

LOS ORÍGENES DE LA POESÍA CHINA*

W. A. C. H. DOBSON
Universidad de Toronto

Una antología poética de la antigua China, compuesta de 305 fragmentos, ha sobrevivido, afortunadamente, hasta nuestros días. Al ser ordenados cronológicamente, estos fragmentos nos ofrecen muestras de cada una de las etapas de desarrollo por las cuales atravesó la poesía china, desde sus comienzos en el siglo xi a. C. hasta la relativa sofisticación que alcanzó alrededor del siglo vii a. C. Por lo tanto, los primeros quinientos años de la historia de la poesía china están bien documentados, y es posible, con la ayuda de ese material, reconstruir la historia de su origen y desarrollo.

Esta antología es llamada el *Shih Ching* (literalmente 'canción clásica'). Los lectores de lengua inglesa la conocen generalmente como el *Book of Songs*¹ (*Libro de las odas*). Confucio (551-479 a. C.) citaba con frecuencia párrafos de este libro, que más tarde sería incorporado al canon confuciano. Quizás se deba a esta circunstancia el que se haya preservado por tanto tiempo. Debido a su condición de obra canónica, las Odas han adquirido una interpretación esotérica. Se supone que el lenguaje utilizado en ellas contiene lecciones morales

* Conferencia dictada en la Sección de Estudios Orientales de El Colegio de México el 6 de abril de 1967.

¹ La más legible traducción en inglés es la de Arthur Waley, *The Book of Song*, Londres, 1937. Otras traducciones son las de James Legge, *The Chinese classics*, vol. |1, *The She King*, Londres, 1897, reimpresa por la Hong Kong University Press, 1960, la cual sigue la interpretación tradicional; Bernhard Karlgren, *The Book of Odes*, Estocolmo, 1950, una traducción literal; y Marcel Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, París, 1911, traducción parcial con una interpretación moderna.

ocultas. Sin embargo, desde el punto de vista moderno, y de acuerdo con lo que sugiere una lectura literal, se cree que originalmente fueron himnos rituales y canciones de amor, ajenos a las "ocultas" lecciones que la tradición confuciana posterior les ha atribuido.

Las *Odas* están divididas en cuatro partes. La primera y más antigua es el *Chou Sung* 'himnos sacramentales del reinado de la Casa Chou', y data de los siglos xi y x a. C.² La segunda parte, algo posterior, es el *Ta-Ya*, 'cantos a la manera clásica', mejor dicho, canciones basadas en el *Chou Sung*. Se considera que fue elaborada durante los siglos x y ix a. C. La tercera parte, aún más tardía, es el *Hsiao Ya* 'cantos a la manera del *Ta-Ya*' redactada en los siglos ix y vm a. C. La última parte que es la más tardía, es el *Kuo Feng* 'cantos de las cortes feudales', es decir, cantos compuestos en las cortes de los nobles feudales a la manera del *Hsiao Ya*.

Cada parte del *Libro de las Odas* muestra la influencia de la parte que le precede en las citas que hace de ésta y en los géneros que utiliza como modelos. Sin embargo, cada parte revela progresivamente innovaciones en prosodia y en género, y los autores proceden, en cada parte, de grupos sociales distintos. La antología en su totalidad es homogénea, es la poesía cortesana escrita en diferentes períodos por los "escribientes" de la clase sacerdotal, por los nobles y por las damas de la corte. Pero, aunque escrita en el lenguaje de la corte, cada parte refleja una etapa distinta en el desarrollo lingüístico que se produjo del siglo xi al vii a. C.

En sus comienzos la poesía en China estaba al servicio de la liturgia de la corte y los rituales religiosos de los primeros reyes Chou. En la antigua China, la monarquía era sacerdotal

² Para problemas cronológicos, autores y prosodia, cf. W. A. C. H. Dobson, "Linguistic evidence and the dating of the *Book of Songs*", *T'oung Pao*, Vol. LI, pp. 322-334, 1964; "Studies in the grammar of Early Archaic Chinese III, the word *yan*", *T'oung Pao*, LI, pp. 295-321 (1964); *The Language of the Book of Songs*, Toronto, University of Toronto Press, 1967; "The problems of the *Book of Songs* in the light of recent linguistic research", *Semi-Centennial Volumes*, Mid.-West Branch, American Oriental, 1967; y "The origin and development of prosody in early Chinese poetry" (en prensa).

y el Hijo del Cielo —el vice-regente en la Tierra de las deidades, los reyes muertos— adoraba a sus antepasados, invocando su *mana* “virtud” para “todos los que están bajo el Cielo”. La virtud de los dioses aseguraba la armoniosa sucesión de las estaciones del año, la fecundidad del hombre y las bestias, y daba a la sociedad una armoniosa unión, como si fuera una gran familia, bajo el mando de su rey sacerdote, “padre y madre de su pueblo”. El rey sacerdote era conducido a un patio, en el centro del cual estaban las capillas reales (ver plano). En la parte de atrás estaba el palacio y el harén, y en el patio que se encontraba frente a las capillas reales el rey daba audiencia. En las ceremonias de la corte, en parte adoratorias y en parte cortesanas, el rey invocaba a sus antepasados reales, recibía y gratificaba a sus señores feudales y vasallos y gobernaba su reino.

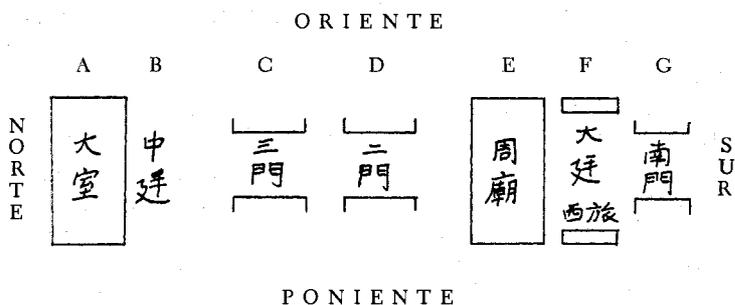
Una inscripción grabada en una vasija sagrada de bronce³ preserva la descripción de estas ceremonias. Antes del alba, los principales ministros preparaban ritualmente al rey en su palacio. Después lo conducían a las capillas reales. Los generales victoriosos aparecían en la entrada principal y eran llamados al Gran Patio donde hacían entrega de sus prisioneros. Estos prisioneros eran sacrificados. El rey recibía las noticias de las campañas en el Patio Central y después pasaba a las capillas reales para ofrecer los sacrificios a sus antepasados. Se daba una fiesta a los súbditos reunidos y se premiaba a los generales.

En China la poesía apareció primero en la liturgia de estos rituales, en las invocaciones a los antepasados, en los relatos de hechos heroicos, dedicados a los dioses, que eran entonados durante la parte inmolatoria de estas ceremonias y en las canciones de homenaje y bienvenida cantadas en las fiestas rituales que les seguían.

El lenguaje de esta poesía litúrgica es idéntico al que se encuentra en las inscripciones grabadas en las vasijas sagradas de bronce del mismo período. El lenguaje, la construcción de frases y hasta el modelo de rima utilizado en las inscripciones son tan parecidos a los de la poesía litúrgica, que es muy probable que sean obra de los mismos autores. Las inscripciones

³ Ver “Inscription No. 14” en Dobson, *op. cit.*, pp. 226-233.

EL PALACIO, EL TEMPLO Y SUS DEPENDENCIA EN LA ÉPOCA DE LOS REYES DEL PRIMER PERIODO CHOU



(A) El palacio del rey con la gran cámara. (B) Patio central. (C) Tercera entrada. (D) Segunda entrada. (E) Capillas reales. (F) El gran patio (Pasaje del Oeste). (G) Entrada principal.

están firmadas frecuentemente por los religiosos que las compusieron. Es posible que los primeros poetas chinos fueran estos *tso-ts'e* ('escribanos'), es decir, los religiosos que tenían a su cargo la composición de los escritos sagrados.

Los fragmentos litúrgicos marcan el primer cambio conocido de la prosa al verso. Este cambio es muy sencillo. Un párrafo en prosa es ordenado en versos de cuatro palabras. En el idioma chino las palabras (con excepción de las palabras compuestas que son simplemente estructuras añadidas de palabras simples o reiteraciones rimadas) no poseen una complejidad superior a consonante/vocal/consonante, con un solo acento. Desde el punto de vista de la poesía, la palabra es una sílaba. La primera característica de la lengua utilizada por los poetas chinos fue la simetría que tienen todas las palabras. Así pues, el primer verso tuvo cuatro palabras y, en consecuencia, cuatro pies. Este metro constituyó, con algunas modificaciones posteriores, el metro normal de toda la poesía anterior al siglo vn a. C.

El recurso de la rima fue agregado desde época temprana al metro de cuatro pies. Algunos fragmentos litúrgicos no tienen rima, aunque a veces se nota un intento de producirla. La

rima está formada por una consonancia entre vocal y consonante final de la última palabra del verso. Cuando se intenta, la finalidad parece ser la de ofrecer una rima idéntica a través de todo el fragmento. Sin embargo, rara vez se logra este propósito.

En el *Chou Sung* los fragmentos son de una extensión indeterminada, y no están divididos en párrafos. En esta parte la narración tiene una secuencia ininterrumpida desde el principio hasta el fin del poema. De esta manera, el poema más antiguo fue un párrafo en prosa al cual se le imponía un metro de cuatro pies con la intención de lograr una consonancia en las palabras finales de cada verso. Instrumentos de percusión, de cuerda y de aliento, acompañaban los rituales del templo y de la corte, y, aun cuando no sabemos nada de la música que tocaban, podemos suponer que la estructura métrica relacionada con la liturgia fue realizada bajo la influencia de la música que la acompañaba.

En el *Ta-Ya* los poemas están hechos conforme a la temática y el género de los himnos del *Chou Sung*. Se reproducen, al pie de la letra, líneas completas de los fragmentos litúrgicos, pero la lengua es posterior y el tratamiento de los poemas mucho más logrado. Por pruebas internas sabemos que estos poemas son más bien de origen noble que de origen religioso. El tono es más "heroico" y menos "pietista".

La forma de los himnos del *Chou Sung* que celebran las hazañas de la dinastía Chou, es adaptada en el *Ta Ya* a la celebración de las proezas de los nobles. De esta manera se desarrolló una forma épica. Algunos de los poemas épicos conservan los nombres de sus compositores. Otros son tan parecidos en forma y contenido a las inscripciones posteriores que se refieren a la celebración de las hazañas de los nobles, que es casi seguro que haya relación entre ellos. La épica del *Ta Ya* muestra una tendencia a introducir elementos legendarios, que no existe en los fragmentos que les sirvieron de modelo.

Finalmente, las piezas de congratulación convencional cantadas al rey por sus súbditos en las ceremonias de la corte, son ahora parodiadas e incluyen advertencias, críticas y protestas.

Este género se convirtió más tarde en una poesía de queja más personal.

La causa fundamental de la innovación prosódica en el *Ta Ya*, es la introducción de párrafos. Las estrofas eran de ocho, diez y doce versos o de cuatro y seis versos. Es más común la forma larga en la épica, mientras que las estrofas cortas tienden a ser usadas en cantos de homenaje y bienvenida, anticipando así la forma lírica. La construcción en párrafos del *Ta Ya* es, en esencia, una interrupción en la narración para permitir el cambio de rima. De vez en cuando la última línea de una estrofa se repite como primer verso de la siguiente. Ésta es simplemente una forma de continuar la narración interrumpida. El poema en su totalidad es una unidad estructural. En los fragmentos del *Ta Ya* la rima es todavía imperfecta e irregular.

La rima más usual es el modelo A A A A del *Chou Sung*, seguida por la del esquema de rima en los versos pares -A-A-A-A. A veces se ensaya la rima de versos pareados A A B B. Es decir, en la segunda etapa, la poesía continúa siendo modelada temáticamente de acuerdo con los primeros himnos, pero aumenta mucho en longitud y en plenitud de tratamiento. Esto conduce a la división en párrafos y a un esquema de rima ligeramente más elaborado. Pero la narración continúa ofreciendo unidad estructural al poema. Sin embargo, la poesía con fines litúrgicos y sacerdotales cede el lugar a usos nobles y heroicos. Así, la épica más personal se deriva de los himnos dinásticos.

Si los fragmentos litúrgicos (en el *Chou Sung* por ejemplo) y el poema heroico (como en el *Ta Ya*) se consideran recitativos, podemos llamarlos continuos. La forma estrófica, en contraste con el poema continuo, aparece por primera vez en el *Hsiao Ya*, y constituye la tercera etapa en el desarrollo de la poesía china. En esta forma la estrofa se convierte en la unidad estructural del poema. En el período del *Hsiao Ya* se continúan utilizando los temas y géneros de los fragmentos del período *Ta Ya*. Desde el punto de vista temático, la innovación en el *Hsiao Ya* reside en el hecho de usar estas formas clásicas para la expresión de emociones más personales e íntimas.

El poema estrófico, en su forma más simple, está constituido por dos estrofas idénticas en todo, excepto en la palabra que establece la rima, que es el único elemento que cambia. En formas más complicadas, las estrofas aparecen en parejas, o bien, en series con una estrofa irregular al principio y otra al final. El poema estrófico en el *Hsiao Ya* es usualmente un poema de tema único, que casi siempre es un verso citado de un poema del *Ta Ya*. El poeta desarrolla este tema en una serie de variaciones estróficas.

Este cambio prosódico del período *Hsiao Ya* es el hecho de que al ritmo se le añade la cantidad, estructurando de esta manera la distribución de los acentos en el verso. Un esquema típico es —/v-v/—/v-v. La rima en el período *Hsiao Ya* conserva los esquemas AAAA y A-A-A-A del período *Ta Ya*, pero son más frecuentes las estrofas pareadas AABB o con rima alterna ABAB.

Los principales adelantos en el tercer período son, por lo tanto, la evolución de la estrofa y el aprovechamiento de los modelos de acentuación rítmica dentro del verso mismo.

En el tercer período los autores siguen siendo cortesanos, pero los poemas son mucho más personales. En términos generales, podemos decir que se desarrollan la forma estrófica y el lirismo a medida que la poesía se hace menos pública y más personal e íntima.

En la poesía más primitiva, los símiles son raros y, cuando aparecen, tienden a ser triviales y obvios. Al aparecer la forma estrófica surge también un uso mucho más refinado del símil. Por ejemplo, en un poema sobre el dolor de la separación, los primeros versos de las tres estrofas son “gansos salvajes en vuelo / alas silenciosas” (estrofa primera), “gansos salvajes en vuelo / posándose en la ciénaga” (estrofa segunda), y “gansos salvajes en vuelo /tristes gemidos resonando” (estrofa tercera). La figura de los gansos emigrantes evoca un sentimiento de soledad y abandono, y a pesar de que estos versos no están relacionados formalmente con el relato del poema, determinan el ambiente dominante del conjunto. Esta manera de usar el símil se convierte en una característica de la forma lírica.

En el cuarto período, el del *Kuo Feng*, la poesía es casi enteramente escrita por las damas de la corte. Estos cantos, en contraste con los del *Chou Sung* y del *Ta Ya* que pertenecen al ceremonial del templo y de la corte, conciernen más propiamente a las “habitaciones del gineceo” —el serrallo de las cortes feudales. Es aquí donde la forma lírica alcanza su perfección —estrofas equilibradas, rima perfecta y uso refinado del símil. Los temas son románticos, a veces eróticos —bastante alejados de la piedad, de los primitivos himnos; sin embargo, por citas y alusiones se manifiesta claramente que esta poesía amorosa deriva de la antigua épica y de los himnos.

Algo debería decirse sobre las citas y alusiones. Dos terceras partes de los poemas del *Libro de las Odas* contienen versos completos provenientes de otros poemas. La forma general en que son utilizados los versos de otros poemas es la siguiente: el *Ta Ya* cita al *Chou Sung*, el *Hsiao Ya* al *Ta Ya* y el *Kuo Feng* al *Hsiao Ya*. Cuando seguimos la evolución de los géneros, el desarrollo de las técnicas prosódicas y los autores, son estos versos copiados los que dan testimonio de las líneas de relación existentes en el curso de su desarrollo, ya que, aunque citados literalmente, estos versos experimentan en sí mismos cambios notables de significado. Así por ejemplo, en el verso “tenemos un huésped afortunado”, “huésped afortunado” se refiere, en los himnos litúrgicos, a la presencia propicia de los súbditos en las ceremonias, más tarde simplemente a los visitantes. Por último, el mismo verso se refiere, en la lírica amorosa, a un amante.

Por lo tanto, la poesía en China aparece primero en los libretos de las ceremonias religiosas, apenas diferenciada de la prosa, excepto que el ritmo de las palabras ha sido adaptado al compás de la música y que ocasionalmente hay rima. Esta primera composición en verso fue obra de los escribanos religiosos del servicio del templo y de la corte. En un siglo las formas de esta poesía, en manos de cortesanos y nobles, se transformaron en poesía heroica —épica de nobles proezas, con la adaptación de ciertas formas a versos admonitorios y didácticos.

Se intentan obras mayores y empieza la separación en párrafos. Un siglo más tarde, en el tercer período, las formas y los

géneros se desarrollan dando origen a una poesía más personal e íntima y con ésta aparece la forma estrófica. Finalmente, un siglo más tarde, la estrofa es perfeccionada por las damas de la corte que la transforman en poesía lírica —la forma ideal para una poesía amorosa.

Cada período contribuye con sus innovaciones y adelantos en el lenguaje, en el género y en la procedencia de los autores, pero la homogeneidad de la tradición es confirmada por la deuda de cada período al anterior, manifiesta en las citas que se hacen de ellos y las formas que parodian.

Así el *Libro de las Odas* constituye el primer capítulo en la historia de la poesía china. En la evolución de la dicción y el lenguaje, en la temática y en el género, ofrece ejemplos, período tras período, del desarrollo de la poesía china, desde las simples y primitivas piezas de la liturgia del templo y de la corte hasta los cantos amorosos más sofisticados de sus damas, pasando por los versos cortesanos de los nobles. Una transición, que comprende quinientos años, del himno a la canción, de los clérigos a los autores seculares, de la expresión de la emoción religiosa a la liberación de pasiones más mundanas, del himno a la épica y de la épica a la lírica.