

Las Contribuciones Inmortales De Mao Tsetung

8

Parte 5: Cultura y Superestructura

Introducción

En 1969, a la altura del levantamiento masivo de la Gran Revolución Cultural Proletaria China, la siguiente declaración de Mao Tsetung fue publicada como una de las líneas directrices decisivas para aquella lucha sin precedente: "El proletariado debe ejercer una dictadura omnimoda sobre la burguesía en el nivel de la superestructura, incluyendo las varias esferas de la cultura."

Aquí Mao no estaba señalando sólo la gran importancia de la superestructura en general, sino también de la cultura en particular. Y éste estaba enfatizando no sólo la necesidad de que el proletariado ejerciera la dictadura sobre la burguesía en general, sino que específicamente se refería a barrer a la burguesía del escenario cultural y derrotar sus intentos de dominar esa esfera, la cual juega un papel tan importante en el campo ideológico, en formar la opinión pública como en influenciar la base económica, la estructura fundamental de la sociedad.

Desde el principio, tanto durante la etapa de nueva democracia, como la socialista, de la revolución en China, Mao dio gran importancia al rol de la cultura y continuó desarrollando y profundizando una línea revolucionaria para dirigir la lucha en esta esfera. De veras, el desarrollo subsiguiente de la teoría marxista y de una línea básica para la cultura constituye aún otra de las contribuciones inmortales de Mao Tsetung. Específicamente, Mao le dio gran énfasis a la esfera de la literatura y el arte, a su rol en la lucha de clases en general. Y bajo la dirección de su línea, el pueblo chino hizo un avance cualitativo en esta área crítica, más que nunca antes en la historia de la humanidad, incluyendo a los países socialistas.

Este artículo, el quinto en una serie acerca de las contribuciones inmortales de Mao Tsetung (para los primeros cuatro artículos, lea *Revolución de junio, julio, agosto y septiembre de 1978*) se enfocará en este asunto de la cultura, y específicamente en el liderazgo de Mao en el desarrollo de literatura y arte revolucionarios al servicio de la lucha del proletariado para cumplir su misión histórica del comunismo.

Naturalmente, en esta área como en otras, al hacer sus grandes e inmortales contribuciones, Mao se estaba basando en los grandes marxistas anteriores a él, y especialmente en Marx, Engels, Lenin y Stalin. Por esto es correcto colocar las contribuciones de Mao dentro del marco del desarrollo anterior de la teoría marxista sobre el arte.

Marx y Engels

El punto de partida del marxismo es que las actividades conscientes del hombre, de las cuales forman parte la literatura y el arte, no existen solas o por sí mismas, y claramente no crean la realidad sino que, como dijo Marx en una declaración famosa: "No es la consciencia del hombre la que determina su ser, sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su consciencia." (Prólogo de la "Contribución a la crítica de la economía política," *Obras Escogidas*, Editorial Progreso, Moscú, pág. 519).

En otras palabras, el punto de partida es el mundo material y la actividad económica de la gente. Las condiciones materiales determinan las actividades, el desarrollo y los productos de la mente humana y no al revés. Y como lo explica Marx más adelante en ese "Prólogo:"

En la producción social de su vida, los hombres contraen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción, que corresponden a una determinada fase de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual en general. (*Ibid.*)

En otras palabras, la sociedad proviene de las necesidades básicas de la gente de comer, vestirse, tener un techo y otras cosas, y para llevar a cabo esto, la gente tiene que juntarse en alguna forma particular para así poder colectivamente transformar la naturaleza, para hacer las varias cosas que necesita para vivir. Por lo tanto, la naturaleza de la sociedad está arraigada en las necesidades materiales que tiene la gente. Pero la sociedad y la naturaleza están en un proceso constante de cambio—y no un cambio cíclico, saliendo de la misma forma que empezó, sino un pro-

ceso de cambio en espiral, progresando desde el nivel más bajo al más alto y marcado por saltos.

Así que hoy tenemos cosas no soñadas hace 100 años, ni mucho menos un millón o más de años atrás cuando las formas de vida más antiguas estaban formando el tipo de sociedad más primitivo. Esta es una de las indicaciones más básicas de como la sociedad no sólo está basada en la lucha organizada de gente juntándose para batallar y transformar la naturaleza, sino también de su desarrollo desde un nivel más bajo a uno más alto. Y además de esto, el gran descubrimiento de Marx ("el principio guiador de mis estudios," como él se refería al mismo) fue que este desarrollo de la sociedad humana es últimamente determinado por el desarrollo de las fuerzas básicas que han desarrollado los seres humanos en su interacción con la naturaleza para producir lo que estos necesitan y quieren—en otras palabras, por las fuerzas productivas de la sociedad. Esto incluye las herramientas y los instrumentos que la gente desarrolla, y también incluye más importantemente, a la gente misma, con todas sus destrezas y habilidades, que son los verdaderos productores.

Para poder usar estas fuerzas productivas, la gente tiene que entrar en ciertas relaciones con respecto al proceso general de producción en la sociedad. Y la naturaleza de estas relaciones diferirán y cambiarán de acuerdo con el desarrollo de las fuerzas productivas de la humanidad. Por eso, estas relaciones fueron denominadas por Marx las relaciones de producción de la sociedad.

Según sigue diciendo Marx en la cita de arriba, estas relaciones de producción constituyen la estructura económica de la sociedad. Estos también son llamados comúnmente la base económica. Y esta base es la "fundación real," como dice Marx, de toda la superestructura legal, política, ideológica y cultural de la sociedad. Las instituciones políticas, estructuras legales, hábitos, costumbres, convenciones artísticas, filosofías, formas de pensar y de mirar al mundo de una sociedad y época dada, todos pertenecen a la superestructura. Lo mismo es verdad con la filosofía, la cultura, etc., que representan ambas a las clases oprimidas y a la clase dominante. Pero, de hecho, como señalaron Marx y Engels, "Las ideas dominantes en cualquier época no han sido nunca más que las ideas de la clase dominante." (*Manifiesto del Partido Comunista*, Pekín, ELE, 1970, pág. 58) En breve, para poder establecer su dominio en las esferas de ideología, cultura, etc., una determinada clase tiene que adueñarse primero del poder político, establecerse a sí misma como la clase dominante en esta parte más decisiva de la superestructura.

Pero, de nuevo, no se puede establecer cualquier clase de poder político e ideología dominante que se quiera en una condición histórica dada. Estas cosas, pertenecientes a la superestructura, serán determinadas al fin y al cabo por la naturaleza de la base económica, la cual a su vez será determinada, en el análisis final, por el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas.

O sea, según lo resumió Marx en una carta a inicios de su desarrollo como marxista:

A un determinado nivel de desarrollo de las facultades productivas de los hombres, corresponde una determinada forma de comercio y de consumo. A determinadas fases de desarrollo de la producción, del comercio, del consumo, corresponden determinada sociedad civil. A una determinada sociedad civil, corresponde un determinado orden político, que no es más que la expresión oficial de la sociedad civil. (Marx, "Carta a Annenkov," *Obras Escogidas*, Tomo I pág. 532)

Y según nos enseña el marxismo también, a un determinado sistema social, sociedad civil, sistema político, etc., corresponde un cierto tipo de ideología y vida intelectual, incluyendo un cierto tipo de cultura con literatura y arte siendo una parte bien importante de esto. La vida intelectual incluye, como se dijo antes, las ideas representativas de los oprimidos al igual que las de la clase dominante—para citar un ejemplo sobresaliente, el mismo marxismo es un producto de la sociedad capitalista. Pero, como también se enfatiza arriba mismo, sólo cuando una clase oprimida se eleva a la posición de la clase dominante—sólo cuando ésta derroque al poder político existente y establezca su propio poder de estado—pueden sus ideas convertirse en las ideas dominantes de la sociedad.

Este método de estudiar y entender la sociedad y la historia, cuyos principios básicos fueron primero presentados por Marx, es conocido como el *materialismo histórico*. Engels lo resumió como

esa concepción de los derrotados de la historia univer-

sal que ve la causa final y la fuerza propulsora decisiva de todos los acontecimientos históricos importantes en el desarrollo económico de la sociedad, en las transformaciones del modo de producción y de cambio, en la consiguiente división de la sociedad en distintas clases y en las luchas de estas clases entre sí. (Engels, "Del socialismo utópico al socialismo científico," *Obras Escogidas*, Tomo III, pág. 107)

Este punto de vista y método de materialismo histórico es la orientación básica para el entendimiento correcto del significado y rol de la literatura y el arte. La literatura y el arte, y la cultura generalmente, forman parte de la superestructura. Pero hay que recordarse y enfatizar de nuevo que la relación entre la base y la superestructura no es rígida, estática o unidireccional. Aunque el marxismo es materialista, es también dialéctico. La superestructura no es un efecto pasivo de la base, sino que hay constante interacción entre las dos. Engels habló fuertemente sobre este punto, combatiendo el materialismo mecánico a favor del dialéctico:

Según la concepción materialista de la historia, el factor que en última instancia determina la historia es la producción y la reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos afirmado nunca más que esto. Si alguien lo tergiversa diciendo que el factor económico es el único determinante, convertirá aquella tesis en una frase vacua, abstracta, absurda. La situación económica es la base, pero los diversos factores de la superestructura que sobre ella se levanta—las formas políticas de la lucha de clases y sus resultados, las Constituciones que, después de ganada una batalla, redacta la clase triunfante, etc., las formas jurídicas, e incluso los reflejos de todas estas luchas reales en el cerebro de los participantes, las teorías, políticas, jurídicas, filosóficas, las ideas religiosas y el desarrollo ulterior de éstas hasta convertirlas en un sistema de dogmas—ejercen también su influencia sobre el curso de las luchas históricas y determinan, predominantemente en muchos casos, su forma. Es un juego mutuo de acciones y reacciones entre todos estos factores, en el que, a través de toda la muchedumbre infinita de casualidades (es decir, de cosas y acontecimientos cuya trabazón interna es tan remota o tan difícil de probar, que podemos considerarla como inexistente, no hacer caso de ella), acaba siempre imponiéndose como necesidad el movimiento económico. ("Engels a José Bloch," *Obras Escogidas* Tomo III, pág. 514)

Y aunque la base es principal en general y es la cosa determinante, es también cierto, como señaló Mao, que:

Cuando la superestructura (política, cultural, etc.) obstaculiza el desarrollo de la base económica, las transformaciones políticas y culturales pasan a ser lo principal y decisivo. (Mao, "Sobre la Contradicción," *Obras Escogidas*, Tomo I, pág. 359)

En otras palabras, la relación entre la base y la superestructura debe ser vista dialécticamente, no mecánica o metafísicamente. Este es un punto al que Mao dio gran énfasis, y que desarrolló más, especialmente en respecto a la sociedad socialista. Este asume gran significado al mirar a las contribuciones de Mao a la teoría y la línea básica para la cultura revolucionaria.

Volviendo a los fundadores del socialismo científico, es importante notar aquí que Marx aplicó la posición, el punto de vista, y el método del materialismo histórico y dialéctico mayormente a la economía política del capitalismo, y secundariamente al análisis de la lucha de clases en la esfera política según ésta se desarrollaba, especialmente en Europa, cuando él estaba vivo. Después de sus esfuerzos iniciales de colaborar con Engels (en *La Sagrada Familia* y *la Ideología Alemana*), Marx no se empeñó en el desarrollo de una teoría global y sistemática en los aspectos ideológicos (incluyendo cultural) de la lucha de clases en general, ni de literatura y arte en particular.

Engels, por otro lado, dedicó algún trabajo sistemático a dichas formas—notablemente en partes del *Anti-Dühring* y en su *Ludwig Feuerbach y El Fin de la Filosofía Clásica Alemana*, al igual que en algunos otros ensayos dispersos (la Introducción a la Edición en inglés de *Del socialismo utópico al socialismo científico*, siendo un buen ejemplo). Pero a la vez, Engels tampoco prestó ninguna atención sistemática al arte. Lo más que tenemos de tanto Marx como Engels en este tópico son más o menos comentarios marginales acerca de escritores del pasado o del presente en aquel entonces.

Sin embargo, existe el siguiente breve pero profundo comentario de Marx en una de sus obras:

La revolución social del siglo XIX [Marx se refiere a la revolución proletaria] no puede sacar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir. . . Las anteriores revoluciones necesitaban remontarse a los recuerdos de la historia universal para aturdirse acerca de su propio contenido. La revolución del siglo XIX debe dejar que los muertos entierren a sus muertos, para cobrar conciencia de su propio contenido." (Marx, "El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte," *Obras Escogidas*, Tomo I, pág. 410.)

Esta declaración, con su énfasis en la gran diferencia entre la revolución socialista proletaria y todas las revoluciones pasadas y la forma en que esto es también el caso respecto al área del arte y la cultura proletarios, es un tema que es prominente en las contribuciones de Mao a este tópico, y uno al cual se volverá más adelante.

Lenin

De Lenin tampoco se puede decir que desarrolló una teoría completa ni global del arte y la cultura. Pero Lenin fue, de hecho, íntimamente envuelto en una revolución proletaria victoriosa y como consiguientemente en la construcción de una sociedad socialista. Y Lenin trabajó y presentó ciertos principios básicos que jugaron una parte clave en sentar la base para el desarrollo de la literatura y el arte revolucionarios que servirían a la lucha del proletariado.

Lo que Lenin reafirmó particularmente con relación a esto, fue la necesidad de la integración de la cultura proletaria con el movimiento revolucionario del proletariado en general. En el levantamiento de la revolución de 1905 en Rusia, por ejemplo, Lenin habló de la necesidad del desarrollo de "literatura del partido," y preguntó:

¿Cuál es este principio de la literatura del partido? No es simplemente que, para el proletariado socialista, la literatura no puede ser un medio de enriquecer individuos o grupos; no puede ser, de hecho, un esfuerzo individual, independiente de la causa común del proletariado. ¡Abajo con los escritores *no partidarios*! ¡Abajo con los superhombres literarios! La literatura debe hacerse *parte* de la causa común del proletariado, un diente y un tornillo de un gran mecanismo social democrático [comunista] puesto en movimiento por la entera vanguardia consciente políticamente de la clase obrera en general. La literatura debe convertirse en un componente del trabajo organizado, planeado e integrado del Partido Social Demócrata. ("Organización del Partido y Literatura del Partido," nuestra traducción.)

El mismo tema fue enfatizado por Lenin después del establecimiento de la República Soviética, cuando (en 1920) él escribió una resolución sobre la cultura proletaria, de la cual el primer artículo lee:

Todo el trabajo educacional en la República Soviética de obreros y campesinos, en el campo de educación política en general y en el campo del arte en particular, debe estar lleno del espíritu de la lucha de clases ahora lanzada por el proletariado para cumplir victoriosamente las metas de su dictadura, o sea, el derrocamiento de la burguesía, la abolición de clases y la eliminación de todas las formas de explotación del hombre por el hombre. ("Sobre la Cultura Proletaria"—nuestra traducción.)

Existían, claro, tanto entonces como ahora, aquellos a quienes les violentaba y quienes atacaban semejantes declaraciones por ser incompatibles con la "individualidad" y "libertad" supuestamente necesarias para la creación artística. Lenin caracterizó semejante punto de vista como individualismo burgués, y señaló que semejantes palabras de la boca de artistas acerca de la libertad absoluta en la sociedad burguesa eran pura hipocresía o auto-engaño. El explicó:

No puede haber "libertad" real y efectiva en una sociedad basada en el poder del dinero, en una sociedad en la que las masas de gente obrera viven en pobreza y en que el puñado de ricos viven como parásitos. ¿Es usted libre en relación a su editorial burgués, Sr. Escritor, en relación a su público burgués, el cual demanda que los provea con pornografía en novelas y pinturas y prostitución como "suplemento" al "sagrado" arte escénico? Esta libertad absoluta es una frase burguesa o anarquista (ya que como visión del mundo, anarquismo es la filosofía burguesa puesta al revés). Uno no puede vivir en la sociedad y ser libre de la sociedad. La libertad del escritor, artista o actor burgués es simplemente dependencia enmascarada (o hipócritamente enmascarada) del rico, de la corrupción, de prostitución. ("Organización del Partido y Literatura del Partido")

En la sociedad de clases, es imposible que la literatura y el arte se eleven por encima de las clases, es imposible tanto que estas no expresen un punto de vista de alguna clase como que no sirvan el interés de alguna clase. Por otro lado, Lenin señaló que estas clases no van a la par una con la otra y que la meta de los comunistas es

...contrastar esa literatura hipócritamente libre, la cual está en verdad ligada a la burguesía, con una verdaderamente libre que estará *abiertamente* ligada al proletariado.

Esta será una literatura libre porque la idea de socialismo y de simpatía con la clase obrera y no el querer tener siempre más y poseer una carrera, traerá

más nuevas fuerzas a sus filas que nunca antes. Será una literatura libre, porque servirá, no a alguna heroína, no a los aburridos 'diez mil de arriba' sufriendo de degeneración gorda, sino a los millones y millones de gente obrera—la flor y nata del país, su fortaleza y su futuro. (*Ibid.*)

Stalin

Stalin fue el continuador del trabajo de Lenin, guiando al proletariado soviético en la construcción del socialismo y protegiéndolo contra los enemigos externos e internos. Este también defendió y aplicó muchos de los desarrollos del marxismo de Lenin, incluyendo a la teoría del arte y la literatura.

Fue bajo el liderazgo de Stalin que el Partido soviético desarrolló el concepto del *realismo socialista*, un concepto que expresa el punto de vista del proletariado en literatura y arte y que sentó gran parte de la base para las contribuciones de Mao en esta área.

En 1932, por una decisión del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética, se estableció un comité organizador para el primer Congreso Nacional de Escritores Soviéticos, el cual formuló primero el concepto del realismo socialista. Fue definido en la carta constitucional de la Asociación de Escritores Soviéticos: "El realismo socialista, que es el método fundamental de la literatura y las letras soviéticas, requiere que el artista presente la realidad en su curso revolucionario de desarrollo, de manera históricamente concreta y verdadera."

Hay que notar que esta definición enfatiza la concretización de la verdad y la historia, y une esto con la presentación de "la realidad en su curso de desarrollo revolucionario" como el aspecto principal. O sea, el arte proletario es partidario, hace parte de la lucha revolucionaria de la clase obrera, y es también verdadero. De hecho, como tratado con más profundidad más adelante al tratar específicamente con las contribuciones de Mao semejante literatura y arte es verdadero precisamente *porque* refleja y sirve al punto de vista e interés de la clase obrera. Es verdadero porque presenta el curso del desarrollo real subyacente de la historia y la sociedad, el cual es revolucionario.

Como implica el nombre "realismo socialista", han habido otras formas de realismo en el arte—notablemente el realismo burgués. Este jugó un papel progresista a un momento dado al igual que la misma burguesía, cuando era todavía una clase naciente. Pero, de hecho, aún en ese tiempo, su presentación de la realidad estaba limitada por las mismas limitaciones que tiene la concepción del mundo de los capitalistas. Lo más que ésta podrá jamás presentar es un mundo de individuos egoístas, lo que no es de ninguna forma ni la realidad completa, ni siquiera la parte más grande ni ciertamente la esencia de ésta. Y, a medida que la burguesía se ha convertido en una clase totalmente reaccionaria, su "realismo" se ha transformado en lo opuesto, en un intento de presentar al hombre de manera más sórdida, animal y cínico, o en pura fantasía y escapismo.

A la vez que ese realismo socialista fue presentado como política directriz del trabajo literario y artístico en la Unión Soviética, fue también enfatizado que este no era inconsistente con el romanticismo, sino que era un nuevo tipo—*romanticismo revolucionario*—ya que para presentar la realidad en su curso revolucionario de desarrollo, es inevitable presentar el tremendo heroísmo del pueblo y los más vastos horizontes del progreso humano.

Aunque el surgimiento de este concepto e ideal del realismo socialista (incluyendo el romanticismo revolucionario como un aspecto de éste) fue un avance real para el desarrollo del arte proletario, había también ciertos defectos en el punto de vista de Stalin en esta área. Uno de estos es su idea de que la cosa principal en la construcción del socialismo era elevar el nivel cultural de las masas de obreros y campesinos soviéticos—y, peor aún, el ver esta "elevación del nivel" en puros términos *técnicos* y *cuantitativos*. (Vea el enfoque de Stalin respecto a este punto en sus informes a los XVI, XVII y XVIII Congresos del Partido, y *Problemas del Leninismo*, Pekín, ELE, 1976) (Mao específicamente se refiere a esta cuestión, en su tratamiento de la contradicción entre popularizar y elevar el nivel, y sus contribuciones importantes y decisivas a esta esfera serán enfocadas más adelante.)

Otro error relacionado de Stalin en esta área es discutido en el resumen de un foro sobre el trabajo literario y artístico que tomó lugar en Shanghai a principios del 1966, convocado por la esposa de Mao, Chiang Ching, para formular una política para la defensa y mayor aplicación de la línea de Mao en los artes:

Stalin fue un gran marxista-leninista. Criticó de manera muy aguda las escuelas modernas burguesas en arte y literatura. Pero heredó sin crítica las llamadas obras clásicas de Rusia y Europa, lo que tuvo malas consecuencias. El arte y la literatura clásicos de China y de Europa (incluyendo a Rusia), y hasta las películas norteamericanas, han ejercido no poca influencia en los círculos artísticos y literarios de nuestro país, hay quienes los toman por cánones aceptándolos en bloque, y la experiencia de Stalin debe servirnos de lección. Es cierto que hay que estudiar las obras de los autores antiguos y extranjeros y que es erróneo negarse a estudiarlas, pero hay que hacerlo de manera crítica para que lo antiguo sirva al presente y lo extranjero a China. ("Sumario del foro sobre el trabajo artístico y literario en las Fuerzas Armadas convocado por la Camarada Chiang Ching por encargo del Camarada Lin

Piao." Importantes documentos de la Gran Revolución Cultural Proletaria, Pekín, ELE, pág. 231. Debe ser señalado que, a pesar de las pretensiones de Lin Piao, la línea dirigente aquí es la de Mao Tsetung, el cual personalmente revisó el texto de éste resumen varias veces, fortaleciendo y preparando el texto del cual se tomó la cita anterior.)

Mao Sobre la Importancia de la Superestructura

Mao Tsetung hizo avances decisivos en el desarrollo de la teoría marxista-leninista en la esfera de literatura y arte y en cultura en general. Esto está estrechamente ligado con el avance general, que éste dirigió, del entendimiento correcto del rol de la superestructura, particularmente bajo el socialismo.

Este avance fue asociado, a su vez, con un resumen de la teoría y práctica de los marxista-leninistas y específicamente de ciertos errores de Stalin, en esta área. Así que, por ejemplo, Mao comienza su "Crítica de los *Problemas Económicos del Socialismo en la Unión Soviética* de Stalin," a fines de los años 1950s, con la declaración, "El libro de Stalin de principio a fin no dice nada de la superestructura. No se preocupa por la gente; considera cosas, no gente." (*A Critique of Soviet Economics*, tres artículos por Mao Tsetung, Monthly Review Press, 1977, pág. 135—nuestra traducción.)

Según se señaló en un artículo previo de esta serie (sobre las contribuciones de Mao a la economía política, etc., *Revolución*, agosto de 1978, segunda sección, pág. 2), este trabajo de Stalin, escrito en los últimos años de su vida, tiene algunas estimables apreciaciones y un análisis de aspectos importantes del avance desde el socialismo hasta el comunismo, la meta final de la revolución proletaria. Pero, como se señala aquí, Stalin tendió a tratar estos problemas "... desde el punto de vista de desarrollar la producción y elevar el nivel material y técnico de las masas, sin considerar el punto de vista de política e ideología" (*Revolución, Ibid.*).

Muchas de las contribuciones más grandes de Mao, claro está, se enfocaron precisamente en desarrollar el entendimiento de la naturaleza de la sociedad socialista y en su consecuente énfasis en la necesidad de continuar la revolución bajo la dictadura del proletariado, aún después de que la transformación socialista de la propiedad había sido mayormente completada. Esto estaba estrechamente ligado con el desarrollo ulterior de la teoría marxista de Mao respecto a la interacción de la base y la superestructura, especialmente bajo el socialismo.

Mao mostró la importancia decisiva de continuamente revolucionar la superestructura y la base económica. Mantuvo el entendimiento dialéctico de la relación entre la base y la superestructura—la cual indica que en general la base es principal y decisiva, pero que en ciertos tiempos, la superestructura se convierte en lo principal y decisivo en determinar la naturaleza y el desarrollo de la base económica. Continuó resumiendo y enseñando que bajo el socialismo el papel de la superestructura asume aún más importancia y la lucha en la superestructura se hace aún más aguda y compleja. Aún cuando el proletariado mantiene el poder político en general sobre la sociedad es posible que la burguesía pueda en actualidad controlar ciertas partes de la superestructura (al igual que puede controlar ciertas unidades y departamentos de la economía). La ideología en particular, Mao advirtió, será un campo de larga y tortuosa lucha entre el proletariado y la burguesía. Ya en 1957, como una parte crucial de la línea revolucionaria desarrollada por Mao en oposición a los revisionistas, que decían que "la lucha de clases se está extinguendo," Mao enfáticamente declaró:

En el terreno ideológico, todavía no se ha resuelto en definitiva la cuestión de quién vencerá: el proletariado o la burguesía. Aún debemos sostener una lucha prolongada contra la ideología burguesa y pequeñaburguesa. ("Discurso de la conferencia sobre el trabajo de propaganda del Partido Comunista de la China," *Obras Escogidas*, Tomo V, pág. 472.)

Y la cultura, por supuesto, incluyendo el arte y la literatura, forman parte íntegra del campo ideológico.

Como se ha afirmado, la naturaleza de la relación entre la base y la superestructura es una contradicción en la cual la base es el aspecto principal, pero en la cual la superestructura puede convertirse, en algún momento particular, en aspecto principal. Pero, además de esto, la superestructura juega el papel *iniciativo* en transformar la base. Es por ambas razones que la superestructura es de importancia crucial en cualquier revolución.

Pero como también hemos notado, todo esto es aplicable, con aún más razón, a la revolución *proletaria* y a la sociedad socialista. Esta revolución, diferente a cualquier revolución anterior en la historia humana, no tiene el propósito de poner en el Poder una nueva clase de explotadores. Al contrario, la meta de la clase obrera es deshacerse de toda explotación y opresión. Su meta es la abolición de todas las clases—es decir, el comunismo. Entonces, el socialismo, en el cual clases todavía existen y en el cual la clase obrera gobierna la sociedad, *no* es la meta final de la revolución proletaria, sino que es una etapa de transición a esa meta.

A causa de la naturaleza de transición del socialismo, ésta tiene que continuamente avanzar hacia el comunismo. Si no lo hace, entonces inevitablemente retrocederá hacia el capitalismo. Esto puede ocurrir porque bajo el socialismo una *nueva burguesía* es in-

evitablemente generada, y tiene su núcleo en el mismo partido comunista, especialmente con los revisionistas en el liderato máximo del partido quienes pueden arrebatarle el Poder al proletariado y restaurar el capitalismo. Esto es lo que ha ocurrido en la Unión Soviética, y después de la muerte de Mao, un golpe de Estado revisionista tomó lugar en China, y ahora el proceso de la restauración capitalista se está llevando a cabo en ese país también.

La contrarrevolución llevada a cabo por una nueva burguesía comienza en la superestructura—aquí la superestructura toma el papel iniciativo y decisivo. Y, en preparar las condiciones para tal golpe de Estado, estas nuevas sanguijuelas capitalistas le prestarán atención a la lucha ideológica, incluyendo la literatura y el arte. Como lo señaló Mao enfáticamente en 1962:

¿No es verdad que estos días el escribir novelas es popular? El uso de novelas para actividad anti-partido es una invención fantástica. Cualquiera con intenciones de derrumbar un régimen político tiene que crear opinión pública y hacer algún trabajo ideológico preliminar. Esto se aplica a clases contrarrevolucionarias como a clases revolucionarias. (*Chairman Mao Talks to the People*, redactado por Stuart Schram, N.Y., Pantheon, 1974, pág. 195. Traducción nuestra.)

A medida que la burguesía—en particular las personas en liderato máximo del partido siguiendo el camino capitalista—no es combatida en esta arena, ganará fuerza, y estará en mejor posición para tomar el poder político. Por esto, es de gran importancia la lucha de clases en la superestructura durante el socialismo, y la cita de Mao al principio de este artículo que dice: “El proletariado debe ejercer una dictadura omnimoda sobre la burguesía en el nivel de la superestructura, incluyendo las varias esferas de la cultura.”

La Línea de Mao sobre la Literatura y el Arte

Aquí vale recordar la cita de Marx (del *Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*). En ésta, Marx enfatizó como revoluciones anteriores podrían apropiarse de la poesía del pasado—podrían cubrirse del pasado precisamente para poder esconder de sí mismas el significado completo de su naturaleza revolucionaria. Esto es porque todas representaron la toma del Poder por una nueva clase explotadora. A pesar de que fueron en su momento de gloria instrumentos de progreso para la humanidad, clases anteriores, hasta cuando estaban llevando a cabo la revolución y subiendo al Poder, en realidad *no podían* estar completamente conscientes de este papel progresista y revolucionario que estaban jugando—porque para estar totalmente conscientes de él, hubiese significado poder ver su propia naturaleza histórica transitoria, su muerte y extinción eventual.

El proletariado, al contrario, *tiene* que estar enterado y consciente de lo que hace y del hecho de que su propio dominio, de un punto de vista histórico, es transitorio. De hecho, el proletariado es la primera y única clase en la historia que busca la eliminación eventual de su poder de Estado y de todas las condiciones, materiales o ideológicas, que hacen necesario ese dominio. Y sin duda si esto se pierde de vista, su dominio será derrotado y el capitalismo restaurado. Es por esto que la revolución proletaria no puede sacar su poesía, su cultura en general, del pasado—pero que constantemente tiene que luchar, totalmente consciente de su misión histórica, para crear algo diferente jamás antes conocida por la humanidad.

Aunque la contribución principal de Mao en esta esfera fue en conexión con el desarrollo de la cultura proletaria y su papel en la consolidación de la dictadura del proletariado y el avance de la revolución bajo esta dictadura, estableció la orientación básica para esto hasta antes de la toma del poder político nacional y antes del comienzo de la etapa socialista de la revolución. En parte, pudo hacer esto porque (como se ha visto en artículos anteriores en esta serie) la Revolución China se desarrolló de tal forma que no consistió de la derrota del poder del viejo régimen de una vez, o en poco tiempo, sino que a través de una lucha armada prolongada. En actualidad, esto consistió de toda una serie de guerras diferentes por medio de las cuales, en el transcurso de 20 años, las nuevas bases de apoyo liberadas del dominio de los reaccionarios fueron establecidas y desarrolladas y finalmente se lanzó un asalto masivo para liberar a todo el país. Durante este largo proceso, marcado por varias subetapas, fueron establecidas en las bases de apoyo, nuevas relaciones de producción y una nueva superestructura para servir al desarrollo de la lucha de las masas. A pesar de que las relaciones económicas, sociales y políticas aún no tenían el carácter socialista, y esto fue reflejado en el plano de la ideología y la cultura, tenían aspectos de un futuro socialista, incluyendo el papel dirigente del proletariado y su ideología, por el cual Mao luchó consistentemente en contra de elementos burgueses (y feudales), adentro y afuera del Partido Comunista de China.

Intervenciones en el Foro de Yenán sobre Arte y Literatura

A base de esto, Mao desarrolló la orientación fundamental para la literatura y el arte. Esto fue concentrado en una serie de discursos que Mao presentó en el foro en Yenán que duró un mes, sobre la literatura y el arte. (Yenán fue el centro de dirección del gobierno revolucionario de las bases de apoyo y del Partido Comunista de China.)

Dos años antes, Mao había escrito su obra básica “Sobre la Nueva Democracia” en la cual no sólo resumió la estrategia básica para la revolución china en esa etapa, la revolución de nueva democracia, sino que también le dio énfasis particular al hecho de que, como dijo: “Desde hace años, los comunistas venimos luchando tanto por una revolución política y económica como por una revolución cultural” y que la nueva China que se estaba ya creando a través de la revolución tendrá “... no solamente... una nueva política y una nueva economía, sino también una nueva cultura...” (*Obras Escogidas*, Tomo II, pág. 354). En este ensayo, él delineó las características generales de esta nueva cultura, y subrayó que:

La cultura revolucionaria es para las grandes masas populares una poderosa arma de la revolución. Antes de la revolución, prepara ideológicamente el terreno, y durante ella, constituye un sector necesario e importante de su frente general.”

En general, “Sobre la Nueva Democracia” sentó la base para *Intervenciones en el Foro de Yenán sobre Arte y Literatura*, donde discute características específicas que el arte debe tener para que pueda servir de arma revolucionaria.

Primero Mao trató de la cuestión de posición de clase. Como se ha señalado, toda literatura y todo arte tiene que ser guiado por la concepción del mundo y la posición de alguna clase en la sociedad, y así lo será, que el artista sea consciente de esto o no. Y Mao señaló que en esta esfera, para que la cultura pueda jugar un papel revolucionario, tiene que servirle al proletariado, porque en esta etapa en la historia humana, la clase obrera es la única clase totalmente revolucionaria, y solamente la clase obrera puede conducir a las masas a que completamente transformen la sociedad. Y Mao insistió en esto, aunque la etapa de la revolución en este tiempo fue democrática y no aún socialista. Solamente con el liderato de la clase obrera en todas las esferas, incluyendo la de la cultura, podría ser una revolución de *nueva* democracia capaz de derrotar totalmente al imperialismo y la reacción doméstica vinculada a ello y así avanzar a un futuro socialista.

Muy relacionado a esto, Mao también presentó la pregunta de *¿para quién?* Les preguntó a los trabajadores culturales de Yenán, ¿para quién están produciendo sus obras? Aquí la pregunta básica es: debieran ser para el *élite*, debieran ser para la supuestamente “gente superior” o debieran ser para las masas? Y Mao respondió que tienen que ser producidas para las masas populares, que en China incluía no sólo la clase obrera, sino que también a los millones de campesinos al igual que a los soldados (particularmente el ejército revolucionario). Mao hizo claro que el arte tiene que ser para las masas de gente trabajadora y oprimida. Tiene que ser acogido por las masas y empuñado como un arma en su lucha.

Para alcanzar esto, insistió Mao, los trabajadores culturales, la gente que producía la literatura y el arte, tenían que ir a las masas, integrarse con ellas, tomar parte en la labor con ellas y ayudarlas a llevar a cabo la lucha contra el enemigo de clase. Enfatizó que: “Nuestros artistas y escritores tienen por tarea la labor artística y literaria, pero su deber primordial es comprender a la gente y conocerla profundamente.” (*Obras Escogidas*, Tomo III, pág. 70.) Note que dice que es solo un deber importante, sino el deber primordial de escritores y artistas revolucionarios.

Lo que es decisivo aquí, dijo Mao, es la cuestión de la integración de los intelectuales con las masas, la transformación de su concepción del mundo, y la firme toma de la posición revolucionaria, la concepción y el método del proletariado y el marxismo. Es en relación a esto que Mao describe en un pasaje famoso, como su propio sentimiento hacia las masas iba cambiando a medida que se hacía más revolucionario. Como resultado de su educación burguesa (hasta feudal), dice que:

en ella adquirí las costumbres estudiantiles; entonces consideraba indigno realizar hasta el más insignificante trabajo físico, tal como cargar con mi propio equipaje en presencia de mis compañeros de estudio, quienes eran incapaces de llevar nada al hombro ni en las manos. En aquel tiempo me parecía que en el mundo sólo los intelectuales eran personas limpias, mientras que, comparados con ellos, los obreros y los campesinos siempre estaban sucios. (*Ibid.*, pág. 71.)

Mao continúa a contar como sus propios sentimientos cambiaron:

Después de incorporarme a la revolución y de vivir con los obreros, campesinos y soldados del ejército revolucionario, poco a poco me fui familiarizando con ellos, y ellos conmigo. Fue entonces, y sólo entonces, cuando cambié radicalmente los sentimientos burgueses y pequeñoburgueses que las escuelas burguesas me habían inculcado. Fue entonces cuando, al comparar con los obreros y los campesinos a los intelectuales que no se habían reeducado, encontré que éstos no eran limpios y que, después de todo, los más limpios eran los obreros y campesinos, quienes, aún con sus manos negras y sus pies sucios de boñiga, eran más limpios que los intelectuales burgueses y pequeñoburgueses. Esto es lo que quiere decir un cambio de sentimientos, un cambio de una clase a otra. (*Ibid.*)

Mao insistió que los trabajadores culturales revolucionarios, tenían que llegar a conocer el pueblo—sus sentimientos, su concepción del mundo, como estaban

llevando a cabo su lucha. Tenían que aprender el lenguaje vivo del pueblo, tanto como aprender y desarrollar más las obras culturales, la canción, música, el baile, etc., que eran producidos por el pueblo mismo, especialmente mientras más desarrollaba su lucha. A menos que se hiciera esto, la literatura y el arte serían seguramente rechazados por el pueblo porque les sería ajeno en forma como en contenido.

Mao señaló a Lu Sin, como el modelo sobresaliente, un escritor revolucionario durante la revolución de nueva democracia quien adhirió al punto de vista comunista y se quedó firmemente al lado de las masas usando su pluma como arma poderosa en su lucha revolucionaria hasta su muerte en 1936. Mao aclamó a Lu Sin como “el más grande y más fiero cargador de la bandera” de la nueva fuerza cultural revolucionaria que surgió en China, a partir del levantamiento anti-imperialista del 4 de mayo de 1919 en China, y del crecimiento del marxismo-leninismo en ese país, y de la formación del Partido Comunista de China en 1921. Vea “Sobre la Nueva Democracia,” *Obras Escogidas*, Tomo II, pág. 353.) En particular, después de la invasión japonesa de China, cuando la tarea de llevar a cabo una guerra de resistencia contra el Japón era lo principal, Lu Sin ferozmente luchó por la línea de una “literatura de masas para la guerra nacional revolucionaria,” en oposición a la línea derechista de una “literatura de defensa nacional,” corriente en aquel entonces en los círculos literarios influyentes izquierdistas, y hasta en el Partido Comunista de China, y que representaba una línea de capitulación y subordinación a Chiang Kai-shek. Esta fue una lucha clave en la esfera de literatura y arte. Estaba estrechamente vinculada a, y jugó un papel importante, en la lucha de clases en general dentro del campo de oposición al Japón y en el seno del movimiento revolucionario.

De esta forma y en otras, Lu Sin fue un titán en el ejército cultural revolucionario de China. Mao dijo, “Todos los comunistas, todos los revolucionarios, todos los artistas y escritores revolucionarios deben seguir el ejemplo de Lu Sin y ser ‘bueyes’ para el proletariado y las grandes masas populares, sirviéndoles con toda devoción hasta el día de su muerte.” (*Obras Escogidas*, Tomo III, pág. 96.)

Mao también se dirigió a la pregunta, ¿a quién debe exaltar el arte, y a quién debe desenmascarar y criticar? Su contestación fue precisa y al punto:

Es preciso denunciar a todas las fuerzas tenebrosas que perjudican a las masas populares, y ensalzar todas las luchas revolucionarias de éstas; he aquí la tarea fundamental de los artistas y escritores revolucionarios. (*Ibid.*, pág. 91.)

Aquí hay que notar el énfasis. Esta es la *tarea fundamental* de los trabajadores culturales revolucionarios. (Esto no contradice lo que dijo Mao antes, de que el deber primordial de los escritores y artistas revolucionarios es comprender a la gente y conocerla bien porque entonces hablaba de lo que es primario sobre todo, pero aquí se refiere a la tarea fundamental en la actual creación de obras culturales—es decir, se refiere en particular a la tarea fundamental de la cultura, la literatura, y el arte.)

Muchos en el Partido Comunista de China se opusieron energéticamente a la línea de Mao sobre este punto. Para algunos, esto hizo parte integral de su rechazo completo de la línea de Mao sobre la cultura en general, y realmente el rechazo de toda su línea revolucionaria. Estos decían que artistas revolucionarios deben ser objetivos, por esto querían decir imparciales. No debemos siempre alabar a los obreros, los campesinos y la lucha revolucionaria, insistían ellos; debemos también señalar lo malo y los defectos, y si los capitalistas hacen algo bien, también lo debemos reconocer, igual que si los obreros hacen algo mal, lo debemos exponer también.

No obstante su insistencia en que esta posición es objetiva, en realidad no lo es. Hacer revolución proletaria tiene que ser una lucha muy consciente, significa el rechazo por completo de todas ideas tradicionales, de toda la fuerza de la costumbre, de las usuales, aceptadas, y naturales maneras de hacer las cosas. Pues ser imparcial significaría en este caso servir los intereses de la clase capitalista que tiene en su favor la fuerza de la costumbre y la tradición.

Esta cuestión, y la lucha acerca de la misma, se presentó muchas veces durante el curso de la revolución china, no sólo durante su etapa de nueva democracia, sino aún más fieramente en la etapa socialista. Por ejemplo, Tao Chu, un revisionista que era una figura prominente en el trabajo propagandístico del Partido Comunista de China al principio de la Revolución Cultural, decía, entre muchas otras cosas, que los escritores del Partido debieran señalar las deficiencias de las Comunas del Pueblo que habían sido creadas a través de un levantamiento masivo en el campo y representaron un avance más del socialismo allá. Aquí, como otros revisionistas, Tao Chu iba directamente contra la línea básica de Mao, incluyendo la orientación básica que éste había establecido para la cultura. Y aquí también, podemos ver otra vez el tremendo rol de la cultura en crear opinión pública para una clase u otra, y en defender un sistema u otro.

En respuesta a esto, Yao Wen-yuan, un revolucionario que surgió durante la Revolución Cultural y que fue uno de los Cuatro que heroicamente lucharon para defender la línea de Mao después de su muerte, declaró: “Hay una canción llamada *Las Comunas del Pueblo son Buenas*. ¿Es necesario modificar este título

añadiendo la frase, 'las comuras del pueblo tienen defectos?' (Comments on Tao Chu's Two Books, Pekín, ELE, 1968, pág. 27—nuestra traducción)

El punto no es que los escritores revolucionarios deben decir mentiras y ser unilaterales. Muy al contrario, como explica Yao:

Debemos distinguir entre la corriente mayor y las corrientes menores de la vida. Sólo cuando nos enfocamos en la corriente principal podemos dar una presentación típica de la esencia del avance social. Las corrientes menores sólo ofrecen un mero contraste a la corriente mayor y pueden ser usadas como un medio para presentar la esencia, formar un aspecto subordinado del todo y de revueltas parciales y temporarias en el curso de avance, nunca para ser consideradas como el contenido principal de la vida. (*Ibid.*, pág. 26.)

Claro, todo tiene tanto su aspecto bueno como el malo. Pero cuál aspecto es el principal? Qué es nuevo y vigoroso en oposición a lo decadente y declinante? y ¿cuál es el propósito general del artista revolucionario? Ya en 1942, en su intervención en el Foro de Yenán, Mao había planteado el enfoque básico para esta pregunta. Sí, dijo éste, "El pueblo también tiene defectos." (*Obras Escogidas*, Tomo III pág. 69.) Si, la perspectiva de las clases explotadas tiene influencia. Y es una tarea importante de la cultura revolucionaria educar a la gente y ayudarla a quitarse de encima esta opresión. Pero tiene que ser hecho a base de unirse a ella y apoyar totalmente su lucha; debe ser hecho de manera que verdaderamente les ayude a deshacerse de esas cadenas, y no como un ataque o sin hacer distinción entre el pueblo (que está hasta cierto grado bajo la influencia de la ideología y cultura del enemigo) por un lado, y el enemigo, su sistema, su explotación y su decadente ideología y cultura, por otro lado.

Popularización y Elevación de Niveles

Dado entonces, que el arte revolucionario debe servir a las masas en su lucha, la pregunta que surge es, ¿cómo hacer esto? Y he aquí una cuestión a la cual se dirigió Mao en sus intervenciones en el Foro de Yenán, o sea la contradicción entre la *elevación del nivel* y la *popularización*. Esta fue un área en la que Mao hizo nuevas e importantes contribuciones.

Alguna gente estaba diciendo que aunque el llevar el arte y la cultura a las masas era importante, lo más importante era elevar el nivel del arte revolucionario—en otras palabras, que este era muy primitivo, aburrido, estereotipado, etc. Pero Mao clara e incisivamente se opuso a esta posición. El dijo que la popularización, el llevar el arte y la cultura generalmente a las amplias masas, como parte clave de la fiera lucha revolucionaria total, bien aguda en ese entonces, era el aspecto principal.

Pero aún más crucial fue lo que dijo Mao de la interrelación entre estos dos aspectos y la relación de todo el problema a la tarea de los trabajadores culturales de integrarse y aprender de las masas:

Debemos popularizar sólo lo que necesitan y aceptan con facilidad los propios obreros, campesinos y soldados. Por consiguiente, previa a la tarea de educar a los obreros, campesinos y soldados, hay otra que es la de aprender de ellos. Eso resulta todavía más cierto en cuanto a la elevación. Para elevar, es preciso tener una base. Un cubo de agua, por ejemplo, ¿de dónde levantarlo sino del suelo? ¿Es posible levantarlo del aire? ¿A partir de qué base, pues, debemos elevar el arte y la literatura? ¿De la base de la clase feudal? ¿De la base de la burguesía? ¿De la base de los intelectuales pequeño-burgueses? No, de ninguna de ellas; sólo de la base de las masas de obreros, campesinos y soldados. Y esto no significa elevar a los obreros, campesinos y soldados hasta la "altura" de la clase feudal, de la burguesía o de la intelectualidad pequeño-burguesa, sino elevar el arte y la literatura en la dirección en que avanzan los propios obreros, campesinos y soldados, en la dirección en que avanza el proletariado. Aquí, también se plantea la tarea de aprender de los obreros, campesinos y soldados. Sólo partiendo de ellos podremos tener una comprensión correcta de la popularización y la elevación y encontrar la justa relación entre ambas. (*Obras Escogidas*, Tomo III, pág. 79.)

En otras palabras, el arte y la cultura revolucionarios deben construir sobre lo que las masas ya han creado—su propia colorida forma de hablar y expresarse, por ejemplo, y las canciones, los bailes, la música, los cuentos folklóricos que provienen del pueblo. Este es el punto de partida. Y ¿cuál es la dirección? Es la dirección en la que ya avanzan las masas en lucha, la dirección que estos están tomando históricamente y la que tienen que tomar—la dirección del socialismo y del comunismo.

Ruptura Radical en la Esfera de la Cultura

¿Por qué Mao dice elevar el nivel específicamente *no* quiere decir elevar a las masas hasta las llamadas "alturas" de las clases feudales, burguesas, y de los intelectuales de la pequeña burguesía? ¿Qué es lo que él quiere decir con esto, y qué importancia tiene?

Esto estaba en directa oposición a la línea que la meta en el trabajo cultural era "elevar" a las masas hasta donde ellas podrían comenzar a "apreciar" las obras clásicas de los "hombres de genio" de las eras pasadas. Esto, junto con la posición que la presente época y el sistema socialista deben de producir una "galaxia" de nuevos "hombres de genio" es precisa-

mente la línea de los revisionistas—en la Unión Soviética y en China misma, incluyendo los revisionistas que hoy dominan en China—quienes continuamente han atacado la línea de Mao, no sólo en la cultura en general, pero específicamente sobre este punto, y acerca del significado de "elevar los niveles."

Aquí, lo que está en cuestión es si la cultura proletaria, incluyendo la literatura y el arte, representa y debe de representar algo cualitativamente diferente—y más avanzado—de toda previa cultura, o no. Mao enfáticamente dijo sí; todos los revisionistas, en una forma u otra, esencialmente dicen no. Mao se basaba en y aplicaba el entendimiento adelantado por Marx y Engels en el *Manifiesto del Partido Comunista*: la revolución comunista debe ser la ruptura más radical no solamente con las relaciones de propiedad tradicionales sino también con todas ideas tradicionales.

Esto ciertamente se aplica a la esfera de la cultura. No es posible llevar a cabo la revolución socialista y la transición al comunismo sin crear una nueva cultura, incluyendo literatura y arte, la cual, por primera vez en la historia, presenta el punto de vista y promueve los intereses del proletariado en derrocar cada cosa reaccionaria, y revolucionar a toda la sociedad. Esto no puede ser hecho por medio de supuestamente elevar obras "clásicas" de arte "por encima de las clases," tratándolas como el pináculo de las realizaciones cuya adoración debe ser la meta de la "elevación" de la "ignorante chusma" de las masas. Ni tampoco puede ser hecho con la creación de supuestas obras de arte proletarias por medio de métodos de las clases explotadoras y sus intelectuales: o sea, dependiendo de unos pocos "grandes hombres" divorciados de las masas y de sus luchas revolucionarias. En cambio, debe ser hecho confiando y aprendiendo del desencadenamiento y desarrollo de la creatividad y las creaciones de las masas en sí mismas, bajo la guía del marxismo.

¿Quiere decir esto que todo el arte y la cultura de épocas previas debe ser negado indiscriminadamente y simplemente arrojado a un lado como inútil y dañino? ¿Fue ésta la línea de Mao? Seguro que no. El materialismo histórico debe ser aplicado para evaluar el rol de tales obras. Aquellas que han jugado un rol progresista en épocas previas deben ser defendidas en ese contexto, pero nunca fallando de señalar su orientación clasista y sus limitaciones. Y sobre esta base, se puede usar semejantes obras como parte de la educación de las masas en el materialismo histórico, mientras que esto sea hecho desde este punto de vista y vinculado al análisis de tales obras con la ciencia del marxismo. Aún más, algunos métodos artísticos pueden ser adoptados de obras que representan la visión y los intereses de previos sistemas y clases explotadoras, pero generalmente tendrán que ser *adaptados*, en adición, para conformarse con el carácter revolucionario del arte proletario—ya que la forma se compenetra con el contenido.

Mao mencionó esto en sus intervenciones en el Foro de Yenán:

Debemos recoger la rica herencia y las buenas tradiciones del arte y la literatura que nos han legado las épocas pasadas de China y del extranjero, pero el objetivo será siempre servir a las grandes masas populares. No nos negamos a utilizar las formas artísticas y literarias del pasado, pero en nuestras manos, estas viejas formas, remodeladas y con un nuevo contenido, se convierten en algo revolucionario al servicio del pueblo. (*Ibid.*, pág. 75.)

Esto fue resumido en los siguientes lemas, los cuales, bajo el liderazgo de Mao, fueron aplicados a la cultura tanto como en otras esferas: "Que lo antiguo sirva al presente y lo extranjero a China" y "Desarraigar a lo viejo para hacer brotar lo nuevo."

Como parte de esta línea básica, debe ser comprendido que hasta obras que fueron progresistas en su tiempo—en previas épocas históricas—no tienen un papel progresista en esta época, precisamente cuando no son presentadas críticamente, y cuando son promovidas como "clásicos" sin clase, y aún puestas en escena sin crítica sistemática y educación marxista de las masas respecto a su contenido clasista tanto como su rol histórico. Aquí también debe ser enfatizado que la fuerza de la costumbre y la tradición pesan fuertemente en favor de las clases explotadoras y contra el proletariado. Todas estas obras de arte de épocas previas representan la posición y los intereses de las clases explotadoras, y en esto, espontáneamente, ejercerán influencia sobre las masas en oposición a la concepción del mundo proletaria y a sus intereses revolucionarios y, en esas circunstancias, desempeñarán un rol reaccionario. Entonces sólo si se combina el uso de estas obras con una educación sistemática, no sólo de su rol histórico sino también de su contenido de clase y su concepción del mundo, y solamente cuando se critica a fondo la segunda mientras que se explica el primer a la luz del materialismo histórico, pueden estas obras jugar un rol positivo respecto a la revolución proletaria.

Y más allá de eso, ninguna de esas obras, por grandes que hayan sido durante sus propias épocas, en ninguna forma pueden igualar la creación cultural revolucionaria llevada a cabo en esta era bajo el liderazgo del proletariado revolucionario y su ideología. Todas las obras anteriores palidecen en comparación con tales obras proletarias. A pesar de su imaginación artística, ellos no pueden nunca representar la potencia y la grandeza de la lucha autoemancipatoria de las masas populares bajo el liderazgo de la clase más revolucionaria en la historia. Solamente la cultura guiada por el

punto de vista y al servicio de los intereses de esta clase, el proletariado, pueden escalar tales alturas.

Es sobre este punto en particular que la contribución de Mao se centró en la esfera de la cultura, representando un avance más desarrollado de la teoría y práctica previas del marxismo en esta esfera. Y fue precisamente bajo el liderazgo de la línea revolucionaria de Mao que el pueblo chino creó obras de arte representando la cumbre más alta alcanzada hasta hoy día por la humanidad en la cultura.

Arte Como Concentración de la Lucha Revolucionaria

Otra vez, hay que enfatizar que Mao desarrolló esta línea e hizo estas contribuciones precisamente a través de mantener predominante el aspecto de posición de clase en el arte y la cultura. Esto es lo que Mao acentuó una vez tras otra, como por ejemplo en su Intervención en Yenán:

En el mundo actual, toda cultura, todo arte y literatura pertenecen a una clase determinada y están subordinados a una línea política determinada. No existe, en realidad, arte por el arte, ni arte que esté por encima de las clases, ni arte que se desarrolle al margen de la política o sea independiente de ella. (*Ibid.*, pág. 85.)

Esta es la esencia de toda la orientación básica de Mao. Debido a que el arte siempre está vinculado a una clase definida, es también inseparable de la política y de la lucha de clases.

Ahora con esto, naturalmente, Mao no quiere decir que arte y cultura son iguales a la política en sí mismo, o idénticas con la lucha de clases en cualquier otra forma, y que no hay un rol para el arte y la cultura en sí mismos. Absolutamente lo opuesto. Mao enfatizó que de hecho hay una contradicción entre contenido político y forma artística, y que para realmente ser arte, un trabajo cultural naturalmente debe ser bueno técnicamente, debe tener una correcta y apropiada forma, y debe expresar su contenido de esta manera. El específicamente criticó la existencia dentro del Partido Comunista y entre los revolucionarios de aquel tiempo de lo que él caracterizó "el estilo de cartelón y consigna" en el arte. Pues el arte, para cumplir plenamente su función como arte y jugar un rol revolucionario, debe ser artísticamente bueno, y desempeñar la función que las masas buscan y desean del arte, de otro modo no será capaz de jugar un rol revolucionario.

¿Pero qué es, entonces, lo que la gente exige del arte? ¿Por qué, aunque emana de la vida misma, la gente no está satisfecha simplemente con la vida, y demanda también el arte? La respuesta de Mao es que, si bien por un lado "las obras artísticas y literarias, como formas ideológicas, son producto del reflejo en el cerebro del hombre de una existencia social determinada," por otra

la vida reflejada en las obras artísticas y literarias puede y debe estar en un plano más alto, ser más intensa, más concentrada, más típica, puede y debe estar más cercana del ideal y resultar, por lo tanto, más universal que la realidad de la vida cotidiana. (*Ibid.*, pág. 81.)

Esto es lo que es el arte. Una obra de arte debe ser más intensa y concentrada que la vida misma; no puede reflejar pasivamente la vida; una drama, una novela, una canción, etc, no puede sólo reflejar la vida de alguien minuto por minuto—no tendría sentido. El arte debe concentrar e intensificar la vida, tiene que elevarla a un plano más alto.

Pero todas las concentraciones de la vida no son las mismas y no sirven los mismos intereses. Así surge la cuestión de verdad y realidad. Escritores y críticos burgueses (por lo menos todos esos que siguen pretendiendo ser realistas) dicen: "Pues, el arte revolucionario puede ser más idealista, pero nuestro arte es más verdadero ante la realidad." Sin embargo, lo opuesto es el caso. Todo arte expresa algún aspecto de la realidad, porque es un producto social. Pero el arte burgués, a lo máximo, puede reflejar lo superficial de las cosas, en cambio el arte revolucionario del proletariado refleja la esencia de la verdad actual. El arte burgués puede sólo concentrar lo que está muriendo; hoy sólo el arte proletario puede revelar lo que es nuevo y lo que está desarrollándose.

Como ya se indicó anteriormente, no hay incompatibilidad entre el hecho de que el arte revolucionario es parcial, es decir que describe la realidad, y el hecho de que es un arma de las masas y que es verdadero. Por lo que, tal como Mao lo dice en otra de sus famosas obras:

Los marxistas sostienen que la práctica social del hombre es el único criterio de la verdad de su conocimiento del mundo exterior. ("Sobre la Práctica," *Obras Escogidas*, Tomo I, pág. 319.)

El hecho de que una obra de arte es creada como parte de práctica revolucionaria y es empleada para cambiar la realidad, no quiere decir que no refleje la verdad—porque en realidad, la verdad sólo puede ser reflejada a través del proceso de cambiar la realidad, y las verdades más profundas y esenciales de la historia, de la sociedad y de los seres humanos, solamente pueden ser alcanzadas mediante el proceso de cambiar a la realidad de modo revolucionario.

¿Entonces, qué es lo que hace el arte revolucionario? Mao lo resumió concisamente: "El arte y la literatura revolucionarios deben crear los más variados personajes extraídos de la existencia real y ayudar a las masas a impulsar la historia hacia adelante." (*Obras*

Escogidas, Tomo III, pág. 81.)

Lucha en el Frente Cultural en la República Popular

La línea de Mao, la línea proletaria, sobre arte y literatura y cultura, en general no fue ganada sin lucha dentro del Partido Comunista de China y en el movimiento revolucionario. Era preciso luchar por esta línea constante y fieramente a lo largo de la revolución en China. Esto fue cierto en 1942, y aún más a medida que la revolución avanzaba y barría las antiguas clases explotadoras, y entró en la etapa socialista con la fundación de la República Popular en 1949. Y, además, mientras que los discursos en el Foro de Yenán habían sentado la orientación básica, se necesitaba desarrollar aún más esta línea ya que la lucha avanzaba de la primera etapa, de una revolución de nueva democracia, a una etapa de revolución socialista. O sea, la línea de Mao tuvo que ser a la vez desarrollada y profundizada a través de aplicarla a las nuevas condiciones, conforme con el desarrollo de la revolución china.

Por ejemplo, en 1951 Mao escribió un editorial (o parte de un editorial) para *El Diario del Pueblo* que hizo un llamamiento para la crítica de la película *La Vida de Wu Sun*, la cual era promovida en ese tiempo. Esta película reaccionaria abiertamente ensalzaba a un hombre que, como Mao lo describió, "vivió en las postrimerías de la dinastía Ching, época de grandes luchas del pueblo chino contra los agresores extranjeros y los reaccionarios gobernantes feudales internos (Wu vivió desde 1836-96) no intentó tocar ni un pelo de la base económica feudal ni de su superestructura. (Obras Escogidas, Tomo V, pág. 58.) El hecho de que tal película apareció en aquel tiempo, y que recibió pródigas alabanzas por parte de prominentes miembros del Partido, indicó que la lucha de clase en actualidad era muy aguda, y que fuerzas burguesas estaban lanzando ataques duros, usando la cultura como vehículo a este fin.

Y otra vez en 1954, salió la "Carta a propósito de los estudios sobre *El Sueño del Pabellón Rojo*" de Mao, una carta al Buró Político del Comité Central del Partido, y la cual trataba las críticas hechas por dos jóvenes tocante la novela *El Sueño del Pabellón Rojo*, y la evaluación de la misma por un intelectual burgués, Yu Ping-po. Mao hizo comentarios sobre la manera en que estas críticas, las cuales parecían generalmente correctas, fueron suprimidas en lugar de bienvenidas por las autoridades literarias. (Obras Escogidas, Tomo V, pág. 160.)

Este incidente reveló la lucha de clases implícita que continuaba muy agudamente, y como se manifestaba en el campo de la cultura. Y en hecho este episodio fue un mero preludio a una lucha de gran amplitud—el asunto de Ju Feng.

Ju Feng fue un miembro del Partido y una figura intelectual. A pesar de su membresía en el Partido, él nunca llegó a ser marxista-leninista. Al contrario abogó por el individualismo burgués para los escritores y artistas, y se opuso a poner la política al mando en el arte. A mediados de los 1950s, él empezó a organizar grupos disidentes, particularmente en las universidades.

A fines de 1954, las federaciones de artistas y escritores en China comenzaron a repudiar los errores de las autoridades literarias acerca de la evaluación de Yu Ping-po tocante *El Sueño del Pabellón Rojo*. Viendo su oportunidad, Ju Feng empezó a criticar al Partido Comunista por "autoritarismo" en arte. Después de la lucha, él hizo una hipócrita autocritica en enero del 1955. Pero en realidad volvió a organizar su camarilla de reaccionarios disidentes con mayor frenesí. Entonces, cuando esto se hizo claro, Mao organizó una campaña, no solamente contra Ju Feng, sino para desarraigar a contrarrevolucionarios escondidos en general. Como parte de esto, el libro *Material Sobre la Camarilla contrarrevolucionaria de Ju Feng* fue publicado, redactado por Mao, quien escribió un prefacio como también notas. (Vea *Obras Escogidas*, Tomo V, pág. 188.)

En su "Prefacio," Mao trata con la cuestión del propósito de la publicación de este material y en qué consiste la importancia de la lucha contra Ju Feng:

Para las grandes masas populares, estos materiales son muy necesarios. ¿De qué manera nos engañan con una artificiosa apariencia, mientras solapadamente hacen cosas que no sospechamos? Esto lo ignoran miles y miles de hombres de buena fe, y precisamente por tal razón muchos contrarrevolucionarios se han infiltrado en nuestras filas. . . porque la tarea de detectar y depurar a los malos elementos sólo puede cumplirse combinando una justa orientación de los organismos dirigentes con una alta conciencia de las grandes masas, y a este respecto tuvimos fallas en el pasado. (Obras Escogidas, Tomo V, pág. 189.)

En breve, como lo resumió Mao, la razón por la cual "atribuimos importancia al caso Ju Feng es que queremos aprovecharlo para educar a las grandes masas populares. . ." (Ibid., pág. 190.)

Este caso sacó a la luz por lo menos dos puntos importantísimos. Primero, demuestra la estrecha interrelación de las cuestiones y luchas en la esfera del arte y la literatura, y en la lucha de clases en la sociedad en general. Segundo, el resumen y las acciones de Mao en este caso ilustran como la lucha en esta esfera puede servir de adiestramiento crucial para las masas en librar la lucha de clases, particularmente bajo las nuevas condiciones del socialismo.

En los próximos años, la lucha de clases se intensificó en China a la vez que los eventos se desen-

volvieron internacionalmente. Estos tuvieron gran influencia sobre la lucha dentro de China. En la Unión Soviética, los revisionistas tomaron el Poder. Y en un número de países de Europa Oriental hubo serios disturbios contrarrevolucionarios los cuales involucraron significantes secciones de las masas, a causa del descontento existente respecto a ciertas tendencias burócratas y otros defectos en los gobiernos y sus relaciones con el pueblo. Hinchados por esto, los derechistas en China, con los intelectuales burgueses retrógrados jugando un rol influyente, lanzaron un ataque en el seno del Partido Comunista y del Estado socialista, también fomentando disturbios. Fue en este contexto, a principios del 1957, que la política de "que se abran cien flores y que compitan cien escuelas" fue adelantada.

"Cien Flores"

Esto fue avanzado como política de largo plazo "para promover el desarrollo del arte y el progreso de la ciencia e impulsar el florecimiento de la cultura socialista de nuestro país," (Obras Escogidas, Tomo V, pág. 445.) como Mao lo explicó. En esto, Mao y el Partido Comunista de China estaban siguiendo una línea similar a la que fue sostenida por Stalin cuando él señaló que "Es generalmente reconocido que ninguna ciencia puede desarrollarse y florecer sin una batalla de opiniones, sin libertad de crítica." (*Marxism and Linguistics*, N.Y. International Publishers, 1951, pág. 29—edición en inglés.) O, como Mao lo puso, extendiendo esta evaluación más allá de la ciencia al arte también:

Consideramos perjudicial al desarrollo del arte y de la ciencia recurrir a medidas administrativas imponiendo un particular estilo de arte o una determinada escuela y prohibiendo otros. El problema de lo correcto y lo erróneo en el arte y en la ciencia debe resolverse mediante discusiones libres en los círculos artísticos y científicos y a través de la práctica en esos terrenos, no de manera simplista. (Obras Escogidas, Tomo V, pág. 445.)

Hay que notar que ésta es una *lucha* entre formas artísticas y escuelas científicas. Y Mao acentuó poco después de esta cita que esto hace parte de la lucha de clases general en la sociedad socialista:

La lucha de clases no ha terminado. La lucha de clases entre el proletariado y la burguesía, entre las diferentes fuerzas políticas y entre el proletariado y la burguesía en el terreno ideológico, será aún larga, tortuosa y a veces incluso muy enconada. El proletariado aspira a transformar el universo según su concepción del mundo, y a otro tanto aspira la burguesía. A este respecto, aún no ha sido solucionada realmente la cuestión de si será el socialismo o el capitalismo el que venza. . . Pasará un tiempo bastante largo antes de que se resuelva en nuestro país la cuestión de quién vencerá a quien en la lucha ideológica entre el socialismo y el capitalismo. (Ibid., pág. 446.)

Así que esta política fue una manera de librar la lucha de clases. Por supuesto, como Mao también mencionó, estas dos consignas no tienen en sí mismas un carácter de clase—es decir, que pueden ser utilizadas, naturalmente en formas opuestas—por clases oponentes. El proletariado usará su propio criterio para juzgar las cosas que brotarán—para distinguir, tal como Mao señaló, las fragantes flores de las hierbas venenosas. Mao menciona varios de estos criterios, el más importante siendo que sean útiles a la transformación socialista de la sociedad, y que ayuden en fortalecer el rol dirigente del Partido Comunista.

En otras palabras, cada idea u obra de arte que aparezca bajo esta política no será una flor. Algunas serán hierbas nocivas, y deben ser desarraigadas. Pero el hecho de que algunas malas hierbas brotarán bajo estas normas, no significa que la política es mala. Al contrario. Para empezar, tal extirpación tendrá que ser hecha en todo caso: "Dentro de diez mil años habrá aún malas hierbas, lo cual nos indica que debemos prepararnos para luchar diez mil años." (Obras Escogidas, Tomo V, pág. 392.) Es decir, que habrá malas y dañosas ideas bajo el socialismo por un largo período (e incluso bajo el comunismo). El proletariado debe prepararse a sostener una resuelta y constante lucha contra ellas.

Pero además de esto, la política de dejar "que se abran cien flores y que compitan cien escuelas" frecuentemente será muy útil en sacar a la luz del día estas ideas, para que puedan ser combatidas y desarraigadas. Y, en actualidad, es lo que sucedió en 1957. Los derechistas burgueses en China en realidad se aprovecharon de la oportunidad que esta política les proveyó, y lanzaron una gran ofensiva. El proletariado y su Partido entonces utilizaron *esta* oportunidad para repeler la ofensiva y aplastar este cuartel burgués.

Algunos de los derechistas se quejaron de que ellos habían sido engañados (un tema repetido también por muchos escolares que estudian la China). Pero Mao explicó:

Hay quienes dicen que ésta es una estratagema solapada. Nosotros decimos que es una estratagema abierta, pues habíamos advertido con anticipación al enemigo: Los monstruos y demonios sólo pueden ser liquidados cuando aparecen en escena, y las hierbas venenosas sólo pueden ser escardadas cuando salen a la superficie. ¿No escardan los campesinos varias veces

al año? Además, las hierbas escardadas pueden servir de abono. Los enemigos de clase buscarán, sin duda alguna, oportunidades para manifestarse. No se resignarán a ver perdido su reino y comunizados sus bienes. Por más que el Partido Comunista advierta de antemano a sus enemigos y les dé a conocer su estrategia básica, éstos no dejarán de lanzar ataques. La lucha de clases es una realidad objetiva, independiente de la voluntad del hombre. Esto significa que es inevitable. Aunque el hombre lo quiera, no es posible eludirla. Lo único que él puede hacer es guiarla de acuerdo al desarrollo de las cosas, para conseguir la victoria. ("La orientación burguesa de *Wenju Pao* debe ser criticada," *Obras Escogidas*, Tomo V, pág. 494.)

La burguesía va a seguir existiendo bajo el socialismo y va a luchar y lanzar ataques contra el proletariado. A veces la mejor táctica para el proletariado es dejar que se ponga en campo abierto, así exponiéndose a la vista de las masas y armando al pueblo con una comprensión de qué consta su verdadero programa—la restauración del viejo orden—para que la gente pueda ser movilizada para derribarlos.

Batalla en el Campo Cultural se Intensifica

A despecho de esta lucha y de muchas otras, la burguesía no fue, por supuesto, en ninguna manera totalmente erradicada. Fuerzas burguesas continuaban teniendo vitalidad y potencia, y en actualidad su fuerza fue centralizada hasta considerable grado en las áreas del arte y la cultura. El sistema de educación fue una de sus fortificaciones, impulsando a Mao a decir más tarde, resumiendo el primer año de la Revolución Cultural en 1967:

Como lo veo yo, los intelectuales, inclusive los jóvenes intelectuales que todavía están siendo educados en las escuelas, siguen teniendo una concepción del mundo esencialmente burguesa. Esto ocurre porque durante diecisiete años después de la liberación, las esferas culturales y educativas han sido dominadas por el revisionismo. Como resultado, ideas burguesas son instiladas en la sangre de los intelectuales. ("Talks by Chairman Mao with a Foreign [Albanian] Military Delegation," *People's China*, compilado por David Milton, Nancy Milton, y Franz Schurmann, Vintage Books, 1974, pág. 263. Nuestra traducción.)

Aquí es significativo notar que esta evaluación de Mao de la cultura y educación como dominadas por el revisionismo diecisiete años después de la liberación hasta el comienzo de la Revolución Cultural siempre ha sido agudamente atacada por los revisionistas en China. Ahora, desde su toma del Poder, ellos han llamado esta evaluación "las dos estimaciones" (de educación y cultura) y las atribuyen a la tal llamada "Banda de los Cuatro" como un ataque indirecto pero inequívoco contra Mao mismo y su línea revolucionaria, y como una crucial parte componente de su trastocamiento de la Revolución Cultural y la revolución China en general (no puede haber nadie de conciencia política en China que no sepa que estas "dos estimaciones" fueron hechas por Mao mismo).

Antes de la Revolución Cultural los revisionistas estuvieron también firmemente atrincherados en las artes, donde ellos promovieron representantes de las antiguas clases explotadoras y nuevos élites como modelos, y fomentaron valores burgueses y hasta feudales, abriendo la puerta a la famosa admonición de Mao al Ministerio de Cultura que "si rehusa transformarse, tiene que cambiar su nombre por el de ministerio de emperadores y reyes, generales y cortesanos, de letrados y bellezas, o de momias extranjeras."

Mao vió que la opinión pública (tal como condiciones en general) estaba siendo preparada para una toma del Poder por estos revisionistas, y él lanzó un contraataque, concentrándose primero y particularmente en la esfera de la cultura, y especialmente del arte. Comenzando en 1963, la esposa e íntima camarada de Mao, Chiang Ching, junto con Chang Chun-chiao, otro íntimo camarada y miembro de la llamada "Banda de los Cuatro," dirigió un desafío a los revisionistas justamente en este terreno. Un área importante del desafío fue la tradicional forma de arte china, la Opera de Pekín. Aquí continuaban a presentar obras antiguas feudales y semi-feudales casi exclusivamente.

Durante aquel período, Mao personalmente usó la forma de la poesía para proclamar el inevitable triunfo de la revolución sobre la reacción, frente a una adversa corriente revisionista internacionalmente, con su jefatura en la Unión Soviética, y frente a los ataques de los que siguieron el camino capitalista en la China, de concierto con esta tendencia traicionera internacional y la cobarde capitulación al imperialismo. Mao terminó un famoso poema escrito a principios de 1963, con las siguientes líneas:

Los cuatro mares están levantándose, nubes y aguas incontenibles,
Los cinco continentes se sacuden, viento y truenos rugiendo.

Nuestra fuerza es irresistible,
¡Abajo con todos los insectos!

("Respuesta al Camarada Kuo Mo-jo," Mao Tsetung, *Poemas*, 1976.)

Finalmente en 1965, después de haber personalmente ayudado a preparar opinión pública revolucionaria, y asestando los primeros golpes en la esfera crucial de la cultura, Mao hizo un directo con-

traataque político. Interesante y significativamente esto también fue relacionado al campo cultural.

Los revisionistas habían escrito y puesto en escena una obra que estaba ubicada en el pasado, pero la cual, por analogía, era un ataque muy directo contra Mao Tsetung. La obra fue llamada *Hai Jui Despedido de su Puesto*, y ostensiblemente defendió un hombre que había sido despedido en el pasado feudal, pero por clara analogía, estaba atacando a Mao por haber derribado al ex-Ministro de Defensa, Peng Te-juai, el cual vigorosamente había atacado el Gran Salto Hacia Adelante en China a fines de los 50. Como declaró Mao en diciembre de 1965,

Lo esencial del asunto *Hai Jui Despedido de su Puesto* es la cuestión del despido. El emperador Chia Ching (de la Dinastía Ming, 1522-66) despidió a Hai Jui de su puesto. En 1959 nosotros despedimos a Peng Te-juai de su puesto. Y Peng Te-juai también es "Hai Jui." (Nuestra traducción.)

Mao sugirió que se organizara crítica de esta obra. Pero esto no podía ser llevado a cabo en Pekín, tan firme estaban los revisionistas, encabezados por Liu Shao-chi, Teng Siao-ping, Peng Chen (entonces alcalde de Pekín) y otros en control allá. Tenía que ser hecho en Shanghai, donde los revisionistas también tenían la ventaja pero donde no tenían tanto control como en Pekín. Yao Wen-yuan, en estrecha consultación con Mao, escribió una crítica mordaz de la obra teatral ("Sobre el Nuevo Drama Histórico *Hai Jui Despedido de su Puesto*"), exponiendo su verdadero propósito social y su esencia. Este artículo, como Mao más tarde declaró, fue la señal para el comienzo de la Gran Revolución Cultural Proletaria.

La Revolución Cultural y la Revolución de la Cultura

Se hablará de la Revolución Cultural en detalle en el próximo artículo de esta serie. Aquí se trata del aspecto del arte y de la cultura. Pero claro, esto fue un aspecto central de esta revolución—con razón fue llamada la Revolución Cultural. Como dijo el Comité Central del Partido Comunista de China, en una decisión que se dice haber sido escrita personalmente por Mao, y específicamente en un párrafo que merece ser citado por completo:

Aunque derrocada, la burguesía todavía trata de valerse de las viejas ideas, cultura, hábitos y costumbres de las clases explotadoras para corromper a las masas y conquistar la mente del pueblo en sus esfuerzos por restaurar su Poder. El proletariado debe hacer exactamente lo contrario: debe propinar golpes despiadados y frontales a todos los desafíos de la burguesía en el dominio ideológico y cambiar la fisonomía espiritual de toda la sociedad utilizando sus propias nuevas ideas, cultura, hábitos y costumbres. Nuestro objetivo actual es aplastar, mediante la lucha, a los dirigentes seguidores del camino capitalista, criticar y repudiar a las 'autoridades' reaccionarias burguesas en el campo académico, criticar y repudiar la ideología de la burguesía y demás clases explotadoras, y transformar la educación, el arte y la literatura y los demás dominios de la superestructura que no corresponden a la base económica del socialismo, a fin de facilitar la consolidación y el desarrollo del sistema socialista. ("Decisión del Comité Central del Partido Comunista de China sobre la Gran Revolución Cultural Proletaria," *Importantes Documentos de la Gran Revolución Cultural Proletaria*, pág. 132-33.)

Así, mientras que en la Revolución Cultural por cierto no se trataba sólo de las obras de literatura y arte, y ni siquiera simplemente con la cultura en general, sino que por último (puesto que era una verdadera revolución) tenía que enfocarse en la cuestión política de quién tendría el poder en la sociedad. Sin embargo, el campo de la cultura en general, y el del arte en particular, fue un terreno importante en el cual esta cuestión política se luchó.

Así que la lucha en el campo del arte fue muy aguda. Un buen ejemplo es el caso de *La muchacha de cabello blanco*, un drama revolucionario creado a principios de la revolución china, que ha pasado por varias transformaciones en el curso de esta revolución. Esta ópera se basa en una historia verdadera, en un episodio durante la guerra de resistencia contra el Japón del cual se habló en cuentos populares, que fueron a su turno escritos de nuevo cooperativamente por varios escritores en el Ejército Rojo, y después escritos otra vez basándose en las críticas de los campesinos. Durante los últimos años de la guerra contra el Japón, y durante la guerra civil que la siguió, la ópera fue presentada muchísimas veces en las áreas liberadas. La forma que tomó entonces fue la siguiente:

La heroína de la ópera es la hija de un campesino. Es agarrada por el terrateniente cuando su padre no puede pagar sus deudas al fin del año, y es forzada a ser sirvienta en la casa del terrateniente, golpeada y atormentada por la esposa del terrateniente. Su padre se suicida. Ella es violada por el terrateniente. Cuando queda embarazada, y amenaza exponerlo, él planea matarla. Ella huye al monte y da luz a un bebé, cambiándose blanco su pelo por su apuro y las condiciones de vida en una cueva. Obtiene comida de un templo en una aldea, donde los campesinos dejan ofrendas, pensando que ella es espanta o diosa. Cuando llega al área el VIII Cuerpo de Ejército encabezado por el Partido Comunista, llega a saber de esta aparición. Al perseguir la "espanta," encuentran a la muchacha de cabello blanco y su bebé. Al saber como se están cambiando las cosas,

ella regresa con el ejército a su antigua aldea y denuncia al terrateniente, quien es golpeado. La muchacha de cabello blanco se reúne con otro campesino que antes había sido su novio. Y la impresión es que ahora pueden hacer un hogar juntos y pasar una vida alegre.

Empezando antes de la Revolución Cultural, y en lo que constituyó una parte importante de la preparación para ésta, y específicamente bajo el liderazgo de Chiang Ching, se hicieron muchos cambios en esta obra. Puesto que, como se indicó entonces, la ópera reflejaba en muchas maneras la etapa de nueva democracia de la revolución, en aquel entonces. A medida que la revolución avanzaba hacia el socialismo, las obras de arte tenían que reflejar este progreso. Esta obra en particular había desempeñado un papel positivo e importante en la lucha revolucionaria en la etapa de nueva democracia, pero quedaba lejos de cumplir, en su forma original, las necesidades de la lucha de la etapa socialista. De hecho, si no se transformara para mantenerse al paso de la revolución y la conciencia creciente de las masas, se convertiría en su opuesto—se convertiría en un vehículo para promover ideas y sentimientos en oposición a la continuación de la revolución socialista y de la construcción socialista. No es sin razón, ni simplemente por desdicho a Chiang Ching, que, al tomar el Poder en octubre de 1976, los revisionistas en China restauraron la versión original de *La muchacha de cabello blanco*, eliminando los cambios revolucionarios (resumidos más adelante) hechos bajo el liderazgo de Chiang Ching.

Un cambio iniciado por Chiang Ching fue que el padre ya no se suicidó, sino que fue matado resistiendo el ataque de los gorilas del terrateniente. E, igualmente, la heroína misma ya no es violada, sino que resiste continuamente la tiranía del dueño y de su esposa, y al fin tiene que huir porque la persiguen más y más por resistir contra su opresión.

Quizás mucha gente dirá (como ya dijeron en China) que tales cambios hacen la ópera menos realista, que Chiang Ching y los que seguían a Mao estaban tratando de hacer parecer que cada campesino que tenía que rendir su hija al dueño (y esta era una ocurrencia muy común en la China feudal y semi-feudal), y que cada campesina que el dueño trató de violar (y esto también era común) resistió militantemente, cuando en realidad esto no era la verdad. Y es seguro que no todos en esas circunstancias montaron tal resistencia. Hubo algunos que fueron submisivos y otros que resistieron en otras maneras menos directas que la del campesino y su hija en la nueva versión de *La muchacha de cabello blanco*. Pero también había muchos que sí resistieron de una manera militante.

Todas estas maneras de actuar se podían llamar típicas, y representar cualquiera de éstas en un drama podría ser una concentración de uno u otro aspecto de la vida. Pero lo que se estaba creando en China era el arte revolucionario, una concentración revolucionaria de la vida, es decir algo que ayudara a las masas a impeler hacia adelante la historia, y que ayudara en la transformación revolucionaria de la sociedad. A fin de lograr esto, lo que importa más representar es la resistencia ardiente de la gente contra su opresión, y cómo pueden quebrar sus cadenas.

Además, esto no quiere decir falsificar las cosas, al contrario de las afirmaciones que tal arte revolucionario es "irrealista." Seguro, como acabamos de decir, los dos campesinos, el que se suicida y el que resiste, son verdaderos. Pero, en realidad, ¿Cuál de los dos representa más la esencia de lo que pasaba entre el campesinado durante la revolución china? ¿No era mucho más la esencia de las cosas, mucho más la tendencia de adónde iban las cosas, que los campesinos se estaban levantando como una tormenta poderosa, destrozando a sus opresores y jugando un papel vital en transformar la sociedad?

La entera revolución china, como cualquier revolución para los que la veían a través de ojos burgueses, parecía irreal, algo que era imposible creer o aceptar. Y así la representación de la realidad de los campesinos heroicos también era destinada a parecer "irrealista" para estas mismas personas.

También, en línea con esta orientación socialista, el final del drama fue cambiado. En vez de ser golpeado, el dueño es llevado fuera del escenario y ejecutado. La razón es que en la ópera el dueño esencialmente simboliza las fuerzas reaccionarias y su ejecución enseña como el pueblo chino se estaba alzando para derrocar a estos reaccionarios por la fuerza de las armas. (Se hizo claro que si él hubiera sido ajusticiado en el escenario, esto hubiera creado simpatía involuntaria para él, entre los espectadores.)

También, en la nueva versión de la reunión de la muchacha de cabello blanco con su novio, el tema de amor es tratado como menos importante y hecho muy secundario en comparación a las luchas de los campesinos y del pueblo chino en general. Y en vez de que los dos se vayan a vivir juntos muy felices, los dos se comprometen a unirse a la lucha revolucionaria y llevarla a cabo. Esto, otra vez, fue necesario y correcto no solamente para presentar más definitivamente las demandas de la revolución de la nueva democracia, la cual no estaba todavía terminada al momento en que toma lugar el fin de la ópera, sino que aún más para cumplir con los requisitos de la etapa socialista, en la cual, como Mao lo había resumido, era necesario continuar la revolución y, en línea con esto, era necesario ilustrar en obras de arte el extendido y continuo papel central de la lucha de clases.

La muchacha de cabello blanco también fue convertida en ballet durante este período, una de las grandes obras de arte de la humanidad, en la cual formas de

baile y tradiciones musicales occidentales fueron integradas con formas tradicionales chinas y los tipos de manierismos y posiciones estériles y burgueses que son casi sinónimos con el ballet en el Occidente fueron transformados en manierismos y posiciones militantes y revolucionarios.

Estas obras de arte, como la nueva versión de *La Muchacha de cabello blanco*, fueron conocidas como "obras modelo." Es decir, marcaban el paso que la gente por toda China podía usar como modelo en el desarrollo de sus numerosos y variados trabajos artísticos. Aún más, bajo la guía de la línea de Mao y con el liderazgo concreto de Chiang Ching y otros que sostenían esta línea, no solamente fueron producidos trabajos modelos en otras áreas de literatura y arte (además del ballet y la Ópera de Pekín), tal como música sinfónica, sino que hubo una tremenda proliferación de obras revolucionarias, especialmente creaciones provenientes de las mismas masas, en tales campos como películas, otras formas de drama, cuentos, poesía, pintura, música, bailes, etc.

Y además, de manera sin precedente, durante este período de la Revolución Cultural, avances tremendos fueron logrados en movilizar a las masas mismas para emprender la lucha en el campo cultural y desarrollar la cultura socialista. Uno de los problemas en China es que todavía es un país atrasado y relativamente subdesarrollado. Esto es verdad particularmente en el campo, y una de las ramificaciones de esto es que el sistema de transportación y comunicación todavía está relativamente subdesarrollado, especialmente en las áreas rurales. Bajo el liderazgo de revolucionarios como Mao y Chiang Ching, y especialmente durante la década de la Revolución Cultural, en sus etapas diferentes y formas variadas desde 1966 a 1976, nuevas maneras fueron desarrolladas para hacer llegar estos nuevos tipos de cultura al pueblo—tal como el desarrollo de pequeños proyectores de cine, los cuales podían ser llevados fácilmente a regiones montañosas de los campos, o ser montados en bicicletas, para que películas pudieran ser tomadas y presentadas aún en las áreas más remotas y relativamente inaccesibles.

También, diferentes compañías de la Ópera Pekín y otras tropas de artistas viajarían por el campo, con bicicletas y mochilas, presentándose en áreas remotas, ayudando a grupos locales a presentar obras modelos, y mirando presentaciones de trabajos locales para poder aprender de ellos.

Estas fueron maneras concretas en las cuales el proletariado, su Partido y trabajadores culturales lucharon para acabar con las diferencias entre la ciudad y el campo en el área cultural, de tal manera ayudando a transformar la sociedad bajo el socialismo en la dirección del comunismo.

El Terreno de la Cultura en la Última Gran Batalla de Mao

Pero la Revolución Cultural, como cualquiera otra cosa, no fue simplemente una línea directa de progreso. Fue una revolución, y por supuesto fue resistida ferozmente por contrarrevolucionarios, encabezados por los seguidores del camino capitalista en el Partido mismo. Hubieron muchas vueltas y revueltas, y diferentes etapas en las cuales diferentes tácticas fueron requeridas para tratar con nuevas condiciones.

La etapa final de la Revolución Cultural, la etapa de la última gran batalla de Mao, empezó con el vencimiento de la traición de Lin Biao, quien en el otoño de 1971 murió en una caída de avión, huyendo del país después de haber fracasado su atentado contra la vida de Mao y sus esfuerzos de llevar a cabo un golpe de Estado. Pero Lin había sido identificado en muchas maneras con la Revolución Cultural, de tal manera que su traición había abierto las puertas para muchos que habían sido derrocados durante la Revolución Cultural, y otros que se opusieron desde el comienzo, o más tarde llegaron a oponerse a ella. Aún más, la Derecha pudo tomar ventaja del hecho de que durante esta etapa, China estaba haciendo ciertos compromisos, estableciendo relaciones diplomáticas, y haciendo ciertos acuerdos con los EEUU y el Occidente para poder debilitar a la Unión Soviética, dado a que se había convertido en una amenaza directa e inmediata a China.

Esta última batalla resultó, después de la muerte de Mao, en el golpe de Estado contrarrevolucionario de octubre, 1976, el cual vio el arresto de las camaradas más cercanas a Mao, los líderes de las fuerzas del proletariado chino quienes ahora son difamados como la "banda de los cuatro". El revisionismo triunfó, por el momento, en la China.

En esta última gran batalla, la cultura y el arte fueron una vez más un campo crucial de la lucha. Los revisionistas buscaron trastocar los logros que el proletariado había logrado en todos los frentes, incluso (y aún más especialmente) en este frente.

En 1973, presentaron descaradamente otra versión, poco cambiada, de un drama que defendía la línea de Liu Shao Chi en oposición a la de Mao antes de la Revolución Cultural. Casi al mismo tiempo, bajo la cubierta de "Apertura hacia el Occidente," y para servir sus propósitos de capitulación al imperialismo, ellos sin crítica alguna promovieron y negaron el carácter y contenido de clase de obras de arte de los países imperialistas occidentales, en particular de la "música absoluta" (música instrumental sin título descriptivo). Junto con esto, ellos lanzaron un asalto feroz contra las nuevas obras revolucionarias de literatura y arte, avanzadas a través de la Revolución Cultural, incluyendo un ataque agudo contra las obras modelo y específicamente contra la revolución de la

Opera Pekin.

Ellos acusaron a revolucionarios de suprimir creaciones artísticas, y se quejaron de que no había suficientes "flores abriéndose"—intentando instilar la política de dejar que se abran cien flores con un contenido burgués, y oponerla a la línea de Mao que "el proletariado debe de ejercer una dictadura omnimoda sobre la burguesía en el dominio de la superestructura, incluyendo las varias esferas de cultura," la cual Mao adelantó en unidad dialéctica con la política de "cien flores" y la cual reforzó la base proletaria de esta política. Junto con todo esto, los revisionistas asestaron un fuerte golpe contra las transformaciones en educación en los campos de la ciencia y tecnología que habían sido logradas a través de la Revolución Cultural, chillando que estas nuevas políticas habían hecho un "enredo" de las cosas, y específicamente que ellas le impedían a China "alcanzar y sobrepasar"—en realidad ellos querían decir seguir a la cola, imitando y capitulando—a los países "avanzados" del mundo, es decir, los imperialistas.

Mao y las fuerzas revolucionarias que el guió, junto con los Cuatro—Wang Jung-wen, Chang Chun-chiao, Chiang Ching y Yao Wen-yuan—como centro de liderato, no sólo lucharon con energía contra estos ataques específicos, sino que lanzaron una contraofensiva en la esfera de la superestructura y la creación de la opinión pública. Poco después del X Congreso del Partido Comunista de China (en agosto de 1973) ellos lanzaron un movimiento de Criticar a Lin Piao y Confucio. Fue una campaña principalmente de forma educadora pero que constituía una lucha de extrema importancia en cuanto a la superestructura. A través de esta campaña, usando el método de analogía histórica, y basándose en la aplicación del materialismo histórico y la educación de las masas en esto, se pusieron a la vista la línea contrarrevolucionaria de los revisionistas, y su política y preparaciones para la toma del Poder, el trastrocamiento de la revolución y la capitulación al imperialismo, y las masas fueron movilizadas a criticarlos.

Más tarde, en el verano de 1975, cuando la lucha de clases en general llegaba a un punto culminante, Mao usó la literatura y el arte como un arma afilada en esta batalla. En particular, él prestó especial atención a una novela histórica, *A la Orilla del Agua*, y llamó para crítica revolucionaria de ésta. El héroe (Sung Chiang)

era en realidad un traidor a los campesinos rebeldes en cuyas filas él había usurpado el liderato. Semejante a aquellos en la China actual que se unieron a la revolución en su etapa democrática, pero que nunca fueron revolucionarios consecuentes, que nunca rompieron radicalmente con la ideología burguesa, Sung Chiang se unió a los campesinos rebeldes sólo para luchar contra los oficiales corruptos, y no contra el emperador. Al final, aceptó la oferta de amnistía del emperador, y se alistó a su servicio para luchar contra

los campesinos rebeldes quienes continuaban la lucha y estaban decididos a llevarla a cabo.

La crítica de esta novela no era, dijo Mao, meramente un ejercicio académico ni una ocupación estética. El mérito de la novela, dijo Mao, era precisamente que ayudaría a las masas populares a reconocer a los capitulacionistas, los Sung Chiang de hoy día, que traicionarían a la revolución en su país, y se venderían al imperialismo. El blanco era aquellos dirigentes, especialmente en el liderato máximo del Partido, que estaban proponiendo una línea revisionista y siguiendo el camino capitalista—gente como Teng Siao-ping, y detrás de ellos, Chou En-lai. Estos eran líderes veteranos que habían fallado en avanzar con la continuación de la revolución en la etapa socialista, y de ser demócratas burgueses (revolucionarios demócratas burgueses) se habían convertido en seguidores del camino capitalista, en contrarrevolucionarios.

Al hervir más esta batalla final, y al estallar en una lucha abierta general, las esferas de educación y cultura fueron campos de batalla de extrema importancia. Además de prestar atención especial a la batalla en el campo de la educación a fines de 1975 y comienzos de 1976, llamando atención al hecho de que ésta era un reflejo agudo de la lucha de clases en general en aquel tiempo, Mao guió a las fuerzas revolucionarias en la lucha en el campo cultural, siendo éste otro importante campo de combate dentro del enfrentamiento general. Y algunos de los tiros principales disparados por Mao no fueron sólo acerca del arte, sino que por medio del arte. Específicamente, como había hecho él antes, Mao usó la poesía como salva en la batalla—en particular, dos poemas que Mao había escrito originalmente en 1965, y que fueron re-emitidos el Día de Año Nuevo de 1976. Esto fue un mensaje al pueblo chino que, tal como en el período de 1965, existía un gran peligro de que los revisionistas tomaran el poder y restauraran el capitalismo. Y que tal como en aquel tiempo, otra vez había necesidad de una gran batalla.

Un poema "Retorno a las Montañas Ching kang" está lleno de optimismo revolucionario, haciendo recordar las victorias memorables que marcaron la historia de la revolución china durante los 38 años anteriores, y señalando el camino adelante hacia los duros combates que traerán nuevas victorias en el futuro. Ching kang era el nombre de las montañas donde se estableció la primera base de apoyo del ejército revolucionario. Ahí comenzó la revolución china en camino de lucha armada, en 1927.

El otro poema, "Diálogo Entre Aves" es un diálogo entre un revolucionario y un revisionista, en forma de analogía de dos pájaros: el legendario rocho y el gorrión gorjeando con susto que anhela las patatas y la carne de vaca (el "comunismo de goulash" de Jrushov) y pone su fe en el "tratado tripartito" (el

tratado farsante de proscripción de pruebas nucleares concluido entre los EEUU, Bretaña y la URSS en 1963). El gorrión revisionista, tal como Jrushov y sus contrapartes en China, cree que el surgimiento y el tumulto revolucionarios en China y en todo el mundo son un "lío del diablo." Y la respuesta del rocho, el ave poderoso que representa la revolución, es que el mundo está siendo puesto al revés, está siendo transformado por medio de estas luchas revolucionarias. Estos poemas, junto con la lucha general en el frente cultural, jugaron una parte importante en esta última gran batalla de Mao Tsetung, en armar a las masas, incluyendo a los miembros de base del Partido y cuadros revolucionarios, para llevar adelante la lucha revolucionaria hasta los dientes mismos del huracán revisionista que estaba siendo fomentado por los líderes seguidores del camino capitalista.

El triunfo de los revisionistas en esta última batalla, su toma del Poder, demuestra precisamente lo correcto de la línea de Mao que durante todo el socialismo hay clases y lucha de clases, y el peligro de la restauración capitalista (tanto como ataques del imperialismo y otros reaccionarios extranjeros) y que por eso es necesario continuar la revolución bajo la dictadura del proletariado. Demuestra específicamente lo correcto de la línea de Mao sobre el papel de la superestructura—no sólo que tiene tremenda importancia bajo el socialismo, sino que a veces juega el papel principal y decisivo. El golpe revisionista, que constituyó el cambio cualitativo y el comienzo del verdadero proceso de trastocar la revolución y restaurar el capitalismo, obviamente ocurrió exactamente en la superestructura, y naturalmente no podía ocurrir en ningún otro lugar.

Más, esta última batalla misma, tal como todas las otras batallas previas en la China socialista—y en el período a principios de la revolución china—ilustra la tremenda importancia no sólo de la superestructura en general, sino que también del campo de la cultura, y de la lucha en esa esfera en particular. Demuestra qué correcta y qué importante fue la contribución representada por la formulación precisa de Mao que, en cuanto se tome el poder, es decisivo que "El proletariado debe ejercer la dictadura omnimoda sobre la burguesía en el dominio de la superestructura, incluyendo las varias esferas de la cultura," y también de la política y los logros que fueron desarrollados bajo la dirección de la línea revolucionaria de Mao sobre la cultura y la superestructura. Y ningún golpe revisionista ni trastrocamiento temporario en China pueden, de ninguna forma, negar ni quitar nada a las tremendas y verdaderamente inmortales contribuciones de Mao Tsetung, inclusive las del área vital de la literatura y el arte, como de la cultura en general. ■