

LOS COMICS CONSIDERADOS COMO CONTRA-CULTURA

NOTA DE LA REDACCION

Reproducimos a continuación uno, de los tres artículos, de los trabajos que completan el libro: "LOS COMICS DE MAO" (G. Nebiolo; J. Chesneaux; U. Eco; "Los comics de Mao"; Edit. Gustavo Gili, S.A.; Barcelona, 1976).

Este texto ha llegado a nuestras manos, y por tratar en este número de COMUNICACION el tema de los comics, hemos creído conveniente reproducir uno de los trabajos y así conocer "aunque sea un poco" de cerca lo que se está haciendo en la China de Mao sobre este arte y esta nueva forma de comunicación.

.....

Los comics están ocupando un lugar cada vez más relevante en la vida cultural, comercial, académica, publicitaria, erótica, periodística, familiar, financiera de la sociedad industrialmente evolucionada de Occidente. El comic, como cualquier otro elemento de la sociedad contemporánea fundamentado en el beneficio, es en primer lugar una "mercancía". Reeditar antiguos comics a precios "de aficionados", constituye un magnífico negocio, y ciertos editores están especializados en la publicación de refinadas ediciones de comics "para adultos", como, por ejemplo, el caso de Barbarella en Francia.

Las aventuras de Tintín y Asterix, de Mandra-

ke y Tarzán traspasan las barreras existentes entre distintas generaciones, clases y naciones (cada una de las series más importantes ya está traducida a varios idiomas). El mismo ambiente académico, que aspire a sacudirse de encima la excusa de no estar de acuerdo con los tiempos, acepta estas novedades, muchas veces con una benevolencia no demasiado complaciente: y, de aquí nace, pues, el lenguaje esotérico inspirado, sobre todo, en el psicoanálisis, en la economía, en la informática, de aquí los esquemas semi-matemáticos, con "modelos" y "conjuntos", las disquisiciones que privilegian el plano de las estructuras y de las formas. Es, por consiguiente, quien realiza el inventario del repertorio "gestual" de los comics (1), quien examina con detalle su "corte" técnico, quien analiza la "preponderancia de la página como autónoma entidad fabuladora" (2). De esta orgía de neoformalismo sólo permanecen inmunes unos pocos autores que se preocupan más que los demás por individualizar el contenido de los comics y su eficaz función social (3).

Desde hace poco tiempo, los comics se presentan como una síntesis fascinante de todo el patrimonio cultural de las sociedades industrialmente desarrolladas: claro dominio de la búsqueda del beneficio en el mundo de la cultura (Hergé, el padre de Tintín, es multimillonario), sistemático disfrute de los nuevos recursos comerciales proporcionados por el ascenso de la nueva generación, al rango de consumidor autónomo, omnipotencia de la masa media (McLuhan), contaminación de la reflexión intelectual en la

obra del esoterismo mundano, intento de "modernización" de la Universidad, evasión con respecto a una realidad, que se desespera por lograr su posesión, uniformidad ideológica con tendencia a aniquilar los conflictos reales, introduciendo en el mercado un producto del que puede disfrutar tanto el rico como el pobre, el adolescente como el adulto.

Al encontrarse inesperadamente frente al comic chino, el lector occidental se mostrará, sin duda, extrañado, quedará desconcertado y desilusionado.

Utilizará, instintivamente, el parámetro del que dispone y se sentirá inclinado a comparar las temáticas expresivas, a hacer referencia a todo lo que se suele esperar de los comics que está acostumbrado a leer. Seguramente, tendrá, pues, la tendencia a juzgar "atrasada" la técnica del comic chino, porque no utiliza los efectos sacados del cine, porque no acude al recurso de la variación de dimensiones de las imágenes, porque el dibujo y el texto no resultan orgánicamente ligados por el "bocadillo" con el diálogo, o, finalmente, porque todo el conjunto resulta poco animado: uno de los comics, de manera especial, el que cuenta la historia del soldado Lei Feng, presenta, acentuado al máximo, este carácter "estático" de las imágenes, por cuanto utiliza solamente los fotogramas, según el antiguo procedimiento de las foto-novelas tan en boga antes, e incluso después, de la primera guerra mundial.

El lector occidental notará, también, con

sorpreza, que el texto de estos comics es totalmente autónomo con respecto a la imagen, la cual acaba por cumplir, solamente, una función complementaria, al extremo de resultar como superpuesta, ajena al planteamiento y netamente distinta. Encontraré más bien convencional, incluso, el tipo de dibujo, demasiado figurativo y algo monótono: un dibujo que, como máximo, insiste aquí y allí sobre el claroscuro y se diferencia solamente por la mayor o menor linealidad, según la marcha de la narración.

En lo que se refiere al contenido, también tendremos no pocos motivos de sorpresa: ausencia total de cualquier clima de ensoñación, ningún "suspense", rechazo del superman y de los exploits inverosímiles, ninguna superpotencia maléfica, ningún efecto de terror o de turbación; sólo personajes sencillos, animados por buenos sentimientos cuyas comunes aventuras constituyen el objeto de una narración que tiende explícitamente a la educación política, unas historias, finalmente, de individuos que no ofrecen ningún interés particular, como dice Brecht a propósito de la gente de Praga en "Schweyk en la Segunda Guerra Mundial".

Por poco que se considere "culto" el lector occidental de estos comics, corre el riesgo de que su irritación latente y su descontento encuentren un pretexto ulterior en la falta de respeto de la tradición china. Este tipo de comic de la China popular señale un rompimiento y equivale a una traición a la "rica herencia" del pasado chino, además de constituir una despreciable infiltración de las formas

gráficas occidentales en el mundo chino.

Esta posición, sin embargo, resulta insostenible si se parte de la historia de las artes y de las tradiciones populares en China. Si no los comics, al menos las series de imágenes sucesivas y encadenadas para elaborar una narración junto con un resumen publicado paralelamente (lian-kuan-hua), se remontan a la dinastía Ming (siglo XIV-XV) o a épocas todavía anteriores; además, estas historias ilustradas son anteriores a los comics occidentales, y no viceversa, incluso resulta imposible establecer, hoy día, si se ha tratado de una derivación directa (como ha ocurrido con la imprenta) o si sólo, por el contrario, ha consistido en un desarrollo paralelo e independiente (como ha ocurrido con el bronce o el molino de viento).

Este método expresivo se utilizaba para difundir la moral confuciana: las "Veinticuatro historias de piedad filial (er shi-si-xiao)" se presentan como otros tantos comics que ponen de relieve, por ejemplo, la abnegación de un hijo que se tiende sobre el hielo para lograr que se funda, a fin de obtener unos peces para su madre enferma. Pero, también las historias edificantes del budismo (como las del cristianismo occidental de los siglos XVIII y XIX) se sirvieron ampliamente de esta forma popular de expresión gráfica. Y las grandes novelas populares chinas de la época moderna, existían, también en versión resumida e ilustrada: Shui-hu, por ejemplo, una novela sobre caballeros errantes,

que narra la gesta de los 108 bandidos-justicieros del bosque de Liang-shan.

Estas historias ilustradas de la antigua - China eran, por consiguiente, profundamente populares, eran leídas por las masas y contribuían a plasmar, por reflejo, su orientación. No puede decirse que se tratase de una auténtica cultura popular e independiente, ya que en las condiciones de la sociedad imperial china, gobernada burocráticamente y con una base agrícola, la cultura popular experimentaba profundamente la influencia de la ideología de la - clase dominante, compuesta por propietarios rústicos y literatos confucianos. Es lícito aplicar a la China imperial - la categoría gramsciana de "bloque histórico", y este bloque histórico chino era, entre otras cosas, excepcionalmente duro de oído y de una singular densidad. Las masas populares vivían a la merced de los poderosos y dependían de ellos, - incluso en el aspecto cultural, a pesar de sus esfuerzos - constantes por emanciparse.

Para llegar a comprender los comics de la - China popular, lo mejor sería acudir a una tradición menos antigua, aunque absolutamente válida y vital: la tradición de Yenan, el centro más importante de la guerrilla comunista en China, durante los años de la lucha armada contra la invasión japonesa, primero, y contra el Kuomintang, después.

En efecto, durante este período numerosos - intelectuales, movidos por el patriotismo, por el deseo de

acercarse al pueblo, por su simpatía por la lucha de los comunistas, abandonaron las ciudades para reunirse con las bases de la guerrilla y compartir la dureza de vida de los partisanos. Pero no se les podía considerar totalmente conquistados por las nuevas ideas y conservaban, en muchos casos, - una conciencia de élite en la cultura y el arte.

Tiene lugar una convención en Yenan, en Mayo de 1942, en el curso de la cual varios centenares de estos - intelectuales sostienen conversaciones con los dirigentes comunistas, los soldados y los campesinos. En el discurso de apertura de la convención, Mao declaró: "El mero hecho de que estos escritores y estos artistas hayan acudido a Yenan, al territorio de las bases de la resistencia, no significa, ni mucho menos, que hayan llegado a identificarse totalmente - con las masas populares de estas bases. Sin embargo, esta - identificación es necesaria si queremos que prospere nuestra labor revolucionaria. La conferencia que hoy hemos organiza do, debe servirnos de ayuda para transformar realmente a la literatura y el arte en una parte integrante del mecanismo - general de la revolución, en un potente instrumento de unifi cación y de educación popular, en un arma terrible que nos - permitirá vencer al enemigo y aniquilarlo, en un medio capaz de ayudar al pueblo en su continua lucha contra el adversa- - rio".

En la convención se discute acerca de dos - problemas de fondo. Primero: "¿Al servicio de quién debemos

poner nuestra literatura y nuestro arte?". La respuesta fue: "Al servicio del pueblo"; lo cual comportaba la renuncia a las costumbres elitarias, la denuncia de la cultura en sí como finalidad, la definición del arte y de la literatura como actividad conectada a la vida conjunta de la comunidad.

De la respuesta al primer problema derivaba la formulación de la segunda pregunta: "¿De qué modo hay que servir a las grandes masas populares?".

Parece ser que la discusión acerca de este segundo aspecto resultó mucho más compleja. Para algunos, realmente, se trataba, en primer lugar, de elevar el "nivel" cultural de las obras destinadas al público popular; para otros, por el contrario, lo más importante era que las obras literarias y artísticas, fueran accesibles a todos. Mao Tse-tung, en sus conclusiones, se toma la cuestión a pecho y reconoce que, en efecto, el problema del "nivel" era un problema serio; además, subrayó que era más importante asegurar una amplia audiencia a las obras literarias y artísticas, que elevar el nivel de las mismas; incluso considerándolo como una finalidad constante de por sí, independientemente de su contexto social: "ampliamente accesible, significa accesible al pueblo; elevación del "nivel" significa elevación del "nivel" a favor del pueblo".

En su concluyente intervención, Mao insistía particularmente en el hecho de que los escritores y los ar--

tistas no deben refugiarse en los géneros "nobles" (teatro - clásico, novela, poesía convencional, pintura sobre seda) y - no deben despreciar las formas artísticas y literarias de carácter popular: "Nuestros maestros de la pluma deben dedicar su atención a los diarios murales escritos por las masas, así como a las cartas enviadas desde las unidades militares comba_tientes; nuestros maestros de la escena deben, por su parte, dirigir su atención a los pequeños contingentes de tropas que operan en las unidades militares y en los pueblos". Todos es_tos géneros "menores" son, en el fondo, más significativos - que otras actividades creativas más prestigiosas, desde el mo_mento en que contribuyen a establecer un contacto directo entre el pueblo y la creación artística y literaria.

Nos encontramos en presencia de una de las - primeras formulaciones sistemáticas de la "línea de masa" en el campo de la literatura y del arte, línea de masa que, luego, estará destinada a cumplir un papel fundamental en toda - la vida política de la China popular en los años cincuenta y, sobre todo, en los años sesenta, como, por otra parte, testimonian directamente los cómics reunidos en el presente volu-men.

En los años cuarenta, esta "línea de masa" da lugar a una serie de realizaciones concretas. Algunos escritores oriundos de las ciudades se trasladan a los pueblos, - comparten la vida sencilla y ruda de los campesinos, totalmen-te desconocidos para ellos, hasta entonces, se alimentan de -

pan de harina de mijo, se llenan de pulgas, duermen en el kang (4). Sus narraciones están impulsadas por sentimientos cálidos y sencillos, como, por ejemplo, en el caso de los cuentos de Chao Hsu-li: "Las modificaciones en el pueblo de Li" y "La mañana de los habitantes del pueblo" que describen las nuevas condiciones de vida de las familias pueblerinas, después de la reforma agraria; las "Baladas de Li Yu-tsai" narran, de una manera todavía más resuelta, la sinceridad y la audacia políticas de los campesinos. El anciano Li Yu-tsai es un militante del partido comunista de un pueblo en el que, anteriormente, ciertos "cuadros" poderosos han cometido errores y en el que el terrateniente y sus hombres continúan ejerciendo un dominio moral sobre los campesinos, a los que intimidan. El anciano Li, antes que aplicar de un modo mecánico las directrices burocráticas, se instala al lado de la familia más pobre del pueblo; calla y escucha, y, cuando tiene que formular órdenes, compone simplemente un estribillo, una cancioncita fácil de aprender, y que, por ello, se repite y se difunde. Así, a través de "un procedimiento sencillísimo de expresión artística y literaria" (para imitar el lenguaje "ciudadano"), el anciano logra transformar la situación del pueblo, restituir la confianza en sí mismos a los campesinos, y acabar, por fin, con el poder despótico del señor feudal y disipar el triste recuerdo de los métodos autoritarios empleados por ciertos comunistas.

La misma "línea de masa", el mismo deseo de ligar íntimamente la vida cultural y la lucha política, lo encontramos en las célebres incisiones en la madera de la época de Venan. Estas estampas populares, de fácil comprensión y estimadas por los campesinos, muchos de los cuales eran analfabetos, narraban la dureza del trabajo en el campo, la violencia de la opresión de los latifundistas y de los japoneses, la fuerza del movimiento campesino. Incluso, una de las danzas populares, el yangke, que estaba muy difundida en las bases de la guerrilla alrededor de 1940 y que chocaba por su simplicidad a los periodistas occidentales que visitaban aquella región, experimenta la pujanza de los imperativos colectivos, la fuerza del pueblo unido, en un sentido casi físico, en un movimiento único: no se han previsto ejemplares aislados ni exhibiciones individuales, sino que todo el pueblo canta en círculo y unifica movimientos extremadamente sencillos.

La cultura original, elaborada colectivamente y elevada al nivel político, a partir de Venan, ofrece, además, una versión del comunismo chino muy distinta de la imagen que nos daban los intelectuales revolucionarios, incluyendo a los más decididos, en la época en que las grandes ciudades deshumanizadas, como Shanghai, estaban en el centro de la lucha, alrededor de 1920-1930. En Venan, el intelectual tenía la posibilidad de mezclarse con el pueblo, en Shanghai la empresa era tremendamente ardua. En la historia del comunismo chino, el habitante de Shanghai se opone al ha

bitante de Yenán (y esta oposición llegará a su apogeo en los años 60, en el momento de la "lucha entre las dos líneas" y con la aparición del conflicto entre Mao Tse-Tung y Liu Shao-chi).

Los comics chinos forman parte del patrimonio cultural del hombre de Yenán.

La función específica de estos comics es, en realidad, la de transmitir un mensaje, de suministrar una demostración. Es decir, cumplen una función decididamente pedagógica, en cuanto explican y hacen más fácilmente comprensible lo que todos ya conocen, aunque de un modo confuso.

Este es, por ejemplo, el sentido del comic que cuenta la historia del soldado Lei Fêng. En esta narración, el heroísmo está colocado en pleno centro de la vida cotidiana, la más sencilla e incluso banal, mientras que, al principio, Lei Fêng soñaba con aventuras espectaculares. Este heroísmo conduce a la humildad y es un heroísmo silencioso: actuar sin discutir, sin hablar de uno mismo... Lei Fêng está ligado a la gente sencilla de su círculo de relaciones calurosas e íntimas, sin ninguna presión y sin actitudes de extrañeza. Es uno de ellos, y la contribución personal de sus gestos de solidaridad, le parece inútil, fuera de lugar.

En el comic titulado "La muchacha de la comuna popular", los problemas de la vida cotidiana están afrontados con una clave más ruda; más que de heroísmo, se trata de la armonía entre la vida privada y la vida pública. Li -

Shuang-shuang, la campesina que tiene un marido conservador e individualista, sabe que cada choque doméstico tiene, analizado a fondo, implicaciones que atañen a la colectividad, y, en efecto, con la ayuda de todo el pueblo, llegará a convencer a su marido para que se "libere del hombre antiguo".

La China está empeñada en una gigantesca lucha para dar vida a una nueva sociedad, basada en la construcción de un hombre nuevo. A través de incertidumbres y fracasos, a través de acometidas y sacrificios, campañas como la de la rectificación (1957), la del "salto hacia adelante" (1958-1960), para la creación de las comunas populares, o para la "Revolución Cultural", han representado unos esfuerzos notables para facilitar el avance del proceso de construcción de esta nueva sociedad y de este hombre nuevo. Lei Fêng y Li Shuang-shuang son dos típicos personajes de la nueva China.

Los comics de la China popular se han convertido, además, en "parte integrante del mecanismo general de la Revolución", según la fórmula propuesta por Mao en 1942, en la convención de los escritores y los artistas en Yenan.

La China popular, sin embargo, está rodeada por un mundo hostil que se inspira en unos valores políticos, sociales, económicos, radicalmente distintos, y que, la mayor parte de las veces, ni siquiera esconde su intención de liquidar a este peligroso foco de discordia. Los chinos viven, por ello, en un estado continuo de alarma y deben estar alerte para lograr descubrir a los enemigos ocultos y las oscuras

maniobras que los amenazan. Esta llamada a la vigilancia se refiere de manera especial a los chinos del Sur, dada la vecindad de Hong Kong, como se puede ver en el comic titulado "Siguiendo las huellas", sacado de un film semipolicíaco, producido recientemente en los estudios cinematográficos de la China popular, en el cual una campesina de buena fe, puede ser el instrumento inconsciente de los agentes enemigos infiltrados en el territorio chino. Resulta significativo el hecho de que esta narración esté fechada en 1961, el año en el que a las consecuencias de las periódicas calamidades agrícolas y de los errores del "salto hacia adelante", hay que añadir el aislamiento casi total del país a nivel internacional (es el año del rompimiento con la URSS).

Pero, además del riesgo de las infiltraciones, la guerra es un argumento que los chinos deben tener bien presente. Hay que tener en cuenta que la eventualidad de una guerra no debe ser excluida, ni mucho menos, y ellos deben estar dispuestos a afrontarla en cualquier momento. Deben aprender a no sentirse un pueblo vencido de antemano, fácil de aplastar bajo el peso de una tecnología "más avanzada", o que está destinado a ser el vasallo inerme de una guerra atómica. La guerra del pueblo está, en efecto, sólidamente basada en los inmensos recursos de la voluntad colectiva, y todas las ocasiones son buenas para recordarlo, ya se trate de experiencias obtenidas de un pasado próximo o remoto, o de los ejemplos sacados de la China o de otros países.

En el comic "La guerra del opio", tiene un significado concreto el hecho de recordar a los chinos contemporáneos la resistencia encarnizada que los habitantes del pueblo de San-yüan opusieron a las "casacas rojas" de la reina Victoria en 1841; si éstos fueron derrotados, no fue debido a que sus fuerzas fueran inferiores, sino a la traición de la burocracia imperial china-manchú que se apresuró a estipular un convenio por miedo a la acción popular.

Los episodios sacados de la guerra contra el Kuomintang en la China meridional en 1927-1934 (Destacamento femenino rojo) o de la Guerra de Liberación de la isla de Hainan en 1949 (Mar azul y corazón rojo), están todavía más cercanos en el tiempo y en el espacio. Después de una generación, dos como máximo, ya nos encontramos frente a guerras capitaneadas por campesinos, bajo los auspicios del partido comunista, que abren una perspectiva revolucionaria; estas guerras, concretamente, han preparado el terreno para la subida al poder de los comunistas chinos y la lección política que de ello se deriva, resulta enormemente popular, desde el momento en que, de estas luchas, brotó la república popular china. También en estos comics se halla contenido el mismo mensaje: el pueblo en armas, es invencible.

Además, resulta muy valioso recordar en la "Carta del Vietnam del Sur", a los lectores chinos, lo que son capaces de hacer sus vecinos vietnamitas, contra la superpotencia americana, ya que ellos pueden encontrarse algu-

na vez en las mismas condiciones.

Si ésta es la función social de los comics chinos, no debe maravillarnos la desproporción entre texto e imagen. El texto tiene una importancia primordial, y el soporte figurativo interviene, entretanto, como complemento secundario y accesorio. La misión del comic es sólo la de atraer la atención del lector, mientras que el texto, - por el contrario, adquiere una propia autonomía.

Todos los comics seleccionados y reunidos en este volumen, ya sea los que se refieren a las relaciones entre los hombres en el seno de la nueva sociedad, ya sea los que, por el contrario, narran la lucha común contra el enemigo del exterior, se basan, en cualquier caso, en una visión trágica de la existencia. La vida es lucha. La lucha también puede ser humilde, la de todos los días, sin tener nada de excepcional, pero requiere, en todos los casos, una entrega total, una actitud fundamentalmente seria en la manera de afrontarla. Y este tono serio de los comics, es lo que más puede desorientar al lector occidental, aunque se haya esforzado, de antemano, por comprender que se trata de productos culturales completamente distintos de las mercancías que está acostumbrado a poder escoger y consumir. En las siete narraciones de este libro no queda sitio para la alegría, el "humour" está ausente, - igual que la ironía. No obstante, es difícilmente imaginable que este pueblo de campesinos haya roto de improviso -

con el mejor aspecto de cualquier cultura la sonrisa, la bur-
la jocosa y reprimida, la alegría colectiva. A pesar de es-
to, los autores de estos comics políticos han escogido el to-
no serio. Tampoco, en este caso, sirve de nada extrañarse,
y menos intentar razonamientos, es necesario solamente adqui-
rir conciencia de una circunstancia. ¿Es un hecho delibera-
do o casual? ¿Pertenece, efectivamente, a la "línea de masa"
o es solamente el fruto de unas excepcionales coincidencias?

Si se piensa el lugar que ocupa en Lu Hsun o
en Brecht el sarcasmo, el humour y la risa, resulta evidente
que no existe una relación imprescindible entre la expresión
militante colectiva (usando una perifrasis que delimita pre-
ventivamente los conceptos equívocos de cultura, literatura
y arte) y aquel algo cerrado, engolado y rígido, sin la me-
nor concesión ni apertura al buen humor, que es típico de es-
tos comics. Saber reírse de los propios adversarios y de -
uno mismo (dos de las funciones políticas de la risa, radi-
calmente diversas, pero complementarias) nunca ha sido un -
signo de debilidad.

Los comics chinos beben voluntaria y clara-
mente de los contenidos ideológicos: la defensa del estado -
socialista contra sus adversarios, la instauración de una so-
ciedad inspirada en la justicia y en la fraternidad, la omni-
potencia del pueblo, la incorporación del individuo en la co-
lectividad, etc.

Los comics occidentales ¿carecen totalmente

de implicaciones ideológicas? Las encontramos frecuentemente dentro del racismo, difuso y tal vez agresivo, a veces - exaltan la violencia pura, la fuerza bruta (y no la violencia al servicio de una causa justa). En general, no tiene ningún interés para el pueblo, para la gente humilde, por el contrario, es para superhombres, para un héroe omnipotente, protagonista de aventuras sorprendentes. Todo esto implica que sea, a pesar de todo, e indirectamente, una ideología, tan coherente como la de los comics chinos: se podría decir, la aceptación directa o indirecta del orden constituido, la imposibilidad de escabullirse.

La transparencia ideológica de los comics chinos, en contraposición a la opacidad de los occidentales, permite encontrar en ellos alguna de las divergencias y de las contradicciones que se han ido acentuando cada vez más en China a partir de principios de 1960, en el momento del rompimiento con la Unión Soviética, y que han desembocado en la "Revolución Cultural".

Se trata, en realidad, del período del "encuentro entre las dos líneas". Por una parte los mantenedores del orden y del estado de cosas, los amigos de Liu Shao-chi, los dirigentes que tienen sólidamente en sus manos la máquina del partido y del Estado. Son los privilegiados, pero su postura política no está basada primordialmente en la defensa de sus propios privilegios materiales (casa, coche, admisión de sus hijos en la Universidad, etc.); están

más bien, convencidos de que un país debe ser dirigido por un grupo directivo competente, cuyo "mandato" sea infalible, tanto más en cuanto que se apoya en la enorme autoridad del marxismo, del partido leninista de vanguardia, del movimiento comunista mundial. Por otra parte, los autores de la "línea de masa", los "maoístas" para utilizar una fórmula simplista pero cómoda. Para éstos, es fundamental elevar constantemente el grado de responsabilidad política de las masas populares, evitar a cualquier precio la cristalización de un estrato social privilegiado que se base, si no en la fuerza económica privada, en la experiencia política, en el prestigio, en el cargo dirigente. El santo y seña más importante de la "Revolución Cultural" será, de hecho en 1966-1967: "rebelarse es justo", "bombardear el cuartel general".

Después de estas consideraciones generales, se puede comprender la diferencia existente entre el comic titulado "La guerra del opio" y otro, que no hemos reproducido, titulado "Lim Tse-hsü", que tiene el mismo argumento, es decir, la resistencia china ante la agresión británica de 1839-1841 (primera guerra del opio).

A pesar de todo, a falta de una explícita explicación ideológica, resulta evidente que el comic "La guerra del opio", al exaltar la capacidad política y militar de las masas populares como elemento fundamental de la resistencia a la agresión inglesa, intenta corregir el acento aristocrático del comic "Lim Tse-hsü", que atribuye el papel prin-

cipal en la lucha a un alto funcionario imperial del que se exaltan la honestidad y el patriotismo. En este comic, en realidad, la atención está centrada en la figura del virrey Lim Tse-hsü, un confuciano ortodoxo, protagonista de una enarnizada resistencia contra Inglaterra. Su patriotismo es exaltado como una virtud en sí, sin citar las contradicciones de clase que conducen a Lim al fracaso final. Sí, realmente, su conducta política merece la desaprobación de Pekín y de la Corte, no es debido a que su influencia política sea más débil que la de la facción de los "traidores" y de los "colaboracionistas", bajo el gobierno de Pekín, sino porque, en calidad de mandarín conservador, participa en el funcionamiento implacable del aparato político-social que explota al pueblo. Por ello, era imposible que a su política de resistencia, incluso apoyada por las masas populares, le sonriera el éxito: entre él y el pueblo se levantaba todo el aparato secular de la opresión feudal. Exaltar su figura solitaria de resistente incomprendido, en el contexto de la crisis política china de los años 1960-1965, significaba lógicamente, decidirse por una de las "dos líneas", es decir, apoyar la de los altos funcionarios del gobierno comunista que ponían en juego, en defensa del poder del "establishment", la propia "competencia" y el propio "prestigio". En conclusión, el comic "Lim Tse-hsü", decidía que todo depende, analizado a fondo, de algunas personas encumbradas, que "conocen" la política.

"La guerra del opio", publicada en el mismo

período, narra el mismo tema histórico, pero para dar una interpretación completamente opuesta de la resistencia china. En este caso, no se exalta ningún alto dignatario imperial, un miembro del aparato, sino a la fuerza del pueblo. El indiscutible coraje del virrey Lin Tse-hsü pasa a segundo término, mientras permanece en el centro de la lucha de masa de los habitantes del pueblo de San-yüan contra las tropas inglesas (se trata de un episodio, cuya veracidad histórica viene atestiguada tanto por fuentes inglesas como por fuentes chinas y que ha hecho mella profundamente en la fantasía popular).

También del examen de los otros dos comics, resulta clara la rudeza del encuentro entre las "dos líneas". En el comic "Destacamento femenino rojo", no se cita nunca a Mao, sino sólo "el partido". El que dirige la lucha del destacamento femenino rojo es el aparato del partido como autoridad suprema. Un observador superficial podría interpretar el hecho de que el nombre de Mao no aparezca en este comic, como un positivo rechazo de cualquier forma de "culto a la personalidad". En realidad, en el contexto del encuentro entre los aparatos oficiales y la línea de masa, poner aparte la figura de Mao, significa, de hecho, ofrecer un apoyo a los esfuerzos de los partisanos de Liu Shan-chi, a fin de reforzar el poder burocrático y eliminar a los partidarios de la otra línea. Un hecho aparentemente banal como el de silenciar el nombre de Mao, enciende unas luces en los alrededores de los años 1962-1965. Efectivamente, queda fuera de

toda duda que los "maoístas", debilitados progresivamente a causa de centenares de pequeños incidentes de este tipo (de los sencillos comics), estaban perdiendo terreno, ni siquiera el tiempo actuaba a su favor. Para ellos, la "Revolución Cultural" representaba una última tentativa, una contranfensiva casi desesperada, donde transformar, si había tiempo - para ello, el curso de la política china. Los "maoístas" - han efectuado esta tentativa, apoyándose en fuerzas espontáneas y semianárquicas, aunque relativamente inmunizadas ante cualquier voluntad de compromiso con el "establishment" y - los aparatos públicos, como la juventud y los guardias rojos.

La foto-novela "Lei Fêng" se encuentra exactamente en esta línea de inspiración auténticamente maoísta: que se basa totalmente en el "mao-tse-tung pensamiento", podríamos decir en la voluntad colectiva del pueblo y no en - el pensamiento omnisciente de un "gran hombre"; en efecto, se dice el "mao-tse-tung pensamiento" con la m minúscula, y no el "pensamiento de Mao-tse-tung".

Al resultar imposible traducirlos a nuestras habituales formulaciones, a nuestra tradicional problemática, los comics de la China popular se ven obligados a sobrepasar los rígidos esquemas de nuestro planteamiento dualista del pensamiento. Después de todo, Cartesio no es chino..

No está escrito que la "vida privada" deba, necesariamente, considerarse una categoría antitética con -

respecto a la "vida pública", y precisamente por esto, todo el pueblo discute la postura conyugal de Li Shuang-shuang en el comic "La muchacha de la comuna popular". El ejército no tiene por qué ser una entidad social encerrada en sí misma y separada de la sociedad "civil" (como el ejército norteamericano, el soviético, el francés): el soldado Lei Fêng se dirige de lleno al pueblo, se mezcla en sus maneras civiles, con la gente humilde, incluso por la calle. El heroísmo no constituye ninguna evolución con respecto a la trivialidad de la vida cotidiana; una evolución hacia una forma superior de vida: él encuentra su finalidad en la existencia de todos los días. La técnica no constituye una escala de valores extraordinaria, pero está substancialmente subordinada a la voluntad subjetiva, la que, por ejemplo, permite a los pescadores de Hainan poder capturar con sólo sus barcas un moderno caño nero del Kuomintang, como nos cuenta el comic "Mar azul y corazón rojo". El hombre excepcional, la figura protagonista, como antítesis de la mediocridad general, ha desaparecido. - Ya hemos subrayado cómo los comics no hacen hincapié en el culto a la personalidad, y las pocas personalidades que aparecen, como Lei Fêng, se distinguen sólo por su concreta intención de confundirse con el pueblo.
