

NOTAS

CRITICA SOCIO—ANALOGIZANTE Y ESTUDIO CRITICO DE  
LA LITERATURA\*

Enrique Ballón Aguirre  
*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*

Tomemos una pregunta de poca monta (necesariamente ingenua) sobre una de las tradicionales funciones de la escritura: ¿cómo se puede descremar la “musicalidad” de la escritura versificada?

La respuesta, o mejor, las respuestas, se hallan ya disciplinadas desde hace una buena cantidad de siglos por la retórica, y más aún, hace una quincena de años la semiótica y la gramatología pasando del registro de la lengua al de la escritura, tienen en el blanco ya varias respuestas. La pregunta inicial no sólo revela ingenuidad sino —se dirá— ignorancia.

He ahí un buen punto de partida para-académico, que desde luego molesta a la “profesionalización” de la crítica literaria. ¡Cuánta inseguridad si soltamos la polea que, de un tirón, nos permita poner en movimiento el motor del “saber” institucionalizado! Pero en fin, en este asunto como en tantos otros, hay respuestas y respuestas.

Una respuesta escandalosa, académicamente vergonzante y por lo tanto “ocasión de daño y ruina espiritual en el prójimo” (la Academia de la Lengua, dixit), sería por ejemplo exprimir los versos y ponerlos a escurrir su musicalidad a la intemperie de una sala de teatro o de un salón con piano y decorado finisecular. Tal es la desvergüenza de los músicos románticos alemanes que en sus “Lieder” se atreven a despreciar los análisis literarios y cuajan la musicalidad de la poesía. . . en música. Desde luego, a la crítica literaria bien pensante le repelen los contrapuntos literario-musicales que sí placen a los músicos-lingüistas (Ruwet), a los músicos-antropólogos (Lévi-Strauss) y a los músicos-semiólogos (Barthes), ciertamente, a los interdisciplinarios irreverentes. Irreverencia que hoy ha posibilitado a la entusiasta ola mahleriana saborear analíticamente la *Canción de la tierra* cuya letra poética pertenece al viejo poeta chino Li-tai-po (Li-pēi)

En otra escala por cierto, los poemas-para-ser-cantados de nuestro Juan

---

\* A propósito de la reciente aparición de los *Poemas* de Mao Tsetung, Ediciones en lenguas extranjeras, Beijing (Pekín) 1978, 76 pp.

Gonzalo Rose desafían a la “tradicional” crítica peruana, que guarda silencio mientras posea una sola pinza y no dos como la tenaza lingüístico-musical que es menester para ese caso. Y de allí su virtuosa medida: reconoce sus limitaciones, su básica carencia instrumental, y deja el asunto para mejores tiempos.

Sin embargo, la virtuosa vara no da para más. Cuando se trata, por ejemplo, de descremar los valores “sociológicos” de un texto literario, se pasa por alto la incompetencia sociológica del crítico, quien comenta el texto pegándole cuanta peregrina divulgación sociopolítica se le ocurre. Usando la analogía como picaporte llega a cruzar toda la producción literaria de una nación: tal es la radical diferencia entre la labor de los críticos-sociólogos-historiadores, campeones de la analogía que tanto abundan en nuestro medio, y los historiadores-críticos que cumplen una modesta pero seria labor histórico-literaria.

Vaya este introito con motivo de la aparición en librerías de la edición de los *Poemas* completos de Mao Tsetung, cuyo principal mérito está en haber evitado las aleaciones analógicas intuitivas entre el texto y las tentaciones socio-históricas irresponsables. La obra, concebida por un equipo de especialistas chinos ayudados por otros especialistas extranjeros, ha aparecido simultáneamente en lengua francesa, alemana y española.

Son 36 los poemas recopilados de Mao. A ellos se añaden 5 poemas (dos de Kuo-mo-jo, el presidente de la Academia de Ciencias China recientemente fallecido, dos de Liu-ya-tsi y uno de Lu-yu) que sirvieron de motivación a sendos poemas de Mao, varias notas del autor, una corta pero instructiva nota sobre las formas métricas empleadas en la escritura original y, finalmente, una serie de notas filológicas e históricas rigurosas que ordenan la interpretación de cada verso.

¿Qué ha permitido “exprimir” y “escurrir” la corteza revolucionaria (sociológica-histórica-ideológica) del poemario? En primer lugar, la acumulación documental que taponaba cada resquicio textual *demostrativamente* y no sólo declarativamente a partir de analogías ocurrentes. Todas las notas cumplen aquí un rol probatorio, semejante al de la arqueología respecto del saber que dispensa un discurso histórico dado. Como se ha dicho, ellas son de dos tipos: unas han sido consignadas por el propio autor (correspondiendo a su competencia localizada minifestada como destinador del mensaje) y otras por los traductores (que corresponden a la competencia localizada de los intermediarios, frente a los destinatarios del mensaje, es decir, los lectores).

Las intervenciones del sujeto del discurso en su propio texto son las catalizaciones que justamente permiten avalar el sentido revolucionario, su perspectiva y límites. En efecto, allí no se hace mención de otra cosa que no sea el referente interno del texto, determinando con ello el recinto interpretativo

desde la perspectiva de la instancia productora, esto es, la guía explicativa que propone el inventor del texto sobre su propio texto: por ejemplo, al poema titulado *Contra la primera campaña de 'cerco y aniquilamiento'*, el poeta le añade una larga nota en la que consigna varias versiones del mito de Kungkung recogido por textos tan antiguos como *Juai Nan Tsi*, *Kuo Yu* y los *Registros históricos* y plantea el sentido interpretativo que lo liga al poema. Por su parte, en dos extensas notas los traductores se encargan de precisar los eventos contextuales sin emitir juicio de causalidad alguna: la campaña desencadenada por Chiang-Kai-Shek lanzando 100,000 hombres contra la base de apoyo revolucionaria central del Ejército Rojo en diciembre de 1930. Así, tanto el referente interno del texto expuesto por el propio autor, como el referente externo señalado por los traductores, se hallan armónicamente dispuestos —y no impuestos— ante la capacidad interpretativa del lector.

Ilustrativo también de esta poetología es el poema titulado *Kunhun*, escrito según la melodía *Nien Nu Chiao* en octubre de 1935:

Irguiéndote en la tierra, dominando el espacio  
salvaje Kunlun,  
has presenciado todo lo bello de la primavera en este mundo.  
Cuando tus tres millones de dragones de jade blanco vuelan,  
paralizan el cielo entero con penetrante frío.  
Con los deshielos tuyos del verano,  
se desbordan los ríos  
convirtiendo a hombres en peces y tortugas.  
Sobre el bien y el mal que has causado en millares de otoños,  
¿Quién ha emitido juicio alguno?  
Mas hoy, Kunhun, te digo:  
No seas tan alto,  
No tengas tanta nieve.  
Si pudiera sacar la espada que contra el cielo se reclina,  
te cortaría en tres pedazos:  
uno para Europa.  
para América, otro,  
y dejaría uno en Oriente.  
Así, paz reinaría en el mundo,  
calor y frío por igual a través del globo.

*Nota del autor:*

Un poeta antiguo dice: “Cuando los tres millones de dragones de jade blanco luchan, las escamas desprendidas de sus cuerpos vuelan llenando el cielo”, evocando así la nieve que cae. He echado mano de esta imagen para describir las montañas nevadas. En efecto, cuando

se asciende a lo alto del Minshan en una día de verano y se mira a lo lejos, la multitud de montañas parece danzar en blanco torbellino. Al decir de la leyenda popular, cuando el rey Mono pasó por allí, todas estas montañas llameaban; fue él quien tomó prestado el mágico abanico de hoja de palma y apagó el fuego: por eso aquellas montañas se volvieron blancas.

Mientras la nota de los traductores se limita a señalar la ubicación geográfica de la cordillera Kunlun (Oeste de China, en los límites entre Sinchiang y el Tibet; el Minshan es uno de sus ramales), la nota del autor aclara el sentido mítico que sustenta la médula interpretativa del poema.

En el caso de los cinco poemas inspirados en otros poemas y cuyo referente interno está constituido por los poemas de Kuo-mo-jo, Liu-ya-tsi y Lu-yu, se demuestra una vez más la tesis krysteviana sobre la recursividad de los textos. Ello permite plantear la inoperancia del postulado caro a la socioliteratura simplista —postulado copiado de la lingüística decimonónica—, que reza que “el contexto define al texto”: en realidad, es el referente interno del texto el que define coherentemente al contexto que le corresponde.

Pero cuando no es necesario dirimir el sentido textual, las notas aclaratorias del autor o de los traductores desaparecen. De este modo ocurre con el siguiente poema:

#### *Nubes de invierno*

Nubes de invierno grávidas de nieve, hilachas blancas que vuelan  
marchitas las mil flores, muy pocas quedan.  
Olas de frío barren impetuosas el alto cielo,  
un suave, cálido dianto la tierra exhala.  
Siempre los héroes ahuyentan tigres y leopardos,  
jamás el valiente se amilana ante el oso.  
La flor del ciruelo ama la nieve que inunda el espacio;  
que se mueran de frío las moscas, nada tiene de extraño.

Mao firmó este poema el 26 de diciembre de 1962 y se trata de un *lǚshi* (octavillas), esto es, una de las variedades de la “forma poética propiamente dicha” conocida bajo el nombre genérico de *shi* (la otra es *chüechüi*: cuartetos). Eso es todo.

La medida crítica impide colgarle al poema pseudo-interpretaciones como ésta tan corriente en los “estudios” sociologizantes de la literatura: “habiendo sido compuesto el poema a fines de 1962, cuando ya las relaciones internacionales entre China y la Unión Soviética se habían roto estrepitosamente y ambas naciones se encontraban en una abierta confrontación incluso bélica en las fronteras, el ambiente invernal allí descrito simboliza el ánimo que aquejaba a

ambos pueblos. A continuación, el valiente héroe es, sin duda, el soldado chino que tiene que enfrentarse, para defender a su pueblo, al oso (antiguo símbolo de Rusia), lo que se confirma con los dos últimos versos en que la flor del ciruelo (*mei*: flor tradicional de China) es la única flor resistente al frío invernal, mientras que las débiles moscas (los enemigos de China) mueren al no poder resistirlo”.

Ante este poema es vano todo esfuerzo por agitar la vara crítica y hacerle brotar, como Moisés el agua de las rocas, esas analogías simbólicas de orden socio-histórico-ideológico que sólo conducen a “hacernos lindos” como diría Vallejo: el *lǚshi* es una forma de la poesía clásica china, estrictamente lírica.

Claro está que todo el poemario no se reduce a ese tipo de poemas, pero sí la mayor parte. De allí la advertencia de los traductores: “los originales en lengua china de los poemas están todos escritos en estilo antiguo, siguiendo las formas prosódicas clásicas”. Es decir, que a pesar que el contenido temático cambia (de lírico a épico, por ejemplo, según nuestra acostumbrada nomenclatura occidental), los poemas de Mao Tsetung siguen las pautas formales de la retórica clásica china y en ésta los elementos suprasegmentales o prosodia son calibrados al milímetro. Así, el *lǚshi* consta de ocho versos de siete caracteres ideográficos cada uno: el tercero va en rima con el cuarto, y el quinto con el sexto, tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido (esta última consonancia de “sentido”, es una restricción propia de la poesía clásica china). Los *chüechü* del poemario, como el poema *Milicianas, inscripción para una fotografía*, constan de cuatro versos de siete caracteres y son una especie de *lǚshi* truncado: los versos tercero y cuarto, de rima en contrapunto como en los *lǚshi*, no mantiene necesariamente la consonancia de sentido.

La traducción española adolece desgraciadamente de la concordancia formal con los originales en chino, pues no respeta la ordenación silábica de los versos originales. Sin embargo la traducción francesa sí lo hace, gracias al admirable esfuerzo del célebre traductor y Jefe del Departamento de Francés de la Universidad de Nanjing (Nankín) Ho Ju. Compárese las siguientes versiones del indicado poema *Milicianas*:

Porte gallardo, actitud resuelta, fusil de cinco pies,  
bajo el resplandor de la aurora en el campo de ejercicios.  
Sublimes aspiraciones tienen las hijas de China,  
desprecian las sedas, amaran su ropa de combate.

Belle allure, aire superbe et fusils de cinq pieds;  
Le terrain d'exercice aux premiers feux du jour.  
Les filles de la Chine ont des buts très altiers:  
Se plaire à leur tenue et laisser les atours.

A esta misma forma métrica, el *chüechü*, pertenece el poema titulado en español *La gruta de los anacoretas*<sup>1</sup>, y en francés *La grotte des fees de Lounchan* (La gruta de las hadas de Lounchan). Nuevamente la simpleza de la traducción española no deja percibir el aliento de la rima original, que sí mantiene la versión francesa:

Entre las sombras crepusculares, un pino vigoroso,  
nubes revueltas que desfilan, ligeras pero apacibles.  
En la Gruta de los Anacoretas la naturaleza se supera,  
infinitos encantos hospedan las enricadas cumbres.

Dans l'ombre flouë du soir, un grand pin inflexible;  
Nuages en tumulté au passage paisible.  
Au-dessus de la grotte, où la nature excelle,  
Quels charmes infinis l'âpre cime recèle.

Fuera de estas diferencias formales entre las versiones francesa y española, hay otros casos en que varía la significación<sup>2</sup>.

Pasando a otro aspecto, la mayoría de los poemas llevan la anotación "según la melodía. . ." ya que pertenecen al género llamado *tsi*, cuyo origen puede remontarse a la dinastía Tang (618-906). Este modo de escribir poesía estaba destinado, en un principio, a ser cantado con acompañamiento de música; de tal manera que el número de caracteres por verso y su longitud, la simetría y la aliteración dependían de la melodía del canto. Los *Tres poemas breves* escritos por Mao Tsetung entre 1934 y 1935, pertenecen al género *tsi*:

## I

Montañas!

Al galope fustigo mi caballo, sin desmontar jamás.

Vuelvo la cabeza y me asombro:

estoy a tres pies y tres pulgadas del cielo.

- 1 Este poema fue escrito por Mao en el reverso de una fotografía de la gruta de Louchan tomada por su esposa Chiang-Ching. Mao dedicó el poema a Chiang-Ching, dedicatoria que aparece en la primera traducción francesa aparecida en *Littérature Chinoise* de 1966. En la presente edición no aparece la dedicatoria. En el poema original sólo se dice "gruta de las hadas" y no "anacoretas" que fue el antiguo nombre de esa gruta. La versión francesa es más correcta que la española.
- 2 Algunas diferencias de significado notables: en el poema *Las montañas Ching-kang* v. 1 en el original chino no aparece el término "montañas"; en el v. 3 "el enemigo nos cerca", debe ser "el enemigo nos atenaza". En el poema *Guerra Chiang-Kui*, v. 4, es más correcta la traducción española "Se reproduce el Sueño del Dorado Mijo" que la francesa "Le millet n'est pas cuit que le songe s'achève". En cambio, en el poema *En el camino de Kuangchang* v. 4, no debe aparecer "viento" inexistente en el original y en la versión francesa. El v. 4 del poema *Tapoti* dice "jaspes azules invaden la colina" y en francés "Des vagues d'ombre verte estompent cols et cimes": el carácter chino original puede traducirse por verde / azul. Igual situación con el v. 9 de *El paso de Loushan*. En *El monte Liupan* v. 8 tenemos "al Dragón Gris" / "le Dragon ténébreux": el original chino dice "el Dragón Verde", pero "verde" en este caso es despectivo. En *La toma de Nankin por el Ejército Popular de Liberación*, v. 6, dice "no imitemos a Siang Yu" / "sans jouer l'Hégémon": la traducción francesa es la correcta, etc.

## II

Montañas!  
Mares y ríos que se vuelcan reventando en olas gigantescas.  
Carrera enloquecida,  
tropel de caballos, ebrios de combate.

## III

Montañas!  
Pincháis el azul del firmamento sin mellaros las puntas.  
El cielo caería  
si vuestra fuerza no lo sostuviera.

*Nota del autor:* Una canción popular,

Arriba, el Monte de la Calavera,  
abajo, el Monte de los Tesoros,  
el cielo está a tres pies y tres pulgadas.  
Tienes que bajar la cabeza si pasas caminando,  
tienes que desmontar si pasas a caballo.

Por esa razón, las denominaciones que en subtítulo llevan los poemas (por ejemplo, *Chin Yuan Chun*, “primavera en el jardín de Chin”, *Pu Sa Man*, “tribu budista”, etc.) no tienen nada que ver con los temas de los poemas concernidos, ya que esos subtítulos sólo indican el aire o la melodía que conduce su métrica.

El profesor Ho Ju insiste en que, incluso la caligrafía de Mao pertenece a la escritura tradicional china, pero como puede observarse en las fotocopias de los originales, tiene rasgos personales muy saltantes. Algo semejante sucede con los poemas mismos en que si bien la forma clásica es respetada, el contenido pertenece a la experiencia poética o competencia localizada del autor<sup>3</sup>. Esto tiene que ver con el problema de fondo, la herencia cultural tradicional en relación con la temática revolucionaria que informa los poemas. Véase en el poema *Nadando* escrito por Mao en junio de 1956, los siguientes versos:

Ahora estoy libre.  
Junto a un río fue donde Confucio dijo:  
“ ¡Todo fluye así, como estas aguas! ”

Y como aquí a Confucio, en otros poemas se cita positivamente a Jua Tuo —célebre médico del período de los Tres Reinos (220-265)— en *Despedida al*

---

3 La poesía joven de la China actual, no gusta de las imitaciones académicas y los poetas prefieren poetizar en “versos liberados”, . . . no en “versos libres”.

*dios de la Peste*; a Wu Kang—quien según la mitología china, es un dios que pasa su tiempo en el palacio de la luna cortando un árbol de casia— en *Respuesta a Li Shu-yi*, etc. Es a partir de estas alusiones a la gran tradición cultural de China que aparecen continuamente en los escritos de Mao, que Enver Hodja (el dirigente albanés actualmente en pugna con el gobierno de la República Popular China) declara suelto de huesos que Mao Tsetung no ha sido jamás marxista: su pensamiento y su poesía no habrían sido sino una variante del revisionismo, pues “tendrían sus raíces en la antigua filosofía de la China”. Entre los politicólogos chinos, desde luego, semejantes despropósitos no han causado la menor de las sorpresas; ni siquiera se han preocupado por refutarlos. Aquí, en China, es lo más natural del mundo que Mao Tsetung haya nutrido su ideología en aquello que era rescatable de la antigua cultura de su pueblo, entre otras cosas, su tradicional manera de escribir poesía. Es más, para la formación socio-económica de la china actual ello constituye el nexo que la une con su propia civilización, la más antigua de la tierra. Por el contrario, los politicólogos chinos piensan que lo que hubiera verdaderamente desnaturalizado el pensamiento revolucionario del Presidente Mao, habría sido el que adoptara o introdujera en su reflexión y en su poesía el sistema de restricciones valorativas que imperaba durante el largo feudalismo histórico de China y la pura temática evasivista de la poesía tradicional: nada de ello ocurre sino justamente lo inverso, es decir, que Mao desmonta ese sistema con el ariete del materialismo histórico-dialéctico de Marx y Engels, la pragmática revolucionaria de Lenin y Stalin, y la profunda experiencia liberadora que él mismo condujo cambiando radicalmente el curso de la historia china; esto es, lo que comúnmente se conoce como “marxismo-leninismo-pensamiento Mao Tsetung”.

Hoy el pueblo chino—al fin y al cabo destinatario directo de los poemas—, asume el mensaje revolucionario y los versos se convierten en proverbios y máximas, forma esta última de extrema adhesión ético-lingüística en una sociedad. Así sucedec con los dos últimos versos de *La gruta de los anacoretas* y estos otros del poema *Retorno a las montañas Chingkang*:

Nada es imposible en el mundo  
si uno se atreve a escalar las alturas.

Tal es la lección etno-literaria que la inquieta sociología de la literatura debería tener en cuenta: antes de procurarse baratas analogías entre la manifestación del texto, la biografía del autor y el contexto que analógicamente se le infiere, el analista deberá examinar con el mayor rigor y coherencia deseables, la competencia étnica productora del texto. Ella no solamente calibra de manera apropiada el texto estudiado, sino que pone también al descubierto los valores ideológicos y el motor étnico propio de la formación socio-económica que lo produce.