

**Laikwan, Pang (2017).** *The Art of Cloning. Creativity Production during China 's Cultural Revolution*<sup>1</sup>. London (England): Verso, 320 pp.

Antes de la pandemia y el terror a la 5G, un imaginario común sobre China por estas tierras era una inmensa cantidad de personas sin rasgo distintivo. Más allá del frecuente reduccionismo de la población asiática a la etiqueta de chino, dicha referencia está ligada a una sensación de homogenización que aplana todo tipo de expresión individual. En cierta forma, el libro de Laikwan comparte esta percepción como punto de partida, pero en una dirección contraria al mencionado sentido común. A modo de provocación, ella contrapone a esa idea de sociedad uniforme que bloquea la diversidad y el libre albedrío una alegoría de la singularidad. Un pueblo único en su identidad colectiva, debido al margen en su interior para la formación de una personalidad distinguible entre sus pares. Una individualidad diferente a la proyectada por la cultura Occidental capitalista.

En rigor, Laikwan arriesga un análisis de la Revolución Cultural (1966-1976) desde la formación de una subjetividad en la cual los individuos al interactuar con una ideología dominante y vertical adquirieron un sentido de identidad propia. No cabe duda que ésta significó una lucha sostenida contra la facción que abrigaba neutralizar la transición al socialismo, reconociendo la persistencia de una división de clases, y sus implícitos intereses antagónicos. Como señala Adrianzén<sup>2</sup>, subyace a la Revolución Cultural la consigna de impedir la restauración del capitalismo a través de un igualitarismo radical dentro del partido como en el conjunto de la sociedad. Más allá de lo determinante de la lucha de clases para la unidad, la autora recuerda que el gobierno permitió, incluso fomentó, la autonomía de las partes subordinadas a su propia voluntad.

---

1 Modelos y copias, o la lógica de la Revolución Cultural en el arte y la sociedad china.

2 Adrianzén, Alberto. 2020. «El senderismo: un maoísmo impostado», *Quehacer*, No. 5 (marzo-junio).

Producto de esta inflexión en la interpretación generalizada, la autora sugiere el desarrollo de una mimesis social, entendida como un difícil proceso de individualizar la coacción del orden político, a través de una identificación en medio de una feroz competencia y antagonismo. La línea de masas, por ejemplo, delegó al pueblo la tarea de conducir la revolución, desconfiando de toda institución moderna y apostando por la interdependencia y la sospecha del uno con el otro. ¿El resultado? La emergencia de dos vías de integración. De una parte, la positiva, ya sea por su relación vertical con el líder, a través de una identificación con Mao, o por su relación horizontal, debido a la influencia y presión de los grupos de pares entre iguales. De otra parte, la negativa, por oposición a los etiquetados como enemigos.

Dicho lo anterior, el libro desplaza la atención sobre la Revolución Cultural de la política a la cultura, en tanto articuladora del arte, el nuevo orden social y la propaganda. En esta triada, el primero de estos ocupó el rol principal, ya que contribuyó a ganar posición en la transición al socialismo, asegurando el bloqueo de la contrarrevolución, al mismo tiempo que este objetivo propagandístico contenía las semillas del emergente espíritu de la revolución. Esto conduce a la autora hacia la propuesta de una estética maoísta que redefine lo sensible. Un arte al servicio de la construcción de un orden nuevo y más bello, cumpliendo la tarea de proveer un anclaje estético-afectivo en un contexto político todavía convulsionado. Una estetización de lo sensorial subordinada al proyecto ideológico que produce en el mismo movimiento una reordenación estética de la realidad.

Aquí presenciamos otra vuelta de tuerca. Rancière afirma en numerosas ocasiones<sup>3</sup> que el arte tiene la capacidad de descubrir, intervenir y reconfigurar el reparto de lo sensible, en tanto la política define lo decible de lo indecible, lo visible de lo invisible, la distribución del poder, del lugar y de la gente. En cambio, para Laikwan las artes en la Revolución Cultural operan en sentido inverso: como estabilizadoras del orden social, garantizando que la gente se comprometa con el proyecto de una sociedad transitoria al socialismo. En suma, la creación

---

3 Entre otros: Rancière, Jacques. 1996. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. Asimismo, Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM.

de un abanico nuevo de sensaciones que invisibilizan la superposición entre realidad e ideología. Quizá, la práctica del *yikusitian*, un ritual convertido en epistemológica-estética para instruir al pueblo, ilustre esta concepción desde su nueva noción de la historia: «el pasado solo puede ser amargo, mientras el presente solo puede ser dulce».

Una redimensión de la experiencia colectiva no solo mediada por un reordenamiento del *sensorium*, sino, también, por la acción política asociada con aquella. La crítica a la división del trabajo manual versus el intelectual derivó en un impulso a la masificación del arte, como otra arista de la delegación al pueblo de su propia tarea histórica. Así pues, la Revolución Cultural organizó la práctica artística en base a tres tipos de modelo, siguiendo una política educativa en cadena, yendo del centro a la región y viceversa. Están los *Mofan* o individuos a ser imitados. Asimismo, los *Yangban* o ficciones construidas como representaciones de perfección a ser copiados. No menos importantes, los modelos fuera del alcance de la gente: las figuras sublimes, orientadoras de lo correcto y lo incorrecto. En todos los casos, el pueblo debía copiar la obra correcta y utilizarla como modelo para otras copias.

Pero la particularidad de las condiciones materiales para la práctica artística determinó la estrategia del partido. Mientras la circulación era organizada y facilitada desde el monopolio del gobierno bajo un estricto y minucioso control vertical, la equivalencia entre el artista y el receptor provocó el desplazamiento de la autoría por la referencia colectiva a la unidad productiva o en la firma de Mao. De estas circunstancias ocurre que el valor de cambio desapareció, mientras el valor de uso solo aplicó de forma indirecta y restringida. En su lugar, el valor radicó en el mensaje ideológico, en la propaganda, así como en la formación horizontal de la comunidad a través de la reproducción de la obra de arte. Podríamos hablar, entonces, de una especie de valor político y una obra no-mercancía.

De ese modo, la voz colectiva medió la voz individual. Para Laikwan la acción política refiere a un acto performativo que en su repetición constante refuerza los objetivos del partido y apertura espacios para alternativas desestabilizadoras. Allí, en el acto de la copia, la manifestación individual, incluso la versión distorsionada, tuvo lugar. Quizá, la poesía popular de Mao ilustre mejor este punto. El gobierno promovió la

reproducción masiva de sus poemas. Sin embargo, resultó incontrolable pautear la recepción y elaboración de las copias. Las versiones, en términos occidentales, inauténticas proliferaron por el vasto territorio. En estas obras extraoficiales sucedió una apropiación creativa de la producción de Mao que sirvió a los individuos para la expresión de sus propias ideas escondidas, hasta protegidas, en el nombre del líder.

Este sería solo uno de muchos ejemplos. En la creación oral-popular el uso literal de la palabra de Mao dio paso a una apropiación para legitimar el punto de vista individual. De igual forma, las obras de las unidades productivas a veces escondieron una autoría real. En un punto de esta historia, 1969, el partido instauró el modelo tres en uno: el líder elige el tema, los artistas profesionales ponen la habilidad y el pueblo solo alimenta con la experiencia. Desde la producción regional hasta la central, de las obras populares a las mal denominadas elitistas, la copia permitió la expresión personal. Para Laikwan, las prácticas artísticas en la Revolución Cultural son el objeto predilecto para interrogar esta tensión entre un igualitarismo radical, por lo general visto desde Occidente como monótono y repetitivo, y la formación de una subjetividad individual y original.

*The Arte of Cloning* está organizado en dos partes, aunque vale la pena redimensionarlo desde sus ocho capítulos. Las tres iniciales abren una discusión teórica. Primero, la autora nos introduce en la estética maoista: sus principios estéticos, la imbricación del realismo soviético con el idealismo romancista, así como en prácticas convertidas en sentidos estéticos que institucionalizan la dimensión de la experiencia colectiva al servicio del orden dominante. Luego, explora la economía política del arte en la Revolución Cultural China, ahondando en la unicidad del productor y el receptor, sin desatender el rol del gobierno en la circulación. El siguiente apartado discute las bases del modelo y la copia en el arte y la cultura, funcionando como una bisagra para los capítulos restantes, dedicados a prácticas artísticas específicas.

En el fondo, todos los capítulos cuentan con un balance entre teoría y una aproximación sugerente a las prácticas artísticas. Incluso, los tres mencionados pasan revista al cine, así como a la literatura desde los carteles de propaganda y la poesía popular. No obstante, los cinco siguientes profundizan en la práctica del modelo y la copia

desde una mirada crítica a una variedad de casos. El *Mofan* y *Yangban* son revisados a partir de la representación del modelo femenino de las doctoras desclasas en la plástica y filmografía, las copias realizadas por las compañías regionales de teatro, el ballet desde el registro fotográfico y las figuras de porcelana. Los dos últimos capítulos atienden a las figuras sublimes en la representación de los intelectuales y en Mao como objeto-arte.

A su vez, la división entre alta y baja cultura queda difuminada en el análisis no solo por la elección del objeto de estudio, sino también por las distintas estrategias utilizadas para su aproximación a los objetos de estudio, cruzando unas prácticas artísticas con otras o intersectando en una de estas el género y la clase. Si bien su foco de atención está puesto en la Revolución Cultural, ella sugiere que muchas de estas prácticas continuaron. Algunas, como el uso de Mao, alcanzaron el periodo del liderazgo de Deng. Xiaoping. En otros aspectos, en una China abierta al mercado, la formación de una subjetividad desde la mimesis social continúa presente, solo que al servicio de un proceso —en una vespertina y tentativa aproximación— de tendencia contrarrevolucionario.

**YURI GÓMEZ CERVANTES**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

ygomez@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-9304-2968>