro Lastra. Santiago: Tajamar, 2009.

- . *Nostalgia de la Tierra*. Edición de Juan Carlos Villavicencio. Madrid: Cátedra, 2013.
- Tablada, José Juan. *El jarro de flores y otros textos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2007.
- Uribe, Armando. *Imágenes quebradas*. Selección de textos, prólogo y notas de Francisco Véjar. Santiago: Dolmen, 1998.
- Yutang, Lin. *Mi patria y mi pueblo*. Trad. Román A. Jiménez. Buenos Aires: Sudamericana, 1953.
- Zhuo, Zhenjing y Yin Chengdong. “Introducción”. *Versos de Chu*. Versión en chino moderno de Chen Qizhi y Li Yi. Trad. de Yin Chengdong, Jian Fengguang y Fabio Barrera Téllez. Dalian: Editorial de la Universidad Tecnológica de Dalian, 2015. 26-37.

Dossier

Marta Brunet (1897-1967)

(coordinado por Antonia Viu Bottini)

Antonia Viu

Oswaldo Carvajal M.

Lorena Amaro Castro

Claudia Darrigrandi

Pablo Concha Ferreccio

Natalia Cisterna Jara

Oswaldo Carvajal y Antonia Viu