PARA VER CINE CHINO

A la memoria de Prodyot Mukherjee, espíritu singular que compartió muchas de las inquietudes que originaron este texto.

JORGE ALBERTO LOZOYA
El Colegio de México

CAE LA TARDE EN PEQUÍN; la circulación de bicicletas inunda las amplias avenidas con brillos metálicos. Los pedalistas con libros, cajas de herramientas y redes llenas de lechugas o coles se detienen ante un teatro. Cada quien deja su vehículo donde sabe que lo encontrará; alguna identificación entre el conductor y su bicicleta le permitirá reconocerla entre los cientos y cientos de ellas aparentemente idénticas, que descansan junto a la acera. Tras unos minutos de espera en la fila, por unos cuantos centavos la familia entera entra para ver ¿por quinta o décima vez? *La muchacha de los cabellos blancos,* realización colectiva de los trabajadores de la escuela de ballet de Shangai.

En la sala, donde se aglomera la gente, no se discrimina entre abuelos y nietos; éstos corren incesantemente por los pasillos mientras los viejos pelan cacahuates. En los noticiarios, la aparición de Mao Tse-tung recibiendo en su biblioteca a un dignatario extranjero arranca el aplauso unánime de los espectadores. Es el primer momento emocionante de la función. El lirismo de la música de ballet, la vehemencia revolucionaria de la heroína, la quema de los títulos de propiedad de la tierra por los campesinos liberados, el reencuentro de la joven con su vieja tía que la creía muerta y la marcha triunfal del Ejército Rojo proporcionarán nuevas oportunidades de satisfacción y solaz. Al salir de la función, los de bicicleta parten tranquilamente a cocinar las verduras que llevan en la red o la gallina, todavía viva, que durante la función estuvo en el regazo del espectador.

Las diez de la noche en el verano de Cantón. El calor denso del exterior se multiplica en el cine abigarrado donde una multitud en grupos familiares o de compañeros de trabajo comparte las peripecias de los cazadores que emprendieron una arriesgada expedición al Nepal para traer un elefante vivo para el zoológico de Nanking. Ante los peligros de la jungla los comentarios son de asombro; hay aplausos cuando la cámara capta bellísimas aves en vuelo. Algunos espectadores discuten acaloradamente sobre el nombre de los pájaros y no se ponen de acuerdo. El momento culminante de la película, cuando hasta el ruido de la gente que come cacahuates o helados se suspende, es aquel en que, con la ayuda de elementos del Ejército Rojo, los cazadores atrapan al elefante. La marcha por las carreteras (con música jocosa) hace reír a todos viendo la renuencia de la bestia para dejarse llevar hasta la capital del Sur. Hay aplausos y admiración en la toma final del film: niños viendo azorados al elefante bañándose en su piscina del zoológico.

Las diez de la noche de un verano en Roma. Grandes letreros en la entrada del cine previenen a los espectadores que la película proyectada contiene escenas a tal punto desagradables que se recomienda a personas muy sensibles no entrar al teatro; los menores tienen estrictamente prohibido el acceso. Tras pagar el equivalente a tres dólares los asistentes al cine se apresuran a ocupar su asiento; hay un ambiente de complicidad, se espera que pronto desaparezca la luz de la sala. Minutos después, algunos de los actores más prestigiosos del cine europeos se entregan durante dos horas a los excesos del comer y el fornicar. *La Gran Comilona,* éxito de taquilla y crítica se proyecta en esos mismos momentos en casi todas las grandes urbes del mundo capitalista. Para muchos miles de obreros, empleados y profesionistas, acompañados de su novia o su esposa, el momento culminante de la noche será observar a Michel Piccoli, superestrella francesa, muriendo de congestión y diarrea sobre la bella terraza de una mansión parisina.

A la misma hora, en los cines de Times Square de Nueva

York se forma una gran fila. Son adolescentes negros que entran a la sala a empujones. Desean ver cómo el superestrella Shaft le deshace la cara a un blanco sirviéndose para ello de una botella de Coca Cola; la escena produce furor entre los espectadores, el rumor sordo es similar al que acompaña una gran faena en la plaza de toros. La euforia sólo será más estruendosa cuando el héroe negro logre hacer el amor, con plena satisfacción de ella, a la voluptuosa amante rubia del villano blanco.

Se inicia el año cinematográfico de 1974. En la Tercera Avenida de Nueva York, los jóvenes blancos hacen fila durante más de una hora a pesar de la nevada para pagar cuatro dólares y ver *El exorcista,* primer gran éxito de la temporada que "ya rompió todos los records de taquilla". En la pantalla una niña de doce años poseída por el demonio, se sirve de un crucifijo para sus atrocidades sexuales, echa espuma por la boca y dice la retahíla de blasfemias más prolongada de que se tenga noticia en la historia del cine. Durante la proyección, ha habido paros cardíacos y vómitos entre los espectadores.

La muchacha de los cabellos blancos, La Gran Comilona, Shaft, La Caza del Elefante y *El Exorcista* tienen en común el ser películas cinematográficas.

La elaboración del producto cinematográfico implica una labor colectiva que se inicia con la preparación de una historia cuya realización fílmica necesitará de pesado financiamiento. La preproducción (elaboración del script de filmación, contratación de maquinaria, actores, estudios, escenarios, vestuario, bodegas y transporte) se verá seguida de la filmación; pasará después por el proceso de revelado, edición de imagen y sonido, copia y reproducción de acuerdo con el mercado calculado para el producto. Al final del proceso descrito, las cinco películas mencionadas aparecerán en latas de metal casi idénticas; a simple vista su diferenciación se podrá realizar sólo por las etiquetas que, sobre la lata, indican el título específico de la película. A partir de ese momento ¿existen rasgos comunes entre los films occi-

dentales y los producidos en la República Popular China? ¿El espectador que se acomoda en una butaca puede establecer paralelos entre lo hecho en Pequín y lo hecho en Nueva York?

EL CINE, ese arte industrial o industria artística, es fruto de la evolución científica del mundo occidental. Fue el hombre blanco quien puso la fotografía, otro invento suyo, en movimiento. Ninguna sociedad lo conoció hasta que Occidente en su expansión económica y política lo llevó a otras latitudes.

Esta verdad de perogrullo se olvida con frecuencia. En un mundo que ha sido definido por la presencia abrumadora de los medios de comunicación masiva, en la "aldea terrestre" de Marshall McLuhan, la mayoría de las comunidades nacionales se ha autoconcedido la propiedad intelectual del cine, la radio y la televisión. El proceso corresponde a la creciente democratización del orden internacional, a la cada día más llana percepción de que, en adelante, la marcha de la humanidad deberá decidirse en torno a un hombre ecuménico, más allá de las fronteras culturales y políticas de los Estados del presente.

Sin embargo, es importante no perder de vista que el conocimiento científico, la generación y refinamiento de la tecnología representativa de la época en buena medida siguen siendo obra del hombre blanco. La sociedad japonesa, ese fenómeno único y sorprendente en la historia contemporánea, es la única excepción relevante en el monopolio del saber tecnológico.

Las culturas tropicales, el hombre del ámbito árabe y latinoamericano, el habitante del África negra y las enormes masas del sudeste asiático siguen viviendo un colonialismo científico con respecto a la conciencia de las sociedades industriales. Son aún "importadores de cultura", según las palabras recientes de un mandatario africano.

Más allá de los límites geográficos del hombre de la sociedad postindustrial, los sistemas educativos de las ex colo-

nias no absorben todavía la sensación de la era del átomo, de los viajes al cosmos, de la cibernética y de los medios de comunicación masiva. Se sirven de la tecnología contemporánea sólo en forma fraccionada; reciben el asesoramiento de las sociedades más avanzadas pero no obtienen el goce pleno de la identificación entre el hombre y la máquina que, al permear su modo de vida, estimule en ellos la imaginación creativa y los haga coautores de la nueva alquimia.

El cine llegó pronto a la India, Egipto, México o Argentina. Sin embargo, poco ha habido en estos ámbitos de contribución original. En más de medio siglo de producción cinematográfica una veintena de sus films mereció la atención mundial; ello ha sucedido cuando, asombrosamente, esas películas estuvieron al día en algunos aspectos de la concepción estética predominante en el instante de la sociedad industrial. Estas llamaradas, intentos de sumarse a la visión del mundo de los dominadores, coincidió tal vez por azar en un momento único e irreproducible que no encuentra paralelo en la generación de adelantos técnicos y científicos de su industria cinematográfica. Una nueva cámara, una lente, una nueva cinta fílmica, un micrófono más sensible, no han surgido en los laboratorios del cine subdesarrollado. El sonido primero, el color después, el cinemascope y la estereofonía se han desparramado de las metrópolis tecnológicas a la periferia.

El siglo diecinueve pudo suponer que la creación artística era la obra única de individuos privilegiados cuya sensibilidad hacía nacer la belleza independientemente de la técnica, simple vehículo de la creación estética. Hoy sabemos que en el arte la tecnología no sólo es herramienta sino una manifestación de la esencia de la obra.

Una sociedad que no está imbuida en cada movimiento de su conducta colectiva del pensamiento científico no produce sino un arte piadosamente calificado de folklórico y artesanal.[1] El hombre de hoy que no siente en el ámbito

[1] La folklorización de la cultura es uno de los fenómenos característicos del subdesarrollo. Ante la imposibilidad de generar expresiones culturales

formativo de su niñez y la cotidianeidad de su experiencia la comunión con el bagaje científico que retrata al momento de la evolución humana no podrá, más que muy raramente, contribuir al enriquecimiento de ese legado; como excepción no pasará de ser el genio solitario, en una era en la que tales personajes no pueden pertenecer sino a la categoría de lo anecdótico.

La comunión entre contenido y forma, entre inventiva científica y elaboración estética se encuentra ausente de las artes industriales de los países subdesarrollados. El *star system* de Hollywood, el expresionismo alemán, la comedia musical, el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague,* los silencios de Kurozawa, el suspenso y el horror británicos, la epopeya soviética y la reproducción apoteótica de la historia patrocinada por los consorcios estadounidenses no conocen una alternativa concebida en los ámbitos de la pobreza. La historia de la cinematografía de las sociedades dependientes y precientíficas es el relato de los intentos, casi siempre fallidos, por injertarse tímidamente en la corriente del lenguaje inventado, utilizado y renovado por las potencias científicas, y por tanto culturales, del siglo.

EL CINE chino se inició como en la mayoría de los países pobres. El 11 de agosto de 1896 Shangai, futuro centro de la industria cinematográfica china, observa sus primeras escenas cinematográficas como un número más del espectáculo de variedades de los Jardines Hsu constituido por magos, acróbatas y un juglar con juegos pirotécnicos. Un año después la misma ciudad se maravilla viendo moverse al zar

equiparables en su nivel tecnológico a las que emanan cotidianamente de las sociedades postindustriales, el tercer mundo se refugia en la canonización oficialista de formas estéticas supuestamente originadas en las clases populares. Franz Fanon indica que "la cultura nacional no es el folklore donde un populismo abstracto ha creído descubrir la verdad del pueblo". Citado por Carlos Monsiváis en "Cultura nacional y cultura colonial en la literatura mexicana", en *Características de la cultura nacional,* Leopoldo Zea *(et al.),* Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1969, p. 57.

Nicolás II en París y a *Little Egypt,* bailarina de vientre en la Exposición Mundial de Chicago.[2]

Para los chinos, el cinematógrafo constituyó uno más de los enigmas que llegaban de Europa; una más de las amenazas que junto con el barco de guerra, la Biblia, el opio y las concesiones extranjeras intentaban destruir una orgullosa tradición cultural, un modo de vida viejo de dos mil años.

A principios de siglo ya estaban ahí los fotógrafos blancos reproduciendo imágenes borrosas de las multitudes en rebelión, de los mercados de Cantón, de los "Mongoles" (esos seres *inferiores*) para curiosidad de los espectadores de París, Londres o Nueva York.

Poco después, las películas producidas en Occidente durante los inicios del cine comercial empiezan a invadir las ciudades costeras de China, enclaves de la cultura europea. La dinastía manchú había caído en 1919; China iniciaba su difícil trayectoria republicana intentando diseñar una democracia política. En 1919 se funda en Shangai la *China Film Company* como el primer proyecto capitalista chino de crear una industria cinematográfica nacional.[3]

En las siguientes dos décadas, los Estados Unidos desarrollarán la industria cinematográfica más potente del mundo. Con la excepción de la Unión Soviética y de ciertas áreas de Europa Oriental, una generación de la humanidad vivirá la experiencia común de ser sometida a la colosal maquinaria de Hollywood y su versión del *American Way of Life* como ideal de la felicidad. Para los países pobres se abre una época humillante que apenas ahora empieza a ser evaluada: la de dejar de ser hombres para tornarse estereotipos de seres sucios, ignorantes, traidores y semi-idiotas.

El peligro amarillo, los fumadores de opio, Susi Wong, el lavandero, son la imagen de China, paralela histórica-

[2] Cheng Chi-hua, *History of the Development of Chinese Cinema,* Pequín, 1963, v. 1, p. 8, citado por Jay Leyda, *Dianying. Electric Shadows. An Account of Films and the Film Audience in China,* Massachusetts, MIT, 1972, pp. 1-2.

[3] *Ibid.,* p. 21.

mente a la de Pancho Pistolas, asesino y bandido mexicano o del negro con ritmo y comesandía para los pueblos africanos y afroamericanos.

Intelectual en el atolladero, el gran escritor Lu Hsun escribía en 1934:

> ...En la pantalla pelean soldados blancos, señores blancos hacen dinero, damiselas blancas se casan y los héroes blancos tienen aventuras, llenando al auditorio de admiración, envidia, miedo, y la sensación de que todo está fuera de nuestro alcance. Sin embargo, cuando el héroe blanco va a lugares peligrosos del África, siempre hay algunos leales sirvientes negros para guiarlo, trabajar para él, pelear por él y morir por él para que su amo blanco pueda retornar a casa sano y salvo. Cuando el héroe blanco se prepara para otra aventura, extraña a su fiel sirviente. Recuerda a su esclavo muerto y se le cae la cara de tristeza. Entonces en la pantalla su memoria recrea la cara del negro; en la luz parda del teatro a nosotros, espectadores amarillos, se nos cae la cara de tristeza. Estamos conmovidos.[4]

Por su parte, los magnates de la industria cinematográfica local realizaron su cometido histórico. Asociados con capitales extranjeros y dependiendo tecnológicamente de la industria occidental se lanzaron a la creación de la versión vernácula de la temática imperante en el cine de Estados Unidos. Surgen así las *stars* chinas, jovencitas frágiles de la burguesía porteña, los melodramas románticos, las recreaciones cursis de leyendas tradicionales, las comedias musicales *à la Busby Berkeley*. Todo ello permitió pingües ganancias ligadas a la exportación al Sudeste Asiático y a las comunidades chinas de ultramar.

El gobierno del Kuomintang censura los temas políticos, impide la filmación de historias sobre el campo y moraliza de vez en cuando; durante la ocupación japonesa una parte de la industria nacional colabora con sus producciones a la labor imperialista.

Mientras tanto, el gran mundo del cine en Europa y los

[4] Lu Hsun, "Lecciones sobre las películas", en *Charlas pseudofrívolas*, Shangai, 1934, citado por Leyda, *ob. cit.*, p. 464.

Estados Unidos ignora casi por completo que existe una industria cinematográfica china y se convence de que todos los chinos son como Fu Manchu.

La similitud con la experiencia histórica de la cinematografía mexicana o árabe no es mera coincidencia. Corresponde a una realidad concreta en el desarrollo de los medios masivos de comunicación. La sociología occidental ya se ocupa del estudio de las motivaciones y objetivos de la acción metropolitana. El mundo en desarrollo tiene todavía que encararse con el conocimiento sistemático de las profundas consecuencias que para la política, la economía y la cultura de nuestros países ha producido este extraordinario fenómeno de dimensiones, literalmente, universales.

Por siglos, los países árabes han compartido el Mediterráneo con Europa; los mexicanos supuestamente pertenecemos a la comunidad occidental desde hace cuatrocientos años. Con todo, ni el cine árabe ni el mexicano han logrado absorber los secretos técnicos y filosóficos del arte industrial del cine.

Para nuestras culturas, la masificación inherente al espectáculo, con su polo dialécticamente opuesto en la sensación que produce el aislamiento a oscuras en una butaca, no ha encontrado la clave de la manipulación autónoma. Hemos entrado a la era revolucionaria de la percepción parcial del cuerpo humano, de la intimidad a veces aterradora del *big close up* más acarreados que rigiendo la marcha hacia objetivos conscientemente escogidos,

En China el contacto con la mente occidental data de hace cien años. Con una trayectoria estética y teatral diametralmente diferente a la del hombre blanco ¿cómo han intentado los comunistas chinos asimilar el impacto del cinematógrafo?

"NUESTRO PROPÓSITO es asegurar que la literatura y el arte encajen bien en el mecanismo general de la revolución, se conviertan en un arma poderosa para unir y educar al pue-

blo y para atacar y aniquilar al enemigo, y ayuden al pueblo a luchar con una misma voluntad contra el enemigo." [5]

Iniciar un análisis de la función del arte en China con una cita de Mao no es sólo políticamente ortodoxo, sino indispensable para la comprensión de los objetivos fijados a la acción cultural en China.

Referirse a los textos clásicos, buscar en el enunciado filosófico el motor para la acción concreta, es una de las características esenciales del pensamiento chino. La filosofía es la norma para la vida cotidiana; en ella se encuentran las normas de la convivencia social. El hombre europeo de hoy puede considerar demagógica esta afirmación; no así el hombre de China. Ezra Pound dejó constancia del divorcio entre praxis y filosofía en la cultura occidental; el poeta señaló también cómo, por el contrario, en China la norma filosófica imbuye de contenido la acción cotidiana: "A Kung (Confucio) lo recibimos como sabiduría. A los filósofos griegos nos los han servido como pedantes. Los conocemos como ideas, cada uno entregado a nosotros como una máxima. Epicuro como una alusión al hedonismo, Pitágoras tal vez una excepción... La distinción que estoy tratando de hacer es ésta. Acertada o erróneamente sentimos que Confucio ofrece una manera de vivir, una *Anschauung* o disposición hacia la naturaleza y el hombre y un sistema para tratar a ambos. El occidente como resultado de 1900 años de hechos y procesos se siente así con respecto al cristianismo. pero no respecto a ninguna escuela filosófica. Filosofía es una palabra que se utiliza actualmente para indicar un estudio pedante, algo cercenado tanto de la vida como de la sabiduría." [6]

En el siglo IX, el filósofo chino Han Yü hizo esta afirmación: "el propósito de la cultura [7] es servir de vehículo al

[5] Mao Tse-tung, "Intervenciones en el Foro de Yenán sobre Literatura y Arte" (mayo de 1942), *Obras escogidas,* tomo III; aparece en el "Libro rojo" de *Citas del Presidente Mao Tse-tung,* p. 320.

[6] Ezra Pound, *Guide to Kultur,* London, Peter Owen, 1966, pp. 23-24.

[7] Para un interesante análisis de la identificación en la lengua china

Tao".[8] Siglos antes los textos clásicos habían dejado clara la naturaleza moral del arte y la literatura. En ellos la música, expresión primaria de la sensibilidad artística es, en esencia, instrumento moral y salvaguarda del orden social.

Así, leemos en Confucio: "si se es hombre y no se poseen las virtudes propias de la naturaleza humana, es imposible que pueda tocarse música dignamente"...[9] "El Maestro dijo: "en la música Kuan-tsé, los acordes alegres no excitan deseos licenciosos, y sus acordes graves no causan tristeza"...[10] "El Maestro decía que la música Chao, compuesta por Chun, era bella y, además, inducía a la práctica de la virtud. También admitía que la música guerrera Vu era bella, pero que no resultaba apropiada para inducir a la virtud".[11]

Hsün Tzu, gran filósofo del siglo III, en su *Tratado sobre la Música* escribe: "el hombre no puede estar sin alegría, y cuando hay alegría ésta debe tener presencia física. Cuando esta presencia no se ajusta al principio correcto, habrá desorden. Los primeros reyes odiaban este desorden, así que establecieron la música del Ya y el Sung (dos de las divisiones del Libro de las Odas) para guiarlo. Provocaron que la música fuese alegre y no degenerada, y que su belleza fuese distinta y no limitada. Provocaron que en sus atractivos indirectos y directos, su complejidad y simplicidad, su frugalidad y riqueza, sus descansos y notas, despertasen el bien en la mente de los hombres y evitase que los malos sentimientos ganasen terreno. Ésta es la manera en que los primeros reyes establecieron la música".[12]

La función moral de la música dictó el desarrollo histórico de las artes escénicas en China. El teatro fue la "presencia física" de una alegría vital y estuvo, por tanto, sujeto

de los conceptos de cultura (wen) y palabra escrita, véase Joachim Schickel, *China: revolución en la literatura,* Barcelona, Barral, 1970.

8 El Tao es aquí sinónimo de la verdad filosófica y del Justo Medio.

9 III, 3 del Lun Yu o Comentarios Filosóficos, en *Confucio. Los Cuatro Libros Clásicos,* Barcelona, Bruguera, 1970, p. 122.

10 *Ob. cit.,* III, 20, *ibid.,* p. 124.

11 *Ob. cit.,* III, 25, *ibid.,* p. 126.

12 Capítulo 20 del "Tratado sobre la Música", citado por Fung Yu-lan, *A Short History of Chinese Philosophy,* New York, Macmillan, 1960, p. 150.

a las consideraciones de orden social delimitadas desde los principios para la expresión artística.

El teatro occidental como lo conocemos hoy es un producto único de la cultura europea. George Lukaçs ha desenraizado sus orígenes y explicado sus peculiaridades.[13] Baste aquí decir que como obra de Occidente está configurado por esa sociedad y que sus pretendidos cánones universales no han permeado las artes escénicas de China, ni de otras grandes civilizaciones contemporáneas cuya evolución tradicional es independiente de la europea.

El drama moderno es un género literario exclusivo de Occidente. Sus elementos constitutivos (conflictiva individualizada, personajes realistas en vez de prototípicos, alejamiento del canto y la danza, búsqueda incesante de la novedad como aliciente para la creación de nuevas obras, su naturaleza de goce privado en manos de las clases altas y medias, etc.) no están presentes en el teatro de otras regiones del mundo. El teatro como recreación del mito, catarsis colectiva y acto comunitario por excelencia sigue rigiendo en China y la India; incluso Japón no es en este aspecto excepción a la regla, pues en las ciudades niponas el Nō y el Kabuki predominan arrolladoramente sobre el teatro realista occidental.[14]

En las primeras décadas del siglo veinte, la búsqueda de la modernidad y los conocimientos científicos en China propusieron la introducción del teatro occidental. El movimiento renovador del 4 de mayo de 1919 propició el nacimiento de la novela; la revolución cultural iniciada entonces intentó también el establecimiento del teatro occidental con éxito

[13] Véase principalmente el capítulo 2 de su obra *The historical novel,* Boston, Beacon Press, 1962.

[14] En las grandes ciudades del Asia capitalista muy excepcionalmente se montan obras de teatro a la occidental y cuando llega a suceder es generalmente en forma rudimentaria y poco profesional. El teatro de variedades o *music-hall* con su mezcla de canto, danza, humor y acrobacia atrae al público de las urbes no tanto porque éste se asimile a las tradiciones escénicas de Occidente, sino porque la forma teatral mantiene cierta relación con la tradición regional milenaria.

muy relativo localizado en la capital y en las ciudades cosmopolitas del sur.

Desde los días de la Gran Marcha el movimiento comunista hizo del teatro un instrumento de lucha de clases y de la movilización popular. Íntimamente conocedor de la conciencia campesina, el teatro de los Batallones Rojos absorbió la tradición renovándola en su temática. La técnica de actuación se deshizo de los personajes tradicionales de la mal llamada por los europeos ópera (el teatro siempre se cantó en China) pero conservó el carácter prototípico de los personajes fomentando, a la vez, la utilización de la música, el canto y la danza.[15]

Al establecerse la República Popular China el teatro de movilización y propoganda se institucionalizó en el poder; el hecho es consecuencia lógica del extraordinario buen éxito del teatro guerrillero en la etapa bélica y perfectamente coherente con los objetivos políticos y culturales del régimen.[16]

El caso del cine era más complicado. Queda claro que no existía como en el teatro una tradición paralela e independiente de occidente. Más aún, desde su introducción en China, la industria cinematográfica había seguido el proceso de asimilación dependiente de los valores occidentales, descrito arriba y cronológicamente contemporáneo de la expansión del cine norteamericano. Al integrarse a la experiencia histórica de la revolución maoísta, el cine habría de inyec-

15 Las convenciones seculares del teatro chino en cuanto a movimientos de los actores, expresión de símbolos morales a través del maquillaje, etc., en buena medida siguen vigentes en el teatro chino de hoy, véase Lois Wheeler Snow, *China on Stage,* New York, Random House, 1972 y mi reseña a este libro: "El teatro de China. ¿Para quién, para qué?", en *El Gallo Ilustrado,* Suplemento dominical de *El Día* (México), Núm. 545, diciembre 4, 1972, pp. 8-9.

16 El gobierno chino lanza tirajes enormes de los libretos de las obras de teatro más relevantes. Las bellas ediciones contienen no sólo el texto, sino la partitura musical y fotografías de la puesta en escena en Pequín. Véanse las ediciones de *La muchacha de los cabellos blancos, La linterna roja, El destacamento rojo de mujeres, Shachiapang,* etc., y el artículo de René Grobet Palacio que comenta las partituras de *La Ingeniosa Conquista de la Montaña del Tigre* y *La linterna roja:* "China. Hacia un verdadero teatro revolucionario", en *El Gallo Ilustrado,* Suplemento dominical de *El Día* (México), Núm. 614, 31 de marzo de 1974, pp. 6-8.

tarse en el esfuerzo colectivo de la República Popular. Por sus orígenes y trayectoria previa encontró dificultades graves y oposición sistemática por parte de los realizadores identificados con la concepción occidental del arte cinematográfico.

Los últimos veinte años de cine chino son testimonio de la difícil ruta que el pueblo chino ha debido recorrer en su intento por construir una nueva sociedad basada en los ideales preestablecidos por el marxismo-leninismo-maoísmo. Sin embargo, al igual que en el pasado, el estudio de los textos filosóficos permite seguir la senda y facilita la comprensión de los fenómenos cotidianos y de la obra de arte concreta y particular.

En las bases del pensamiento rector se encuentra la afirmación contundente de la naturaleza clasista de la expresión artística. La superestructura cultural es, antes que nada, producto de la tensión generada por la lucha de clases. De ahí que la noción de "arte por el arte" esté de antemano rechazada. El arte de China debe ser producido por el proletariado y es para el proletariado.[17]

La creación artística en esta etapa del desarrollo de la sociedad china se inscribe en una lucha de clases aún no resuelta. Mientras la dictadura del proletariado deba ejercerse en contra de sus enemigos de clase (burguesía, imperialismo y socialimperialismo) el arte ha de sujetarse a las severas reglas de esta lucha mortal, aun en detrimento de la expresión de la sensibilidad individual de un artista determinado; así lo dictaminan la ortodoxia maoísta y la tradición sociocultural de China que consideran el bienestar colectivo como moralmente muy superior a la realización individual.

"Nuestra literatura y nuestro arte sirven a las grandes masas del pueblo, y en primer lugar a los obreros, campesi-

[17] El ataque a la supuesta naturaleza neoclasista de la expresión artística, es uno de los temas centrales de la estética marxista. A manera de ejemplo léase el artículo de Mijáil Lifshits, "La lata de conservas como obra de arte", reproducido por Adolfo Sánchez Vázquez en *Estética y marxismo,* México, Era, 1970, tomo II, pp. 163-175. Para un enfoque novedoso e importante consúltese a Nicos Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases,* México, Siglo XXI, 1974.

nos y soldados; se crean para ellos y son utilizados por ellos".[18] Éste es el enunciado filosófico fundamental cuya discusión está fuera de lugar en la República Popular China; constituye un dogma, en el buen sentido del término, y es por tanto antihistórico e inoperante negarlo o rechazarlo al analizar su ejecución práctica.

Partiendo de la naturaleza clasista de la producción artística y del estado de lucha contra sus enemigos internos y externos que atraviesa la dictadura del proletariado, es conveniente establecer los polos de tensión dialéctica entre los que se genera la obra de arte.

La primera tensión aparece entre la necesidad de elevar el nivel de la sensibilidad artística del pueblo y la necesidad de popularizar la comprensión de la obra de arte. La contradicción existe porque durante siglos, el pueblo ha encontrado cerradas las puertas al goce estético.

Como resultado de su triunfo histórico, al abrírsele hoy la posibilidad de gozar y producir arte, el pueblo desea absorber todo lo positivo que la cultura china ha hecho nacer durante más de tres milenios. El legado del arte clasista de la sociedad anterior es hoy propiedad de las masas y éstas deben disfrutar de las joyas que en él se encierran. Es una cuestión de ritmo, de *tempo;* la vida cultural de la República Popular debe retornar al pueblo el goce de las altas expresiones estéticas pero sintiendo la rapidez, o lentitud, de su asimilación por parte del proletariado.

La segunda polaridad es la que se establece entre el contenido artístico y el contenido político de la cultura. La conciencia de la lucha de clases es, antes que nada, una categoría política; sin embargo la obra de arte tiene una escala de valores que le es propia. El arte ha de servir a la politización de las masas pero haciendo uso de su propio lenguaje, que es el de la belleza. La obra debe ser políticamente adecuada pero también bella. El criterio de lo adecuado políticamente se expresa a través de las resoluciones de Partido Comunista; el criterio de lo adecuado estéticamente

[18] Mao Tse-tung, *op. cit.,* p. 320.

proviene de la dinámica de la primera contradicción enunciada: el pueblo produce arte, el pueblo decide lo que es bello; es obligación del trabajador cultural entenderlo así y enriquecer la percepción plástica de las masas.[19]

La tercera polaridad es la que surge entre el realismo de lo concreto y la espiritualidad de lo eterno. El arte ha de reflejar las condiciones concretas de la lucha de clases pero al mismo tiempo es su función satisfacer el deseo ferviente de las masas, y del hombre dentro de ellas, por disfrutar el placer espiritual de la búsqueda de lo bello y lo sublime. La síntesis motriz de esta contradicción ha dado en llamarse "romanticismo revolucionario" y, por su nivel de abstracción es, sin duda, la más difícil de comprender y modular.[20]

A partir de estas tres polaridades básicas se desprenden otras menores que encuentran su razón de ser en las enunciadas previamente. Está la que surge entre las masas con su *elán* creativo y el artista como intérprete de aquél. La

[19] Desde siempre, el pensamiento maoísta ha tenido conciencia del peligro que implica para la creación artística el disasociar su contenido político del valor estético de la obra. Así ya en Yenán (1942) Mao afirma: "Cuanto más reaccionario sea el contenido de la obra y cuanto más elevada su calidad artística, tanto más puede envenenar al pueblo, y mayor razón existe para rechazarla." Mao Tse-tung, "Intervenciones en el Foro de Yenán...", en *Obras escogidas de Mao Tse-tung,* Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pequín, 1968, tomo III, p. 89.

Por otro lado, pone en alerta contra la posibilidad de identificar la línea del Partido con las predilecciones de una camarilla que, autoconfiriéndose la última palabra en cuanto a la ortodoxia política de la obra de arte aduzca que la facción "... es la única firma seria, y no tiene sucursales". *Op. cit.,* p. 86.

[20] La expresión plástica del "romanticismo revolucionario" hoy día refleja aún la profunda influencia que el "realismo socialista" de los soviéticos tuvo en la vida artística de China durante la década de los cincuentas. Esta característica de las artes escénicas de China es la percibida con mayor claridad por los extranjeros. En efecto, algunas de las menos afortunadas concepciones plásticas de los soviéticos empapan todavía al teatro y al cine chinos. Los tonos pastel supuestamente ingenuos, el abuso de la música sinfónica del romanticismo y paradojas como el hecho de que la danza del proletariado se baile con la más arcaica técnica de ballet ruso, cuando danzar de puntas constituye una expresión de refinamiento elitista poco compatible con el deseo de manifestar la energía y vitalidad de las masas populares. Sin embargo la crítica de estas cuestiones no debe oscurecer la comprensión de fondo del problema.

libertad de creación es prerrogativa del trabajador de la cultura, siempre y cuando no contradiga la evolución histórica de la lucha de clases ni comprometa el triunfo último del proletariado. Se hace hincapié en el hecho de que la libertad de creación es la parcela de libertad comunitaria que corresponde al artista como individuo y en ningún caso don de la divinidad, ni derecho absoluto según lo entiende el hombre occidental.[21]

No menos importante es la que se genera entre la condición estática de los principios teóricos y la dinámica de la praxis revolucionaria. Si bien existe un enunciado teórico que señala los objetivos últimos a alcanzar, la mutación permanente en las condiciones objetivas de la lucha de clases lo modifica y enriquece.

Éstos son los presupuestos explícitos con los que se inicia la filmación de una película en China; son los mismos con los que el auditorio recibe el film el día que asiste a una sala cinematográfica.

SE DICE QUE EL CINE tiene un lenguaje propio; se asegura que la tecnología del cinematógrafo genera, independientemente de los deseos de los realizadores, ciertos mecanismos en la conciencia del espectador. En todo caso, hay un amplio consenso respecto a la capacidad de movilización masiva que genera el medio cinematográfico. Cuando se trata de calificarlo positivamente se habla de "capacidad de orientación"; si se decide por lo negativo se menciona la "capacidad de manipulación". Parece evidente que tanto los productores de cine chinos como occidentales son conscientes de

21 "La libertad [de creación y crítica] que defendemos no es igual a la que se basa en el tipo de democracia que propugna la burguesía. La libertad proclamada por la burguesía representa libertad sólo para una minoría, con poca o ninguna libertad para el pueblo trabajador... Nosotros, por el contrario, sostenemos que debe haber democracia y libertad en el seno del pueblo, pero que la libertad no debe extenderse a los contrarrevolucionarios; sobre ellos tenemos que ejercer la dictadura." Lu Ting-yi (Jefe del Departamento de Propaganda del Comité Central del Partido Comunista Chino), "Que cien flores se abran; que compitan cien escuelas ideológicas", en Adolfo Sánchez Vázquez, *op. cit.*, tomo II, p. 291.

este fenómeno. Ambos lo utilizan para conseguir objetivos concretos. La diferencia podría estribar en el reconocimiento de ese empleo. En los principios teóricos del maoísmo se admite la naturaleza instrumental de los productos artísticos; en occidente se sigue hablando de libertad de creación individual y de espontaneidad, a pesar de que objetivamente se ha llegado a los más refinados niveles de planeación colectiva de la naturaleza del producto y a la predicción casi exacta de las reacciones de las masas.[22]

Se dice también que el cine tiene funciones catalizadoras claramente definidas y que una concepción mágica de la existencia se hace presente en toda sala cinematográfica. La "estrella", el estereotipo de los personajes fílmicos (galán, villano, etc.), la emoción multitudinaria que imprime la música en una cinta, etc., etc., han sido considerados dentro de la categoría de lo mágico. La evidencia, según los estudiosos de estos fenómenos, parece ser contundente; sin embargo en el subconsciente de estos analistas diríase que queda la esperanza de que el cine, pueda y deba llegar a ser un arte liberal, campo propicio para la creación de obras autónomas y expresión de una sensibilidad única y personal: la del director de la cinta.

Por desgracia, esta esperanza subjetiva —difícil de avalar con base en hechos objetivos— parece proyectarse en la evaluación que los críticos y sociólogos occidentales realizan de las películas chinas. Con demasiada facilidad las califican de propaganda irredenta, implicando con ello su total falta de valor artístico.

Al hacerlo olvidan que el valor propagandístico de una película china es buscado *ex profeso* por sus realizadores que no anatemizan el término propaganda. Partiendo de la

[22] Eventualmente, las corporaciones norteamericanas declaran con toda amplitud los móviles que los llevan a realizar grandes superproducciones. Tal es el caso reciente de la película *The Great Gatsby* en que para condicionar al público se lanzaron toda clase de campañas comerciales desde la venta de pelucas hasta sartenes y cacerolas "a la Gatsby", al tiempo que la compañía reconoce abiertamente que lo menos importante para ellos es el valor artístico de la cinta. Véase la revista *Time*, marzo 18, 1974.

experiencia soviética basada en los enunciados de Lenin, los regímenes socialistas se han servido conscientemente de las expresiones culturales para transmitir un mensaje de politización. En principio, y de acuerdo con el pensamiento de Mao, "toda cultura, todo arte y literatura pertenecen a una clase determinada y están subordinados a una línea política determinada".[23] En 1928, Lu Hsun expresó con claridad la vinculación que existe entre la obra de arte y la lucha de clases:

> Toda literatura se convierte en propaganda tan pronto se la muestra a alguien. En lo que respecta a las obras individualistas, también son propaganda tan pronto como se escriben. Pero existe una posibilidad para quien quiere evitar este hecho; no escribir y no abrir la boca. Por consiguiente, es obvio que la literatura puede utilizarse como instrumento de la revolución. ...Creo que toda literatura es propaganda y no toda propaganda es literatura, del mismo modo que todas las flores tienen un color pero no todas las cosas que poseen color son flores. La revolución, además de lemas, consignas, proclamas, saludos y manuales, necesita literatura: simplemente porque la revolución es literatura.[24]

Para los chinos se trata entonces de hacer explícita esta cualidad de la obra artística, lo cual llevan a cabo, o de ocultar su naturaleza de instrumento de clase como, a su juicio, intentan las sociedades capitalistas.[25]

La producción cultural como instrumento en la lucha de clases parece ser hoy la prioridad máxima de la vida artística en China. En su contenido y forma, la producción teatral y cinematográfica se concentra en aquellos temas que hacen resaltar la participación popular en la construcción socialista. La rebelión del campesinado contra los latifundistas, los orígenes guerrilleros del Ejército Rojo, la batalla

[23] Mao Tse-tung, *op. cit.*, p. 85.

[24] Lu Hsun, *Literatura y revolución*, citado por Schickel, p. 55.

[25] Hadjinicolaou considera que este disimulo de la naturaleza clasista de la producción artística en el mundo capitalista es uno de los mecanismos básicos de lo que llama "ideología positiva", cuya función es ocultar la lucha de clases, a diferencia de la "ideología crítica" que se propone mostrarla y fomentarla. *Op. cit.*, p. 14.

de la mujer por obtener la igualdad social y política, la lucha antijaponesa durante la segunda guerra mundial, etc., ocupan el centro de la atención cultural.

Lo anterior parece deberse a la convicción que el gobierno nacional y el Partido Comunista ostentan de que el momento actual es, fundamentalmente, de combate contra los residuos internos del capitalismo y contra la, para ellos muy factible, futura agresión externa proveniente de la Unión Soviética y/o los Estados Unidos.

La preocupación tan palpable en los textos de Mao sobre la necesidad de elevar siempre el nivel cultural de las masas se refleja en el intento constante, sobre todo a partir de la Revolución Cultural, por encontrar nuevas formas de expresión para los contenidos políticos señalados arriba. Por la simplicidad de los esquemas utilizados y la obviedad de las tramas diseñadas puede afirmarse que los dirigentes consideran aún que la necesidad estética primordial de las masas no es todavía la de añadir "más flores en el brocado" de la cultura nacional sino la de proporcionar el pueblo "leña en medio de la nevada", según la famosa expresión de Mao en mayo de 1942.

Esta cualidad presente del arte chino parece ser la que más irrita a los críticos occidentales. En lo que a las artes escénicas concierne, la "alta cultura" europea se ha elevado a niveles de refinamiento que si bien manifiestan la conflictiva que preocupa a la intelectualidad, no por eso deja de ser evidente que la han divorciado del público masivo.

El cine y el teatro de vanguardia están dirigidos a una pequeñísima minoría que encuentra cada vez más difícil comprender el mensaje del realizador. Paralelamente, las masas viven inmersas en el mar de enajenación comercial que produce la televisión; por su parte, las grandes corporaciones cinematográficas de los Estados Unidos lanzan a nivel mundial costosísimas producciones en las que la glorificación del crimen *(El Padrino),* el elogio del sadismo como conducta erótica *(El último tango en París),* la escatología *(La Gran Comilona)* y la superstición *(El Exorcista)* se pre-

sentan por primera vez ante millones de seres humanos previa elaboración programática del producto, sin haber preparado a las masas que asisten al cine para una comprensión cabal de los temas tratados.[26] El afán de lucro, plenamente recompensado, motiva esta popularización de enfoques y problemas tratados hasta ahora sólo por la literatura elitista. Las repercusiones futuras que en el orden social provocará esta peligrosa manipulación no pueden aún evaluarse; sin embargo ante el temor de aparecer como mojigatos (el juicio moral está pasado de moda en muchos círculos intelectuales de Occidente) los críticos de cine saludan estas transacciones mercantiles como el desarrollo "natural" del arte cinematográfico.

Considerando "natural" la creciente manipulación de público, realizadores y "estrellas" en beneficio de las corporaciones estadounidenses que controlan los mercados cinematográficos, a los críticos occidentales les resulta casi insoportable asistir a la proyección de una película china que, proponiéndose responder a las necesidades de grandes masas campesinas que "reclaman insistentemente educación y obras artísticas y literarias que satisfagan sus necesidades inmediatas y que sean fáciles de asimilar, a fin de acrecentar su entusiasmo en la lucha y su confianza en la victoria y fortalecer su unidad de interés de la lucha unánime contra el enemigo",[27] exalta el trabajo (mientras, por otro lado, los

[26] Se trata de un arte "elaborado y distribuido por encargo de las enormes empresas capitalistas, no siempre distantes del poder político imperante. Este arte destinado a las grandes masas de población previamente insensibilizadas a la crítica social y al análisis de la realidad se convierte poco a poco en arte decorativo, complementario y accesorio. Es decir, el contenido artístico de la obra desmerece y se intrascendentaliza frente a la forma y estilo que ganan en riqueza gracias a los nuevos materiales usados, a la tecnología avanzada y a los recursos económicos invertidos en su experimentación", Francisco Gomezjara y Delia Selene de Dios, *Sociología del Cine,* México, Sep-Setentas, 1973, p. 166. Los mismos autores citan a Lukaçs diciendo: "La ideología de defensa tradicional y habitual de la burguesía consiste en idealizar sus contradicciones. Las atrocidades más clamorosas de la sociedad capitalista hay que escamotearlas en forma artística o conceptual." George Lukaçs, *Mi camino hacia Marx,* citado por Gomezjara y Selene de Dios, *op. cit.,* p. 125.

[27] Mao Tse-tung, *op. cit.,* p. 81.

héroes cinematográficos occidentales de hoy no trabajan y si lo hacen es como gangsters o matones), el romanticismo (en el cine occidental el amor se expresa hoy a base de insultos) y la castidad (los protagonistas de las cintas occidentales se han convertido en monumentos a la promiscuidad). Acto seguido, se niegan a aceptar que el cine chino intenta conciliar con el medio tecnológico una tradición estética, teatral y filosófica enteramente diferente a la de Europa; no admiten tampoco que el cine chino es tal vez el único en el mundo que busca reflejar valores campesinos antes que urbanos. La industria cinematográfica china dirige sus productos a una sociedad que se rige aún mayoritariamente por valores de las comunidades agrarias. Esta característica peculiarísima del cine chino lo distingue de todas las otras industrias cinematográficas que desean, antes que nada, satisfacer el mercado de las ciudades.

Todo lo anterior, lleva a concluir que una comparación entre la producción cinematográfica occidental y la de los chinos es no sólo extremadamente difícil, sino tal vez incluso inútil. Cada una corresponde a experiencias históricas tan radicalmente opuestas que su evaluación debe intentarse con instrumentos diferentes. Por las características señaladas arriba y por la intención que origina la producción de cintas cinematográficas en China, es necesario verlas con una actitud que poco o nada tiene en común con la que sustenta un espectador en Occidente. La corta historia del cine, a diferencia de otras formas de comunicación, como el libro, propicia todavía elucubraciones que probablemente son ya irrelevantes. La República Popular China se ha lanzado en su experiencia cinematográfica por caminos totalmente vírgenes; para ver cine chino debemos entenderlo así y compartir el interés en el experimento. De otra forma, la comparación de películas occidentales y chinas (y por tanto la utilización del mismo criterio en la crítica respectiva) es un acto tan estéril, o mal intencionado, como colgar en la misma exposición pictórica una tela de Vasareli y un paisaje de Ma Yüan, gran pintor del siglo doce.

Eso en cuanto a la evaluación sociológica del cine chino o su inscripción en la historia del arte. En cuanto a la recepción por parte del público mayoritario en el mundo, ese que no va a cineclubes, ni vive en Manhattan o París sino que asiste al cine en pequeños pueblos y aldeas de México, Perú o Irán ¿no cree usted que comprendería mejor, y por tanto le interesaría más, la historia de *La muchacha de los cabellos blancos* que *El último tango en París?* Los chinos saben la respuesta y ése es, en última instancia, el auditorio que les interesa.