

cincuenta cuando varios desidentes de los estudios Disney, apoyados por la productora Columbia, fundan la UPA. Ante nuestros ojos pasaron, fugazmente, algunas de las aventuras de Gerald McBoing Boing del malogrado Bob Cannon o de Mister Magoo, el cegato personaje de Stephen Bosustov. Bruno

rá? Dentro de diez días, en Cannes, lo veremos.

Antoni v. KIRCHNER

[Vergara].
* LOS DIENTES DEL DIABLO, de N. Ray (Central).

* «Cine/eXpres» recomienda.
* «Cine/eXpres» recomienda calurosamente.

NOTICIA DEL CINE CHINO (y 2)

DE LAS CIEN FLORES A LA REVOLUCION CULTURAL

1. Los puntos cruciales de la historia del cine chino suelen plantearse a dos niveles. Por un lado, el nivel político, en el que confluyen los reajustes generales de la línea política trazada por el Partido Comunista y las luchas de clases tanto nacional como internacional y, por otro, el nivel propiamente cinematográfico.

Una película como «La vida de Wu Sun» (1951), por ejemplo, puede resultar importante en vistas al futuro desarrollo del cine chino, aunque su calidad estrictamente cinematográfica no sea excesiva. Esta película, en la que se narra la historia de un joven que pese a no poder asistir a las escuelas controladas por los mandarines consigue, no obstante, instruirse, convirtiéndose así en un acérrimo defensor de la cultura tradicional, despertó en su momento agudas polémicas. La película fue condenada en la Conferencia Nacional de escritores y artistas chinos de «extremadamente perjudicial por su defensa sutil de una ideología de sumisión al régimen feudal reaccionario y por sus intentos de propagar la doctrina burguesa del reformismo y del individualismo».

Con todo, lo importante, en éste y otros casos parecidos, es el reajuste o modificación en la línea cultural del Estado que a partir de fenómenos como «La vida de Wu Sun» y sus secuelas tienen lugar. De hecho, la existencia de filmes como éste es fructífera en la medida que llama la atención sobre las contradicciones que aún existen en la nueva sociedad. La supervivencia de una ideología y una cultura pertenecientes a las antiguas clases dominantes —ideología y cultura ajenas, por lo tanto, a las actuales clases en el poder— es uno de los mayores problemas a los que se enfrenta cualquier revolución socialista. Mao Tse Tung, en este sentido, es tajante: «Para derribar un poder, necesariamente y en primer lugar, se debe preparar la opinión y trabajar en el terreno ideológico. Esto vale tanto para las clases revolucionarias como para las contrarrevolucionarias».

Pero el temor, bien fundado, a perder la iniciativa en el plano ideológico conduce en ocasiones a un conservadurismo en las cuestiones culturales que en nada benefician precisamente esa lucha contra la ideología superviviente.

Esta realidad fue la que motivó en el año 1956 la campaña política de las Cien Flores («Que cien flores nazcan, que diversas escuelas rivalicen»), campaña fundamentalmente encaminada al florecimiento del espíritu y las obras originales de la nueva sociedad. En plena campaña de las Cien Flores y ante algunos insistentes ataques contra el cine, Mao Dun, entonces ministro de Cultura, señaló que «La cuestión de la calidad es el problema principal al que debemos enfrentarnos» y apuntó como soluciones «la creación de un arte calidoscópico que se enfrente al subjetivismo y la monotonía»; advirtió también contra «los peligros del juicio ex cathedra» que puede decorazonar al creador; y señaló, por fin, que «el objetivo de las Cien Flores es crear una atmósfera en la que cada uno tenga la ambición de poseer un pensamiento y un estilo originales».

2. En su artículo «La Revolución Cultural en los estudios de China» (Cahiers du Cinéma, 1972), Joris Ivens escribe: «Al igual que buena parte de industrias chinas, los estudios de cine han sido constituidos a imagen del modelo soviético, tanto en su organización como en su funcionamiento. Cada estudio poseía, hasta la Revolución Cultural, numerosos departamentos muy separados, con una burocracia muy jerarquizada: ficción, noticiarios, documentales, ciencias populares, animación. Al igual que en otras partes, el sistema de estimulantes materiales estaba en vigor: además del salario, existía un sistema de primas (copiado de la URSS)... Los realizadores, los redactores se preocupaban ante todo de su triunfo social, de su popularidad. Su nivel de vida, superior al de los obreros y campesinos, su vida en un clan cerrado, lejos de las preocupaciones del pueblo, les separaba del 90 por 100 de la población». Es durante este estado de cosas que una película como

«La línea de demarcación» (1964), de Fen Shui Ling, recibe todo tipo de trabas administrativas, resultando en la práctica imposible su exhibición. El filme narraba la historia de un joven militar, miembro del partido, que regresa a la comuna agrícola en la que nació, donde su hermano, también miembro del partido, había alcanzado la responsabilidad de máximo dirigente. A pesar de su condición de militar y comunista el protagonista prefiere integrarse en la comuna como un campesino más. Al poco tiempo de estar allí descubre que las cosas no funcionan muy bien: pésimas relaciones entre los dirigentes de la comuna y los campesinos pobres; optimas, por el contrario, entre aquéllos y los ex campesinos ricos... El protagonista, a partir de estos datos, inicia una encuesta que le llevará a descubrir el mal funcionamiento de la comuna, determinando tanto por el restablecimiento de viejos hábitos (culturales) y antiguas relaciones (de producción) como por el aburguesamiento de los cuadros dirigentes. La encuesta del protagonista desemboca en el descubrimiento de la verdad y en la demarcación del enemigo, distinguiendo en las filas de éste, entre los irrecuperables y los que han actuado erróneamente por aislamiento o incompreensión, recuperables por lo tanto para la causa socialista.

Juzgada como «esquemática (personajes desprovistos de complejidad psicológica) en el plano artístico e inactual en el político, ya que, se decía, hacer reaparecer la lucha de clases en el campo después de más de tres lustros de la gran revolución era replantear discusiones largamente superadas» (G. Fofi, en «Ombre Rosse», 1968), «La línea de demarcación» sólo empezaría a distribuirse masivamente después del triunfo de la línea de Mao en la Revolución Cultural.

3. Es precisamente este constante forcejeo entre lo viejo y lo nuevo en el cine y en las restantes artes en general lo que motivó en 1965 el inicio de la Revolución Cultural. En noviembre de aquel año y en la ciudad de Shanghai un artículo criticando la obra histórica «La destitución de Hai Juei», inició un amplio movimiento de críticas contra otras obras, películas, novelas, etcétera. Con la Revolución Cultural, de nuevo, las contradicciones aparecían en el plano ideológico. En esta ocasión, sin embargo, la agudización de las contradicciones se llevó suficientemente lejos, como para que se revelara la existencia de iguales o parecidas contradicciones en otros terrenos de la sociedad. De la realidad de estas contradicciones nos da noticia Joris Ivens cuando escribe: «Hasta 1964 la Opera de Pekín presentaba siempre en escena a terratenientes, generales, emperadores, príncipes, y otros personajes del pasado feudal de China. La Opera de Pekín seguía siendo el «monumento inmutable» que había sido desde hacía siglos, incomprensible para quienes no poseían los arcanos, principalmente reservado a los círculos restringidos. De tres mil grupos teatrales existentes en China en 1966, dos mil ochocientos trabajan con ese repertorio. De esta manera los poseedores de esta cultura habían creado compañías de la Opera de Pekín en numerosas ciudades de China en las que nadie comprendía el pekinés».

No todo lo que existía antes de la Revolución Cultural debe pensarse que se sitúa en la línea descrita por Ivens. En lo referente al cine, por ejemplo, tenemos varias excepciones: «La línea de demarcación», ya descrita, «La guerra de las minas», «De victoria en victoria», «La guerra de los subterráneos», etcétera. Esta última concretamente —se trata de una de las películas presentadas en París— es un filme didáctico en el que bajo la envoltura de una sencilla cinta de aventuras se explica las diversas utilizaciones de los subterráneos en la guerra prolongada (posibilidades ofensivas y defensivas).

4. Durante la Revolución Cultural la producción de películas se detuvo y en su lugar se promovieron intensas discusiones políticas en los estudios para clarificar el papel del cine y de los trabajadores cinematográficos en el proceso de construcción del

socialismo. Hasta 1970, de hecho, no volvió a reanudarse la plena actividad en los estudios. Curiosamente las dos novedades fundamentales en los sistemas de creación adoptados después de la Revolución Cultural descienden directamente de las enseñanzas de los años de lucha revolucionaria en Yenan. Estas dos novedades —o relativas novedades— son: en primer lugar, la creación en equipo y en segundo lugar, cómo se enfoca la relación autor-producto-público. Detrás de todo ello se halla una premisa fundamental: el estrecho contacto entre los trabajadores del cine y las masas populares.

Contrariamente a lo que sucedía antes de la Revolución Cultural de la estratificación que se daba entre los realizadores y redactores, por un lado, y los restantes trabajadores del estudio, por otro, desaparece para dar lugar a un mayor igualitarismo, tanto en las relaciones de trabajo como en la elaboración del producto en la que actualmente interviene todo el mundo intercambiando sus funciones y después de largas discusiones comunitarias. Es interesante traer aquí el testimonio que aporta Joris Ivens. Se trata de las declaraciones de un redactor de los estudios de Pekín, antiguo amigo suyo: «Durante la Revolución cultural fui muy criticado y esto fue muy saludable para mí. De esta manera descendí del pedestal. Sin embargo, había empezado a luchar en 1936, a la edad de dieciséis años. Con mi cámara participé en numerosas batallas contra los japoneses y contra Chang Kai Chek. Después de 1949, me dormí sobre los laureles. Creía que ya había llegado. Las responsabilidades que asumía me parecían bien merecidas. Después las ideas de confort, facilidad en la vida fueron llegando e, insensiblemente, me dejé engañar y llevar. Cuando pienso en las faltas, en los errores graves que he cometido, hasta ahora cuando hablo de ello, me siento angustiado. Las masas del estudio me han dicho: «Comarada, antes era difícil dirigirte la palabra, incluso era difícil decir una sola frase» y también: «El trabajo estaba dividido en grados, la redacción era superior, los otros inferiores». Esto muestra el divorcio que existía entre nosotros y los trabajadores. ¿Cómo fue esto posible?».

Si en el proceso creador ha habido cambios, no son menos importantes las mutaciones habidas en las relaciones entre los trabajadores cinematográficos y el pueblo. En un editorial de «Bandera Roja», publicado en plena Revolución Cultural, y el que según parece Mao Tse Tung tuvo una directa intervención, se decía: «En cuanto a los cuadros que se dedican al trabajo creativo deben siempre recordar estos dos puntos: primero, deben saber escuchar la opinión de las masas; segundo, deben saber analizar estas opiniones, recogiendo las buenas y rechazando las malas. Una obra totalmente desprovista de defectos no existe, por ello es necesario encontrar los errores y corregirlos. No es necesario esconder las obras equivocadas: no vamos a esconderlas sino a transmitir las a las masas para que las critiquen. No debemos tener miedo de las masas, debemos tener una gran fe en las masas, ya que están en condición de comunicarnos opiniones preciosas... Para rodar una película se necesitan varios centenares de miles y hasta un millón de yens: realizar un filme erróneo y esconderlo es una estafa; ¿por qué no proyectarlo y sacar así una enseñanza para los autores y para las masas populares al mismo tiempo que se compensa una pérdida para la economía nacional? De esta manera obtendremos dos cosechas importantes, una en el plano del pensamiento y otra en el económico...».

Con estas medidas en cine chino sienta las bases para una nueva etapa de la que hasta ahora en Occidente sólo se conoce el ya citado «Destacamento femenino rojo», un ballet moderno en el que narran las pericias de un destacamento femenino durante la guerra contra los japoneses.

Félix FANES