

EFFECTOS DE LA REVOLUCIÓN CULTURAL EN EL ARTE Y LA CULTURA CHINA

DANIELA ARBELÁEZ ELORZA

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA  
ESCUELA DE ECONOMÍA, ADMINISTRACIÓN Y NEGOCIOS  
FACULTAD DE NEGOCIOS INTERNACIONALES  
NEGOCIOS INTERNACIONALES

MEDELLÍN

2021

EFFECTOS DE LA REVOLUCIÓN CULTURAL EN EL ARTE Y LA CULTURA CHINA

DANIELA ARBELÁEZ ELORZA

Trabajo de grado para optar al título de Negociadora Internacional

Asesora  
LADY GAVIRIA OCHOA  
PhD. en Filosofía (c)

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA  
ESCUELA DE ECONOMÍA, ADMINISTRACIÓN Y NEGOCIOS  
FACULTAD DE NEGOCIOS INTERNACIONALES  
NEGOCIOS INTERNACIONALES

MEDELLÍN

2021

## **TABLA DE CONTENIDO**

RESUMEN .....	3
ABSTRACT .....	3
1. INTRODUCCIÓN .....	4
2. REVISIÓN DE LITERATURA .....	9
3. METODOLOGÍA .....	11
4. RESULTADOS .....	15
4.1 ¿Y el arte tradicional? La ruptura al arte tradicional chino a partir de las consignas políticas impuestas por la Revolución Cultural China en 1966.....	15
4.2. La singularidad de la cultura china. ....	21
4.2.1 Comparación entre el arte chino antes y después de 1949 .....	21
4.2.2 ¿Reformar el arte? .....	24
4.3 El líder y la representación del estado en el arte .....	29
4.4 Efectos de la Revolución Cultural China en el arte y la cultura.....	35
5. CONCLUSIONES .....	42
6. REFERENCIAS.....	44

## TABLA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Ceremonia de inauguración de la República Popular de China. ....	19
<b>Figura 2.</b> Mural “Guanyin como Guía de Almas”. ....	22
<b>Figura 3.</b> Mural propagandístico. ....	25
<b>Figura 4.</b> “A jar with a dragon”.....	26
<b>Figura 5.</b> Taza de té en retrato de porcelana Mao Zedong. ....	27
<b>Figura 6.</b> Un coleccionista de la provincia de Hunan, exhibiendo artículos de porcelana fabricados especialmente para Mao Zedong. ....	28
<b>Figura 7:</b> “Dictadores más sanguinarios del Siglo XX”. ....	41

## RESUMEN

Una de las revoluciones socialistas más importantes de la historia del siglo XX fue la revolución China, la que implementó varias estrategias que no solo contemplaban el desarrollo de las fuerzas productivas sino la conciencia de masas y la ideología. El presente artículo es un análisis de los efectos de la Revolución Cultural China (RCCH) sobre el arte y la cultura, los cuales se han expresado al menos en tres objetivos. En primer lugar, la ruptura del arte tradicional chino, a partir de las consignas políticas de la RCCH en 1966 marcan un derrotero de las principales críticas realizadas por posturas a favor y en contra de este proceso, además de discutir sobre las bases ideológicas de la política china en esta coyuntura. En segundo lugar, la comparación entre el arte chino antes y después de 1949 permitió materializar el fenómeno que se ha estudiado con ejemplos y efectos concretos sobre el arte. Por último, la característica del culto al líder y la representación del estado en el arte expresó el lugar concreto donde se materializó la aplicación del proyecto ideológico de la RCCH. La metodología consistió en la confluencia de elementos cualitativos en esencia leídos desde el concepto de cultura, arte y literatura. Se diseñó un instrumento de fichas en matriz que relacionó los conceptos centrales desde los desarrollos históricos precisos, en relación con la actualidad y la permanencia de una esencia cultural en el devenir de China como centro del poder mundial. La base de los planteamientos la designó el proyecto de la RCCH encontrada en los discursos y estudios del presidente Mao TseTung publicados en toda la colección de fuente primaria impresa por la editorial Pekín en los años de duración del proyecto. El resultado de este artículo fue que el proceso de la RCCH fue solo un aspecto que preparó el país para asumir los desafíos de la posmodernidad en plano económico y social del mundo entero. Sea juzgados de aciertos o desaciertos los acontecimientos de esta coyuntura, el proyecto moldeó el carácter de las representaciones del espíritu nacional chino.

**PALABRAS CLAVE:** Revolución cultural, China, arte chino, Comunismo, ideología.

## ABSTRACT

One of the most important socialist revolutions in the history of the 20th century was the Chinese revolution, which implemented various strategies that not only contemplated the development of the productive forces but also mass consciousness and ideology. This article is an analysis of the effects of the Chinese Cultural Revolution (RCCH) on art and culture, which have been expressed in at least three objectives. In the first place, the rupture of traditional Chinese art, based on the political slogans of the RCCH in 1966, mark a course of the main criticisms made by positions in favor and against this process, in addition to discuss the ideological bases of Chinese politics at this juncture. Second, the comparison between Chinese art before and after 1949 made it possible to materialize the phenomenon that has been studied with concrete examples and effects on art. Finally, the characteristic of the cult

of the leader and the representation of the state in art expressed the specific place where the application of the ideological project of the RCCH materialized. The methodology consisted of the confluence of qualitative elements in essence read from the concept of culture, art and literature. An instrument of cards in a matrix was designed that related the central concepts from the precise historical developments, in relation to the present and the permanence of a cultural essence in the future of China as the center of world power. The basis of the approaches was designated by the RCCH project found in the speeches and studies of Chairman Mao TseTung published in the entire collection of primary sources printed by the Peking publishing house during the revolution. The result of this article was that the RCCH process was just one aspect that prepared the country to take on the challenges of postmodernity on an economic and social level around the world. Whether the events at this juncture are judged of successes or failures, the project shaped the character of the representations of the Chinese national spirit.

**KEYWORDS:** Cultural revolution, China, Chinese art, Communism, Ideologies.

## **EFFECTOS DE LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL EN EL ARTE Y LA CULTURA CHINA**

### **1. INTRODUCCIÓN**

Los principales debates propuestos al proyecto político de la Revolución Cultural China (RCCH) rezan sobre la base que cuestiona el modelo "autoritario" del gobierno socialista, el que teóricamente debe obedecer la premisa de la dictadura del proletariado, o el partido como los encargados de extirpar de la sociedad la lucha de clases que han dejado los anteriores modos de producción del proceso histórico chino (Cavendish y Gray, 1970).

Además de la crítica sobre la “coerción” de la libertad intelectual generado por la RCCH, también son postuladas como contradicciones a la efectividad de la ortodoxia del marxismo-leninismo acogido por Mao Tse-tung, los levantamientos, asesinatos y conspiraciones en clave: revolucionarios versus contrarrevolucionarios, las dinastías chinas y el derecho consuetudinario contra, revolución, el partido, las masas, o en su defecto; las políticas bisagra de empalme entre lo nuevo y lo viejo que encarna la crítica a sectores tradicionales dominantes o la burguesía exportadora imperialista, antagonista del proyecto revolucionario maoísta (Deutscher, 1964).

El sustento teórico del marxismo-leninismo-maoísmo que generó la RCCH, implicó un ejercicio de poder de un grupo especializado de gobierno socialista donde lentamente desde la política y la cultura proyectó un cambio de filosofía en el pueblo que les permitiera interiorizar una forma de producción avanzada que acabase con las contradicciones sociales engendradas en el capitalismo, es decir, la preparación para el comunismo (Ribao, 1966). Ante ello, resulta la pregunta, ¿hasta qué punto el arte, la literatura y de forma vasta la cultura, encarnan en sí mismas las contradicciones de clase de un sistema prevalente?

Por otro lado, Baby y Botton (1967) mencionan que el objetivo general de La Revolución Cultural fue "transformar la fisonomía moral de toda la sociedad con el pensamiento, la cultura, los usos y costumbres nuevos y propios del proletariado" (p. 213). El proyecto expresó según parece el replanteamiento de la conciencia de clase frente a las dinámicas de la producción capitalista y sus leyes de mercado interiorizados en una ideología hegemónica, o como mencionaba Hegel, en concebir el espíritu burgués como lo absoluto, la

última fase de desarrollo económico, cultural y social de la humanidad, y como tal debía combatirse en toda su expresión (Hegel, 2003).

Este problema fundamenta la actitud que el partido comunista chino otorgó al proyecto de la formación de conciencia de las masas. El análisis comparativo de este proyecto siempre tuvo de base la experiencia revolucionaria rusa (Deutscher, 1964). No obstante, los rusos decidieron que la existencia de las contradicciones de las clases dentro de un sistema que luchaba por la consolidación económica y la formación de liderazgos consecuentes, no era necesario apostarle a un programa de articulación ideológica entre el partido y las masas como si lo estimó el proyecto de Mao Tse Tung en su tesis: "unión del partido con la masa" (Tse-tung, 1968). Por su parte Mao, no pensó que los antagonismos de clase se solucionaban tácitamente con solo reestructurar las relaciones de producción, tal como lo asumió el partido soviético. En últimas Mao Tse asumió el principio bajo el cual la sociedad de clases existe en el espíritu de clases, lo que constituye el segundo bastión del programa comunista, o el planteamiento de cómo abordar la cuestión de la ideología, una vez que se ha tomado el dominio de los medios de producción por el partido (Tse-tung, 1968). De esto surge como hipótesis que el prototipo de sujeto de la revolución que proyectó la RCCH llevó a tomar una decisión frente al pasado tradicional imperial. En esta medida el arte milenario quedó en muchos casos a merced del olvido y la desprotección de dicho legado por la necesidad del partido de extirpar las "costumbres dañinas" que no conciben la masa como objeto de proyección y realización del comunismo (Aguirre, 2020). Pues se estimó que las conciencias de los revolucionarios del partido que habían logrado hacer la ruptura en consecuencia "conservaron sus antiguas ideas, sus antiguas costumbres transmitidas a través de los siglos,



aun de los milenios." (Baby y Botton, 1967, p.223).

Aunque resulta paradójico, la perspectiva de la Revolución Cultural China formulada en "Sobre la contradicción" por Mao Tse Tung, comprende una crítica al dogmatismo de varios sujetos del partido comunista, y a las esferas que aun bebían ideológicamente del pensamiento burgués y aristocrático (Tse-tung, 1968). Entonces, ¿de qué se habla cuando se señalan las imposiciones al desarrollo del arte en términos de la libertad de expresión y el disentimiento? Se debe recordar pues, de qué trata la tesis de Mao al respecto. Partiendo de la formulación del materialismo dialéctico como filosofía que ampara los postulados teóricos del marxismo-leninismo, se concibe la materia como objeto cambiante de cuyo movimiento se puede saber en tanto se encuentran las fuerzas que se oponen o se contradicen (Tse-tung, 1968). Una solución que se ha planteado para salir de este aparente embrollo teórico es comparando el nivel práctico de la aplicación del anterior planteamiento (Yao, 2001).

A simple vista se puede observar el anuncio de un proyecto vital para aliviar la contradicción de la cultura imperial, y el arte como elongación de un sistema opuesto a la dignidad de la masa y el futuro nacional del partido en la china comunista. Sin embargo, el movimiento dialéctico de la materia, tal como se ha señalado encarna un nuevo juego de opuestos donde el resultado de los remedios a la contradicción encarna de nuevo en un elemento a ser cambiado de manera necesaria. Ante lo dicho, se puede identificar que la RCCH se construyó como un mecanismo propio de los chinos para asumir la revolución ideológica fundamental y así abolir las contradicciones de clase que subyacen finalmente en el "espíritu" del individuo burgués. Es aquí donde yace la fuerza del postulado o mejor dicho,

donde radica la definición moral que permite al partido direccionar el curso de las representaciones del espíritu no individual sino del proletariado como clase revolucionaria en las expresiones artísticas.

Las investigaciones precedentes han dejado problemas planteados y los datos recogidos aún son insuficientes para generar una panorámica exhaustiva de los efectos de la RCCH en el arte y la literatura. Esta coyuntura puso en aprietos la definición del arte en términos de la libertad de expresión y la necesidad del disenso para que en efecto surja como idea y práctica. Por otro lado, los discursos de la época realizados por Mao Tse y otros organismos del partido en torno al proyecto conducen a una afirmación teórica de todo el desarrollo práctico, donde los desmanes fueron notables. Este panorama induce a generar preguntas distintas donde se establezcan continuidades en la larga duración del desarrollo de la cultura china.

Sin embargo, en lo sucesivo se propondrá el siguiente esquema para solucionar la tensión que se ha planteado. Entonces, en aras de identificar los efectos sobre el arte y la literatura en la coyuntura de la RCCH, se analizará la ruptura histórica del arte tradicional chino a partir de las consignas políticas impuestas por el partido comunista chino. En segundo lugar, se intentará comparar el arte chino antes y después de la coyuntura revolucionaria del año 1949, mediante los conceptos de arte, cultura, literatura y política. Por último, se describirá el desarrollo de la obra de arte en relación con el culto al líder desplegado por la consigna ideológica de la Revolución Cultural China.

## 2. REVISIÓN DE LA LITERATURA

El fenómeno político y socio-cultural de la Revolución Cultural China, ha situado el país como referente del comunismo contemporáneo, y también ha suscitado una serie de estudios que inician desde postulados del partido comunista hasta interpretaciones póstumas del fenómeno. Cuando se aborda esta temática, lo primero en orden de pertinencia son las fuentes de la época (Tse-Tung, 1968, Fan, 1970, Renmin Ribao y Hongqui, 1966), es decir la serie de discursos y proclamas ideológico-políticas que sustentan la aplicación de la política de la Revolución Cultural China. Y finalmente la serie de interpretaciones y estudios históricos y documentales como Ospina (2012) y Aguirre (2020) que sitúan posturas frente a la eficacia, asertividad o por el contrario el fracaso y los aspectos negativos de la RCCH.

Desde 1949 vienen apareciendo este tipo de documentos elaborados por Mao Zedong (1968) y otros miembros del partido, incluyendo la Revista Renmin Ribao (1966), quienes dirigían la propaganda política, hasta 1970. A esta documentación se le unen los textos “programáticos para la gran revolución cultural proletaria” de la revista *Hongqi* (1966). El contenido de las fuentes que se acaban de mencionar comprende un profundo sustento ideológico marxista leninista aplicado al contexto histórico chino. De ello resulta el planteamiento de la revolución como proyecto inacabado que en esencia debe acompañarse del cambio de la conciencia de clase legado por la tradición imperial, para alcanzar el plano de la eliminación de la lucha de clases en tanto se diluyen las contradicciones de la sociedad burguesa (Tse –Tung, 1968). Esto último, es la base de todas las consignas programáticas y teóricas de la RCCH.

Desde 1970 hasta el 2020, han aparecido una serie de estudios interpretativos del

fenómeno que se sitúan comúnmente con posturas a favor, en esta línea se encuentran Baby y Botton (1970) y Lee (2011) o en contra las revistas de opinión *Ecos de Asia y Fahrenheit* y entrevistas como las realizadas en Avakian (2012), en tanto, en su generalidad indagan por el concepto del arte y el desarrollo del mismo bajo las políticas del partido, y por otro, al desarrollo en términos de modernidad y modernización del país chino.

En esta revisión de literatura se han abordado al menos cuatro textos interpretativos con un tono imparcial, estos son: Fan, (1970); Baby y Botton, (1967); Cavendish y Gray, (1970); Anguiano, (2011). Estos estudios, se sitúan desde la perspectiva histórica, por lo que no atienden a posturas ideológicas estrictas que determinen posturas viciadas por la parcialidad, sino que enmarcan el fenómeno por fases de desarrollo teniendo en cuenta la historicidad de la causa y el efecto. En esta medida se observa la tensión de las crisis económicas y bélicas que propiciaron el ingreso del discurso socialista en los campos hasta concretarse la revolución en 1949 (Anguiano, 2011). Otro aspecto de esta documentación secundaria, es que verifican por encima de lo que se piense que es el arte y la literatura, en que dicha revolución en efecto propulso el desarrollo económico y situó a China en la vanguardia económica que representa hoy en día. A esta línea se le han unido un artículo de grado que contrastan el confucionismo y el americanismo (Márquez, Alves y Vásquez, 2020) donde se aborda la relación bilateral de ambas potencias en términos de diferencias de prácticas culturales.

Finalmente, la documentación que ha generado mayor crítica y oposición a la RCCH, data de artículos recientes de revistas como *ECOSDEASIA*, una revista cultural donde autores como Aguirre (2020) problematiza el mercado artístico que resultó durante el proceso del plan político de la RCCH y que al final contradice las posturas ideológicas que

sustentaron todo el proyecto. Junto a estas narrativas se pueden agrupar las entrevistas realizadas al presidente del partido comunista norteamericano Avakian (2012), y las opiniones que en general producen los contradictores del modelo socialista a nivel mundial como el FMI.

La presente investigación se diferencia de los estudios antes mencionados, en la medida que hace un esfuerzo comparativo por comprender la cultura y el arte chino en el fenómeno político llamado la RCCH; y teniendo como horizonte la reflexión de las relaciones internacionales en tanto se analizan las elaboraciones internas de las ideologías políticas y económicas que inciden sobre la política exterior e interior de un país como China.

### **3. METODOLOGÍA**

Esta investigación es de tipo cualitativa que recopila información de diversas investigaciones y artículos que tratan este tópico, para proceder al análisis. “En el caso del proceso cualitativo, la muestra, la recolección y el análisis son fases que se realizan prácticamente de manera simultánea” (Sampieri, 2014, p.41).

Tiene un alcance descriptivo donde al tratar sobre la influencia del sistema político y económico de China en el desarrollo cultural y artístico y la “coerción” de la libertad intelectual generado por la Revolución Cultural China. se pretende comparar el arte chino antes y después de la coyuntura revolucionaria del año 1949, mediante los conceptos de arte, literatura y política. Con un alcance descriptivo “se busca especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis” (Sampieri, 2014, p.125).

Por último, este artículo tiene una lógica inductiva que parte de un fenómeno particular procediendo sistemáticamente hasta llegar a una perspectiva general. (Sampieri, 2014).

Teniendo ya asentadas las formalidades del enfoque cualitativo, se procederá a explicar de manera sucinta la estructuración de una matriz de fichas que ha permitido generar planteamientos sobre el tema, mediante la compilación de algunos textos que desarrollan con diferentes preguntas el problema de la RCCH.

El instrumento que se ha construido para la articulación y desarrollo de hipótesis y la solución de los objetivos previstos consiste en una matriz de Excel donde se ubica en una primera fila la referencia completa de la fuente. Seguido de esto se precisan palabras clave que luego están asociadas a una reflexión que deviene del asunto central que arroje el texto, por ejemplo, cuando se aborda el texto de Deutscher (1964) sobre el maoísmo y sus perspectivas se establece un problema entorno al impacto del comunismo moderno en las relaciones de producción capitalista actuales, y como este suceso ha marcado la pauta revolucionaria desde la revolución de octubre en Rusia.

La postulación de este texto en esta matriz que además tiene un lugar para las citas textuales de relevancia estructural, permite dilucidar qué tipo de textos privilegian las discusiones teóricas, cuál es enfático sobre conocimiento empírico de la cultura china, cuáles se oponen y cuáles a favor del proyecto ideológico, cuáles hacen referencia al plano de las relaciones internacionales en torno a las decisiones de los sistemas políticos imperantes, y cuáles arrojan análisis concretos sobre obras de arte y el problema filosófico de la estética y el deber ser del arte en la cultura, el que cómo la humanidad tiene un significado implícito, y que geográficamente solo arroja diferencias de forma.

En este caso, el objeto de estudio es la RCCH, lo que implica que el material producido en términos del arte, la literatura, incluso en diversos casos el material propagandístico, junto con los postulados teóricos de Mao Tse y otras ideas producidas por el partido en la coyuntura revolucionaria de 1949 a 1970, constituyen las fuentes primarias.

Por otro lado, los textos que se refieren a tal coyuntura y analizan la RCCH, elaboradas después del suceso bajo la forma de estudios de caso e interpretaciones son las fuentes secundarias.

Respecto a las fuentes primarias, como se está frente a una reflexión que discurre en el contexto chino, se puede afirmar que la disponibilidad de las traducciones de fuentes primarias del chino a lenguas occidentales son pocas y tienen una selección predeterminada para distintos usos en política, relaciones internacionales y para el fortalecimiento de la vocación de partidos socialistas. Se ha hecho un esfuerzo porque esta clasificación fuese estricta en la matriz elaborada para dividir los datos de la búsqueda entre toda la bibliografía.

La lectura de literatura frente a tal suceso, en su mayoría fuentes secundarias, se ha abordado como insumo para posicionar una mirada crítica frente a la habitual defensa que se asume desde la lectura de las relaciones internacionales socialistas, aunque sin caer en determinaciones ideológicas burguesas o neoliberales. Por tanto, se ha intentado mantener un balance entre las miradas occidentales y orientales. El diseño de la matriz, busca reflejar el método inductivo del análisis al permitir no abordar una mirada absoluta de dos o tres textos que finalmente terminen elaborando la tesis central que corresponde al objetivo general, sino tomando panorámicas de los conceptos y formas de entender el fenómeno de la RCCH.

Además, si se revisan varias obras de consulta se puede establecer cuáles son las obras

que más citan, lo cual permite establecer una jerarquía en las preguntas frecuentes de otros investigadores (Eco, 1977).

El sistema de fichas que se ha planteado permitirá entonces tener una imagen clara de lo que se tienen que encontrar y de lo que ya se ha hallado. El orden principal de las mismas, consisten en lo siguiente: fuentes, palabras claves, comentarios, citas textuales, tipo de referencia, es decir, si se trata de una página web, artículo de revista, libro, luego si es una fuente primaria o secundaria para jerarquizar los niveles argumentativos siendo más novedosas las conclusiones que se extraigan de las fuentes de época o de primera mano. Por último, se encuentra una referencia al tipo de ficha. Si revela una opinión y de que naturaleza, si es política, filosófica, si obedece a contexto cultural, social o económico, o si es de crítica u opinión. Para terminar la caracterización de las fuentes en términos de los contenidos que hayan llamado más la atención por su importancia en términos de hallazgo otro ítem determina si es esencial para el estado del arte, el marco teórico, el desarrollo mismo de alguno de los capítulos, o alguna metodología usual sobre este tema.

El instrumento de Excel permite un relacionamiento sencillo de las variables que ya se ha descrito en el párrafo anterior cuantas veces y en los cruces que se piensen necesarios.

Al final, el ítem de comentario contiene la reflexión más precisa sin necesidad de parafrasear o tomar ideas gruesas de forma textual. Así se puede dinamizar el discurso para que no sea demasiado técnico, pues, aunque se dirija a la comunidad científica, no sería exacto sacrificar una fácil lectura por un tecnicismo estéril en la formalidad de ideas exactas.



## **4. RESULTADOS**

### **4.1 ¿Y el arte tradicional? La ruptura del arte tradicional chino a partir de las consignas políticas de la Revolución Cultural China en 1966**

El arte tradicional chino, bajo las políticas aplicadas a partir del 16 de mayo de 1966, fue abarrotado en el umbral de la crítica más severa en tanto representaba los vestigios ideológico-culturales de la clase dominante que tenía a China en crisis (Cavendish y Gray, 1970). La ruptura que se dio en la expresión filosófica, política y estética que representó el arte, antes y después de la revolución, se caracteriza por el abandono de técnicas pictóricas e intencionalidades en la creación; y en la anulación de la libertad de expresión y la capacidad de disentir como elementos para que exista la obra de arte (Avakian, 2016). Por otro lado, los desarrollos prácticos de la censura demuestran incoherencia, cuando se verifica en la posteridad el mercado negro del arte tradicional chino, incluso, liderado por miembros del partido.

La avanzada revolucionaria se adhirió a un prolongado tiempo de decadencia de la soberanía y el legado de “lo chino”, que inició desde la decadencia a la que sometieron China, los imperios europeos como Gran Bretaña, con el comercio del opio desde 1840, auspiciados por las elites manchuanas. Ahora bien, en esta medida se asume como arte tradicional las formas pictóricas, literarias, esculturales producidas antes de 1949, año emblema de la revolución (Lee, 2011).

Por tanto, el arte que no estuviera destinado a enaltecer el trabajo del obrero y sus reivindicaciones, entonces era un mecanismo ideológico del sistema al que se combate. Para el partido no había expresión artística, que estuviera por encima de las clases sociales y el sistema ideológico de un modo de producción. Así pues, afirmaron que existía un arte para opresores y explotados (Fan, 1970). Entonces la clase burguesa generaba arte burgués, el arte de los señores feudales era el arte feudal, etcétera. Por consiguiente, el arte de los obreros debía ser un arte socialista, o "arte y literatura proletarias" a servicio de la clase revolucionaria (Tse-tung, 1968).

Como se ve, el panorama artístico legado por el pasado, antes de la revolución se condenó al cadalso. Aunque el mismo Mao Tse Tung en 1942 consideró que "no nos negamos a utilizar las formas artísticas y literarias del pasado, pero en nuestras manos, estas viejas formas, remodeladas e imbuidas de nuevo contenido, se convierten entonces en cosas revolucionarias que sirven al pueblo." (1978, p. 27). Admitió la posibilidad de retomar el arte milenario, pero la ejecución del plan político se encargó de cercenar la voluntad de poder del individuo para diluirla en la masa, al mismo tiempo que abarcó en términos materiales la necesidad de expresión del sujeto.

Esta consigna política insidió tanto en las artes y literatura, como en la ciencia, en los códigos civiles, las técnicas de agricultura, la enseñanza escolar, la forma de las uniones maritales organizadas, es decir, sobre cualquier ámbito de lo que Marx suscribió al plano de la superestructura (Marx, 2003). Sin embargo, no sería posible abarcar todo ese espectro ideológico en este artículo, por lo que se abordará el desarrollo sucinto del arte y la literatura

tradicionales en transición con las políticas del partido comunista. La formulación de la política cultural del partido se erigió desde diferentes discursos y tesis de Mao Zedong (1968) y sus organismos de propaganda como la Revista Renmin Ribao (1966), que principalmente remitían a la definición del intelectual como el poseedor de la herramienta ideológica que podría estar en pro o en contra de la revolución, y la necesidad de integrar el arte y la literatura como expresiones naturales del pueblo y para el pueblo. Al respecto decía Zedong, que “China necesita la mayor cantidad posible de intelectuales para que sirvan a la ingente y difícil obra de la edificación del socialismo” (Tse-tung, 1968, p.36). De aquí se deduce que la intelectualidad para el comunismo y el papel de la cultura china en primer lugar fue educativo y formativo (Cavendish y Gray, 1970). Y en perspectiva de “corregir” la moral e ideal burgués pro imperialista, la crítica se dirigió a las expresiones artísticas y literarias del pasado remoto del que había que extirpar a las jóvenes generaciones revolucionarias. Por lo cual, la subjetividad del artista quedó en un segundo plano a costa del proyecto de integración de los intelectuales, artistas y literatos a la masa popular. Esta última idea apuntó al hecho de la “eliminación de las luchas de clases”, pues por lo regular el intelectual como poseedor del saber se situó a menudo cerca del poder y lejos de la “masa vulgar”.

A diferencia de la categoría occidental del intelectual, legada por Zola (2014) en el caso Dreyfus, el concepto de intelectual para los chinos en su semántica es “elemento enterado” que sustrae la posición de clase que adquiere el sujeto creador para situarlo en la masa y eliminar la contradicción.

Según Jiaying (2021) a los artistas que disintían se les consideró como burguesía y se les obligó a ir al campo para su reeducación, con el fin de experimentar la vida de los

proletarios. A otros se les encarceló por no modificar pinturas que no se ajustaban a los parámetros pictóricos y de contenido que exigía el partido. Estas acciones configuraron la acción administrativa sobre el despliegue de los asuntos ideológicos y por lo visto en la experiencia china, desde sus contradictores, se puntualizó la dificultad de que un proyecto político pudiera determinar la fluidez de los fenómenos artísticos y de cultura, y que se siguieran llamando como tal, en el sentido de la espontaneidad necesaria para el acto creador. Respecto a este proceder Cavendish y Gray (1970), advierten que “La reforma del pensamiento, un proceso aplicado a los intelectuales “heredados” de la antigua sociedad, ha sido llamada en realidad “persuasión coercitiva”” (p. 111).

Por ejemplo, Pan Tianshou, pintor, normalista y constructor de las bases educativas en la pintura tradicional, fue perseguido hasta su muerte en 1971 (Reading Revolution, 2016). Tras estos condicionamientos, el arte y la literatura no fueron parte más, que de un elemento propagandístico del partido. El 11 de agosto de 1966 la revista del partido ya lo advertía: “La decisión del comité Central del Partido Comunista de China sobre la Gran Revolución Cultural Proletaria ha permitido a las masas populares de nuestro país escuchar la voz de nuestro gran líder, el camarada Mao Tse-tung” (Renmin Ribao, 1966, p. 16). En lo sucesivo el culto al líder que aún es posible notar en los países socialistas fue la pauta general en la China revolucionaria. Entonces con facilidad encontramos representaciones de Mao Tse en el campo con los campesinos, en reunión con los soldados, en las ciudades con los obreros, cuando daba su discurso, abrazado con los niños, siempre en planos luminosos, uniformes y brillantes.

Esta castración de la necesidad del disenso fue promulgada por

condicionamientos donde las obras debían cumplir patrones específicos en el color y el contenido, esto es la escala pictórica “Red, Smooth and Luminescent” (rojo, uniforme y luminoso)” (Lavagne & Asociados, 2020). Si se observa la pintura en óleo de la “Ceremonia de inauguración de la república Popular de China” de Dong Xiwen y Jin Shangyi (1953), se ve como las directrices pictóricas ya marcaban la pauta antes del decreto aplicativo del plan político en el 66. (Ver Figura 1)

**Figura 1.** *Ceremonia de inauguración de la República Popular de China. Dong Xiwen y Jin Shangyi (1953).* Tomada del Museo Nacional de China ([https://en.chnmuseum.cn/collections\\_577/collection\\_highlights\\_608/artworks\\_617/201911/t20191121\\_172526.html](https://en.chnmuseum.cn/collections_577/collection_highlights_608/artworks_617/201911/t20191121_172526.html))



**Nota:** En esta pintura, por poner solo uno de los muchos ejemplos, se evidencia la pauta pictórica que exigió el partido comunista a los artistas que manifestaron su deseo por el arte y la pintura. En esta misma exigencia, la exaltación del líder y del trabajo colectivo eran otras pautas recurrentes para los artistas.

Resulta paradójico que, ante el despliegue de las políticas de la Revolución Cultural China, sea el partido de la actualidad el que lamente el panorama del patrimonio perdido.

Ciertamente, esto se traduce en un reclamo del pasado, un fracaso ideológico, y un triunfo de la sociedad de mercado, a la que no se pudo resistir la avanzada comunista. Sin embargo, la pérdida de ese patrimonio artístico no fue enteramente responsabilidad del partido comunista, sino también por las avanzadas imperialistas británicas y francesas en las llamadas “Guerras del Opio” (Aguirre, 2020).

Esto generó desde los 70’ la formación de un mercado negro de obras artísticas milenarias chinas, en subastas clandestinas europeas, donde el legado del arte tradicional chino se dispersó en más de 200 mil colecciones privadas. Aritiz (2009) relata que hay más de 1,64 millones de piezas de arte chino repartidas por más de más de 200 museos [...], y cerca de diez veces más en las colecciones privadas. El proceso de recuperación de este legado asume difíciles obstáculos legales, pues en las leyes de la UNESCO respecto al patrimonio, cuando las obras han sido canjeadas por cuantiosas sumas, el carácter retroactivo se vuelve inaplicable Aritiz (2009). Por tanto, son los mismos coleccionistas privados chinos los que asumen con ímpetu nacionalista el rescate de dichas obras. Por ejemplo, Aguirre

(2020) señala este suceso cuando describe la compra de untangka -bordado tradicional tibetano- del siglo XV por el multimillonario Liu Yiqian, quien pagó 44 millones de euros en la subasta que Christie's (casa de subastas londinense) organizó el mes de noviembre de 2020 en Hong Kong. Númerosos casos se presentaron con miembros del partido y otros magnates actuales de la República Popular China.

## **4.2 La singularidad de la cultura china**

### **4.2.1 Comparación entre el arte chino antes y después de 1949**

La singularidad de las representaciones culturales y artísticas de oriente respecto a occidente muestran diferencias opuestas tanto en sus formas plásticas como en la política y la sociedad. Según Ospina (2012): “para entender un poco la singularidad de su tradición literaria, conviene interrogar la lengua China, su originalidad y su carácter irreductiblemente distinto al de nuestras lenguas occidentales”. (p. 47). El arte y la literatura china están en función de relatar la naturaleza, pues entre cada letra de su alfabeto se anuncia una pintura que relaciona los sonidos e imágenes de las aguas, los árboles, las edificaciones y todo lo necesario para representar las pulsiones comunicativas humanas (Gray y Cavendish, 1970).

El arte tradicional chino comprendido entre la Dinastía Tang y la Dinastía Zhou, se destacó por la creación de objetos en cuero, hueso, bronce y jade con la intención de representar el espíritu y los rituales chamánicos (Honour y Fleming, 2002). Uno de sus principios fue mostrar el espíritu creador y la función social y jerárquica; era muy común encontrar obras donde se mostraba exquisitez en las formas, tomando como base las fuerzas de la naturaleza y su acción sobre el espíritu humano (Honour y Fleming, 2002).

Como se observa en la Figura 2, las formas del poder no perdían lugar en las representaciones antiguas, hecho que permite no exaltar hasta el juicio moral de lo justo las representaciones artísticas antiguas chinas por encima de las decisiones modernas, sino ver una expresión hija de su propia época y bajo unas finalidades ideológicas precisas. Tanto el arte como la literatura se ajustan a parámetros precisos que imprimen en el artista los discursos sociopolíticos de su contexto determinado. Cabe mencionar además que por más democratizado que se ofrezca el arte para el pueblo en la RCCH, hay unas destrezas en los individuos que se ajustan a distintas labores, por algo la división del trabajo es un concepto que no se ajusta por estricto a una sola época, sino que es transversal a cualquier sociedad humana (Marx, 2003).

**Figura 2.** “*Guanyin como Guía de Almas*”. Mural de Dunhuang, Dinastía Tang.

(Siglo X)





Nota: mural pintado en tinta y colores sobre seda. Actualmente se encuentra en el Museo Británico. Tomado de <http://content1.edu.tw/publish/yijan/material/274884/figural/tang-4.htm>

La RCCH no es la primera revolución cultural de gran talante. En el año 213 antes de nuestra era la sociedad china tuvo una revolución en la cultura con impacto directo sobre sus representaciones artísticas y literarias. (Ospina, 2012). El emperador Shi Huang Ti, no solo mandó a construir la muralla para repeler los invasores y unificar la territorialidad, sino que mandó a quemar todas las compilaciones del alfabeto y la literatura China.

Según Borges (2003), el significado profundo de esta acción era una construcción y una desaparición a niveles cósmicos. Ambas acciones apuntaron al proceso de unificación antiguo de la china imperial; el acto de la desaparición de la literatura antigua buscó evitar que la gente siguiera “gravitando en el pasado” (Borges, 2003). Sin duda esta pretensión ya suena familiar para el contexto de la presente reflexión. No obstante, “este carácter binario y contradictorio de fuerzas en tensión es una de las características más poderosas de la cultura china, de su historia, de su lengua y también de su literatura”. (Ospina, 2012, p. 47).

Una sociedad que en su caligrafía construye una conjugación de sensaciones con el exterior, es decir, un alfabeto de ideogramas que comunican sonidos, tonalidades, y sentires como si fueran pinturas, expresa además una cultura que abunda en significados y capacidad de establecer correlaciones con construcciones morales y objetos (Lee, 2011). Por ejemplo existe un ideograma para el color azul, pero si a este lo anticipa el del agua significa sentimiento, y por esa línea muchas representaciones de la danza y la música en su lengua

(Ospina, 2012).

Este legado en algún grado resultó en una resistencia a las directrices sobre la cultura que propuso en su momento la RCCH. Analizar el arte oficializado por el partido evidencia las consignas ideológicas y propagandísticas, sin embargo, no se ha estudiado a profundidad las manifestaciones clandestinas que existían como formas de resistencia al nuevo gobierno. No obstante, aquí establecemos un estudio sobre la expresión artística oficializada tanto en el imperio como después de la revolución.

#### **4.2.2 ¿Reformar el arte?**

La técnica de pintura al óleo y de estilo realista reemplazó a la tinta, una forma tradicional y venerada en China. Los paisajes de pájaros y flores cambiaron por trabajadores, soldados, campesinos y por el presidente Mao. Comenzaron a circular carteles con el rostro o figura de Mao para potencializar su poder, acompañados de frases sencillas o consignas que el pueblo entendía con facilidad. En estos trabajos de propaganda predominó el color rojo, color de su bandera (Ver Figura 3).

**Figura 3. Mural propagandístico.**



Nota: Durante el gobierno de Mao, el realismo socialista se materializaba generalmente en literatura y cuadros que ensalzaban a los trabajadores y a la revolución.

Tomada de la Revista Fahrenheit, 2021 ([https://fahrenheitmagazine.com/arte/plasticas/el-arte-en-la-revolucion-cultural-china#.YTbnC\\_IKhPZ](https://fahrenheitmagazine.com/arte/plasticas/el-arte-en-la-revolucion-cultural-china#.YTbnC_IKhPZ))

Antes de la RCCH, el arte era reservado a una clase intelectual formada en los clásicos, y la tradición, donde se reconocía y valoraba al artista y la obra de arte en su unidad y no como producto social (Deustcher,1964). Este aspecto denotó un cambio evidente en las

directrices del partido respecto al arte, ya que este debía originarse desde el pueblo, agrupando la exaltación del partido, los obreros, los soldados y los campesinos (Ribao, 1966)<sup>1</sup>. La subjetividad en el planteamiento de las creaciones antiguas, llevó a señalar aspectos como el alma y la trascendencia en un estilo individualista; es decir, representaciones propias. Esto fue precisamente lo que buscó censurar la dirigencia de la Revolución Cultural China.

Otro ejemplo que marca un antes y un después en el arte Chino, se evidencia en las porcelanas, cerámicas y esculturas. Originada en China, la porcelana tuvo un predominio en la decoración interior y posteriormente determinó la escultura rococó, que dio prioridad a piezas pequeñas con formas curvas y posturas refinadas (De La Peña, 2008).

**Figura 4.** “*A jar with a dragon*” (1426–1435) – *Dinastía Min*

Tomado de MET (<https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/39666>)



---

<sup>1</sup> No obstante, las artes liberales o ciencias del espíritu, aunque se ofrezca como garantía de libertad para las masas desde los postulados socialistas, la diversidad de las personalidades, no propiamente permiten que todo mundo sea diestro para las artes o las expresiones más sutiles del espíritu. (Nietzsche, 2000).

Este jarrón de porcelana de Jingdezhen (Figura 3) fue producido para la corte imperial y tiene una inscripción cerca del cuello que permite atribuirlo al reinado del emperador Xuande. (The MET, 2021). En esta obra se observa un poderoso dragón ondulante que atraviesa un cielo definido por nubes. Las insólitas caras de monstruos tal vez se deriven de la kirtimukha (cara de gloria) que aparece con frecuencia en la iconografía indo-himalaya y que era popular en China a principios del siglo XV (The MET, 2021).

La dinastía Ming (1368- 1644) perfeccionó la porcelana bicolor (Zhiyan, Bower y Li, 2010). Jingdezhen, en la provincia de Jiangxi, fue el centro de una próspera industria de la porcelana, que no sólo producía para la Corte Imperial, sino también para la exportación a países diversos (Zhiyan, Bower y Li, 2010). En contraste con lo anterior, se puede observar en las Figuras 4 y 5, el cambio que atravesó la porcelana durante la RCCH, ya no se expresaban temas espirituales o sentimientos individuales, sino que se hacía uso de contenido propagandístico para exaltar la figura de Mao.

**Figura 5.** *Taza de té en retrato de porcelana Mao Zedong*



**Figura 6.** *Un coleccionista de la provincia de Hunan, exhibiendo artículos de porcelana fabricados especialmente para Mao Zedong.*



Tomados de Spanish People Cn, 2016

(<http://spanish.peopledaily.com.cn/n3/2016/1230/c31621-9161291.html>)

Se puede observar comparativamente que lo expuesto hasta aquí expresa al menos dos características principales. La primera, un marcado acento del fundamentalismo político chino frente a los sistemas de pensamiento como elemento del espíritu cultural y la costumbre de verlos al tiempo como necesidad de cambio. Es decir, reformar la cultura, el legado ideológico, va de la mano de una propuesta de nación bajo cualquier circunstancia.

En segundo lugar, aunque los cambios abruptos de lo que el partido quiso hacer entender al pueblo por arte en la etapa revolucionaria y el momento de la RCCH desde 1966, denota una occidentalización de las prácticas culturales, sociales y políticas adaptadas a las expresiones del realismo socialista. No es fortuito que la teoría revolucionaria occidental

adoptada por Mao bajo la forma Marxismo-Leninismo en confrontación directa con las formas tradicionales, haya creado un híbrido cultural, el que, no obstante, perfiló a China con fuerza frente al panorama de las relaciones internacionales como una potencia económica decisiva y referente de análisis por su adaptación de las ideologías revolucionarias modernas. Por otro lado, el siglo XX, tiempo de los totalitarismos (Hobsbawn, 2012), el caso chino demuestra que la coerción en el pensamiento deteriora los alcances estéticos del arte en general.

### **4.3 El líder y la representación del estado en el arte**

A través de la historia se ha evidenciado en diversos lugares del mundo, el culto a la personalidad, entendiéndolo como la adoración fervorosa y adulación excesiva a un líder, especialmente cuando se trata de un gobernante.

Según el psicólogo Gustav Bychowski (1968), “los rasgos de personalidad de políticos autoritarios están influenciados por factores psicológicos colectivos que favorecen el ascenso de la dictadura” (p. 309). La obediencia y la sumisión ciegas a una autoridad son posibles solamente cuando el pueblo se siente débil y renuncia a la crítica y a la independencia. Ese debilitamiento puede manifestarse bajo la influencia de la ansiedad, el temor y la inseguridad. En tales circunstancias, el yo colectivo, jaqueado por su sentimiento de impotencia, regresa a una etapa más infantil y busca desesperadamente ayuda, apoyo y salvación. Así, el grupo confía en este individuo y lo venera (Bychowski, 1968).

El culto a la personalidad, especialmente en régimen autoritarios, “es una elevación

a dimensiones casi religiosas o sagradas de figuras de líderes carismáticos en la sociedad o la política” (Nikita Jrushchov en su discurso del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética en el año 1956). Dicho culto, radica en la concepción idealista de la historia, en la que el valor no es dado a la acción de las masas del pueblo, sino a los deseos y la voluntad de los grandes hombres (Diccionario Soviético de Filosofía, 1965). “El mensaje detrás del culto de la personalidad es: “En este régimen la única persona que importa soy yo”” (Svolik, 2012, p.79).

Por ejemplo, en República Dominicana, bajo el régimen de Rafael Leónidas Trujillo, los puentes y edificios fueron nombrados en su honor y en las matrículas de los carros se incluía la frase “Viva Trujillo” (Crasweller, 1966). En Uganda, Idi Amin, se hacía llamar “señor de todas las bestias de la tierra, de los peces del mar y Conquistador del Imperio británico” (La Vanguardia, 2011). También en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet, se colocaron bustos y calles en sus respectivos nombres (Tagle, 1995).

En el caso de Kim II-Sung y Mao Zedong, se les llegó a describir como poseedor de poderes sobrehumanos, pudiendo incluso cambiar el clima, dependiendo de sus estados de ánimo. (Svolik, 2012). Incluso, en ocasiones, los restos del líder son embalsamados, como ocurrió con Lenin, Iósif Stalin, Sun Yat-sen, Hồ Chí Minh, Mao Zedong, Kim Ilsung y Kim Jong-il, para continuar su veneración en las generaciones futuras (RT, 2013).

Ahora bien, durante la Revolución Cultural China, las obras artísticas seleccionadas de Mao se imprimieron en una gran circulación, y pronto comenzaron a aparecer las "insignias del presidente Mao" y se fabricaron aproximadamente 4.800 millones de insignias. (Barmé, 1996)

Cada ciudadano chino recibió el "Pequeño Libro Rojo" el cual contenía una selección



de citas de Mao y fueron obligados a que lo llevaran consigo en todo momento, lo presentaran en eventos públicos y que citaran el contenido del libro diariamente. (Jung, 2007). El principal promotor de esta política de culto a la personalidad en China, fue Lin Biao, quien recopiló las “Citas del presidente Mao” en un libro publicado en 1966, con citas y dichos de Mao. A los miembros del partido se les exigía llevar siempre consigo este libro.

La singular importancia del líder en el proceso de la Revolución China implicó no solo el desarrollo del arte y la literatura, sino también, de todos los renglones del gobierno nacional. Esta virtud obedece a la forma en que los líderes de la modernidad asumen la razón del estado (Maquiavelo, 1999).<sup>2</sup>

La directriz del partido de politizar mediante las consignas marxistas-leninistas de la revolución, todas las esferas de la sociedad mediante la radicalización moral, del

---

<sup>2</sup> La pertinencia de la referencia de Maquiavelo (1999) radica en que este autor inicia un debate en la época que los historiadores definen como el inicio de la modernidad y de los estados modernos a partir del siglo XVI. Aunque oriente acude más tarde a esta realización contractual de las formas de estado, es decir, solo hasta inicios del siglo XIX en Japón y China mediante las influencias imperialistas se fueron copiando las formas del derecho del estado moderno y luego la forma del estado nación occidentales. Por tanto, por un tema de extensión ideológica, los conceptos occidentales hoy juegan un papel de gran importancia en la explicación de los modelos políticos de oriente, ya que finalmente la noción de estado nación modernos fue adoptada en oriente. En el caso que nos compete, es decir, China, se observa de manera evidente que fueron las ideas del marxismo leninismo la que dan forma al estado actual Chino, entonces, ¿Cómo no darle cabida al análisis del pensamiento occidental, si la mayoría de las interpretaciones y aplicaciones de estos modelos en la china actual beben de occidente? Por ejemplo, existe un hecho innegable que es la conexión de los mercados mediante el sistema mundo del modo de producción capitalista que reúne en una lógica mundial los arquetipos del líder y la psicología de masas en función del mismo. Hay varios ejemplos de estas formas de culto al líder que son semejantes tanto en oriente como en occidente. Muchos otros pensadores y filósofos como Schopenhauer, Nietzsche, Hesse, en general han interpretado fenómenos de la cultura “oriental” encontrando en ellos más que particularidades, semejanzas entre la epistemología de ambos hemisferios. No por caer en una postura ecléctica se hace uso de Maquiavelo, sino por encontrar un germen común en las representaciones de los líderes en los estados modernos. China es un estado moderno bajo el talante “socialista”, Japón lo es en la lógica de un gobierno neoliberal, Rusia lo es en el sentido de China, Corea también es un estado moderno. Ahora, la relación económica que impera el mundo en la actualidad, más allá de los rasgos concretos de la cultura, hace factible que las nociones de Nicolás Maquiavelo no disuenen con la pertinencia de este capítulo.

revolucionario o el contrarrevolucionario, y más aún el papel de la educación en el arte y la cultura, evidencia una política de estado donde en forma de Leviatán o príncipe, la figura del líder es la que provee la estabilidad, figura que contiene la representación paternalista o incluso “hermafrodita” del proveedor y el cuidador (Zizek, 2014).

Esta visión no corresponde necesariamente a una visión occidental del líder, ya que la figura de “hermafrodita” o el padre y la madre encarnados en la figura del líder “supremo” fue un análisis realizado a la dirigencia del jefe de estado de Corea del Norte Kim Jong-un, y que anteriormente también se observó en otros líderes de occidente. Es decir, los autoritarismos, totalitarismos y dictaduras son un fenómeno de la modernidad que se puede abordar de manera global. Los matices están dados de manera regional, sin embargo, los patrones de comportamiento de los líderes en estas formas de estados se pueden resumir en ciertas generalidades (Hobsbawm, 1998).

Sin embargo, la figura de Mao Zedong a diferencia de otras figuras de Estado como los de la democracia liberal norteamericana, Zedong fue un destacado líder no solo por la contundencia de sus decisiones políticas y sus desarrollos, sino por su habilidad intelectual de hacer la adaptación de un periodo de transición histórica entre un régimen y otro bajo la teoría del materialismo dialéctico (Deutscher, 1964). Cabe mencionar que entre múltiples discursos y tratados diseñó toda una teoría del socialismo en la nación China. Sus desarrollos intelectuales fueron desde la formulación de una nueva moral revolucionaria, por ejemplo en su discurso sobre “El pueblo Chino se ha puesto de pie” (Zedong, 1949) o “Ser un revolucionario completo” (Zedong, 1950), hasta la aplicación de la teoría del marxismo leninismo en la transición con temas que pasan desde la técnica militar (Tsetung, 1972) hasta todo un planteamiento de la política exterior y las relaciones internacionales como su discurso

sobre “El imperialismo norteamericano es un tigre de papel” (Zedong, 1956).

A propósito del culto al líder en el arte chino durante el periodo de la revolución cultural, la figura de Mao Zedong incursionó en todas las esferas de la sociedad china y en todos los planteamientos jurídicos, éticos, políticos y prácticos de las personas, y más propulsó la instauración de un periodo de resplandor en la economía china que la ha situado en la actualidad con vehemencia en el lugar que se encuentra. Según Zizek (2014), la dependencia que generan las expresiones de control total en las decisiones que marcan el desarrollo de una sociedad, mediante la figura de un sujeto, ha llevado a que en las experiencias revolucionarias del siglo XX como la China, Soviética y Coreana, el líder adquiriera connotaciones que van más allá de una figura política secular y pasan a ser dioses, o a encarnar en el inconsciente colectivo las formas del padre y de la madre.

En consecuencia, Tiktin (2020) señala que la veneración del pueblo hacia Mao llegó a niveles ridículos; sus frases y sus fotografías se mostraban en todos los rincones de China. Como comenta Lescot (1995), “mientras Khrushchev denunciaba el culto a la personalidad del fallecido Stalin en 1954, Mao inundaba a China con 6 millones de sus retratos” (p. 67)

En 1958, Mao lanzó una política de industrialización llamada “El Gran Salto Adelante”, que buscaba convertir a China en una potencia a través de incrementar la producción de acero. Para lograrlo, se impulsó la construcción de altos hornos caseros para producir el metal en los patios traseros de miles de aldeas. Trabajadores calificados dejaban sus empleos en fábricas, escuelas y hospitales para producir acero. El acero producido fue de pésima calidad, empobreciendo aún más a las pequeñas comunidades chinas. Sin embargo, las autoridades del Partido Comunista Chino no se atrevieron las decisiones de Mao, que a

pesar de algunos desaciertos contaba con la admiración de su pueblo.

Es usual que la realización de los imperios y gobiernos del talante chino, en este caso bajo las lógicas de la revolución y la crítica fundamental de Marx al modo de producción capitalista (Marx, 2003); se identifiquen en el fondo con un modo de proceder general en las relaciones de poder de todos los tipos de estado incluyendo las tendencias de ultraderecha. En este capítulo, se ha resaltado una de estas características, la cual describe los alcances que toma la figura del líder, en este caso la del presidente Mao Tsetung, que encarna una contradicción profunda con el postulado teórico de la dictadura del proletariado y el problema de la transición hacia el comunismo. (Tsetung, 1968). Y tal problema radica en que no se sabe cuándo el pueblo ya desarrolló los niveles de conciencia necesarios para abolir el sistema dictatorial y al fin trascender a un modelo “avanzado” que en términos socialistas es el anhelado comunismo. La exaltación a los grupos populares se resume en una traslación del poder de las masas a la del líder, sin embargo, haciendo creer que es el poder del pueblo. Un ejemplo de esto lo muestra las consignas de agitación del partido: “Derrocado el poder de los terratenientes, las asociaciones campesinas han pasado a ser los únicos órganos de poder y se ha hecho la consigna de “¡Todo el poder a las asociaciones campesinas!”. (Tsetung, 1968, p.21).

El proceso histórico que configuró la Revolución Cultural China, fue precisamente el frente ideológico donde se dio la mayor influencia de la figura del presidente Mao en las vidas de los ciudadanos chinos. Cada peldaño de la vida cotidiana estuvo permeado por logotipos, frases, y directrices sobre el rumbo de la nación que no daban cabida a otro tipo de expresión pues de inmediato se juzgaba de contrarrevolucionaria. La expresión autoritaria de dicho modelo es latente y con un modo de operar comparable a otras experiencias

revolucionarias. Por ejemplo, en la revolución francesa, en el periodo de Robespierre, el terror jacobino era el temor inmediato a la contrarrevolución, hecho que dejó sin cabeza múltiples personas. Lo mismo sucedió con Stalin en la cumbre de la revolución soviética. La particularidad del caso Chino en su diseño del aparato ideológico llamado RCCH, fue que la psicología de masas fue abordada desde las construcciones de identidad y conciencia del pueblo, renunciando a la tradición y sus expresiones, dándole a esta experiencia revolucionaria un trayectoria duradera y contundente respecto a las proyecciones del partido.

#### **4.4 Los efectos de la Revolución Cultural China en el arte y la cultura**

En la actualidad han aparecido reclamaciones históricas de diversas sociedades que han romantizado sus existencias como particularizadas, y por ende, merecedoras de un poder específico sobre la tierra en función de su tradición y cultura. Así, se observa el estado islámico pretendiendo el poderío que un día tuvo el califato Omeya sobre el mediterráneo, o los catalanes reclamando tierra y soberanía en España, y para no ir muy lejos, el conflicto entre Israel y Palestina. En cada uno de estos ejemplos ha existido un proyecto explícito en relación con el arte y la cultura, que señala un aspecto trascendental donde se sintetizan las tradiciones, identidades y las formas del poder de la política en las personas. El caso de China empalma con esta serie de ejemplos, pero si se considera aún que el alcance de esta cultura va más allá de lo que se ha enunciado.

La nación China hasta el siglo XV fue el centro del mundo, en la medida que representó el mediodía del comercio más concurrido, donde confluían todo tipo de imperios

y potencias a conectar sus mercados. Allí se desarrolló el invento de la pólvora, armas, y tácticas militares de la mano con descubrimientos en la ciencia y la arquitectura de los que beben en la actualidad las sociedades occidentales, además posee un alfabeto antiguo con miles de caracteres o pictogramas que revelan una concepción del mundo particularizada en relación a occidente. China tiene una tradición filosófica más antigua que la griega y contempla de manera distinta las formas del poder, la creación y la misma destrucción. Lao Tse y Kun Fu Tsio son los dos pilares de la filosofía china y al mismo tiempo estructuran la dualidad entre el norte y el sur del territorio.

A diferencia de las metáforas occidentales donde la fuerza se expresa magnánima, visible y arrasadora, en la filosofía oriental toma vestiduras sencillas, suaves y a veces imperceptibles. Por ejemplo, no es la fuerza inconmensurable y la vastedad del mar lo importante, sino el río que nace en leve cuna y lentamente penetra el mar de manera insoslayable.

Tan sólo por ubicar un evento en el tiempo que permita configurar la posición que reclama China en la actualidad, piénsese en la Muralla China. Este acontecimiento condensa la pretensión de una nación que es particular a toda la región oriental y que cuenta con una idiosincrasia única. La capacidad de repeler a los mongoles afianzó la idea de lo chino como característica universal y de poder, acción que se extiende hasta el triunfo moderno de los reinos occidentales como España y Francia.

En la actualidad los chinos están ocupando lentamente el poderío que una vez tuvo. Por ejemplo, desde los tiempos de la RCCH, les ha tomado 30 años, el desarrollo económico y social que le tomó a Estados Unidos e Inglaterra 200 años. El PIB más alto del mundo es el chino y el acreedor más importante de Estados Unidos. El crecimiento del urbanismo es

desorbitante al igual que su producción manufacturera, de energías renovables y su carrera espacial. En 1950, solo un 13% de la población china era urbana. En 2020 ya lo será el 60%, y el 75% en 2030 (Rosales, 2020). Las ciudades con más de un millón de habitantes, que eran 15 en 1980, ya son más de 120 (Rosales, 2020). La reducción de la pobreza más intensa que ha conocido la humanidad también puede verse en la experiencia china: más de 850 millones de personas han salido de ella en los últimos cuarenta años (Rosales, 2020).

La revolución cultural, aunque el diseño haya resultado de la confluencia de la experiencia revolucionaria marxista-leninista con las crisis económicas legadas por el imperialismo occidental y las clases tradicionales chinas, tuvo una adaptación de la teoría revolucionaria a las realidades geopolíticas, culturales y sociales de su propio territorio, que ha llevado a confirmar la tesis de que el socialismo es un modo de producción que desarrolla las fuerzas productivas a tal punto que supera las expectativas que defiende la producción capitalista (Marx, 2003).

Como lo refiere Rosales (2020) “en la cultura china se habla del ‘sueño chino’ como la reconquista del lugar central que el país tuvo en la civilización y economía mundiales hasta el siglo XV” (p. 14). La pregunta que subyace entonces es: ¿cuál es la particularidad del evento revolucionario de 1949, si la historia en general se lee como un destino infranqueable? Si bien el estudio de las relaciones internacionales debe involucrar la contextualización precisa de lo que quiere analizar, es importante la apreciación ontológica que se ha esbozado en función de la toma de decisiones. Por lo tanto, los efectos de la RCCH se han resumido en este artículo en al menos tres aspectos que ya se han analizado, estos son, la presión del partido sobre intelectuales y artistas, un énfasis mediático y práctico en la aniquilación del pasado ideológico, y por último la censura generalizada de las expresiones artísticas y

literarias.

Entonces, fue precisamente, esa toma de decisiones por parte de Mao y su partido durante la Revolución Cultural China, la que trajo consigo efectos en su mayor parte, devastadores, para toda la población. Así pues, las principales consecuencias de la RCCH fueron:

**Acoso a los intelectuales y artistas:** Aquellos que fueron señalados de “contrarrevolucionarios”, que criticaran y no obedecieran los lineamientos del Partido Comunista; eran obligados a pasearse en público con carteles ofensivos y juzgados en asambleas donde se les torturaba, agredía y ridiculizaba. Era Jiang Qing, esposa de Mao, quién controlaba la política cultural y quien alentaba este tipo de acciones (Landsberger, 2008). El resultado fue que los académicos más prestigiosos del país perdieran sus puestos y sus privilegios, sus casas fueron saqueadas, sus libros y obras de arte fueron quemados pues representaban el pasado y todo lo contrarrevolucionario (Andreas, 2009).

**La aniquilación del pasado:** La RCCH supuso una destrucción del patrimonio en una escala inimaginable. Logró lo que no hicieron los invasores japoneses o británicos en el período de la China pre-comunista: borrar parte de un patrimonio cultural con 5.000 años de antigüedad. Miles de bibliotecas fueron saqueadas, miles de libros, pinturas y esculturas fueron destruidos, pues para Mao, no representaban su sentir ideológico. Así pues, comenzó un movimiento de rectificación literaria y una reforma a la Ópera de Pekín, de la cual Mao era un aficionado. Sin embargo, la calificó de arte feudal, criticándola ferozmente (Medina, 1998). Incluso llegó a afirmar que no habría que leer demasiados libros, especialmente los occidentales, pues se corría el riesgo de convertirse en ratas de biblioteca, dogmáticos o revisionistas (Scharm,1989). Un estudio realizado en Pekín en 1972 sobre 18 puntos clave



del patrimonio cultural, entre ellos el Templo del Cielo y las Tumbas Ming, reveló daños considerables (Wang, 2011). De los 80 sitios del patrimonio cultural de Pekín bajo protección municipal, 30 fueron destruidos, y de los 6.843 sitios culturales bajo protección por decisión del gobierno de Pekín en 1958, 4.922 fueron dañados o destruidos (Wang, 2011). Numerosos libros antiguos y valiosos, pinturas y otras reliquias culturales también fueron reducidos a cenizas. Según el Diario de Historia Asiática (1987), el símbolo más prominente de la investigación académica en arqueología, la revista Kaogu, no se publicó durante la Revolución Cultural.

En el ámbito de la cultura, la Gran Revolución Cultural Proletaria afectó también a la religión tradicional china y al sistema de escritura. En lo que respecta a la religión, la mayor parte de los templos budistas y taoístas fueron cerrados y muchos monjes fueron obligados a seguir programas de reeducación (Yan, 1996). Otro de los blancos de las iras de los guardias rojos fue el pensamiento confucianista, al que se identificaba con la sociedad feudal antigua. Debido a esto, la ciudad natal de Confucio, Qufu, en la provincia de Shandong, sufrió los ataques de grupos de guardias rojos que destruyeron gran parte de su patrimonio artístico, que sería restaurado en años recientes (Yan, 1996). En cuanto a la escritura china, el proceso de simplificación de los caracteres, aunque había comenzado con anterioridad, con las listas de caracteres reformados publicadas en 1956 y 1964, se consolidó gracias al espíritu de ruptura con el pasado impulsado por la Revolución Cultural (Barnouin y Yu, 2010). En este sentido, las diferencias culturales que se perciben en la actualidad entre la China continental y las sociedades chinas de Taiwán, Hong Kong y Macao tienen sus raíces precisamente en la Revolución Cultural, cuyos efectos se han prolongado hasta nuestros días.

**Censura en el arte, la literatura y medios de comunicación:** Según Barnouin y Yu

(1993), Mao habría afirmado que todo el arte y la literatura pertenecen a clases definidas y que deben estar orientadas, a su vez, a políticas definidas. De esta forma, Zedong niega la existencia del “arte por el arte” y el arte independiente de la política. Para él, la tarea de los artistas y escritores yacía únicamente en crear material socialista que sirva a la política proletaria, dirigido a campesinos, trabajadores y soldados. Además, artistas fueron obligados a seguir única y exclusivamente, los patrones de color, expresión y tipografía que Mao autorizara.

Otro problema fue la comunicación. El mismo Mao destruyó numerosos vehículos de comunicación. Su discurso se redujo a simples clichés dogmáticos sin manifestar en público sus verdaderas intenciones. Los canales habituales de comunicación fueron anulados por no ser fieles al partido y en su lugar se formaron muchos tabloides de las organizaciones de masa.

**Crisis humanitaria:** Durante la RCCh, se estima que entre 49 y 78 millones de personas murieron durante el mandato de Zedong, sea por ejecución, encarcelamiento o de hambre (Ver Figura 7: “Dictadores más sanguinarios del Siglo XX”)

La obsesión de Mao por la producción de acero, dejó como consecuencia, no sólo que la producción fuera de pésima calidad y terminara siendo inservible, sino también se dejó a un lado la recolección de cosechas, provocando la hambruna más terrible en la historia de la humanidad, lo que condujo a su vez a una práctica terrible, el canibalismo. Debido al hambre por la que atravesaba la población, muchos terminaron comiendo cadáveres.

Figura 7: “Dictadores más sanguinarios del Siglo XX”



Tomado de la revista INFOBAE (2018)

<https://www.infobae.com/america/mundo/2018/09/29/los-10-dictadores-mas-sanguinarios-del-siglo-xx/>

Por otra parte, también existieron efectos positivos en la cultura, tales como la erradicación de la práctica de “pies de loto”, en la que las mujeres vendaban fuertemente sus pies hasta deformarlos, pues se creía que aquello aseguraba a las mujeres una mejor vida y un buen matrimonio (Hunt, 2017). Y fue precisamente durante la revolución cultural donde esta práctica dejó de ser usada, siguiendo los lineamientos de Mao de dejar atrás lo tradicional.

Otro efecto positivo fue la introducción de un rudimentario sistema de salud en las áreas rurales (Ebbighausen, 2016). Puesto que muchas personas, fueron obligadas a migrar al campo a “reeducarse” para seguir con los mandatos del PCC, se vio la necesidad de implementar un sistema de salud en dichos territorios, que antes de la RCCH, no existían.

Resulta paradójico observar los resultados desafortunados en la aplicación del

proyecto de la RCCH ante el desarrollo económico, social y geopolítico actual del país, y esto se debe a que aún se observa la política china bajo los criterios morales y epistemológicos de la sociedad occidental, la que, en sí misma se expresa de manera eufemística en torno al discurso de “la libertad”. Por ejemplo, aunque resulta difícil no establecer el contraste, en un principio se analizó la pertinencia de la posibilidad de disentir frente al estado y a cualquier sistema de creencias para la aparición de la expresión artística, sin embargo, la sociedad occidental no es un paraíso de libertades reales, pues en su mayoría se dan en la medida que las clases se vinculan al sistema de producción social y pueden llegar a obtener un poder adquisitivo que les garantiza dichas “libertades”. Finalmente, detrás de este eufemismo subyace el mito de “Prometeo” el de las luces, la razón y el progreso como medida de futuro de la humanidad. Y si esta idea es transversal a la condición humana, quiere decir que la dinámica histórica del pueblo chino no está muy alejada de la misma competencia que inquietan las potencias mundiales en la actualidad. El esplendor de los chinos es un hecho.

## **5. CONCLUSIONES**

A modo de conclusión y discusión, este artículo se ha desarrollado sobre un enfoque interdisciplinar en el cual, desde las ramas de la economía, la historia, la política, el arte y la literatura ha bebido para reflexionar sobre el proyecto ideológico más complejo y controversial en el mundo en el siglo XX. Las fuentes han sido diversas, desde occidentales con miradas críticas y también condescendientes con las posturas socialistas aplicadas en China en la coyuntura de 1949 que se ha estudiado, hasta interpretaciones y reflexiones de

orientales con aportes desde el detalle de sus percepciones, es decir, lo que resulta particular a nuestra mirada.

La dualidad filosófica que constituyó este artículo se basó en una relación constante entre elementos ideológicos y materiales que subyacen a este proceso histórico en particular. Por ejemplo, los libros de la editorial Pekín refirieron gran parte de la fuente primaria, los discursos de miembros del partido comunista y del mismo Mao, donde se halló todo el proyecto en materia teórica de la RCCH. Luego, la concreción exitosa o no del proyecto, se puede analizar por ciertos valores secuenciales de la historia china hasta el momento, se puede concluir en este sentido, que la proyección de las políticas del partido han triunfado en términos del desarrollo actual del estado en la economía y la posición de China en el panorama mundial como una potencia militar y científica. En la coyuntura entre los años 1949 y 1966, sin duda se miden los efectos inhumanos sobre las subjetividades de los artistas y la población en general, junto con la eliminación física de los mismos debido al choque de fuerzas que significó la instauración de dicha revolución.

En materia de las relaciones y negocios internacionales, con la pertinencia de este tipo de estudios, se observa como la política abarca un plano amplio y complejo de fenómenos de cultura, arte y literatura, en diversas expresiones ideológicas y materiales, que deben ser leídas al momento de mediar entre una cultura u otra, o procurar que se mantenga la vida en términos prácticos para el ser humano.

La pregunta de Mao (1968), “¿A quién está destinado nuestro arte y literatura? (p.25). Representa el principio programático del proyecto Revolución Cultural Proletaria. En ese momento el arte proletario como expresión ideológica de la revolución se convirtió en el adalid de todas las reformas aplicaciones autoritarias del partido hacia las capas que juzgaron

burguesas, contrarrevolucionarias y tradicionales. Las prohibiciones y coerción del arte en términos de la exaltación de la subjetividad asumió la coyuntura como un lugar de crisis donde debía reeducarse el pueblo para abandonar la sociedad de clases. En la actualidad, China representa un gran baluarte económico y la especialización de su industria científica y energética condensan el resultado de la premisa del alto nivel de desarrollo de las fuerzas productivas, sin embargo, aún no se anula la sociedad de clases. Al parecer se mantiene el mismo dilema de que conlleva el momento del comunismo: ¿Cuándo termina la dictadura del “proletariado” o mejor dicho, “La dictadura de los científicos de la revolución”.

## 6. REFERENCIAS

Cavendish, P. y Gray, J. (1970). *La revolución cultural y la crisis china*. Barcelona: Ariel.

Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.

Lescot, P. (2000). *El imperio rojo*. Madrid: Circe.

Deutscher, I. (1964). *El maoísmo: orígenes y perspectivas*. Inglaterra: Martin Fahlgren.

Zizek, S. (2014). *Trouble in Paradise. From the End of History to the End of Capitalism*. Londres: Penguin Books.

Zedong, M. (1956). *El imperialismo norteamericano es un tigre de papel*. Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras.

Tsetung, M. (1972). *Seis escritos militares del presidente Mao Tsetung*. Pekín:

Ediciones en lenguas extranjeras.

Zedong, M. (1949). *El pueblo Chino se ha puesto de pie*. Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras.

Zedong, M. (1950). *Ser un revolucionario completo*. Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras.

Revista Hongqi. (1966). “Un documento programático para la revolución cultural proletaria”.

Editorial Renmin Ribao. (1966). “Dominar el arma ideológica de la gran revolución cultural”.

Baby, J. y Botton, F. (1967). La Revolución Cultural China. *Estudios Orientales*, 2 (3), 213-237. <https://www.jstor.org/stable/40313809?seq=>.

Hegel, G.W. F. (2003). *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de cultura económica.

Yao, X. (2001). *El confucianismo*. Cambridge: Cambridge University press.

Fan, k. H. (1970). *La Revolución Cultural China*. México: Era Editores.

Aguirre, L. (2020). “La Revolución Cultural China: rojo, rojo y más rojo, ¿o tal vez no?” ECOSDEASIA. <http://revistacultural.ecosdeasia.com/la-revolucion-cultural-china-rojo-rojo-mas-rojo-tal-vez-no/>

Bob Avakian, presidente del Partido Comunista Revolucionario, Estados Unidos. (13 de mayo de 2016, publicado originalmente 19 de febrero de 2012). La Revolución Cultural de China... el arte y la cultura... el disentimiento y la efervescencia... y el avance de la

revolución hacia el comunismo. <https://revcom.us/a/260/avakian-on-cultural-revolution-in-china-es.html>.

Aritiz, P. (2009). “El comprador de las cabezas de China dice ahora que no pagará a Christie’s”, *El Mundo*.  
<https://www.elmundo.es/elmundo/2009/03/02/cultura/1235975296.html>.

Sampieri, R. (2014). *Metodología de la investigación: sexta edición*. México: Interamericana editores.

Marx, K. (2003). *El capital: crítica a la economía política*. México: Fondo de cultura económica.

Jiaying, H. (2021). *Historia del arte chino, la revolución cultural y el Scart Art*.  
<https://lavagne.es/3845-2/>.

Zolá, E. (2014). *Yo acuso: el caso Dreyfus*. Quito: Editogram

Eco, U. (1977). *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos, investigación, estudio y escritura*. España: Editorial Gedisa.

Ospina, W. (2012). “Subiendo la pagoda de la cigüeñas. Una aproximación a la literatura China”. *Poligramas*, 38. 15-60.

Anguiano, E. (2011). *El estudio de China desde cuatro enfoques: histórico, político, internacionalista y económico*. México: Editorial Cide.

Marcuse, H. (2007). *La dimensión estética: crítica a la ortodoxia marxista*. Editorial: Biblioteca Nueva.



Lee, Y. (2011). *Chile y China: cuarenta años de política exterior. Una trayectoria de continuidad y perseverancia*. Santiago: Ril Editores.

García, V., Martins, K. y Rivera, J. (2020). *Americanismo vs confucianismo: dos formas de vida y visiones del mundo*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

Baum, Richard. (1997). "The Road to Tiananmen: Chinese Politics in the 1980s." In Roderick, MacFarquhar (Ed.), *The Politics of China: The Eras of Mao and Deng*. New York: CrossRef | Google Scholar: Cambridge University Press, pp. 340–71.

Culto a la personalidad Diccionario soviético de filosofía. (1965). Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos.

Svolik, M. (2012). And Then There Was One! Authoritarian Power-Sharing and the Path to Personal Dictatorship. In *The Politics of Authoritarian Rule (Cambridge Studies in Comparative Politics)*, pp. 53-84). Cambridge: Cambridge University Press.  
doi:10.1017/CBO9781139176040.003

Robert D. Crasweller. (1966). *The Life and Times of a Caribbean Dictator*, New York, The Macmillan Company.

CANAL RT. (2013). Líderes embalsamados, culto a la personalidad más allá de la muerte- 2013 (<https://es.rt.com/n2L>).

PIERGIORGIO M. SANDRI. (2011). La Vanguardia. (<https://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20111216/54241048733/en-la-mente-del-dictador.html>)

Bychowski, Gustav. (1968). *Psicología de los dictadores: de César a Stalin*. Buenos Aires: Colección Biblioteca Psicología de Hoy.

Tagle D., Matías (ed.) (1995). «El Plebiscito del 5 de octubre de 1988». Diálogos de Justicia y Democracia (1) (Santiago de Chile: Corporación Justicia y Democracia).

Barmé, Geremie. (1996). *Shades of Mao : the posthumous cult of the great leader*. Armonk, NY: M.E. Sharpe.

Chang, Jung. Halliday, Jon 1952- (2007). *Mao : the unknown story*. London: Vintage.

Rosales, O. (2020). *El sueño Chino: cómo se ve China a sí misma y cómo nos equivocamos los occidentales al interpretarla*. España: Siglo XXI editores.

Marx, K. (2003). *El capital: crítica a la economía política*. México: Fondo de Cultura Económica.

Andreas, J. (2007). The Structure of Charismatic Mobilization: A Case Study of Rebellion during the Chinese Cultural Revolution. *American Sociological Review*, 72(3), 434–458. Retrieved from <http://www.jstor.org.sare.upf.edu/stable/25472471>

Barnouin, B. and Yu, C. (1993). *Ten years of turbulence*. London: Kegan Paul International.

Esherick, J., Pickowicz, P. and Walder, A. (2006). *The Chinese cultural revolution as history*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

Forster, K. (1986). Repudiation of the Cultural Revolution in China: The Case of Zhejiang. *Pacific Affairs*, 59(1), p.5.

Joseph, W., Wong, C. and Zweig, D. (1991). *New perspectives on the Cultural*

Revolution. Cambridge, Mass.: Council on East Asian Studies/Harvard University.

Journal of Asian history, Volume 21, 1987, p. 87

Jung Chang. (1993). *Cisnes Salvajes*. Barcelona: Circle.

Wang, Jun (2011). *Beijing Record: A Physical and Political History of Planning Modern Beijing*. World Scientific Publishing Co Pte Ltd. p. 446-47.

Lee, H. Y.. (1979). Mao's Strategy for Revolutionary Change: A Case Study of the Cultural Revolution. *The China Quarterly*, (77), 50–73. Retrieved from <http://www.jstor.org.sare.upf.edu/stable/653089>

Liang, H. and Shapiro, J. (1983). *Son of the Revolution*. New York: Knopf.

Luo Xu (2010): From revolutionary rebels to a thinking generation: a reflection on China's Red Guard movement of the mid- 1960s, *The Sixties: A Journal of History, Politics and Culture*, 3:2, 143-162

R. MacFarquhar & M.Schoenhals. (2009). *La revolución cultural china*. Barcelona: Crítica.

Schoenhals, M.. (2005). "Why Don't We Arm the Left?" Mao's Culpability for the Cultural Revolution's "Great Chaos" of 1967. *The China Quarterly*, (182), 277–300.

Schram, S. (1989). *The thought of Mao Tse-Tung*. Cambridge [Cambridgeshire]: Cambridge University Press.

WALDER, Andrew G. (2009), *Fractured Rebellion: The Beijing Red Guard Movement*, Cambridge (MA): Harvard University Press.

Walder, A. G.. (2002). Beijing Red Guard Factionalism: Social Interpretations Reconsidered. *The Journal of Asian Studies*, 61(2), 437–471.  
<http://doi.org/10.2307/2700297>

Walder, A. G.. (2006). Ambiguity and Choice in Political Movements: The Origins of Beijing Red Guard Factionalism. *American Journal of Sociology*, 112(3), 710–750.  
<http://doi.org/10.1086/507854>

Wang, S. (1995). *Failure of charisma: The cultural revolution in China*. Hong Kong: Oxford University Press.

Xiuyuan, L. (1994). A Step Toward Understanding Popular Violence in China's Cultural Revolution. *Pacific Affairs*, 67(4), p.533.

Reading Revolution: Art and Literacy during China's Cultural Revolution, 2016, 6m34s.