
LA POESÍA CLÁSICA COREANA *SHIJO*: LA GRAN ARMONÍA ENTRE HOMBRE Y NATURALEZA

TAE-JUN HWANG
El Colegio de México

Introducción

Hace más de cien años que dio inicio el encuentro concreto de dos mundos muy distintos: el mundo remoto y exótico del Lejano Oriente despertó la curiosidad apasionada de los occidentales, y viceversa. Desde entonces, en el área de la literatura la antigua poesía de Asia Oriental no ha dejado de seducir a los poetas occidentales tanto europeos como americanos, y a su vez, los poetas orientales descubren, estudian y practican la nueva poesía europea. Más exactamente, en la poesía oriental breve como el *Chüeh chü* de China y el *Haiku* de Japón, los poetas parnasianos y simbolistas franceses y también los imaginistas anglosajones descubren una posibilidad de renovar la forma poética.¹ Sobre esta atracción hacia la poesía oriental breve dice Gloria Ceide-Echevarría: “Con la introducción de sus breves formas poéticas, casualmente en la época en que la literatura reaccionaba contra los excesos del romanticismo y se inclinaba a la economía de palabras, la sencillez y la concisión, la lírica japonesa dio al mundo occidental un nuevo tipo de poesía condensado, visual y sencillo

Este artículo fue recibido por la dirección de la revista el 22/08/2000 y aceptado para su publicación el 27/09/2000.

¹ Me refiero a la poesía “breve” en el mismo sentido en que el *Chüeh-chü* de China y el *Haiku* japonés lo son en comparación con las poesías occidentales cultivadas hasta entonces. *Chüeh-chü* es uno de los géneros poéticos más importantes de la dinastía Tang de China (618-907). Es un cuarteto breve y cada verso está escrito en cinco o siete caracteres. Mientras tanto, el *Haiku*, la poesía japonesa bien conocida, está compuesto por tres versos de 5, 7 y 5 sílabas.

en su forma.”² Sin poner mayor atención a sus distinciones específicas, creo que los poetas de Occidente se sienten atraídos por las características comunes a este tipo de poesía: la brevedad de la forma poética y en consecuencia la economía de las palabras, las imágenes concretas y, a la vez, simbólicas de objetos naturales que se integran a la intimidad del sujeto y la omisión del yo que representa la impersonalidad o, mejor dicho, la objetividad a la oriental, entre otras.

Ahora bien, es lamentable que ninguno de estos poetas interesados en la poesía oriental breve haya señalado la existencia de la poesía coreana, especialmente el *shijo*, que comparte casi las mismas características antes mencionadas. Aunque nutrido de la misma fuente que la literatura medieval de Asia Oriental, el *shijo* es un ejemplo distinto y de valor indudable en dicha literatura. Y he aquí uno de los objetivos principales de este trabajo: introducir la literatura coreana o, más exactamente, el *shijo*, la lírica tradicional más querida por el pueblo coreano, al mundo de habla hispana. Por otro lado, otro propósito de este artículo es investigar la base poética del *shijo*, en la cual se reflejan tanto la conciencia estética universal, procedente principalmente de China y dominante en el mundo medieval de Asia Oriental, como la sensibilidad singular del arte coreano arraigada en la tradición cultural que data de miles de años atrás, para así entender al hombre de aquella sociedad remota que ha creado un género poético peculiar en la historia de las letras coreanas.

Contexto histórico e ideológico

Un nuevo estilo poético no nace de la nada; surge siempre de una necesidad social, cultural e histórica; además, está condicionado por las corrientes anteriores del arte, es decir, una nueva forma poética se produce bajo dos condiciones fundamentales: los acontecimientos sociohistóricos y la tradición literaria. Lo primero que trataremos en este artículo son las condiciones que propiciaron la creación del *shijo*.

² Gloria Ceide-Echevarría, *El Haikai en la lírica mexicana*, México, Ediciones de Andrea, 1967, p. 13.

A ciencia cierta no conocemos su origen, pero los primeros poemas, según los documentos registrados, aparecieron en la parte final de la dinastía Koryo (918-1392).³ Tras la caída de Koryo y con el advenimiento de la dinastía Choson (1392-1910) se hizo muy popular esta nueva forma poética, cuya existencia se prolonga por más de seis siglos hasta llegar a nuestros días. El término *shijo*, supuestamente derivado de *shijolga* (que significa “la nueva canción popular”), se difundió relativamente tarde en la segunda mitad de la dinastía Choson. Anteriormente llamaban a esta nueva poesía la *Tanka*, que quiere decir “canción corta” o “poesía breve”, para distinguirla de la *Changga* (la “canción larga”), que era la poesía popular en la dinastía Koryo.

De este primer acercamiento al origen del *shijo* encontramos un dato interesante e importante que nos ayuda a entender su base poética: el *shijo* se generó en los tiempos del cambio social. Más exactamente, el *shijo* surgió en la época de desorden y de crisis (a mediados del siglo xiv) en que la sociedad aristocrática y budista de la dinastía Koryo entró en pleno ocaso, tanto por las invasiones exteriores de los mongoles como por las corrupciones interiores de las familias aristocráticas y de los monjes budistas. Ante esta situación turbulenta, un nuevo estrato burocrático, conocido como *sadaebu*⁴ (los “letrados confucianos”), fue creciendo a paso firme y ocupó un lugar importante en la administración del país. Este nuevo grupo, adoctrinado según los preceptos neoconfucianos, que acababan de ser introducidos en Corea, intentó reformar la sociedad decadente con base en el modelo ideal de dicha doctrina y finalmente fundó una nueva dinastía Choson en el año 1392,

³ Cho, Tong-il, *Hanguk munhak tongsa* 2 (Historia comprensiva de la literatura coreana II), 3ra ed., Seúl, Chishiksanopsa, 1994, pp. 202-210.

⁴ Los *sadaebu*, en general, eran propietarios de pequeñas o medianas fincas en su tierra natal o agricultores autónomos. Llegaron a alcanzar una buena posición económica gracias a su propio esfuerzo y preparación intelectual. Después de haber pasado los exámenes oficiales, *kwako*, ascendieron rápidamente en el campo político gracias a sus aptitudes administrativas. Desdénaron a las familias poderosas que habían accedido a la posesión de grandes haciendas mediante procedimientos ilegales o abusos del poder. El avance de los *sadaebu* en la escena política determinó grandes cambios en Koryo. Para más información sobre el crecimiento del poder de los *sadaebu*, véase Lee, Ki-baik, *Nueva historia de Corea*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1983, pp. 178-190.

derrotando a las familias poderosas de Koryo y prohibiendo las prácticas del budismo.

Junto con la reforma social, los nuevos letrados *sadaebu*, sumamente cultos, intentaron adecuar la cultura a la doctrina estética confuciana: música, danza, arquitectura, pintura y literatura. El *shijo* se formó en este ambiente social, cultural e ideológico. Más concretamente, el *shijo* era una poesía lírica creada y refinada por los *sadaebu*, partidarios del neoconfucianismo, y la usaban para expresar sus sentimientos y pensamientos. Pese a sus diversidades temáticas, este estilo literario muestra con claridad la conciencia estética y la visión del mundo de estos hombres neoconfucianos coreanos y, en consecuencia, debe entenderse en relación con este pensamiento universal en el mundo medieval de Asia Oriental.

El neoconfucianismo es una síntesis de las “Tres Enseñanzas” del pensamiento chino: la cosmología del taoísmo, el idealismo metafísico del budismo Ch’an (Zen, en japonés) y el humanismo del confucianismo clásico.⁵ Se suele admitir que estas “Tres Grandes Enseñanzas” de Asia Oriental comparten una visión orgánica del Universo y coinciden en señalar como su meta final la iluminación interna o, mejor dicho, el ser un hombre “total”, “iluminado” y, en fin, “sabio” por medio del aprendizaje incesante. A diferencia del concepto de creación judeocristiano y, por cierto, occidental, la cosmogonía china no tiene un origen ni un final, ni tampoco la noción de un Dios creador, exterior al mundo. Y, en consecuencia, el pueblo chino no tiene el mito de la creación:

⁵ La nueva escuela filosófica del neoconfucianismo se formó en los tiempos de la dinastía *Song* (960-1279). Los confucianistas, que competían con otras dos corrientes, empezaron a sentir la carencia de la base teórica y filosófica de su doctrina. Para satisfacer esta necesidad, tomaron prestados los elementos valiosos de otras corrientes, sobre todo, la cosmología taoísta, y desarrollaron un sistema sintético, corrigiendo los defectos de otras corrientes de pensamiento, pero siempre rescatando los valores éticos del confucianismo clásico. De este modo, Chu Hsi (1131-1200), el gran sintetizador, llegó a presentar su teoría del principio universal de naturaleza, llamado el *Li* y *Ch'i*. Véase, Tu Wei-ming, *Confucian Thought: Selfhood as Creative Transformation*, Albany, State University of New York Press, 1985, pp. 19-20. Véanse también Colin A. Ronan, *The Shorter Science and Civilisation in China: An Abridgement of Joseph Needham's Original Text*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, en especial, capítulo 12, “Chin an Tang Taoists and Sung Neo-Confucians”, pp. 216-249.

El punto básico que los extranjeros han encontrado tan difícil de descubrir es que los chinos, entre todos los pueblos antiguos y recientes, primitivos y modernos, son aparentemente únicos en no tener el mito de la creación, pues ellos han considerado el mundo y al hombre como no creados, constituyendo como figuras centrales un cosmos generado espontáneamente por sí mismo, no teniendo creador, dios, causa última o voluntad externa a sí mismo.⁶

Esta cosmogonía genuina y genial de China se puede explicar por tres motivos básicos: continuidad, totalidad y dinamismo. El pueblo chino de tendencia taoísta percibe el cosmos como un proceso continuo y dinámico de transformación, y no como una creación de la nada por una mano todopoderosa o una voluntad externa. Por decirlo así, es un sistema abierto en el cual no hay un origen temporal y el final no está considerado. Es sólo un proceso de transformación creativa: conjunción y disyunción, acción y quietud, plenitud y vacío. Esta transformación creativa, sin embargo, no es caótica y siempre obedece a la ley espontánea e intrínseca del Universo, llamado *Tao* (el “camino” o la “Gran Armonía”) en términos taoístas o *Li* (el “principio”) y *Ch'i* (la “fuerza vital”) en términos neoconfucianos.⁷ Veamos una explicación muy breve de esto:

Ch'i se mueve y fluye en todas las direcciones y de todas las formas. Sus dos elementos (*yin* y *yang*) se unen y causan lo concreto. Así, la multiplicidad de cosas y seres humanos es producida. En sus sucesiones incessantes los dos elementos de *yin* y *yang* constituyen los grandes principios del Universo.⁸

Por otro lado, la cosmogonía china no es antropocéntrica, sino que es un sistema orgánico, unitario y total, es decir, el ser humano no impone su voluntad sobre el Universo y es sólo una parte de amplias redes de relaciones de él, y todas las partes interactúan para formar una unidad integral, armónica, que es el Universo. A esta visión orgánica del Universo la llamó el

⁶ Frederick F. Mote, *Intellectual Foundations of China*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1971, pp. 17-18.

⁷ Aquí no daré una explicación exhaustiva sobre estos conceptos filosóficos por el límite y el propósito de este trabajo. Para más información, véase Colin A. Ronan, *op. cit.*, pp. 216-249.

⁸ *Cit.* en Tu Wei-ming, *op. cit.*, p. 41.

profesor Tu Wei-ming “antropocósmica”,⁹ que va más allá de la visión limitada del antropocentrismo. Y el hombre, sobre todo, el hombre sabio es el que percibe esta gran unidad cósmica, como dice poéticamente el antiguo filósofo chino, Chang Tsai (1022-1077):

Cielo es mi padre y tierra es mi madre, y un ser tan pequeño como yo encuentra un lugar íntimo en su medio. Por lo tanto, considero lo que llena el Universo como mi cuerpo, y considero lo que dirige el Universo como mi naturaleza. Todas las personas son mis hermanos y hermanas, y todas las cosas son mis compañeros.¹⁰

A este “entendimiento primordial” o, mejor dicho, a la iluminación interna en que el hombre se une con el cielo y la tierra, buscan llegar coincidentemente los tres pensamientos de China, es decir, el taoísmo, el budismo *Zen* y el neoconfucianismo, que, a su vez, nos enseñan que aprender a ser un hombre verdadero significa cultivar y desarrollar, sin cesar, este “entendimiento primordial”: aquí es donde confluyen los tres pensamientos chinos. Pero la diferencia entre éstos no es menos notable que la semejanza. En el taoísmo, por ejemplo, el hombre sabio es el que está en un estado de perfecto equilibrio con la naturaleza, es decir, el hombre natural. Este hombre natural, sin embargo, critica y rechaza los valores morales y las normas políticas impuestos por la sociedad, considerándolos como restricciones innecesarias que perjudican la espontaneidad de la naturaleza. Por eso los confucianos ven el taoísmo como una tendencia peligrosa, antisocial y anárquica. Mientras tanto, el hombre iluminado del budismo es el que inclusive niega el yo y rompe los lazos que lo unen a este mundo. La iluminación de la mente se alcanza con la absoluta libertad, es decir, la gran negación de los deseos mundanos y el yo ilusorio.

Frente a estas dos corrientes de pensamiento, el hombre ideal en el confucianismo y, más exactamente, en el neoconfucianismo, es el hombre moral y social. Los neoconfucianos

⁹ Tu Wei-ming, “T'oegy's Creative Interpretation of Chu Hs'i Philosophy of Principle” en *Korea Journal*, vol. 22, núm. 2, verano, 1982, p. 12.

¹⁰ Cit. en Tu Wei-ming, *Confucian Thought: Selfhood as Creative Transformation*, op. cit., p. 42.

vieron en el orden natural un modelo de la moral personal y la ética social, e intentaron construir una sociedad virtuosa, con base en la armonía del movimiento cósmico. Por ejemplo, las virtudes tan importantes en la sociedad confuciana, como la piedad filial y la lealtad al trono, no son sino un reflejo del orden cósmico: si el rey es el hijo del cielo que nos cubre, hay que seguir el camino del cielo. Si la madre de familia es la tierra que nos sostiene, hay que respetarla con profundo sentimiento. En el matrimonio conyugal se realiza el principio universal de la naturaleza, es decir, la armonía de dos fuerzas contrarias, *yin* y *yang*. La bondad humana, conforme a la tradición confuciana, sobre todo menciana, no es distinta a la espontaneidad de la naturaleza: si un hombre ve a un niño caer en un pozo, naturalmente acude a ayudarlo. Pero esta naturaleza innata del ser humano es tan delicada como un retoño. Si no la cultiva, se pierde fácilmente. El objetivo principal del confucianismo, pues, reside en cultivar, educar y desarrollar esta capacidad innata del hombre.

Esta filosofía orgánica del neoconfucianismo ha influido en todos los campos de la vida, no sólo de aquella sociedad china sino también de la dinastía Choson coreana, desde la pintura y la poesía hasta la política y la religión. El arte neoconfuciano y la poesía en particular no eran sino un medio para cultivar la naturaleza humana. Aprender a tocar un instrumento musical o componer un poema requiere un entrenamiento de largo tiempo y una disciplina para la mente y también para el cuerpo. Mediante estas experiencias estéticas, sin embargo, uno aprende a escuchar los ritmos del cielo y de la tierra, es decir, el orden natural y la armonía cósmica. Quien experimenta la armonía primordial se deja abrazar por la naturaleza y se integra a ella: se disuelve la barrera entre el objeto estético y el sujeto que experimenta. Más exactamente, el hombre se hace parte de la gran naturaleza. De esta manera, el artista neoconfuciano no ve la naturaleza como un objeto exterior, sino que postula la experimentación de ella dentro de sí mismo. Dicho de otro modo, el artista no impone su voluntad hacia el objeto sino que intenta participar en la realidad extendida.

En fin, la actividad artística es una especie de unidad armónica en la cual el hombre dialoga con la naturaleza y la

distinción entre el objeto y el sujeto, el individuo y la sociedad y, en última instancia, el hombre y la naturaleza, se disuelve. Así, el artista, es decir, el hombre, se convierte en cocreador del Universo, y en esto reside el placer de la experiencia estética: la transformación creativa, que es la cosmogonía tradicional de Asia Oriental.

Contexto formal y análisis de la poética del *shijo*

Hasta aquí hemos visto el contexto histórico y, sobre todo, ideológico en el que surgió el *shijo*. Esta visión neoconfuciana compartida por los *sadaebu* de Corea, sin embargo, no generó la misma forma poética, puesto que el *shijo* posee una estructura poética independiente y distinta a la de la poesía china. El estilo formal de *shijo* es considerado como un producto o, mejor dicho, como la cima de la larga transformación modal sufrida por la poética vernácula coreana que, a su vez, está ligada estrechamente a las peculiares características lingüísticas del idioma coreano. En esta parte, pues, me voy a ocupar de la singular modalidad formal de la poesía *shijo* que refleja tanto la sensibilidad artística del pueblo coreano como la conciencia estética del neoconfucianismo.

Un *shijo* es un poema breve que se compone por tres versos. Cada verso tiene aproximadamente quince sílabas, aunque este número puede tener cierta variación. Un verso se divide en dos hemistiquios que, a su vez, se distribuyen en unidades más pequeñas, el llamado *umbo* (el pie métrico). Un *umbo* tiene de tres a cinco sílabas y cada dos *umbos* constituyen un hemistiquio. Por lo tanto, la estructura básica de un *shijo* estándar¹¹ (*pyong shijo*, en coreano) consta de tres versos y seis hemistiquios, cuyo esquema se puede transcribir como sigue:

¹¹ Aparte del *shijo* estándar, que es la forma tradicional, más antigua y más cultivada, hay dos tipos más: *ot sijo* y *sasol shijo*. *Ot sijo* significa un “*shijo* ligeramente alterado”, puesto que uno de tres versos se alarga. Hay muy pocos ejemplos de este tipo de *shijo*. Mientras que el *sasol shijo* empezó a aparecer desde el siglo XVIII y obtuvo gran popularidad entre la clase media y comerciante. Tiene una forma muy extendida y casi narrativa, pero, aun así, mantiene la forma del *shijo*. A veces, expresa abiertamente temas inmorales y grotescos. Véase Kim, Ki-chung, *An Introduction to Classical Korean Literature: From Hyangga to P'ansori*, Nueva York, M. E. Sharpe, 1996, pp. 84-86.

Primer verso:	$\frac{3 \text{ (sílabas)}}{1 \text{ (umbo)}} / \frac{4 \text{ ㄱ}}{2} // \frac{3 \text{ (4)}}{3} / \frac{4 \text{ ㄴ}}{4}$
Segundo verso:	$\frac{3}{1} / \frac{4 \text{ ㄱ}}{2} // \frac{3 \text{ (4)}}{3} / \frac{4 \text{ ㄴ}}{4}$
Tercer verso:	$\frac{3}{1} / \frac{5 \text{ ㄱ}}{2} // \frac{4}{3} / \frac{3 \text{ ㄴ}}{4}$

Como se observa en este diagrama, un poema de *shijo* tiene tres versos y en la mitad de cada verso hay una cesura (//) que se hace entre el final de un hemistiquio y el principio de otro. Esta modalidad de tres versos y seis hemistiquios es muy diferente a la de la tradición poética china, que se caracteriza generalmente por su paralelismo estructural de cuatro versos y el orden lógico de inicio, desarrollo, climax y desenlace. Por ello, la mayoría de los críticos coinciden en señalar que la modalidad formal del *shijo* se originó en la tradición propia de la lírica coreana, en especial, en *hyangga* (las “canciones nativas”) de la dinastía *shilla* (57 a. C.- 935 d. C.).¹² *Hyangga*, que empezó a aparecer alrededor del siglo I de nuestra era y desapareció en los primeros tiempos de la dinastía Koryo, es un género complejo de música y literatura, así como el *shijo* que es la poesía y, al mismo tiempo, la canción, y se realizaba, a veces, como una especie de diálogo. En esta poética temprana pero refinada, sobre todo en el *hyangga* de diez versos llamado *sanoega*, ya se encontraba el aparato formal que distribuye las unidades semánticas en tres partes estructurales: 4/4/2, es decir, “del primer al cuarto verso, luego del quinto al octavo y se remata con los dos finales.”¹³ A pesar de que hay una diferencia notable en el número de versos, el *shijo* muestra claramente el mismo desarrollo poético de la estructura dividida en tres. Y, por otro lado, el *shijo* acoge la figura retórica tan peculiar en *sanoega*, que consiste en poner una expresión exclamatoria al

¹² Para más información al respecto, véanse Kim, Hak-sung, *Hankuk Kosikani Kosichok Tamgu* (Investigación macroscópica de la poesía antigua de Corea), Seúl, Chipmuntang, 1997, pp. 278-286, y Chin, Tong-hyok, *Koshijo Munhaknon* (Teoría literaria de la poesía antigua), Seúl, Yongsol, 1997, pp. 17-21.

¹³ Cho, Tong-il et al., *Historia de la Literatura Coreana*, Lima, Universidad Católica del Perú, 2000, p. 196.

inicio de la parte final del poema, con la cual se obtiene el efecto de intensificar o girar el ambiente poético. A partir de todo esto podemos concluir que el *shijo* surgió al refinarse los estilos formales de la lírica tradicional coreana.

Ahora bien, veamos las figuras métricas: rima y ritmo son dos elementos fundamentales de la métrica poética. A diferencia de la poesía china u occidental, en el *shijo* la rima no tiene un valor importante, debido a que en la gramática del coreano siempre se coloca el verbo al final del enunciado.¹⁴ En algunas ocasiones se pueden descubrir repeticiones de sonidos idénticos, pero éstos son fenómenos naturales del coreano y no podemos considerarlos como una rima regular que se utilizó intencional y sistemáticamente como un artificio métrico. En cambio, la aliteración ha sido empleada para dar efectos estéticos: paronomasias, onomatopeyas y juegos de palabras son abundantes en el *shijo*.

La característica más destacada del *shijo* es su ritmo. El metro del *shijo* pertenece a un metro simple que cuenta principalmente con un número de sílabas específico y con una unidad silábica llamada *umbo* (el pie métrico). El ritmo surge de la relación dinámica entre los *umbos* y los números de sílabas que constituyen cada *umbo*, y no de la relación entre sílabas fuertes y débiles, como la mayoría de la poesía occidental. Por ello, las cualidades fundamentales que caracterizan el ritmo del *shijo* no son la variación de la altura acentual, sino la duración temporal que varía conforme a los números de sílabas: dicho de otro modo, el aumento de las sílabas significa el aumento de la duración temporal y, a su vez, de la longitud de los sonidos. Entonces, la variación de la longitud de los versos es el elemento esencial que constituye el ritmo del *shijo*.

Como hemos visto en el esquema anterior, cada verso de un *shijo* tiene cuatro *umbos* (4 pies métricos), los cuales generan un ritmo firme que da una sensación de equilibrio y tranquilidad, distinto a los tres *umbos*, cuya sensación es ligera y alegre. Si pensamos que el ritmo es un reflejo de los movi-

¹⁴ Más información al respecto en Song, Ho-kyong, "Hankukoui T'eukchinge Ttarun Hankuk shigai Un Yul Yangsang" ("Modalidad métrica de la poesía coreana conforme a las características del coreano"), en *Munhakkwa onnoui Mannam (Encuentro de literatura y lengua)*, Seúl, Shinku Munhwasa, 1996, pp. 40-48.

mientos de la naturaleza o del ser humano, los autores del *shijo* encontraron en el movimiento del mundo o, mejor dicho, del Universo, el orden estable y la armonía solemne.¹⁵ Dentro de este marco métrico de cuatro pies, que es algo estático, sin embargo, se percibe un cambio rítmico por medio de la disimilación silábica: el número de sílabas de cada *umbo* varía. Por ejemplo, el primer *umbo* tiene tres sílabas, mientras que el segundo posee cuatro. El metro silábico del *shijo* se caracteriza por esta combinación de 3 · 4 sílabas que, a su vez, se interpreta por la duración temporal de lo corto y lo largo. Entonces, el ritmo básico de un poema de *shijo* consiste en dicha repetición intercalada de longitudes (3/4, 3/4). Esta combinación de 3 · 4 sílabas en la cual la parte primera es más pesada, puesto que tiene más sílabas, crea una impresión rítmica de tranquilidad y equilibrio. Pero este flujo regular de lo corto a lo largo se interrumpe en el último verso, en el cual el segundo *umbo* se extiende mucho más de lo normal y el último *umbo* es relativamente corto. Entonces, el desarrollo rítmico del verso final sería así: corto - muy largo - largo - corto. El último verso rompe el orden rítmico de los primeros dos versos, trayendo como consecuencia un ritmo cambiante y una tensión musical. Por lo tanto, el ritmo del *shijo* se puede definir como una combinación sutil de lo estático y lo dinámico, que es, al mismo tiempo, el reflejo de la armonía de la naturaleza.

Ahora bien, veamos un ejemplo para entender mejor lo que he explicado. El que sigue es un famoso *shijo* de Chong Mong-ju, titulado “Tan Shim Ka” (“Canto de lealtad”), escrito en los tiempos turbulentos de los finales de la dinastía Koryo (918-1392), es decir, en la época en que aparecieron los primeros poemas de *shijo*:

¹⁵ Respecto al ritmo firme y tranquilo de cuatro *umbos* del *shijo*, hay una explicación histórica. Los *sadaebu* (los letrados neoconfucianos coreanos) de aquel entonces, que buscaban reformar la sociedad en general y la literatura en particular, presentaron una nueva forma poética que se contraponía a la del *sokyo* (la “canción vulgar”) de la dinastía Koryo. La forma de *sokyo* se caracteriza por su metro alegre de tres pies (3 *umbos*) y los versos largos, cuyo contenido principal era los deseos mundanos tales como el placer del amor y la tristeza de la separación, etc. En contra de esta poética, pues, los *sadaebu* componen un poema mucho más breve con una tendencia ideológica en la firmeza moral, que es el *shijo*. Véase Kim, Hak-song, *op. cit.*, pp. 275-286.

Aunque me muera, me muera y cien veces me muera,
Blancos huesos se vuelvan polvo y el alma exista o no,
Jamás cambiará mi corazón entero hacia mi señor.¹⁶

Chong Mong-ju (1337-1392)

Confieso que mi traducción no muestra claramente las características formales del *shijo*, por lo tanto es necesaria una transliteración del original:

Yimomi / Chukgo chuko // Ilpekpon / Koch'o chuko
3 4 3 4

Pegoli / Chint'odoio // Noksirato / Itko upko
3 4 4 4

Nimhyanghan / Ilp'yontanshimiya // Kasilchuli / Itsirya
3 6 4 3

Según documentos históricos, este poema se compuso como una respuesta a otro *shijo*, "Hayoga" ("No pasa nada") que envió Lee Pang-won (1367-1422) como un ultimátum a Chong Mong-ju. En "Hayoga", Lee Pang-won, el quinto hijo del primer rey de la nueva dinastía Choson y que se convertiría en el tercer rey de dicha dinastía, intenta persuadir a Chong Mong-ju de que participe en el derrocamiento del trono de Koryo. Chong, sin embargo, rechaza tajantemente la propuesta, escribiendo este canto firme en el cual muestra sin vacilar su lealtad al trono, para después ser asesinado.

Como se nota claramente, el tema principal es la lealtad, un tema importante en el *shijo*. En los primeros dos versos, el autor desarrolla la imagen poética sin metáforas y con un ritmo firme y solemne de 3 · 4 sílabas: la muerte. Esta imagen ha sido reforzada por las repeticiones de sonidos consonantes (aliteración): *chukgo*, *chuko*, *koch'o*, *chuko*. Pero este flujo rítmico

¹⁶ *Hankuk Munhak Ch'onso* (Libro completo de la literatura coreana), vol. 1, ed. Kuon, Tu-hwan, Seúl, Haenaem, 1997, p.140. Hoy día, existen registrados alrededor de 4,000 *shijos* clásicos en los cancioneros y las colecciones individuales. Los cancioneros principales son *Chongguyongon* de Kim, Cheon-taek (1678-1758), *Haetonggayo* de Kim, Su-chang (1690-?) y *Kagokwonryu* de An, Min-yong (1816-?) y Park, Hyokwan (1781-1880).

se interrumpe sutilmente en el tercer verso y en el segundo *umbo* del verso final se aumenta hasta seis sílabas: *ilp'yontanshimiya* que significa “corazón íntegro”. Con este aumento de sílabas, de hecho, ocurre un giro tanto rítmico como poético y aparece el tema principal, la lealtad.

Hasta aquí hemos visto brevemente las características formales de la poesía *shijo*. El *shijo* es un poema pequeño y sencillo. La sencillez y la sobriedad son los rasgos más destacados de la belleza coreana. La belleza sencilla implica concentración o, mejor dicho, concisión, y para lograrla, se necesita contención. La poética moderada de *shijo* revela esta belleza coreana. La brevedad formal no permite al poeta desbordarse en sus emociones y le exige escribir con rigor y con contención: he aquí la vida mesurada que debe llevar un hombre según el confucianismo. Por lo tanto, escribir un *shijo* significa aprender a cultivarse a sí mismo y escuchar la música del cielo y la tierra: la armonía que implica la transformación sin cesar: lo estático sucede a lo dinámico, y viceversa.

Análisis temático de los *shijos* en la dinastía Choson

Durante la dinastía Choson el *shijo* alcanzó su apogeo y fue cultivado por casi todo el pueblo, desde el rey y los altos funcionarios hasta la clase media, el *chungin*, y baja, la *kisaeng* (la *kisaeng* era una mesera y artista, equivalente a una geisha japonesa). Junto a esta variedad de autores, se introduce también la libertad de los temas. Al principio, el *shijo* era en verdad un medio más que un fin en sí mismo, que sirve en primer lugar para cultivarse a sí mismo y luego orientar la vida de otros hacia una sociedad virtuosa. Por lo tanto, las preocupaciones morales o, mejor dicho, los preceptos confucianos eran el tema principal. Con el paso del tiempo, sin embargo, se convirtió cada vez más en un divertimento intelectual de los *yang ban*,¹⁷ siendo el amor, el placer de beber sin emborracharse y

¹⁷ “El estrato social gobernante que tuvo en sus manos el manejo de la sociedad durante la dinastía Choson fue el de los literatos *sadaebu*. Ellos constituían los *yang ban*, que se dividían en *mun ban* (funcionarios letrados) y en *mu ban* (funcionarios militares). La expresión *yang ban* fue empleada posteriormente para denominar a una

el tiempo ocioso de la vida reclusa algunos de los temas tratados. En esta parte, veremos a manera de ejemplo algunos poemas que representan los temas principales del *shijo*.

La lealtad es una de las virtudes más importantes del confucianismo y abundan los poemas que expresan esta virtud. Los siguientes poemas son de los vasallos reales ejecutados por haber criticado al séptimo rey Sejo, quien había usurpado el trono a su propio sobrino, Tanjong. Se cree que estos poemas fueron recitados antes de la ejecución (el título es un agregado mío):

¿Qué será de mí?

¿Qué será de mí, cuando me muera?
Seré un pino grande en el pico del monte Ponrae.
Cuando la blanca nieve cubra el mundo entero, seré sólo verde.

Song Sam-mun (1418-1456)¹⁸

La vela en el cuarto

¿De quién se habrá despedido la vela en el cuarto?
Llora afuera sin saber que se quema adentro.
La vela, como yo, no sabe que se quema adentro.

Yi Kae (1417-1456)¹⁹

El que sigue también está relacionado con este conflicto político. El autor acompaña al rey destronado, Tanjong, llevándolo a su destino de destierro. En el camino de su exilio le componen el poema:

En el camino lejano

En el camino lejano le dije adiós a mi amor.
Con el corazón *naufragado* me senté a la orilla del arroyo.
El agua, como mi corazón, fluye llorando por el camino de la noche.

Wang Pang-yon (?-?)²⁰

clase social determinada cuyos miembros podían ocupar algún cargo oficial, civil o militar." Véase, Lee, Ki-baik, *op. cit.*, pp. 192-193.

¹⁸ Kuon, Tu-hwan (ed.), *op. cit.*, p.162. La traducción es mía.

¹⁹ *Ibid.*, p. 163.

²⁰ Han, Chun-sop (ed.), *Koshijo Haesol* (Explicación del shijo antiguo), Seúl, Hongsin Munhwasa, p. 73.

En estos tres poemas, el profundo contenido emocional se expresa mediante el uso de imágenes simbólicas que se toman por lo general de los objetos de la naturaleza. En el primer poema, “¿Qué será de mí?”, el autor no transmite su firmeza moral directamente, sino que la refleja en las figuras de la naturaleza. El poeta prefiere morir a vivir sin decoro y pureza moral. Después de su muerte, dice, será un pino grande con las ramas extendidas en lo más alto de una montaña legendaria (el monte Ponrae) donde viven los seres divinos. Aquí el pino, por su carácter inmutable, al tratarse de un árbol siempre verde, sirve como un símbolo adecuado que representa la constancia moral. Junto a la imagen simbólica, la imagen visual, es decir, el brillante contraste de colores, blanco y verde, logra el efecto poético de enfatizar el contraste moral: y la virtud humana, la lealtad, está representada por un objeto de la naturaleza, un pino siempre verde.

En el segundo poema el autor obtiene una expresión poética al identificarse con un objeto sencillo de su cuarto: la vela encendida. El poeta observa la vela que arde en la cual evoca su mundo íntimo: la honda tristeza provocada por la separación del rey Tanjong. La cera derretida se convierte en lágrimas humanas y, de este modo, la imagen subjetiva se fusiona con la imagen objetiva: en fin, la distinción entre el sujeto que compara y el objeto comparado se disuelve.

En el último *shijo* la impotencia y, en consecuencia, el arrepentimiento de un vasallo real, quien no pudo cumplir su deber, se hace concreto por medio de una imagen de la naturaleza: el agua que corre llorando. El vasallo fue incapaz de ayudar hasta el último momento al rey destronado y, por eso, llora arrepentido. En este *shijo* se destaca la combinación de las palabras dinámicas y estáticas, es decir, de la contemplación y el movimiento. El vasallo arrepentido se sienta a la orilla del arroyo y contempla el agua. Esta imagen estática contrasta intensamente con el movimiento del agua que simboliza las lágrimas. Al presentar las aguas del arroyo como lágrimas, el poeta aumenta considerablemente la efectividad del verso. Otra vez, el objeto natural no se queda como un simple objeto exterior, sino que participa íntimamente en el drama del ser humano.

El amor es otro tema importante que aparece en repetidas ocasiones en el *shijo*: el amor entre padre e hijo, el amor entre rey y vasallo y el amor entre hombre y mujer. La esencia primordial del amor, tanto ético como carnal consiste en el encuentro y la separación, que no son sino un reflejo del orden de la naturaleza: las conjunciones y las disyunciones del cielo y de la tierra. En el mundo analógico del *shijo* se utilizan las imágenes cósmicas para expresar los días favorables y, en especial, los días desesperados del amor. La añoranza y la amargura del amor han sido temas cultivados principalmente por las mujeres y, sobre todo, por las *kisaeng* quienes entretenían a los hombres *yangban*, pues sólo ellas podían expresar libremente su amor hacia el hombre en la sociedad Choson. He aquí algunos ejemplos:

Recorto mi corazón

Recorto mi corazón y hago la Luna.
La cuelgo en lo más alto del cielo.
Ilumino el camino que lleva.

Chong Ch'ol (1536-1593)²¹

Recorto una noche larga

Recorto la mitad de la noche larga del invierno.
La guardo bajo mi cobija de primavera.
En la noche que venga mi amor, la desplegaré.

Hwang Chin-i (?-1530)²²

Una rama de sauces silvestres

Le envió una rama de sauces silvestres.
Plántela cerca de la ventana del lugar donde se duerme.
Cuando florezca con la lluvia nocturna, piense que soy yo.

Hong Lang (?-?)²³

El autor del primer poema "Recorto mi corazón" era un alto funcionario, pero se retiró de la vida política debido a las

²¹ *Ibid.*, p. 148.

²² *Ibid.*, p. 326.

²³ *Ibid.*, p. 342.

contendientes partidarias. Aun así, su preocupación por el rey no termina y su profundo sentimiento de añoranza se transmite con intensidad, al decir que “recorto mi corazón y hago la Luna”. La Luna tradicionalmente simboliza, por su forma redonda, la unión entre amantes que están separados por la distancia y el tiempo. Con la imagen lunar el poeta manifiesta el deseo de estar cerca de su amado, y se refiere en este caso al rey Sonjo, y quiere iluminar con el brillo de la Luna el camino del rey quien, a su vez, está perturbado por los conflictos políticos. De este modo, Chong Ch’ol escribe un poema amoroso entre el rey y el vasallo, como si fuera una mujer, quien añora a su amante.

Hwang Chin-i, la autora de “Recorto una larga noche”, era la *kisaeng* más famosa de la dinastía Choson. Bella y culta, su destino era el de todas las *kisaeng* que deben esperar siempre a un amante que ha partido. En este poema la poeta muestra con una sensibilidad femenina muy refinada la angustia que experimenta al esperar al amante que no regresa en una larga noche de invierno y de insomnio. Por eso quiere cortar este tiempo angustioso por la mitad, guardándolo debajo de su cobija caliente, la extiende en el tiempo feliz pero relativamente corto cuando viene su amante con la brisa de la primavera. Con la imaginación poética Hwang Chin-i logra sobreponer, de manera delicada, el tiempo subjetivo (la desesperación y/o el insomnio) con el tiempo natural que es el paso de las estaciones. De este modo, la angustia que predomina en el primer verso se sustituye en la parte final por una esperanza feliz: una expresión lírica y muy coreana.

El último *shijo* también fue compuesto por una *kisaeng* que vivía en la frontera norte. Al despedirse de su amante, un funcionario que se dirige a su destino, Hong Rang, le entrega este poema con una rama frágil de sauce. De una manera refinada y elegante, la *kisaeng* hace saber a su amante que el retoño de esta rama frágil es ella misma. La triste separación, pues, no se convierte en un drama vulgar y la mujer abandonada no pierde su dignidad. Ella sabe contener las emociones desesperadas y, a su vez, las eleva en un poema bello. En esto reside el espíritu del *shijo*: la contención y la belleza.

Hasta aquí hemos visto sólo algunos poemas a manera de ejemplo. Detrás de estos pequeños poemas se presenta el espí-

ritu o, mejor dicho, la sabiduría de la gente que quería vivir de acuerdo con la ley espontánea de la naturaleza. Esta gente sabe mirar y escuchar desde las frágiles ramas hasta las montañas majestuosas un principio que constituye todo el Universo: la armonía y el equilibrio. En la vida de los hombres *sadaebu*, desde luego, existe el placer del amor y el deleite del licor. Pero el que sabe escuchar la música del cielo y la tierra, sabe mantener el equilibrio y no pierde su dignidad. Así, la triste separación del amor no se convierte en un drama vulgar y el deleite del banquete no se reduce a la fiesta libertina. He aquí el modelo ideal de los *sadaebu*: la vida moderada.

Conclusión

Hemos recorrido de manera panorámica el vasto mundo del *shijo*: sus contextos histórico, ideológico, formal y temático. El *shijo* tiene una modalidad poética similar y, a la vez, distinta de las otras poesías clásicas del Extremo Oriente: la poesía breve, condensada y visual en su forma. Dentro de esta semejanza, sin embargo, se presentan las diferencias. El *shih* de China tiene una estructura lógica de cuatro versos. En el *shijo* de Corea ocurre un salto lógico al quitar un verso, pero no pierde el equilibrio formal. Mientras tanto, el *haiku* japonés es una chispa con influencia del budismo *zen*. Al compararlo con el *haiku* de 17 sílabas, el desarrollo poético del *shijo* es menos condensado y, en consecuencia, se disminuye la tensión poética. Creo, sin embargo, que el *shijo* tiene otro concepto de belleza. El *shijo* no sólo es una poesía lírica sino también una poesía didáctica: un género complejo en el cual se realiza la unión de la ética, la estética y la epistemología en la sociedad Choson. En otras palabras, en el *shijo* se refleja la vida de un hombre frugal y moral, cuya belleza, pues, es sencilla y humilde como la brisa o, mejor dicho, el aroma de la naturaleza.

Otra esencia primordial del *shijo* consiste en la imagen visual. Un poema de *shijo* se asemeja a un dibujo en donde aparecen nubes flotantes, luna llena, montes majestuosos, agua clara y un hombre. Este hombre no ve las cosas que lo rodean como simples objetos, sino que conversa con ellas y se relacio-

na: el hombre es sólo una parte de la gran naturaleza. Cada parte y cada descripción, a su vez, se abren hacia la infinitud de la totalidad, y viceversa. Dicho de otro modo, en el *shijo* el poeta no observa las cosas naturales, imponiendo sus juicios subjetivos, sino que se integra a la objetividad de la naturaleza y de la realidad total. A esta imagen visual se le conoce como “visión orgánica” en la cual cada parte refleja el principio de todo: por ejemplo, un simple pino verde demuestra la virtud humana. A esta comunión armónica entre el cielo, la tierra y el hombre intenta llegar el poeta de *shijo*. Espero que en este artículo no se haya perdido la esencia de este particular tipo de poesía. ❖

Dirección institucional del autor:
Centro de Estudios de Asia y África
El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco núm. 20
Pedregal de Sta. Teresa
10740 México, D.F.

Bibliografía

- CEIDE-ECHEVARRÍA, Gloria (1967), *El Haikai en la lírica mexicana*, México, Ediciones de Andrea.
- CHIN, Tong-hyeok (1997), *Koshijo Munhaknon* (Teoría literaria de la poesía antigua), Seúl, Yongsol.
- CHO, Tong-il (1994), *Hanguk munhak t'ongsa* (Historia comprensiva de literatura coreana), 3ra ed., Seúl, Chishik sanop sa.
- _____, et al. (2000), *Historia de la literatura coreana*, Tr. Lee Yongsun, Ricardo Sumalavia, Lima, Universidad Católica del Perú.
- HAN, Ch'un-sop (ed.) (1985), *Koshijo Haesol* (Explicación del shijo antiguo), Seúl, Hongsin Munhwasa.
- KIM, Hak-sung (1997), *Hankuk Kosikau Kosichok T'amgu* (Investigación macroscópica de la poesía antigua de Corea), Seúl, Chip Mun Tang.
- KIM, Ki-chung (1996), *An Introduction to Classical Korean Literature: From Hyangga to P'ansori*, Nueva York, M.E. Sharpe.

- KUON, Tu-hwan (ed.) (1997), *Hankuk Munhak Ch'ongso* (Libro completo de la literatura coreana), vol. 1, Seúl, Haenaem.
- LEE, Ki-baik (1983), *Nueva historia de Corea*, Tr. Ko Bu-an, Universidad de Buenos Aires.
- MOTE, Frederick F. (1971), *Intellectual Foundation of China*, Nueva York, Alfred A. Knopf.
- RONAN, Cohn A. (1978), *The shorter science and civilisation in China: An abridgement of Joseph Needham's original text*, Vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press.
- SONG, Ho-kyong (1996), "Hankukoui T'ukchinge Ttarun Hankuk shigai Un Yul Yangsang" (Modalidad métrica de la poesía coreana conforme a las características del coreano) en *Munhakkwa onoui Mannam* (Encuentro de literatura y lengua), Seúl, Shinku Munhwasa.
- TU, Wei-ming (1985), *Confucian thought: selfhood as creative transformation*, Nueva York, State University of New York Press.
- _____ (1982), "T'oegy's Creative Interpretation of Chu Hsi's Philosophy of Principle" en *Korea Journal*, vol. 22, núm. 2, Summer.