

LA CANCIÓN POPULAR EN LA CHINA MEDIEVAL: “LAS CANCIONES DE LAS CUERDAS SAGRADAS”*

(Tercera parte)

RUSSELL MAETH CH.

El Colegio de México

LAS DIECIOCHO *Canciones de las cuerdas sagradas (Shenxiange)* constituyen una serie de poemas cortos líricos de alabanza y homenaje dedicada probablemente a ciertas deidades locales de la China del sur y elaborada entre los siglos III y V-VI d.C. Para algunos especialistas (véase Wang Yunxi, p. 179),** las dieciocho canciones forman un juego completo constituido por una escena preliminar (canción núm. 1), un prólogo (canción núm. 2), “himnos” individuales (canciones núms. 3-12), actuaciones de despedida (canciones núms. 13-15), y una coda (canciones núms. 17-18). La forma predilecta de las *Canciones* es el cuarteto, como se demuestra, por ejemplo, en *Las canciones de la Dama Medianoche*, cuyo núm. 123 es de hecho igual al núm. 18 de la presente colección. En muchos aspectos las imágenes y la dicción también se parecen a ese género (la relación entre el (la) *shaman* (a) y la deidad se consideró como

* Las primeras dos partes de este estudio sobre la poesía popular china medieval aparecieron en *Estudios de Asia y África*, núms. 64 y 65.

** Para datos bibliográficos, véase *Bibliografía selecta* al final del artículo.

la relación de *cortejo* por excelencia). El trasfondo étnico y social de los poemas probablemente se encuentra en las prácticas shamanistas del pueblo común de la cuenca inferior del río Yangzi (cerca de Nankín), en aquel entonces constituido por una mezcla, aún en proceso de desarrollo, de razas indígenas (tai, yao, yue, etc.) y de chinos (han) recientemente emigrados desde el norte. Cabe notar, por ejemplo, que la palabra *xian* (o *xuan*), “cuerda”, se refiere en su sentido más antiguo a la cuerda de un arco, “instrumento” que a menudo acompaña los ritos shamanísticos.

Las canciones de las cuerdas sagradas

1. Su Lin abre los Portales del Cielo; Zhao Zun cierra las Puertas de la Tierra. Los espíritus divinos siguen el mismo camino; los funcionarios celestiales ahora descienden. // Wang Yunxi, p. 170. Tanto Sun Lin como Zhao Zun eran mortales, promovidos después de su muerte en la jerarquía celestial; Zhao Zun en particular se asociaba con deberes relacionados con la tierra. Si, según la opinión de algunos estudiosos, las *Canciones* pueden ser consideradas como el guión de una “mascarada religiosa” (representación dramática en la que los actores asumían el papel de diversas deidades), aquí tenemos la primera escena o pieza preliminar, probablemente acompañada, si no es que realmente representada, por música y danza de los *shamanes* (de ambos sexos), que sirvió para invitar y dar la bienvenida a las deidades deseadas.

2. En el patio hay un árbol que profiere palabras; las ramas del árbol *wutong* extienden un follaje abundante. // Wang Yunxi, p. 172. El árbol *wutong* (*Sterculia platanifolia*) ocupó una posición muy importante en la religión primitiva de los chinos; las arboledas de *wutong* se asocian especialmente a los ritos populares en los que suele haber apareos durante los grandes festivales de primavera y de otoño.

3. A la izquierda, ¡qué espléndidos (*yangyang*) son! A la derecha ¡qué grandiosos (*yiyi*) son! El Hombre Inmortal está al lado del Joven Santo; la Doncella de Jade está al costado del Joven Santo también. ¿Puede ser que nuestro vino carezca

del sabor (de azúcar) dulce? No, él (el Joven Santo) está sonriendo a causa de ello. // Wang Yunxi, p. 173. Las palabras proferidas por el árbol *wutong* quizá sirvieron para dar motivo a esta escena, i.e., la aparición del Joven Santo acompañado por otras deidades (tanto “El Hombre Inmortal” como “La Doncella de Jade” también pueden ser interpretados en el plural). Según Hong Shunlong (2.436-437), una compañía shamanista de danza termina su actuación para dejar entrar a escena al Joven Santo, quien representa en pantomima su placer al ser recibido con música, danza y vino dulce. (Y véase también el *Apéndice 2*.)

4-5. Hacia el norte, nos paseamos al borde del río y del mar, y a lo lejos contemplamos los bambúes y las castañas acuáticas. Los lotos extienden sus flores y el agua diáfana está transparente y clara. Con cuerdas y con cantos ofrecemos un sonido rítmico y, al parecer, responde un eco. / Varias veces cruzamos el puente; el agua del río fluye al este. Arriba vive la Doncella Inmortal; abajo están los peces que nadan hacia el oeste —se van, pero no solos; juntos se van, dos con dos, tres con tres. // Wang Yunxi, p. 174. Dos versos dedicados a *Qiaonü* (“La Encantadora”), probablemente una especie de deidad local del río. La primera estrofa describe el intento de atraerla desde su islote con música; la segunda, representa el homenaje que hacen a su capilla.

6-7. El Joven de las Rocas Blancas vive río arriba. Delante de él, el Señor del Río le abre el camino; atrás de él siguen los peces. / Están amontonadas las rocas parecidas al jade; los pinos están en filas apretadas, color de alción. La belleza del Joven es absolutamente única; en todo el mundo no tiene igual. // Wang Yunxi, p. 174. El Señor del Río (*Hebo*) mandaba al río Yangzi.

8. La puerta abierta da sobre el agua espumosa; al lado, está cerca un puente. La Joven Doncella vive en un lugar solitario sin ningún joven (para acompañarla). // Wang Yunxi, p. 175. Según la tradición, La Joven Doncella tenía muchos amoríos con jóvenes humanos. Cabe notar que tanto su capilla como la de La Encantadora estaban localizadas al lado de un puente, probablemente para facilitar la llegada de los que a ellas rendían culto.

9-10. El Lago del Monte Rojo está lleno. En el segundo y el tercer mes de la primavera, el verde de las plantas acuáticas cubre sus pantanos extensos. / El Lago se extiende a los diques del Monte Rojo: La Doncella Mayor vive al este del Lago; La Doncella Menor, al oeste. // Wang Yunxi, p. 178. Se trata de deidades hermanas que viven a los bordes de un lago. Según la tradición (véase *El clásico de las odas*, Oda núm. 1), la recolección de determinadas plantas acuáticas (la planta *hing*, por ejemplo) formó parte de los ritos populares en torno al apareo, sobre todo en la primavera.

11-12. La Doncella Resplandeciente sigue a los Ocho Vientos por el cielo soleado y lleno de bellas nubes. Delante de ella, una manada de animales le abre el camino; atrás de ella, siguen los Pájaros Bermejos, los Unicornios, y los Fenices. / Los cipreses florecen en lo alto de la montaña; ni en el verano ni en el invierno se marchitan sus hojas. Sólo ellos gozan del favor celestial —sus ramas, sus flores y su follaje son lujuriosos. // Wang Yunxi, p. 178. Se trata posiblemente de una deidad asociada con el Sol. Los animales mencionados forman la comitiva de ese astro. Una capilla dedicada a la Doncella Resplandeciente se encuentra quizá en la cumbre de alguna colina o montaña. De todas las deidades convocadas, parece que la Doncella Resplandeciente pudo haber sido la más importante, si realmente representó al Sol o fue asociada con él. Su aparición, con una comitiva tan impresionante, sería el climax de la representación.

13-14. Paseamos en lancha para recoger las hojas de la castaña acuática; paseamos para arrancar las flores del (hibisco) loto. Golpeamos nuestros remos (al unísono) y ordenamos a los compañeros jóvenes que canten “Recolectando el Loto”. / Al este del lago los jóvenes recogen el bambú; al oeste, la castaña acuática. No están cantando porque estén contentos, sino simplemente para borrar sus pensamientos tristes. // Wang Yunxi, p. 178. Aparentemente se trata de actuaciones acuáticas llevadas a cabo para ayudarles a despedirse de las deidades honradas. “Recolectando el Loto” (*cailiange*) era el nombre de cierto tipo de canción popular.

15-16. Corren sus caballos subiendo la cuesta de enfrente; las piedras caen sobre sus pezuñas. No nos lamentamos por

las pezuñas heridas por las piedras; nos lamentamos por los jóvenes montados a caballo. / El joven Chen lleva ropa roja y blanca; el joven Lu está montado sobre un corcel pío. Se detienen frente a la corte de la flecha y contemplan la puerta. Están poco dispuestos a irse. // Wang Yunxi, p. 178. Se trata al parecer de actuaciones, esta vez terrestres, semejantes a las descritas arriba en los núms. 13-14. ¿Arduos ejercicios hípicas? Chen y Lu eran nombres de clanes importantes.

17-18. Los años de la vida no llegan a un siglo, y sin embargo contienen las penas de mil años. Breve es el día, pero cuán larga la noche. Entonces, salgamos vela en mano. / Los años y los meses pasan a grandes pasos fluyendo como el agua; ya ha llegado el otoño. Ahora está cantando el grillo en la sala delantera; mi anhelo me pone triste. // Wang Yunxi, p. 179. Núm. 17 = el primer cuarteto del núm. 15 de *Gu shi shi jiu shou* (Los diecinueve poemas antiguos); véase Maeth, *Dinastía Han*, p. 122. Núm. 18 = *Ziyeye* (Canciones de la Dama Medianoche), núm. 123; véase Maeth, "La canción popular", 2a. parte.

Aquí se termina nuestro texto. Si según Wang Yunxi (*op. cit.*, p. 179), la Canción núm. 1 fue una canción de invitación y de bienvenida, las Canciones núms. 17 y 18 fueron canciones de despedida. Varias imitaciones de *Las canciones de las cuerdas sagradas* del tiempo de Tang (618-908) muestran esta estructura. Dentro del marco del culto shamanista del tiempo, nuestras canciones pueden ser consideradas aproximadamente según el siguiente esquema en términos de los detalles de su representación en una "mascarada religiosa":

canción	protagonistas	medios	función/escena/ficción
1	Comediantes representando a Zhao Zun, Su Lin, Espíritus divinos, Funcionarios celestiales.	Música, canto, danza, pantomima.	Invitación y bienvenida; puertas del Cielo y de la Tierra; bajada del Cielo a la Tierra (=escena real de la representación).
2	Mimo representando al árbol sagrado (o el espíritu que habita el árbol). Canto.		Prólogo (¿sigue presentando a cada deidad durante la representación?); escena que simula un patio con un extraordinario árbol al centro.
3	Comediantes representando al Hombre Inmortal, a la Doncella de Jade, al Joven <i>Sagrado</i> y comitiva (a la derecha y a la izquierda).	Música, canto, danza, pantomima, música de cuerdas.	Homenaje al Joven Santo; brindis ritual.
4-5	Comediante representando a la Doncella Inmortal y a los que la buscan.	Música, danza, pantomima.	Homenaje a la Doncella Inmortal; escena que simula el borde de un río con puente, plantas, islote, etc., búsqueda, peregrinación a su capilla.
6-7	Comediantes representando al Joven de las Rocas Blancas, al Señor del Río, peces.	Música, canto, danza, pantomima.	Homenaje al Joven de las Rocas Blancas; escena que simula una montaña rocosa con un bosque de pinos que queda sobre un río; extraordinario maquillaje del Joven.

canción	protagonistas	medios	función/escena/ficción
8	Comediante representando a la Joven Doncella.	Música, canto, danza, pantomima.	Homenaje a la Joven Doncella; escena que simula un río y un puente (cf. núms. 4-5).
9-10	Dos comediantes representando a la Doncella Mayor y la Doncella Menor.	Música, canto, danza, pantomima.	Homenaje a la Doncella Mayor y a la Doncella Menor; escena que simula un lago dentro de las montañas de color rojo; viviendas de ambas hermanas.
11-12	Comediantes representando a la Doncella Resplandeciente, los Ocho Vientos, animales, los Pájaros Bermejos, Unicornios, Femenos, el Sol.	Música, canto, danza, pantomima.	Homenaje a la Doncella Resplandeciente, escena que simula el cielo con el sol y nubes asoleadas que dan sobre una bella montaña cubierta de venerables cipreses; procesión celeste.
13-14	Comediantes representando a los recolectores del loto.	Música, canto, danza, pantomima.	Entretrenimiento para las deidades con vocadas; escena que simula un lago con embarcaciones y lotos; corte del loto.
15-16	Comediantes representando a los caballeros Chen y Lu (¿y sus caballos?).	Música, canto, danza, pantomima.	Entretrenimiento para las deidades con vocadas; escena que simula varios ejercicios hígicos (y quizá tiro de arco también).
17-18	Todos los comediantes.	Música, canto, danza, pantomima.	Despedida a las deidades y sus comitivas quienes quizá salen de la escena vela en la mano.

Así consideradas, *Las canciones de las cuerdas sagradas* formaron parte de todo un conjunto de poesía, música, danza y pantomima, un conjunto que caracteriza a la poesía china desde su comienzo en *El clásico de las odas (Shijing)* y *Las canciones del sur (Chuci)*.

Apéndice 1

Títulos de las canciones; canciones profanas y canciones sagradas

Las dieciocho canciones se dividen en once grupos de la manera siguiente:

1a “Quédate la noche”:	una canción.
2a “El Señor del Camino”:	una canción.
3a “El Joven Santo”:	una canción.
4a “La Encantadora”:	dos canciones.
5a “El Joven de las Rocas Blancas”:	dos canciones.
6a “La Doncella del Arroyo Verde”:	una canción.
7a “Las Doncellas del Lago Lleno”:	dos canciones.
8a “Favores de la Doncella”:	dos canciones.
9a “Los Jóvenes que Recogen los Lotos”:	dos canciones.
10a “Los Jóvenes bajo el Esplendor”:	dos canciones.
11a “Compartir la Vida”:	dos canciones.

Como se puede apreciar, algunos de los títulos son aparentemente de índole popular y laica. Y en los casos de las canciones 1, 4, 8 y 11, el ambiente “seductor” de los ritos shamanistas se manifiesta con toda claridad.

El uso de canciones profanas en los cultos de las deidades no debe ser considerado como algo extraño. Según Frenk Alatorre (p. 23), a propósito de la lírica hispánica antigua, “En su afán por acercarse al pueblo y por enardecer su fe, los frailes adoptan su lenguaje, su música, su poesía. A partir del siglo XIII se practican en casi toda Europa los *contrafacta* o versiones a lo divino de canciones profanas. Un ejemplo, entre varios, que la misma autora (p. 24) proporciona es el siguiente:

[...] Álvarez Gato transforma las indignadas palabras de una muchacha a su pretendiente en rechazo ascético del mundo: por “Quita allá, que no quiero, / falso enemigo, / quita allá, que no quiero, que huelgues conmigo”, [...], [pone] “Quita allá, que no quiero, / mundo enemigo, / quita allá, que no quiero / pendencias contigo”.

Puesto que los chinos consideraban la relación entre deidad y ser humano una relación de amor erótico, sólo fue preciso cambiar o adaptar las canciones profanas en ciertos detalles, como en el uso de nombres de personas.

Apéndice 2

Canción núm. 3: “El Joven Santo”

El profesor Hans H. Frankel hace de este texto una versión casi completamente diferente (“*Yüeh-fu Poetry*”, p. 72). A continuación consideramos su traducción y después las discrepancias entre las dos versiones y las razones que las provocan:

No more mimicking on the left,
No more flapping on the right.
The Immortal is at the Lord's flank,
The Jade Maiden is at the Lord's side.
The wine lacks the taste of sugar
To bring him contact and color.

El comentario del profesor Frankel sobre este verso es el siguiente:

The first two lines apparently speak of a mime and dance just performed by the shamans. The Immortal and the Jade Maiden of lines 3 and 4 may either be deities whose appearance is expected or [...] roles played by the shamans. The wine mentioned in the last two lines may be offered to the gods, or consumed by the shamans, or both.

No podemos estar de acuerdo con la versión o con las argumentaciones del profesor Frankel. En primer lugar, la palabra *yang* (“fingir, disimular, falso”), que aparece reduplicada (*yangyang*) en la primera línea, no se asocia nunca en el léxico

clásico chino con expresiones relacionadas con bufonada, bufonería, remedo o imitación burlesca (“mimicking”), ni con el mimo o la pantomima. Además, según el diccionario sino-japonés *Daikanwa jiten* (552.22), *yangyang* es una expresión hecha, cuyo sentido es *azayakanasama*, o sea “brillante, espléndido”. Paralela a *yangyang* es la expresión de la segunda línea, *yiyi*, (reduplicación de *yi* “ala”) que también, según *Daikanwa jiten* (28818.66), es un modismo (con varios matices). Ambas expresiones tienen además el mismo patrón sintáctico: *zuo* (o *you*) *yi bu* XX, o sea “A la izquierda (o derecha) también no (es) XX”, que es (...yibu...) un patrón familiar para formar preguntas retóricas (“¿No es...?” “¿Más que sí!”). Pero, ¿a qué se refieren estos acontecimientos a la izquierda y la derecha? Una solución nos muestra posiblemente la tendencia de la retórica china al paralelismo y al equilibrio en la composición literaria. Las líneas tres y cuatro describen la comitiva del Joven Santo (puesto que tales escenas generalmente implican un gran número de participantes, podemos emplear el número plural), al igual que en las líneas uno y dos encontramos palabras descriptivas de posición (“lado”, “costado”). Parece entonces que “izquierda” y “derecha” se refieren a las posiciones respectivas de los Inmortales y las Doncellas de Jade con relación al joven Santo. A esta interpretación le da apoyo el hecho de que la expresión reduplicada *yiyi* aparece en una escena parecida (líneas 175-176) en el texto *Lisao* (Encuentro con la pena) del siglo III a.C. En la traducción de David Hawkes (*Songs of the South*, p. 33):

Phoenixes followed me, bearing up my pennants,
Soaring high aloft with majestic wing-beats [*yiyi*].

Esta interpretación también concuerda con la de Hong Shun-long antes mencionada en el texto (¿coros de danzantes a ambos lados provistos de grandes abanicos de plumas o alas de tela de seda multicolor?).

La línea cinco también puede considerarse como una enérgica aseveración plasmada en forma de pregunta retórica (“¿Nuestro vino carece acaso del sabor del azúcar?”). En la línea seis el profesor Frankel entiende la expresión *yanse* en

su sentido actual de “color”, pero aquí parece que sería mejor interpretarla en su sentido original, que es “(color:) expresión (se) de la cara (*yan*)” (véase *Lunyu*, viii, 4/3: “[...] that in regulating his countenance (*yanse*) he kept near to sincerity [...]”, Legge, *Chinese Classics*, 1.209).

Apéndice 3

Notas adicionales sobre el trasfondo de Las canciones de las cuerdas sagradas

En un interesante estudio sobre la poesía popular medieval china, llamada *yuefushi* (“poesía del Buró de Música”, donde fueron recopilados los primeros ejemplares para el uso de la corte imperial), el profesor Hans. H. Frankel reconoce un total de cinco tipos o variantes del género, a saber (“*yüeh-fu Poetry*”, p. 72): 1) himnos rituales de la dinastía Han (206 a.C.-222 d.C.); 2) una clase especial de himnos rituales de las dinastías del Sur (318-589); 3) baladas anónimas de Han; 4) baladas anónimas del periodo 318-589 (*Nanbeichao*); y 5) baladas en el estilo *yuefu* compuestas por hombres de letras. Después de discutir los himnos de Han, el profesor Frankel analiza un pequeño grupo de poemas también de índole ritual que datan del periodo subsiguiente (318-589). Puesto que estos poemas forman precisamente el tema de este ensayo, vale la pena citar *in extenso* las observaciones del profesor Frankel, sobre todo por ser el resumen más completo que se encuentra en los estudios occidentales sobre el tema hasta la fecha (“*Yüeh-fu Poetry*”, p. 75):

Los himnos rituales de las dinastías que siguieron a la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.) son en general menos interesantes que los que acabamos de discutir. Usualmente están escritos en un lenguaje pomposo, arcaico y monótono y tratan una gama limitada de preceptos morales constantemente repetidos. Esto se aplica a los himnos de todas las dinastías, sin importar si los gobernantes gobernaban toda China, el Norte, el Sur, u otras regiones del país dividido. Una excepción importante es un pequeño grupo de 17 canciones (en realidad, 18... R. M. Ch.) de las dinastías del Sur, conocidas como *shén-hsién kō* [...] Semejante a la mayoría de los himnos [...] no llevan el sello de un confucianismo ortodoxo de los funcionarios de la corte y de los literatos. Mejor dicho,

están en la tradición de canciones populares sencillas, y recuerdan a la *Chiu kō* (“Nueve canciones”) de *Ch’ü-tz’ü* en el sentido de que eran cantadas por shamanes y shamanisas que se preparaban para recibir a las deidades. No obstante, difieren de las *Chiu kō* no sólo por ser más cortas y sencillas sino por el hecho de que las deidades que aparecen en ellas son deidades menores cuyos cultos eran restringidos generalmente a una pequeña región. De las localidades mencionadas en las canciones, sabemos que pertenecen a la región alrededor de Chien-yeh (Nankín actual), la capital de las dinastías del Sur. Parece que datan de los siglos III, IV y V d.C. Junto con las deidades locales de la región de Nankín, aparecen también algunos beneméritos taoístas, puesto que en estas canciones está mezclado el taoísmo popular con el shamanismo y otros cultos locales. Una abundancia de prácticas religiosas populares lejanas al culto estatal del confucianismo floreció en esta región durante las dinastías del Sur, como lo demuestra la literatura histórica y narrativa de la época. Los rituales de los cuales formaron parte estas canciones obviamente incluyeron tanto la danza como el canto. Y algunas de las canciones implican relaciones amorosas entre las deidades y seres humanos. La forma de todas las canciones es corta, va de dos a seis líneas y la más común es la forma de cuatro. Hay líneas de tres, cuatro, cinco, o seis sílabas, pero la línea pentasilábica es la favorita.

Según la autorizada historia de las letras chinas preparada por el eminente profesor You Guoen y sus colegas (You *et al.*, vol. 1, p. 258):

Los 18 poemas (llamados) *Shenxiange* (= los *shén-hsién kō* de Frankel también pertenecen a las “canciones (escritos) en los modos *qing* y *shang* (*qingshang quci*)”. Éstas son canciones rituales (*jige*) de los alrededores de Jianye (= Nankín), canciones acompañadas por cuerdas (*xiange*) que solía usar el pueblo para deleitar a las deidades. Según la biografía de Xia Tong contenida en *Jin shu* (Historia de la dinastía Jin (318-420)), en los cultos a las deidades de aquel tiempo participaron mucho shamanisas “de gran belleza y muy aptas para cantar y bailar”. Las *shenxiange* probablemente eran cantadas por estas shamanisas. La mayoría de las deidades reverenciadas en estas canciones eran deidades locales sobre las que en muchos casos no es posible llegar a conclusiones firmes (por falta de datos). [...] Semejantes a las *Jiuge* (“Nueve canciones”; = *Chiu kō*), las *shenxiange* muestran como rasgo característico el amor entre deidades y seres humanos (algunas canciones celebran el amor de un hombre por una diosa, otras el amor de una mujer por un dios). [...] Efectivamente estas canciones son iguales a las canciones de amor regulares.

Existe otra fuente china contemporánea (Academia China de Ciencias, vol. 1, pp. 254-255):

Éstas son canciones del pueblo del sur del río Yangzi empleadas para deleitar a las deidades. [...] Unos mitos o tradiciones relacionadas con estas canciones sobreviven hasta el presente, entre ellos hay cuentos de amor entre deidades y seres humanos. Entre estas canciones se encuentran descripciones de los templos taoístas y sus alrededores, de los rituales, y de la vida de las deidades imaginadas.

Las comparaciones con las “Nueve canciones” nos ayuda a entender más a fondo la naturaleza de nuestras “Canciones de las cuerdas sagradas”. Según el erudito inglés Hawkes (*Songs of the South*, pp. 35-36):

El contenido de estas canciones se explica por sí mismo. Shamanes —varones o hembras, no es siempre claro— después de purificarse, perfumarse y vestirse con suntuosos vestidos, cantan y danzan para atraer a los dioses desde el cielo en forma de cortejo divino. La religión de la cual estas canciones fueron la liturgia era francamente erótica. La relación entre el devoto y el dios nos recuerda a la que existía entre las *épouses celestes* y los shamanes siberianos [...] Mi propio punto de vista es que ésta (la colección “Nueve canciones”) fue escrita para una corte que gozaba con la actuación de mascaradas religiosas (religious masques) de la misma manera en que alguna vez las cortes europeas gozaron de la música religiosa compuesta por talentosos legos.

La gran similitud entre las “Nueve canciones” y “Las canciones de las cuerdas sagradas” reside en que ambas colecciones están compuestas por canciones dedicadas por los shamanes a distintas deidades. La diferencia entre las dos colecciones es que las deidades adoradas en las “Nueve canciones” son los grandes dioses del cielo y de la tierra, tales como el Gran Único (*Taiyi*), el Señor dentro de las Nubes (*Yunzhongjun*), la Princesa del Río Xiang (*Xiangjun*), el Gran Maestro del Destino (*Dasiming*), etc., mientras que la mayoría de las deidades mencionadas en “Las canciones de las cuerdas sagradas” son una miscelánea de espíritus locales. Puesto que éstas son deidades comparativamente pequeñas y de índole local, su posición frente a la gente no era tan lejana, lo que contribuyó a la formación de varias tradiciones sureñas de amoríos entre seres celestiales y humanos. Por esta razón, los ritos populares del

sur siempre han incurrido en el reproche de ser *yinsi* o ritos licenciosos; sin embargo, esto no impidió la recopilación de canciones de esta índole en varias de las historias dinásticas oficiales.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- Academia China de Ciencias, *Zhongguo wenxueshi* (Historia de la literatura china), 4 vols., Pekín, 1964.
- Daikanwa jiten* (Gran diccionario sino-japonés), 13 vols., Tokio, 1960.
- FRANKEL, Hans H., "Yüeh-fu Poetry", en C. Birch (ed.), *Studies in Chinese Literary Genres*, Berkeley, University of California Press, 1974, pp. 69-107.
- GUO Maoqian (siglo xiii), *Yuefu shiji* (Antología de canciones populares), 4 vols., Pekín, 1979.
- HAWKES, D., *Ch'u-tz'u; The Songs of the South-An Ancient Chinese Anthology*, Oxford, 1959.
- HONG Shunlong, *Yuefushi* (Canciones populares tradicionales), 2 vols., Taipeh, 1978.
- LEGGE, J., *The Chinese Classics*, 4 vols., Hong Kong, 1961.
- MAETH Ch., R., "La canción popular en la China Medieval: 'Las canciones de la Dama Medianoche'", *Estudios de Asia y África* (64), pp. 133-149; (65).
- MAETH, R., John PAGE, y Flora BOTTON (eds.), *Dinastía Han*, El Colegio de México, 1983.
- WANG Yunxi, *Liuchao yuefu yu minge* (Canciones populares del periodo de las Seis Dinastías (222-589)), Shanghai, 1955.
- YOU Guoen et al., *Zhongguo wenxueshi* (Historia de la literatura china), 4 vols., Pekín, 1964.