

RESEÑAS DE LIBROS

JAY LEYDA, *Dianying: Electric Shadows, An Account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge, Mass., The Massachusetts Institute of Technology Press, 1972.

Con frecuencia se dice que los medios de comunicación masiva identifican la era que vivimos. La difusión de información a grandes conglomerados humanos emitida por procesos tecnológicos e industrialmente sistematizados constituye, sin duda, un rasgo característico del siglo. Fue en las culturas occidentales, primero en Europa y después en forma arrolladora en los Estados Unidos donde se han perfilado los rasgos definitivos del radio, el cine y la televisión.

El contenido artístico y político del cine occidental ha sido sujeto de innumerables estudios. La teoría de los medios de comunicación es además sujeto de estudio incorporado a los programas académicos de las instituciones de alta enseñanza. El cine es por tanto dentro de las sociedades de Occidente un objeto de conocimiento y análisis científico.

En abierta contraposición se encuentran las experiencias de las sociedades diferentes a la del hombre blanco. Excepción hecha del Japón, producto híbrido entre los dos mundos en ésta como en tantas otras cuestiones, la trayectoria de los medios masivos en otras zonas del planeta ha despertado un interés que, por desgracia, debe todavía calificarse de raquítico.

El caso de China es sintomático. Con una audiencia fenomenal por su número, el cine chino ha pasado desapercibido para los analistas de este medio política y culturalmente esencial en la sociedad contemporánea.

En el Asia, el cine ha tenido un impacto en la conciencia popular de dimensiones tan gigantescas que probablemente ha dificultado su percepción global por parte de los analistas. Baste recordar el pensamiento de Sukarno al decir que el cine norteamericano ha sido para los países asiáticos una fuerza revolucionaria colosal, al difundir sistemáticamente las imágenes de un nivel de vida que, tradicionalmente, habría parecido de otro planeta para el hombre de esas tierras.

La reacción china fue similar cuando por décadas el cine de los Estados Unidos abarrotó los teatros de las ciudades de China y marcó los patrones de imitación seguidos por los productores y directores locales.

Jay Leyda conoce no sólo el cine de Occidente sino que ha tenido acceso al medio artístico y cultural de China. Casado con la hija de un importante político de los años de la República, ha vivido en Pekín e incluso trabajado como asesor de la industria fílmica. Su libro *Dianying*

(sombras eléctricas, o sea la transcripción literal al chino del término “cinemátografo”) constituye tal vez el fichero más exhaustivo publicado hasta la fecha sobre las peripecias del cine en China.

Organizado cronológicamente, narra primero la época “colonizada” del cine chino, cuyo equivalente es fácilmente distinguible en la India o en México. Son los años en que el hombre de Occidente era el único autorizado para apropiarse el heroísmo cinematográfico. Lu Hsun, uno de los grandes escritores contemporáneos de China, describió en 1933 la sensación que el espectador chino vivía ante el heroísmo de las cintas americanas: “En la pantalla luchaban soldados blancos, señores blancos hacían dinero, jovencitas blancas se casaban y héroes blancos tenían aventuras; todo ello llenaba al auditorio de admiración, envidia, miedo y la sensación de que era inaccesible. Sin embargo, cuando el héroe blanco partía rumbo a lugares peligrosos en África, siempre había algunos leales sirvientes negros que lo guiaban, trabajaban para él, peleaban por él, y morían por él, para que el amo blanco regresase a casa sano y salvo. Cuando el héroe blanco preparaba otra nueva aventura, extrañaba a su leal sirviente. Recordaba a su esclavo muerto y la cara se le caía de tristeza. Entonces su memoria traía a la pantalla la imagen de la cara del negro; en el resplandor azulado de la luz del teatro a nosotros, los espectadores amarillos, también se nos caía la cara. Estábamos conmovidos.”

Es a partir del establecimiento de la República Popular que el cine chino cambia de rumbo, adentrándose por sendas que le han dado un perfil peculiarísimo. La revolución china ha encontrado en los preceptos maoístas una ideología concreta para la vida artística y cultural del país. Como en ninguna otra parte, las prioridades políticas permean, en forma sistemática y coherente la producción cinematográfica.

Ya en 1942 estableció Mao las prioridades del desarrollo posterior de las artes. La consigna inflexible ha sido un arte proletario para un pueblo de obreros y campesinos. Las polaridades, extremos de una contradicción dialéctica que generan el movimiento cultural son: contenido político y contenido estético; popularización de la cultura y elevación del nivel cultural; realismo e imaginación.

Con el mero enunciado de estas polaridades es fácil comprender lo escabroso de la labor encomendada a los realizadores de la industria cinematográfica. El conflicto de la ortodoxia, interpretada generalmente por los dirigentes políticos, ha marcado la trayectoria del cine y explica los vaivenes de la producción.

Leyda percibe atinadamente las raíces de este conflicto. Ha visto un número mayor de cintas chinas que, muy probablemente, cualquier otro occidental. Sin embargo, en su obra Leyda insiste en concebir al cine como un instrumento estético, más que político. Esto obviamente está en contraposición con la posición china, manifiesta en mil ocasiones. Lo paradójico es que Leyda asume *a priori* esta posición; tomando como “natural” el presupuesto occidental de que el cine es un vehículo para la expresión libre de la sensibilidad individual del realizador, Leyda rechaza la “programación” de la industria cinematográfica como vehículo para un mensaje político, antes que cualquier otra cosa.

No está claro, más aún no existen bases teóricas sólidas que apoyen la suposición, que el cine debe ser necesariamente un “medio” estético, que

exija por su misma naturaleza y tecnología las premisas de subjetividad (psicologismo, innovación constante, romanticismo, etc.) que han configurado al cine occidental y muy especialmente al cine masivo norteamericano.

Este prejuicio, impide a Leyda una comprensión más china del cine chino. Lo lleva incluso a la desesperación cuando se da cuenta, en cada nueva película, que no se cumplen los requisitos "naturales" del vehículo cinematográfico, según lo supone su punto de vista occidental.

El cine del tercer mundo contradice en su producción muchas de las premisas supuestamente objetivas que el cine occidental ha querido implantar como inseparables de la esencia misma del medio cinematográfico. El cine chino constituye el caso más agudo de este desajuste; su estudio puede llevar a intentar una teoría de los medios de comunicación en el mundo no occidental. El libro de Jay Leyda sería entonces de gran utilidad pues, con sus pros y contras analíticos, constituye un fichero de extraordinario valor documental.

JORGE ALBERTO LOZOYA

RICHARD HOGGART, *Speaking to Each Other, Volume One: About Society*. Penguin Books Ltd., 1973.

El libro es una colección de ensayos sobre cultura, sociedad y las relaciones entre ambas, escritos por el fundador del primer centro para estudios culturales contemporáneos en Gran Bretaña. En él el autor comenta y dilucida algunos de los problemas más sobresalientes de la cultura y la comunicación en su país, y no obstante su carácter localista, los ensayos resultan de gran interés en cuanto se refieren a problemas universales en la materia. Los temas son variados y recorren toda la gama de tópicos culturales: desde los efectos de la educación superior en las actitudes de la clase obrera inglesa, el problema de la prensa popular británica, hasta la relación entre sociedad y cultura de masas.

Sobresalen por su perspicacia y sutileza los ensayos acerca de la televisión, en los cuales Hoggart explora un aspecto muy interesante de este medio, a saber, sus posibilidades en materia de creación artística y cultural. Esta interrogante es planteada repetidas veces y con enfoques que alternan entre el sociológico, el político, el artístico y el educativo. La respuesta encontrada por el autor es siempre desalentadora, pues concluye que el problema vital de la televisión es su tendencia inherente a uniformar la cultura, a sintetizarla como si fuera el resultado de un proceso industrial de producción. Arguye que en tanto la televisión se dirija a un público masivo e indiferenciado, estará escamoteando su potencial creativo o, simplemente, educacional. Este resultado es independiente del carácter comercial o de servicio público que se le confiera a la programación. En última instancia, la televisión pública varía poco de la privada en cuanto a la calidad fundamental de sus productos —independientemente de las pretensiones culturales o educativas de éstos— ya que ambas pretenden "capturar" a un gran público en vez de tratar de establecer un diálogo con él. En pocas palabras, el objetivo de la televisión