

ALGUNAS CONVENCIONES FONÉTICAS EN LA POESÍA DE TÁNG: LOS APUNTES DEL EMINENTE MONJE JAPONÉS KŪKAI (774-835)

RUSSELL MAETH CH.
El Colegio de México

*Ce n'est point avec des idées qu'on fait
des sonnets, Degas, c'est avec des mots.*
Mallarmé

I

EL HECHO DE QUE LOS POEMAS chinos sean construcciones de *palabras*, es decir secuencias fonéticas que poseen significados arbitrarios, es algo que significativamente obscurece la escritura china. Siendo básicamente "logográfico", o tal vez mejor "morfemográfico", este sistema no le proporciona al lector más que una cadena o columna de signos (los "caracteres"), cada uno representando a una sílaba significativa, pero sin dar una idea precisa de cómo se pronuncia el morfema representado.¹ Esta naturaleza morfemográfica del sistema lleva a dos situaciones infortunadas para la comprensión y el goce de la poesía china, sobre todo la de épocas anteriores a la nuestra. Por un lado, el descuido respecto a la realidad fonética ha extraviado a más de un estudiante o traductor —empezando con Ernest Fenollosa, Ezra Pound, Amy Lowell y Florence Ayscough— llevándolo al estudio irrelevante de los signos en lugar de las palabras en sí mismas.² Por otro lado, hay gente que toma en

1. Para la relación entre el idioma chino y el sistema de escritura chino véase Bernhard Karlgren, *The Chinese Language: An Essay on its Nature and History*, New York, Ronald Press Co., 1949

2. Véase George A. Kennedy, "Fenollosa, Pound and the Chinese Character", en Tien-yi Li (ed.), *Selected Works of George A. Kennedy*, New Haven, Conn., Far Eastern Publications, 1964, pp. 443-462.

cuenta la fonética china pero solamente en términos de un dialecto moderno —generalmente el pekinés— y no de períodos anteriores, en que la lengua, en muchos detalles, era diferente de la de hoy.³

En el caso de la poesía de la dinastía Táng (618-906 d. C.), la edad de oro de la poesía china, fue sólo en tiempos comparativamente recientes que llegamos a tener una idea concreta de la fonética del chino antiguo, el idioma del diccionario *Qiēyùn* (606), cuyos datos se conservan en el diccionario *Guāngyùn* (1007) y han sido usados durante el siglo pasado como la base de todos los estudios sobre la fonética de este *koiné* de Táng.⁴ Inclusive, la utilización de estos nuevos conocimientos en el estudio de la poesía china se retrasó todavía más.⁵ El problema que actualmente enfrentamos entonces, si estamos dispuestos a

3. James J. Y. Liu, por ejemplo en *The Art of Chinese Poetry* (Chicago, 1962) dedica todo un capítulo a lo que describe él como "los efectos auditivos del idioma chino y las bases de versificación" (pp. 20-38), pero solamente en términos del dialecto actual de Pekín, el dialecto más simplificado en términos de la fonética de formas antiguas del chino. David Hamkes, *A Little Primer of Tu Fu*, Oxford, Oxford University Press, 1967, también es desfigurado por el empleo del pekinés. Aun el gran sabio Prof. Hans H Frankel de Yale, que contribuyó con un artículo sobre la prosodia china a W.K. Wimsatt (ed.) *Versification: Major Language Types*, New York, New York University Press, 1972, empleó el pekinés en el sistema Wade-Giles; véase E. Bruce Brooks, "Journey to the West: An Asian Prosodic Embassy in the Year 1972", en *HJAS* 35 (1975), pp. 221-274, que constituye una reseña de las partes de *Versification* que tratan de versificación en chino y en japonés. Sobre el problema de la transcripción fonética dice Brooks (pp. 225-226): "A more fundamental problem of transcription... arises from the self-evident fact that the five poems scattered as they are across nearly two millennia are in not one but five varieties of non-Pekingese, each requiring a separate compensatory handling".

⁴ Las reconstrucciones de chino antiguo detalladas en Bernhard Karlgren, *Etudes sur la Phonologie Chinoise* (1915-26) son sistematizadas en su *Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese* (1923) y extendidas en su *Grammata Serica* (1940) y *Grammata Serica Recensa* (1957). Un resumen de los principios de la reconstrucción se proporciona en Bernhard Karlgren, "Compendium of Phonetics in Ancient and Archaic Chinese", *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, No. 26 (1945), pp. 221-367. El sistema utilizado en este estudio es de Karlgren (1957), cuando se trata del chino antiguo, y *pinyin*, cuando se trata de chino moderno.

⁵ Por ejemplo, véase James R. Hightower, *Topics in Chinese Literature*, Cambridge, Mass., 1953; Glen William Baxter, "Metrical Origins of the Tz'u",

aprovecharnos de los datos ya disponibles, no es cómo sonó probablemente una línea u otra en chino antiguo, sino precisamente cuáles rasgos distintivos de la fonética eran significativos en términos estéticos y cuáles rasgos meramente de "ruido". Mientras que el lingüista histórico sí puede proporcionarnos una realización razonablemente confiable de un poema temprano, no puede informarnos sobre la pregunta clave acerca de cuáles rasgos distintivos de la fonética del chino antiguo fueron considerados relevantes, por los poetas contemporáneos y su público, dentro del arte de la poesía. Lo que necesitamos es un conocimiento de *los principios* que guiaron a los poetas.⁶ Esta necesidad, entonces, constituye nuestro punto de partida.

II

El mero hecho de haber descubierto que sería útil saber cuáles rasgos distintivos del chino antiguo les interesaban a los poetas de Táng obviamente no es suficiente. Tenemos que identificar concretamente a estos rasgos, y el método que se recomienda como primer paso es la investigación de los manuales de práctica poética que sobreviven del período en discusión. De ellos (y la mayoría existe sólo en citas fragmentarias) el más completo, e interesante, es el *Bunkyō hisuron* (chino: *Wénjīng mifùlùn*, "Discursos del Tesoro Secreto del Espejo de la Litera-

HJAS, 16 (1953), pp. 108-45; John L. Bishop, "Prosodic Elements in T'ang Poetry", en Horst Frenz y G. L. Anderson (eds.), *Indiana University Conference on Oriental-Western Literary Relations*, Chapel Hill, 1955, pp. 47-63; Tsu-lin Mei y Yü-kung Kao, "Tu Fu's 'Autumn Meditations': An Exercise in Linguistic Criticism", *HJAS*, (1968), pp. 44-80; Mei Tsu-lin, "Tones and Prosody in Middle Chinese and the Origin of the Rising Tone", *HJAS* 30 (1970), pp. 86-110. Un cuerpo de treinta poemas del tiempo de Táng en chino antiguo reconstruido aparece en Luó Chángpēi, *Hànyǔ yīnyùnxué dǎolùn* (Guía de la fonología china), Pekín, 1962, pp. 121-134.

⁶ "El estudio de una obra literaria, como estudio de cualquier forma organizada, requiere, para llevarse a cabo, un conocimiento de los principios según los cuales tales obras han sido construidas y una teoría por medio de la cual estos principios se puedan organizar en un total coherente". Seymour Chatman y John Arthos, "Linguistics and Poetics", en Alex Primmer (ed.), *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, 1965, p. 450.

tura"),⁷ recopilado por el eminente monje japonés Kūkai durante el período 807-820.⁸ Antología de citas que datan en parte del período de las Seis Dinastías (220-589), esta obra ha sido extensamente "trabajada" por eruditos subsiguientes para el aprovechamiento de citas que no se hallan en otros lugares, y mucho de lo que se sabe actualmente de la crítica y la práctica china de literatura en tiempos de Táng y pre-Táng deriva de ella.⁹ No obstante, este texto también se puede considerar desde otro punto de vista, esto es, en cuanto a la personalidad, talento, dones y oportunidades especiales de su compilador, Kūkai.

Estudiante de los clásicos chinos desde su juventud, en 791 ya había escrito en chino clásico una apología del budismo *Sangō shiiki* ("Lo Esencial de los Tres Tratados").

Junto con su gran contemporáneo Saichō (767-822), fue miembro de una misión diplomática japonesa y residente en la capital de Táng, Cháng'án, entre los años 804 y 806, durante los cuales se convirtió en el discípulo escogido de Huìguō (746-804), un eminente monje y discípulo a su vez directo de Amoghavajra (fl. ca. 742).¹⁰ Poco antes de morir, Huìguō consagró a Kūkai como representante de su sistema y Kūkai regresó a Japón para propagarlo. El sistema de Huìguō, la especie

⁷ El texto empleado del *Bunkyo hifuron* es el de Konishi Jinichi, *Bunkyo hifuron ko* (Estudios sobre *Bunkyo hifuron*), 2 vols., Tokio, 1953. La importancia del *Bunkyo hifuron* para el estudio de la poética china ha sido notado por un gran número de eruditos, e.g., James R. Hightower, "Some Characteristics of Parallel Prose", en Søren Egerod y Else Glahn (eds.), *Studia Serica Bernhard Karlgren Dedicata*, Copenhagen, 1959, p. 60; Vincent Yu-chung Shih (tr.), *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, New York, 1959, p. 186, nota 15. Notamos también una nueva edición del *Bunkyo hifuron* recién preparada en China: Zhōu Wéidé (ed.), *Wénjīng mǐfúlùn*, Pekín, Editorial "Renmín Wénxué", 1975.

⁸ Un breve pero comprensivo sumario de la carrera de Kūkai se encuentra en Ryusaku Tsunoda, Wm. Theodore de Bary y Donald Keene (eds.), *Sources of the Japanese Tradition*, New York, 1960, pp. 137-44, 144-46.

⁹ Véase Luó Gēnze, *Zhōngguō wénxué pǐpíng shǐ* (Historia de la crítica literaria china), Pekín, 1961, especialmente pp. 165-202; Wáng Zhōnglín, *Zhōngguō wénxué zhī shènglǜ yánjiù* (Investigaciones sobre las reglas fonéticas en la literatura china), Taipei, 1963, pp. 1-66.

¹⁰ Donald Keene (ed.), *Anthology of Japanese Literature*, New York, 1955, p. 64.

de budismo conocida como "palabras verdaderas" (sánscrito: *Mantrayāna*; chino: Zhēnyén; japonés: Shingon), acordó la suprema reverencia a los "tres misterios" —cuerpo, habla y mente—, enfatizó lo ceremonial, las fórmulas mágicas y las misas de difuntos, y transmitió sus revelaciones esotéricas más profundas por medios estéticos, las bellas artes incluidas.¹¹ Antes de morir, Kūkai estableció un gran monasterio en el monte Kōya y vivió hasta que la secta *Shingon* estuvo por llegar a ser la religión más importante del Japón del período Heian (794-1160/85).¹² Junto con la labor religiosa seguía escribiendo, tanto prosa como poesía en chino, siendo "tal vez el primer japonés capaz de escribir chino literario no sólo correcto sino elegante".¹³ Escribió también sobre temas sánscritos y tradicionalmente ha sido considerado como el inventor del silabario *kana*.¹⁴

Los varios intereses de Kūkai se combinan en el *Bunkeyō hifuron*.¹⁵ Antología en seis volúmenes (*maki*) de la práctica literaria china de entonces, este texto en su amplia selección de obras chinas refleja las mismas tendencias al sincretismo que tenía la secta *Shingon*. En él también encontramos el mismo interés por la estética y por la lengua que es también un sello de *Shingon*, y en las partes de la obra que tratan de la fonética descubrimos una agudeza que sólo se puede asociar a los logros lingüísticos por los cuales era famoso Kūkai.

Como se ha notado antes, era usual examinar al *Bunkeyō hifuron* y reducirlo a sus componentes últimos para llevar a cabo un análisis diacrónico. Este no parece ser el método más feliz de utilizar este texto, porque no hay forma de averiguar que las partes de un cierto texto que seleccionó Kūkai y que sobreviven en el *Bunkeyō hifuron* sean realmente las partes más ilustrativas

¹¹ Tsunoda *et al.*, pp. 139-141.

¹² *Ibid.*, p. 143. La obra maestra de Kūkai, *Jūjū shinron* (Las diez etapas de la conciencia), también está escrita en chino clásico.

¹³ Keene, p. 64.

¹⁴ Tsunoda *et al.*, p. 143.

¹⁵ Una abreviación en un volumen (*maki*) del *Bunkeyō hifuron* preparada por Kūkai en 820 se llama *Bunpitsu ganshin shō* (Esenciales del Arte Literario). Ha sido consultado en la edición *Kōhō daishi zenshū* (Obra completa de Kobo Daishi [= Kūkai]), Tokio, 1910, vol. 3.

del original entero. Por eso, una historia del desarrollo de la crítica y la práctica de la literatura china que dependa de tales fragmentos siempre debe considerarse como tentativa. En cambio, si dejamos intacto el mosaico, nos enfrentamos con un panorama sincrónico de lo que un competente observador extranjero de principios del siglo IX, ubicado en la capital de China, conociendo de la lingüística, y a la vez, practicante de las letras chinas, consideró suficientemente importante como para apuntarlo, llevarlo a Japón en un viaje marítimo muy peligroso y, por fin, publicarlo para que sirva de inspiración a sus compatriotas.

En el curso del presente estudio, nos limitaremos a las partes de la obra que tocan directamente a la fonética y su conexión con la práctica —la composición— de la poesía, y en esta área, nada más con las secciones que discuten *bìng* (manchas fonéticas) y *duì* (paralelismos fonéticos). En el análisis que sigue, citaremos el texto simplemente como "Kūkai" puesto que es por su intermedio que estamos tratando de entender las convenciones de su tiempo.¹⁶ Así, la pregunta con que empezamos —a saber, cuáles rasgos distintivos de la fonética del chino antiguo fueron considerados relevantes por poetas contemporáneos y su público dentro del arte de la poesía— se reduce a qué notó un observador japonés de comienzos del siglo IX bien calificado en el aspecto fonológico de la práctica literaria de la época. Esto es menos de lo que deseábamos, pero seguramente vale más que contestar a nada, y lo que tenemos es proporcionado por un hombre que, en muchos aspectos, compartió intereses y puntos de vista semejantes a los nuestros y que, además, nos ha dejado el tratamiento del tema más amplio que existe.

III

Lo que sigue son las observaciones más importantes de Kūkai sobre los patrones fonéticos en la poesía.¹⁷ Se omite aquí toda discusión de la métrica —los patrones contrastivos de sílabas "niveles" (*píng*) y "oblicuas" (*zè*) como algo familiar a to-

¹⁶ Konishi, *op.cit.*, identifica las fuentes chinas de las citas cuando esto es posible.

¹⁷ Para los textos originales véase notas 7 y 15.

dos los interesados.¹⁸ Aunque relevantes estrictamente en la primera década del siglo IX, las observaciones de Kūkai parecen ser aplicables en general a toda la época Táng hasta su tiempo y a cien años antes.

La primera serie de rasgos distintivos a notar se refiere a los *bìng* o manchas fonéticas y deriva de tradiciones que datan de las Seis Dinastías (220-589). Para cada rasgo distintivo proporcionamos una traducción y un comentario.

1. *Píngtóu* ("[La mancha de] la Cabeza Plana"). Kūkai: "En un poema de líneas pentasilábicas la palabra 1 no debe ser del mismo tono que la palabra 6, tampoco debe ser la palabra 2 del mismo tono que la palabra 7. Por «mismo tono» se entienden los Cuatro Tonos: nivel (*píng*), subiendo (*shǎng*), partiendo (*qù*) y entrando (*rù*)".¹⁹

Comentario: La Cabeza Plana es la primera de las *Wén èrshíbāzhōng bìng* ("las veintiocho manchas que disfiguran el arte de las letras") y, según la tradición, la primera también de las *Bābìng* ("las ocho manchas") atribuidas a Shèn Yuē (ob. 513 d. C.). Kūkai añade que ciertos autores omiten el Tono 1 de la regla general para las palabras 1 y 6, y la alternación de tonos —la palabra 1 en concordancia tonal con la palabra 7 y la palabra 2 en concordancia tonal con palabra 6— parece ser algo tolerado desde muy temprano. Las palabras 2 y 7, no obstante, nunca están exentas de la regla, y una violación a ella constituye una *jùbìng* ("mancha crasa"). El que comete esta grosería es descrito como uno que *wèi yuē zhī yīn* ("no se puede decir que entienda [el juego de] sonidos [en la poesía]"). Desde el punto de vista de la fonología notamos que, ya que en un dístico pentasilábico normal, la pausa cesural cae entre las palabras 2 y 3, y 7 y 8, las frases compuestas por las palabras 1 y 2, y 6 y 7, quedan aisladas por pausas antes y después, hecho que podría crear cierta preeminencia estructural. Por ser útil mnemotécnicamente, volvemos a expresar la defini-

¹⁸ La posibilidad de que la métrica china del tiempo de Táng fuera básicamente cronométrica (*píng*, larga; *zè*, corta) se sugiere en Mei Tsu-lin, "Tones and Prosody in Middle Chinese and the Origin of the Rising Tone", pp. 86-110.

¹⁹ De aquí en adelante se usan los números 1, 2, 3 y 4 para designar a los Cuatro Tonos.

ción de Kūkai así: (1), (2) \neq (6), (7)/Tonos 1, 2, 3, 4.²⁰

2. *Shàngwěi* ("[La mancha de] la Cola hacia Arriba"). Kūkai: "En un poema de líneas pentasilábicas, la palabra 5 no debe ser del mismo tono que la palabra 10". *Comentario*: Las violaciones a esta regla se cuentan como *shī zhī yòu* ("lobanillos en la cara de la belleza poética") o "la mancha crasa" otra vez. Un literato que inadvertidamente contraviene la norma se describe como *wèi shè wén tú zhě* ("uno que nunca ha pisado el camino real de la literatura") o *wèi kě yǔ yén wén yě* ("uno con quien sería una pérdida de tiempo hablar de las bellas letras"). Exentos de la regla están los casos en que las palabras 5 y 10 son rimas formales (R), es decir, los casos en que un cuarteto rima *a, a, b, a*. Podemos notar que la última palabra de una línea es prominente en razón de su ocurrencia antes de la pausa final (en la poesía china clásica generalmente no se admite el encabalgamiento, razón que podría explicar el hecho de que ellas sean distinguidas así. Además, la identidad del tono en las palabras 5 y 10 constituiría una especie de cuasirima que se alejaría del esquema de las rimas formales. *Regla mnemotécnica*: (5) \neq (10)/Tonos 1, 2, 3, 4.

3. *Fēngyāo* ("[La mancha de] La Cintura de la Avispa"). Kūkai: "En cualquier línea de un poema de líneas pentasilábicas, la palabra 2, no debe ser del mismo tono que la palabra 5." *Comentario*: Las violaciones se cuentan también como una "mancha crasa" y deben evitarse. Algunas de las autoridades de Kūkai hacen una excepción del Tono 1. Las palabras 2 y 5 son prominentes en razón de que se dan antes de la pausa cesural (palabra 2) y la pausa final de la línea (palabra 5) respectivamente, hecho reconocido por nuestro texto: "Este es un ejemplo de La Cintura de la avispa. En realidad, es un ejemplo de La Cola hacia Arriba confinado a los límites de una sola línea." Además dice: "En cualquier línea de un poema de

²⁰ Los números entre paréntesis se refieren a palabras en una línea, un dístico o un cuarteto. \neq significa "no debe ser igual a". Las fórmulas a la izquierda del sólido se aplican por respeto a las condiciones expresadas a la derecha. Así, la fórmula para La Cabeza Plana se puede leer: "Por respeto a los Tonos 1, 2, 3, y 4, la palabra 1 no debe ser igual a la palabra 6, tampoco debe ser igual la palabra 2, a la palabra 7".

líneas pentasilábicas, la división es en dos segmentos —dos palabras seguidas por tres palabras. Si la palabra 2 y la palabra 5 coinciden con el tono, el resultado es extremadamente desagradable". Y, en fin: "[Las palabras 2 y 5 son importantes] porque ambas marcan los límites de segmentos". *Regla mnemotécnica*: (2) ≠ (5)/Tonos 1, 2, 3, 4.

4. *Háoxī* ("[Lamanchade]El Rodillo de la Grúa"). Kūkai: "En un poema de líneas pentasilábicas, la palabra 5 no debe ser del mismo tono que la palabra 15". *Comentario*: En un cuarteto normal pentasilábico, la palabra 10 y la palabra 20 riman. La identidad del tono entre las palabras 5 y 15 (palabras que aparecen al final de la línea y, en el caso de la palabra 5, con la posibilidad de producirse como una rima formal) constituye una especie de cuasi-rima, que se aleja del esquema de la rima formal (véase La Cola hacia Arriba). *Regla mnemotécnica*: (5) ≠ (15)/Tonos 1, 2, 3, 4.

Las cuatro manchas descritas arriba constituían cuatro de las prohibiciones principales en la práctica de la poesía china durante el período en discusión. De su importancia relativa observa Kūkai: "La Cintura de la Avispa es menos grave que La Cola hacia Arriba o El Rodillo de la Grúa. Es igual que La Cabeza Plana, pero es más grave que las cuatro manchas siguientes". Tanto La Cola hacia Arriba como el Rodillo de la Grúa presentan un contraste con el esquema de la rima formal, lo que quizá explique el porqué se consideraron más graves que La Cintura de la Avispa o la Cabeza Plana, que trataron de secuencias de tonos dentro de una línea o entre líneas.

5. *Dàiyùn* ("La Rima Grande"). Kūkai: "En un poema de líneas pentasilábicas, si *siĕn* es la rima, no se usan palabras como *nziĕn*, *tsiĕn*, *liĕn*, *siĕn*, *d'iĕn*, etc., entre las nueve palabras precedentes". *Comentario*: Una violación puede ocurrir en una sola línea o en secuencia de dos líneas —el dístico. Las rimas duplicadas (*diéyùn*) quedan exentas de la regla. Las rimas formales, que ocurren generalmente en las palabras 10 y 20 del cuarteto (que rima *a*, *b*, *c*, *d*) son triplemente prominentes: como las últimas palabras de una línea o de un dístico y como las palabras que llevan rimas formales. La presencia de palabras que pertenecen a la misma categoría de rimas a la cual pertenece la rima formal del poema impone sobre el poema

una estructura de rimas en conflicto con ellas mismas, lo que se aleja mucho de la prominencia estructural de la rima formal. *Regla mnemotécnica:* (R) ≠ (R)/R.²¹

6. *Xiǎoyùn* ("La Rima Pequeña"). Kūkai: "Así, además de la rima formal se repite la rima de cualquier otra palabra: a esto se le llama «Rima Pequeña». *Comentario:* Según Kūkai, se impone un límite al dístico. La ocurrencia de la misma rima en una línea se considera error más serio que la misma ocurrencia en las dos líneas de un dístico. Ni La Rima Grande ni La Rima Pequeña parecen haber sido consideradas por autoridades como Kūkai sumamentefeas, sino que, como observa Kūkai: "Esta mancha [La Rima Pequeña] no es un gran defecto sino que es elegante evitarla [si es posible]." De las dos, La Rima Grande se considera más grave. Las rimas duplicadas (*diéyùn*) quedan exentas de la regla. Un rasgo distintivo muy obvio en un poema de líneas pentasilábicas es la rima formal. Si se toleran en el poema palabras que riman con las rimas formales, esto se aparta de la función organizadora de la rima formal (*cf.* La Cola hacia Arriba y El Rodillo de la Grúa). *Regla mnemotécnica:* (r=1)/1-10.

7. *Pángniū* ("El Nudo Lateral"). Kūkai: "En una línea de un poema de líneas pentasilábicas, si ocurre la palabra *ngiwopt*, no se deben emplear palabras como *ngiwo*, *ngiwoyn*, etc. Esto sería un caso de iniciales duplicadas (*shuāngsheng*) y los casos de iniciales duplicadas violan El Nudo Lateral". *Comentario:* El Nudo Lateral se define además como "iniciales duplicadas separadas por una (o más) palabra (*gēzì shuāngshēng*)". La duplicación morfológica está exenta de la estructura. Según Kūkai, algunas autoridades consideraron a El Nudo Lateral una mancha menos grave que La Rima Pequeña, la ofensa analógica con las finales. Quizás el objetivo de la regla sea una variedad deseada del efecto acústico. *Regla mnemotécnica:* (i=1)/1-10.

7a. 7b. Bajo el tema de El Nudo Lateral, Kūkai distingue entre iniciales individuales y proporciona varias reglas para ponerlas correctamente en secuencia. Parece además seguro

²¹ "En cuanto a la rima formal, una palabra que no es una rima formal no debe mar con palabras que los son".

que en otro lugar Kūkai presentaba reglas para secuencias de *clases* de iniciales. En la sección del *Bunkyō hifuron* que se llama La Mezcla de Sonidos (*tiáoshēng*), encontramos 7a: "lo ligero y lo pesado (*qīngzhòng*)", y 7b: "lo claro y lo turbio (*qīngzhúo*)". Es algo generalmente aceptado que la distinción entre "claro" y "turbio" se refiere a la distinción entre iniciales sordas y sonoras.²² Curiosamente, el ejemplo del texto no refleja esta distinción. Las dos palabras citadas poseen iniciales sordas, y por lo tanto, el significado de "claro" y "turbio" para Kūkai debe quedar temporalmente sin explicación.²³ Los términos "ligero" y "pesado" son algo más inteligibles gracias a los ejemplos citados en el texto. Basado en estos ejemplos, 7a.I: "lo totalmente ligero (*quánqīng*)" parecerá indicar iniciales sordas no aspiradas; 7a.IV: "lo totalmente pesado (*quánzhòng*)", iniciales sonoras aspiradas, y 7a. III: "lo más ligero de lo pesado (*zhòngzhōngqīng*)", iniciales sordas aspiradas. Así, 7a. III: "lo más pesado de lo ligero (*qīngzhōngzhòng*)" debe denotar iniciales sonoras no aspiradas, pero la palabra proporcionada como ejemplo tiene una inicial sorda no aspirada y no apoya esta interpretación. Con estos datos no podemos especular más; sólo podemos notar que los términos "ligero" y "pesado" en este contexto claramente se refieren a clases de iniciales y no clases de finales, como era la práctica en ciertas tablas de rimas de tiempos de Song (960-1279),²⁴ y notar también que la sílaba "rara" posee una inicial simplemente fricativa en contraste con las iniciales africadas de las otras tres. Para resumir, entonces, solamente podemos constatar que tal como son usados en el presente contexto los

²² Véase, por ejemplo, Wáng Lì, *Hànyǔ yīnyǔnxué* (La fonología china), Pekín, 1957, p. 63, que cita la opinión de Luó Chángpēi.

²³ Podemos recordar aquí la queja del sinólogo austriaco Rosthorn: "Eine der Hauptschwierigkeiten liegt in der überaus laxen und unkonsequenten Verwendung der Termini. | Ausdrücke wie ch'ing und chung, leicht und schwer, ch'ing und cho, rein und trub, werden von verschiedenen Autoren in verschiedenen Sinn gebraucht und haben ihre Bedeutung im Laufe der Zeit geändert". —A. von Rosthorn, "Indischer Einfluss in der Lautlehre Chinas", en *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien*, 219.4 (1941), p. 13.

²⁴ Véase Dǒng Tóngghè, *Zhōngguó yǔyīn shǐ* (Historia de la fonología china), Taipei, 1958, p. 79.

términos "ligero", "pesado", "claro" y "turbio" se usaban para agrupar palabras en cuatro clases, probablemente según la manera en que se articulaban las iniciales de las palabras. En cuanto al valor de estas clases para la composición poética, dice Kūkai: "Cuando las palabras se regulan según las reglas del arte, cada una encuentra su lugar apropiado. Cuando las palabras se disponen como 'ligeras', 'pesadas', 'claras', o 'turbias' el resultado no admite desafíos."

8. *Zhèngniǔ* ("El Nudo Frontal"). Kūkai: "En un poema de líneas pentasilábicas, las palabras *ńziəm*, *ńziəm*, *ńziəm* - y *ńziəp* constituyen un nudo [= complejo]. Si en una línea pentasilábica aparece la palabra *ńziəm*, no deben emplearse palabras como *ńziəp*, etc." *Comentario*: Se impone un límite de "una rima" (*yíyùn*), i.e. un dístico. Esta regla trata del perfil segmental de una palabra dentro del espacio de un dístico, sin consideración de tono. Así, una vez dada la palabra *ńziəm* (en Tono 1), no debe aparecer la misma secuencia de fonemas en el mismo dístico ya sea en el mismo tono o en los Tonos 2 y 3. Además, cuando una palabra termina con una nasal (-*m*, -*n*, -*ng*) la prohibición se aplica también a las palabras del Tono 4 que terminan con las oclusivas orales correspondientes (-*p*, -*t*, -*k*); por lo tanto, donde se usa *ńziəm*, está prohibido *ńziəp*. *Regla mnemotécnica*: (s = 1)/1-10.

8a. 8b. La relación de palabras del Tono 4 es discutida por Kūkai como "cuatro palabras, un nudo (*sizi yiniǔ*).". Además, las sílabas abiertas también entran en relación con las otras como "seis palabras rindiendo homenaje a un solo Tono 4 (*liuzi zongguī yirù*)". Las tablas de rimas tardías reflejan esta práctica poniendo palabras del Tono 4, ya sea junto con sílabas abiertas o con sílabas que llevan la final nasal correspondiente. La última era la práctica más común.²⁵

Las ocho manchas descritas constituyen, como hemos notado, las ocho manchas clásicas de Shén Yuē. Autores subsiguientes no tardaron, no obstante, en extender la lista y en el tiempo de Kūkai esta lista había crecido a tres veces su exten-

²⁵ G. B. Downer, "Traditional Chinese Phonology," *Transactions of the Philological Society* (1963), p. 134.

sión original. Las manchas que pertenecen a los patrones fonológicos se analizan en los casos siguientes.

9. *Shuǐhún* ("El Agua Turbia"). Kūkai: "Esto significa una violación de las palabras 1 y 6 [con respecto al tono]". *Comentario*: lo anterior es un caso de La Cabeza Plana y es reconocido así por Kūkai, quien en otra parte usa el término *Shuǐhún* para La Cabeza Plana (o, al menos, para este tipo de La Cabeza Plana). *Regla mnemotécnica*: (1) ≠ (6)/Tonos 1, 2, 3, 4.

10. *Huǒmiè* ("El Fuego Extinto"). Kūkai: "Significa una violación de las palabras 2 y 7 [con respecto al tono]". *Comentario*: Este también es un caso especial de La Cabeza Plana. *Regla mnemotécnica*: (2) ≠ (7)/tonos 1, 2, 3, 4.

11. *Mùkū* ("El Arbol Marchito"). Kūkai: "Significa una violación de las palabras 3 y 8 [con respecto al tono]". *Comentario*: no hay *Regla mnemotécnica*: (3) ≠ (8)/Tonos 1, 2, 3, 4.

12. *Jīnquē* ("El Oro Desaparecido"). Kūkai: "Significa una violación de las palabras 4 y 9 [con respecto al tono]". *Comentario*: Este es el cuarto y último caso de una secuencia lógica y simétrica. Una violación de las palabras 5 y 10 es, por supuesto, La Cola hacia Arriba. *Regla mnemotécnica*: (4) ≠ (9)/Tonos 1, 2, 3, 4.

13. *Zǔ(zhǔ)yǔ* ("La Aspereza"). Kūkai: "En una línea de cinco palabras, omitiendo las palabras 1 y 5, si entre las tres palabras centrales hay sucesivamente dos palabras en Tono 2, o dos en Tono 3, o dos en Tono 4, el resultado es La Aspereza — algo áspero, como de dientes irregulares chocando unos contra otros] ". *Comentario*: El hecho de que La Aspereza sea la mancha fonológica más grave de todas es algo en lo que coinciden cada una de las autoridades a las que apela Kūkai. Como nota él: "Si se involucra una violación en Tono 2, merece uno ser serruchado en dos; en Tonos 3 o 4 es suficiente el garrote". No está completamente clara la naturaleza de La Aspereza. Quizá es un cierto fenómeno de *sandhi* tonal. Si tomamos un dialecto moderno como el pekinés como criterio, la secuencia de dos tonos idénticos desviados —i.e. no del origen "nivel" (*píng*) en chino antiguo y por eso no perteneciente ni a *yīnpíng* (Tono 1 moderno) ni a *yángpíng* (Tono 2 moderno)— ya sea *shang* (Tono 3 moderno) o *qú* (Tono 4 moderno)

se facilita por ciertos alivios tonales impuestos automáticamente. Así, la secuencia /214 + 214/ se convierte en /35 + 214/, y la secuencia /15 + 15 se convierte en /13 + 15/.²⁶ Si existían fenómenos analógicos al alivio tonal en chino antiguo, quizá los resultados eran desagradables (produciendo a los tonos anti-páticos) o engañosos (trasladando una palabra de una clase tonal a otra, excepto el Tono 4). Como la estructura trata de las secuencias 1, 2, 3, 4, 5 podemos expresar la *Regla mnemotécnica* así: (2) ≠ (3), (3) ≠ (4) / Tonos 2, 3, 4.

14. *Fǎnyǔ* ("Palabras Recompuestas"). Kūkai: "Cuando hay dos palabras que aparentemente son auspiciosas pero al volver a deletrearlas se revelan connotaciones profundas [≠ malas], este es un caso de Palabras 'Recompuestas'. *Comentario*: Este caso ocurre en secuencia con otros dos que tratan de violaciones de tabús verbales, ya sean nacionales o personales, y se refiere a una aplicación especial de los principios del sistema de ortografía que se llama *fǎnqiē*, por medio del cual, de dos palabras en secuencia, (AB) y (CD), la inicial (A) de la primera combina con la final (D) de la segunda para formar una tercera palabra (AD), y la inicial de la segunda (C) combina con la final de la primera (B) para formar una cuarta (CB). La norma va contra las secuencias de dos palabras que al volver a deletrearse producen palabras de connotación negativa. *Regla mnemotécnica*: (AB) + (CD) ≠ - [(AD) + (CB)].

14a. Como ha notado el sabio inglés G. B. Downer, no se sabe precisamente cómo se leía la ortografía *fǎnqiē*, sino que el

²⁶ El fenómeno del tono "medio tercero", i.e., /35/ antes de /214/, se entiende bien y no requiere una discusión amplia. La realización de /15/ como /13/ antes de otro Tono 4 moderno es algo menos entendido. Según Yuen Ren Chao, *Mandarin Primer* Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1948, p. 26 "Cuando un Tono 4 está seguido por otro Tono 4, el primero no cae completamente al fondo sino al medio. Se acepta este punto de vista también en Kuraishi Takeshiro (ed.), *Chūgoku gogaku jiten* (Enciclopedia del idioma chino), Tokio, 1957, p. 488. Más recientemente dice Chao, no obstante, que el alcance más grande del segundo de dos Tonos 4 modernos es nada más que un caso especial del acento prosódico que recibe automáticamente la segunda de dos sílabas en juntura estrecha. Yuen Ren Chao, *A Grammar of Spoken Chinese*, Berkeley, 1968, pp. 28-9.

método parece haber sido lo que Downer llama "a deliberate Spoonerism", i.e., un intercambio de iniciales y finales que era (y quizá todavía es) una diversión inocente de los literatos chinos.²⁷

Hùxiāngfǎn ("Ortografía Mutua") es citada por Kūkai en otro contexto como una técnica cuyo dominio es algo muy importante para los aspirantes a escritores. La Ortografía Mutua trata de la lectura de las iniciales y finales *alternas* de una columna de palabras en un cuadrilátero de cuatro palabras para producir las ortografías de las demás palabras. Además, si uno lee horizontalmente, se proporcionan iniciales homorgánicas y, en forma cruzada, las finales homófonas. Si, como sugiere la observación de Kūkai, una gimnasia ortográfica tal era parte de la formación de un escritor, el entredicho que contiene el artículo sobre Palabras Recompuestas parecería algo menos que pura fantasía. A oídos u ojos bien adiestrados, tales solecismos hubieran sido inmediatamente obvios.

15. *Chángxiéyāo* ("Excesiva Reducción de la Cintura"). Kūkai: "Cuando la palabra 3 en cada línea de un poema recoge en sí misma el par de palabras de antes y después, el resultado se llama Reducción de la Cintura (*xiéyāo*). Si no se mezcla con El Corte de la Base (*jiědēng*), el resultado de la mancha llamada Excesiva Reducción de la Cintura". *Comentario: véase el caso 16. Regla mnemotécnica: ㄩ ≠ (1)(2)/(3),(4),(5).*

16. *Chángjiědēng* ("Excesivo Corte de la Base"), Kūkai: "Cuando las palabras 1 y 2 están relacionadas en sus significados, también lo están las palabras 3 y 4, y la palabra 5 completa la idea de los dos pares, a esto se le llama Corte de la Base. Si no se combina con La Reducción de la Cintura, el resultado es la mancha llamada Excesivo Corte de la Base." *Comentario: Los errores mencionados en este caso y en el 15 posiblemente son algo indeterminado entre "manchas fonológicas (*shēngbìng*)" y "manchas retóricas (*yìbìng*)". Desde el punto de vista de la fonología, lo que se sugiere es un tipo de cesura secundaria después de las palabras 3 y 4, respectivamente. La conexión o relación por significado (*yìxiānglián*)*

²⁷ Downer, p. 131.

mencionada ya en el caso que analizamos quizá se refiere a un tipo de juntura especialmente estrecha que, aplicada en los dos casos, dividiría una línea en tres partes y no en dos, como normalmente se hace. Por un lado, parece que se consideraba preferible la división usual de la línea (1),(2)//(3),(4),(5), y la regla es contra las alternativas |(1),(2)/(3)//(4),(5) —Reducción de la Cintura— y (1),(2)/(3),(4)//(5) —Corte de la Base. Por otro lado, los dos tipos de alternativas se aceptaban a condición de que se mezclaran y no se usara solamente una. *Regla mnemotécnica*: $L \neq (1),(2)/(3),(4)//(5)$.

Los dieciséis casos examinados arriba son manchas (*bìng*) y por eso son, por naturaleza, prohibiciones. Ahora pasaremos a las varias reglas positivas que se encuentran en el *Ērshíjiǔzhǒng duì* ("Los Veintinueve Tipos de Paralelismo").

17. *Shuāngniǔduì* ("Paralelismo de los Dos Corchetes"). Kūkai: "Suponiendo que en una línea pentasilábica la palabra 1 es *qiū* y que la palabra 3 también es *qiū*, dichas palabras entonces incluyen a la palabra 2. Si la siguiente línea es igual [en patrón], el resultado se llama 'Paralelismo de los Dos Corchetes'". *Comentario*: véase el caso 18. *Regla mnemotécnica*: $(1) \equiv (3), (6) \equiv (8)$.

18. *Liánmiǎnduì* ("Paralelismo Conexo"). Kūkai: "Si las palabras 2 y 3 son iguales, a esto se le llama Paralelismo Conexo." La siguiente línea, no obstante, debe seguir el mismo patrón. *Comentario*: Tanto el caso 17 como el 18 toman en consideración las repeticiones de inicial, final y tono prohibidos por los casos 6, 7 y 8. La repetición de pares de palabras en posiciones paralelas constituye una excepción a esas reglas, posiblemente para reflejar las demandas dominantes del dístico en comparación con las de la línea única. La regla 17 es claramente un caso de repetición para lograr ciertos efectos retóricos, puesto que las repeticiones no son continuas. Las repeticiones en el caso 18 son contiguas pero no continuas, porque interviene la cesura. La distinción entre reduplicación morfológica y la mera propinuidad, tal como se exhibe aquí, es reflejada en el texto, que establece una distinta categoría para el proceso morfológico, donde presumiblemente están en relación estrecha las sílabas (véase *chóngzì*, abajo).

19-27. *Fùtí duì* ("Paralelismos en el Estilo de Prosa Rimada

(fù)"). Kūkai: "La repetición de las palabras 1 y 2, y de las palabras 6 y 7, o la repetición de las finales en las palabras 1 y 2 en las palabras 6 y 7; o la repetición de las iniciales en las palabras 3 y 4, y en las palabras 8 y 9; o la repetición de las iniciales en las palabras 1 y 2, y en las palabras 6 y 7; o la repetición de las iniciales de las palabras 3 y 4, y de las palabras 8 y 9, son llamadas Paralelismos en el Estilo de Prosa Rimada."

Comentario: En total Kūkai cita no menos de nueve tipos de Paralelismo en el Estilo de Prosa Rimada, y todos se relacionan con la repetición de pares de palabras enteras o partes de palabras. Tales repeticiones ocurren sólo a un lado u otro de la cesura y en estricta simetría dentro de un dístico. Se reconocen tres tipos de repetición: repetición total (*chóngzì*), repetición de iniciales (*shuāngshēng*) y repetición de finales o rimas (*diéyùn*). Además, se permiten estas repeticiones en tres posiciones: a la "cabeza" de una línea (*jùshǒu*), i.e., palabras 1 y 2, y 6 y 7; en el "vientre" de una línea (*jùfù*), i.e., palabras 3 y 4, y 8 y 9; y a la "cola" de una línea (*jùwěi*), i.e., palabras 4 y 5, y 9 y 10. *Reglas mnemotécnicas:*

19. (1) ≡ (2), (6) ≡ (7).
20. (3) ≡ (4), (8) ≡ (9).
21. (4) ≡ (5), (9) ≡ (10)
22. (1r) ≡ (2r), (6r) ≡ (7r).
23. (3r) ≡ (4r), (8r) ≡ (9r).
24. (4r) ≡ (5r), (9r) ≡ (10r).
25. (1i) ≡ (2i), (6i) ≡ (7i).
26. (3i) ≡ (4i), (8i) ≡ (9i).
27. (4i) ≡ (5i), (9i) ≡ (10i).

28. *Shuāngshēng cèduì* ("Paralelismo Oblicuo por Repetición de Iniciales"). Kūkai: "Donde no hay paralelismo del significado, una repetición de iniciales puede recobrar la deficiencia". *Comentario:* véase el caso 29. *Regla mnemotécnica:* no hay.

29. *Diéyùn cèduì* ("Paralelismo Oblicuo por Repetición de Finales"). Kūkai: Donde no hay paralelismo del significado, una repetición de finales puede recobrar la deficiencia". *Comentario:* Los casos 28 y 29 especifican el uso de dos especies de repetición fonológica para proporcionar un paralelismo

en un contexto que de otra manera carecería de él. *Regla mnemotécnica*: no hay.

IV

Los casos 28 y 29 concluyen nuestro breve estudio de los apuntes de Kūkai. Sobre la base de lo que hemos aprendido de ellos, podemos ahora intentar una respuesta tentativa a la pregunta original. Empezamos por la observación de que la presentación de rasgos distintivos era selectiva. Varios aspectos de la fonología del chino antiguo que podrían haber sido escogidos no lo fueron. Por ejemplo, la fonología tradicional clasifica todas las finales en dos grupos, abiertos o redondeados, dependiendo de la presencia o ausencia de una [ʌ] medial; las finales también se dividen en cuatro diferentes grupos, basándose en el doble criterio de que sea relativamente abierta o cerrada la vocal principal y esté presente o ausente el fenómeno de palatalización.²⁸ La combinación de todas estas categorías de finales revelan ocho tipos, de los cuales todos se notan y se distinguen en las tablas de rimas. Los materiales que hemos examinado, no obstante, nunca los mencionan. Otro punto: tradicionalmente las iniciales eran agrupadas en cinco categorías, dependiendo del lugar de articulación.²⁹ La disposición y la colocación en secuencias de las iniciales como "molares", "linguales", "labiales", "dentales", y "guturales", con el propósito de crear patrones de valor poético, también hubiera parecido una posible técnica, pero esta opción pasa también sin mención en los materiales de Kūkai. De una manera semejante, no leemos nada de patrones de sílabas abiertas (*yīn*) y sílabas con finales nasales (*yáng*), una técnica fonética que según un sabio moderno sí se usaba en la poética tradicional.³⁰ En fin, el acento prosódico, como lo propuso George A. Kennedy para el chino antiguo, no se menciona tampoco.³¹ Concluimos, entonces, que por una razón u otra, varios rasgos distintivos de la fonología

²⁸ *Ibid.*, pp. 134-135.

²⁹ *Ibid.*, p. 133.

³⁰ Wáng, pp. 289-309.

³¹ George A. Kennedy, *ZH Guide*, New Haven, 1953, p. 14.

del chino antiguo no contaron en la composición de la poesía.

Al volver la atención a los rasgos distintivos que sí son reconocidos explícitamente en los materiales de Kūkai, lo que nos impresiona es tanto su variedad como la solidez y agudeza con los cuales se elaboraron los patrones. Aun dada la división de sílabas en dos grandes grupos con propósitos métricos,³² se insiste en las distinción de los Cuatro Tonos. Se regulan secuencias permisibles de iniciales y se reconocen también diferentes especies de iniciales —al parecer sobre consideraciones de la voz y de la aspiración— y se insiste en la correcta colocación de estas especies. La juntura estrecha (*close juncture*) contrasta con la pausa (cesural y fraseal), y se indican dos cesuras secundarias. Se reconoce la importancia de la rima formal y no son aprobadas las secuencias de palabras que distraen de esta importancia. Muchos patrones se consideran válidos dentro de los límites de "una rima", lo que sugiere una unidad estructural más larga que la línea (*jiù*). Las sílabas se consideran como compuestos fonéticos de iniciales y finales intercambiables; también se consideran como secuencias de fonemas en las que se neutraliza la distinción entre los Cuatro Tonos y en las cuales las palabras en Tono 4 se agrupan con palabras análogas que poseen finales, tanto vocálicas como nasales. En fin, los fenómenos de *sandhi* parecen haber sido notados y también las secuencias de tonos cacofónicos.

Los patrones que hemos discutido operan, como las reglas del profesor Hans H. Frankel para los patrones de tono en el verso regular (*lǚshī*), en tres niveles: en la línea, en el dístico y en el poema entero.³³ De estos tres, predominan los patrones para el dístico, un hecho que sugiere que el dístico es la unidad básica del verso y, comparada con éste, la línea es sólo una parte del dístico y un poema entero, una serie de dísticos.³⁴ Además, los patrones se pueden dividir entre los que especifican localización absoluta y los que no la especifican, y entre los

³². Véase nota 18.

³³ Hans H. Frankel, reseña de James J. Y. Liu, *The Art of Chinese Poetry*, en *HJAS* 24 (1962-1963), pp. 260-270.

³⁴. "Como en la poesía china, la unidad básica estructural de la prosa paralela es el dístico", en Hightower, *Some Characteristics of Parallel Prose*, p. 61

que requieren una configuración congruente y los que la prohíben. De los anteriores, sólo los casos 5, 6, 7, y 8 no especifican localización, mientras que de los posteriores, los caso, 1 al 14 prohíben (y los demás mandan) secuencias de varios tipos. Semejantes también a las reglas del profesor Frankel, los patrones fonológicos en discusión parecen haber cumplido con las metas de la eufonía, la alternación y la balanza, con el resultado final de producir la variedad más grande y el efecto estético más conmovedor dentro de los límites estrictos de las reglas del arte. Ni siquiera el sistema de los poetas del país de Gales —el famoso *cynghanedd*,³⁵ que involucra complejos patrones de acentuación, aliteración y rima interna— exige más de los recursos del idioma para lograr efectos estéticos en la poesía.

Las convenciones fonéticas que hemos discutido forman una parte, posiblemente sólo una pequeña parte, de la tradición del uso de los recursos fonéticos en la poesía china, y muchas son las oportunidades para investigaciones subsecuentes. Estas podrían incluir temas como la elaboración del alcance total de las convenciones fonéticas del tiempo de Táng; la influencia de convenciones hindúes sobre la poesía china, sobre todo durante el tiempo de las Seis Dinastías; las convenciones fonéticas de los géneros poéticos llamados *cí* y *qǔ* y su comparación con las de *shī*; el uso de nuestro conocimiento del idioma en varias etapas de su desarrollo para explicar varias convenciones de las diversas etapas;³⁶ el uso del sonido respecto a la estructura y a la textura de un poema, etc. Al igual que en estos casos, existe la necesidad de estudiar las obras de los poetas, especialmente en términos del idioma en que ellos las escribieron. De esta manera podemos esperar obtener al fin de una comprensión más profunda de estas obras y así conseguir un placer que abarque más elementos. Todo esto es un esfuerzo en el que hemos sido ayudados y animados por el ejemplo de nuestro predecesor en más de un milenio, el eminente monje budista japonés Kūkai.

³⁵ Véase "Cynghanedd", en *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, pp. 176-177.

³⁶ Muy frecuentemente los materiales de los manuales en sí mismos contribuyen al entendimiento del estado del idioma en una cierta etapa. El fenómeno de *sandhi* sobre tonos aparece implicado en el artículo 13, mientras que la identidad fonémica de [ʔ] y [j] claramente se sugiere en el 27.