

El Colegio de México  
Centro de Estudios de Asia y África

“UNA APROXIMACIÓN LINGÜÍSTICO-  
ANTROPOLÓGICA AL 《招魂》 (“ZHĀOHÚN”,  
‘INVOCACIÓN DEL ALMA’) Y EL 《大招》  
 (“DÀZHĀO”, ‘GRAN INVOCACIÓN’) COMO TEXTOS  
RITUALES”

Tesis presentada por

JUAN PABLO JÁUREGUI MAGRIÑA

Para optar al grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA  
ESPECIALIDAD CHINA

DIRECTOR:

DR. YONG CHEN

Ciudad de México, 2019



Para mis padres

El Este y el Oeste, el Sur y el Norte,  
el alto Cielo, abajo el Inframundo,  
de las invocaciones en que abundo  
de voces séricas en la cohorte,

qué gota al ancho mar es la que aporte  
ha tiempo lo aprendí, y aquí secundo  
las huellas del pasado ya profundo,  
lejos del reino de Chu y de su corte.

Del universo todas las regiones  
las conocí en la Sierra con ustedes  
y en sus montañas mi alma fue nutrida.

Sean del Nayar o China las canciones,  
nada que olvide nunca lograr puede,  
padres, que son el alma de mi vida.



## Índice

Agradecimientos.....	9
Resumen.....	13
Abstract.....	13
Introducción.....	15
1. La nueva interpretación de “Nueve canciones” y “Abandonando mis penas”.....	25
1.1. “Nueve canciones”.....	25
Datación.....	25
Resumen.....	25
Nueva interpretación.....	29
1.2. “Abandonando mis penas”.....	31
Datación.....	31
Resumen.....	32
a) Origen (vv. 1-8).....	32
b) Lamento por el poder de las malas hierbas (vv. 9-128).....	33
c) Palabras de Nüxu (女媧) (vv. 129-140).....	33
d) Palabras ante Shun (vv. 141-180).....	34
e) El primer viaje (visión enviada por Shun) (vv. 181-252).....	34
f) El oráculo de Ling Fen (靈氛) (vv. 253-276).....	35
g) Palabras de Xian (vv. 277-312).....	35
h) Decisión de viajar (vv. 313-340).....	35
i) Segundo viaje.....	36

j) Epílogo (vv. 369-372).....	37
Nueva interpretación.....	37
2. Perspectivas sinológicas previas respecto a “Invocación del alma”, “Gran invocación” e “Invocación del ermitaño” .....	41
2.1. La invocación del alma en China y culturas vecinas.....	41
2.2. Perspectivas sinológicas previas respecto a “Invocación del alma”.....	45
Resumen.....	45
Autoría.....	47
Datación.....	48
Destinatario.....	48
Función.....	52
2.3. Perspectivas sinológicas previas respecto a “Gran invocación” .....	53
Resumen.....	53
Autoría.....	54
Datación.....	55
Destinatario.....	56
Título.....	57
Función.....	58
2.4. Perspectivas sinológicas previas respecto a “Invocación del ermitaño”.....	59
Resumen.....	59
Autoría, datación, destinatario y función.....	60
3. La lingüística antropológica y el habla ritual.....	62
3.1. Registro ritual.....	62
3.2. Elementos arcaicos.....	63

3.3. Préstamos.....	63
3.4. Eufemismo y metáfora.....	63
3.5. Opacidad de significado.....	64
3.6. Paralelismo semántico-gramatical.....	64
3.7. Calidad de voz marcada.....	64
3.8. Fluidez.....	65
3.9. Restricción entonacional.....	65
3.10. Conocimiento <i>Gestalt</i> .....	65
3.11. Renuncia a la volición personal.....	66
3.12. Ausencia de ‘yo’.....	66
3.13. Modelo ancestral.....	67
3.14. Discurso mediado.....	67
3.15. Repetición frecuente.....	68
3.16. Vínculo metapragmático entre la forma y el resultado ritual buscado.....	68
4. Análisis lingüístico-antropológico de “Nueve canciones” como texto ritual.....	71
4.1. Registro ritual.....	71
4.2. Paralelismo semántico-gramatical.....	72
4.3. Calidad de voz marcada y restricción entonacional.....	73
4.4. Fluidez.....	76
4.5. Conocimiento <i>Gestalt</i> .....	78
4.6. Renuncia a la volición personal y Ausencia de ‘yo’.....	87
4.7. Discurso mediado.....	87
4.8. Repetición frecuente.....	88
4.9. Vínculo metapragmático entre la forma y el resultado ritual buscado.....	90

5. Análisis lingüístico-antropológico de “Invocación del alma” y “Gran invocación” como textos rituales.....	99
5.1. Registro ritual.....	99
5.2. Paralelismo semántico-gramatical.....	102
5.3. Calidad de voz marcada y restricción entonacional.....	103
5.4. Fluidez.....	105
5.5. Conocimiento <i>Gestalt</i> .....	107
5.6. Renuncia a la volición personal.....	108
5.7. Ausencia de ‘yo’.....	110
5.8. Discurso mediado.....	111
5.9. Repetición frecuente.....	111
5.10. Vínculo metapragmático entre la forma y el resultado ritual buscado.....	112
Conclusión.....	121
Bibliografía.....	127

## Agradecimientos

Agradezco a mis padres, Laura Magriñá y Jesús Jáuregui, por todo el amor que me han dado a lo largo de mi vida, y les ofrezco la certeza de que los tengo presentes en mi mente y mi corazón en todas las aventuras que emprendo a través del ámbito de las letras y de la vasta geografía del mundo.

Agradezco también a mi director de tesis, el doctor Chen Yong (陳勇), por haber sido mi incansable guía en este peregrinar por las seis regiones que circundan el reino de Chu.

A mis lectores: la doctora Flora Botton, máxima cultora de la sinología mexicana, cuyas abundantes e invaluable enseñanzas he recibido sintiéndome profundamente honrado a cada instante, y el doctor Aaron Rosenberg, que desplegó ante mis ojos las maravillas de un continente entero, así como una sensibilidad analítica, musical y humana sin par.

A la doctora Liljana Arsovska, porque me ha regalado más amabilidad de la que creo merecer y porque, si un día logro hablar decentemente el chino, será gracias a ella. A la maestra Pan Liandan (潘蓮丹), por su jovialidad y su paciencia. A la doctora Marisela Connelly, que con su rigor probó, para mi bien, que algunos de mis juicios estaban errados. Al doctor José Antonio Cervera, por su cordialidad, por su amplio conocimiento, por compartir conmigo la pasión respecto a los avatares del latín en China y por los consejos sobre Chengdú. Al doctor Filippo Costantini, por las lecciones sobre precisión en el análisis filológico de textos chinos antiguos y por su sapientísima y gratísima manera de tañer el *qin*.

Al doctor Gopal Sukhu, cuyas publicaciones han sido la base de todo lo que aquí he acometido y cuyas amables comunicaciones personales me han orientado de formas inestimables. A la maestra Radina Dimitrova, por las conversaciones llenas de experiencia y por haberme facilitado uno de los libros que más aportaron a mi trabajo. A Alexia O'Rourke, por los diagramas que han dado un poco de sentido a lo que difícilmente habría podido explicar con suficiencia recurriendo sólo a las palabras. A Paula de Rosenzweig, por la ilustración que embellece esta impresión, por su talento, por su sabiduría y, sobre todo, por su amistad. A Ana Paula Román, con cariño y admiración, porque su interlocución me ha resultado fundamental en otras investigaciones y porque su brillante análisis del “Himno homérico a Démeter” ha sido la inspiración para esta tesis. Al doctor Alejandro Curiel, mi eterno maestro en la academia y en la vida.

A El Colegio de México y su Centro de Estudios de Asia y África, por haberme brindado el espacio idóneo para mis exploraciones sinológicas. Al CONACYT, por la beca que fue la condición de posibilidad de estos estudios.

A mis familiares: Angélica Magriñá, Benjamín Villagómez, Benjamín Villagómez Magriñá, Montserrat Villagómez, Henry Lira, Henry Fabián Lira, Joshua Natán Lira, Margarita Magriñá, Roberto Colín, Roberto Colín Magriñá, Jorge Magriñá, Jaime Magriñá, Coco Zarazúa, Irizay Magriñá, Nuri Magriñá, Jaime Magriñá Zarazúa, Josefina Jáuregui, Adán de la Torre, Oliver de la Torre, Edel de la Torre, Nubia de la Torre, Alberto Ríos, Jorge Alonso y Gabriela Reynoso.

A Pablo Arroyo, mi más antiguo amigo. A Gonzalo Rodríguez y Pablo Sánchez, cómplices totales de mi locura. A Diego Ortega y Alexandro Heiblum, por sus sendas amalgamas de genialidad y calidez. A Sarah Martínez, por su ternura. A Guillermo Callejas, tan perito en palíndromos y fábulas como en asuntos de amistad. A Antonio

Zárate, a quien seguiría sin titubear a defender las Termópilas en una falange de valientes. A José Luis Quezada, por la confianza, la literatura, el jazz y la pasta. A Rodolfo Aramoni, por la jarana, el afecto y el sueño sobre un mundo mejor. A Juan Ramírez, por la comunidad monástica. A Alejandro Galicia, mi nakama. A Emil Rzajev, por el barroco, el son, las décimas, el abrazo y el té. A Stela Shuleva y Audrey Barret, mis camaradas de la Burbuja Espiral. A Lino Arroyo, por estar siempre conmigo, en la luz y en la sombra.

A todas mis amigas y todos mis amigos: Mariana Domínguez, Rafael Romero, Carlos Romero, Álvaro Enríquez, Ezequiel González, Chantall Estrada, Huguette López, Silvia Jiménez, Arturo Velázquez, David Mustri, Ismael Castillo, Alfredo González, Homero Cabrera, Alexis Rivera, Rojo Córdova, Ana Fernanda Puga, Ulises Bravo, Adair Olvera, Luis Nahmad, Natanahel Salvador, Ana Laura Escalante, Nuri Trigo, Viera Khovliáguina, Rogelio Toledo, Yolanda Pérez, Ian Márquez, Inés García, Paula Gascón, Omar Merino, Alma García, Mariana Jácome, Adrián Hernández, Alejandra Mentado, Martín Tonalmeyotl, Adela Juárez, Celeste Escobar, Norma Leticia Vázquez, Bernardo Berruecos, Claudio García, Gabriela Cortés, Laura Cárdenas, Moriana Delgado, María Teresa Padilla, Marianne Hurtado, Víctor García, Carlos Azar, Mayetzi Jiménez, Israel Moreno, Damián Meléndez, Ibis Pérez, Rodrigo León, Diego Merino, Werther Soto, Michelle Calderón, Julio César Montes, Alejandra Robledo, Lorena Elizondo, Larisa Martínez, Carlos Viveros, Edisabel Marrero, Luca Orosz, Amelia Pérez, Oliver Lees, Till Lütkemeyer, Rocío Ramírez, Li Yuan (李原), Ni Hanjun (倪涵俊), Ni Cui (倪萃) y Huang Yunzhi (黄蕴芝).

A Gaby, por haberme permitido andar un trecho del camino a su lado y compartir un hermoso sueño, así como por toda la fuerza que su amor le dio a la ardua tarea de la realización de este trabajo.

## Resumen

El *Chuci* es la segunda antología poética más antigua de China. Dos de los poemas en ella contenidos son “Invocación del alma” y “Gran invocación”. En ambas piezas la voz poética hace un llamado a un alma errabunda para que regrese al cuerpo de su dueño. Los datos arqueológicos, históricos, literarios y etnográficos sobre China y sus áreas circundantes muestran varios ejemplos (pasados y presentes) del ritual de la invocación del alma. Sin embargo, “Invocación del alma” y “Gran invocación” rara vez han sido interpretados como textos rituales, sino más bien como productos de la mente de un poeta cortesano con intenciones de alegoría política. En contraste con esas perspectivas de estudiosos previos, en este trabajo aplico ciertos criterios emanados de la lingüística antropológica para demostrar que los dos poemas en cuestión presentan varios rasgos que se han identificado como característicos del habla ritual en diversas lenguas y culturas de todo el mundo.

**Palabras clave:** Poesía china antigua, *Chuci*, invocación del alma, lingüística antropológica, habla ritual

## Abstract

The *Chuci* is the second oldest Chinese poetic anthology. Two of its poems are “Summons of the Soul” and “Great Summons”. In both of them, the poetic voice calls a wandering soul and tries to convince it to return to its owner's body. Archaeological, historical, literary, and ethnographic data about China and its surrounding areas show many instances of the summons of the soul ritual, both from the past and from the present. Nonetheless,

“Summons of the Soul” and “Great Summons” have rarely been interpreted as ritual texts, but rather as products from a court poet's mind who had political allegory as his aim. In contrast with those views of previous scholars, in this work I apply some criteria from anthropological linguistics to prove that these two poems have many traits which have been identified as characteristic of ritual speech in a variety of languages and cultures from around the world.

**Key words:** ancient Chinese poetry, *Chuci*, summons of the soul, anthropological linguistics, ritual speech

## Introducción

Existen registros etnográficos y literarios de diversas épocas que atestiguan la presencia, en numerosas culturas de Asia del Norte, Asia Central y Asia Oriental, de una creencia según la cual el alma (o una de las almas) de los humanos se separa del cuerpo cuando el individuo sufre una enfermedad o muere. De igual modo, esos testimonios dan cuenta de diferentes formas de un ritual en el cual uno o varios especialistas rituales tratan de convencer al alma vagagunda de volver al cuerpo que ha dejado atrás, para así lograr curar o volver a la vida (justo después de muerto) al interesado. Esa misma creencia y ese mismo ritual aparecen en la cultura china de la dinastía Han (*Han chao* 漢朝; 202 a.C.-220 d.C.), pero parece que la referencia más temprana al respecto se halla en dos poemas pertenecientes al *Chuci* (《楚辭》).

La antología poética china más antigua es el *Clásico de poesía* (*Shijing* 《詩經》), respecto a cuya datación no se ha llegado a un consenso, pero que, según las cuentas que más lejos llegan hacia atrás en el tiempo, empezó a componerse en algún momento de la dinastía Zhou del Oeste (*Xizhou chao* 西周朝; 1046-771 a.C.). Cronológicamente le sigue el *Chuci*, sobre cuya fecha de composición tampoco hay un acuerdo, pero que, dependiendo de la opinión académica que se consulte, data de los últimos años del Período de Estados Combatientes (*Zhanguo Shidai* 戰國時代; 475-221 a.C.), de la dinastía Qin (*Qin chao* 秦朝; 221-207 a.C.) o de los primeros años de la dinastía Han.

El *Chuci* emanó del Estado (o reino) de Chu (楚國), que se hallaba en lo que durante el Período de Estados Combatientes se consideraba el sur del mundo chino y en su momento de mayor riqueza territorial comprendía (en algunos casos completa y en otros

parcialmente) las actuales provincias de Hubei, Zhejiang, Jiangsu, Anwei, Hunan, Jiangxi, Sichuan, Shenxi y Henan (Hawkes 1959a: 2). En esa antología las creencias chamánicas<sup>1</sup> tienen una presencia prominente, como la tenían en la vida de la corte (y probablemente del pueblo) de Chu.

El poema más célebre del *Chuci* es “Abandonando mis penas”<sup>2</sup> (“*Li sao*” 《離騷》), que tradicionalmente se ha leído como un lamento escrito por Qu Yuan (屈原; ministro y poeta de Chu) ante el desdén del rey hacia sus consejos y su persona. En México poco nos dicen el título de la pieza y el nombre de su supuesto autor, pero en China todo el mundo conoce al personaje, pues el Festival del Bote del Dragón se celebra cada año en todo ese país para conmemorar y honrar su legendario suicidio en el Río Miluo, que supuestamente constituyó otro gesto (el último) de protesta política contra los oídos sordos del soberano. Por otra parte, aun en China, no es tan grande el número de personas que conocen de primera mano los versos del “*Li sao*”, y es aún menor el grupo de quienes los comprenden a cabalidad. Sea como sea, las compilaciones de poemas chinos antiguos traducidos a distintas lenguas (incluido el español) más de una vez incluyen esa obra.

El resto de las secciones del *Chuci* son las siguientes:

---

<sup>1</sup> Entiendo que el término *chamanismo* es problemático cuando se pretende extenderlo a culturas distintas a la de los tunguses siberianos, de quienes proviene el vocablo *shaman*, y algunos de sus vecinos más próximos. No obstante, cuando en esta tesis lo emplee (o recurra a palabras que derivan de él) para referirme aspectos de la China del Período de Estados Combatientes, de la dinastía Qin y de la Han, mi postura será la de Sukhu (2012: 75), quien hace una distinción clara para establecer que no está asimilando esos complejos cosmológicos y religiosos a los de los pueblos siberianos, sino que está siguiendo a una serie de académicos que llaman *chamanes* a ciertos especialistas rituales estrechamente vinculados al contacto con los espíritus y que en ocasiones pueden ser poseídos por ellos.

<sup>2</sup> Los títulos de las piezas de la antología se han traducido de formas variadas. Me atengo (como en el caso de la nota anterior y en muchos aspectos de mi trabajo) a las opciones preferidas por Sukhu (2017), pues me parecen las más actualizadas y filológicamente informadas.

a) “Nueve canciones” (“*Jiu ge*” 《九歌》), una serie de himnos dedicados a deidades de Chu.

b) “Pregúntale al Cielo” (“*Tian wen*” 《天問》), una confusa colección de preguntas sin respuesta sobre temas cosmogónicos, cosmológicos y legendarios.

c) “Nueve cantos” (“*Jiu zhang*” 《九章》), un grupo de obras que elaboran el tema del ministro incomprendido por el rey, así como una oda a un naranjo, árbol que se usa para representar la firmeza moral en un contexto político adverso.

d) “Viajando a la lejanía” (“*Yuan you*” 《遠遊》), un recuento de la partida hacia las alturas como renuncia a la vanidad del mundo humano y, especialmente, de la vida cortesana, en el cual se utiliza la idea general del “*Li sao*”, pero no con una base ideológica chamánica, sino taoísta religiosa.

e) “El adivino” (“*Buju*” 《卜居》), un relato de cómo Qu Yuan consultó a un adivino respecto a si debía seguir su corazón y mantenerse firme en sus ideas morales, a lo que su interlocutor respondió que era innecesario realizar una adivinación para saber que el modo de actuar proyectado por el ministro era evidentemente el correcto.

f) “El pescador” (“*Yufu*” 《漁夫》), la historia de cómo cuando Qu Yuan estaba a punto de suicidarse un pescador le aconsejó mitigar su pena aprendiendo a ajustarse a las fluctuantes circunstancias de la vida.

h) “Nueve variaciones” (“*Jiu bian*” 《九辨》), un grupo de piezas que asocian el exilio de un ministro con la tristeza del paisaje otoñal.

i) “Invocación del alma” (“*Zhaohun*” 《招魂》), una descripción de los peligros del mundo y los deleites de la corte con la que se intenta convencer a un alma errante de que vuelva al cuerpo de su dueño.

j) “Gran invocación” (“*Dazhao*” 《大招》), un texto muy semejante en estructura y contenido al “*Zhaohun*”.

k) “Lamentando los juramentos” (“*Xi shi*” 《惜誓》), una relación en verso de cómo un ministro se ve ante la disyuntiva de tratar de convertirse en un inmortal renunciando al mundo o quedarse en una corte corrupta, y se decide por la segunda opción en aras de dar un servicio recto y útil a su señor.

l) “Luto por Qu Yuan” (“*Diao Qu Yuan*” 《弔屈原》), una analogía con la leyenda de Qu Yuan que Jia Yi (賈誼), ministro de la dinastía Han, compuso para quejarse de su propia suerte cuando a él también le correspondió sufrir un destierro.

m) “La rapsodia del búho” (“*Fu fu*” 《服賦》), una pieza de consolación con respecto a la idea de la muerte, en la que se emplean argumentos provenientes del taoísmo filosófico,

según los cuales el final de la vida de un humano no debe ser motivo de pena, sino que debe aceptarse como una etapa más en la serie de cambios naturales de las cosas.

n) “Lamento que no fuera mi destino” (“*Ai shiming*” 《哀時命》), una expresión de tristeza por haber nacido en una época de corrupción política y moral.

o) “Invocación del ermitaño” (“*Zhao yinshi*” 《招隱士》), un llamado a un príncipe que se halla en tierras salvajes, en el cual se usan recursos textuales semejantes a los del “*Zhao hun*” y el “*Da zhao*”.

Respecto a la autoría de estas obras (cf. Sukhu 2017), “Abandonando mis penas”, “Nueve canciones”, “Pregúntale al Cielo” y “Nueve cantos” se le atribuyen hasta la actualidad a Qu Yuan; “Viajando a la lejanía”, “El adivino” y “El pescador” solían adscribirse también a su mano, pero actualmente se consideran provenientes de la mente de otros escritores, de nombre desconocido; “Nueve variaciones” se atribuye a Song Yu (宋玉); sobre “Invocación del alma” se duda entre Qu Yuan o Song Yu (宋玉); sobre “Gran invocación”, las opciones son Qu Yuan o Jing Cuo (景差); “Lamentando los juramentos” se ha creído, sin absoluta certeza, salido de la imaginación de Jia Yi, mientras que hay un consenso respecto a que “Luto por Qu Yuan” y “La rapsodia del búho” sí fueron compuestos por él; “Lamento que no fuera mi destino” es obra de Zhuang Ji (莊忌), e “Invocación del ermitaño” se atribuye a Huainan Xiaoshan (淮南小山). A lo largo de este trabajo abordaré con más detalle este tema en lo tocante a “Abandonando mis penas”, “Nueve canciones”, “Invocación del alma”, “Gran invocación” e “Invocación del ermitaño”.

Como lo he dicho más arriba, las opiniones sobre la época en la que el *Chuci* fue compuesto son variadas, pero lo que resulta importante para mis fines interpretativos no es la posición de la obra en conjunto dentro de la historia dinástica de la China antigua, sino la cronología interna de los poemas que la componen. En ese sentido, partiré de la propuesta de Walker (1982), quien realizó un minucioso estudio filológico, lingüístico, estilístico y estadístico acerca de qué poemas toman frases prestadas de otros en la misma antología y cuáles son los patrones de rima que sigue cada uno en relación con el *Shijing* (como punto de comparación más antiguo) y con el corpus versificatorio de Han (como punto de comparación más reciente). Ese estudioso llegó a la conclusión de que hay un período temprano, uno medio y otro tardío en los que se pueden agrupar los componentes del *Chuci*. En el período temprano la sección más antigua es “Nueve canciones”, seguida por “Abandonando mis penas”; también corresponden a ese lapso ocho poemas de “Nueve cantos” (el noveno no aporta suficiente información para clasificarlo cronológicamente) e “Invocación del alma”. El período medio comprende “Nueve variaciones”, “Lamento que no fuera mi destino”, “Lamentando los juramentos”, “Viajando a la lejanía”, “Pregúntale al cielo”, “Gran invocación”, “Invocación del ermitaño”, “El pescador” y “El adivino”. El período tardío consta de poemas que ya no se incluyen en las ediciones del *Chuci* desde que el filósofo neoconfuciano de la dinastía Song (*Song chao* 宋朝) Zhu Xi (朱熹) los eliminó. Aunque “La rapsodia del búho” y “Luto por Qu Yuan” no fueron estudiados por Walker, aparecen en la traducción de Sukhu, que es un parteaguas para el estudio de esta antología en Occidente.

En su análisis, Walker también descubrió que, mientras que la mayoría de las secciones del *Chuci* tomaban prestadas frases y motivos de “Nueve canciones” y

“Abandonando mis penas”, había algunos casos de poemas que no presentaban tales préstamos, de modo que determinó que se hallaban fuera de la tradición poética principal y debían considerarse como pertenecientes a otras corrientes estilísticas. Estos poemas son “Pregúntale al cielo”, “Invocación del alma”, “Gran invocación”, “Invocación del ermitaño”, “El adivino” y “El pescador”.

La primera vez que leí “Abandonando mis penas” fue en la traducción al inglés de Hawkes. No entendí nada. No se trataba del inglés, sino de las imágenes y la estructura, que no me permitían encontrar el hilo conductor, aunque sabía, por la introducción de esa versión, que dicho hilo debía ser la tragedia de Qu Yuan desdeñado por su rey, la cual a la postre lo llevaría al exilio y al suicidio. Después lo leí en chino apoyándome en la versión inglesa que ya había utilizado. Tampoco entendí nada. El problema no era el chino (al menos no el problema más grande), sino que seguía sin poder encontrar coherencia en el supuesto relato de las penas del ministro-poeta. No fue sino hasta que leí y estudié los trabajos de Sukhu (2012, 2017) que se me abrió el significado de los célebres versos y sentí que por fin estaba leyéndolos de verdad. Resulta que la perplejidad no era sólo mía, pues Sukhu da cuenta de cómo el intento por encajar la leyenda de Qu Yuan en la interpretación de “Abandonando mis penas” ha llevado a los comentaristas a ignorar que en realidad ése no es el tema de la obra. Se trata, más bien, de una alegoría con la cual el autor se quejaba del desuso en que estaban cayendo las tradiciones chamánicas en la corte de Chu en favor de la filosofía confuciana de la rama de Xunzi. Esta nueva lectura cuenta con abundantes argumentos llenos de solidez, para cuya consulta remito a los libros mismos de Sukhu (a reserva de la breve reseña que haré en uno de mis capítulos), pero quiero resaltar que, al menos en mi experiencia, tienen también a su favor la virtud de que convierten esta pieza en algo legible y dotado de un mensaje claro.

Apoyándose en estudios previos, Sukhu también revisita la explicación de “Nueve canciones” y, a diferencia de la mayoría de los comentaristas, las entiende no como textos compuestos por Qu Yuan a partir de cantos campesinos con la intención de reprender al rey, sino como himnos religiosos concebidos como acompañamiento para las ofrendas a los dioses de Chu, que eran presididas en la corte por chamanes y chamanas. Así, de acuerdo con la datación de Walker, Sukhu presenta un panorama según el cual “Nueve canciones” es un grupo de textos rituales del que “Abandonando mis penas” tomó una variedad de motivos, frases y recursos estilísticos para constituir un texto ya no ritual, sino político.

La primera vez que leí “Invocación del alma” y “Gran invocación” no me pareció que se tratara de versos destinados únicamente al deleite estético, sino que sentí que estaba escuchando en mi cabeza las palabras de un especialista ritual que verdaderamente creía que lo que salía de su boca tenía un poder sagrado para traer de vuelta un alma errante. La opinión de Hawkes, la única fuente que tenía a la mano entonces, era la opuesta a la mía. Entonces decidí realizar una investigación para tratar de aportar argumentos acerca del carácter ritual de los dos poemas en cuestión.

Los razonamientos de Sukhu sobre la naturaleza dispar de “Nueve canciones” y “Abandonando mis penas” son de tipo filológico, histórico y arqueológico. Me parece que sus afirmaciones resultan completamente convincentes. No obstante, cuando se trata de “Invocación del alma” y “Gran invocación” afirma que la cuestión de si en efecto eran o no textos rituales aún no está resuelta (2017: 170), y no dice nada más al respecto.

Mi intención aquí no es resolver lo que no está resuelto, sino ahondar en la discusión aportando nuevos elementos para enriquecer el estudio de la motivación detrás de la composición de esos dos poemas. Para hacerlo recurriré a la lingüística antropológica, que es una rama de la lingüística que analiza los aspectos fonéticos, fonológicos,

morfológicos, sintácticos, semánticos y pragmáticos de una lengua relacionándolos con la cultura y las situaciones de interacción que con ella están asociadas. Esas herramientas permiten a dicha disciplina (entre otras muchas cosas) realizar descripciones técnicas detalladas de textos rituales a lo largo de todas las lenguas del mundo.

Armado con un marco teórico lingüístico-antropológico, acometeré la comparación de las características de “Invocación del alma” y “Gran invocación” con los rasgos distintivos de otros textos rituales de otras lenguas y culturas, y así pretendo posibilitar una reflexión ulterior respecto a su posible carácter ritual. La aportación de esta tesis se hallará en que sumará un método de análisis enriquecedor y efectivo a los habituales de la sinología y, además, recurrirá a ejemplos externos al contexto chino, lo cual en sí mismo es un avance hacia un combate contra el sinocentrismo, que a veces impide a los sinólogos comprender que la cultura que estudian forma parte de complejos culturales más grandes y, en última instancia, de la humanidad.

Mi plan de trabajo es el siguiente: en el primer capítulo daré cuenta de los pormenores de la postura de Sukhu que permite concluir que “Nueve canciones” eran himnos rituales que influyeron a “Abandonando mis penas”, poema posterior y de carácter no ritual. En el segundo capítulo proporcionaré algunos ejemplos de la invocación del alma en culturas vecinas a China para facilitar una contextualización de ese tipo de prácticas; luego revisaré los testimonios acerca de dicha invocación en la dinastía Han; a continuación realizaré un recorrido por las principales interpretaciones que se han dado a “Invocación del alma” y “Gran invocación”; finalmente, haré lo mismo con “Invocación del ermitaño”, pieza que después me servirá como punto de comparación. En el tercer capítulo delinearé algunos criterios lingüístico-antropológicos compartidos (total o parcialmente) por textos

rituales de varias lenguas. Después aplicaré esos criterios al análisis de “Nueve canciones”, “Invocación del alma” y “Gran invocación”.

La liturgia de esta introducción debe cerrar con un *mea culpa*. Si, como reza el proverbio, *ars longa, vita brevis*, yo añadiría: *academia brevissima*. Los estrechos tiempos administrativos inherentes a este rito de paso escolar me han impedido consultar todas las fuentes que habría deseado para mi trabajo. Esto sobre todo en lo atinente al segundo capítulo, donde no citaré de primera mano muchos comentarios antiguos y modernos, sino que tendré que hacerlo a través de lo que sobre ellos dicen algunos libros que sí pude tener en mis manos.

## 1. La nueva interpretación de “Nueve canciones” y “Abandonando mis penas”

### 1.1. “Nueve canciones”

#### Datación

De acuerdo con Walker (1982), “Nueve canciones” presenta los patrones de rima más cercanos a los del *Shijing*. Además, dichos himnos sirven como modelo para “Abandonando mis penas” a través de numerosos préstamos de frases y motivos. Al mismo tiempo, la mayoría de las obras del *Chuci* han recibido su influencia, aunque a veces de manera indirecta, a través de “Abandonando mis penas”. Por lo tanto, “Nueve canciones” constituye el inicio y modelo de la tradición poética de la antología de Chu.

#### Resumen

Contrariamente a lo que el título sugiere, “Nueve canciones” está compuesto por once. Las explicaciones para esa incoherencia entre título y contenido son numerosas (*cf.* Sukhu 2017: 1-2). Walker ha determinado también que “Los que murieron por el reino” y “Sirviendo a los espíritus”, los últimos dos poemas del grupo, son de composición posterior, además de que no están dirigidos a deidades, como sí lo están las demás piezas, que son las que en realidad sirven como base para los préstamos posteriores.

A continuación hago un resumen del contenido de “Nueve canciones”:

a) “Augusto del Este, Gran Unidad” (“*Donghuang Taiyi*” 《東皇太一》) está dedicado a Gran Unidad (*Taiyi* 太一). Esta divinidad era adorada en el Chu del Período de Estados Combatientes, como lo atestiguan vestigios escritos encontrados en tumbas de Wangshan y Guodian. Durante Han también fue objeto de culto, pero también se convirtió en un concepto análogo al Dao (道) (cf. Sukhu 2017: 5-6). El himno es una descripción de las ofrendas, la música y la danza de las chamanas que buscan llevarle alegría a Gran Unidad.

b) “El Señor de las Nubes” (“*Yun zhong jun*” 雲中君) está dedicado a una entidad que era venerada en Chu, como se sabe gracias a que en una tumba de Tianxingguan se encontró su nombre en una lista de divinidades a las que se ofrecían sacrificios en la corte de ese reino. Probablemente era el patrón de la lluvia (cf. Sukhu 2017: 6-7). El texto narra cómo una chamana, que se ha bañado y adornado con hierbas aromáticas, atrae al Señor de las Nubes para que se quede por un tiempo en el Templo de la Longevidad. Luego, el Señor parte hacia las alturas, dejando a la gente de la Tierra en la tristeza.

c) “El Señor del Río Xiang” (“*Xiang Jun*” 《湘君》) ha sido interpretado, entre otras opciones, como las palabras del legendario rey Shun (舜), que corteja a una de las hijas que su predecesor, el rey Yao (堯), le dio en matrimonio. Sukhu (2017: 8-9) no se pronuncia definitivamente al respecto, pero conjetura que el himno puede haber estado a cargo de un chamán que representaba el papel de pretendiente de un espíritu femenino. En el texto, la voz poética se lamenta de que su amada se halla en medio de un islote en el río y no la puede alcanzar.

d) “La Señora del Río Xiang” (“*Xiang furen*” 《湘夫人》) es, para Sukhu (2017: 8-9), la contraparte del poema anterior, pues aquí la voz poética corresponde a una chamana que persigue a un espíritu, que tal vez sea Shun. En este caso es la mujer quien ve, desde la orilla del río, a su amado, que se halla en el islote. Se imagina la bienaventuranza que compartirían al habitar juntos un hogar construido con flores aromáticas, pero tiene que soportar el pesar de verlo partir hacia el cielo escoltado por una caterva de espíritus.

e) “El Gran Ministro de los Lapsos de Vida” (“*Da Siming*” 《大司命》) se refiere a un dios que era venerado en Chu, prueba de lo cual es el hallazgo, en una tumba de Baoshan, de registros sacrificiales que lo mencionan (cf. Sukhu 2017: 12). Sukhu (2017: 4) sigue, provisionalmente, la teoría de otros académicos según la cual hay en este texto una diálogo, que probablemente era representado ritualmente por un chamán y una chamana. En los versos vemos cómo la voz femenina se regocija, impresionada, de que el dios la haya elegido a ella, que es una mortal, para darle su favor (posiblemente erótico). El Gran Ministro habla para ofrecerle, como prenda de sus sentimientos, una gema, pero luego se va volando y ella se queda abatida.

f) “El Ministro Menor de los Lapsos de Vida” (“*Shao Siming*” 《少司命》) muestra una voz femenina que, igual que en el caso anterior, se siente privilegiada de que el dios fije en ella sus ojos, pero luego le queda sólo la pena cuando su amado sube a las nubes para cumplir con sus deberes divinos.

g) “El Señor del Este” (“*Dong Jun*” 《東君》) se refiere al Sol, quien habla describiendo el inicio de su carrera diaria desde Levante, junto a su legendario árbol *fusang* (扶桑). Cuando está en su cénit, recibe los cantos y danzas de las chamanas con beneplácito. Finalmente, se despide de ellas al sumergirse en el Poniente.

h) “El Señor del Río Amarillo” (“*He bo*” 《河伯》) se refiere al patrón del Huanghe, a quien se le ofrecían sacrificios desde la dinastía Shang (*Shang chao* 商朝), algunos de los cuales eran mujeres jóvenes cuya vida se le ofrendaba en calidad de “novias”. Sukhu (2017: 16-17) afirma que no se sabe si ese tipo de sacrificios humanos existió alguna vez precisamente en el reino de Chu, pero conjetura que, si así fue, este himno puede emanar de un momento en el que ya no se practicaban, pero su reminiscencia había tomado la forma de un ritual en el que una chamana representaba, sin morir, el papel simbólico de novia. La voz poética es femenina y le habla al dios del río prometiéndole una vida matrimonial venturosa, en la cual ella lo seguirá por sus viajes acuáticos y aéreos. La unión ceremonial se anuncia cuando la voz afirma que sus damas de honor son los peces y las olas la saludan mientras se apresta a convertirse en consorte.

i) “Espíritu de la montaña” (“*Shan gui*” 《山鬼》) está conformado por las palabras de un espíritu femenino que habita en una montaña, ataviada con flores y montada en una carroza tirada por panteras. Ella desea el amor de alguien que, aunque también la desea a ella, no se atreve a cortejarla, lo cual la deja apesadumbrada.

j) “Los que murieron por el reino” (“*Guo shang*” 《國殤》 ) narra una batalla en la que el ejército del reino al que pertenece el autor estaba condenado a perder y, aun así, enfrentó con entereza la muerte, de modo que, aunque sus cuerpos han perecido, su valor ha dotado a sus espíritus de inmortalidad.

k) “Sirviendo a los espíritus” (“*Li hun*” 《禮魂》 ) es una breve descripción de las ceremonias en honor a las entidades sobrenaturales y una expresión del deseo de que la reverencia que se les tributa derive en la larga duración de su favor.

#### Nueva interpretación

La postura convencional sobre “Nueve canciones” ha considerado (con algunas voces disidentes) que estos himnos eran obra de Qu Yuan, quien, durante su destierro, había escuchado piezas de tradición oral campesina y había decidido pulirlas y darles un tono de queja política hacia el soberano que lo había desdeñado (Sukhu 2017: 2). Sukhu (2017: 2) llama la atención respecto a que ese supuesto contenido de reconversión hacia la figura real no se ha podido encontrar en el texto ni en el subtexto de las piezas en cuestión. Por otra parte, señala que su origen campesino se pone en tela de juicio al tener en cuenta la elegancia del chino clásico que se ha usado para componerlos, así como la referencia a cierta parafernalia que sólo pudo haberse hallado en el contexto cortesano.

La interpretación de Sukhu (2017: 2-4) es que en realidad las “Nueve canciones” estaban destinadas a la representación ritual como acompañamiento de las ofrendas y

sacrificios para los dioses. Los encargados de decir (o cantar) los versos que las componen habrían sido chamanes y chamanas empleados en la corte de Chu.

Ese investigador señala que la presencia de ese tipo de chamanes cortesanos está firmemente comprobada para tiempos de Han, respecto a lo cual cita (Sukhu 2017: 3) un pasaje de los *Registros del historiador* (*Shiji* 《史記》), de Sima Qian (司馬遷), en donde se cuenta cómo el fundador de la dinastía Han, Liu Bang (劉邦), instituyó sacrificios a un largo catálogo de dioses, presididos por chamanas traídas de diversos Estados (incluido Chu).

Asimismo, sostiene que el chamanismo cortesano se mantuvo en Han hasta tiempos del autor del más antiguo comentario completo del *Chuci* que ha llegado a nuestros días, Wang Yi (王逸; de cuyas fechas de vida se sabe sólo que murió en 158 d. C.). Wang Yi fue, de hecho, quien inició la teoría de que Qu Yuan había compuesto los himnos con base en textos campesinos, pero Sukhu considera que la renuencia de ese comentarista a reconocer la naturaleza chamánica de esas obras estriba en que en sus tiempos la corte desdeñaba a los chamanes porque éstos habían estado envueltos en una serie de intrigas políticas durante el reinado del emperador Wu (*Han Wu Di* 漢武帝; 140-87 a.C.).

Es fácil conjeturar que, si en el Chu de la dinastía Han había chamanes (o chamanas) que presidían sacrificios cortesanos, seguramente también los hubo en el Chu del Período de Estados Combatientes. Aunque respecto a las costumbres de ese Estado en ese tiempo no hay muchos registros (el *Chuci* mismo es uno de los pocos que quedan), Sukhu (2017: xiv) cita el desenterramiento, en Baoshan, de la tumba de un oficial de Chu, en la que se hallaba el diario del muerto, donde éste contaba cómo había solicitado en muchas ocasiones adivinaciones por parte de la clase chamánica de la corte.

Por otra parte, Sukhu (2012: 75-78) cita también varios textos antiguos que demuestran la existencia en la China pre Han de la creencia en la posesión por parte de espíritus, de modo que propone (siguiendo estudios previos) la posibilidad de que las “Nueve canciones” no sólo fueran representaciones cuasi-teatrales en las que los chamanes y las chamanas pretendían cortejar a las deidades, sino que el cortejo se consumara en forma de posesión erótica ritualizada, expresada de manera gestual pero no verbal (por medio, tal vez, de danzas), antes de la partida del espíritu.

El problema de si estos poemas en efecto son de la autoría de Qu Yuan no es abordado por Sukhu de manera frontal, aunque se lee en él cierto toque de escepticismo al respecto, y además puede entenderse la implicación de que cuando las voces poéticas eran femeninas tal vez hubieran sido chamanas quienes compusieron los versos que les daban el habla. De cualquier modo, lo que queda claro es que, vengan o no de la mano de Qu Yuan, no se halla en las “Nueve canciones” el reflejo que siempre se había supuesto de la sección de su leyenda que se refiere a su exilio y su papel de protoetnógrafo poeta que recopiló y reformó textos campesinos.

## 1.2. “Abandonando mis penas”

### Datación

Para Walker (1982) “Abandonando mis penas” es sólo ligeramente posterior a “Nueve canciones” en atención a sus patrones de rima en comparación con los del *Shijing*. Asimismo, aunque es el modelo principal para el resto del *Chuci*, su propio modelo son los himnos de “Nueve canciones”, de los que toma muchos préstamos.

## Resumen

A continuación ofrezco un resumen del contenido de “Abandonando mis penas”. La claridad de la descripción de sus secciones emana de la explicación que les ha dado Sukhu (2012, 2017), de modo que leer las líneas siguientes sin antes haberse topado con la dificultad de este poema será equivalente a leer una historia de Sherlock Holmes consultando primero las últimas páginas, donde el detective consultor suele explicar la solución del misterio que lo ha ocupado, y todo parece cristalino y libre de la complejidad de la que había hecho gala la trama previa. La diferencia es que, mientras la perplejidad es necesaria para el desentrañamiento climático del enigma en el caso de las fabulaciones de Conan Doyle, a mi parecer, el deleite estético e intelectual de “Abandonando mis penas” es sustancialmente mayor una vez que uno se aproxima al poema sabiendo de qué habla en verdad, más aún, sabiendo que en verdad habla de algo. No todo lo que se encuentra en el resumen siguiente puede leerse de manera literal en los versos, pues he intercalado ciertas explicaciones extraídas del primer libro de Sukhu (2012).

### a) Origen (vv. 1-8)

Un espíritu llamado Norma Verdadera (*Zhengze* 正則) dice cuál es su ascendencia celestial y cuenta la fecha en la que bajó a la tierra para poseer a una chamana llamada Porción Justa (*Lingjun* 靈均). Su finalidad es servir, a través de la posesía, como pareja del soberano del reino al que ha descendido, porque éste emanaba una fragancia floral de pureza que lo

atrajo. Pretende entrelazar sus afanes (y su amor) con el rey, fungiendo como su consejero en aras del recto gobierno.

b) Lamento por el poder de las malas hierbas (vv. 9-128)

Norma Verdadera-Porción Justa habla de cómo su virtud y sus consejos, así como los de una serie de ministros que estaban de su lado, solían ser del agrado del rey, pero se lamenta de que ahora el soberano ha cambiado sus gustos hacia una camarilla política que tiene ideas corruptas. La excelencia moral de Norma Verdadera-Porción Justa está representada por adornos de flores aromáticas, mientras que la camarilla tiene como símbolo las hierbas malolientes. Puesto que el espíritu ha poseído a una chamana, este lamento tiene el tono de un despecho amoroso, en el que el rey ha preferido a otras mujeres por encima de la que porta la voz poética. A pesar de que su postura no es favorecida por el rey, la chamana poseída afirma su voluntad de mantener sus ideales, incluso si eso a la postre le trae un destino funesto.

c) Palabras de Nüxu (女嬃) (vv. 129-140)

Una chamana de la corte llamada Nüxu reprende a Norma Verdadera-Porción Justa por su terquedad y la conmina a ajustar sus principios a los tiempos cambiantes.

#### d) Palabras ante Shun (vv. 141-180)

Norma Verdadera-Porción Justa no está satisfecha con las palabras de su colega Nüxu, así que va a la tumba de Shun para consultarlo. Ante el espíritu del antiguo rey, cita varios ejemplos de gobernantes del pasado, tanto virtuosos como reprobables, y a continuación dice que, de acuerdo con su opinión, tanto los soberanos como los ministros deben luchar por lo correcto incluso a expensas de la propia vida, pero espera el veredicto del rey al respecto.

#### e) El primer viaje (visión enviada por Shun) (vv. 181-252)

A modo de veredicto, Shun hace que Norma Verdadera-Porción Justa tenga una visión de un viaje por los cielos a lomos de un fénix tirado por dragones y con un séquito de divinidades. En esa travesía, el espíritu Norma Verdadera, asumiendo su carácter masculino, busca en el pasado legendario una consorte digna de su alta calidad ética y política. Intenta entrar al palacio celestial para averiguar si ahí está su compañera ideal, pero el portero de ese recinto no le permite pasar. Luego se dirige hacia Fu Fei (宓妃), el espíritu femenino del Río Luo, pero decide renunciar a cortejarla porque se trata de una mujer disoluta que halla placer en brazos de amantes. Llega a la Torre de Jade, donde busca casarse con las hijas del rey You Song (有娥) antes de que Gao Xin (高辛) se case con una de ellas (Jian Di 簡狄) y su hijo funde la dinastía Shang (商朝). Sin embargo, su intento fracasa porque Gao Xin en efecto se le adelanta. Finalmente, trata de conquistar a las dos mujeres Yao (姚) antes de que Yusi (虞思), jefe del Estado de Youyu (有虞), se las dé en

matrimonio a Shao Kang (少康), que restauró la dinastía Xia (夏朝) luego de que su padre, el rey, había sido asesinado a traición. Norma Verdadera-Porción Justa tampoco logra desposar a las mujeres Yao debido a la ineptitud de sus emisarios nupciales. La visión termina.

f) El oráculo de Ling Fen (靈氛) (vv. 253-276)

Norma Verdadera-Porción Justa pide al adivino Ling Fen que le interprete la visión enviada por Shun. El adivino le dice que el significado del vuelo sobre el fénix es que debe abandonar el reino en el que vive y buscar en otro lado una pareja virtuosa.

g) Palabras de Xian (vv. 277-312)

Norma Verdadera-Porción Justa quiere seguir el consejo de Shun interpretado por Ling Fen, pero aún tiene dudas. Entonces el espíritu de la antigua chamana Xian (咸) baja del cielo y le cita ejemplos del pasado sobre soberanos que hallaron ministros dignos incluso en donde menos lo esperaban. Norma Verdadera-Porción Justa debe en efecto emprender el viaje y ciertamente hallará, como aquellos soberanos, a su pareja ideal.

h) Decisión de viajar (vv. 313-340)

Norma Verdadera-Porción Justa por fin se decide a partir en busca de un reino donde haya una mujer apta para su propia virtud. Esto significa que el espíritu que ha poseído a la

chamana ahora poseerá a un soberano y tendrá como subordinado a un ministro virtuoso. Los gobernantes son el hombre y los ministros la mujer en esta analogía, no sólo porque hay chamanas cortesanas que fungen como consejeras, sino también porque, aun si se tratara de un varón, la cosmovisión de la época dicta que su posición de inferioridad política lo pondrá en el sitio *yin* (陰, femenino) con respecto a la posición *yang* (陽, masculina) de su superior. Otra opción es que, al poseer a un rey, el espíritu literalmente buscará a una mujer con quien procrear y fundar una nueva dinastía. En este punto ni el poema ni Sukhu son enteramente claros respecto a cuál será el destino de Porción Justa, la chamana poseída, una vez que Norma Verdadera se hospede en el cuerpo del gobernante de otra región. No obstante, ella también partirá en el viaje, así que yo supongo que fungirá como sirviente del nuevo potentado.

#### i) Segundo viaje

Norma Verdadera-Porción Justa parte a lomos del fénix, esta vez no como una visión, sino verdaderamente. Por un momento, el espíritu Norma Verdadera se adelanta y deja atrás a la chamana Porción Justa, quien voltea hacia abajo y mira con tristeza su hogar, que recién ha abandonado.

### j) Epílogo (vv. 369-372)

El poema cierra con la afirmación de Norma Verdadera-Porción Justa respecto a que, puesto que nadie valora su esplendor moral en el reino, irá a la morada de las antiguas chamanas Peng (彭) y Xian en busca de un mejor porvenir.

### Nueva interpretación

La nueva interpretación de “Abandonando mis penas” que ha realizado Sukhu (2017) está sostenida por varios argumentos, que expondré someramente a continuación.

Ese investigador establece que Wang Yi fue el iniciador de la idea de que el poema hablaba de las penas de Qu Yuan y contenía una serie de datos que se correspondían con la biografía que Sima Qian escribió acerca del ministro. Asimismo, Sukhu demuestra que la técnica exegética de Wang Yi fue la misma que usaban los demás comentaristas de su época, la cual consistía en la extracción de supuestos contenidos simbólicos a partir de referencias forzadas a los clásicos y aplicaciones de ciertos elementos de la cosmología china (Sukhu 2017: 1-53).

A Wang Yi esa técnica le sirvió para hallar en el poema precisamente la información sobre Qu Yuan que no estaba ahí en realidad, al mismo tiempo que desdibujaba su contenido chamánico. Esto ocurrió así porque escribió ese comentario por encargo de la emperatriz viuda Deng (鄧; 81-121 d.C.), quien había puesto en el trono a su sobrino, el emperador An (安). Ella era una mujer altamente letrada que tenía en gran estima el estudio, característica que no vio en su sobrino mientras éste iba creciendo. Esa

deficiencia del emperador, aunada a una tesitura moral cuestionable, la llevó a nunca dejarle por completo las riendas del imperio. En esa circunstancia, se veía asediada por críticos de otras facciones, que consideraban inadmisibles que pretendiera tener el derecho de elevarse por encima del soberano. Uno de los muchos proyectos académicos que auspició fue el trabajo de Wang Yi, el cual le serviría para enaltecer la figura de Qu Yuan como un ministro que era leal a su rey pero que al mismo tiempo expresaba ciertas críticas cuando era necesario. Por lo tanto, Wang Yi aplicó su técnica exegética a la interpretación de “Abandonando mis penas” para inventar en ese texto una trama que se constituía en encomio de la disensión leal de la figura legendaria de Qu Yuan y, de ese modo, legitimizaba la conducta de la emperatriz viuda y su cuestionamiento implícito a la infalibilidad del emperador (Sukhu 2017: 55-69).

La idea de que la voz poética de “Abandonando mis penas” no es la de Qu Yuan sino la de un espíritu que ha poseído a una chamana se sostiene en atención a que otras fuentes antiguas citadas por Sukhu hablan de posesión espiritual en el contexto del chamanismo cortesano. Una de ellas narra que los espíritus descendían a la tierra para ayudar a los soberanos virtuosos, de los que brotaban fragancias florales. Además, en los poemas de “Nueve canciones” la trama más frecuente es el descenso de un espíritu y su relación, casi siempre interrumpida, con un o una mortal, probablemente un chamán o chamana. También abundan en esas piezas los motivos florales. La ambigüedad en torno al género de la voz poética de “Abandonando mis penas” también se resuelve a partir de la teoría de la posesión, de manera que el espíritu Norma Verdadera es masculino, pero al entrar en el cuerpo de la chamana Porción Justa desempeña un papel femenino en relación con el soberano que desprecia sus consejos en favor de las malas hierbas (Sukhu 2017: 71-85).

Las flores como motivo han sido, pues, tomadas de “Nueve canciones”, donde la fragancia que emanan implica un vínculo estrecho con los espíritus. En “Abandonando mis penas” el aroma floral representa la virtud de la chamana habitada por el espíritu que ha descendido a la tierra, y todo el poema consiste en una lucha simbólica contra la pestilencia de las malas hierbas, como un combate entre una constitución moral correcta y una incorrecta (Sukhu 2012: 87-115).

En el poema, la chamana Nūxu le aconseja a Norma Verdadera-Porción Justa que cambie su conducta para ajustarse a la nueva moda, que es grata para el rey y para la camarilla, que va ganando poder. Norma Verdadera-Porción Justa tiene la certeza de que su postura, contraria a la moda, es la correcta, e insiste en seguir el camino de Peng y Xian, las chamanas de antaño (Sukhu 2017: 117-130).

“Abandonando mis penas” no sólo presenta motivos chamánicos, sino que tiene abundantes vínculos intertextuales con el *Clásico de las transformaciones* (*Yijing* 《易經》). No obstante, las referencias eruditas no se detienen ahí, pues, al caracterizar a la camarilla de las malas hierbas, la voz poética constantemente usa citas (a veces casi textuales) que remiten a porciones de la tradición confuciana de la rama de Xunzi (荀子). Se sabe que ese filósofo estuvo en Chu en una época cercana a la de la supuesta composición del poema, y es muy probable que en ese tiempo su pensamiento hubiera ganado terreno en la corte de ese reino. En atención a esa circunstancia histórica y a las alusiones y citas del poema que parecen criticar a ese filósofo, resulta probable que Norma Verdadera-Porción Justa se esté quejando de que ante los ojos de su rey las creencias y prácticas chamánicas están perdiendo preeminencia en favor del confucianismo xunziano (Sukhu 2017: 131-144).

Los detalles de la nueva interpretación de Sukhu son muchos más que los que he revisado en las líneas precedentes, pero he intentado presentar un panorama suficiente para dar razón de por qué me atengo a su lectura. Seguir a ese investigador implica entender que “Abandonando mis penas” no se corresponde con la leyenda de Qu Yuan, y puede o no ser una obra de su autoría<sup>3</sup>. Además implica considerar que ese poema está construido tomando como modelo los himnos de “Nueve canciones”, pero ya no cumple la función ritual de acompañar sacrificios a los dioses, sino que sirve como una alegoría política para abordar la situación desfavorable de la clase chamánica cortesana en Chu hacia el final del Período de Estados Combatientes (Sukhu 2012: 78).

---

<sup>3</sup> Cuando Sukhu necesita ponerle nombre al autor de “Abandonando mis penas” siempre dice “Qu Yuan”, tal vez por cautela interpretativa. No obstante, llega a sugerir que el poema pudo haber sido compuesto por un chamán o (puesto que esa clase de especialistas religiosos estaba compuesta en buena medida por mujeres) por una chamana de la corte de Chu (Sukhu 2017: 102).

## 2. Perspectivas sinológicas previas respecto a “Invocación del alma”, “Gran invocación” e “Invocación del ermitaño”

### 2.1. La invocación del alma en China y culturas vecinas

Yu Yingshi (1987) hace un recuento minucioso de los testimonios que describen la llamada ritual del alma durante la dinastía Han. Recurre a fuentes escritas y a evidencia arqueológica (particularmente, pinturas de seda halladas en una tumba). De este modo, retrata la ceremonia en este período como sigue: durante el período en cuestión, cuando alguien moría, era la costumbre que un invocador especialista subiera al techo de la casa del muerto y llamara su alma viendo hacia el norte y agitando la ropa de la persona. Después se procedía a colocarle las prendas al cadáver y los ritos funerarios podían seguir su curso.

Para explicar esta génesis del ritual Han en el cuerpo de creencias que le subyace, Yu registra cómo las fuentes literarias de la antigua China nos cuentan sobre el surgimiento gradual de una concepción dualista del alma. Dice que, aparentemente, en los tiempos arcaicos el carácter 魂 (*hun*) de los huesos oraculares de la dinastía Shang significaba ‘el brillo de la luna’ y probablemente llegó a significar ‘alma’ por medio de la metáfora del brillo de la persona. Sin embargo, fuentes posteriores (entre las cuales la más temprana es el *Zuozhuan*) empiezan a hablar acerca de dos almas, el *hun* (魂) y el *po* (魄). A través de un complejo proceso de cambio en el pensamiento religioso chino, en la época Han parece haber una extendida creencia (comprobada en fuentes confucianistas y taoístas) respecto a que el *po* era el alma “corporal”, hecha de *qi* (氣) impuro, asociada a la tierra y a cargo de

las funciones del cuerpo y los sentidos, mientras que el *hun* era el alma “espiritual”, hecha de *qi* puro, asociada con el aire y a cargo de las funciones espirituales e intelectuales. De acuerdo con este sistema de creencias, cuando una persona moría, su *hun* y su *po* se separaban uno del otro. El *po*, de acuerdo con su afinidad con la tierra, se hundía lentamente hacia las regiones inferiores del mundo, mientras que el *hun*, en consonancia con su relación con el aire, volaba rápidamente en muchas direcciones. De este último hecho emanaba la necesidad de invocar el *hun* de la persona muerta para intentar reunir, una última vez, ambas almas y revivir a su dueño.

Yu Yingshi llama la atención respecto al hecho de que, aunque esta visión dualista del alma sólo se generalizó en China hasta la dinastía Han, ya estaba presente en épocas más tempranas en el Estado sureño de Chu, como consta, precisamente, en “Invocación del alma”, donde leemos que “魂魄離散”<sup>4</sup> (‘El *hun* y el *po* de han separado’). Por otra parte, de acuerdo con ese autor, el hecho de que el *po* tenga muy pocas menciones en “Invocación del alma” y “Gran invocación”, mientras que el *hun* es mencionado constantemente, emana precisamente de la naturaleza del ritual en cuestión, cuya finalidad era invocar al alma “aérea”, la que podía volar lejos.

El artículo de Yu Yingshi nos ayuda a imaginarnos el ambiente religioso y el sistema de creencias que rodeó la génesis de los dos poemas que estamos estudiando, pero existen también otros testimonios que nos muestran que esta clase de ritual de recuperación del alma no sólo estaba extendido en la China Han, sino que cubre un espectro temporal y un área geográfica más grandes.

---

<sup>4</sup> Todas las citas en chino de piezas del *Chuci* provienen de la edición que consigno en la bibliografía como Qu Yuan *et al.* (1965).

Bawden (1962) presenta un manuscrito mongol (familia lingüística mongola<sup>5</sup>) de alrededor de los siglos XVI-XVII A. D. en el cual se halla la descripción de un ritual de recuperación del alma, seguida de la plegaria misma. La invocación implica que el invocador llame al alma en las cuatro direcciones sosteniendo un tubo de grano, una flecha ceremonial, un pedazo de tela de seda y una ofrenda de carne. La plegaria conmina al alma a que se deje escoltar de regreso por los espíritus y la seduce con la perspectiva de una vasta variedad de posesiones, de manera similar a las promesas de deleites palaciegos que hallamos en “Invocación del alma” y “Gran invocación”. El texto presentado por Bawden tiene muchos motivos budistas y aparentemente se puso por escrito como una plegaria inscrita en esa religión, en el contexto de los numerosos esfuerzos de propagación del budismo que se dieron en Mongolia luego de que en el reinado de Altan Khan se asimilaran las prácticas chamánicas a la nueva fe lamaísta.

Mucho más recientes son los recuentos de Walker (1972) y Ramble (2009). Walker hace una transcripción de tres rituales de recuperación del alma que grabó entre 1966 y 1969 en una aldea lahu (rama tibeto-burmana de la familia sino-tibetana) de Tailandia. Nos cuenta que los lahu creen que los seres humanos tenemos muchas almas (el número varía, pero llega hasta más de 30), entre las cuales hay dos que son las principales: la rápida y la ligera. El alma rápida, de acuerdo con su naturaleza volátil, tiene la tendencia de alejarse volando, lo cual causa enfermedad. Cuando esto ocurre, se hace necesario llevar a cabo la invocación del alma, llamada *aw<sub>v</sub> ha hku ve* en lahu. En los tres textos de *aw<sub>v</sub> ha hku ve* transcritos por Walker hay algunos pasajes que resultan muy similares a “Invocación del alma” y el “Gran invocación”, de entre los cuales citaré sólo uno a manera de ejemplo:

---

<sup>5</sup> La información acerca de la familia lingüística y la localización geográfica de las lenguas citadas distintas del chino proviene del sitio web de *Ethnologue*: <https://www.ethnologue.com/>.

[...]

Come back to the four corners of this house and put on this silver, put on this gold.

Do not obey the voices of death, do not obey the voices of sickness: in the land of the dead, it is said that the houses are made of banana leaves, it is said that the rice is the rice of death, in the land of the dead you may never wear gold and silver; so tonight quickly come back.

Come and sit down at this rice table, come back to the fireplace and put on this silver, come back and put on this gold, come back and dress in this silk clothes, come back and dress in these smooth clothes  
(Walker 1972: 26).

Vemos en el pasaje recién citado que, tal como en “Invocación del alma” y “Gran invocación”, se intenta asustar al alma con la descripción de los peligros inherentes a su vagabundeo y luego tentarla con los deleites que le esperan a su retorno. En las ceremonias presenciadas por Walker, el invocador tenía a su lado una canasta con ofrendas de arroz, así como joyería de plata y monedas, para que los placeres prometidos en el texto tuvieran un referente real en el contexto ritual.

Ramble (2009), por su parte, habla de una invocación del alma que presencié en Kag, en el distrito Mustang de Nepal. La ceremonia se llevó a cabo en tibetano (rama tibeto-burmana de la familia lingüística sino-tibetana). Las principales acciones rituales fueron realizadas por el invocador y su asistente dentro de una capilla budista, mientras que otros miembros de la comunidad subieron al techo de la casa de la mujer enferma cuya curación se estaba buscando. La gente del techo llamó al alma en las cuatro direcciones en una manera similar a la usada en los poemas del antiguo Chu (recordemos también que el techo de la casa era el escenario ritual por excelencia en las invocaciones de la dinastía Han). Esta parte de la ceremonia se realizó de forma puramente oral. No obstante, las

plegarias principales, cantadas por el invocador y su asistente dentro de la capilla, fueron leídas por los dos hombres en textos antiguos, escritos en tibetano y heredados de generación a generación en una familia de especialistas religiosos.

Esta sección nos ha ayudado a formarnos una imagen más precisa de la naturaleza y las implicaciones del ritual de invocación del alma de la China antigua. Asimismo, nos ha dejado en claro que esta práctica era común a otros pueblos vecinos e incluso aún es practicada por algunos de ellos en la actualidad.

## 2.2. Perspectivas sinológicas previas respecto a “Invocación del alma”

### Resumen

A continuación resumo el contenido de “Invocación del alma”:

a) Los primeros tres versos del poema son un lamento porque un soberano no reconoce la virtud de la persona a la que corresponde brevemente la voz poética. Sukhu (2017: 179) considera que, puesto que no hay relación entre esta sección y el resto de la pieza, puede haber sido añadida posteriormente para vincularla con la leyenda de Qu Yuan por medio del consabido motivo del ministro no valorado.

b) En los siguientes nueve versos se cuenta cómo el Dios Supremo (*Di* 帝) ordenó a la Chamana Yang (*Wu Yang* 巫陽) que invocara el alma de un hombre que se hallaba en

apuros en la Tierra. La chamana al principio trató de rehusarse, pero el Dios insistió, así que ella llevó a cabo la invocación.

c) La invocación consiste en dos partes. La primera enumera, durante 43 versos, los peligros que hay en las seis regiones del mundo (los cuatro puntos cardinales, el cielo y el inframundo) para asustar al alma vagabunda y convencerla de que no es prudente seguir volando lejos de su hogar. Por ejemplo, en el Este hay diez soles que derriten todo con sus rayos, en el Sur hay una serpiente de nueve cabezas que devora hombres, en el Oeste hay hormigas y avispa gigantes, el Norte es helado, las puertas del cielo están custodiadas por tigres y leopardos sobrenaturales y en el inframundo hay un dios con figura temible que también se deleita con la carne humana.

d) La segunda parte de la invocación describe los placeres palaciegos que le esperan al alma si regresa al hogar. Se trata de construcciones lujosas e intrincadas, llenas de adornos y rodeadas de jardines y parques, bellas mujeres dispuestas a servir a su señor, banquetes extravagantes (tortuga estofada, grulla frita, ganso ácido y otros manjares, acompañados de licor fino), música armoniosa y bailes atrayentes.

e) El poema cierra con un epílogo en el que la voz poética narra una expedición de caza en la que acompañó a su rey. A todo lo largo de los versos se repite constantemente la fórmula “¡Alma, regresa!”, que también aparece en esta última sección, pero ésta es la única característica que traza un vínculo temático con la invocación precedente.

## Autoría

Wang Yi (1965: 101) dice que “‘Invocación del alma’ fue escrito por Song Yu”<sup>6</sup>. Hong Xingzu (2000) y Zhu Xi (2015) están de acuerdo con él. Sin embargo, Sima Qian (en Chen, Du y Fan 1997: 711) afirma lo siguiente: “Cuando leo ‘Abandonando mis penas’, ‘Pregúntale al cielo’, ‘Zhaohun’ y ‘Luto por Ying’ deploro su voluntad. Cuando voy a Changsha y veo el lugar donde Qu Yuan se suicidó no puedo evitar derramar lágrimas pensando en el tipo de persona que él era”<sup>7</sup>. Esas palabras del historiador de la dinastía Han implican que él consideraba que “Invocación del alma” era obra de Qu Yuan.

El comentarista de la dinastía Ming Huang Wenhuan (黃文煥; en Ma 1993: 486) defendió la postura de Sima Qian respecto a que la autoría le correspondía a Qu Yuan. A partir de entonces ésa se volvió la opinión generalizada entre los estudiosos y ha prevalecido hasta la actualidad (*cf.* Ma 1993; Tang 1996; Chen, Du y Fan 1997). Sólo quedaron unos pocos que seguían atribuyendo el poema a Song Yu, mientras que otros han evitado pronunciarse tajantemente al respecto (por ejemplo, Hawkes 1959b; Dong 2012; Sukhu 2017). Resalta también la voz disidente de Zheng Zhenduo (鄭振鐸; en Ma 1993: 487), quien enfatiza la participación del pueblo en la composición de esta pieza: “Sin importar si la hizo Qu Yuan, Song Yu o Jing Cuo, la relación de esta obra con el autor no es muy íntima, ya que ellos sólo se encargaron de hacerle cambios o pulirla, y nada más”<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> “招魂者，宋玉之所作也”。

<sup>7</sup> “余讀《離騷》、《天問》、《招魂》、《哀郢》，悲其志。適長沙，觀屈原所自沈淵，未嘗不垂涕想見其為人”。

<sup>8</sup> “無論是屈原，是宋玉，是景差所‘作’，其與作者的關係都是很不密切的，他們只是居改作或潤飾之勞而已”。

### Datación

Puesto que las opiniones apuntan hacia la autoría de Qu Yuan o Song Yu, la composición del poema se situaría en el período en que esos letrados vivieron, es decir, el reinado en Chu de Huai (懷; *reg.* 328-299 a. C.) o de Qing Xiang (頃襄; *reg.* 298-263 a. C.). Hawkes (1959a: 102) conjetura que pudo haber estado destinado al rey Kao Lie (考烈; *reg.* 262-238 a. C.), de ese mismo reino. Walker (1982) considera que el *Chuci* puede ser producto de la época Han, pero, lo que es más importante, señala que, de acuerdo con los patrones de rima y los préstamos fraseológicos, “Invocación del alma” está fuera de la tradición principal de esa antología y pertenece al período temprano de las obras que lo componen, ya que (al igual que “Abandonando mis penas” y “Nueve canciones”) se halla más cerca de la dicción poética del *Shijing*.

### Destinatario

Wang Yi (1965: 101) afirma lo siguiente (y Hong Xingzu [2000] y Zhu Xi [2015] están de acuerdo con él):

Song Yu lamentaba la caída en desgracia y el destierro del leal Qu Yuan, que estaba afligido en los pantanos de las montañas y había perdido su alma, lo cual causaba que su mente y su vida estuvieran a punto de extinguirse. Por ello hizo la invocación del alma, pues deseaba que su espíritu volviera y su vida se prolongara. Le explicó los males que había afuera, en las cuatro regiones, al tiempo que alababa las bellezas del interior del reino de Chu. Tenía,

asimismo, la intención de amonestar al rey Huai con la esperanza de que éste cobrara conciencia y aceptara de vuelta a Qu Yuan<sup>9</sup>.

Así pues, para Wang Yi el destinatario de “Invocación del alma” era el alma de Qu Yuan. Más aún, era su “alma viva”. Éste es un término que aparece entre los estudiosos de este poema en contraste con “alma muerta”, ya que el debate no sólo ha versado acerca de quién era el dueño del alma que se estaba tratando de invocar, sino sobre si ese dueño estaba vivo o muerto durante la composición del texto.

Huang Wenhuan y Lin Yunming (林雲銘) consideran que Qu Yuan estaba invocando su propia alma (viva, por supuesto). Su postura parte del hecho de que el ritual de la autoinvocación existió en China en tiempos de estos comentaristas (*cf.* Ma 1993: 487). Dong Chuping (2012: 137) comparte esa opinión:

“Invocación del alma” está compuesto por tres secciones: el prólogo, la invocación y el epílogo. El epílogo y el prólogo explican la razón de la invocación del alma. Al mostrar escrito el carácter “吾” [‘yo’], ambas secciones evidencian que se trata de alguien que está invocando su propia alma viva. En “La partida de Feng Ya”, Du Fu dice: “Caliente agua para lavarme los pies y recorto papel para invocar mi alma”. Esto hace patente que los antiguos hombres letrados recurrían a la invocación de su propia alma viva. Antes de la Liberación, en las regiones de Jiangxi y Hunan aún permanecía entre el pueblo la costumbre de que la gente viva invocara su propia alma<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> “宋玉憐哀屈原忠而斥棄。愁瀕山澤。魂魄放佚。厥命將落。故作招魂。欲以復其精神。延其年壽。外陳四方之惡。內崇楚國之美。以諷諫懷王。冀其覺悟而還之也”。

<sup>10</sup> “《招魂》由三部分構成，一是引子，二是招詞，三是結尾。引子與結尾交代招魂的緣由，都在寫‘吾’，分明是自招生魂。杜甫《彭衙行》云：‘暖湯濯我足，剪紙招我魂。’可知古代文人有自招生魂的事。解放前江西、湖南一帶，民間還殘留着活人自招其魂的風俗”。

Sin embargo, Ma (1993: 487) apunta que no existe evidencia suficiente respecto a que la autoinvocación se practicara en el Período de Estados Combatientes ni en la dinastía Han, sino que entonces lo que se hacía era llamar al alma de una persona recién fallecida. Además, Guo Moruo(郭沫若; en Ma 1993: 485) dice que “Las bellezas de la residencia cortesana presentadas, el lujo en cuanto a comida, vestido y majestad, la abundancia de música, danza, paseos y artes sólo son elementos aptos para un monarca”<sup>11</sup>. De este modo, existe la opción de que el alma invocada haya sido la de un rey de Chu. En ese sentido, Wu Rulun (吳汝綸; en Ma 1993: 488) cree que se trataba del alma viva del rey Huai:

El rey Huai fue capturado por Qin y su alma ligera se separó de su alma pesada. El noble Qu amaba a su señor y lo invocó llenando su discurso con versos que lo conminaban a volver y que profundizaban el dolor que Qu sentía porque el rey estuviera en Qin. [...] Cuando el rey Huai aún no moría, por eso dijo Qu: “Hay un hombre aquí abajo en la tierra cuyas dos almas se han separado”. Puesto que cuando fue a Qin no volvió, se asustó y se entristeció y quiso llegar a él de esa manera<sup>12</sup>.

Ma está de acuerdo con él, pero no cree que fuera el alma viva. Él sigue a Zhang Yuzhao (張裕釗; en Ma 1993: 488), que dice:

---

<sup>11</sup> “所敘的宮廷居處之美，飯食服御之奢，樂舞游藝之盛，不是一個君主是不够相稱的”。

<sup>12</sup> “懷王為秦虜，魂亡魄失。屈子戀君而招之，盛言歸來之樂，以深痛其在秦之苦也。……時懷王未死，故曰‘有人在下’、‘魂魄離散’，蓋入秦不返，驚懼憂郁而致然也”。

“Invocación del alma” invoca al rey Huai. Puesto que el noble Qu se lamentaba profundamente de la muerte en tierras extrañas del rey Huai, así como de la tendencia de su hijo hacia la molicie y los placeres sensuales y de que él hubiera dejado impunes el odio y la desgracia que había sufrido su padre. Esta rapsodia le sirvió para profundizar su pena<sup>13</sup>.

Tang (1996: 222) concuerda con esa interpretación:

Cuando Qu Yuan fue mandado al exilio, pasó por la región de Lujiang Lingyang, se dio la vuelta y, al bajar al Sur, compuso “Invocación del alma”. En esa época el rey Qing Xiang tenía tres años y el rey Huai había muerto como huésped en Qin [...]. Por lo tanto, Qu Yuan hizo esta obra para lamentarse por él<sup>14</sup>.

Por su parte, Hawkes (1959: 101-103) (cuyas opiniones son completamente compartidas por Watson 1962) interpreta estos poemas como invocaciones no del alma de una persona muerta, sino de un enfermo. Fundamenta su proposición en que el principio de “Invocación del alma” establece que el dios le pide al invocador que le ayude con su habilidad verbal a un hombre que se halla en la tierra (y, por lo tanto, aún está vivo). Conjetura, como ya lo dije más arriba, que el destinatario es el alma viva del rey Kao Lie de Chu.

---

<sup>13</sup> “招魂，招懷王也。屈子蓋深痛懷王之客死，而頃襄宴安淫樂，置君父仇耻於不問，其辭至為深痛”。

<sup>14</sup> “《招魂》乃屈原放逐途中，行至廬江陵陽一帶，轉而南下時作。時當頃襄王三年，懷王客死於秦，[...] 故屈原作此弔之”。

## Función

Wang Yi (1965: 101) parece reconocer que las invocaciones del alma solían tener un carácter ritual, en el que se vinculaban el gesto y la palabra en un contexto performativo: “La palabra *zhao* se refiere a una invocación, que se realiza con los gestos y con la voz”<sup>15</sup>. No obstante, en el caso particular de “Invocación del alma” da la impresión de que considera que se trata de un homenaje poético de Song Yu a Qu Yuan, en el cual hay un tono ciertamente no profano, pero que está permeado por una intención más bien literaria, a la cual se añade una implicación política de amonestación al rey Huai por su falta de conciencia respecto a las virtudes del ministro desterrado.

Si el destinatario del poema era el alma viva del rey Huai mientras éste estaba cautivo en Qin, como lo propone Wu Rulun, este texto habría sido una forma en la que Qu Yuan habría expresado su pesar por la ausencia de su señor, es decir, su función sería una sublimación estética de un sentimiento apesadumbrado.

Si, como lo proponen Zhang Yauzhao y Tang, Qu Yuan estaba invocando el alma muerta del rey Huai, su obra le habría servido para “profundizar su pena” por la pérdida, es decir, para poner en verso la trama de su luto. De igual modo, como lo leímos en la sección precedente, Zhang opina que, a la par de esta manifestación poética de la tristeza, “Invocación del alma” entraña una crítica a la carencia de virtud del hijo de Huai, Qing Xiang, de modo que también habría una dimensión política en la composición. Chen, Du y Fan (1997: 721-723) también creen que “Gran invocación” tenía un carácter admonitorio, pues sostienen que no sólo constituye un lamento por los avatares de Huai en Qin, sino que al hablar de fastuosos placeres cortesanos critica la vida disoluta de su sucesor Qing Xiang,

---

<sup>15</sup> “招者，召也。以手曰招，以言曰召”.

al tiempo que en el epílogo habla de acompañar al rey en una expedición de caza porque espera que el soberano lo llame de vuelta desde el exilio y reciba su ayuda para la selección de ministros dignos (existía en Chu una tradición según la cual el rey juzgaba la virtud de sus súbditos al examinar su modo de comportarse en las actividades cinegéticas).

Hawkes es de la opinión de que el poema estaba dirigido a un rey enfermo (Kao Lie), ya que en los primeros versos se habla de “ayudar a un hombre que está en la tierra” y los placeres palaciegos retratados en la invocación habrían servido para darle solaz al sufriente. Su lectura es que no se trataba de una invocación ritual, en la que se pretendiera efectuar una sanación sobrenatural, sino que tanto “Invocación del alma” como “Gran invocación” son piezas “written to be performed as a recital or court masque for the delectation, flattery, and comfort of a sick or supposedly sick king” (Hawkes 1959: 102).

Sobre la función de esta obra Sukhu (2017: 169) se limita a decir: “Whether the poem was intended for use in an actual ritual summoning of the soul is an open question”.

### 2.3. Perspectivas sinológicas previas respecto a “Gran invocación”

#### Resumen

A continuación resumo el contenido de “Gran invocación”:

a) El poema cuenta con una introducción de tres versos que habla de cómo el invierno da paso a la primavera y el hielo se derrite.

b) Durante 18 versos se describen los peligros del mundo para que el alma renuncia a su vuelo. A diferencia de “Invocación del alma”, en esta pieza no se mencionan el cielo ni el inframundo. Asimismo, las amenazas correspondientes a cada punto cardinal son distintas de las del poema anterior. Por ejemplo, en el Este hay un inmenso mar con dragones acuáticos, en el Sur hay un fuego que arde por 10,000 millas, en el Oeste hay arenas movedizas y en el Norte está el Dragón Antorcha.

c) Los restantes 86 versos se ocupan de la descripción de los placeres palaciegos para atraer al alma. Se habla primero de los manjares, distintos de los de “Invocación del alma” (por ejemplo, oropéndola con estofado de chacal, tortuga fresca con salsa de Chu y sopa de carpa dorada y gorrión). A continuación sigue la descripción de la música y las danzas. Sigue la alabanza de la belleza que adorna a las mujeres destinadas a hacerle compañía al señor. Se dibuja la imagen de un palacio exuberante rodeado de setos y campos. El poema cierra con la conminación a que el alma vuelva al palacio y ocupe su lugar de gobernante para presidir un reino justo y próspero. No hay epílogo.

### Autoría

Wang Yi (1965: 111) dice: “‘Gran invocación’ fue escrito por Qu Yuan. Algunos dicen que fue escrito por Jing Cuo, pero el asunto es dudoso y no se puede dilucidar con certeza”<sup>16</sup>. A raíz de esa afirmación, la mayoría de los comentaristas posteriores han pensado que ese poema proviene de la mano de Jing Cuo (*cf.* 1997: 739). Por el contrario, algunos (como Chen, Du y Fan 1997: 740 y Ma 1993: 534) creen que el autor es Qu Yuan. Para

---

<sup>16</sup> “大招者，屈原之所作也。或曰景差。疑不能明也”.

argumentar su postura, llaman la atención sobre el tono de las palabras de Wang Yi y la manera en que, tanto en el prólogo del poema como en varios comentarios a versos específicos, siempre da la impresión de tener esa opinión y sólo haber consignado la alternativa como una visión ajena. Además de esas dos opciones, también ha habido quien ha adjudicado la obra a los Ocho Duques de Huainan (淮南八公), a Song Yu o a algún autor anónimo de la dinastía Qin o Han (*cf.* Hawkes 1959b: 103; Ma 1993: 534; Tang 1996: 243; Dong 2012: 149; Sukhu 2017: 179).

### Datación

Si el poema es de Qu Yuan, Jing Cuo o incluso Song Yu, corresponde al reinado de Huai o de Qing Xiang. Si es de los Ocho Duques de Huainan, se compuso bajo el dominio del príncipe de Huainan, que vivió entre 179 y 122 a. C. (*cf.* Sukhu 2017: 210). Algunos de los argumentos aducidos por los que afirman que se trata de una imitación de la obra de Qu Yuan realizada por un autor anónimo durante Qin o Han (*cf.* Hawkes 1959b: 103; Tang 1996: 243; Sukhu 2017: 179) son que los cargos políticos que se mencionan en “Gran invocación” no existían aún durante el Período de Estados combatientes, que el ideal de la unificación de la Tierra bajo un gobierno próspero es más afín con la ideología de las dinastías imperiales y que la interjección *zhi* (只), que aparece en casi cada verso de esta pieza, proviene de las regiones norteñas y no del reino de Chu. Walker (1982: 425-453) coloca esta invocación en el período medio de las secciones del *Chuci*, ya que el análisis dialectológico y de patrones de rima muestra que se halla más lejos del lenguaje empleado en el *Shijing*. Muestra, además, que, al igual que “Invocación del alma”, “Gran invocación”

no comparte préstamos fraseológicos con el resto de las partes de la antología, de modo que se halla fuera de la tradición principal.

### Destinatario

En el prólogo a “Gran invocación” Wang Yi (1965: 111) dice:

A los nueve años de su destierro, Qu Yuan estaba atribulado e inquieto. Su espíritu se había escapado a las alturas abandonando su cuerpo, por lo cual su vida corría peligro. No hallaba una solución. Por lo tanto, lleno de indignación, hizo una gran invocación a su alma<sup>17</sup>.

En la nota al verso “魂魄歸徠，無遠遙只” (‘Alma ligera, regresa al alma lejana; no vagues por la lejanía, ¡ay!’), comenta:

Qu Yuan estaba en el campo, con el corazón apesadumbrado y deprimido. Su espíritu se le había escapado, por lo que invocó su propia alma. Su discurso era apropiado para poner en orden su *qi* luminoso, revitalizarlo y hacerlo regresar, en lugar de que estuviera lejos, donde podía toparse con cosas dañinas<sup>18</sup> (en Ma 1993: 534).

Así pues, la primera interpretación con la que contamos sostiene que “Gran invocación” está dirigida por Qu Yuan hacia su propia alma para que ésta vuelva y apacigüe las penas que lo embargan.

---

<sup>17</sup> “屈原放流九年。憂思煩亂。精神越散。與形離別。恐命將終。所行不遂。故憤然大招其魂”。

<sup>18</sup> “屈原放在草野，憂心愁悴，精神散越，故自招其魂魄，言宜順陽氣始生而徠歸已，無遠漂遙，將遇害也”。

En cambio, Ma (1993) y Sukhu (2017) creen que la que se está invocando es el alma muerta de un rey de Chu. Dong (2012) concuerda en que el destinatario es un gobernante, pero no especifica si está muerto o vivo. Por su parte, Hawkes cree que se trata del alma viva de un rey enfermo, ya que las numerosas referencias a los deberes gubernamentales y placeres aristocráticos apuntan en esa dirección. Su conjetura es que el rey en cuestión es Xiong Xin (熊心; *reg.* 208-205 a. C.).

### Título

Respecto a la palabra “大” (“*da*” ‘gran’) en el título de “Gran invocación”, Tang (1996: 243) consigna que se ha explicado a partir de la presencia de abundante parafernalia cortesana en sus versos, pero no le parece una explicación suficiente. Ma (1993: 535-536) refiere tres explicaciones que otros estudiosos han ensayado:

- a) Que el título emane del verso del poema que dice “歸于政治，所見者大” (“*Guiyu zhengzhi, suo jian zhe da*” ‘Regresa al gobierno; que sea grande para quien lo vea’).
- b) Que la palabra está ahí como referencia a un afán chamánico involucrado en hacer regresar al alma desde los seis puntos del universo, ya que una invocación dirigida a una sola región sería “pequeña”.
- c) Que “Gran invocación” se llame así precisamente porque está dedicada al rey Huai, en su grandeza y majestad reales (a este respecto, *cf.* también Dong 2012: 149).

Ma no cree que ninguna de esas explicaciones sea convincente, así que propone su propia conjetura: recuerda en tiempos antiguos había una ceremonia llamada “gran preparación del ataúd” (*dalian* 大斂), la cual se llevaba a cabo cuando una persona estaba en su lecho de muerte, y una llamada “pequeña preparación del ataúd”, que ocurría justo después de que el fallecimiento había ocurrido. Con base en esa información, aventura la posibilidad de que Qu Yuan hubiera compuesto “Gran invocación” al enterarse de que el rey Huai había muerto en el Estado de Qin y, por lo tanto, aún no se tenía su cadáver en Chu, lo cual equivalía a que no estuviera oficialmente muerto, mientras que “Invocación del alma” sería una pieza que el poeta habría escrito cuando el cuerpo del dignatario llegó por fin a su patria para recibir las exequias apropiadas.

### Función

Como ya lo he citado, Wang Yi (1965: 111) parece creer que Qu Yuan invocó su propia alma en este poema para consolarse ante la desazón que le causaba su destierro, pero además ese comentarista añade:

Alabó los placeres del reino de Chu. Ensalzó la virtud de Huai y Xiang comparándolos con los Tres Reyes en su habilidad para nombrar ministros dignos, para examinar a sus oficiales y para conceder ascensos en la corte a quien fuera apto para servirlos y ayudarles a llevar a cabo las funciones del gobierno y para dar amonestaciones que instigaran su voluntad<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> “盛稱楚國之樂。崇懷襄之德。以比三王。能任用賢。公卿明察。能薦舉人。宜輔佐之。以興至治。因以風諫達己之志也”.

Por lo tanto, se trataría de una autoconsolación en forma de invocación cuya función adyacente sería la expresión de opiniones sobre ideales políticos en el marco de un contexto determinado del reino de Chu.

Chen, Du y Fan (1997: 758-760) consideran la función era servirle a Qu Yuan para lamentarse por la muerte del rey Huai como prisionero de Qin. Ma (1993: 535-536) cree que el poeta no sólo se lamentaba a través de sus versos, sino que pretendía lograr con ellos que el ataúd del rey Huai regresara a Chu desde el Estado enemigo para recibir los honores funerarios.

Sukhu (2017: 179) no cree que el *quid* de la invocación fuera la expresión de lamento o la preocupación por el retorno de los restos mortuorios, sino que probablemente constituía una llamada ritual del alma de un rey recién muerto en atención a la creencia de que era factible resucitarlo por ese medio.

Para Hawkes (1959b: 102), igual que “Invocación del alma”, “Gran invocación” era “un recital o una representación teatral cortesana” para consuelo de un dignatario enfermo.

#### 2.4. Perspectivas sinológicas previas respecto a “Invocación del ermitaño”

##### Resumen

“Invocación del ermitaño” es un poema breve comparado con los dos anteriores (tiene sólo 28 versos). Se trata de la descripción de un paisaje montañoso y salvaje, con piedras, árboles, acantilados, promontorios escarpados, simios, tigres, leopardos, ciervos y osos. Hay un príncipe que vaga por esas lejanías agrestes y la voz poética lo conmina a volver a

su reino y no entregarse a los peligros inherentes a un encuentro tan frontal con la naturaleza. La frase ‘¡Príncipe, ay, regresa!’ (“*wangsun xi guilai*” “王孫兮歸來”), que aparece únicamente en el último verso, es un eco de las fórmulas de invocación del alma de los otros dos poemas (“*hun xi guilai*” “魂兮歸來” y “*hun hu guilai*” “魂乎歸來”; ambas significan ‘¡Alma, ay, regresa!’).

#### Autoría, datación, destinatario y función

Walker (425-453) sitúa esta obra en el período medio de la composición del *Chuci* con base en sus características fonéticas y poéticas. Su autoría se adjudica a Huainan Xiaoshan, que parece ser el nombre colectivo de un grupo de letrados que trabajaban al servicio del príncipe de Huainan, al igual que los Ocho Duques de Huainan (*cf.* Sukhu 2017: 211). Sobre el destinatario y la función del poema Sukhu (2017: 211) dice lo siguiente:

While there is little doubt about what the poem says, there is much disagreement as to what it means. Wang Yi, as usual, claimed that the hermit in the poem stands for Qu Yuan. Others say that the prince had it composed to attract the talented but disgruntled unemployed to his court. Still others say that the dangerous mountain wilderness described in the poem is a metaphor for the imperial court, and that the poem is warning the prince, who was visiting the capital, that the emperor was plotting against him. Liu An, in fact, was eventually accused of plotting a coup. He committed suicide to avoid arrest.

Aunque el poema hace una clara referencia a “Invocación del alma” y “Gran invocación” al describir peligros conminando a un príncipe a regresar a su hogar y al emplear la frase “王

孫兮歸來”, ésta claramente no es una invocación ritual del alma, sino una reconfiguración de ese motivo tradicional para conformar una pieza estrictamente literaria con contenido eminentemente político.

### 3. La lingüística antropológica y el habla ritual

Para explorar la posibilidad de que los dos poemas estudiados tengan una naturaleza ritual, considero que es apropiado recurrir al campo de la lingüística antropológica, puesto que ésta trata de la interacción entre lengua y cultura, y ha producido muchos estudios respecto a una amplia gama de tradiciones en las que aparece el habla ritual. Du Bois sigue a Victor Turner en su definición de ritual como “prescribed formal behavior for occasions not given over to technological routine, having reference to beliefs in mystical beings or powers” (Turner en Du Bois 1986: 314) y como “a transformative performance revealing major classifications, categories, and contradictions of cultural processes” (Turner en Du Bois 1986: 314). A partir de esas definiciones, y con base en una considerable cantidad de evidencia lingüística emanada de sus propias investigaciones y de las de otros especialistas, Du Bois hace una contribución seminal para el tema del habla ritual al delinear una serie de características que pueden identificarse en este tipo de discurso en todo el mundo (1986 y *cf.* 2003):

#### 3.1. Registro ritual

Hay un registro especial utilizado para el discurso ritual, en el cual un ítem léxico ritual sustituye a uno coloquial. Por ejemplo, en kuna<sup>20</sup> “colloquial *iti* ‘water’ is replaced in magical-curing chants by *wiasali*, and in puberty-rite chants by *nukki kia*” (Sherzer en Du Bois 1986: 317).

---

<sup>20</sup> Familia lingüística chibcha, Panamá y Colombia.

### 3.2. Elementos arcaicos

En el discurso ritual tienden a sobrevivir elementos arcaicos que han dejado de usarse en el discurso coloquial (así como elementos concebidos como arcaicos por la comunidad de habla, aunque no lo sean en realidad). Por ejemplo, en quiché<sup>21</sup> “an old recent past marker, as well as an obsolescent type of adverbial incorporation, is retained in ritual speech” (Norman en Du Bois 1986: 317).

### 3.3. Préstamos

El discurso ritual tiende a incorporar elementos de otras lenguas o variantes dialectales. Por ejemplo, el rotinés/termanu<sup>22</sup> tiene un discurso ritual en el que “the second member of a lexical pair is often borrowed from a neighboring dialect” (Fox en Du Bois 1986: 317).

### 3.4. Eufemismo y metáfora

El eufemismo y la metáfora son frecuentes en el discurso ritual, ya que éste “is often highly circumlocutory” (Du Bois 1986: 317). Por ejemplo, en keresano<sup>23</sup> “colloquial *h'a-wε* ‘snow’ is replaced by ritual *naback<sup>a</sup> po-tca*, lit. ‘let a white blanket vover(?)’” (White en Du Bois 1986: 317)<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Familia lingüística mayense, Guatemala.

<sup>22</sup> Familia lingüística austronesia, Indonesia, Nusa Tenggara y Malaku suroccidental.

<sup>23</sup> Familia lingüística keresana, Nuevo México.

<sup>24</sup> Para un tratamiento más amplio de la metáfora en el discurso ritual, *cf.* Csordas 1987.

### 3.5. Opacidad de significado

El discurso ritual frecuentemente no es enteramente inteligible para la gente que está en torno al especialista ritual, o incluso para el especialista mismo. Por ejemplo, en rotinés/termanu “This ritual code, in its entirety, is probably beyond the comprehension of any of its individual participants” (Fox en Du Bois 1986: 318).

### 3.6. Paralelismo semántico-gramatical

En el discurso ritual es frecuente hallar líneas adyacentes que presentan contenido semántico o estructuras gramaticales análogas. Du Bois afirma que ese paralelismo está presente en el discurso ritual de muchas lenguas, como en la familia mayense, en kuna, en rotinés/termanu y en kiriwina<sup>25</sup>.

### 3.7. Calidad de voz marcada

Hay una calidad de voz especial en muchos discursos rituales. Por ejemplo, “In Cuna chanting (*namakke*) the specialist employs a tense voice quality (*wai sae*) accomplished through pharyngeal tightening” (Sherzer en Du Bois 1986: 318).

---

<sup>25</sup> Familia lingüística austronesia, Islas Trobriand, provincia de Milne Bay.

### 3.8. Fluidez

A diferencia del discurso coloquial, el discurso ritual tiende a ser más fluido, en el sentido de que no tiene tantas pausas ni titubeos. El primer lingüista en señalar esta característica fue Chafe (1981), quien halló que en séneca<sup>26</sup> el lenguaje coloquial se dividía en unidades carentes de una cohesión sintáctica sólida, mientras que el habla ritual mostraba unidades más estrechamente entreveradas tanto en pensamiento como en sintaxis. Esto ha sido corroborado también en otras lenguas.

### 3.9. Restricción entonacional

El contorno entonacional del discurso ritual tiene menos alternativas que el del discurso coloquial, como consta en séneca, kiriwina y kuna, donde el registro ritual tiene una forma cantada especial para desenvolverse, la cual presenta poca variación.

### 3.10. Conocimiento *Gestalt*

De acuerdo con Du Bois, “The ritual text often appears to be known (and learned) as an indivisible whole” (1986: 319). Por ejemplo, entre los kiriwina “Magicians as a rule cannot repeat their spells slowly or piecemeal or in an ordinary voice” (Malinowski en Du Bois 1986: 319). Esto se halla en estrecha relación con la opinión de Wheelock respecto a que

---

<sup>26</sup> Familia lingüística iroquesa, Nueva York, reservaciones de Allegheny, Cattaraugus y Tonawanda.

a *sine qua non* of ritual recognized by most contemporary writers is *stereotyped behavior*, including linguistic behavior. That is, those who engage in a ritual are not entering a situation that is new or unfamiliar or indeterminate. Rather, they recreate in words and action an established, predetermined, and paradigmatic situation (1982: 56).

### 3.11. Renuncia a la volición personal

Du Bois establece que “The ritual speaker often explicitly disclaims any credit for or influence on what is said. A traditional source is often credited instead” (1986: 319). Por ejemplo, en un texto ritual malagasy<sup>27</sup> vemos lo siguiente:

“ <i>Manao azafady aho,</i>	I excuse myself
<i>fa tsy tompon' ity...</i>	for (I) am not a master of this...
<i>tsy tompon-dalana fa mpanohy,</i>	not an originator of paths but a continuer,
<i>tsy tompon-dia fa mpanaraka...</i>	not an originator of journeys but a follower...
<i>tsy tompon-teny fa mpindrana.</i>	not an originator of words but a BORROWER”.

(Keenan y Ochs en Du Bois 1986: 319)

### 3.12. Ausencia de ‘yo’

Du Bois establece que “In much of ritual speech, shifters are avoided, especially those which index the speaker as an individual, particularly ‘I’” (1986: 319). Por ejemplo, en

---

<sup>27</sup> Familia lingüística austronesia, Madagascar.

séneca el pronombre personal de primera persona ‘yo’ aparece mucho más en el habla coloquial que en el habla ritual, lo cual también ocurre con ciertas partículas<sup>28</sup> que indican el involucramiento del hablante en las palabras que pronuncia (Chafe 1981: 142).

Este criterio y el anterior se relacionan con el problema de la evidencialidad en el discurso ritual. Szuchewycz (1994) identifica una tendencia a referir a una fuente sagrada el conocimiento inherente a las emisiones lingüísticas rituales. Esto se puede lograr en algunas lenguas por medio de marcadores evidenciales gramaticalizados, pero la renuncia a la volición personal y la ausencia de ‘yo’ también sirven al mismo propósito.

### 3.13. Modelo ancestral

Según Du Bois, “The ritual speech variety is often believed to be the way the ancestors spoke” (1986: 319). Por ejemplo, en tzeltal<sup>29</sup> “ritual speech is labeled *poko k' op* ‘ancient speech’ [...] and is held to be ‘the way and the words that people spoke in ancient times’” (Stross en Du Bois 1986: 320).

### 3.14. Discurso mediado

La relación entre hablante y escucha tiende a tener un eslabón extra en el discurso ritual. Este rasgo puede manifestarse de maneras diversas en lenguas diferentes, pero una de ellas es la forma en que en algunas tradiciones, como el teatro de sombras javanés, los receptores

---

<sup>28</sup> Zwicky (1985) ha probado que el término *partícula* es inoperante en las descripciones lingüísticas, pero aquí simplemente estoy remitiéndome a la terminología de la fuente citada respecto a la lengua séneca (Chafe 1981: 142).

<sup>29</sup> Familia lingüística mayense, sur de Mexico.

buscados para el discurso son los habitantes del mundo espiritual, mientras que la audiencia humana es sólo secundaria, al grado de que puede no entender completamente lo que se está diciendo (Du Bois 1986: 321 siguiendo a Becker 1979: 230-232). En este ejemplo, el mensaje transmitido por el especialista ritual a las entidades espirituales está mediado por el eslabón extra constituido por las personas que están escuchando el ritual.

Además de las aportaciones de Du Bois, otros dos criterios para el establecimiento del carácter ritual de un texto pueden extraerse del trabajo de Keane (2004). Los veremos a continuación.

### 3.15. Repetición frecuente

De acuerdo con Keane, “Ritual speech commonly displays a degree of repetition and elaboration far out of proportion to any obvious propositional requirements” (2004: 436).

Dicho autor ejemplifica esa afirmación con las siguientes líneas de sumbanés/kambera<sup>30</sup>:

“followed path there	<i>lara liya</i>
for horses to follow	<i>pali waingu jaraya</i>
going the Laboyan way	<i>ta pali Laboya</i>
crossing trail there	<i>ada palaya</i>
for people to cross	<i>papala waingu tauya</i>
crossing the Wanukakan way	<i>ta papala Wanukaka</i> ”

(Keane en Keane 2004: 436)

---

<sup>30</sup> Familia lingüística austronesia, Nusa Tenggara, Sumba oriental.

Además de señalar las repeticiones del fragmento anterior, Keane afirma que las circunlocuciones contenidas en esas coplas comportan el significado subyacente “we are performing a ritual properly” (2004: 436), pues el auditorio asocia la forma del texto con el género ritual, como lo veremos en el siguiente criterio.

### 3.16. Vínculo metapragmático entre la forma y el resultado ritual buscado

Keane (2004) también señala que varias de las características previamente citadas del discurso ritual implican la formación de un lenguaje especial que, al distanciarse del habla cotidiana, implícitamente dice: “Esto es un ritual”. Sostiene que este fenómeno se llama *framing* y constituye un proceso metapragmático, en tanto que el discurso se refiere a sí mismo para autodefinirse.

Agrega que estas afirmaciones metapragmáticas implícitas pueden llegar al grado de vincular la forma del texto con el resultado sagrado que se busca para el ritual. Por ejemplo, respecto a las coplas citadas arriba, afirma que “because the strongly dualistic couplet forms just quoted manifest a Sumbanese aesthetic of completeness and balance, they are iconic of the desired ritual outcome —sacred wholeness— without actually denoting it” (2004: 436). Es decir que el hecho de que los primeros tres versos tengan su contraparte en los siguientes tres (de manera que el primero se refleja en el cuarto, el segundo en el quinto y el tercero en el sexto) genera una estructura que podríamos esquematizar como ABCA'B'C', la cual comporta, por medio de la mezcla entre forma y contenido, una sensación de completud y balance que remite precisamente al ideal que el ritual busca cumplir. Trato de esquematizar ese efecto en el siguiente diagrama 1:

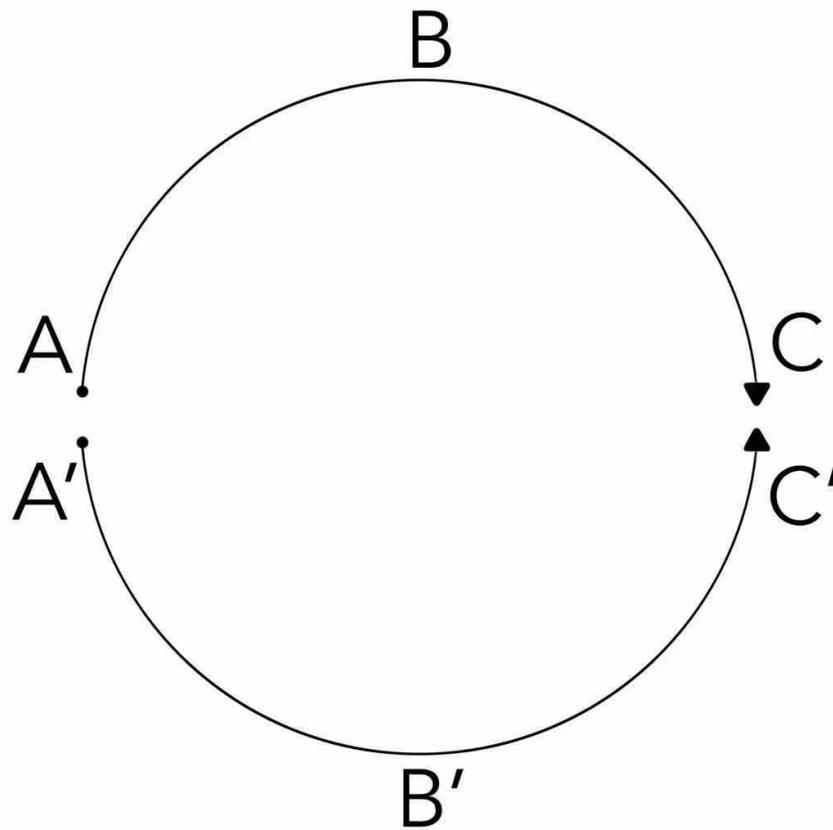


Diagrama 1. Expresión metapragmática de completud y balance en el habla ritual sumbanés/kamera (diseño de Alexia O'Rourke a partir de Keane en Keane 2004: 436)

#### 4. Análisis lingüístico-antropológico de “Nueve canciones” como texto ritual

A continuación aplicaré los criterios de habla ritual arriba delineados al análisis de “Nueve canciones”. Sin embargo, en primer lugar es preciso notar que varios de los criterios no son aplicables. No hay en esos poemas elementos particularmente arcaicos ni préstamos lingüísticos conspicuos. No muestran un lenguaje metafórico, sino directo, con descripciones unívocas de elementos naturales y sobrenaturales. Además, dado que el comentario de Wang Yi es el más antiguo del que disponemos y fue compuesto siglos después de las canciones en cuestión, no tenemos forma de conocer la opinión que estas “canciones” suscitaban en quienes las escuchaban o leían, es decir, nos resulta una incógnita si estaban revestidas de una particular opacidad de significado o si eran consideradas instancias del habla de los antepasados (modelo ancestral). Pasemos ahora a los criterios que sí son aplicables.

##### 4.1. Registro ritual

En cada verso de “Nueve canciones” aparece la palabra *xi* (兮), que es un elemento carente de significado preciso, aparentemente equivalente a una especie de interjección como ‘¡ay!’. Sin embargo, dicha interjección no sirve para manifestar sorpresa o pena, ya que está presente en situaciones cuyo contenido semántico no refiere a esos estados de ánimo. Puede tratarse de un elemento que sirve para mantener cierta cadencia prosódica o para señalar una cesura en el verso, pero yo propongo que, además, es una marca de un registro específico que distingue estos himnos del habla cotidiana y de otras formas poéticas no

rituales. Su uso es distintivo en “Nueve canciones” porque, aunque varios poemas del *Shijing* también lo presentan, casi nunca lo hacen con tanta constancia.

Podría cuestionarse la peculiaridad de *xi* como lexema ritual aduciendo su aparición en la mayoría del resto de las piezas del *Chuci*, incluso las que tienen un carácter claramente no ritual, pero debemos recordar que todas ellas son, en mayor o menor grado, directa o indirectamente, imitaciones del lenguaje de “Nueve canciones”.

#### 4.2. Paralelismo semántico-gramatical

Hay varios ejemplos de paralelismo semántico-gramatical en “Nueve canciones”. A continuación muestro uno de ellos:

“鼃騁驚兮江臯，  
夕弭節兮北渚。”

‘En la mañana galopo por la orilla del río..

En la tarde me detengo por un momento en el islote del Norte’<sup>31</sup>.

(“El Señor del Río Xiang” 《湘君》, vv. 29-30)

En el ejemplo anterior vemos cómo la primera palabra de cada uno de los dos versos es un adverbio temporal (鼃 *chao* ‘en la mañana’; 夕 *xi* ‘en la tarde’), la segunda y la tercera

---

<sup>31</sup> Las traducciones de las piezas del *Chuci* son más, hechas a partir del chino, pero con constantes y consultas a las versiones inglesas de Hawkes (Qu Yuan *et al.* 1959) y Sukhu (Qu Yuan *et al.* 2017).

describen la acción que se está realizando (騁驚 *cheng wu* ‘galopar moviéndose rápidamente’; 弭節 *mi jie* ‘detenerse por un momento’), la cuarta es la interjección *xi* y la quinta y la sexta se refieren al lugar de la acción (江臯 *jiang gao* ‘la orilla del río’; 北渚 *bei zhu* ‘islote del norte’).

#### 4.3. Calidad de voz marcada y restricción entonacional

Sobre el sonido de “Nueve canciones” no podemos afirmar nada certero, de modo que no está a nuestro alcance emitir juicios sólidos sobre su calidad de voz y su restricción entonacional. No obstante, es claro que, al ser obras en verso, sus características fonéticas no eran las mismas que las del habla cotidiana. Esa consideración es demasiado obvia y no nos ayuda a trazar una línea divisoria entre este tipo de versificación y el puramente literario, pero sí contamos con la evidencia de que “Abandonando mis penas”, poema no ritual inspirado en nueve canciones, no seguía el patrón prosódico de su modelo:

Clearly Qu Yuan had these hymns, and/or hymns very much like them, in mind when he wrote the *Li sao*. The heretofore unnoticed feature that the *Li sao* shares with several of the *Nine Songs* is the story frame of the descent and ascent of a spirit who has some sort of love affair with someone on earth, and this indicates a deeper kinship than could have been imagined before. The *Li sao* now reveals itself to be a kind of *Nine Songs* hymn, but one that has been expanded to allow the usually skeletal story of the descended spirit to be fleshed out lyrically by the spirit himself. The expansion is not only narrative but metrical as well. The verse of this longest of the extant Warring States poems consists of two *Nine Songs* lines joined by an unstressed syllable. The purpose of this new style of hymn, however, is not

sacred ritual but political complaint, which is to say the shamanistic surface hides (and reveals) another meaning (Sukhu 2012: 78).

A continuación presento los 15 versos del himno “Augusto del Este, Gran Unidad” de “Nueve canciones” y los primeros 15 versos de “Abandonando mis penas” para ejemplificar la expansión métrica de la que habla Sukhu en la cita anterior:

“Gran del Este, Gran Unidad” (《東皇太一》):

“吉日兮辰良，  
穆將愉兮上皇。  
撫長劍兮玉珥，  
璆鏘鳴兮琳琅。  
瑤席兮玉璵，  
盍將把兮瓊芳。  
蕙肴蒸兮蘭藉，  
奠桂酒兮椒漿。  
揚枹兮拊鼓，  
疏緩節兮安歌，  
陳竽瑟兮浩倡。  
靈偃蹇兮姣服，  
芳菲菲兮滿堂。

五音紛兮繁會，  
君欣欣兮樂康。”

“Abandonando mis penas” (《離騷》; vv. 1-15):

“帝高陽之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。  
攝提貞於孟陬兮，惟庚寅吾以降。  
皇覽揆余初度兮，肇錫余以嘉名。  
名余曰正則兮，字余曰靈均。  
紛吾既有此內美兮，又重之以脩能。  
扈江離與闞芷兮，紉秋蘭以為佩。  
汨余若將不及兮，恐年歲之不吾與。  
朝搴阰之木蘭兮，夕攬洲之宿莽。  
日月忽其不淹兮，春與秋其代序。  
惟草木之零落兮，恐美人之遲暮。  
不撫壯而棄穢兮，何不改此度？  
乘騏驎以馳騁兮，來吾道夫先路。  
昔三后之純粹兮，固衆芳之所在。  
雜申椒與菌桂兮，豈維紉夫蕙茝？  
彼堯舜之耿介兮，既遵道而得路。”

Queda claro a partir de la comparación anterior que los versos de “Gran agosto del Este” pueden estar compuestos por grupos de cinco sílabas, de las cuales la tercera es la interjección *xi* (兮), o de seis, donde la cuarta es dicha interjección. En cambio, los versos de “Abandonano mis penas” tienen 13 sílabas, entre las cuales *xi* ocupa la séptima sede. Concluimos, así, que, aunque el poema político seguía el modelo de los himnos, su carácter no ritual estaba expresado por la característica fonética de la expansión métrica, probablemente también relacionada con diferencias prosódicas.

#### 4.4. Fluidez

Sin duda la cohesión sintáctica de “Nueve canciones” habrá mostrado fuertes diferencias con respecto a la del habla cotidiana del reino de Chu en el Período de Estados Combatientes, pero también es singular con respecto al entrecalamiento oracional de “Abandonando mis penas”, como queda claro en el siguiente ejemplo:

“浴蘭湯兮沐芳，

華采衣兮若英。

靈連蜷兮既留，

爛昭昭兮未央。

蹇將憺兮壽宮，

與日月兮齊光。

龍駕兮帝服，

聊翱遊兮周章。

靈皇皇兮既降，

森遠舉兮雲中。”

(“El Señor de las Nubes” 《雲中君》 vv. 1-10)

“帝高陽之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。

攝提貞于孟陬兮，惟庚寅吾以降。

皇覽揆余初度兮，肇錫余以嘉名。

名余曰正則兮，字余曰靈均。

紛吾既有此內美兮，又重之以脩能。

扈江離與辟芷兮，紉秋蘭以為佩。

汨余若將不及兮，恐年歲之不吾與。

朝搴阰之木蘭兮，夕攬洲之宿莽。

日月忽其不淹兮，春與秋其代序。

惟草木之零落兮，恐美人之遲暮。”

(“Abandonando mis penas” 《離騷》 vv. 1-10)

A partir de la comparación anterior podemos ver que en “El Señor de las Nubes” (al igual que en el resto de los himnos de “Nueve canciones”) la cohesión sintáctica se logra por medio de la simple yuxtaposición de palabras, mientras que “Abandonando mis penas”

recurre para esta finalidad al uso de la conjunción *zhi* (之), cuya función es verbalizar un sintagma nominal para subordinarlo a otro sintagma verbal. De este modo, resulta patente que el entramado sintáctico de la obra no ritual es distinto del de las obras rituales.

#### 4.5. Conocimiento *Gestalt*

Para mostrar que hay una estructura común entre algunos de los himnos de “Nueve canciones”, comparemos dos de ellos a continuación:

《湘君》

A

- 1 “君不行兮夷猶，
- 2 蹇誰留兮中洲？
- 3 美要眇兮宜修，
- 4 沛吾乘兮桂舟。
- 5 令沅湘兮無波，
- 6 使江水兮安流！
- 7 望夫君兮未來，
- 8 吹參差兮誰思！
- 9 駕飛龍兮北征，

- 10 遭吾道兮洞庭。
- 11 薜荔柏兮蕙綯，
- 12 蓀橈兮蘭旌。
- 13 望涔陽兮極浦，
- 14 橫大江兮揚靈。
- 15 揚靈兮未極，
- 16 女嬋媛兮為余太息。
- 17 橫流涕兮潺湲，
- 18 隱思君兮陴側。
- 19 桂櫂兮蘭枻，
- 20 斲冰兮積雪。
- 21 采薜荔兮水中，
- 22 搴芙蓉兮木末。

B

- 23 心不同兮媒勞，
- 24 恩不甚兮輕絕。
- 25 石瀨兮淺淺，
- 26 飛龍兮翩翩。
- 27 交不忠兮怨長，

28 期不信兮告余以不聞。

29 鼉騁驚兮江臯，

30 夕弭節兮北渚。

31 鳥次兮屋上，

32 水周兮堂下。

33 捐余玦兮江中，

34 遺余佩兮醴浦。

35 采芳洲兮杜若，

36 將以遺兮下女。

37 豈不可兮再得，

38 聊逍遙兮容與。”

‘El Señor del Río Xiang’

‘La princesa no viene; se queda allá.

¿A quién espera en el islote a la mitad del río?

¡Forma hermosa, adorno perfecto,

impúlsame al subir al bote de canela,

ordena a los ríos Yuan y Xiang que no tengan olas,

haz que el Gran Río pacíficamente fluya!

Veo a la distancia a la princesa; no viene.

Sopla la flauta de caña; ¿en quién piensa?

‘Conduzco dragones voladores. Vuelo hacia el Norte.  
Doy la vuelta a mi camino; voy hacia el lago Dongting.  
Hojas de higo como banderas, tejidos de orquídeas.  
Los tallos de hoja atrayente, estandartes de eupatorio.  
A la distancia veo Cenyang en la costa del extremo opuesto.  
Cruzo el Gran Río; levanto mi espíritu.  
Levanto mi espíritu; no llega al otro extremo.  
Una mujer atribulada suspira por mí.  
Cruza el flujo de lágrimas por mi rostro.  
En secreto te anhelo, princesa, en agonía.  
Remos de canela; pértigas de eupatorio.  
corto el hielo y la nieve apilada.  
Recojo la planta de higo en medio del agua.  
Recolecto lotos en la punta del árbol’.

B

‘Corazones no compatibles; casamenteros inútiles.  
Afecto no profundo; fácil es partir.  
Sobre las piedras, agua que fluye.  
En el aire dragones, vuelan y vuelan.  
Contacto infiel; amargura larga.  
Cita no cumplida. Me dices: “No tuve tiempo”.  
En la mañana galopo por la orilla del río.

En la tarde me detengo por un momento en el islote del Norte.

Aves anidan encima del techo.

El agua en torno bajo el templo.

Arrojo mi anillo al centro del Gran Río.

Arrojo mi pendiente de cintura a las orillas del Río Li.

Recojo en el fragante islote flores de peral-abedul.

Voy a dárselas a una mujer inferior a ti.

El tiempo pasado no se puede de nuevo obtener.

Momentáneamente me hallo libre, con parsimonia’.

《湘夫人》

A

1 “帝子降兮北渚，

2 目眇眇兮愁予。

3 嫋嫋兮秋風，

4 洞庭波兮木葉下。

5 白蘋兮騁望，

6 與佳期兮夕張。

7 烏萃兮蘋中，

8 罾何為兮木上。

- 9 沅有芷兮醴有蘭，  
10 思公子兮未敢言。  
11 荒忽兮遠望，  
12 觀流水兮潺湲。  
13 麋何食兮庭中？  
14 蛟何為兮水裔？  
15 朝馳余馬兮江皋，  
16 夕濟兮西澨。  
17 聞佳人兮召予，  
18 將騰駕兮偕逝。  
19 築室兮水中，  
20 葺之兮荷蓋。  
21 蓀壁兮紫壇，  
22 播芳椒兮成堂。  
23 桂棟兮蘭橈，  
24 辛夷楣兮葑房。  
25 罔薜荔兮為帷，  
26 擗蕙櫨兮既張。  
27 白玉兮為鎮，  
28 疏石蘭兮為芳。  
29 芷葺兮荷屋，

30 繚之兮杜衡。

31 合百草兮實庭，

32 建芳馨兮廡門。”

B

33 “九嶷續兮並迎，

34 靈之來兮如雲。

35 捐余袂兮江中，

36 遺余褋兮醴浦。

37 搴汀洲兮杜若，

38 將呂遺兮遠者。

39 時不可兮驟得，

40 聊逍遙兮容與。”

‘La Señora del Río Xiang’

A

‘El hijo del Dios desciende al Islote del Norte.

Entrecierro mis ojos; me entristece.

Ligeras ráfagas, viento otoñal.

El Río Dongting ondea. Caen las hojas de los árboles.  
Juncia blanca; galopa mi mirada.  
Una cita con Espléndido para levantar una tienda nocturna.  
¿Por qué un ave se pararía en medio de la juncia?  
¿Por qué habría una red de pesca sobre un árbol?  
En el Río Yuan hay raíces fragantes. En el Río Li hay eupatorios.  
Añoro al príncipe; no me atrevo a hablar.  
Confundida, miro a lo lejos.  
Miro el agua fluir interminable y lenta.  
¿Un alce qué comería en medio de un patio?  
¿El dragón de la inundación por qué estaría en la costa?  
Al alba hago galopar mis caballos en la orilla del río.  
En la tarde cruzo el río hacia la corriente del Oeste.  
Si oyera al Espléndido llamarme,  
me apresuraría con él en una carroza saltarina.  
Construiríamos una casa en medio del agua.  
La techaríamos cubriéndola con hojas de loto.  
Paredes de hoja atrayente, patio de flores color púrpura.  
Esparciríamos flores de pimienta llenando la casa.  
Vigas de canela, tejados de eupatorio.  
Habitación de hoja de iris, dinteles de magnolia.  
Enredaderas de higo entretejidas como doseles.  
Las cortinas de la entrada, hechas de orquídeas, se separan.  
Jade blanco como pisaesteras.

Esparcidas orquídeas de piedra para la fragancia.

Raíces aromáticas, techo de loto.

Fijadas con cuerdas de peral-abadul.

Reunidas cien hierbas, se llena el jardín.

Construiríamos, para las fragancias, cuartos laterales.

B

Las Nueve Dudas vienen por él.

Los espíritus vienen como una nube.

Tiro mi túnica exterior al centro del Gran Río.

Tiro mi túnica interior a las orillas del Río Li.

Recojo, en el islote plano, flores de peral-abadul.

Voy a dárselas al que está lejos.

El tiempo pasado no se puede de nuevo obtener.

Momentáneamente me hallo libre, con parsimonia’.

Los dos himnos anteriores tienen una estructura básica bipartita. En la sección A un personaje (masculino en el primer caso y femenino en el segundo) expresa su amor hacia un espíritu (femenino en el primer caso y masculino en el segundo) que se halla en un islote en medio del río y que no puede o no quiere corresponderle. En la sección B el personaje torna su añoranza en apesadumbrada comprensión de la absoluta imposibilidad de la realización de su amor.

#### 4.6. Renuncia a la volición personal y Ausencia de ‘yo’

Los himnos de “Nueve canciones” no presentan renunciaciones a la volición personal y, en cambio, en más de una ocasión están hablados en primera persona y aparece en ellos el pronombre ‘yo’. Esto no implica, sin embargo, que el tono de estas piezas sea lírico en el sentido estricto de la palabra (expresión personal de los sentimientos de un poeta). Por ejemplo, en “El Señor del Este” el que está hablando en primera persona es el Sol, así que la voz humana no desempeña ningún papel, mientras que la voz sobrenatural tiene absoluta preeminencia. En los casos en que un mortal expresa su amor hacia un espíritu, tengamos en cuenta que Sukhu (2012: 75-78) habla de la posibilidad de que el cortejo de los chamanes y chamanas hacia los seres sagrados se consumara en forma de posesión erótica ritual antes de la partida y la subsecuente decepción amorosa. Entonces, la voz poética en primera persona de quienes realizaban el cortejo en realidad estaba encaminada a fusionarse con lo sobrenatural, y no a enfatizar una identidad humana personal y convencional.

#### 4.7. Discurso mediado

El discurso de estos himnos tenía más de dos participantes porque muy probablemente había un emisor (el chamán o la chamana) y un receptor inmediato (la audiencia en la corte), pero además había un destinatario ulterior: los dioses.

#### 4.8. Repetición frecuente

En el siguiente ejemplo podemos apreciar tres repeticiones de preguntas retóricas para expresar sinsentido en “La Señora del Río Xiang”:

“罾何為兮木上。” (v. 8)

‘¿Por qué habría una red de pesca sobre un árbol?’

“麋何食兮庭中？” (v. 13)

‘¿Un alce qué comería en medio de un patio?’

“蛟何為兮水裔？” (v. 14)

‘¿El dragón de la inundación por qué estaría en la costa?’

En “Nueve canciones” también hay repeticiones entre distintos himnos, como se ve en la siguiente tabla:

“采薜荔兮水中[...]” (v. 21) ‘Recojo la planta de higo <u>en medio del agua</u> ’.	“築室兮水中[...]” (v. 19) ‘Construiríamos una casa <u>en medio del agua</u> ’.
“鼉騁驚兮江臯， (v. 29)	“朝馳余馬兮江臯， (v. 15)

<p>‘En la mañana galopo por la orilla del río. 夕弭節兮北渚。’ (v. 30)</p> <p>En la tarde me detengo por un momento en el islote del Norte’.</p>	<p>‘Al alba hago galopar mis caballos en la orilla del río. 夕濟兮西滙。’ (v. 16)</p> <p>En la tarde cruzo el río hacia la corriente del Oeste’.</p>
<p>“捐余玦兮江中[...]” (v. 33)</p> <p>‘Arrojo mi anillo al centro del Gran Río’.</p>	<p>“捐余袂兮江中[...]” (v. 35)</p> <p>‘Tiro mi túnica exterior al centro del Gran Río’.</p>
<p>“遺余佩兮醴浦。” (v. 34)</p> <p>‘Arrojo mi pendiente de cintura a las orillas del Río Li’.</p>	<p>“遺余襟兮醴浦。” (v. 36)</p> <p>‘Tiro mi túnica interior a las orillas del Río Li’.</p>
<p>“采芳洲兮杜若[...]” (v. 35)</p> <p>‘Recojo en el fragante islote flores de peral-abedul’.</p>	<p>“搴汀洲兮杜若[...]” (v. 37)</p> <p>‘Recojo, en el islote plano, flores de peral-abedul’.</p>
<p>“將以遺兮下女。” (v. 36)</p> <p>‘Voy a dárselas a una mujer inferior a ti’.</p>	<p>“將以遺兮遠者。” (v. 38)</p> <p>‘Voy a dárselas al que está lejos’.</p>
<p>“豈不可兮再得[...]” (v. 37)</p> <p>‘El tiempo pasado no se puede de nuevo obtener’.</p>	<p>“時不可兮驟得[...]” (v. 39)</p> <p>‘El tiempo pasado no se puede de nuevo obtener’.</p>
<p>“聊逍遙兮容與。” (v. 38)</p> <p>‘Momentáneamente me hallo libre, con parsimonia’.</p>	<p>“聊逍遙兮容與。” (v. 40)</p> <p>‘Momentáneamente me hallo libre, con parsimonia’.</p>

#### 4.9. Vínculo metapragmático entre la forma y el resultado ritual buscado

Para entender el vínculo metapragmático entre la forma y el resultado ritual inherente a “Nueve canciones” a continuación veremos como ejemplo el himno “El Señor del Este”:

《東君》

A

- 1 “噉將出兮東方，
- 2 照吾檻兮扶桑。
- 3 撫余馬兮安驅，
- 4 夜皎皎兮既明。
- 5 駕龍輶兮乘雷，
- 6 載雲旗兮委蛇。”

B

- 7 “長太息兮將上，
- 8 心低徊兮顧懷。
- 9 羌聲色兮娛人，
- 10 觀者憺兮忘歸。

- 11 緜瑟兮交鼓，
- 12 簫鍾兮瑤簫，
- 13 鳴箎兮吹竽，
- 14 思靈保兮賢姱。
- 15 翺飛兮翠曾，
- 16 展詩兮會舞。
- 17 應律兮合節，
- 18 靈之來兮蔽日。”

C

- 19 “青雲衣兮白霓裳，
- 20 舉長矢兮射天狼。
- 21 操余弧兮反淪降，
- 22 援北斗兮酌桂漿。
- 23 撰余轡兮高駝翔，
- 24 杳冥冥兮以東行。”

‘El Señor del Este’

A

‘Yo, el Sol, estoy a punto de surgir del Este.

Mis rayos están en mi barandal de agarraderas de morera.

Apaciguo a mis caballos; galopo tranquilamente.

Noche desvaneciente; pronto clareará.

Guío una carroza de dragones; voy montado en el trueno.

Se abren estandartes de nubes, ondean y serpentean’.

B

‘Largos suspiros; pronto subiré.

Corazón titubeante; miraré hacia atrás anhelante.

Sí, sus voces y su belleza deleitan a la gente.

Quien las ve se regocija, olvida volver a casa.

Toquen la cítara enconrado; que se entrelace el sonar de los tambores.

Tañan las campanas de marcos de jade.

Que silben las flautas y soplen las cañas.

Pensaré en ustedes, espíritus guardianes, virtuosos y bellos.

Aleteando y volando en plumas de alción,

despliegan el canto, juntan la danza,

entrelazan el tono y compaginan el ritmo.

Los espíritus vienen; bloquea el Sol’.

C

‘Túnica exterior de nubes azules; túnica interior blanca y tornasolada.

Dirijo mi larga flecha; asaeteo al Lobo del Cielo.

Sostengo mi arco; me doy la vuelta y me hundo.

Levanto la Estrella del Norte; bebo vino de canela.

Tomo mis riendas; galopar alto y vuelo.

Crepúsculo oscuro; viajo hacia el Este’.

El texto recién citado corresponde a las palabras del Sol, que narra su surgimiento en el Este por la mañana (A); luego cuenta cómo, al estar en el cenit, baja al palacio de Chu a disfrutar de los cantos y danzas que las chamanas le tributan (B); finalmente refiere su hundimiento vespertino en el Oeste (C).

El objetivo ritual del himno es celebrar al Sol y, especialmente, ofrendarle un recibimiento festivo en la corte, para luego permitir que prosiga en su salutífero curso cotidiano. Dicho objetivo tiene claros referentes en el contenido, pero también en la forma.

Por una parte, la sección del amanecer (A) y la del atardecer (C) tienen una estructura especular (tal como ambos momentos del día son reflejos uno del otro en el trayecto real del Astro Rey), que podemos apreciar en las siguientes tablas:

Tabla 2. Paralelismo semántico gramatical con verbo, pronombre y objeto en “El Señor del Este”	
A	C
1 “噉將出兮東方，	19 “青雲衣兮白霓裳，
2 照吾檻兮扶桑。	20 舉長矢兮射天狼。
3 撫余馬兮安驅，	21 操余弧兮反淪降，
4 夜皎皎兮既明。	22 援北斗兮酌桂漿。
5 駕龍輶兮乘雷，	23 撰余轡兮高駝翔，
6 載雲旗兮委蛇。	24 杳冥冥兮以東行。”

En la tabla 2 vemos cómo en el verso 3 de la sección del amanecer (A) el Sol dice “撫余馬兮安驅” (‘Apaciguo a mis caballos; galopo tranquilamente’), oración en la que el verbo ‘apaciguar’ es 撫 (*fu*), el pronombre personal de primera persona 余 (*yu*) funge como un posesivo y el objeto directo ‘caballo’ es 馬 (*ma*); después de la interjección *xi* (兮) se expresa la segunda acción: ‘galopar tranquilamente’ (安驅 *an qu*). Esta construcción tiene dos reflejos exactos en la sección del atardecer (C). En el verso 21 el Sol dice “操余弧兮反淪降” (‘Sostengo mi arco; me doy la vuelta y me hundo’), oración en la que el verbo ‘sostener’ (操 *cao*) ocupa la primera sede (nótese que incluso, igual que su verbo reflejo del verso 3, este verbo tiene en su mitad izquierda el radical de ‘mano’), seguido por 余, por el objeto directo ‘arco’ (弧 *hu*), por 兮 y por la acción complementaria (‘darse la vuelta y hundirse’ 反淪降 *fan lun jiang*). En el verso 23 el verbo (también con el radical de ‘mano’)

es ‘tomar’ (撰 *zhuàn*), seguido por 余, por el objeto directo ‘rienda’ (轡 *pei*), por 兮 y por la acción complementaria ‘galopar alto y volar’ (高駝翔 *gāo tuō xiāng*).

Tabla 3. Paralelismo semántico-gramatical con reduplicación acerca del momento del día en “El Señor del Este”	
A	C
1 “噉將出兮東方，	19 “青雲衣兮白霓裳，
2 照吾檻兮扶桑。	20 舉長矢兮射天狼。
3 撫余馬兮安驅，	21 操余弧兮反淪降，
4 夜皎皎兮既明。	22 援北斗兮酌桂漿。
5 駕龍輶兮乘雷，	23 撰余轡兮高駝翔，
6 載雲旗兮委蛇。	24 杳冥冥兮以東行。”

En la tabla 3 vemos cómo en la sección A el Sol describe el momento inmediatamente previo a su surgimiento desde el Oriente diciendo “夜皎皎兮既明” (‘Noche desvaneciente; pronto clareará’), oración en la que la primera sede del verso es ocupada por un sustantivo de índole meteorológica (‘noche’ 夜 *ye*), que luego es calificado por medio de un adjetivo reduplicado (‘desvaneciente’ 皎皎 *jiaojiao*), después del cual viene la interjección *xi* (兮), seguida por la descripción del resultado, que es el amanecer mismo (‘pronto clareará’ 既明 *ji ming*). El reflejo exacto de esa construcción en la sección C es el verso 24, en el que el sustantivo meteorológico ‘crepúsculo’ (杳 *yao*) es calificado por el adjetivo reduplicado ‘oscuro’ (冥冥 *mingming*), luego de lo cual aparece la interjección 兮 y finalmente se

describe el resultado: la llegada de la noche, durante la cual el Sol viaja hacia el Este por el Inframundo (以東行 *yi dong xing* ‘viajar hacia el Este’).

Por otra parte, hay un fenómeno significativo relacionado con el número de sílabas de los versos, que presento a continuación:

Número de sílabas en los versos de “El Señor del Este” (《東君》)

A

1 “噉將出兮東方， [6 sílabas]

2 照吾檻兮扶桑。 [6 sílabas]

3 撫余馬兮安驅， [6 sílabas]

4 夜皎皎兮既明。 [6 sílabas]

5 駕龍軻兮乘雷， [6 sílabas]

6 載雲旗兮委蛇。” [6 sílabas]

B

7 “長太息兮將上， [6 sílabas]

8 心低徊兮顧懷。 [6 sílabas]

9 羌聲色兮娛人， [6 sílabas]

10 觀者憺兮忘歸。 [6 sílabas]

- 11 緜瑟兮交鼓, [5 sílabas]
- 12 簫鍾兮瑤簏, [5 sílabas]
- 13 鳴箎兮吹竽, [5 sílabas]
- 14 思靈保兮賢姱。 [6 sílabas]
- 15 翺飛兮翠曾, [5 sílabas]
- 16 展詩兮會舞。 [5 sílabas]
- 17 應律兮合節, [5 sílabas]
- 18 靈之來兮蔽日。” [6 sílabas]

## C

- 19 “青雲衣兮白霓裳, [7 sílabas]
- 20 舉長矢兮射天狼。 [7 sílabas]
- 21 操余弧兮反淪降, [7 sílabas]
- 22 援北斗兮酌桂漿。 [7 sílabas]
- 23 撰余轡兮高駝翔, [7 sílabas]
- 24 杳冥冥兮以東行。” [7 sílabas]

A partir de la presentación anterior vemos que la sección del amanecer (A) tiene versos hexasílabos; la del cenit (B), hexasílabos y pentasílabos, y la del atardecer (C), heptasílabos. Esto implica que la métrica sirve como un indicador formal de cada etapa del

transcurso solar, lo cual constituye una referencia al resultado ritual buscado, de celebrar y propiciar la trayectoria del astro.

En atención a los dos fenómenos arriba analizados, podemos concluir que no sólo el contenido del himno “El Señor del Este” hace referencia al objetivo del ritual a él inherente, sino que su forma también apunta en esa dirección. A continuación se ilustra por medio de un diagrama ese vínculo metapragmático entre forma y resultado ritual buscado:

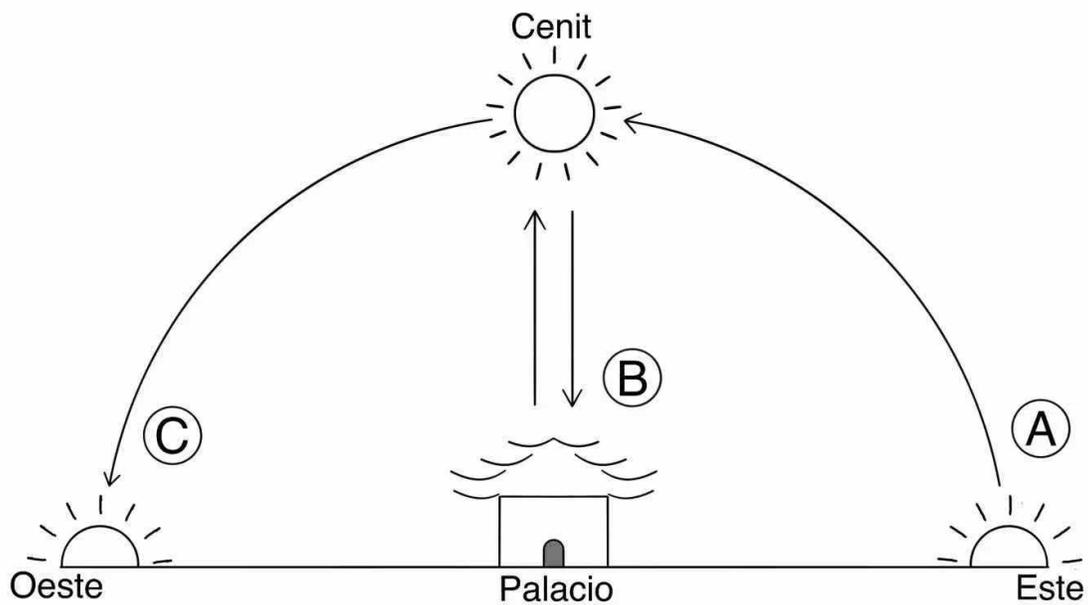


Diagrama 1. Trazo metapragmático del curso del Sol en “El Señor del Este” (diseño de Alexia O'Rourke)

## 5. Análisis lingüístico-antropológico de “Invocación del alma” y “Gran invocación” como textos rituales

Al igual que “Nueve canciones”, “Invocación del alma” y “Gran invocación” no sobresalen por su uso de arcaísmos, préstamos léxicos o lenguaje metafórico. Tampoco podemos saber si su significado era especialmente opaco o si eran vistos como ejemplos de un modelo de habla ancestral. No obstante, el resto de los criterios lingüístico-antropológicos sí puede aplicarse a su análisis, como lo veremos a continuación.

### 5.1. Registro ritual

Así como *xi* (兮) es omnipresente en los versos de “Nueve canciones”, *suo*<sup>32</sup> (些) lo es en “Invocación del alma” y *zhi* (只), en “Gran invocación”. Ambos elementos también son interjecciones. Seguramente en el habla cotidiana no se usaba una interjección vacía en cada oración, de modo que éstas son con casi total certeza marcas de registro ritual. De hecho, Hawkes (1959b: 103) afirma que *suo* era de uso frecuente en los encantamientos chamánicos de Chu y Tang (1996: 243) es más específico y sostiene que esa interjección fue tomada de los textos rituales de la etnia miao del sur de ese reino.

*Suo* y *zhi* no aparecen en ningún otro poema del *Chuci*, lo cual corrobora su naturaleza peculiar en la conformación de un registro apartado no sólo del habla cotidiana, sino incluso de otras formas de poesía. Además, *suo* no tiene ni una sola instancia en el *Shijing* (cf. Anónimo 2015: *passim*), mientras que, de los 305 poemas que conforman esa

---

<sup>32</sup> La pronunciación actual más frecuente para el carácter 些 es *xie*, pero estoy siguiendo a Hawkes (1959b: 103) en esta pronunciación alternativa en el caso de “Invocación del alma”.

antología, sólo cinco contienen *zhi*<sup>33</sup>. Tang (1996: 243) considera que el hecho de que *zhi* tiene estas instancias en el *Shijing*, antología compuesta en el norte de la China antigua, es suficiente para concluir que “Gran invocación” es una imitación norteña de “Invocación del alma”, pero yo creo que difícilmente podemos plantear que esa interjección sea una característica de aquel clásico, ya que sólo un porcentaje mínimo de sus secciones la contiene. Más aún, el uso que se hace de ella en uno y otro caso no es enteramente equivalente. Esto lo ejemplifico comparando a continuación los seis versos que componen el poema “Jiu mu” (《樛木》; Anónimo 2015: 34) con los primeros seis de “Gran invocación”:

“Jiu mu” (《樛木》):

“南有樛木、葛藟纍之。

樂只君子、福履綏之。

南有樛木、葛藟荒之。

樂只君子、福履將之。

南有樛木、葛藟綰之。

樂只君子、福履成之。”

---

<sup>33</sup> Se trata de “*Jiu mu*” (《樛木》; Anónimo 2015: 34), “*Bei feng*” (《北風》; Anónimo 2015: 94-95), “*Bo zhou*” (《柏舟》; Anónimo 2015: 105-106), “*Junzi yangyang*” (《君子陽陽》; Anónimo 2015: 143-144) y “*Nan you jiayu*” (《南有嘉魚》; Anónimo 2015: 337-339).

“Gran invocación” (《大招》) (vv. 1-6):

“青春受謝，白日昭只。

春氣奮發，萬物遽只。

冥凌浹行，魂無逃只。

魂魄歸來！無遠遙只。

魂乎歸來！無東無西，無南無北只。

東有大海，溺水漉漉只。”

En los ejemplos anteriores vemos cómo en el *Shijing* la interjección *zhi* (只) aparece al interior de los versos pares, mientras que en “Gran invocación” aparece al final de todos los versos.

En atención a lo anterior, mi postura es que en “Invocación” del alma *suo* es una marca de registro ritual procedente de las invocaciones *miao*, mientras que en “Gran invocación” es una marca análoga cuya frecuencia y posición en el verso no se pueden remitir al *Shijing*, sino que también tienen una función particular al poema en cuestión.

En el capítulo anterior expliqué que “Invocación del ermitaño” está basado en las otras dos invocaciones, pero decididamente no tiene un carácter ritual, sino que sirve a motivaciones puramente estéticas y políticas. Esta afirmación se ve corroborada en lo tocante al criterio de registro ritual, ya que ese poema no muestra ninguna de las dos marcas que acabo de estudiar y en cambio recurre a la interjección *xi*, probablemente como imitación del resto de la tradición del *Chuci*.

## 5.2. Paralelismo semántico-gramatical

Hay varias instancias de construcciones paralelas en los dos poemas, pero aquí sólo presento dos ejemplos:

“歸來兮！不可以托些。

魂兮歸來！南方不可以止些”。

‘¡Regresa! No puedes hallar sustento ahí.

¡Alma, regresa! En el Sur no puedes asentarte’.

(“Invocación del alma”, vv. 17-18)

En el ejemplo de arriba vemos cómo el verso 17 dice que el alma no puede establecerse en el Este (la locación se explicita unos versos más arriba), mientras que el verso 18 dice lo mismo acerca del Sur. La construcción es idéntica y lo único que cambia son los verbos *tuo* (托) y *zhi* (止), que tienen aquí un significado similar.

A continuación presento otro ejemplo:

“東有大海，溺水泔泔只。

螭龍並流，上下悠悠只”。

‘En el Este está el gran mar, donde las abundantes aguas hacen olas sin cesar.

Los dragones acuáticos nadan lado a lado y serpean hacia arriba y hacia abajo’.

(“Gran invocación” vv. 6-7)

En el ejemplo recién citado vemos que el verso 6 habla acerca de cómo las aguas del mar del Este tienen olas interminables, mientras que el verso 7 dice que dragones de agua se enroscan de arriba a abajo en la corriente. El segundo hemistiquio de cada verso concluye con el verbo en cuestión (‘moverse entre las olas’ en el 6 y ‘enroscarse’ en el 7), con una reduplicación intensificadora.

### 5.3. Calidad de voz marcada y restricción entonacional

Así como la diferencia métrica entre “Nueve canciones” y “Abandonando mis penas” puede ser una manifestación fonética de la separación entre función ritual y función política, “Invocación del ermitaño”, que está basado en “Invocación del alma” y “Gran invocación” no sigue el esquema métrico de sus modelos, como lo vemos en el ejemplo siguiente:

魂兮歸來！入修門些。

工祝招君，背行先些。

秦篝齊縷，鄭綿絡些。

招具該備，永嘯呼些。

魂兮歸來！反故居些。

天地四方，多賊奸些。

像設君室，靜閒安些。

高堂邃宇，檻層軒些。

層台累榭，臨高山些。

網戶朱綴，刻方連些。

(“Invocación del alma” 《招魂》 vv. 47-56)

桂樹叢生兮山之幽，

偃蹇連卷兮枝相繚。

山氣隴嶺兮石嵯峨，

谿谷嶄巖兮水曾波。

猿狖群嘯兮虎豹嘑，

攀援桂枝兮聊淹留。

王孫遊兮不歸，

春草生兮萋萋。

歲暮兮不自聊，

蟋蟀鳴兮啾啾。

(“Invocación del ermitaño” 《招隱士》 vv. 1-10)

En el ejemplo anterior vemos cómo en “Gran invocación” los versos más comunes son octosílabos terminados con la interjección *suo*, mientras que cuando “Invocación del ermitaño” recurre a esa medida la prosodia se ve alterada por la colocación de la interjección *xi* no al final del verso, sino en la quinta sede, además de que también puede presentar (entre otras opciones) versos hexasílabos. De este modo, es posible conjeturar que las características fonéticas de “Invocación del alma” y “Gran invocación” eran específicas de un registro ritual y no fueron seguidas por el poema no ritual que se compuso basado en su modelo.

#### 5.4. Fluidez

Tal como en el caso de “Nueve canciones”, “Invocación del alma” y “Gran invocación” yuxtaponen las palabras, en lugar de usar la conjunción subordinante *zhi* (之). A continuación presento una comparación para mostrar este fenómeno:

“青春受謝，白日昭只。

春氣奮發，萬物遽只。

冥凌浹行，魂無逃只。

魂魄歸來！無遠遙只。

魂乎歸來！無東無西，無南無北只。

東有大海，溺水漉漉只。

螭龍並流，上下悠悠只。

霧雨淫淫，白皓膠只。

魂乎無東！湯谷寂寥只。

魂乎無南！南有炎火千里，蝮蛇蜒只。”

(“Gran invocación” 《大招》 vv. 1-10)

“帝高陽之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。

攝提貞于孟陬兮，惟庚寅吾以降。

皇覽揆余初度兮，肇錫余以嘉名。

名余曰正則兮，字余曰靈均。

紛吾既有此內美兮，又重之以脩能。

扈江離與辟芷兮，紉秋蘭以為佩。

汨余若將不及兮，恐年歲之不吾與。

朝搴阰之木蘭兮，夕攬洲之宿莽。

日月忽其不淹兮，春與秋其代序。

惟草木之零落兮，恐美人之遲暮。”

(“Abandonando mis penas” 《離騷》 vv. 1-10)

### 5.5. Conocimiento *Gestalt*

Ambos poemas tienen una estructura temática muy similar. El cuerpo principal de su contenido consiste en a) las descripciones de los peligros del mundo para el alma errabunda y b) la descripción de los deleites cortesanos que le esperan en casa:

Estructura temática de “Invocación del alma”

I. Pena del ministro no valorado (vv. 1-3)

II. *Di* (帝) le ordena a la Chamana Yang (*Wuyang* 巫陽) invocar el alma de un hombre en la tierra. (vv. 4-9)

III. Invocación del alma

a) Descripción de los peligros (vv. 10-46)

b) Descripción de los deleites (vv. 47-125)

IV. Epílogo: expedición de caza con el rey (vv. 126-139)

*Estructura temática de “Gran invocación”*

III. Invocación del alma

a) Descripción de los peligros (vv. 1-21)

b) Descripción de los deleites (vv. 22-107)

Como podemos verlo a partir de las esquematizaciones anteriores, ambos poemas le conceden la mayoría de sus versos a la descripción de los deleites. El segundo lugar en longitud (pero el primero en orden de aparición) lo tiene la descripción de los peligros. Los números I, II y IV están ausentes de “Gran invocación”, pero podemos interpretar que no tienen una importancia esencial en la estructura temática por las siguientes razones: en primer lugar, representan una porción mínima de “Invocación del alma”. En segundo, Hawkes (1959b: n. 1, p. 103) considera que el número I es una interpolación. En tercero, como lo veremos más adelante, los números I y IV son incongruentes con el análisis que propongo para estos poemas.

Las similitudes estructurales entre ambas piezas son vistas por Hawkes (1959) como un indicio del carácter derivativo del “*Dazhao*”, pero también pueden significar que estos textos compartían un trasfondo común de tipo *Gestalt* en la cultura que los produjo, de modo que no eran manejados como poemas sujetos a procesos compositivos analíticos, sino como discursos rituales completos que se reproducían con la misma estructura (y variaciones menores) cada vez que se empleaban para tratar de revivir o sanar a una persona.

#### 5.6. Renuncia a la volición personal

Encontramos una renuncia explícita a la volición personal en el “*Zhaohun*”:

“帝告巫陽曰：「有人在下，我欲輔之。

魂魄離散，汝筮予之。」

巫陽對曰：「掌夢！上帝：

其難從；若必筮予之，

恐後之謝，不能復用。」

巫陽焉乃下招曰[...]"

‘El dios supremo le dijo a Wuyang: “Hay un hombre en la tierra a quien deseo ayudar.

Su alma se ha apartado. Haz la adivinación”.

Wuyang respondió: “Amo de los sueños, señor del cielo,

eso es difícil de obedecer”. “Tú debes hacer la adivinación.

Temo que, si sigues negándote, ya no podrás arrepentirte y ser útil”.

La Chamana Yang, entonces, bajó e invocó al alma diciendo [...]’.

(“Invocación del alma” 《招魂》 vv. 4-9)

En el pasaje anterior vemos cómo quien emite la invocación sostiene que su tarea y sus palabras emanan de una orden de *Di* (帝 ‘el dios supremo’). Esta sección se podría interpretar como una narración de una invocación realizada en el pasado por la Chamana Yang (*Wuyang* 巫陽), pero considero que también es posible que el invocador actual del poema esté efectuando una segunda renuncia a la volición personal al asignarle sus propias palabras a un invocador pretérito. Sea como sea, la invocación es ordenada por *Di* y la chamana se rehúsa (*xie* 謝) a actuar en consecuencia de dicha orden, pero finalmente accede e inicia el discurso sagrado, el cual, de este modo, se muestra como proveniente de una entidad celestial y no de la voz poética misma.

### 5.7. Ausencia de ‘yo’

Los pronombres de primera persona están completamente ausentes del “Gran invocación”. En el “Invocación del alma” encontramos sólo dos istancias: *zhen* (朕; v. 1) y *wu* (五; v. 126). Esto resulta sintomático de un tipo de discurso en el cual el mensaje poético procede de una entidad (*Di* 帝) distinta de la voz poética. El cometido de este texto no es hacer patentes los sentimientos del poeta, sino cumplir una función comunal sagrada y espiritual. En este sentido, estos dos poemas muestran un agudo contraste con el “Abandonando mis penas”, el cual claramente pretende que el auditorio se compenetre con las penas de la voz poética, y en cuyos versos encontramos una cantidad considerable de pronombres personales de primera persona: *yu* (余) aparece 51 veces y *wu* (吾), 26.

Estos datos no sólo sugieren que los dos poemas abordados en este estudio tienen una naturaleza ritual, sino que también nos permiten cuestionar la postura de Hawkes (1959b: 101) respecto a que “Gran invocación” deriva de “Invocación del alma”. En cambio, es posible que el “Gran invocación” nos muestre la armadura textual básica necesaria para la sanación de un rey enfermo o su vuelta a la vida inmediatamente después de su muerte, con su característica atenuación de la volición personal, y que “Invocación del alma” sea otra versión similar del mismo tema, pero con la añadidura literaria de un breve inicio y un breve final donde el ‘yo’ de la voz poética sí está representado, por medio de lo cual se aleja de la ritualidad básica de la invocación del alma y se acerca a piezas más líricas, como el “Abandonando mis penas”. Los primeros tres versos de “Invocación del alma” parecen ser interpolaciones, pero, además, rompen la tendencia a evitar los

pronombres personales de primera persona, cosa que también ocurre en los últimos 13 versos del mismo poema (los cuales, no obstante, Hawkes considera auténticos). Cabe agregar que el prólogo y el epílogo de “Invocación del alma” no presentan la interjección *suo* (些), que he analizado más arriba como una marca del género ritual de la invocación.

#### 5.8. Discurso mediado

El discurso del “*Zhaohun*” y el “*Dazhao*” es mediado porque es producido en referencia a una persona enferma o recién muerta, pero no está estrictamente dirigido a ella (es decir, a su cuerpo enfermo o su cadáver), sino a su alma ligera (*hun* 魂), que se halla errante por las regiones del mundo.

#### 5.9. Repetición frecuente

Si algo hace que estos dos poemas resalten con respecto a las otras piezas que conforman el *Chuci*, es la constante repetición de fórmulas que conminan al alma a regresar a su dueño:

“Invocación del alma”

魂兮歸來！ (*Hun xi guilai!*, ‘¡Oh, alma, regresa!’) (12)

歸來兮！ (*Guilai xi!*, ‘¡Oh, regresa!’) (4x)

歸來！ (*Guilai!*, ‘¡Regresa!’) (2x)

## “Gran invocación”

魂乎歸來！ (*Hun hu guilai!*, ‘¡Oh, alma, regresa!’) (18x)

魂魄歸來！ (*Hunpo guilai!*, ‘¡Alma, regresa!’) (2x)

魂兮歸來！ (*Hun xi guilai!*, ‘¡Oh, alma, regresa!’) (2x)

魂乎無南！ (*Hun hu wu nan!*, ‘¡Oh, alma, no vayas al Sur!’) (2x)

魂乎無西！ (*Hun hu wu xi!*, ‘¡Oh, alma, no vayas al Oeste!’) (2x)

### 5.10. Vínculo metapragmático entre la forma y el resultado ritual buscado

Para abordar este criterio necesitamos una esquematización más detallada de la estructura de los poemas que la que proporcionamos en el criterio de conocimiento *Gestalt*:

#### *Estructura temática de “Invocación del alma” (versión detallada)*

I. Pena del ministro no valorado (vv. 1-3)

II. *Di* le ordena a *Wuyang* invocar el alma de un hombre en la tierra. (vv. 4-9)

III. Invocación del alma

a) Descripción de los peligros (vv. 10-46)

a.1. 魂兮歸來！ [...] (v. 10) [fórmula de inflexión:

introducción al tema principal]

a.2. Peligros de todo el mundo (v. 11)

a.3. [...] 魂兮歸來！ (v. 12) [fórmula de inflexión:

cambio de subtema ]

a.4. Peligros del Este (vv. 13-16)

a.5. 歸來兮！ [...] / 魂兮歸來！ [...] (vv. 17-18) [fórmulas de

inflexión: cambio de subtema]

a.6. Peligros del Sur (vv. 19-21)

a.7. 歸來兮！ [...] / 魂兮歸來！ [...] (vv. 22-23) [fórmula de

inflexión: cambio de subtema]

a.8. Peligros del Oeste (vv. 24-29)

a.9. 歸來兮！ [...] / 魂兮歸來！ [...] (vv. 30-31) [fórmula de

inflexión: cambio de subtema]

a.10. Peligros del Norte (v. 32)

a.11. 歸來兮！ [...] / 魂兮歸來！ [...] (vv. 33-34) [fórmulas de

inflexión: cambio de subtema]

a.12. Peligros del Cielo (vv. 35-39)

a.13. 歸來！ [...] / 魂兮歸來！ [...] (vv. 40-41) [fórmulas de

inflexión: cambio de subtema]

a.14. Peligros del Inframundo (vv. 42-45)

a.15. 歸來！ [...] (v. 46) [fórmula de inflexión: conclusión del tema

principal]

b) Descripción de los deleites (vv. 47-125)

b.1. 魂兮歸來！ [...] (v. 47) [fórmula de inflexión: introducción del

tema principal]

- b.2. La invocación está lista (vv. 48-50)
  - b.3. 魂兮歸來！ [...] (v. 51) [fórmula de inflexión: cambio de subtema]
  - b.4. Descripción del palacio (vv. 52-84)
  - b.5. 魂兮歸來！ [...] (v. 85) [fórmula de inflexión: cambio de subtema]
  - b.6. Descripción del banquete (vv. 86-124)
  - b.7. 魂兮歸來！ [...] (v. 125) [fórmula de inflexión: conclusión del tema principal]
- IV. Epílogo: expedición de caza con el rey (vv. 126-139)

*Estructura temática de “Gran invocación” (versión detallada)*

III. Invocación del alma

- a) Descripción de los peligros (vv. 1-21)
  - a.1. Ambiente natural (vv. 1-3)
  - a.2. 魂魄歸來！ [...] / 魂乎歸來！ [...] (vv. 4-5) [fórmulas de inflexión: introducción del tema principal]
  - a.3. Peligros del Este (vv. 6-8)
  - a.4. 魂乎無東！ [...] / 魂乎無南！ [...] (vv. 9-10) [fórmulas de inflexión: cambio de subtema]
  - a.5. Peligros del Sur (vv. 11-12)

- a.6. 魂乎無南！ [...] / 魂乎無西！ [...] (vv. 13-14) [fórmulas de  
inflexión: cambio de subtema]
- a.7. Peligros del Oeste (vv. 15-16)
- a.8. 魂乎無西！ [...] / 魂乎無北！ [...] (vv. 17-18) [fórmulas de  
inflexión: cambio de subtema]
- a.9. Peligros del Norte (vv. 19-20)
- a.10. 魂乎無往！ [...] (v. 21) [fórmula de inflexión: conclusión del  
tema principal]
- b) Descripción de los deleites (vv. 22-107)
- b.1. 魂魄歸來！ [...] (v. 22) [fórmula de inflexión: introducción al  
tema principal]
- b.2. Naturaleza placentera de *Chu* (vv. 23-25)
- b.3. 魂乎歸來！ [...] (v. 26) [fórmula de inflexión: cambio de  
subtema]
- b.4. Comida 1 (vv. 27-29)
- b.5. 魂乎歸來！ [...] (v. 30) [fórmula de inflexión: cambio de  
subtema]
- b.6. Comida 2 (vv. 31-33)
- b.7. 魂兮歸來！ [...] (v. 34) [fórmula de inflexión: cambio de  
subtema]
- b.8. Comida 3 (vv. 35-36)
- b.9. 魂乎歸來！ [...] (v. 37) [fórmula de inflexión: cambio de  
subtema]

- b.10. Vino (vv. 38-40)
- b.11. 魂乎歸來！ [...] (v. 41) [fórmula de inflexión: cambio de subtema]
- b.12. Música 1 (vv. 42-44)
- b.13. 魂乎歸來！ [...] (v. 45) [fórmula de inflexión: cambio de subtema]
- b.14. Música 2 (vv. 46-48)
- b.15. 魂乎歸來！ [...] (v. 49) [fórmula de inflexión: cambio de subtema]
- b.16. Mujeres 1 (vv. 50-52)
- b.17. 魂乎歸來！ [...] (v. 53) [fórmula de inflexión: cambio de subtema]
- b.18. Mujeres 2 (vv. 54-55)
- b.19. 魂乎歸來！ [...] (v. 56) [fórmula de inflexión: cambio de subtema]
- b.20. Mujeres 3 (vv. 57-60)
- b.21. 魂乎歸來！ [...] (v. 61) [fórmula de inflexión: cambio de subtema]
- b.22. Mujeres 4 (vv. 62-64)
- b.23. 魂乎歸來！ [...] (v. 65) [fórmula de inflexión: cambio de subtema]
- b.24. Mujeres 5 (vv. 66-68)

- b.25. 魂乎歸來！ [...] (v. 69) [fórmula de inflexión: cambio de subtema]
- b.26. El palacio (vv. 70-75) [fórmula de inflexión: cambio de subtema]
- b.27. 魂乎歸來！ [...] (v. 76) [fórmula de inflexión: cambio de subtema]
- b.28. Los jardines (vv. 77-78)
- b.31. 魂兮歸來！ [...] (v. 87) [fórmula de inflexión: cambio de subtema]
- b.32. El pueblo (vv. 88-90)
- b.33. 魂乎歸來！ [...] [fórmula de inflexión: cambio de subtema]
- b.34. La fama (vv. 92-95)
- b.35. 魂乎歸來！ [...] (v. 96) [fórmula de inflexión: cambio de subtema]
- b.36. El gobierno (vv. 97-100)
- b.37. 魂乎歸來！ [...] (v. 101) [fórmula de inflexión: cambio de subtema]
- b.38. Etiqueta cortesana (vv. 102-106)
- b.39. 魂乎來歸！ [...] (v. 107) [fórmula de inflexión: conclusión del tema principal]

La estructura de ambas invocaciones, como la hemos delineado arriba, va desde los peligros que enfrenta el alma errabunda hasta los deleites del regreso. En cada caso, las dos

etapas de los poemas están, a su vez, subdivididas por la aparición de las fórmulas enlistadas en el criterio de repetición frecuente. Esta subdivisión marca, en la parte sobre los peligros, el señalamiento de las diferentes etapas geográficas del viaje, mientras que, en la parte de los deleites, despliega la categorización de los diferentes tipos de placeres. Considero que no se trata de una coincidencia, sino de la reproducción formal del viaje que se busca lograr, en el que el alma volverá a su poseedor. Así pues, la forma del poema sería una meta-representación gradual del resultado ritual buscado: la reunión final entre el *hun* (魂 ‘alma ligera’) y el *po* (魄 ‘alma pesada’), con las fórmulas de inflexión ‘¡Regresa!’ sirviendo como marcas de división entre temas y subtemas.

Hawkes (1959b: 101) cree lo siguiente sobre las invocaciones que hemos estudiado:

The soul summonses in *Ch’u Tz’ü* seem not to involve any psychopompia. The shamans simply call on the soul wherever it may be, terrorize it with alarming descriptions of the natural and supernatural dangers which threaten it away from home, coax it with descriptions of the delights which await it if only it will return, and apparently leave the soul to draw its own conclusions and come back by itself as best it may. The delights awaiting the soul at home would appear to have included a very jolly party in which the shaman and their audience were presumably the major participants.

La palabra *psychopompia* (*psicopompía* en español) proviene de una palabra compuesta en griego antiguo cuyos elementos son ψυχή (*psükhé* ‘alma’) y πομπή (*pompé* ‘escorta, guía’), de manera que su significado es ‘acto de guiar al alma’. Lo que Hawkes quiere decir en la

cita anterior es que, en su opinión, “Invocación del alma” y “Gran invocación” no implicaban que el que pronunciaba sus palabras tomara de la mano (metafóricamente, por supuesto) al alma errabunda y la guiara de vuelta a su hogar, sino que simplemente trataba de convencerla en la lejanía de que regresara. Si nos atenemos solamente al contenido, tal vez ese juicio podría ser cierto, pero considero que cuando vemos la manera en la que contenido y forma se entreveran para enfatizar cada uno de los puntos del mundo y del palacio descritos y marcar el paso de uno a otro por medio del recurso a fórmulas resulta claro que estas invocaciones están trazando el camino de vuelta a Chu con una precisión cartográfica que en efecto constituye una psicopompía metapragmática, la cual esquematizo a continuación:

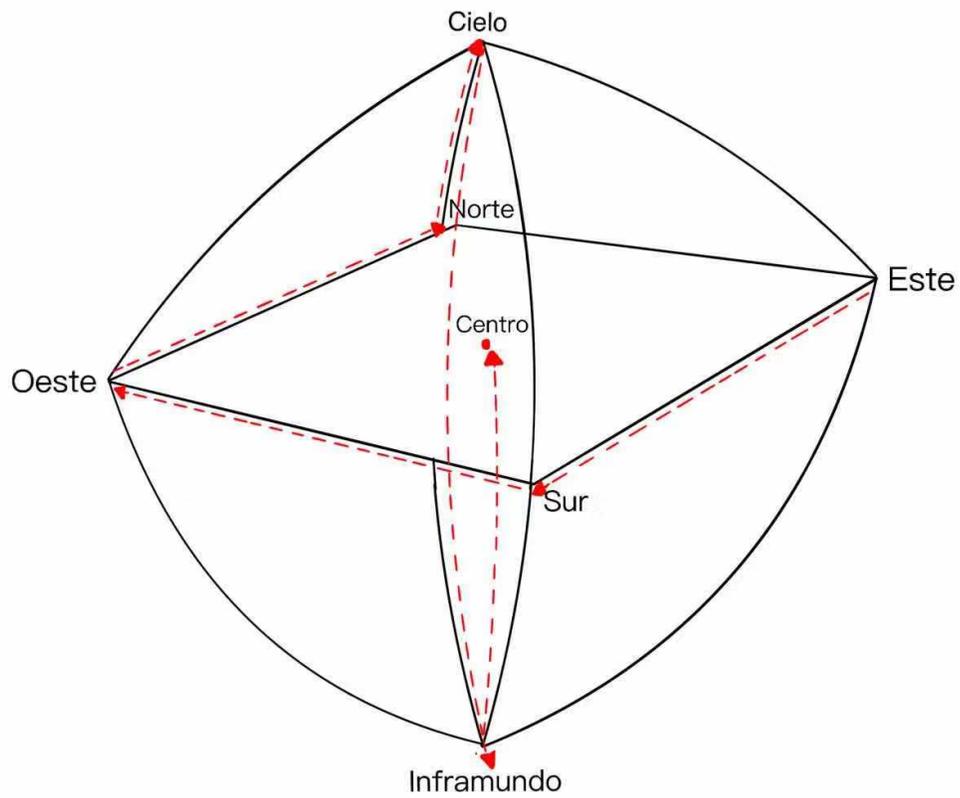


Diagrama 1. Psicopompía metapragmática de “Invocación del alma”<sup>34</sup> (diseño de Alexia O'Rourke)

---

<sup>34</sup> El diagrama sería el mismo para “Gran invocación”, con la salvedad de que el Cielo y el Inframundo no estarían incluidos.

## Conclusión

En una sesión de presentación de avances de esta tesis un profesor me preguntó cuál era la pertinencia de pretender probar el carácter ritual de “Invocación del alma” y “Gran invocación”, si ya estaba probado de antemano por otros investigadores. En aquel momento yo sólo contaba con el análisis de Hawkes (1959b: 102), que en realidad decía justo lo contrario, que no se trataba de textos rituales, sino de representaciones poético-teatrales cortesanas. Nunca sentí que ese profesor comprendiera la diferencia entre ambos tipos de arte verbal. Seguramente no fui claro al explicarme en esa sesión.

Espero haber alcanzado un mayor grado de claridad a los ojos de mis lectores después de los cinco capítulos precedentes. Recordemos que en el capítulo uno revisé cómo Sukhu (2012, 2017) ha planteado que las “Nueve canciones” son himnos rituales que eran pronunciados por los chamanes y chamanas de la corte de Chu para adorar a los dioses, mientras que “Abandonando mis penas” es un poema basado en dichos himnos, pero desprovisto del elemento ritual, ya que su función era emitir una crítica política alegórica contra la creciente preeminencia del confucianismo de la rama de Xunzi en detrimento de la religión chamánica. Hice esa revisión del trabajo de Sukhu para mostrar cómo la dicotomía ritual-no ritual ya ha sido estudiada a detalle con respecto a dos de las secciones del *Chuci*.

En el capítulo dos empecé por referir cuál era la concepción del alma dual en el Período de Estados Combatientes y la dinastía Qin, así como las características del llamado del alma para revivir a un recién fallecido. Después di cuenta de rituales análogos en culturas circundantes a la china. Ese cuerpo testimonial me sirvió como fundamento para justificar el abordaje de la pregunta sobre la posible naturaleza ritual de los dos poemas en los que se centra mi trabajo. Después hice un recorrido (lamentablemente no exhaustivo,

pero creo que sí representativo) por las opiniones que los estudiosos chinos y occidentales han emitido respecto a la autoría, la datación y la función de dichos poemas, así como de “Invocación del ermitaño”. El resultado fue claro: para nada existe un consenso respecto a la ritualidad de las dos primeras piezas, como sí lo hay acerca de la no ritualidad de la tercera. En realidad la visión que parece ser la más generalizada entre los chinos es que “Invocación del alma” y “Gran invocación” son poemas escritos por algún ministro letrado de Chu (Qu Yuan, Song Yu o Jing Cuo) para expresar un lamento por la muerte de un rey o para amonestar la ceguera política y la cuestionable tesitura moral de su descendiente. Alguien habla de autoinvocación. Como ya lo dije, Hawkes (1959b: 102) se decanta por la “mascarada” para consuelo de un rey enfermo. Sólo Sukhu (2012: 169, 179) sugiere la posibilidad de una función ritual, pero no es tan categórico como cuando se refiere a “Nueve canciones”. De este modo, me parece que sería difícil cuestionar la pertinencia de mi afán analítico, ya que la cuestión no se ha resuelto en los comentarios y estudios previos, desde la dinastía Han hasta nuestros días.

La cuestión que decidí abordar demostró no haber sido resuelta por medio de las herramientas filológicas habituales a la sinología. En el capítulo tres presenté unas herramientas distintas: las de la lingüística antropológica. Enlisté una serie de criterios compartidos por distintos textos rituales a lo largo del mundo.

En el capítulo cuatro apliqué los criterios al análisis de “Nueve canciones”. Aunque esa sección del *Chuci* no era el tema principal de mi tesis, me pareció importante mostrar cómo incluso en ese caso, en el que el carácter ritual está más probado por la sinología, la lingüística antropológica podía aportar argumentos complementarios. Vimos cómo ciertos criterios eran inaplicables (por la distancia cronológica) y otros simplemente no se cumplían, pero también había varios que sí se hallaban reflejados en los himnos. Además,

hice un constante contraste entre “Nueve canciones” y “Abandonando mis penas” para mostrar cómo lo que ya otros habían dicho sobre la diferencia de función entre ambas obras se veía corroborado de nuevas formas por la lingüística antropológica.

En el capítulo cinco apliqué los criterios lingüístico-antropológicos de habla ritual al análisis de “Invocación del alma” y “Gran invocación”. En ese caso también hubo algunos criterios respecto a cuya relevancia no se podía tener certeza y otros que resultaron irrelevantes. No obstante, otros tantos se cumplieron en el caso de esos dos poemas, en marcado contraste con las obras no rituales “Abandonando mis penas” e “Invocación del ermitaño”.

La naturaleza ritual de “Invocación del alma” y “Gran invocación” no se puede afirmar de manera categórica debido a que se trata de textos antiguos y las arenas del tiempo borran la posibilidad de la certeza. Sin embargo, el análisis que he llevado a cabo en esta tesis me permite concluir que hay evidencia lingüístico-antropológica fuerte que apunta en esa dirección. Es decir que esas dos obras muy probablemente estaban inscritas en el contexto de una actividad religiosa comunal en la que se creía que sus palabras verdaderamente tenían el poder sagrado de curar o revivir a alguien, y no sólo de manifestar una pena personal o una reconvención política. Reitero que esa afirmación es un aporte en el contexto de las aproximaciones sinológicas a este tema porque la opinión de los especialistas al respecto nunca había sido una sola, y casi siempre había apuntado hacia la no ritualidad.

Un segundo aporte de mi trabajo estriba en el método que he seguido. He tratado de demostrar que la lingüística antropológica nos permite obtener una comprensión más cabal de ciertos fenómenos textuales acerca de los cuales la filología sinológica no se ha mostrado capaz de pronunciarse con el respaldo de argumentos contundentes. Además, la

aproximación por la que me decanto pone el chino antiguo en el contexto mayor de las lenguas humanas, con sus abundantes diferencias, pero también sus importantes similitudes. Esa perspectiva no sólo es productiva en lo tocante a la obtención de explicaciones más sólidas, sino que nos ayuda a liberarnos de una visión sinocéntrica. Creo que el sinocentrismo no es deseable para la sinología (al igual que, por ejemplo, el helenocentrismo no lo es para la filología clásica) porque comprender la lengua y la cultura en cuestión es una empresa que, en mi opinión, sufre una grave pérdida exegética cuando se ve constreñida por la estrechez de miras. China es una región cultural llena de elementos fascinantes, pero, a despecho de su nombre en mandarín, no es el centro del mundo, y podemos comprenderla mejor, en toda su complejidad, si aceptamos ese hecho.

Por otra parte, los análisis de los capítulos cuatro y cinco no sólo sirvieron al propósito principal de aportar pruebas sobre el carácter ritual de los textos, sino que también dejaron al descubierto características formales intrincadas de las que ninguno de los estudiosos previos que consulté se había percatado. Especialmente me refiero a la implicación funcional de las repeticiones y la estructura *Gestalt*, así como al complejo engranaje compositivo que permite el vínculo metapragmático entre forma y resultado ritual. Estos elementos dibujan una imagen novedosa de la complejidad de las estrategias estéticas de estas obras.

Mientras escribo estas líneas estoy en China. Recientemente una amiga procedente de Zhejiang me preguntó cuál era la conclusión de mi tesis. Con mi incipiente fluidez en el chino hablado difícilmente podría haber articulado para ella de manera rápida y efectiva todo lo que acabo de decir en los párrafos precedentes. Además, quise responderle teniendo en mente qué relevancia podía tener mi investigación para una persona que leyó “Abandonando mis penas” en la escuela, que aprendió que se trataba de una de las glorias

de la poesía de su país y que ha celebrado el Festival del Bote del Dragón año tras año. Le dije, y así lo creo, que la conclusión de mi tesis (una de las conclusiones) es que resulta poco probable que “Invocación del alma” y “Gran invocación” sean obra de Qu Yuan, Song Yu o Jing Cuo, sino que hay una evidencia no desdeñable para creer que más bien eran textos propios de especialistas rituales de la religión chamánica de Chu y no de ministros letrados. Mi respuesta le resultó satisfactoria, novedosa e interesante. Le aclaré que se trataba de una postura heterodoxa, tal vez herética, pero su orgullo nacional no se vio vulnerado por mis afanes de sinólogo iconoclasta en ciernes, como, por supuesto, tampoco se vio vulnerada nuestra amistad.

Yo, en cambio, no soy chino, sino mexicano. Esta tesis se presentará en una institución educativa de mi país. Es legítimo preguntar qué relevancia pueden tener para mi contexto dos poemas poco conocidos provenientes de la China del siglo III a. C. ¿Ha sido toda esta investigación un mero divertimento académico? Quiero pensar que no. Así como conocer las diferencias y las similitudes entre las lenguas del mundo nos faculta para comprender mejor el fenómeno del lenguaje humano en su generalidad y sus particularidades, mi opinión es que podemos reflexionar de manera fructífera acerca de lo que significa ser humano, ser mexicano o ser chino cuando conocemos más acerca de nuestras particularidades culturales y los rasgos que, incluso inesperadamente, llegamos a compartir. En ese sentido, cierro este trabajo recordando que en varios pueblos originarios de México existe también la creencia de que en caso de enfermedad o “susto” el alma puede escapar del cuerpo, así como también existe el recurso a especialistas rituales para hacerla volver. ¿Cuántos mexicanos mestizos saben de esas creencias? Estoy seguro de que muy pocos. Mi afán por conocer mejor la forma de pensar de un pueblo tan lejano en el

espacio y en el tiempo es compatible con mi convicción de la necesidad de conocer y respetar nuestras propias culturas, desde la diferencia y la semejanza.

## Bibliografía

- Anónimo (2015). Shijing (《詩經》). En Chen Zizhan (陳子展). Shijing jijie (《詩經直解》) (passim). Fudan Daxue Chubanshe (復旦大學出版社).
- Bawden, C. R. (1962). "Calling the Soul: A Mongolian Litany". *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, 25, 1/3, pp. 81-103.
- Chafe, Wallace W. (1981). "Differences Between Colloquial and Ritual Seneca, or How Oral Literature is Literary". En Alice Schlichter, Wallace W. Chafe y Leanne Hinton (eds.). *Reports from the Survey of California and Other Indian Languages, no. 1* (pp. 131-145). Berkeley: Department of Linguistics.
- Chen Zizhan (陳子展), Du Yuecun (杜月村) y Fan Xiangyong (范祥雍) (1997). *Chuci zhijie* (《楚辭直解》). Shanghái: Fudan Daxue Chubanshe(復旦大學出版社).
- Csordas, Thomas J. (1987). "Genre, Motive, and Metaphor: Conditions for Creativity in Ritual Language". *Cultural Anthropology*, 2, 4, pp. 445-469.
- Dong Chuping (董楚平) (2012). *Chuci yizhu* (《楚辭译注》). Shanghái: Shanghai Guji Chubanshe (上海古籍出版社).
- Du Bois, John W. (1986). "Self-Evidence and Ritual Speech". En Wallace L. Chafe y Johanna Nichols (eds.). *Evidentiality: The Linguistic Coding of Epistemology* (pp. 313-36). Norwood, NJ: Ablex.
- \_\_\_\_\_ (2003). "Ritual Language". En William J. Frawley (ed.). *International Encyclopedia of Linguistics, 2nd edition. Vol. 3* (463-465). Oxford: Oxford University Press.

- Hawkes, David (1959a). "General Introduction". En Qu Yuan (屈原) *et al.* *Ch'u Tz'u. The Songs of the South. An Ancient Chinese Anthology* (pp. 1-19). David Hawkes (ed./trad.). Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ (1959b). "Chao Hun (The Summons of the Soul)" y "Ta Chao (The Great Summons)" [Introducción y notas a los poemas]. En Qu Yuan (屈原) *et al.* *Ch'u Tz'u. The Songs of the South. An Ancient Chinese Anthology* (pp. 101-114). David Hawkes (ed./trad.). Oxford: Oxford University Press.
- Hong Xingzu (洪興祖) (2000). *Chuci buzhu* (《楚辭補注》). Beijing: Zhonghua Shuju Chuban Faxing (中華書局出版發行).
- Keane, Webb (2004). "Language and Religion". En Alessandro Duranti (ed.). *A Companion to Linguistic Anthropology* (pp. 431-448). Malden, MA: Blackwell.
- Ma Maoyuan (馬茂元) (1993). *Chuci zhushi* (《楚辭注釋》). Taipéi: Wenjin Chubanshe (文津出版社).
- Qu Yuan (屈原) *et al.* (1959). *Ch'u Tz'u. The Songs of the South. An Ancient Chinese Anthology*. David Hawkes (ed./trad.). Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ (1965). *Chuci* (《楚辭》). Taibéi: Taibei Shangwu Yinshuguan (臺北商務印書館).
- \_\_\_\_\_ (2017). *The Songs of Chu. An Anthology of Ancient Chinese Poetry by Qu Yuan and Others*. Gopal Sukhu (ed./trad.). Nueva York: Columbia University Press.
- Ramble, Charles (2009). "Playing Dice with the Devil: Two Bonpo Soul-retrieval Texts and Their Interpretation in Mustang, Nepal". *East and West*, 59, 1/4, pp. 205-232.

- Sukhu, Gopal (2012). *The Shaman and the Heresiarch. A New Interpretation of the Li Sao*. Nueva York. State University of New York Press.
- Sukhu, Gopal (2017). [Introducción general, introducciones a las secciones y apéndice]. En Qu Yuan (屈原) *et al. The Songs of Chu. An Anthology of Ancient Chinese Poetry by Qu Yuan and Others (passim)*. Gopal Sukhu (ed./trad.). Nueva York: Columbia University Press.
- Szuchewycz, Bohdan (1994). “Evidentiality in Ritual Discourse: The Social Construction of Religious Meaning”. *Language in Society*, 23, 3, pp. 389-410.
- Tang Bingzheng (湯炳正) (1996). *Chu ci jin zhu* (《楚辭今注》). Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe (上海古籍出版社).
- Walker, Anthony R. (1972). “‘Aw, Ha Hku Ve’: The Lahu Nyi Rite for the Recall of a Wandering Soul”. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 1, pp. 16-29.
- Walker, Galal LeRoy (1982). *Toward a Formal History of the “Chuci”*. Cornell University. Tesis doctoral.
- Wang Yi (王逸) (1965). *Chuci zhangju* 《楚辭章句》 [análisis interlineal del *Chuci* con afirmaciones introductorias para cada sección]. En Qu Yuan (屈原) *et al. Chuci* (《楚辭》) (*passim*). Taipei: Taipei Shangwu Yinshuguan (臺北商務印書館).
- Watson, Burton (1962). *Early Chinese Literature*. Nueva York / Londres: Columbia University Press.
- Watson, Burton (trad.) (1989). *The Tso Chuan: Selections from China's Oldest Narrative History*. Nueva York: Columbia University Press.

- Wheelock, Wade T. (1982). “The Problem of Ritual Language: From Information to Situation”. *Journal of the American Academy of Religion*, 50, 1, pp. 49- 71.
- Yu Yingshi (余英時) (1987). “‘O Soul, Come Back!’ A Study in The Changing Conceptions of The Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China”. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 47, 2, pp. 363-395.
- Zhu Xi (朱熹) (2015). *Chuci jizhu* (《楚辭集注》). Shànghái: Shanghai Guji Chubanshe (上海古籍出版社).
- Zwicky, Arnold M. (1985). “Clitics and Particles”. *Language* 61, 2, pp. 283-305.