

TRADUCCIÓN

LA CANCIÓN POPULAR EN LA CHINA MEDIEVAL: "LAS CANCIONES DE LA DAMA MEDIANOCHE"

(Primera parte)*

Russell Maeth Ch.

El Colegio de México

Introducción

LOS AÑOS 220-589 D.C. abarcan un periodo de la historia china que, con cierta razón, puede ser comparado con la Edad Media europea. Según el eminente sinólogo francés Jacques Gernet:¹

Desde su inicio, el periodo se distingue por la declinación del Estado, la ruina de la economía urbana, el desmembramiento del Imperio. A pesar de que la China del norte —la parte más próspera y poblada del mundo chino de esa época— se encontraba dividida, a comienzos del s. IV, en el valle del Yangzi, en varios reinos cuyas clases dirigentes eran de origen bárbaro se forma una poderosa aristocracia celosa de sus privilegios, y que le impone su voluntad al poder central. En lo que se refiere al dominio intelectual, la filosofía dominante en la época de los Han queda relegada al total olvido y no se cultivan más las letras clásicas; mientras que se afirman tendencias individualistas

* La segunda parte de esta traducción se publicará en el próximo número de *Estudios de Asia y África*.

¹ Jacques Gernet, *Le Monde Chinois*, París, Librairie Armand Colin, 1972, p. 152. Para hacerle justicia al profesor Gernet hay que citar también el párrafo que sigue: "Pero, sin duda, allí se detienen las analogías pues muy temprano —ya a mediados del siglo v— en el Norte se produjo una renovación del estado centralizado y la época de las dinastías del Sur —en la cuenca del Yangzi— fue una de las más brillantes de la historia de China en el campo de las letras, las artes y el pensamiento. El despertar de la economía mercantil, a partir de fines del siglo v, debía conducir, por otra parte, a la rápida declinación de la aristocracia del Sur, que desapareció durante las guerras de mediados del siglo vi, y en el Norte habría de favorecer la consolidación del poder estatal. Si bien el cambio de clima es claro y sensible la ruptura entre la época de los Han y la de las dinastías del Norte y del Sur (317-589), la Edad Media china, por el contrario, se prolonga hasta «el imperio aristocrático» de los Sui y los Tang: ese nuevo Imperio, por sus instituciones, sus clases dirigentes, sus letras y sus artes, su fervor religioso, es claramente el heredero y continuador de las dinastías del Norte y del Sur".

y una concepción de la literatura y las artes puramente estética. Esta Edad Media china es también un periodo de gran fervor religioso y se puede decir que la China de esa época fue budista, como fue cristiana nuestra Europa medieval.

Otra semejanza entre los dos medievos, que omite mencionar el profesor Gernet, fue el nacimiento, al lado de una tradición clásica ya decadente, de una nueva tradición literaria popular sobre todo de índole lírica. Esta tradición surge en la periferia de los dos grandes imperios ya caídos: en la Península Ibérica, en el caso de Roma, y en las tierras antes poco pobladas por los chinos Han al sur del río Yangzi, en el caso de China.² Quizá la reflexión más madura de esta primera oleada lírica ibérica se encuentre en los ca. 2 000 poemas gallego-portugueses, escritos entre el siglo XI y el siglo XIV, encontrados en las famosas colecciones *Cancioneiro de Ajuda* (siglo XIV), *Cancioneiro de Vaticana* (siglo XV), *Cancioneiro Colocci-Branceti* (= *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*; siglo XVI), y las *Cantigas de Santa María* (siglo XIII).³ Las cuatro principales categorías de estas líricas fueron: 1) *cantigas de amigo* (que cantaba una mujer de o a su amante), 2) *cantigas de amor* (proferidas por un hombre a su dama), 3) *cantigas de escarnio* (o de *maldezir*— canciones de vilificación, a menudo obscenas) y 4) *canciones religiosas* (generalmente en elogio de los milagros hechos por la Santísima Virgen),⁴ o sea, dicho en otras palabras: *canciones de amor*, *himnos religiosos*, y *cancionetas de burla*.

² Para la tradición de la poesía ibérica son sumamente útiles las cuatro obras de Margit Frenk Alatorre: *Lírica Hispánica de Tipo Popular* (México, 1966), *Entre Folklore y Literatura* (México, 1971), *Las Jarchas Mozárabes y los Comienzos de la Lírica Románica* (México, 1975), y *Estudios sobre Lírica Antigua* (Madrid, 1978). Véase también J. J. Nunes, *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses* (Lisboa, 1926-1928) y *Cantigas d'Amor dos Trovadores Galego-Portugueses* (Lisboa, 1932) y P. Le Gentil, *La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise à la Fin du Moyen Age. 2. Les Formes* (Paris, 1953). Respecto del lado chino, véase Zheng Zhenduo, *Chātúbén Zhōngguó wénxuéshǐ* (Historia Ilustrada de la Literatura China), 4 vols., Peking, 1957, y Liú Dajié, *Zhōngguó wénxué fāzhǎnshǐ* (Historia del Desarrollo de la Literatura China), Taipeh, 1967.

³ L. A. Sharpe, "Galician Poetry", en A. Preminger (ed.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 1974, pp. 304-306.

⁴ L. A. Sharpe, "Cantiga", en A. Preminger (ed.), *op. cit.*, p. 101.

Unas pocas décadas antes de la recopilación de los primeros *cancioneiros* mencionados, y al otro borde del continente euroasiático, el erudito chino Guō Màoqiàn (siglo XIII) estaba dándole los toques finales a su *opus magnum* titulado *Yuēfū shījī* (Antología [¿se atreve a poner "cancioneiro"?) de Canciones Populares). La obra de Guō consta de 100 capítulos (*juàn*) y contiene los textos de varios miles de canciones populares, sobre todo del periodo que va desde la dinastía Han (202 a. C.-220 d. C.) hasta el de las Cinco Dinastías (907-960 d. C.), divididos en 12 categorías basadas principalmente en el tipo de música con el que solían ser cantados.⁵ También contiene varias imitaciones de canciones antiguas hechas por eminentes literatos de épocas subsiguientes, y largas citas críticas escogidas de colecciones ya desaparecidas. Con respecto a la poesía de las Dinastías del Sur (318-589 d. C.) Guō, por ejemplo, hace numerosas citas del ya desaparecido *Gǔjīn yuèlǚ* (Registro de música antigua y moderna) del monje Zhìjiàng de la dinastía Chén (557-589), quien fue un testigo contemporáneo de muchos de los acontecimientos que describe.⁶ En total, Guō, recopiló 485 canciones sureñas medievales: 326 *Wúgē* (Canciones de Wú), 142 *Xīqǔ* (Canciones del oeste) y 17 *Shēnxiāngē* (Canciones de las cuerdas sagradas).⁷ *Las Canciones de las cuerdas*

⁵ Sobre *Yuēfū shījī*, véase *Sikū quānshū jiǎnmíng mùlǚ* (Breve Bibliografía de la Biblioteca de las Cuatro Colecciones), Shanghai, 1957, vol. 2, p. 835.

⁶ Sheau-mann Hsieh, *The Folk Songs of the Southern Dynasties*, University of California (Los Angeles) [tesis inédita], 1973, p. 2.

⁷ *Ibid.* Se traducen 40 de las *Canciones de la Dama Medianoche* en M. Workman, "Tzu-yeh Songs of the Four Seasons: Spring and Summer", en Liu Wu-chi et al. (eds.), *K'uei Hsing: A Repository of Asian Literature in Translation*, Indiana University Press, 1974, pp. 71-79. *Ziyē* (= *tzu-yeh*) literalmente quiere decir "medianoche". Sobre el trasfondo de estas canciones dice Workman (p. 71): "La leyenda le otorga la autoría de estos poemas a una poetisa, Tzu-yeh o Dama Medianoche. Sin embargo, algunos poemas revelan una perspectiva indudablemente masculina, y varias de las canciones son dúos poéticos (diálogos) entre jóvenes amantes. No obstante, la voz de una persona femenina habla en la mayoría de los poemas. Esta poetisa desconocida parece encarnar, para el pueblo sentimental del distrito Wu, la personalidad variada del amor mismo". Las versiones de Workman para nuestros núms. 45, 47, 53, 54, 64, 70, 71, 77, 81 y 82 también aparecen casi sin cambio en Wu-chi Liu e Irving Yucheng Lo (eds.), *Sunflower Splendor, Three Thousand Years of Chinese Poetry*, New York, Anchor Press, 1975, pp. 74-77. En la misma colección aparecen versiones de Roland L. Miao de nuestros núms. 32, 43 y 53. Muy original es la observación del profesor Hans Frankel ("Oral and Performing Aspects of Chinese *Yüeh-fu* Poetry"), en

sagradas evidentemente constituyen una serie de himnos shamánicos cortos dirigidos a varias deidades locales.⁸ *Las Canciones de Wú* y las *Canciones del oeste* son en gran parte canciones de amor en las cuales predomina un tono femenino. Ambas se distinguen geográficamente: Wú era la región situada alrededor de la entonces capital sureña Jiánkáng (= Nánjīng/Nanking actual); las *Canciones del oeste* provenían de una región occidental situada alrededor de la metrópoli de Jiānglíng, ubicada más arriba de Jiánkáng en la cuenca del río Yangzi.⁹ No obstante, tanto en términos de contenido como de forma, ambos tipos se parecen mucho. Si añadimos un cuarto tipo de canción popular sureña, también recopilado por Guó Máoqián, lo que se llama *tóngyāo* (cancionetas juveniles), por medio de las cuales se hicieron agudos comentarios sobre las costumbres sociales de la época, descubrimos que el contenido temático de las canciones medievales chinas del sur fue más o menos similar al de los *cancioneiros* gallego-portugueses (aunque no quizá en las mismas proporciones), es decir: *canciones de amor*, *himnos religiosos*, y *cancionetas de burla*. Esta semejanza te-

G. de la Lama, ed., *China 1 (Proceedings/30th International Congress of Human Sciences in Asia and North Africa*, México, 1982, p. 203):

“Se ha señalado que Tzù-yèh es el nombre de una muchacha que vivió en el siglo IV, y que supuestamente las canciones se llamaron «Canciones de Tzù-yèh» tomando su nombre. Pero es más probable que fuera al revés: la muchacha era una cantante y principal voz de un coro y recibió ese sobrenombre a causa del estribillo que la hizo famosa. El estribillo era “Tzù yèh lái”. Especulando sobre su significado, éste podría quetet decir ‘Señor, ¡ven a la noche!’”

⁸ Véase Wáng Yúnxi, *Liǔchāo yuēfù yǔ mǐn'gē* (La Canción Popular y la Canción Folklórica durante las Seis Dinastías), Shanghai, 1955, pp. 167-181. Wáng calcula el número de *Shēnxiāngē* como 18. Sobre la tradición shamanista en la poesía china, véase Arthur Waley, *The Nine Songs: A Study of Shamanism in Ancient China*, London, 1956.

⁹ Véase Marylyn J. Evans, *Popular Songs of the Southern Dynasties*, Yale University [tesis inédita] 1966, p. 16. Más específicamente, las *Canciones del Oeste* detivan de los centros urbanos ubicados en las cuencas de los ríos Yangzi y Huái que se llaman Jīng (el distrito de Jiānglíng en la provincia actual de Húběi), Yíng (el distrito de Xuánchāng en la provincia actual de Húběi), Fán (la ciudad de Rángfán en la provincia actual de Húběi), y Dèng (el distrito de Dèng en la provincia actual de Hénán): Academia China de Ciencias, *Zhōngguó wénxuéshǐ* (Historia de la Literatura China), Pekín, 1963, vol. 1, p. 250.

mática es muy importante para la consideración global de la poesía medieval china que haremos en un estudio subsiguiente, porque muchos eruditos chinos contemporáneos sostienen que gran parte de la poesía popular medieval china desapareció debido a los intereses estrechos y puramente libidinosos de los recopiladores aristócratas, a los cuales no les interesaron sino las líricas eróticas.¹⁰ Si en el Occidente medieval, con un tras-

¹⁰ Véase, por ej. Yóu Guóén et al., *Zhōngguó wénxuéshǐ* (Historia de la Literatura China), Peking, 1964, vol. 1 p. 255. La siguiente cita es típica (véase Universidad de Pekín, *Zhōngguó wénxué fāzhǎn jiǎnshǐ* (Historia Breve del Desarrollo de la Literatura China), Pekín, 1963, pp. 94-95): "Las dinastías del sur, generación tras generación, se contentaron con ejercer la soberanía sobre una sola parte de China. Durante más de 200 años, las dinastías del sur, a la diferencia de las del norte, desarrollaron la agricultura, la artesanía, y el comercio. No obstante, la clase dirigente de las dinastías del sur jamás planeó reapropiarse de las tierras perdidas [a las tribus no chinas] en el norte, sino que, nadando plenamente en los placeres mundanos de la música y la danza, se hizo cada día más decadente y degenerada. Para satisfacer este estilo de vida tan disoluto y desvergonzado, compusieron eróticos "poemas en el estilo del palacio" (*gōngtǐshī*). Además, y según los gustos de su propia clase, coleccionaron en gran escala canciones de amor populares que después falsificaron o distorsionaron a voluntad, de modo que algunas de esas canciones perdieron completamente su aspecto original. Al mismo tiempo, naturalmente nunca recopilaron otras canciones populares más ricas de un contenido realista [...]. Bajo el gobierno oscuro de aquella época, este tipo de canción popular fue numeroso, pero debido a los prejuicios de los gobernantes feudales, gran parte de esas canciones no fue preservada y así se perdió. Esta es la razón principal por la cual las canciones populares de las dinastías del sur son casi todas canciones de amor [...]. Podemos ver así cómo la clase dirigente feudal mutiló y estranguló la cultura que había creado el pueblo trabajador". Apenas vale la pena señalar que todo esto no son más que simples conjeturas. Desde nuestro punto de vista estas canciones en su conjunto reflejan más bien las costumbres de cortejo y matrimonio de un campesinado lingüística, cultural y racialmente mixto, que vivía trabajando los latifundios extensos (*zhuāngyūān*) de los nuevos terratenientes chinos y que manifestaba, tanto en su manera de vida como en su lenguaje, estrechas conexiones con culturas no chinas (es decir, Han) como las de los Tai. Proponemos, por ejemplo, en un futuro estudio, identificar por lo menos dos palabras en nuestros textos con palabras en el lenguaje Tai: el chino *nóng* (chino antiguo *nuong*; "yo, tú, él, ella") con el Tai *nuong* ["hermano/a menor; yo, tú, él, ella (en trato familiar)"] y el chino *lǎng* ("joven") con el Tai *lang* ("joven no casado que vive aparte con otros jóvenes y al que la costumbre le da el derecho de visitar clandestinamente durante la noche a muchachas no casadas"). Además, intentaremos extraer varios paralelos entre las costumbres descritas en los textos y las de los pueblos Tai, Yue, etc., que se radicaron hace 1 500 años en la región de Wu. Para los datos lingüísticos y etnográficos de esa región véase H. J. Wiens, *Han Chinese Expansion in South China*, Shoe String Press, 1967, y W. Eberhard, *The Local Cultures of South and East China*, Leiden, 1968. Jean Pierre Diény en su *Pastourelles et Magnanarelles, Essai sur un Thème Littéraire Chinois* (París, 1977), sugiere que la popularidad de estas canciones se debió más a la música que las acompañaba que a los textos en sí mismos, que de cierta manera fueron preservados casi por casualidad.

fondo social tan diferente al de la China, se encuentran los mismos géneros, tal vez habría que revisar el juicio de los chinos y deberíamos reconocer las casi 500 canciones chinas que tenemos, como típicas de la poesía popular de aquel tiempo.

Entre las *Canciones de Wú* se encuentra una serie de 124 líricas cortas que lleva el título genérico de *Ziyègē* o "Canciones de la Dama Medianoche".¹¹ Según Guō Màoqiàn, el recopilador chino del siglo XIII anteriormente mencionado, estas líricas son *Jìn Sòng Qí cí*, o sea versos anónimos populares del periodo de las dinastías Jìn Oriental (317-420), Sòng (420-479) y Qí (479-502).¹² Sobre los orígenes de estas líricas escribe Guō lo siguiente:¹³

Dice la "Monografía sobre la música" (*Yuèzhī*) de la *Historia de la Dinastía Táng* (Tángshū): "La Canción de la Dama Medianoche fue

¹¹ Los textos chinos se encuentran en Guō Màoqiàn, *Yuèfū shījǐ* (Pekín, 1979), vol. 2, pp. 641-655.

¹² Guō, p. 641. Zhēng Zhēnduó, *op. cit.*, vol. 1, pp. 323-324, admite la posibilidad de que una parte de las *Canciones de la Dama Medianoche* sea un cierto número de versos imitativos compuestos por literatos anónimos de aquel tiempo. Cita precisamente nuestro núm. 116 como composición del emperador Wú de la dinastía Liáng. Sin embargo, no existe una manera objetiva de determinar la realidad, ni en este caso ni en el caso de los núms. 41 y 42. Otros estudiosos del problema, como Evans ("probably stemmed from popular sources" —*op. cit.*, p. 15) y Hsieh ("genuine folk songs" — *op. cit.*, p. 1), están de acuerdo en el hecho de que los versos, tal como han llegado a nosotros, son de una naturaleza indudablemente popular. El profesor Burton Watson también comparte esta opinión (véase su *Chinese Lyricism*, Columbia University Press, New York, 1971, p. 9). Y dice Iritani Sensusuke, con un gran tacto expresado por un largo despliegue de partículas finales en su *Koshiken* (Selección de Poemas Antiguos [Chinos]); Tokyo, Asahi Shinbunsha, 1966, p. 354: [...] *minka de aru koto wa machigai nai tashii*, o "[...] parece según todas las probabilidades que sean canciones populares". Finalmente observa el profesor Hans Frankel, *op. cit.*, p. 204:

En cuanto a las funciones sociales del popular *yuehfu*, demos un vistazo a un grupo de canciones sureñas que ya mencioné anteriormente, el "Tzù-yèh kó". Se originaron en el valle inferior del Yangtze, cerca o en el siglo IV. Algunas de ellas se cantaban obviamente alternándose grupos de muchachos y muchachas o parejas individuales. La selección núm. 9 es un ejemplo de este tipo. La primera cuarteta debe haber sido cantada por un muchacho, o por un coro masculino, y la segunda por una muchacha o varias. Uno podría imaginar que en China, al igual que en otros países, existió alguna vez una literatura que trataba contiendas de humor, batallas entre los sexos, la realización de tareas difíciles y la resolución de acertijos complicados con elevadas recompensas para el ganador y castigos mortales para el perdedor. Poco ha sobrevivido de esa literatura; aquí tenemos quizás una pequeña huella de ella.

¹³ *Ibid.*

una canción de la dinastía de Jin Oriental. Durante esta dinastía había una dama cuyo nombre era «Medianoche». Ella creó esta canción, cuyas notas eran penosas y llenas de sufrimientos". Dice la "Monografía sobre la música" (*Yuèzhì*) de la *Historia de la Dinastía Song* (*Sòngshū*): "Durante el periodo de *Tāiyuān* ["Gran Comienzo"; 376-396] del reinado del Emperador Xiāowū ["el Filial y Marcial"; r. 373-396] de la dinastía de Jin Oriental, en la casa de Wáng Kèzhì de Langyé [en la provincia actual de Anhui] había un fantasma que cantaba *La Canción de la Dama Medianoche*. Cuando Yīn Yūn era gobernador en Yūzhāng [en la provincia actual de Jiāngxī], allí en la casa de Yu Zēngqiàn, un refugiado del Norte, también había un fantasma que cantaba *La Canción de la Dama Medianoche*". Ahora bien, puesto que Yīn Yūn era gobernador en Yūzhāng también durante el periodo *Tāiyuān*, la Dama Medianoche debe haber sido una persona de antes de este periodo.

Aquí Guō Máoqiàn quizá demuestra su afán típicamente chino por una sobreprecisión histórica a la cual ni las canciones mismas ni los acontecimientos registrados le dan derecho.¹⁴ En su comentario sobre el relato de Guō y el problema global de las fechas, M. J. Evans, reciente estudiosa de la canción popular china del medievo, observa con justicia lo siguiente:¹⁵

Lo único que se puede inferir es que si una canción se menciona en determinada historia, dicha canción se remonta al menos al periodo del que trata esa historia. Puesto que la historia Song, por ejemplo, menciona muchas de estas canciones, probablemente se puede asumir que las que menciona se originaron durante Song o antes. Todo lo que realmente se puede saber es que las canciones de las Dinastías del Sur probablemente se derivan de fuentes populares... y que quizás florecieron desde el s. IV hasta el s. VI

Todas las 124 *Canciones de la Dama Medianoche* aquí presentadas son, en su forma original, cuartetos estrictos compuestos de líneas pentasilábicas. En todas se emplea la rima, y el patrón más común es *a, b, c, b*; suele haber una cesura en

¹⁴ El interés de Guō Máoqiàn por los fantasmas cantofílicos fue, no obstante, un gusto compartido durante su siglo también por sus colegas europeos. Por ejemplo, según la *Crónica* (1236 d.C.) de Lucas de Túy, el fantasma de un pescador a orillas del Guadalquivir gritó el siguiente verso cuando fue vencido Almanzor en el año 998: "En Cañatañazor/perdió Almanzor/el atamot", véase Margit Frenk Alattoté, *Lírica Hispánica*, p. 3.

¹⁵ Evans, pp. 15-16.

cada línea después de la segunda sílaba. El tema que domina casi todos estos versos es el del amor entre hombre y mujer, descrito con mucha más frecuencia desde el punto de vista femenino que masculino, hecho que posiblemente puede explicar la manera a menudo indirecta de expresión pasional y el empleo de múltiples juegos de palabra para ocultar el sentido amoroso de los versos. Este último punto es quizá el rasgo retórico característico más destacado de la colección. Es también una poesía de imágenes, sobre todo de la naturaleza y de la vida cotidiana bucólica. Y, en contraste con la poesía amorosa de las *Odas* (*Shijing*), es una poesía de individuos, de "yo" (*nóng*) y de "tú" (*rǔ*); además, el despliegue de estos pronombres es también un rasgo característico de este tipo de poesía. Finalmente se trata de una poesía audaz, por su tratamiento, cándido desde múltiples ángulos, del mencionado tema del amor erótico, lo que a lo largo de los siglos, y aún hasta en nuestros días, le ha valido a las *Canciones* y versos afines una fama de lo más ambigua entre los críticos chinos. Las canciones están divididas en varias subsecciones según la variante:

1. Núms. 1-42, *Ziyègē* (Canciones de la Dama Medianoche).
2. Núms. 43-117, *Ziyè sìsì gē* (Canciones de las Cuatro Estaciones del Año de la Dama Medianoche):
 - a. Núms. 43-62, primavera;
 - b. Núms. 63-80, verano;
 - c. Núms. 81-100, otoño;
 - d. Núms. 101-117, invierno.
3. Núms. 118-119, *Dà Ziyègē* (Canciones Grandes de la Dama Medianoche).
4. Núms. 120-121, *Ziyè jīngē* (Canciones de susto de la Dama Medianoche).
5. Núms. 122-124, *Ziyè biàngē* (Canciones variantes de la Dama Medianoche).

En las traducciones que siguen se ha hecho un esfuerzo por retener las imágenes exactas en el orden en el cual se hallan en el original. Cuando un texto, por falta de pronombres indicativos, puede ser interpretado tanto en segunda como en tercera persona, se ha elegido la segunda persona como algo más cónsono con la naturaleza directa y personal (de "yo" y "tú") de los versos.

Las canciones de la Dama Medianoche

Evans = Marylyn J. Evans, *Popular Songs of the Southern Dynasties* [tesis inédita] Yale University, 1966.

Guō = Guō Màoqiān (siglo XIII d.C.), *Yuèfū shījī* (Antología de Poesía Popular), 4 vols., Pekín, 1979.

Hsieh = Sheau-mann Hsieh, *The Folk Songs of the Southern Dynasties* [tesis inédita] University of California (Los Angeles), 1973.

Workman = Michael Workman, "Tzu-yeh Songs of the Four Seasons: Spring and Summer," en Liu Wu-chi *et al.* (eds.), *K'uei Hsing: A Repository of Asian Literature in Translation*, Indiana University Press, 1974, pp. 71-79.

1. A la puesta del sol, salgo por la puerta delantera para mirar cuando pasa mi muchacha. Cara encantadora y trenzas de tantos deleites —el perfume de ella, como el incienso, ya llena el camino. // Guó, 2.641; Evans, núm. 15; Hsieh, núm. 1.

2. La fragancia sólo viene del perfume (que llevo); en cuanto a una "cara encantadora", no puedo presumir. El Cielo no frustra los deseos de la gente; por eso me permitió (ver:) conocer a mi joven. // Guó, 2.641; Evans, núm. 16; Hsieh, núm. 2.

3. Hace mucho que no me peino; mis cabellos tan finos como la seda ya me cubren ambos hombros. Si sólo me tuviera mi joven sobre sus rodillas, ¡qué feliz sería yo (ahora)! // Guó, 2.641; Hsieh, núm. 3. La versión de Hsieh de 11.3-4 es: "Sitting in her lover's lap, / She's charming viewing from every angle". Esta interpretación es posible desde el punto de vista de la gramática; no obstante, 11.1-2, que emplean la imagen del pelo suelto, claramente implican una relación sentimental no satisfactoria.

4. Desde que me separé de mi deleite, no he abierto el tocador. No me atrevo a arreglarme el pelo desgredado, y mi borla de polvos ya lleva una capa amarilla (de polvo). // Guó, 2.641;

Evans, núm. 16; Hsieh, núm. 4. La muchacha no se emociona por maquillarse en ausencia de su “deleite” (= “novio”). Irónicamente, es la borla de polvos la que lleva una capa de polvo, por el desuso. La versión de Evans, “Powder has scattered, dirtying my clothes”, parece no venir adecuadamente al caso.

5. Ansiosos y deseantes estábamos antes de comunicarnos ¡y con cuánta dificultad! (Ahora) en el bosque de jade, hablamos por la puerta de piedra, y comparten nuestros corazones la misma tristeza. // Guó, 2.641. “La puerta de piedra (*shí-què*)” se asocia con “lápida (*bēi*)” que suena igual a “tristeza (*bēi*)”. El significado oculto de la tercera línea entonces parece ser algo como “(Ahora) en el bosque de jade, hablamos tristemente”. Observa Hsieh (p.80) que tanto *shí-què* como *bēi* en aquella época también significaban “lápida sepulcral”, una idea que refuerza la idea de tristeza. En algunas ediciones por “bosque (*lín*)” se lee “cama (*chúāng*)”.

6. Miro a la mozuela (*niāng*), y me deleita el encanto de su cara. Quisiera con ella emprender una duradera amistad. Pero vano es tejer sin la urdimbre o la trama; así recorrer buscando un rollo de tela sería bien difícil. // Guó, 2.641. “Un rollo de tela (*pī*)” se escribe como “pareja (*pī*)”. El sentido doble de las últimas dos líneas es que sin la cooperación de ambas partes, la amistad deseada no se va a producir. El tono de la pieza —sobre todo el uso de una metáfora derivada del arte de tejer— es claramente femenino. ¿Tenemos derecho a sospechar que “mozuela (*niāng*)” originalmente era “joven (*lāng*)”, caracteres chinos que son muy parecidos?

7. Cuando encontré a mi joven por primera vez, nuestros corazones eran como uno. (Pero) arreglé mi seda sobre un telar roto; con razón no resultó un rollo de tela. // Guó, 2.641; Evans, núm. 20; Hsieh, núm. 6. “Mi seda (*sī*)” = “mi amor (*sī*)”, “telar (*jī*)” se escribe igual a “situación (*jī*)”; “rollo de tela (*pī*)” = “pareja (*pī*)”. El significado oculto de las últimas dos líneas es entonces “(Pero) puse mi amor en una situación (rota:) perdida: con razón no resultamos una pareja”.

8. (En vano) corto la seda, corto la tela; mi deseo es (todavía contigo) mantener una amistad. El capullo primaveral es fácilmente avivado, y la mariposa ya está por nacer. // Guó, 2.642.

“La seda *sī*” = “el amor (sí)”; “la tela (*chānmiān*)” = “los sentimientos de amor (tan largos como un rollo de tela) (*chānmiān*)”. El sentido oculto de las primeras dos líneas es “(En vano) corto mi amor, etc...” La muchacha anuncia su embarazo: “la mariposa” es literalmente “el hijo de la seda (*sī zī*)” que suena igual que “el hijo de amor (*sī zī*)”; “ya (*fū*)” es homófono también con “vientre (*fū*)”.

9. Esta noche ya me separé de mi deleite. ¿Cuándo nos reuniremos de nuevo? La lámpara clara brilla en el cuarto vacío; todavía está remota la fecha de su regreso. // Guó, 2.642. “El cuarto vacío (*kōngjū*)” se escribe igual que “la situación penosa (*kōngjū*)”. La lámpara es símbolo del amor inagotable de la muchacha. El sentido oculto de la tercera línea es algo como, “Mi amor inagotable se enfrenta a una situación penosa”. Hsieh (pp. 81-82) cita este poema pero con la variante *qī* “ajedrez” por *qī* “fecha” en la última línea y traduce: “Tonight I part with my lover / When shall I see him again? / The light shines upon an empty chessboard. For a long time there won’t be any draughts”. Añade ella, “The lovers are compared to draughts. Therefore the last line also means ‘Our meeting time will not come for a long time.’” (“Los amantes se comparan a tableros. Por lo tanto la última línea también significa ‘el momento de nuestro encuentro no llegará durante mucho tiempo’”). La palabra *jū* mencionada arriba también tiene el sentido de “tablero”.

10. Desde que me separé de mi joven, suspiro todos los días. Los alcornos forman un bosque espeso; ¿qué puedo hacer con tanta amargura? // Guó, 2.642; Evans, núm. 15; Hsieh, núm. 9. El corazón de los alcornos (*huānqǐbō*) proporciona una amarga medicina cuyo sabor sugiere la amargura de la separación, por la relación entre “seto (*lǐ*)” y “separación (*lǐ*)”. (Los alcornos se usaban como setos vivos.) La última línea puede ser entendida como “¿qué puedo hacer con un corazón que sufre?”. Según Evans, las primeras dos líneas plantean el problema concretamente, y las últimas dos lo hacen simbólicamente.

11. En la alta montaña planté el loto; después pasé por la muralla de los alcornos. Sí, recogí un loto; pero después conocí la amargura de la separación. // Guó, 2.642 “El loto (*fūróng*)”

suenan igual a "el rostro de mi hombre (*fūrōng*)". El sentido de la primera línea parece ser algo como, "En la alta montaña (planté:) concebí (la imagen:) el hijo de mi hombre". "Después, etc." = "Sufrí mucho por la separación". "Sí recogí un loto": "loto (*liān*)" = "amor (*liān*)"; el sentido oculto es, "Sí, gocé (una vez) de un amor".

12. En la mañana pienso en ti al salir por la puerta delantera; en la noche pienso en ti al regresar a las islas de atrás. ¿Con quién puedo charlar o reír? En mi vientre secretamente te recuerdo a ti. // Guō, 2.642. "Vientre" = "corazón" generalmente, pero es posible que aquí quiera decir realmente "vientre". (Véase núm. 8.)

13. Tomo la almohada y me acuesto junto a la ventana del norte; luego viene mi joven a jugar conmigo. Pero poca es nuestra felicidad y muchas son las broncas; ¿cuánto tiempo puede durar pues un tal amor? // Guō, 2.642; Evans, núm. 54; Hsieh, núm. 12.

14. Detengo mis palillos: no puedo comer; afligida, ando a pasos regulares dentro (del cuarto interior:) de la recámara. Lanzo una piedra preciosa sobre el tablero; todo el día (paso) jugando con las piezas. // Guō, 2.642. La muchacha está jugando sola un juego (*liúbō*) destinado a ser jugado por dos. El lanzamiento de la piedra es quizá algo adivinatorio; véase J. Needham, *Science and Civilisation in China*, vol. 3, p. 308: "[...] a game, doubtless connected with divination [...]" Zōu "correr, hacer correr, poner en juego" suena semejante a *zhōu* "maldecir"; *bōzǐ* "pieza (usada en un juego)" suena igual a *bōzǐ* "muchacho inconstante". El sentido oculto de 1.4 entonces puede ser "Todo el día maldigo a ese muchacho inconstante". Quizá la muchacha está adivinando la actitud o el paradero de su novio. Hsieh (p. 84) indica aún otra posibilidad: "The word *ch'iung* in the third line is a synonym of the word *po-tzu* 'dice' in the fourth line. Since to throw dice is expressed in Chinese as 'to walk dice', the fourth line can be translated as 'The heartless man walks out from me and has not returned for the whole day'". ("La palabra *ch'iung* en la tercera línea es un sinónimo de la palabra *po-tzu*, 'dado', en la cuarta línea. Puesto que lanzar un dado se expresa en chino como 'caminar el dado', la cuarta línea se puede traducir como 'el

hombre sin corazón se va de mí y no ha regresado durante todo el día".)

15. Mi joven fue robado por otra; me fue desleal más de una vez. Si uno no pone un cerrojo a la puerta del cercado, no habrá posibilidad de cerrarla de nuevo. // Guó, 2.642; Evans, núm. 91. Comenta Evans (p. 154): "The relation of a fence gate without a bolt to a faithless lover becomes clear only if the word *guān*, ostensibly used in the sense of *guānbì*, 'to close', is also taken simultaneously as meaning *guānxīn*, 'to pay attention to'". ("La relación entre la puerta del cercado sin cerrojo y un amante infiel se aclara sólo si la palabra *guān*, que se usa evidentemente en el sentido de *guānbì* 'cerrar', también se toma simultáneamente en el sentido de *guānxīn*, 'prestar atención a'".) El sentido es quizá que si la muchacha no pone fin a las infidelidades de su amante, no tendrá posibilidades de ser amada de nuevo. Otra interpretación puede ser, "Si tú no pones fin a esta separación ('cercado (*lí*)' = "separación (*lí*)"), no voy a hacerte caso a ti jamás". El texto no admite una solución absoluta. Observa Hsieh (p. 86) también el juego de palabras entre *guān* "cerrar la puerta" y *guān* "preocuparse por". Su versión es: "My sweetheart is snatched away by someone. / He is not faithful to me. / The door is open and without any bolt for barring. / He has no intention to close the door". Añade ella: "The fourth line may be translated as 'He does not care for me any more.' Just as an opened door, his heart is now opened to other girls, too". ("La cuarta línea podría traducirse como 'Él no se preocupa más por mí'. Al igual que una puerta abierta, su corazón ahora está también abierto a otras muchachas.")

16. Los jóvenes deben aprovechar de su temporada oportuna; el no realizar nada, lleva pronto a la vejez. Si no crees en mis palabras, mira a la yerba bajo la escarcha. // Guó, 2.642; Evans, núm. 85.

17. [...]; mi falda doble ahora se abre de nuevo. Ya le di permiso a mi cinturón (a desatarse); ¿quién va junto conmigo, a quitarme la ropa de gasa? // Guó, 2.642. La primera línea es casi indescifrable. Si leemos *yuān* "razón, porque" en lugar de *lǜ* "verde", el sentido de la primera parte de la primera línea podría ser, "Porque me hallaste a tu abrazo..."

18. Siempre temía que fuera de dos mentes; ahora mi deleite sí se prueba infiel. El pez/pescado (seco:) afuera del agua buscará el agua turbia, y siempre va en contra de las corrientes puras. //Guō. 2.642; Evans, núm. 86; Hsieh, núm. 7. Según Evans, "agua turbia" = "cualquier mujer mala" y "siempre va, etc..." = "no tiene nada que ver con una mujer pura". Pone Hsieh: "A dying fish jumps into any muddy water, / And forever, is apart from clear streams".

19. Cuando mi deleite está triste, yo estoy afligida también; cuando mi joven se ríe, entonces me deleito. ¿No ves tú ese árbol con las ramas entretrejidas? De diferentes raíces se levantan juntas sus ramas. //Guō, 2.642; Evans, núm. 38.

20. Me conmovía mucho cuando al principio estaba mi deleite tan asiduo; suspiro ahora que ya está tan distante. El es como el carey embutido de oro: suntuoso afuera pero frágil adentro. //Guō, 2.642; Hsieh, núm. 5 "Frágil (*bō*)" = "inconstante (*bō*)".

21. Después de nuestra separación, mis lágrimas fluyen en cascada, y mis pensamientos de amor están llenos de tristeza. Al recordarte mi vientre se destroza, y mi hígado y mis entrañas se sienten como cortados pulgada por pulgada. //Guō, 2.642. Para los chinos los órganos internos como los intestinos y el hígado se consideraban el asiento de las emociones.

22. El camino está cerca, pero no tuve suerte. Por ello nos vemos separados todo el largo invierno. ¿No ves tú el río que se dirige hacia el este? ¿Cuándo vuelve a regresar al oeste? //Guō, 2.642.

23. ¿Quién soporta amar y no cantar? ¿Quién soporta tener hambre y no comer? A la puesta del sol (te) espero en la puerta. ¿Cómo puedo olvidar este deseo mío? //Guō, 2.642; Evans, núm. 58. Véase núm. 1.

24. Recojo mi falda sin anudar mi cinturón; arreglo mis cejas y salgo a la ventana delantera. Mi falda de gasa aletea ligeramente en la brisa, y se abre un poco (mientras que) regaño al viento primaveral. //Guō, 2.643; Hsieh, núm. 13.

25. Levanto el vino para atenderte a ti; circula el vino y ya está vacía la copa. Ojalá que al chocarse (de nuevo) las copas, ¡estés tan conmovido como yo! //Guō, 2.643.

26. Me despierto en la noche enredada en un sinfín de pensa-

miemos; tristemente suspiro, y mis lágrimas caen sobre el pecho de mi chaqueta. Es en vano pensar en decir (le a él) todo lo que quiero; ¿quién puede aclararle a mi joven mi corazón? // Guō, 2.643.

27. Siempre he sido desdichada; así pues hicimos nuestra separación irrazonable. ¿(Por qué) no soy yo como la yerba sobre el agua, girando y moviéndose bajo la brisa primaveral? // Guō, 2.643. La brisa primaveral simboliza el verdadero amor en el cual desea ella calentarse.

28. Larga es la noche (pero) no logro dormir; doy vueltas escuchando los toques de la vigilia. Por pura casualidad encontré (ayer) a mi joven; desde entonces me duelen el hígado y las entrañas. // Guō, 2.643. Es decir, se le parte el corazón (véase núm. 21).

29. ¿De dónde viene mi deleite? Con gravedad él pone una cara triste. Tres veces lo llamé sin ninguna respuesta. ¿Cómo se puede comparar al pino o al ciprés? // Guō, 2.643. El pino y el ciprés son símbolos de una lealtad imperecedera.

30. Rencorosa estoy al pensar en mi amor; lo quiero y nada más me importa. Pongo la cortina doble para encerrarme; ¿a quién le importará el grosor de las colgaduras? // Guō, 2.643. Para conducta semejante en presencia de un rechazo sentimental, véase núms. 4, 14, y 23.

31. Claro es el aire, espléndida la luna brillante; junto con mi señor, me deleito durante toda la noche. Mi joven canta una canción llena de ideas graciosas; yo también ofrezco una lírica fragante. // Guō, 2.643; Evans, núm. 2; Hsieh, núm. 8. Para dúos de esta índole, véase núms. 1 y 2. La palabra *tū* es literalmente "escupir". Pone Hsieh: "I utter a stream of fragrant words".

32. Un viento alarmante sopla por las ramitas tan blancas como la seda; el sol resplandeciente paulatinamente se oscurece. Mi joven posee una naturaleza sentimental: yo también me apoyo en un rostro primaveral. // Guō, 2.643.

33. Larga es la noche (pero) no logro dormir; qué espléndida es la luna brillante. Pensé que había escuchado a mi deleite llamar; en vano al vacío contesto, "¡Ven!" // Guō, 2.643; Evans, núm. 80. Hsieh, núm. 14. Pone Hsieh: "In my imagination I hear voices calling and answer the empty sounds in

the air". Pero, *xū* "vacío" aquí es "en vano" y modifica a *yīng* "contestar".

34. Todo el mundo está apareado; sólo está mi deseo contrariado. El viento sopla levantando la cortina invernal; cuánto tiempo se queda flotando ligera y fría. // Guō, 2.643.

35. Mi amor por mi deleite no es un secreto; la conducta de él (al contrario) es muy inconstante. Cuando la niebla y el rocío ocultan el loto, el loto no se ve con claridad. // Guō, 2.643; Hsieh, núm. 11. Por juegos de palabras vistos anteriormente, el sentido oculto de la segunda parte es, "Cuando la niebla y el rocío (= el mal humor, etc.) cubren el rostro de mi hombre (*fūrōng*), el amor (*lián*) no se ve con claridad".

36. Soy la Estrella Polar; en mil años no cambio de lugar. El corazón de mi deleite es como el sol: ¡al amanecer está en el este y al atardecer regresa al oeste! // Guō, 2.643; Evans, núm. 97; Hsieh, núm. 10. Evans parece confundir la Estrella Polar con el Lucero del Alba: "I'm the dawn star [*sic*] in the north..." No obstante, su comentario sobre el poema merece ser citado *in extenso* (p. 159):

Este poema lírico se mueve a lo largo de dos ejes que se interconectan en el centro del significado. Uno, sobre el cual el poeta llama insistentemente la atención, es el movimiento hacia atrás y hacia adelante entre las imágenes astrológicas y la pareja de amantes; lo aludido y la metáfora juegan uno con otro, concretizando no sólo la diferencia entre los amantes, sino implicando quizá una cualidad de su relación. Aunque el Lucero del Alba representa un punto fijo, que nunca se mueve, el movimiento diario del sol del este hacia el oeste es también fijo e inevitable. Más allá de esto, sin embargo, a lo largo de otro eje y moviéndose hacia diferentes planos de significación, se encuentra la paradoja creada por forzar la proximidad entre la imagen del sol y las estrellas —eternos aunque se muevan— y la de los amantes terrenos y, por lo tanto, transitorios.

37. Aprecio los buenos sentimientos de mi deleite; él se ha mudado a vivir en mi aldea. El árbol [*wū*] *tōng* crece delante de la puerta; al salir y al volver veo sus flores. // Guō, 2.643. El árbol *wūtōng* (*Sterculia platanifolia*, Linn). = *wūtōng* "nosotros juntos"; *wūzǐ* "(semillas:) flores" = *wūzǐ* "mi muchacho". El sentido oculto de la segunda parte es entonces algo

como, "Nosotros juntos crecimos (en nuestro amor) delante de la puerta; al salir y al volver veo a mi muchacho".

38. Mandé una carta, pero no vino mi deleite; fui yo misma, pero tampoco salió él. Un loto de bronce, ¿cómo puede tener flores? // Guō, 2.643. Por los juegos de palabras ya explicados, el sentido oculto de la segunda parte parece ser, "El rostro de mi hombre hecho de bronce (es decir, poco simpático); ¿cómo puedo quererlo a él?"

39. Al principio éramos muy íntimos; después, cada día menos. Al volver la cabeza, dejaste caer tu peine; ya siento la frigididad de tus sentimientos. // Guō, 2.643. La muchacha se siente desechada como el peine que dejó caer su amante al volver la cabeza (¿para mirar a otra muchacha?).

40. No nos olvidamos ni al dormir ni al comer; nos sentamos juntos y así nos levantamos también. Un loto de bronce con una raíz de jade, ¡no puede igualar a mi flor de loto! // Guō, 2.644; Evans, núm. 50. Aquí, "un loto de bronce, etc." = "un muchacho fuerte y guapo"; "mi flor de loto (*wǒ liánzǐ*)" = "el muchacho que amo (*wǒ liánzǐ*)". El sentido oculto de la segunda parte entonces es algo como, "Un joven guapo y fuerte y con una raíz de jade, ¡no puede igualar al muchacho que amo!" Para "loto de bronce" en un sentido negativo, véase el núm. 38. La versión de Evans de las últimas dos líneas es (p. 97), "Jade roots with golden lotus blossoms/Don't describe my lotus (love for you)", que es también posible.

[41. Apoyándome en el amor, quiero avanzar; tímida, no me atrevo. Con mi boca bermellón, entono una canción seductora; con mis dedos de jade, toco las cuerdas encantadoras. // Guō, 2.644.]

[42. Brilla el sol sobre las monedas multicolores (= los lotos); una brisa suave sopla sobre la fina seda blanca (= el agua). Una sonrisa (de ella) revela el esplendor del unicornio (= los dientes resplandecientes); se levantan dos mariposas (= las cejas) sobre sus bellos ojos. Guō, 2.644. "Mariposas" se refiere a las mariposas nocturnas. Los núms. 41 y 42 también se atribuyen al emperador Wǔ (ob. 549) de la dinastía Liáng (502-557). El núm. 41, no obstante, aparece en otra parte (Guō, 2.654) como canción popular.]