

# Politización del arte moderno en China

## Acerca del surgimiento y devenir el grabado xilográfico moderno [1919-1949]

Autor:

Flores, Verónica Noelia

Tutor:

Mera, Carolina

2018

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes.

Posgrado



**Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras**

**Tesis de Doctorado**

**“Politización del arte moderno en China:  
acerca del surgimiento y devenir del grabado xilográfico moderno  
(1919-1949)”**

*Tesis para optar por el grado de  
Doctor de la Universidad de Buenos Aires  
Área Historia y Teoría de las Artes*

**Tesista: Verónica Noelia Flores**

**Directora: Dra. Carolina Mera**

Año 2018

Esta tesis se desarrolla en el marco de la historia social del arte en China durante la primera mitad del siglo XX e indaga los modos particulares en que se produjo la articulación del arte y la política durante este tiempo, a partir del surgimiento y devenir del movimiento xilográfico moderno. Este trabajo integra en su abordaje el estudio de lo cultural y artístico en diálogo e interacción estrecha con lo social y político. A partir de esta perspectiva relacional, se pregunta por los modos y condiciones en que el grabado xilográfico monocromático emergió y se desarrolló en este país como una forma de arte moderno entre los años 1919 y 1949, vinculándose desde el registro y la crítica social con los acontecimientos políticos y culturales más relevantes de esta época, y articulando su devenir con las acciones e ideas de izquierda afines al Partido Comunista Chino.

La idea central que sostiene esta tesis es que a partir de la representación crítica de las condiciones materiales de vida y de los conflictos políticos que afectaban a los grupos marginales, excluidos o ignorados en el orden político y visual precedente, este movimiento dio lugar a nuevas formas de expresión visual y de activismo político en el campo del arte, vinculando de este modo al grabado xilográfico con las condiciones históricas de surgimiento y desarrollo de un arte de vanguardia público, masivo y moderno. Daremos cuenta de este desarrollo considerando las condiciones iniciales del movimiento en el entorno urbano de Shanghai, Beijing y Guangzhou y su devenir posterior en las áreas rurales del país –en particular en la región de Yan’an- bajo control comunista durante la guerra en los años treinta y cuarenta.

A partir de un diseño metodológico de carácter cualitativo, la trama narrativa de esta tesis se apoya en un enfoque interdisciplinar que considera la lectura semiótica de los materiales, su contextualización múltiple y comparación como estrategias válidas para el estudio del corpus establecido: una selección de documentos escritos, fotografías y grabados xilográficos. Esta tesis aspira a proporcionar un aporte original al campo de los estudios asiáticos en Argentina, en favor de una mayor comprensión de los resultados de la compleja y estrecha relación del arte y la política en China durante las primeras décadas del siglo XX, así como de la singular importancia que tuvo en el proceso de politización del arte moderno en este país la intervención reformista del escritor Lu Xun y del movimiento artístico que recuperó y resignificó en ese tiempo el valor social y testimonial del grabado xilográfico moderno.

<b>Agradecimientos</b> .....	<b>6</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>8</b>

**Primera parte**

**SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO DE ESTA TESIS**

<b>Capítulo 1. Apoyos en el punto de partida</b> .....	<b>18</b>
1. Sobre los antecedentes .....	<b>18</b>
2. Sobre el marco espacial y temporal establecido .....	<b>24</b>
3. Sobre la construcción del umbral teórico .....	<b>26</b>
4. Acerca de la estrategia metodológica .....	<b>34</b>
a. Sobre los fundamentos de orden epistemológico .....	<b>34</b>
b. Sobre los materiales de investigación .....	<b>39</b>
c. Sobre el acceso a las fuentes .....	<b>42</b>

**Capítulo 2. China en la primera mitad del siglo XX.**

<b>El contexto político, las sensibilidades de época y las ideas circulantes</b> .....	<b>45</b>
1. Entre el declive del Imperio y los albores de la República .....	<b>46</b>
a. Retos del cuestionamiento al pasado: el estilo occidental frente al estilo nacional .....	<b>46</b>
b. Integración y fragmentación: las contingencias del nuevo régimen .....	<b>50</b>
2. Del reformismo a la revolución: la herencia política del 4 de Mayo de 1919 .....	<b>53</b>
3. La irrupción de la guerra y la radicalización del movimiento comunista .....	<b>60</b>

## Segunda parte

### SOBRE LOS ORÍGENES DEL GRABADO XILOGRÁFICO MODERNO

<b>Capítulo 3. Arte, reformismo y modernidad</b> .....	<b>71</b>
1. El imperativo de la modernidad .....	72
2. La trayectoria formativa de Lu Xun y el retrato de una época .....	75
a. Shaoxing y el vivir entre dos tradiciones .....	76
b. Japón y el impacto de las traducciones .....	80
3. Los años en Beijing y el llamado de la educación estética .....	83
a. Las iniciativas de Cai Yuanpei para la reforma del arte .....	83
b. La búsqueda de un arte nuevo .....	86
<b>Capítulo 4. La impronta de Lu Xun y la revalorización del grabado xilográfico</b> .....	<b>89</b>
1. Ámbitos, propuestas y definiciones para la construcción de un arte nuevo .....	90
a. Publicaciones y debates .....	90
b. Escuelas de arte y exhibiciones públicas .....	94
2. Los primeros años en Shanghai y el camino hacia la revalorización del grabado .....	98
a. Una vibrante cultura visual: arte comercial, cosmopolitismo y nuevas formas de vida....	98
b. Hacia la recuperación estética del grabado xilográfico .....	102
<b>Capítulo 5. Capítulo 5. Los albores del Movimiento xilográfico moderno: sus referentes locales e influencias extranjeras</b> .....	<b>109</b>
1. La formación del Movimiento en Shanghai .....	110
a. El avance del movimiento cultural de izquierda .....	110
b. La realización del taller de Uchiyama .....	120
2. Hacia una estética del vigor: el impacto de las obras gráficas extranjeras .....	122
a. El contacto con Japón: la influencia del movimiento <i>hanga</i> y el grabado creativo .....	123
b. La integración del trabajo manual e intelectual en el arte .....	126
c. La reflexión sobre lo propio y la comprensión del otro: publicaciones, exhibiciones y traducciones de obras extranjeras .....	128
<b>Capítulo 6. Arte, política y realismo</b> .....	<b>140</b>
1. El bombardeo japonés de 1932 y su impacto en los registros visuales de la época .....	141
2. De las cenizas de la guerra: la búsqueda de intervención en los márgenes .....	149
3. La orientación hacia un arte público y masivo .....	159
a. El problema de la inteligibilidad .....	159
b. El recurso a la narrativa visual de las novelas ilustradas .....	162

## Tercera parte

### SOBRE EL DEVENIR DEL GRABADO EN TIEMPOS DE GUERRA, RESISTENCIA Y REVOLUCIÓN

<b>Capítulo 7. Activismo y emancipación: la extensión del Movimiento xilográfico</b>	<b>173</b>
1. Más allá de Shanghai: recomposición y extensión territorial	174
a. Guangzhou como nuevo epicentro: publicaciones y muestras itinerantes	176
b. La evocación de lo propio y de lo rural: retomando la cuestión del estilo nacional	179
2. Ni elegante ni vulgar: el grabado moderno se hace visible, se multiplica y se expande	185
3. Resistencia e integración: hacia una búsqueda de emancipación política a través del arte	189
<b>Capítulo 8. Resistencia y ofensiva: el grabado xilográfico en los inicios de la guerra</b>	<b>203</b>
1. El estallido de la guerra y los primeros impactos de la crisis nacional	204
a. El escenario que abre la guerra: fragmentación y desplazamientos	204
b. Los esfuerzos de una primera reorganización en Wuhan	210
2. El arte xilográfico en las áreas controladas por el Partido Nacionalista	213
3. El arte xilográfico en las áreas controladas por el Partido Comunista	217
a. La fundación de la Academia de arte Lu Xun en Yan'an	220
b. La experiencia en las montañas Taihang	226
<b>Capítulo 9. La vía de Yan'an y la revolución en el campo</b>	<b>238</b>
1. Integración y reeducación en Yan'an: el impacto de la campaña de rectificación de 1942	239
a. Las conferencias sobre el arte y la literatura	242
b. El liderazgo de Mao y la reelaboración de la historia reciente	241
2. Una revolución de base rural	248
a. Imágenes del descenso al campo: movilización y extensión del comunismo	248
b. La madurez de los grabados de Yan'an	248
3. La situación en el sur y el desenlace de la guerra	259
<b>Capítulo 10. El cuerpo se da vuelta y el campo rodea a las ciudades</b>	<b>265</b>
1. La guerra después de la guerra	266
a. La reactivación de la protesta social	267
b. Retratos del mal gobierno	269
2. Dar vuelta el cuerpo: movilización, radicalismo agrario y violencia colectiva	276
3. El triunfo del comunismo y su incidencia en el Movimiento xilográfico	284

<b>Conclusiones</b> .....	<b>291</b>
<b>Lista de imágenes</b> .....	<b>308</b>
<b>Glosario</b> .....	<b>317</b>
<b>Bibliografía y fuentes consultadas</b> .....	<b>323</b>
<b>Anexo documental</b> .....	<b>342</b>

## AGRADECIMIENTOS

La elaboración de esta tesis me ha brindado la oportunidad de afianzar mis primeros pasos en el oficio laborioso de la investigación social, reuniendo intereses, experiencias y materiales cuya organización y estudio ha sido el resultado de largos años de trabajo. Mas aún, el recorrer este proceso me ha permitido comprobar que, aún por momentos solitario e incierto, este camino nunca es individual. En este sentido, quiero agradecer a todas las personas e instituciones que han colaborado conmigo en hacer de esta tesis un horizonte posible.

Deseo agradecer en primera instancia a Carolina Mera, por su generosidad y confianza al dirigirme. Su lectura atenta y rigurosa, sus sugerencias teóricas y metodológicas, y los comentarios precisos que apuntó en cada borrador, fueron una guía fundamental para la realización de este trabajo. A ella debo, además, en gran medida las huellas iniciales de mi formación disciplinar.

A Hugo Petruschansky, quien ha sido mi consejero de estudios en este doctorado, apoyando y alentando con aprecio mi trabajo. A Nora Pagano, por su entrañable ejemplo de dedicación al oficio y por señalarme una dirección para indagar en la historia de quienes siempre han estado al margen de la Historia. A María del Carmen de la Peza Casares quien me enseñó con su propia conducta que el compromiso del investigador con la verdad es a la vez ético y político.

A los colegas de los espacios de trabajo y de formación en los que participo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani: a los antiguos compañeros del Grupo de Estudios del Este asiático y en particular, a los más recientes del Grupo de Lectura entre Pares. Sus sugerencias, comentarios y críticas a cada uno de los capítulos de este trabajo me ayudaron a verlos con otra luz, a mejorarlos y a seguir adelante.

A Jorge Malena, Maya Alvisa y Carlos Rúa de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador, por el apoyo y la confianza que depositaron en mí al abrirme una puerta de aprendizaje y conocimiento. A ellos y a mis estudiantes de esta casa de estudios, les agradezco las conversaciones, intercambios e instancias de trabajo colectivo, que contribuyeron a enriquecer la trama de esta tesis a través de ideas, sugerencias y nuevas miradas sobre el tema.

Agradezco al Ministerio de Educación y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por las becas de posgrado que me permitieron dar curso y concluir esta investigación. Asimismo, al Instituto de Investigaciones Gino Germani (FCS-UBA) por haberme proporcionado un lugar de trabajo para poder llevarla a cabo.

Sin dudas, no podría haber concretado el relevamiento de las fuentes en que me he basado para este trabajo sin la ayuda generosa de quienes me brindaron acceso a los materiales en las bibliotecas y archivos que visité en China. En particular, en las Casas-museo de Lu Xun en Beijing y en Shanghai, así como en el Museo Nacional de Artes. Agradezco al Ministerio de Cultura de la República Popular China y a la Academia China de Ciencias Sociales por haberme becado en el Programa de Visitas para Jóvenes Sinólogos el cual me permitió visitar y trabajar un tiempo en la Academia Nacional de Artes de China. Expreso mi honda gratitud al Prof. Zhu Dongli, investigador de esta casa, quien con paciencia e interés tuteló mis estudios, discutió conmigo los temas de esta tesis y me orientó en la dirección de las respuestas que buscaba. Gracias también a Patricia Yu, colega de la Universidad de California, cuya compañía enriqueció mi trabajo en la Academia y volvió más interesantes los recorridos por los archivos, galerías y museos de arte de Beijing.

De igual modo, agradezco a las personas e instituciones que posibilitaron mi último viaje y estadía de estudios en Taiwán. Al Sr. Embajador Andrea Lee y a la Sra. Angeles Chu de la Oficina Comercial y Cultural de Taipei en Argentina. Al Sr. Jiunn-haur Hwang y a la Sra. Lu Yiyen del Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Taiwán, al Profesor Wang Yaun-yi por brindarme su apoyo y tutelar mi trabajo de investigación allí, al Prof. Antonio Hsiang de la Universidad de Cheng-chi, a Yang Fu e Ying-chun por orientarme y facilitarme el acceso a los materiales de las bibliotecas que recorrí en los institutos de la Academia Sínica. A la Sra. Keng Li-chun y al Sr. Peter Chang del Centro de Estudios Chinos, quienes amablemente coordinaron mis numerosas visitas a la Biblioteca Nacional de Taiwán.

A Lin Guan-mei y a su familia en Chia-yi por hacerme sentir uno de ellos, brindándome su sincera hospitalidad y afecto. A mis profesores de chino, en especial a Xu Aofeng y a Ji Jiang Ling por su paciencia en escuchar mis dudas e inquietudes en relación al idioma y por ayudarme en diferentes etapas del trabajo a aclarar conceptos y a precisar sentidos en la lectura y la traducción de los documentos.

Finalmente, guardo el mayor reconocimiento a mi familia sin cuyo apoyo incondicional y amor cotidiano no podría haber llegado hasta aquí. Gracias a la gran familia del norte y del sur, a mi querido hermano y sobrinos, a las amigas de siempre. Por su luminosa presencia en mi vida: infinitas gracias a mi pequeña hija Emilia, a mi amado esposo Victor y a mis padres Nina y Osvaldo. A ellos dedico el esfuerzo, el entusiasmo y las esperanzas que me ayudaron a construir este trabajo.

## INTRODUCCIÓN

Todo trabajo de investigación tiene como raíz una historia singular y un ámbito de desarrollo compartido. La de esta tesis surgió a partir de un interés personal en el curso de mi formación de grado por el estudio en el tiempo de las insurrecciones populares en China. Buscaba por entonces conocer los modos de organización política de esas “formas arcaicas de los movimientos sociales” -para utilizar la expresión de Eric Hobsbawm- que a fines del siglo XIX habían participado con sus propias lógicas y métodos de movilización del proceso general de desintegración del antiguo Imperio chino. Encontraba como estudiante especial curiosidad por los relatos de viajeros, funcionarios y testigos que describieron con dramatismo la turbulencia de esos tiempos de enorme alienación económica y dislocación social, de interacción y confrontaciones cruciales con Occidente, tiempos de sucesivas derrotas militares, de tratados desiguales, de ruina y humillación del pueblo chino frente al avance del imperialismo extranjero.

Aquellos eran relatos que describían también los esfuerzos de recomposición, de modernización cultural y de reforma política por parte del grupo de intelectuales nacionalistas que llevaron adelante en 1911 una inusitada revolución urbana para dar lugar al primer régimen republicano en China. Eran los inicios del siglo XX, momento de formación de nuevos grupos sociales en las ciudades -una burguesía de negocios aliada a las viejas clases aristocráticas en decadencia, un incipiente proletariado urbano, migrantes rurales, intelectuales desarraigados, nuevos profesionales y estudiantes. Fueron los años de formación y antagonismo de los primeros partidos políticos modernos en el país (los partidos nacionalista y comunista) y con ellos, la aparición de nuevos modos de protesta y de movilización de masas. Lo urbano y lo rural se tensaban como escenarios renovados de conflictos facciosos y suspendida entre ellos, para mi enorme interés, la extraordinaria permanencia de una sociedad en su mayoría rural, movilizadora políticamente en los años treinta y cuarenta por el comunismo para protagonizar una de las revoluciones sociales más importantes del siglo XX.

Por entonces, yo transitaba el último tramo de la carrera de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Algunos seminarios de investigación en torno a la posición del campesinado en sociedades precapitalistas o imperfectamente capitalistas contribuyeron, desde distintas perspectivas, a aproximarme a la complejidad del problema social encerrado en esa etapa de “transición” entre lo considerado “tradicional” y “moderno” en China.<sup>1</sup> Asimismo, a través de dos adscripciones realizadas en las únicas materias del ciclo de formación de grado que se ocupaban de la historia moderna y contemporánea de África y Asia<sup>2</sup> pude introducirme en las discusiones, perspectivas y herramientas críticas abiertas por los estudios culturales y poscoloniales en sus intentos por recuperar la historia en los márgenes del eurocentrismo dominante. Comprendería por entonces que lo que me interesaba de esta época tan crítica y conflictiva en China era precisamente el comprender la historia de “la gente sin historia”, evocando el título del célebre libro de Eric Wolf en cuyas páginas podía advertir como un rumbo que:

Tanto los historiadores sociales como los sociólogos de la historia han hecho ver que la gente ordinaria fue a la vez que agente activo del proceso histórico, víctima y testigo silencioso del mismo. Así, pues, necesitamos poner al descubierto la historia de la “gente sin historia”, es decir, las diversas historias activas de acosadas minorías “primitivas”, de campesinos, trabajadores, inmigrantes (Wolf, 2000: 15).

Lo que aún quedaba por delante era “cómo poner al descubierto” esa historia. En esta búsqueda y en el propio desarrollo de mis estudios sobre China, un hito fundamental fue el cursado de la única materia dedicada al estudio de China, Corea y Japón en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, a cargo de la Dra. Carolina Mera. Mi incorporación tiempo después como ayudante en el equipo docente, me permitió afirmarme en algunas direcciones teóricas y perspectivas historiográficas y a seguir indagando sobre otras.<sup>3</sup> Esta instancia formativa, al igual que los proyectos UBACyT vinculados al grupo y a la línea de investigación de la cátedra<sup>4</sup>, me brindaron la oportunidad de reflexionar desde una perspectiva multidisciplinar sobre el

---

<sup>1</sup> Me refiero a los seminarios de investigación “Formaciones económicas precapitalistas” dictado por el Dr. Carlos Astarita y “Sociedad y economía campesina” a cargo del Dr. Julián Gallego en la carrera de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

<sup>2</sup> En las cátedras “Historia de la colonización y descolonización de Asia y África” e “Historia de Asia y África contemporánea” a cargo de las Profesoras Marisa Pineau y Luciana Contarino Sparta.

<sup>3</sup> En el área de China de la cátedra “China, Corea y Japón: una mirada histórica, política, económica y cultural del Este Asiático”, en la carrera de Ciencias Políticas de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

<sup>4</sup> Me refiero a los proyectos UBACyT “Estructuras ideológico-culturales de los países del Este Asiático y su adaptación a la modernidad en el actual contexto internacional” (2007-2009) y “Diálogos interculturales: producción de representaciones sobre Asia a partir de los contactos entre los países del Noreste Asiático (China, Corea y Japón) y Argentina” (2010-2012), “Diálogos interculturales y nuevos sentidos: un análisis de las representaciones contemporáneas sobre Asia a partir de espacios de contacto y comunicación entre China, Corea y Japón, y Argentina” (2014-2016), desarrollados por el “Grupo de Estudios del Este Asiático” dirigido por la Dra. Carolina Mera en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

problema de la construcción de sentidos y de representaciones sobre la “otredad” en determinados espacios de encuentro intercultural.

Así, la motivación por entender el significado de los cambios políticos para la “gente sin historia” en China encontraría su expresión en preguntas acerca de las representaciones que hicieron posible el diálogo no sólo entre culturas disímiles durante las primeras décadas del siglo XX, sino también entre tradiciones y nuevas maneras de pensar lo propio dentro del mismo entramado cultural de este país. Aquí encontraría un punto de inflexión cardinal que me permitiría unir el interés por el cambio social y el conflicto político con el estudio de ciertas manifestaciones artísticas de protesta que surgieron en ese tiempo.

Mientras iniciaba mis estudios de posgrado en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA), decidida a reunir nuevas herramientas conceptuales y metodológicas, simultáneamente otras instancias de docencia en las que comencé a participar <sup>5</sup>, colaboraron en definir las primeras preocupaciones en torno a la articulación del arte y la política que me alentaron a desarrollar el trabajo de investigación para esta tesis. El estudio de la historia social del arte oriental y específicamente, de las expresiones del arte tradicional y moderno de China, me abriría una vasta puerta de entrada para ahondar en los procesos de cambio cultural en el largo plazo y para explorar a través de imágenes y documentos escritos los contrastes entre dos modelos de arte muy distintos en este país. Por una parte, estaba el sistema de convenciones del arte tradicional, consolidado en el tiempo a partir del desarrollo de la pintura erudita, y por otra, las expresiones plurales de un arte moderno, surgido precisamente durante las primeras décadas del siglo XX, a partir del encuentro cultural y la circulación de ideas e influencias estéticas en China desde el vecino país de Japón y desde Occidente.

Al estudiar fuentes de arte tradicional, sobre todo escenas cortesanas pintadas en rollos de mano, surgirían en mí inquietudes en torno al género de las representaciones, al lenguaje visual empleado y al propósito de la figuración humana, la cual aparecía en sus formas –al igual que los paisajes naturales- casi invariablemente incuestionada en las obras antiguas. En aquellas pinturas clásicas, los miembros de la elite gobernante - a su vez únicos creadores, destinatarios y coleccionistas de estas obras- eran representados en un espacio de armonía y estabilidad sin tiempo. El mensaje conciliador de estas imágenes idealizadas aumentaba su efecto de sentido con la invisibilidad de la gente del pueblo, excluida del ocio y de las prácticas asociadas a la cultura

---

<sup>5</sup> En las materias “Introducción al Arte Oriental” a cargo por entonces de la Prof. Luisa Rosell en la Licenciatura en Estudios Orientales y “Arte y sociedad en China contemporánea” en la Tecnicatura Universitaria en Estudios sobre China contemporánea” dirigida por el Dr. Jorge Malena, ambas de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador.

política de esta elite letrada. Sirvientes, campesinos y mujeres, si aparecían en alguna escena, lo hacían siempre en otra escala, de un modo mínimo, subestimado y complaciente.

Pude hallar por entonces que al margen de estas expresiones clásicas, que circulaban con legitimidad reconocida en ese ámbito social restringido, coexistían también artefactos visuales sencillos, propios de la cultura popular y de las lenguas vernáculas, imágenes impresas en estampas religiosas budistas o en pequeñas novelas ilustradas. Eran estas imágenes múltiples, grabadas con técnicas sencillas sobre madera, en el anonimato y de circulación extensa entre la población mayoritariamente analfabeta de China, las que informaban sobre ese otro mundo que resultaba invisible en los escenarios pintados de la corte. Eran imágenes que mostraban sin texto el mundo de los dioses domésticos, que se mezclaban con el retrato del trabajo y de los días de la gente postergada, exhibiendo el escenario natural de sus costumbres campesinas. Era éste aquel mundo de los “testigos silenciosos” de la historia.

Por entonces, un hito formativo fundamental fue la realización de mi tesis de maestría “Arte, activismo y crítica social en China (Shanghai, 1929-1936)”<sup>6</sup>, en la que profundicé en las tensiones sociales y políticas presentes en la definición del campo del arte en China, centrándome en los discursos, prácticas políticas y obras de arte de los grupos de grabadores que surgieron en el entorno cultural de la ciudad de Shanghai entre 1929 y 1936. Constaté en esta instancia que la organización de la producción y la circulación de grabados durante estos años buscó dar visibilidad por fuera de las instituciones educativas y de exhibición oficiales a un modo de representación crítica de las condiciones de vida y de los conflictos políticos que afectaban por entonces a la población más pobre y vulnerable de la ciudad. A través de esas imágenes grabadas me reencontraría, finalmente, con aquellas inquietudes iniciales acerca de las condiciones y medios que posibilitaron la movilización política del campesinado chino durante las primeras décadas del siglo XX.

Los resultados de mi tesis de maestría me alentaron no sólo a retomar y ahondar con mayor ahínco el análisis de ese proceso sino también, a volver para realizar mis estudios de doctorado a la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde años antes había transcurrido mi formación de grado en Historia. Provista de los recursos y saberes que allí también aprendí e hice propios, decidí recuperar en esta tesis doctoral los resultados de la línea de trabajo que había abierto, así como también los debates teóricos e historiográficos acerca del surgimiento del arte moderno en China, buscando en esta instancia ampliar y profundizar la comprensión acerca de las condiciones que

---

<sup>6</sup> Dicha tesis fue realizada bajo la dirección de la Dra. Carolina Mera en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, en el marco de la Maestría en Investigación en Ciencias Sociales.

posibilitaron el surgimiento y devenir del grabado xilográfico moderno en el transcurso de 1919 y 1949.

El contexto de esta tesis se situó entonces en un período de la historia de China de enorme riqueza y complejidad. El establecimiento de la débil República tras el derrumbe del Imperio <sup>7</sup>, no había traído aparejada una efectiva recuperación de la soberanía política del país, fragmentado por caudillos militares y asediado por el interés especulativo de las potencias occidentales, como tampoco había eliminado las antiguas formas de explotación económica sobre los campesinos. Entre los años veinte y treinta, el Partido Nacionalista al frente formal de la República <sup>8</sup> se enfrentaría a la acción política directa del movimiento comunista en ascenso<sup>9</sup>, que recibió el apoyo de intelectuales y artistas en su búsqueda de movilización política en principio en las ciudades y luego en el campo.

Hacia fines de la década de 1940, como resultado del proceso de implicación del arte gráfico con la política, el grabado en madera constituiría un instrumento popularizado y masivo del arte de propaganda del Partido Comunista chino, instalado en las regiones montañosas y rurales del norte del país. Sin embargo, paradójicamente, en sus orígenes el grupo que promovió la producción y difusión de estas obras (el Movimiento xilográfico moderno) fue un movimiento artístico de vanguardia, marginal y urbano (Tang, 2008). El conocimiento de la revalorización del grabado xilográfico por este grupo como una herramienta de denuncia social avivó mi interés por este formato, cuyas técnicas de impresión en serie, había conocido años antes de primera mano.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Con apenas ciertos períodos de fragmentación política a lo largo de su historia, China mantuvo desde la Antigüedad un sistema político imperial, bajo el gobierno de sucesivas dinastías o casas reinantes. La primera fue la Dinastía Qin (221 a.C.-206 d.C) que logró la unificación territorial de China y la última, fue la dinastía Qing (1644-1911), cuyo debilitamiento y caída se precipitaron a principios del siglo XX a raíz de las consecuencias distorsivas del avance imperialista occidental en China y de la crisis política y social interna que vivió el país durante ese período.

<sup>8</sup> El Partido Nacionalista Chino (*Guomindang*) fue fundado por Sun Yat-sen y Song Jiaoren tras la Revolución de Xinhai de 1911, como se conoce a la rebelión contra la última dinastía imperial que logró su caída y el posterior establecimiento al año siguiente de un régimen republicano. La República de China se inició en 1912, aunque atravesó diferentes momentos de inestabilidad política en las décadas posteriores: entre 1916 y 1927 vivió una etapa de militarización y caudillismo a nivel regional conocido como “el período de los Señores de la Guerra”, entre 1927 y 1949 fueron los años de la República nacionalista bajo la dirección de Chiang Kai-shek (sucesor de Sun Yat-sen), aunque marcados por la irrupción de la guerra contra Japón (1937- 1945) y de la dramática guerra civil, iniciada con las persecuciones anticomunistas de 1927 y agravada entre 1945 y 1949.

<sup>9</sup> Aunque el movimiento comunista se inició a partir de pequeños grupos de lectura y estudio sobre el pensamiento marxista en China, su organización se encausó a través de la fundación del Partido Comunista de China (*Zhongguo Gongchandang*) en 1921, convirtiéndose éste desde entonces en una de las formaciones políticas más influyentes del país. Tras sucesivos enfrentamientos con el *Guomindang*, en Octubre de 1949 logró -bajo la conducción de Mao Zedong,- el establecimiento de la actual República Popular de China.

<sup>10</sup> En las prácticas del taller de “Oficio y Técnicas de las Artes Visuales” con orientación en grabado, junto a los Prof. Eduardo Levi y Horacio Beccaría, de la Licenciatura en Artes Visuales en el Instituto Universitario Nacional de Artes.

Este movimiento artístico no se originó formalmente en un espacio académico ni encontró apoyo en ninguna institución oficial establecida. No obstante, la aparición a fines de los años veinte en la ciudad de Shanghai de distintos grupos de estudiantes interesados en el aprendizaje del arte moderno occidental en general y del grabado xilográfico en particular fue un factor que posibilitó la reunión de quienes participaron de él. Casi todos varones, eran en su mayoría artistas jóvenes no consagrados o estudiantes de arte que, animados por las posibilidades expresivas de este medio, buscaron la orientación y el patronazgo de Lu Xun, un escritor y editor reconocido en el ámbito intelectual y cultural chino, quien los estimuló en el aprendizaje del grabado xilográfico apoyando la conformación y despliegue inicial del movimiento.<sup>11</sup> En base a estas consideraciones, decidí finalmente establecer como marco temporal de esta tesis doctoral el período de surgimiento y devenir del grabado xilográfico moderno.

En relación con la temática de sus obras, este grupo de grabadores se distinguió por la representación de grandes grupos en acción, obreros, campesinos y marginales, estudiantes movilizados, personas comunes, anónimos convertidos ahora en protagonistas de escenas de conflicto, pauperización y violencia. Irrumpiría de este modo un nuevo sujeto social en las composiciones artísticas, antes sólo reservadas a la representación armónica de las clases privilegiadas, dando lugar a una variedad renovada de temas, registros visuales y referencias de la vida cotidiana del pueblo y de las realidades sociales de la época.

El activismo político que llevaron adelante estos artistas, así como la crítica social presente en sus obras, eran una expresión resultante en el campo del arte frente a las contradicciones políticas del régimen nacionalista y a los disturbios de la vida urbana, pero también frente a las necesidades y angustias de la población rural que llegaba a las ciudades, asediada por la escasez, la violencia y el pillaje. Las reflexiones políticas de Lu Xun y su apoyo decidido a este movimiento de jóvenes artistas hasta su muerte en Octubre de 1936, dieron cuenta de su compromiso social pero también acaso de un cambio en el modo de concebir las posibilidades y el alcance del arte moderno en China. ¿De qué modo el arte se articularía con la política de ese tiempo para producir un mensaje de protesta y de crítica social o acaso simplemente un registro visual de lo que sucedía en las calles y en el campo? ¿De qué modo se harían visibles y con qué propósito aquellos testigos silenciosos, protagonistas de revueltas y movilizaciones callejeras?

Sabía que el relato de este problema no sería de modo alguno lineal. Los años inmediatos al estallido de la guerra de China contra Japón (1937-1945), y sobre todo a partir de Febrero de 1932

---

<sup>11</sup> Lu Xun (鲁迅, 1881-1936), es considerado el padre de la literatura moderna en China y uno de los escritores más influyentes en la historia intelectual contemporánea de este país. Fue partícipe clave del Movimiento del 4 de Mayo de 1919 y miembro de la Liga de Escritores de Izquierda afín al Partido Comunista de China.

–al iniciarse el avance japonés en la ciudad de Shanghai-, fueron un período crítico para estos artistas. Ello fue así, tanto por la intensidad de las actividades de difusión y exhibición de sus obras como por el agravamiento de las condiciones políticas y el recrudecimiento de las persecuciones y arrestos llevados a cabo por el Partido Nacionalista, en su intento por controlar la disidencia comunista en la ciudad. En este contexto, no obstante, como se intenta demostrar en este trabajo, el grabado xilográfico fue asumiendo una nueva función no sólo como medio de representación visual de los conflictos sociales de la época sino como un formato masivo para la expresión, denuncia y propaganda política. Con el compromiso de representar la existencia, las condiciones de vida y la experiencia de los grupos sub-representados, excluidos o ignorados en el orden político y visual del pasado, los artistas del Movimiento xilográfico moderno –como lo llamaré desde ahora- enfrentaron la búsqueda de nuevas formas de expresión visual y de movilización política, vinculando de esta forma al grabado xilográfico con las condiciones históricas de surgimiento y desarrollo de un arte de vanguardia, público, masivo y moderno.

A partir de estas consideraciones iniciales, el **objetivo general** de esta tesis es explicar a partir de qué condiciones y a través de qué modos se originó y se desarrolló el grabado xilográfico moderno en este país entre los años 1919 y 1949. El foco de nuestro estudio recae en este marco temporal dada la relevancia en el orden de las ideas políticas que se expresaron en el campo del arte entre el suceder del Movimiento del 4 de Mayo de 1919<sup>12</sup> y el momento de la fundación de la República Popular de China por el PCCh, luego de concluida la guerra civil en 1949. Buscaré dar cuenta de este desarrollo en diálogo y vinculación estrecha con el proceso general más amplio de *politización* del arte moderno en China, dando cuenta de las implicancias que tuvo el desarrollo inicial del movimiento y su activismo artístico en el entorno urbano de Shanghai, Beijing y Guangzhou y su devenir posterior en las áreas rurales del país –en particular en la región de Yan’an- bajo control comunista durante la guerra en los años treinta y cuarenta. El foco de interés en este proceso estará puesto en analizar y explicar la capacidad que tuvieron esas experiencias para promover a través de distintos recursos y propuestas una dimensión creativa de la práctica política.

A través de cada uno de los siguientes **objetivos específicos** propongo una explicación de este proceso de articulación durante el marco temporal establecido: 1) identificar los factores contextuales a nivel histórico, político y cultural que condujeron a Lu Xun a acercarse a la definición de un arte nuevo y a la revalorización estética del grabado xilográfico; 2) indagar en las

---

<sup>12</sup> Se trató de un movimiento generado inicialmente por estudiantes e intelectuales de Beijing como protesta ante los resultados desfavorables del Tratado de Versalles luego de la Primera Guerra mundial. El Movimiento por la Nueva Cultura, como se lo conoció luego, abogó por la transformación de la cultura del país a través del abandono de las enseñanzas clásicas confucianas entre los jóvenes, por una reforma literaria en favor de la lengua vernácula y de la adopción de ciertos modelos educativos y culturales europeos.

implicancias que tuvieron en el origen del Movimiento xilográfico y en la difusión del grabado por parte de Lu Xun el avance cultural de los grupos de izquierda en Shanghai (sobre todo grupos literarios y artísticos como la Liga de Escritores de Izquierda, y la Liga de Artistas de Izquierda, afines al Partido Comunista) y la impronta de los movimientos gráficos extranjeros; 3) explicar los efectos que tuvo la irrupción del ataque japonés de 1932 y el estallido de la guerra a partir de 1937 sobre las formas de organización del trabajo, el objeto y el modo de representación que siguió este movimiento artístico; y 4) propongo describir los resultados y el alcance a nivel territorial que tuvo el activismo desarrollado por estos artistas durante la guerra civil, considerando su vinculación con el resurgir de la protesta urbana y con las estrategias de movilización del Partido Comunista Chino en el campo.

En relación con la organización de su contenido, esta tesis comprende esta introducción, el desarrollo de la investigación propiamente presentada en diez capítulos y la enunciación de las conclusiones del trabajo. Con el propósito de organizar criteriosamente la trama narrativa del proceso estudiado, propongo un recorrido de tres momentos en la lectura de la tesis. Cada momento o parte se compone de varios capítulos que se integran y complementan lógicamente entre sí. La división de los capítulos que incluye cada parte responde a un criterio de ordenamiento temático, conceptual y cronológico de los datos obtenidos. Vale decir, en este sentido, que cada capítulo avanza en la explicación de un aspecto o dimensión particular del problema de investigación, siendo la secuencia de su articulación más general la vía argumental que he construido para alcanzar los objetivos propuestos.

La **primera parte** esta tesis busca introducir y fundamentar las razones por las cuales comencé este proceso de investigación, mostrando en dos capítulos –el primero de carácter teórico metodológico y el segundo de contextualización histórica- los elementos que posibilitaron la construcción de mi objeto de estudio en esta tesis.

La **segunda parte** desarrolla el problema de la revalorización y legitimación del grabado xilográfico como una expresión artística autóctona y con una larga tradición en la cultura popular de China aunque reconsiderada como moderna y rupturista, por el cambio en su contenido y por su vinculación con la renovación gráfica en Japón y Europa. A través de cuatro capítulos, se avanza en la explicación de este proceso de emergencia y definición del grabado xilográfico moderno en China, mostrando el surgimiento del movimiento artístico que lo llevó a cabo, sus contactos políticos e influencias teóricas e ideológicas a nivel local e internacional, y exponiendo sus manifestaciones artísticas más tempranas.

La **tercera parte** reconstruye el devenir social y político del grabado xilográfico al iniciarse la guerra sino-japonesa en 1937, desatándose en los años siguientes un estado generalizado de

violencia y de militarización del territorio en el marco de la ocupación japonesa y de los enfrentamientos entre facciones de la resistencia nacional. Esta parte compone los últimos cuatro capítulos de la tesis, señalando las experiencias de trabajo colectivo y la circulación extendida de las imágenes que posibilitaron los artistas del Movimiento xilográfico, la vinculación política que establecieron con el Partido Comunista Chino en la región de Yan'an y las implicancias que tuvo esto para la producción gráfica en vísperas de la revolución comunista en el campo. Se problematiza finalmente la subordinación del arte a lógica reproductiva del Partido Comunista y la maduración del proceso inicial de politización del arte en los albores de la República Popular.

De modo general, con la realización de esta tesis aspiro a ampliar la comprensión acerca de los orígenes del arte moderno en China en su estrecha implicación con la historia social y política de este país durante la primera mitad del siglo XX. Aún a sabiendas de las limitaciones y resistencias que supone la comprensión de este complejo proceso, busco contribuir con la realización de este trabajo a enriquecer el área de los estudios sociales sobre el desarrollo del arte moderno y contemporáneo de China, un campo de enormes posibilidades de conocimiento y reflexión aunque aun escasamente explorado en nuestro país.

## **Primera parte**

### **SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO DE ESTA TESIS**

## CAPÍTULO 1

### **Apoyos en el punto de partida**

Una de las premisas del oficio es que todo trabajo de investigación, aunque no siempre sea plenamente manifiesto, reúne diversas fases, diferentes métodos y enfoques. Como puntos de apoyo en la partida, de encuentro, de discusión y de reflexión constante, ciertos principios de orden teórico, metodológico y epistemológico orientan y colaboran en la definición y en la comprensión del problema estudiado durante todo el proceso de investigación. Con el propósito de mostrar la serie de elementos que, en este sentido, me han permitido construir el objeto de investigación de esta tesis, en este capítulo presento brevemente los antecedentes sobre el tema escogido, el umbral teórico que sirve como mapa de referencias en este recorrido, así como el marco espacial y temporal delimitado. Como cierre de este capítulo, expongo los fundamentos del abordaje metodológico y ciertas apreciaciones acerca del acceso y tratamiento de los materiales de mi investigación.

#### **1. Sobre los antecedentes**

En cuanto a sus antecedentes, esta investigación se nutre de una multiplicidad de trabajos realizados desde la historia, la sociología, la estética y los estudios visuales. Si nos abocamos inicialmente al estado del conocimiento acerca de la relación del arte con la política en China, y en particular sobre el desarrollo del grabado xilográfico moderno, cabe mencionar en principio ciertos antecedentes de relevancia en el marco más general de las corrientes de análisis contemporáneas sobre el arte y la historia política en este país. En efecto, las discusiones precedentes acerca de los albores del arte moderno en China, de la vinculación de los artistas y de sus obras con el contexto social de su producción y con las transformaciones políticas que tuvieron lugar durante la primera mitad del siglo XX, constituyen el punto de partida desde el cual he construido mi objeto de estudio en esta tesis. A continuación, por lo tanto, presentaré un breve

recorrido elaborado sobre la base de una serie de aportes que, desde diferentes perspectivas y áreas geográficas, han realizado determinadas corrientes historiográficas a la comprensión de la transformación del arte en China durante el transcurso del siglo XX.

En principio, resulta preciso señalar que los estudios académicos publicados fuera de China acerca del desarrollo del arte moderno y contemporáneo en este país se iniciaron muy recientemente. Fue a partir de la década de 1980 en el ámbito de la academia norteamericana que el arte de China cobró gran interés, sobre todo con la aparición de los trabajos pioneros de Ellen Johnson Laing, Michael Sullivan, Julia Andrews y Kuishi Shen (Laing, 1988; Sullivan, 1990; Andrews & Shen, 1998). Si bien de carácter general, estas obras brindaron importantes aportes teóricos y metodológicos que posibilitaron una profunda renovación en las formas de interpretar los cambios en la historia del arte de este país, incorporando a la comprensión de los fenómenos artísticos, el análisis del contexto social y político de producción de las obras.

Hasta entonces, los trabajos eruditos de Osvald Sirén y Alexander Soper, dedicados sobre todo al análisis técnico y estético del arte tradicional chino, habían sentado desde la década de 1930 una interpretación unidireccional dominante, que extendía la oposición conceptual “tradicción vs modernidad” como una continuación lógica de la oposición “oriente vs occidente” (Sirén, 1936; Soper, 1960). Surgían de estos relatos, los elementos singulares que daban permanencia a un arte propio de China, como baluarte de la herencia legítima del pasado y sostenido como un modo de expresión esencialmente autónomo respecto de los cambios políticos de la sociedad en que se daba.

Tal operación historiográfica se correspondía con una tendencia general en los estudios europeos y norteamericanos sobre el Este de Asia durante la primera mitad del siglo XX, que hacía hincapié en la historia política de la construcción del Estado-nación en China, como una respuesta adaptativa a los cambios introducidos por las potencias occidentales en este país desde mediados del siglo XIX (Cohen, 1984). Posiblemente, una de las consecuencias metodológicas más importantes de esta perspectiva haya sido la excesiva atención puesta en las regulaciones estatales y la consecuente desconsideración de la cotidianidad del mundo del arte, del carácter material de las relaciones sociales en él y de la especificidad y valor creativo del trabajo artístico, que permanecieron de este modo invisibilizados y ausentes entre las temáticas de investigación predominantes.

De manera excepcional, los años setenta vieron surgir ciertos trabajos especializados en la circulación de influencias estéticas entre Oriente y Occidente, que buscaron alejarse de aquel modelo historiográfico fundante, contribuyendo al conocimiento de corrientes, tendencias, escuelas, maestros e incluso controversias que animaron la vida artística de China en ciudades tan

disímiles como Shanghai, Beijing, Nanjing y Cantón (Kao, 1972; Cahill, 1976, 1988; Murck, 1976; Li, 1979). El valor de estos aportes fue fundamental para comprender el impacto que tuvieron determinados conceptos, técnicas y prácticas importadas de Occidente tanto en los artistas chinos como en el público de sus obras. Asimismo, resultaron de importancia al destacar la continuidad del desarrollo de la pintura tradicional como “pintura de esencia nacional” (en chino, *zhong-guo hua*), aún en coexistencia con otros estilos y soportes extranjeros esencialmente diferentes, sobre todo con la pintura al óleo de notable carácter impresionista y realista (*xiyang hua*).

No obstante la amplitud de los avances que aportaron estos trabajos, aún permanecían incuestionadas en ellos las dicotomías conceptuales -en gran medida simplificadoras y reduccionistas- que separaban lo antiguo y tradicional en China respecto de lo moderno y occidental europeo. La persistencia hegemónica, además, del realismo socialista durante el período de la Revolución Cultural (1966-1976), como arte oficial del Partido Comunista, daba poco margen para el conocimiento y análisis fuera de China de obras que no estuvieran comprendidas en las colecciones privadas de arte, en su mayoría extranjeras (Li, 1979).

Abriendo el panorama de los estudios más recientes, en los últimos treinta años un grupo importante de historiadores, antropólogos y científicos sociales ha renovado su atención sobre la primera mitad del siglo XX en China, ofreciendo nuevos enfoques revisionistas en la manera de interpretar los cambios políticos y sociales ocurridos durante este período (Wang, 2008). Este interés historiográfico ha sido motivado por varios factores de cambio en las condiciones de producción del conocimiento sobre la historia reciente de este país. Entre ellos, se destacan sobre todo el acceso antes negado a fuentes, repositorios institucionales y archivos documentales desde fines de la década del setenta en China y el advenimiento de nuevas teorías en el campo de las Ciencias Sociales que enriquecieron el alcance de los estudios interdisciplinarios sobre temas como la construcción identitaria, el surgir del nacionalismo moderno, la construcción de redes de contactos entre intelectuales, las nuevas prácticas y consumos culturales en el período de la República nacionalista, entre otros (Cohen, 1988).

Ciertos aportes metodológicos y conceptuales tuvieron lugar a partir de ese impulso para complejizar la construcción de “lo moderno” chino y su incidencia en la sociedad y la cultura de este país a principios del siglo XX. Entre ellos, cabe destacar el enfoque particular del historiador indio Prasenjit Duara, quien formuló de manera comparativa una interesante crítica a la construcción del discurso teórico occidental sobre la modernización en India y China a partir de la narrativa dominante del Estado-nación, en un intento por devolver historicidad al pensamiento local (Duara, 2009). Algunas de sus postulaciones a favor de una “historia multilineal” frente al dominio de la historia lineal -causal y evolucionista- han permitido estudiar de manera crítica el

discurso historiográfico que ha tendido a establecer relaciones causales para comprender las transformaciones de la primera mitad del siglo XX en China a la luz de la historia política europea. Asimismo, sus observaciones críticas sobre la universalización de los órdenes de la “modernidad” y de la “tradicición”, como referentes antagónicos y determinantes del cambio político y social, han contribuido a abrir el horizonte de nuestras indagaciones a la consideración de una relación dialógica, no excluyente entre ambos términos, en un marco más amplio y complejo de vinculaciones entre el presente y el pasado.

Asimismo, una de las líneas historiográficas más fértiles que ha surgido a partir de aquellos cambios en el acceso a las fuentes, es la que pondera el análisis de la experiencia colectiva y de la vida cotidiana de individuos y grupos a través de los registros de su cultura material. Esta línea interpretativa ha posibilitado avanzar en el reconocimiento y la comprensión de “identidades negociadas”, no estáticas sino en conflicto a lo largo del tiempo (Weh, 2000; Yue Dong y Goldstein, 2006), un enfoque que ha permitido a su vez, estudiar la trayectoria de ciertos intelectuales y artistas representativos en el marco más amplio de los conflictos y tensiones generacionales que tuvieron lugar durante la primera mitad del siglo XX. En consonancia con este desarrollo, y de gran valor para esta tesis, las obras recientes de Peter Zarrow sobre las formas de intercambio y circulación cultural durante las décadas iniciales del siglo XX han establecido una referencia documental importante para pensar la historia social durante este período, a partir de los cambios ocurridos en la comunicación social y en las representaciones sobre la vida cotidiana, así como a partir del impacto de la guerra y la militarización en la movilización política de masas (Zarrow, 2005; 2006).

La renovación historiográfica iniciada en los años ochenta ha posibilitado también el surgimiento de nuevas obras de referencia que combinan el relato de la historia social y política de China en el siglo XX con el desarrollo simultáneo en el ámbito del arte y el pensamiento (Ellsworth, 1988; Laing, 1988; Kitaura, 1991; Ebrey, 1996; Wu, 1996; Treager, 1997; Croizier, 1998; Clunas, 2007). Estos trabajos, nutridos de la relevancia que fue cobrando a su vez la historia de las ideas desde los años noventa, incorporaron nuevas fuentes documentales -gracias a la publicación de numerosos ensayos, memorias y antologías de movimientos, artistas e intelectuales clave durante el siglo XX- que ampliaron la agenda hacia nuevas indagaciones, más allá de los esquemas teóricos, metodológicos y de las temáticas de investigación inicialmente predominantes. Se originó de este modo, por ejemplo, una tendencia firme a avanzar en el conocimiento de la cultura popular impresa a través de la circulación de imágenes, tanto en el ámbito rural (Hung, 1985, 1994, 1997; Lust, 1996; Flath, 2004) como en las ciudades (Laing, 2004; Reed, 2004; Lin & Tsai, 2014).

En particular, el crecimiento de la urbanización y el surgimiento de una moderna y dinámica cultura visual en Beijing y Shanghai a principios del siglo XX fueron objeto de interés por parte de numerosos estudios que han recuperado el desarrollo cultural local, la asimilación de los cambios y las contradicciones que se produjeron ante el encuentro y la confrontación con las influencias provenientes de Occidente (Wong, 1991; Wasserstrom, 1991; Henriot, 1993; Weston, 2004; Wakeman, 1996; Yeh, 1997, 1998; Lee, 1999; Lu, 1999; Yue Dong & Goldstein, 2006; Kuo, 2007). Menos explorados, aunque sosteniendo un crecimiento incipiente, han sido los estudios sobre el desarrollo cultural y las redes de contactos e influencia entre artistas en otras ciudades significativas aunque periféricas como Hangzhou, Guangdong, Wuhan y Chongqing (Goodman, 1995; Henriot & Yeh, 2012b; Wagner, 2012; Huang, 2015).

Cabe señalar también que en el contexto de la renovación en el interés por la historia intelectual de China entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, los trabajos en torno a la figura de Lu Xun han tenido una notoria continuidad y vigencia (Jenner, 1982; Lee, 1985, 1987; Denton, 2002; Pollard, 2002; Cheng, 2013; Veg, 2014). En este sentido, algunos aportes recientes han permitido comprender mejor su postura cuestionadora del discurso evolucionista en las discusiones de la época en torno a la modernización cultural en China (Jones, 2011); su lugar como intelectual símbolo de una generación debatida entre la violencia de los tiempos modernos y la nostalgia por los tiempos pasados (Chou, 2012); su propia lucha respecto de los antiguos hábitos del lenguaje enraizados en el uso de la lengua clásica y su defensa de la lengua vernácula en sus escritos como salida del monopolio de la clase gobernante sobre la palabra escrita (Davies, 2013; Wong, 2013); su posición cautelosa frente al asumir acríticamente tanto las utopías del pasado como las del futuro (Xu, 2001; Kaldis, 2014). Ciertos rasgos que recuperan de manera común estos aportes, como la búsqueda de autenticidad y honestidad intelectual del escritor, así como su atracción por la cultura de lo local, por las “pequeñas tradiciones” y el sentido de comunidad entre la gente del pueblo nos han ayudado a pensar, asimismo, sus implicancias en la comprensión del arte del grabado como una expresión de la cultura vernácula del país. Estas referencias nos acercan a los antecedentes directos al problema que formulamos en esta tesis.

Cabe precisar en este punto que el interés por el estudio del grabado xilográfico ha generado desde largo tiempo importantes contribuciones en China, sobre todo por su puesta en valor asociada a la figura intelectual de Lu Xun (Tang, 1944; Chen, 1949, 1951; Wu & Wang, 1981; Li, H. 1995; Li Y. 1996; Fan, 1997). Así también, fuera de este país, se han publicado algunas obras de académicos prominentes que han reconocido la importancia del movimiento artístico que promovió el grabado en relación con el desarrollo general del arte moderno chino (Laing, 1988; Sullivan, 1996; Andrews & Shen, 1998; Shen, 2004). Sin embargo, los análisis específicos sobre el surgimiento del grabado moderno y sobre las implicancias políticas de este proceso son aún muy

escasos (Emrich, 2014). De acuerdo al relevamiento realizado, los dos estudios sistemáticos más completos son, por un lado, la tesis doctoral de Shirley Sun de 1974 acerca de la relación directa de Lu Xun como promotor del movimiento xilográfico, ampliada luego en un libro publicado en 1979; y por otro lado, más recientemente, la obra de Xiaobing Tang del año 2008 sobre los orígenes de la vanguardia gráfica en China. En el caso de las obras de Sun, su valor se destaca por la numerosa información biográfica que esta autora logró reunir sobre el escritor y articular con la aparición de los primeros grupos de grabadores en la ciudad de Shanghai. En el mismo sentido, el trabajo de Tang ofrece una riqueza documental importante en relación a la reconstrucción institucional del campo del arte que nutrió el surgimiento del movimiento xilográfico en dicha ciudad.

La sólida labor realizada por estos dos autores deja en claro la complejidad política del período histórico en que surgió el Movimiento artístico que promovió el grabado moderno y la importancia que tuvieron sus trabajos y acciones al generar una ruptura respecto de las formas artísticas precedentes, al tiempo que deja abierta la posibilidad de seguir indagando en torno a la significación social de las obras, a las influencias estéticas que tuvo el movimiento y al alcance que logró su producción en los años treinta y cuarenta en relación con el avance del movimiento comunista en las ciudades y el campo. Son precisamente estas preocupaciones no contenidas en estos trabajos previos las que se recogen en esta tesis, con la aspiración de generar un aporte a la comprensión del sentido de pronunciamiento político y de denuncia social a través del arte que generó este movimiento de grabadores en particular, y de manera más general al conocimiento sobre la vinculación del arte con la política en China durante la primera mitad del siglo XX.

Si bien, como he señalado hasta aquí, mi trabajo se apoya sobre todo en los antecedentes, debates y líneas historiográficas que han nutrido el campo de los estudios chinos, también destaco como referencias de valor teórico e histórico los importantes trabajos académicos que han buscado en Argentina problematizar el lugar del arte gráfico en los debates en pos de un arte moderno a principios del siglo XX (López Anaya, 1963; Weschler & Malosetti Costa, 1998). Entre ellos, algunos han contribuido a explorar la cuestión del arte y la política en la cultura impresa de ese tiempo (Benavidez & Aldaburu, 1993; Malosetti Costa & Gené, 2009, 2013), otros han profundizado en el diálogo de la producción gráfica con la acción política y sus efectos sobre la conciencia social en el territorio nacional (Muñoz & Weschler, 1989; Muñoz, 2008). Los excelentes trabajos de Silvia Dolinko que iluminan la resignificación del grabado en el marco de la renovación artístico-cultural de la década del sesenta me han provisto de referentes e ideas para pensar el lugar problemático del grabado en el relato del arte moderno, así como sus posibilidades para dialogar con su propia tradición, abriendo a la vez nuevas vías de experimentación (Dolinko, 2003, 2012). Asimismo, ciertos estudios acerca del grabado como un arte social y de vanguardia me han

aportado diferentes análisis teóricos y ejemplos de experiencias históricas. En este sentido, algunos han estado circunscriptos especialmente al estudio de los movimientos artísticos de los años sesenta (Carpani, 1962; Giunta, 2001; Giudici, 2002) o a la vinculación de su propuesta con la experiencia militante, ya sea comunista en los años veinte y treinta (Lucena, 2006, 2009) o peronista en los años cuarenta (Lucena & Risler, 2005). Los estudios de Ana Longoni sobre la tensión entre vanguardia y revolución han sido de gran importancia también para comprender la relación entre el arte y las izquierdas en los años sesenta y setenta de nuestro país (Longoni, 2014). A nivel regional, el grabado ha sido también objeto de interés en el marco de las reflexiones sobre la formación de un arte latinoamericano de compromiso social en los años veinte y treinta del siglo XX (Cortéz, 1981; Hansen, 1996; Martínez, 2006; Frank, 2006).

Más allá de estos valiosos estudios, sólo la propia tesis de maestría que antes mencionamos y ciertas publicaciones que se derivaron de ella (Flores, 2009; 2010; 2011; 2013; 2014; 2014b; 2017; 2017b), no es posible hallar otros trabajos en nuestro país que hayan abordado la historia del arte moderno en China ni tampoco, en particular, la articulación del arte y la política a principios del siglo XX. Si bien se han publicado de manera aislada algunas obras notables de referencia general sobre las características formales del arte oriental tradicional (Svanascini, 1964; 1989), y en particular sobre la pintura en China (Rosell, 1976), aún es persistente la falta de trabajos que incorporen nuevas fuentes y que amplíen desde la historia social y cultural del arte los horizontes de indagación en el campo de los estudios asiáticos en nuestro país.

Teniendo en cuenta este panorama, resulta un desafío ineludible y estimulante poder avanzar en trazar nuevas líneas de investigación y en profundizar y ampliar las ya iniciadas, a fin de dar mayor impulso a otros estudios académicos en habla hispana que actualicen y enriquezcan nuestra mirada sobre la especificidad del arte moderno y contemporáneo chino, así como sobre las implicancias que tuvo en su construcción histórica el devenir del cambio social y político y las relaciones siempre dinámicas con Occidente durante el siglo XX. El propósito de esta tesis es, por lo tanto, colaborar en extender dentro del fértil campo de los estudios sobre el Este de Asia en nuestro país y en América Latina un espacio abierto, horizontal y comprensivo a favor de nuevos estudios en esta dirección.

## **2. Sobre el marco espacial y temporal establecido**

El establecimiento del recorte espacial y temporal fue una decisión importante en la focalización del tema y determinación del problema de la tesis. Para estudiar dinámicamente las articulaciones entre el arte y la política establecidas por los artistas del Movimiento xilográfico moderno, consideraré dos momentos fundamentales: el primero, entre 1919 y 1936, cuando éste se conforma y es promovido por el escritor Lu Xun y por los primeros grupos de jóvenes grabadores

en la ciudad de Shanghai; y el segundo, entre 1937 y 1949, cuando el movimiento abandona su etapa formativa y experimental inicial y se extiende territorialmente con una función social definida, en el marco más amplio de la guerra y del proceso revolucionario que atraviesa el país en este tiempo. El foco de nuestro estudio recae en este marco temporal dada la relevancia en el orden de las ideas políticas que se expresaron en el campo del arte entre el suceder del Movimiento del 4 de Mayo de 1919 y el momento de la fundación de la República Popular de China por el PCCh, luego de concluida la guerra civil en 1949.

Para dar cuenta de esos dos momentos críticos, este trabajo se centra en el estudio de determinados procesos políticos, sociales y culturales que posibilitaron el surgimiento de este movimiento artístico y la transformación del grabado xilográfico moderno. Examinamos la definición de su orientación estética y política, su particular consolidación en Beijing, Shanghai, Guangzhou y posteriormente, su extensión y alcance a nivel nacional imbricándose en el accionar del Partido Comunista chino, sobre todo en las áreas rurales del norte del país. En el recorrido del trabajo, demostraremos cómo este complejo devenir se produjo de cara a la confrontación con otras corrientes artísticas tanto nuevas como antiguas en China, en contacto con las influencias del arte gráfico moderno proveniente de Japón y de Europa, y en diálogo directo con el avance del movimiento comunista en ascenso durante este período.

La segunda parte de esta tesis se circunscribe en particular a las ciudades de Beijing y Shanghai (*ver Anexo Mapas 1-2*). Las razones pragmáticas de limitar el foco a estas ciudades obedecen sobre todo a la riqueza de los datos disponibles sobre el desarrollo de una comunidad intelectual reformista en Beijing y una moderna cultura visual en Shanghai, de manera coincidente y en diálogo con el florecimiento del arte gráfico de interés social y político promovido por Lu Xun durante en las décadas del veinte y del treinta. La convergencia de los fenómenos, tensiones y cambios ocurridos por entonces en China y específicamente en Shanghai como epicentro cultural y político me resultaron claves para establecer el régimen de historicidad de este tiempo. La tercera parte de la tesis amplía el marco espacial para considerar la incidencia y transformaciones que suscitó el desarrollo de la guerra sobre la producción de grabados a nivel nacional. Por sus diferencias, consideraremos en particular las regiones de centro y sur del país bajo la influencia del Partido nacionalista y las regiones del norte controladas por el Partido comunista.

A fin de ofrecer una mirada sobre el largo plazo, y para aclarar los referentes de las relaciones de sentido construidas entre 1919 y 1949, decidí incluir en el capítulo 2 de la tesis una contextualización temporal más vasta respecto de este recorte de base. En consecuencia, ese relato comprende una descripción general acerca de los principales cambios políticos y sociales en China que afectaron el campo de las artes plásticas durante la primera mitad del siglo XX. Más

específicamente, consideramos que la visión de Lu Xun -promotor inicial del movimiento- en relación al grabado xilográfico como una forma de arte moderno debía ser examinada en relación a su posición política e ideológica y, por ende, en el contexto más amplio acerca de cómo él percibía el arte en China como un todo. A su vez, consideramos que la significación del Movimiento xilográfico moderno debía evaluarse teniendo en cuenta una perspectiva más amplia que contemplase el medio académico e intelectual donde se originó, así como las diferencias en relación a otros movimientos artísticos coetáneos de los cuales buscó distanciarse, tanto por razones estéticas como ideológicas. Por este motivo, tomamos en consideración en el capítulo 3 y 4 de la tesis algunos acontecimientos y procesos ocurridos en los años previos a 1929, que fue cuando se conformó el primer grupo de grabadores bajo el auspicio de Lu Xun. Este tratamiento temporal responde, en última instancia, a la intención de remitirnos no sólo al fenómeno en sí sino a las condiciones y procesos que lo hicieron posible.

El trabajo de dividir el tiempo y de encadenar acciones no busca señalar las etapas de un fenómeno segmentado en la estabilidad. La periodización nos ha ayudado simplemente como instrumento para delimitar el problema, pero de ninguna manera busca establecer cortes abruptos entre etapas lineales o compartimentos estancos en una serie de acontecimientos autoevidentes. Por el contrario, el orden cronológico establece un comienzo y permite a través de la temporalidad representar en la narrativa del texto lo que está antes y después, es decir, ubicar los hechos en un orden coherente (Ricoeur, 2011). Esta trama, que se produce a través de la escritura, no manifiesta la verdad del proceso, sino que colabora en brindar validez a las relaciones explicativas que señalamos para comprenderlo (White, 1992a).

En tal sentido, la comprensión dinámica del corto y del largo plazo temporal, el estudio del proceso en diacronía y la articulación de múltiples contextos (políticos, sociales y artísticos) nos aleja de este modo de una concepción de la periodización histórica entendida como mera cronología, invitándonos por el contrario a problematizar nuestro objeto y a contener en la narrativa construida la riqueza de su espíritu de época, aún en la contingencia de nuestro propio conocimiento.

### **3. Sobre la construcción del umbral teórico**

Recordemos en este punto el eje de nuestro problema de investigación, esto es el proceso de politización del arte moderno en China, considerando en particular las articulaciones entre el arte y la política generadas por los artistas del Movimiento xilográfico moderno. A fin de establecer un encuadre teórico para este problema, vale decir en principio que suponemos la vinculación entre el arte y la política como una *articulación* dinámica, no transparente sino sujeta

al planteo de preguntas y al establecimiento de relaciones de sentido para conocerla. El reto de explicar el carácter social y las implicancias políticas de esta articulación reside en que la realidad histórico-social que la sustenta es compleja, no manifiesta de manera evidente sino bajo un constante proceso de transformación. En este sentido, se expresa la complejidad e historicidad de nuestro objeto de estudio. Asimismo, es propia de la dinámica de lo social en la que suponemos un movimiento y una tensión permanente entre la estructura social y la capacidad de agencia de los sujetos. Proponemos, por lo tanto, problematizar dicha articulación desde la construcción de una serie de inferencias que nos permitan pensar el espacio social e histórico que aquí acotamos no de manera aislada sino en contexto y en interrelación con otros fenómenos, prácticas, lógicas y discursos.

A continuación, presento un conjunto de referencias explicativas que dialogan con el diseño metodológico de la tesis. Se trata de una trama de relaciones posibles entre conceptos, definiciones y proposiciones teóricas que, al modo de un mapa, nos ofrecen una mediación para transitar el territorio del objeto construido. La complejidad de esta operación está puesta en la construcción de una lógica argumentativa que interprete y relacione las inferencias teóricas que otros autores han hecho para observar sus propios objetos, acercándolas al contexto singular que aquí estudiamos. Atendiendo, por lo tanto, a que este mapa de ningún modo sustituye al territorio, buscamos a través de él una orientación para pensar, analizar y seguir discutiendo nuestro problema de investigación. Veamos en principio entonces, la relación entre los términos que definen este problema.

Sostenemos en esta tesis que aquella articulación dinámica del arte con la política se realizó a través del activismo político del Movimiento xilográfico y de la crítica social expresada en sus obras. Consideramos que estas acciones surgieron como formas de protesta, socialmente construidas ante condiciones materiales percibidas como problemáticas o injustas. En este sentido, nos apoyamos en un enfoque que considera el *activismo político* como “un tipo de acción social colectiva, no espontánea, organizada y sostenida con el propósito de efectuar un cambio de índole social o política” (Gamson, 1995: 85). Desde esta mirada, los participantes de esta acción no se conciben como individuos anómicos e irracionales, sino como agentes racionales, integrados e impulsados a la acción colectiva por objetivos concretos, valores generales e intereses comunes articulados (Tilly, 1978). Más allá de la importancia de la figura de un líder, en este caso de Lu Xun como promotor del movimiento, o más adelante de Mao Zedong como líder del Partido Comunista al que adscriben muchos grabadores durante la guerra, a través de esta noción de activismo buscamos poner énfasis en la interacción organizacional de los distintos participantes para lograr pasar de la reflexión y la auto-organización a la acción e interacción entre sí y con otros actores sociales.

En relación a la perdurabilidad en el tiempo, una de las principales disyuntivas que enfrentan este tipo de movimientos aun siendo de índole artística y cultural es la contradicción abierta entre la dinámica de la movilización que les dio vida y la puesta en práctica de formas de organización e institucionalización que puedan permitirles conseguir sus objetivos de manera continuada en el futuro (Offe, 1992). En el caso del Movimiento xilográfico que estudiamos, la ausencia de formas orgánicas y de recursos institucionalizados no es percibida, en este sentido, como una desventaja, pues esta situación no impidió la organización de los distintos grupos de artistas que lo integraron ni tampoco invalidó las energías políticas movilizadas por el conjunto a partir de la materialización del conflicto. Como intentaré dar cuenta en el capítulo 7, considero que fue la capacidad del Movimiento de descentralizar sus estrategias iniciales de acción en la ciudad de Shanghai y de extenderse territorialmente hacia las áreas rurales del interior del país, al margen de las instituciones académicas y de los circuitos comerciales vigentes en esa época, lo que le permitió superar las contingencias materiales, la censura y las persecuciones sufridas a manos del régimen nacionalista.

En cuanto a la *crítica social* que atribuyo como expresión del Movimiento xilográfico es entendida en esta tesis como “una acción destinada a dotar de sentido a necesidades sociales o de orden cultural compartidas, a partir de la elaboración de orientaciones axiológicas en un contexto de transformación emancipadora” (Berger y Luckmann, 1995: 112). Estas formas de acción colectiva se vinculan, siguiendo a Gramsci, al concepto de *cultura* como un proceso de acumulación, sedimentación y disputa por sentidos. Esta perspectiva admite la posibilidad de reconstruir un proceso histórico concreto, estudiando los modos de dominación simbólica e ideológica que en él se manifiestan, al mismo tiempo que las resistencias (Gramsci, 1970). Siguiendo a este autor, entendemos que la cultura no es un mero añadido de la política, sino que ella misma es política. Por ello, la batalla por la renovación político-social implica a su vez una batalla cultural. Esta noción de cultura entonces, que admite sentidos dominantes, pero también la persistencia de niveles semánticos subalternos nos resulta operativa para pensar la construcción de discursos y acciones tendientes a poner en cuestión el orden social a partir de un estudio histórico-social de las subjetividades subalternas.

La producción de sentidos de la acción involucra aspectos cognitivos (percepciones, imágenes, representaciones, opiniones, creencias y conocimientos) y directivos (necesidades, pasiones, intereses, aspiraciones, normas y valores) que se ponen en juego a través del *lenguaje* (Strmiska, 1989). En este marco, el discurso –en tanto acontecimiento del lenguaje- resulta un elemento primordial para formalizar la orientación de la acción acumulando, generalizando y valorizando experiencias, proyectos y modelos de acción colectiva. Así pues, como acto productor de sentido en su enunciación, el discurso satisface en la acción política las necesidades de

configuración del devenir y resulta el instrumento más eficaz para convertirlo en un horizonte colectivo (Melucci, 1995).

Asimismo, apoyándonos en ciertos postulados primordiales de la filosofía del lenguaje entendemos que los sujetos no son el origen del sentido de sus obras y enunciados sino por el contrario, que existe una construcción social del sentido y que el lenguaje es constitutivo de los sujetos y es parte de su acción misma (Foucault, 1970; Benveniste, 1971; Bourdieu, 1985; Barthes, 1990; Bajtin, 1998). En tal sentido, atendemos al carácter performativo y situado del discurso, teniendo en cuenta no sólo la dimensión del contenido como tema y referente de lo dicho sino también la dimensión del acto mismo y de las condiciones de la enunciación. Es por lo tanto en el núcleo de la esfera social donde el lenguaje adquiere su doble potencialidad de significación, siendo por un lado capaz de nombrar al mundo como por otro, de instaurar realidades en ese mismo mundo que nombra (Austin, 1970).

Es precisamente desde la intención y condición pragmática que sustenta al discurso en acto –y que lo vuelve un acto político- que se funda la posibilidad de configurar un sentido posible y en consecuencia, de generar una ruptura de la repetición, una confrontación y un nuevo estado de cosas. Veamos ahora cómo estas proposiciones que nos han ayudado a comprender la acción política desde la perspectiva social, pragmática y creativa del lenguaje se articulan con las premisas que sostengo para definir desde su intervención como fenómeno artístico al Movimiento xilográfico que aquí estudiamos.

Vale decir que, desde comienzos de la década de 1920, la creación de un arte nuevo y distintivo en China era un objetivo amplio perseguido por muchos intelectuales reformistas en este país (Laing, 1988). La relevancia histórica del Movimiento xilográfico y su particularidad en el marco de esta generación de jóvenes reside como buscará demostrar esta tesis, en la importancia política del accionar disidente de sus artistas y en el interés social manifiesto de las obras, como antecedentes directos de la formación de una nueva forma de arte, políticamente comprometido y afín al pensamiento de izquierda promovido por el movimiento comunista en ascenso durante la década de 1930. Cabe destacar en este punto que la aproximación que propongo aquí al Movimiento xilográfico como fenómeno artístico articulado al acontecer social y político de la época no se basa en una definición de *arte* circunscripta al aspecto meramente técnico, formal o funcional de las obras. Por el contrario, en palabras de Clifford Geertz “no podemos comprender los objetos estéticos como concatenaciones de pura forma” (1994: 91). “Siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto”, nos recuerda asimismo Roland Barthes. En tanto objetos visuales, las obras “no transmiten sólo informaciones, sino también sistemas

estructurados de signos, es decir esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes” (Barthes, 1990, 246).

Por lo tanto, basándonos en este enfoque semiótico respecto de los objetos visuales, el *arte* es concebido aquí como un sistema particular de signos que participa del sistema más general de formas simbólicas que es la cultura (Geertz, 1994). Desde esta perspectiva, las obras de arte se presentan como vehículos de sentido, en cuya definición participa no sólo el creador de la misma sino también la formación colectiva con la que dialoga y a la que pertenece. Ello nos exige tener en cuenta el cambio histórico, la transformación de los significados y el valor performativo de las prácticas culturales, entre ellas las de las artes. Por esta razón, los signos artísticos no son considerados aquí como formas aisladas de comunicación entre individuos sino como modos de pensamiento, como un idioma que ha de ser comprendido, en razón de la vida misma que los rodea. Dicho en otras palabras, las obras comprenden en sí un lenguaje no verbal que debe ser interpretado, situado, puesto en contexto.

Al considerar el cómo se imbricó la cuestión política en el arte, buscamos definir un proceso histórico excepcional en este cruce entre una iniciativa artística y un conjunto de artistas dispuestos a poner el cuerpo para llevarla a cabo y un movimiento político que estuvo en el campo (y en las ciudades) disputándole el espacio público al régimen nacionalista. Esta condición excepcional es la que permite hablar de un proceso artístico con implicancias políticas concretas. Más aún, nos interesa comprender en el surgimiento y desarrollo del grabado moderno chino la transformación creativa de la práctica política por parte de los propios artistas. En este sentido, no se trata de un arte político en el sentido de lo político como una adjetivación del arte o como un rasgo que alude meramente a un contenido o a una referencia, o en todo caso, donde la cuestión artística aparece subordinada respecto de ciertos programas de intervención política.

Entendemos las articulaciones entre el arte y la política establecidas por los artistas del Movimiento xilográfico como vinculaciones necesariamente conflictivas, complejas, de fuertes tensiones. Estas intersecciones y mutuas redefiniciones entre el arte y la política no se daban continuamente, sino que se produjeron en un momento histórico crucial. En efecto, el período que analizamos (1919-1949) fue en el largo plazo un momento de gran conmoción social, tiempo de un proceso político de fuerte signo emancipador, donde la articulación entre arte y política superó esta suerte de esferas autónomas en que la modernidad viene comprendiendo al arte y la política y permitió reformulaciones mutuas que, paradójicamente, dejaron resituados y re-definidos tanto al arte como a la cuestión política en China. Sostenemos, por ende, que esta particular articulación entre arte y política condujo en el período que estudiamos a la *politización del arte*, siguiendo el

concepto con el que Walter Benjamin (1936) caracterizara la forma de liberación de la experiencia estética de la ilusión de atemporalidad del aura de la tradición, situándola históricamente.

La propuesta benjaminiana de politizar el arte no significa la disolución del arte en la arena política. Esa lectura terminaría restando potencia a la propuesta de generación de símbolos y de construcción crítica de la realidad. Más bien, se trata aquí de establecer una problematización o socialización de la idea de arte como arte autónomo, de desbordar esa condición autónoma del arte para articularla con un movimiento social. En esta dirección, apelamos a un sentido de estética en términos pragmáticos y contextuales, en tanto “el arte participa de nuestras maneras de pensar y de lo que lo inscribe, como cualquier otro lenguaje, en una forma de vida” (Cometti, 2014). El arte visual es, por lo tanto, “un dispositivo de exposición, una manera de hacer visibles determinadas experiencias enmarcadas dentro del tejido complejo de la cultura” (González, 2013: 7).

En tal sentido, recuperamos asimismo los postulados de la sociología de arte que consideran al *trabajo artístico* como una fuerza capaz de contribuir a configurar la vida social. Consideramos que es el contexto y el proceso de trabajo inscripto socialmente el que define el sentido del contenido de las obras y no sus aspectos puramente técnicos (Francastel & Soba, 1975; Hauser, 1992; Becker, 2008). Por ello, para analizar las creaciones artísticas que surgieron en este período, consideramos el “mundo” donde éstas fueron concebidas (las convenciones, la producción, reproducción y consumo del arte) (Becker, 2003). De este modo, el interés por la inscripción del arte en un conjunto de prácticas social e históricamente situadas recorre todo el desarrollo de esta tesis.

En concordancia con el historiador Xiaobing Tang, entendemos al Movimiento xilográfico chino como “una vanguardia autoconsciente” que, en palabras de este autor, “generó más que un cuerpo distintivo de obras de arte: promovió radicalmente nuevas concepciones artísticas, mantuvo una distancia crítica respecto del campo de arte existente e introdujo prácticas de producción y exhibición innovadoras” (Tang, 2008: 4). El uso del concepto de *vanguardia* que aquí recuperamos exige también una breve aclaración. Se trata de una noción que refiere en primer término a las manifestaciones artísticas europeas que a principios del siglo XX plantearon una ruptura con las formas establecidas (Stangos, 1986). Las vanguardias históricas constituían en ese sentido, “un paso adelante que precedía a su época por sus aportes” (Hauser, 1992: 32). Aun reconociendo el carácter coyuntural en que se acuñó este término con la intención de describir las experiencias europeas, consideramos que su aplicación es también pertinente para comprender el cambio histórico que produjo el fenómeno artístico que aquí analizamos.

Como productos sociales, entendemos por lo tanto que las obras de arte se hallan en estrecha relación con el ambiente político y cultural en que se producen y difunden, a la vez que con las circunstancias materiales e institucionales que las influyen y condicionan (Williams, 1958). El Movimiento xilográfico chino, aunque aún en desarrollo durante la primera mitad de la década de 1930, era parte de la agitada escena cultural que a nivel internacional se produjo durante el período de entreguerras. Compartía por ello características y orientaciones con otros movimientos de vanguardia como el dadaísmo francés, el expresionismo alemán y el realismo soviético, que rechazaban el encasillamiento del arte como un subsistema social institucionalizado y proponían su reintegración en la “praxis de la vida”, es decir su retorno al contexto de la vida práctica (Bürger, 1997).

Los artistas del Movimiento xilográfico chino revalorizaron y extendieron el lenguaje compositivo y la versatilidad del arte del grabado monocromático, promoviéndolo como “un lenguaje visual y expresivo común a los tiempos modernos” (Tang, 2008: 1). No obstante, en su búsqueda de una forma de arte impreso que fuera “evocativo” en el efecto y “realista” en la forma, “se acercaban más bien a una síntesis entre las tradiciones estéticas de China y de Occidente” (Barmé, 2002: 112). Esto nos remite a la idea de una serie de convenciones, entendidas como “un sistema de expectativas colectivas” (Becker, 1999) que fueron contrastadas y puestas en diálogo a través de esa búsqueda.

La tendencia clásica a la figuración objetiva y realista del mundo natural -que se suponía propia del estilo europeo- se confrontaría de un modo nuevo con la tendencia igualmente establecida de la figuración tradicional china, habituada a sugerir desde la subjetividad más que a revelar expresiones unívocas. En este sentido, la práctica de realización de las obras no implicaba una mera imitación de los modos de hacer extranjeros, sino una “interacción comunicativa” entre los elementos propios, nuevos y antiguos, y los que habían aprendido del arte occidental (Fung, 2010). Me interesa recobrar el valor de este diálogo entre dos culturas visuales distintas ya que su existencia ilumina y complejiza el sentido de recuperación y apropiación que resignifica el Movimiento xilográfico en sus obras y acciones. Vale decir aquí que la idea de copia o emulación de un estilo pictórico o caligráfico no era considerada en la cultura tradicional china como una falta de originalidad o de honestidad por parte del artista, sino como un modo legítimo e incluso deseado de establecer una conexión con las formas ética y moralmente válidas del pasado (Murck, 1976; Wang, 2004; Hearn, 2008). La referencialidad que proveía un estilo descansaba en el prestigio que suponía su vinculación con el pensamiento de un antiguo maestro o con la destreza y el virtuosismo de un pintor admirado (Cahill, 1994).

El reconocimiento de dichas prácticas y convenciones como formas “tradicionales” o “antiguas” de arte surgiría (como un proceso de desnaturalización de la herencia del pasado) en el contexto de una búsqueda deliberada en pos de un arte “nuevo” y “moderno”, de cara a los modelos que proponía Occidente. En relación a ello, entendemos que el arte contribuye al proceso de construcción de miradas e identidades culturales (Hernández, 2000). No fue sino a través del diálogo y la confrontación de ideas, saberes y experiencias frente a lo otro (moderno, extranjero, occidental) que logró reconocerse entre las elites políticas chinas la necesidad de una reconfiguración de los patrones culturales, así como de las relaciones sociales y políticas que le daban sustento. Esta apreciación nos exige señalar al menos brevemente ciertas nociones en torno a esta construcción histórica, compleja e irresuelta, percibida como “modernidad” durante este período.

Sin pretender reducir la extensa problemática de su definición, podemos adelantar dos ejes de reflexión acerca de la *modernidad*, esto es entendida como un cambio de época, un período de tiempo con un régimen de historicidad propio, y a la vez como una actitud crítica, un modo de relación filosófica, reflexiva respecto al presente. Así, la *modernidad*, de acuerdo a Anthony Giddens, es “un concepto que define a la sociedad industrial moderna, asociado a una serie de actitudes hacia el mundo: es la idea del mundo abierto a la transformación a través de la intervención humana” (Giddens, 1998: 97). Es, siguiendo a Michel Foucault, un “concepto temporal, de época y un modo de relacionar la realidad contemporánea; un modo de pensar, sentir y comportarse (...), un *ethos* filosófico que puede ser descrito como una crítica permanente de nuestra era histórica” (Foucault, 1991: 39).

Entender por lo tanto la modernidad como un concepto temporal y a la vez como una actitud reflexiva es importante para nuestro trabajo, en tanto consideramos que es parte del discurso y de la orientación cultural del Movimiento xilográfico. Sus artistas conformaron lo que el historiador Edward Fung denomina una “comunidad intelectual crítica”, no sólo en relación al orden sociopolítico existente, sino también en relación a sí mismos, a su propio rol como individuos y miembros de un grupo que aspiraba de forma colectiva a intervenir y transformar el estado de cosas existente a través de un compromiso del arte con la política (Fung, 2010). El carácter vanguardista de sus obras aparecería entonces como una instancia autocrítica tanto del arte mismo como de la estructura social en que se daba.

Más aún, si al integrar dichos ejes atendemos a lo que el sinólogo Benjamin Schwartz llama un “marco conceptual común” de la época, podemos destacar que la articulación entre las principales corrientes de pensamiento político surgidas en China al calor de la confrontación con Occidente estaba dada por la defensa común del progreso, del avance de la ciencia y la técnica, del

nacionalismo y de la democracia (Schwartz, 1976). Todos estos conceptos (compartidos en términos generales por el liberalismo, el conservadurismo y el socialismo) conformaban una “identidad de actitudes” (*taida de tongyixing*), un sentimiento compartido de “ser modernos” que permeaba el discurso cultural de artistas, escritores, políticos e intelectuales en el clima reformista de la época (Wang, 1989: 18). Es desde esta perspectiva integradora que a su vez propongo abordar el carácter moderno del movimiento artístico que estudio en esta tesis.

Trazado este umbral inicial de conceptos, continuaremos nuestro recorrido avanzando en la fundamentación metodológica de la tesis y en la presentación de las estrategias de análisis escogidas para el tratamiento de los materiales.

#### **4. Acerca de la estrategia metodológica**

Para el logro de los objetivos propuestos, trabajé en la elección de un método adecuado para el análisis, la interpretación y el control de las fuentes desde una postura epistemológica que la sustenta y en función de las características de mi problema de investigación. Mantengo una perspectiva que reivindica el diálogo enriquecedor entre la historia, los estudios visuales y las Ciencias Sociales, haciendo eco de ciertos aportes teóricos que, al poner énfasis en lo material, lo lingüístico y lo semiótico, han favorecido nuestras actuales posibilidades de articular los conocimientos, saberes y métodos de distintas disciplinas.

El diseño elaborado, por lo tanto, es de carácter cualitativo y exploratorio, con una perspectiva interdisciplinaria que reúne enfoques provenientes de la sociología de la cultura y del arte, de la socio-semiótica, la historia y la narrativa. Señalaré brevemente algunos fundamentos que estas disciplinas me han proporcionado como puntos de apoyo para adecuar como estrategia sus herramientas y técnicas de análisis al corpus de documentos seleccionado.

##### **a. Sobre los fundamentos de orden epistemológico**

Una serie de preguntas epistemológicas básicas en torno al problema de la verdad y el conocimiento en la historia y las Ciencias Sociales me sirvió de guía para reflexionar y decidir los criterios adecuados para la elección del método: ¿es posible conocer el objeto de investigación construido?, ¿cómo es posible hacerlo?, ¿cuál es el problema de acceder al conocimiento de esa realidad que he acotado?, ¿cómo se establecen las relaciones que problematizan esa realidad y cuál es la validez de este conocimiento? Avancé con la orientación de estas preguntas, animándome al desafío de complejizar en mi propio trabajo la concepción de verdad a partir de la comprensión del papel del lenguaje como “mediador” en el proceso de conocimiento (De la Peza, 2012).

Una investigación como ésta cuya sustancia es una realidad social inscrita en el tiempo tiene en su raíz una profunda necesidad por historizar los fenómenos que la constituyen, aun sabiendo que el modo de acercarnos a esa realidad -no transparente sino contingente- es a través de los beneficios y limitaciones del propio conocimiento humano. Dos premisas teóricas básicas de la semiótica pragmática me sirvieron de referencia para comprender esto. Por una parte, la tesis de Peirce que afirma que “accedemos al conocimiento del mundo a partir del pensamiento y que éste se halla compuesto por signos” (Peirce, 1987: 60). Nuestra experiencia del mundo se halla mediada por distintos tipos de signos y éstos poseen una entidad material, objetiva, no metafísica, y por ello mismo posibles de ser estudiados. Por otra parte, aunque en concordancia con esta idea, la afirmación de Voloshinov al sostener que el signo lingüístico posee una realidad concreta y que el lenguaje no es un sistema estable e invariante sino “un proceso continuo de generación que se realiza en la interacción social discursiva de los hablantes” (Voloshinov, 1976: 21). Estos participan del proceso de interacción semiótica de su comunidad o grupo, construyendo desde allí la realidad social que experimentan objetivamente y que piensan con palabras.

Sumado a esas premisas, entiendo además que *conocer* no es un acto de descubrimiento sino de comprensión (Steiner, 1995). Este proceso parte de la intervención subjetiva del investigador, quien establece relaciones problemáticas sobre lo que busca conocer, y que ello se da necesariamente *a través de la mediación del lenguaje*. Lo desconocido se confronta con lo conocido, se establecen preguntas, relaciones e hipótesis transitorias sobre ese espacio acotado de lo social a partir de un encuadre teórico. La realidad es, por lo tanto, siempre una realidad *pensada y significada* por alguien. Esta capacidad simbólica del pensamiento se desarrolla a través de la experiencia de pensar el mundo a través del signo, de la lógica, del discurso. Sostenemos por ello, que toda postulación sobre *lo real* es una construcción del investigador que media su interpretación a través del lenguaje (Bourdieu, 1985; Foucault, 1966, 1970; Steiner, 1991, 1995).

Ahora bien, “el pasado es una construcción del lenguaje” como sostiene George Steiner (1995: 38) pero a su vez, el relato histórico *construye* una determinada representación del pasado. El signo de la historia no es tanto lo real sino lo inteligible. Esta afirmación se puso de manifiesto en el campo de la historiografía y de las Ciencias Sociales, a raíz de la entrada en crisis del estructural funcionalismo, pero sobre todo a partir de las discusiones que introdujo en los últimos treinta años el “giro lingüístico” o retórico y de los nuevos modos de hacer historia a partir de entonces. La relativización de las certezas, que en su forma más polémica plantea el carácter ficcional de toda narrativa sobre el pasado (White, 1992a), implicó la puesta en duda de las formas más globalizantes y estructuradas de aproximación a los procesos histórico-sociales.

De la crisis de los “grandes relatos” surgió la idea de una historia desdoblada como saber y como discurso. Roger Chartier advertía hace unos años que, si bien esta perspectiva ha ganado un notable consenso en la comunidad académica, la función de “representancia” de la historia (que definía como la capacidad del discurso histórico para representar el pasado) “es constantemente cuestionada, sospechada, por la distancia introducida necesariamente entre el pasado representado y las formas discursivas necesarias para su representación” (Chartier, 2007: 34). La historia, de acuerdo a Chartier, no es ni puede ser la restitución del pasado, del acontecimiento en sí, sino tan sólo una de sus representaciones, pero esta representación es la de un orden específico, que no es el de la ficción ni el de la novela.

En este punto, se me presentaba un dilema para la elaboración metodológica de mi trabajo: si bien la historia es una representación del pasado que toma forma de escritura, al igual que otras disciplinas sociales, siempre retorna al problema de la “verdad”, con el afán de preservar un modo de conocimiento verificable, aceptable y compartido. Esto es así, aun considerando que con la atomización y dispersión de los referentes historiográficos a partir de los años setenta el tema de la centralidad de “lo verdadero”, ya sea en referencia a una teoría o a un conjunto de evidencias, se fue volviendo un problema inverosímil. Como aclarara Hayden White, en la narrativa el valor de verdad escapa a la correspondencia de los enunciados existenciales con sus referentes primarios. A raíz de tal inadecuación (que es la del signo respecto del objeto), la plausibilidad de los modos de representar el pasado no depende de la naturaleza de los datos que se incorporan en la estructura narrativa, sino más bien de la coherencia y consistencia de ésta (White, 1992b). He aquí el criterio de su validez en el ámbito de las Ciencias Sociales. Esta discusión me obligaba a retomar en su aspecto práctico la cuestión de pensar un estatuto de cientificidad social específica que contemplase a favor de la validez del conocimiento histórico su pertenencia al género narrativo. Esto, por consiguiente, me conducía finalmente a preguntarme ¿cómo acreditar entonces la representación histórica del pasado?

Paul Ricoeur acercaba en *Tiempo y narración I* una respuesta de orden práctico a esa pregunta, al proponer articular bajo una lógica narrativa las tres fases de la operación historiográfica planteada por Michel de Certeau: el establecimiento de la prueba documental, la construcción de la explicación (que se apoya sobre la conceptualización, la búsqueda de objetividad y la reflexividad crítica) y finalmente, la puesta en forma de escritura (Ricoeur, 1995). Este último momento, el de la *escritura de la historia*, no es exterior a la concepción y a la composición de la historia misma; no constituye una operación secundaria, sino que es constitutiva del modo histórico de comprensión. Así, la historia es intrínsecamente historiografía, pero ésta no subsume los hechos en leyes (como lo haría la física o la biología) sino que los integra en *tramas narrativas*. En este sentido, el campo de la argumentación narrativa donde esta

operación se realiza (de modo formal, explícito y discursivo) es mucho más amplio que el de las leyes generales. Vale decir también que los modos de argumentar son igualmente numerosos ya que comportan una determinada concepción sobre lo que se debe esperar de la explicación histórica, pero también una determinada reflexividad crítica. Ricoeur caracterizaba entonces “la construcción de la *trama histórica* por medio de toda la gama de intercambios entre paradigmas e historias singulares” (Ricoeur, 1995: 277).

Debo agregar a su vez que en tanto la *trama* que compone este trabajo es la de un relato histórico, como tal obedece a las características de estilo y de composición propias de este género discursivo. Tal correspondencia genérica, siguiendo a Bajtin, establece y organiza tanto una estructuración particular de los enunciados como una forma de expresividad determinada. Esto que nace en el tratamiento mismo de los materiales, se verá realizado en el modo de argumentación que he buscado sostener para dar sustento a esta trama, aun sabiendo su apertura a la espera de una “respuesta comprensiva” de quien la lea (Bajtin, 1998). Entiendo que un discurso, una obra, un texto nunca son monologales sino relacionales, pues su sentido se constituye socialmente, bajo determinadas condiciones de enunciación y siempre en respuesta a otros discursos (Bajtin, 1998). En esta apreciación suscribo a su vez a la idea de Barthes acerca del texto como “un entramado de voces”, en tanto nace socialmente valorado y se desarrolla en el diálogo con otras voces (Barthes, 1987). En este sentido, como afirma Umberto Eco, el texto se completa y se actualiza con la mirada del otro que de manera colaborativa lo interpreta (Eco, 1987).

La comprensión narrativa que produce la historia, a diferencia de las explicaciones formuladas a partir de leyes y regularidades, es por lo tanto una forma de *mediación incompleta*, inacabada, imperfecta. La temporalidad de las fuentes y huellas del pasado es construida organizando a través del lenguaje entidades de referencia y construyendo relaciones entre ellas. Desde este enfoque, al igual que el traductor que ante el hecho irrefutable de la diversidad y pluralidad de las lenguas renuncia al ideal de una traducción perfecta (Benjamin, 1999), renunciamos al ideal de una “mediación total”, de una narración totalizante, emprendiendo, por el contrario, la comprensión del pasado a través de la construcción narrativa de una trama de sentidos posibles, de relaciones significativas, de perspectivas cruzadas. En este proceder, se va haciendo presente la explicación teórica que siempre tiene que ver con la referencia a un modelo, a un sistema de conceptos y principios desde el cual se construyen tales relaciones. La teoría nos ofrece, por lo tanto, una forma de mediación que nos permite avanzar como con un mapa en la comprensión del territorio -nuestro objeto de estudio-, pero como decíamos antes de ningún modo lo sustituye.

El mismo corpus de materiales que nos sirve de base empírica ofrece desde esta perspectiva, una dimensión histórica y a la vez, una dimensión pensada, construida y narrada (White, 1992). En su análisis, el corpus construido puede presentárenos como un descubrimiento histórico, pero esa construcción no altera los hechos, sino que los ordena y los despliega en un sistema de relaciones con el propósito de ofrecer una explicación posible. Es este carácter a la vez histórico y narrativo del corpus lo que enriquece y posibilita mi trabajo y aporte.

A la hora de adecuar el diseño metodológico de mi trabajo, he reconocido asimismo la importancia de reconstruir los procesos dinámicos y las lógicas prácticas (negociaciones, intercambios y conflictos) que conforman de manera móvil e inestable las relaciones sociales, al tiempo que limitan con mayor o menor fuerza los espacios abiertos a las estrategias individuales. Entiendo que tanto las cosas como las categorías son fluidas, inestables y precarias, del mismo modo que las prácticas son invenciones de sentido complejas y variables, limitadas por las múltiples determinaciones que definen, para cada comunidad y en cada época, los comportamientos legítimos y las normas incorporadas (Elias, 1989; Chartier, 1993; Bourdieu, 1997b). En esta dirección, evité las herramientas que se abocan al análisis de las estructuras y los mecanismos que regulan las relaciones sociales, para atender más bien a las que privilegian el estudio de las racionalidades y estrategias puestas en acción por los individuos y grupos sociales en un contexto determinado.

Este tipo de enfoque, útil a la historia social del arte, pero también a la sociología de la cultura, “se interesa por los medios de transmisión pero también por la recepción, es decir, por las formas de la percepción, por lo simbólico y por la estructura de los relatos. Se trata de una mirada sensible no sólo a la dominación, sino también a las estrategias de resistencia que ejecutan los grupos sociales subordinados” (Zemon Davies, 1991:177). Más que las reglas impuestas y las conductas obligadas, se iluminan bajo esta perspectiva los usos inventivos y las decisiones permitidas por los recursos propios y por las relaciones establecidas de manera fluida por cada individuo o grupo social.

Resulta importante también señalar que he recuperado en este trabajo el interés y la preocupación por el hombre común, por el pueblo llano y por la vida cotidiana que en las últimas décadas ha ensanchado el horizonte de las Ciencias Sociales, enriqueciendo nuestra visión actual sobre el presente y el pasado. En esta dirección me interesa destacar la importancia de esta apertura teórica ha contribuido a nivel metodológico al estudio del mundo material, a través de relatos que recuperan e instalan la relación entre acción humana y cultura material como factor explicativo clave de los procesos sociales, incluyendo los fenómenos artísticos (Crow, 2002). Esta mayor atención puesta deliberadamente en la *cultura en la práctica* pone de manifiesto una

premisa interpretativa de base: que los objetos y procesos materiales son portadores tanto de conocimiento como de relaciones sociales y, por consiguiente, también de cultura (Foucault, 1970; Barthes, 1987; Elias, 1989; Veron, 1996; Bourdieu, 1997b; Joyce, 2006).

Este “giro material”, como lo ha caracterizado Peter Burke, se inspira a su vez en una serie de posiciones disciplinares –tanto teóricas como empíricas-, que combinan los aportes de la historia del arte, la crítica literaria, la antropología social, la sociología, etc. Considero que esta mirada integradora permite superar la concepción dualista que sostiene como punto de partida la distinción entre lo cultural y lo social como dos dimensiones diferentes del mundo material y de sus representaciones. Por el contrario, este giro nos invita a interpretar la cultura “en un sentido que incluye la vida cotidiana de la gente común, los objetos materiales de los que ésta se rodea y las diversas formas de percibir e imaginar su mundo” (Burke, 1993: 100).

Esta mirada generó en las últimas décadas ciertos desplazamientos teóricos fundamentales, tal como lo advertía Roger Chartier, “de las estructuras a las redes, de los sistemas de posiciones a las situaciones vividas, de las normas colectivas a las estrategias singulares” (Chartier, 1996b: 100). A partir de ese nuevo énfasis en el estudio de la experiencia individual, de las prácticas, lógicas y estrategias del hombre común, este enfoque ha planteado la posibilidad de revelar las posibilidades de acción y libertad que los actores sociales (individuales o colectivos) pueden hallar en los márgenes e intersticios de la estructura social.

Más aún, al explorar la historia de las cosas y las ideas, de la representación y de lo material, esta perspectiva contribuye a la formación de una posición teórica y disciplinar que se aleja de las nociones tradicionales que distinguen entre estructura y acción, entre estructura y cultura y, por supuesto, entre cultura y sociedad. El acento puesto en la acción humana y material, así como en la naturaleza contingente y reflexiva de la vida social, socava dichas dicotomías y afirma por el contrario, la unidad entre la teoría y la práctica, entre la historia cultural y la historia social y por ende también la unidad que aquí reivindicamos, como decíamos antes, entre la historia y las Ciencias Sociales.

## **b. Sobre los materiales de investigación**

El corpus construido para esta investigación incluye un conjunto de fuentes primarias, compuesto por documentos escritos e imágenes, y una secuencia bibliográfica específica, seleccionada para permitir el establecimiento de relaciones explicativas y la confrontación con el umbral teórico de la tesis.

En relación a la selección de documentos escritos, según su relevancia y naturaleza, he analizado para la segunda parte de la tesis el contenido de documentos personales y obras de

creación literaria por parte de Lu Xun y de algunos intelectuales y artistas contemporáneos con quienes estableció intercambios y polémicas en torno al tema estudiado. Para la tercera parte de la tesis, he seleccionado en su mayoría documentos personales de artistas, así como revistas y documentos del Partido Comunista chino en su etapa formativa. Como técnica para el tratamiento de estas fuentes he realizado una lectura semiótica, que va más allá de la observación y la interpretación del contenido temático de los documentos, en busca de sus referentes semánticos a fin de significar y comprender sus observaciones, teorías, explicaciones y significados (Marradi, 2007).

He privilegiado aquí la exploración y recopilación de imágenes, como soportes testimoniales de esta investigación, valorándolas como objetos visuales tanto por su contenido plástico como por su significación icónica (Aumont, 1992). La elección de obras de arte como material de análisis específico obedece por un lado a la riqueza documental y capacidad narrativa que brindan las imágenes (Paret, 1998; Gubern, 2006), y por otro a las posibilidades interpretativas que ofrecen en el estudio de los modos particulares de ver, interpretar y representar la historia social del arte (Wang, 2004).

Entendemos que, debido a su doble cualidad a la vez formal y social, las imágenes son polisémicas: se ofrecen a muchas lecturas posibles de sentido, siendo a su vez éste siempre un producto de la cultura donde la obra se inscribe (Barthes, 1990). Así, recordemos, el arte existe dentro de una red de significados que le dan sentido; primero como “obra de arte” y luego como discurso sobre el mundo (Geertz, 1994). Las imágenes nos permiten argumentar, razonar, explicar, pero para ello debemos atender no sólo al contexto de producción como factor que incide sobre el significado de la obra, sino también prestar atención al contexto de la recepción artística, en el que las obras circulan, se discuten, se significan o no como tales. Esto me ha exigido prestar atención y poner en relación aquellos factores que no son visibles en la obra pero que forman parte de la misma, por ende a su producción simbólica, y atender a los procesos sociales por los que en determinado momento, ésta se convierte en significativa y representativa (García Canclini, 1998; Olaíz Soto, 2010).

Como señalara anteriormente, he tomado el marco temporal de mi estudio como un proceso dinámico de cambios y de articulación de múltiples contextos (políticos, sociales y artísticos). En este sentido, su análisis diacrónico me ha permitido establecer relaciones de sentido entre los aspectos materiales o perceptivos de las obras y el contexto de su producción y recepción. Este enfoque situado en cómo se crean, cómo se ponen en circulación y cómo se median los objetos visuales enriquece nuestra lectura semiótica de las obras, permitiéndonos atender tanto a las características formales de las obras (describiendo su lógica compositiva y de estilo) como a su

contenido iconográfico latente y a la historicidad de su significado (estableciendo relaciones de significación y contextualización) (Panofsky, 2001; Roca, 2004; Aguayo & Roca, 2005; Burke, 2005).

Cabe precisar que he tomado como disparadores fundamentales de los análisis, las obras en formato de grabados en madera (xilografías) del Movimiento xilográfico moderno. Al tratarse de narraciones significativas y significantes desde lo visual, nos resultan testimonios privilegiados para abordar la problemática propuesta. Además, la tesis reúne una serie de fotografías de la época que, sin desplazar el valor documental de los grabados, han servido para enriquecerlo, ampliando nuestras oportunidades de relacionar las imágenes y los textos, además de aportar desde lo visual una apoyatura descriptiva más eficaz a la argumentación escrita de este trabajo. Seleccionamos en este sentido, imágenes que fueran una puerta de entrada al sentido de la palabra escrita que las acompañaba. No escapa a esta elección asimismo la consideración de que ambos formatos –gráfico y fotográfico- eran en aquel tiempo, de las pocas prácticas con dimensión artística y posibilidad de acceso masivo lo cual convierte a sus imágenes en invaluable documentos sociales (Freund, 1989).

En relación a las xilografías, hemos hecho hincapié intencionalmente en aquellas producidas por algunos de los miembros más representativos del Movimiento xilográfico, como Li Hua, Hu Yichuan, Chen Yanqiao, Luo Qingzhen, Jiang Feng, Li Qun, Huang Xingbo y Tang Yingwei. El criterio de selección estuvo basado en delimitar aquellas imágenes que expresasen un acontecimiento político, situación o conflicto social entre los años 1919 y 1949. Esto respondía a los fines acotados de esta tesis, sin pretender por ello desestimar el valor de los ejercicios plásticos naturalistas o de orden puramente experimental de estos artistas durante la primera mitad de la década de 1939, que no se incluyen en nuestro corpus y quedan aun así a la espera de ser estudiados en futuros trabajos.

Los elementos de denuncia y crítica social que se reflejan en las imágenes, como la incorporación de técnicas y formas de composición que suponen una diversificación respecto de los patrones convencionales del arte tradicional, otorgan a los grabados seleccionados en nuestro corpus un valor testimonial de importancia para estudiar tanto el cambio en la concepción y percepción de las obras de arte como en la función social de las mismas. Combinamos el análisis de las imágenes como datos producidos y como registros de la experiencia política del Movimiento xilográfico, con la lectura semiótica de los discursos teóricos que las promovieron y resignificaron.

### c. Sobre el acceso a las fuentes

Antes de finalizar este capítulo, dada la especificidad de mi objeto de estudio, cabe hacer mención al modo y posibilidades fácticas de acceso a los materiales de esta investigación, es decir de qué modo, cuándo y dónde fue posible su relevamiento. En relación a ello, en gran medida la labor de revisión documental para la elaboración de mi trabajo fue posible gracias a la búsqueda y recolección de fuentes primarias y secundarias (documentos escritos, imágenes y bibliografía) realizada en tres viajes de estudios sucesivos. Por una parte, a la República Popular China durante los meses de Mayo y Julio de 2010, por otra, en Taiwán, durante los meses de Enero y Abril de 2011, y por último, nuevamente a la República Popular en el año 2016.<sup>13</sup> Así, los materiales consultados provienen en su mayoría de la Biblioteca Nacional de China ubicada en Beijing, de la Biblioteca Municipal de Shanghai y de las publicaciones que hallé disponibles en los museos dedicados a Lu Xun en las ciudades de Beijing y Shanghai. Asimismo, me resultaron de gran valor las fuentes relevadas en la ciudad de Taipei: en la Biblioteca Central Nacional, en las bibliotecas del Instituto de Historia Moderna de la Academia Sínica y en las bibliotecas centrales de la Universidad Nacional de Taiwán y de la Universidad de Cheng-chi.

La digitalización reciente de ciertos archivos locales en China y su habilitación para un adecuado acceso remoto facilitaron también la instancia de búsqueda y selección de fuentes primarias. Muchos de los documentos de estas bases de datos se encuentran traducidos al idioma inglés o digitalizados en su versión original del idioma oficial de China, el chino mandarín. El nivel de conocimiento que cuento de ambos idiomas extranjeros me ha permitido realizar una adecuada lectura y comprensión de los documentos en su transcripción original.<sup>14</sup> La traducción al español en esta tesis de la selección de fuentes primarias y secundarias, tanto en chino como en inglés, es propia aceptando, por lo tanto, la responsabilidad por cualquier error de interpretación que existiere. El sistema de romanización (transcripción fonética) empleado es el *hanyu pinyin* dado

---

<sup>13</sup> La estancia en Taiwán fue posible gracias a la obtención de una beca de investigación, otorgada por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Taiwán, y al apoyo institucional del Centro de Estudios Chinos de la Biblioteca Central Nacional y del Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Taiwán.

La segunda estancia en la República Popular China fue posible gracias a una beca para jóvenes sinólogos otorgada en conjunto por el Ministerio de Cultura y por la Academia China de Ciencias Sociales. La institución anfitriona de mi investigación en esta instancia fue la Academia Nacional de Artes de China, ubicada en la ciudad de Beijing. Los materiales recolectados durante estos viajes, el mantenimiento de vínculos académicos con profesores y estudiantes de las instituciones antes mencionadas, así como la posibilidad de acceder a las bases de datos de manera remota, facilitaron en gran medida las etapas de revisión y actualización bibliográfica, así como el análisis y sistematización de la problemática propuesta en esta tesis.

<sup>14</sup> Particularmente, en relación al idioma chino, he reforzado mis estudios progresivos desde 1999 a 2007 en el Instituto *Chiao Lian* de la comunidad taiwanesa en Buenos Aires, con la realización entre Enero y Abril de 2011 de un programa intensivo de perfeccionamiento del idioma chino mandarín como segunda lengua en la *Chinese Culture University* (中国文化大学) de Taipei (Taiwán).

el reconocimiento oficial y la extensión de su uso, como su mejor adecuación práctica respecto de otros sistemas existentes para la notación y la transliteración de los términos en chino. En correspondencia, para el listado de términos que conforman el glosario al final de la tesis, he mantenido asimismo el sistema simplificado de escritura de los caracteres chinos.

En el caso de las obras de Lu Xun, es de destacar que actualmente se encuentran compiladas y publicadas en su totalidad (Wong, 2013). Aunque las primeras traducciones de sus cuentos más célebres aparecieron ya en 1926 y 1936, aún en vida el autor, la primera colección completa compuesta de 16 volúmenes fue publicada en China recién en 1981. Particularmente, su colección de ensayos sobre arte, tan valiosa para mi trabajo, fue publicada un año después incluyendo fotografías e imágenes. Sus cuentos, poemas, novelas, diarios y ensayos más importantes han sido traducidos con rigor y exhaustividad al inglés por varios autores (Xu, 2011). Para el desarrollo de esta tesis, he tomado las traducciones al inglés más tempranas, de Yang Hsien-yi y Gladys Yang publicadas en 1960 aunque aun extensamente leídas, y más recientemente las selecciones traducidas por William Lyell y por Jon Eugene von Kowallis, en 1992 y 1996 respectivamente.

El acceso a las imágenes que componen asimismo el corpus documental de esta tesis fue posible tanto a través de la bibliografía especializada (Chen & Zhou, 1982; Laing, 1988; Andrews y Shen, 1998; Tang, 2008) como de las fotografías que pude tomar personalmente de algunas obras originales expuestas en las dos residencias que tuvo Lu Xun en Beijing y en Shanghai, y que actualmente funcionan como museos en estas ciudades. El cotejo entre distintas fuentes, la correlación de autorías y la confirmación de datos cronológicos me fue facilitado por la revisión de la colección completa de grabados xilográficos publicados por el propio escritor (Lu, 1991), actualmente compilada en ocho volúmenes y accesible en la biblioteca de la Casa-museo de Shanghai. Asimismo, otras publicaciones de autores chinos sobre el Movimiento xilográfico me han resultado de gran ayuda como fuentes de referencia y de imágenes (Chen, 1949; Li, 1995; Li, 2002).

Durante los últimos quince años hemos asistido a la apertura de galerías de obras de arte disponibles de manera remota en distintas partes del mundo. Este fenómeno singular me permitió acceder a la selección de fotografías, obras de arte extranjeras y a las colecciones de grabados xilográficos, exhibidas localmente y repuestas luego de modo digital por algunos de los museos públicos y galerías privadas de arte más importantes de China (*Museo Nacional de Arte, Museo de Arte contemporáneo, Academia Central de Bellas Artes de China, Galería de Arte contemporáneo de China, Ullens Center for Contemporary Art, China Art Archives and Warehouse* de Beijing; *Courtyard* y *Red Gate* de Shanghai; *Museo de arte* de Hong Kong); Taiwán (*Museo del Palacio Nacional*), Estados Unidos (*Guggenheim* y *Museo de Arte Moderno* de Nueva York, *Hungtington Archive* de

Ohio, *Asian Art Museum* de San Francisco) y Europa (*Museo británico*, *Tate* y *Galería Nacional* de Londres, *Inkstone* de Hannover). Asimismo, el interés creciente por el arte moderno y contemporáneo chino en los circuitos internacionales de arte ha impulsado a su vez este importante fenómeno de apertura y difusión de las colecciones, tanto a nivel público como privado.



Establecidos estos lineamientos acerca de los antecedentes y el enfoque epistemológico, teórico y metodológico desde el cual he construido el objeto de estudio de esta tesis, avanzaremos en el próximo capítulo con la contextualización en el largo plazo de la articulación del arte en China con su historia social y política durante la primera mitad del siglo XX.

## CAPÍTULO 2

### **China en la primera mitad del siglo XX:**

#### **el contexto político, las sensibilidades de época y las ideas circulantes**

En este capítulo propongo una primera aproximación a la articulación del arte y la política en China, a partir de un recorrido por las transformaciones más significativas en su historia política y social durante la primera mitad del siglo XX, en tanto fueron cambios de orden general que afectaron sensiblemente las prácticas culturales del pasado, así como las convenciones artísticas establecidas. El marco temporal de este recorrido abarcará un período crítico que se reconoce en la historiografía clásica en China por señalar, entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, el derrumbe del antiguo régimen político imperial y los comienzos de la era republicana. El relato general de esta experiencia cobra relevancia a los fines de este trabajo pues buscará delimitar ciertos hitos, disrupciones y conflictos que compusieron la trama histórico-política del país en el curso de este tiempo y que se vinculan estrechamente con los factores sociales y culturales que posibilitaron el surgimiento y desarrollo de distintas corrientes de arte, entre ellas la del Movimiento xilográfico moderno.

Sin pretender abarcar de manera exhaustiva el registro de todos los acontecimientos históricos de este complejo período, el objetivo de este capítulo es, por lo tanto, ofrecer un panorama general de los múltiples contextos, las sensibilidades de época y las ideas circulantes que incidieron en la articulación del arte y la política en China en el transcurso de ese largo proceso histórico de cambios. Servirá a la vez como un marco explicativo inicial de la coyuntura social que dio origen a la politización del arte moderno y al Movimiento xilográfico que en esta tesis estudiamos. Si bien presentaré aquí un relato que prioriza los procesos y acontecimientos de carácter político y que, a su vez, conlleva para su mejor exposición un relativo orden diacrónico, no se trata de seguir una rígida sucesión lineal en el tiempo sino de desplegar ciertos núcleos problemáticos que servirán de guía y apoyo contextual para avanzar luego con la lectura de los capítulos siguientes.

## **1. Entre el declive del Imperio y los albores de la República**

### **a. Retos del cuestionamiento al pasado: el estilo occidental frente al estilo nacional**

Existe cierto consenso establecido en la historiografía china acerca de que las circunstancias históricas que condujeron al declive del Imperio chino durante el transcurso del siglo XIX fueron producto del desmembramiento progresivo de sus instituciones y de los mecanismos de cohesión que habían mantenido hasta entonces unida a su estructura social. Durante siglos en China, la continuidad del sistema burocrático imperial, la permanencia del pensamiento filosófico y moral confuciano, así como la rigidez del sistema patriarcal habían conseguido sostener un difícil equilibrio al regular las relaciones sociales y al contener dentro de sus propios límites las disidencias políticas y los conflictos sociales internos (Spence, 1990).

Sin embargo, la suma de bruscos cambios en la historia política moderna de este país marcó al iniciarse el siglo XX una ruptura sin precedentes con la herencia política y cultural del pasado. Para esta época, los principios de organización tradicionales se debilitaban notoriamente, al tiempo que se profundizaban las tendencias disolventes iniciadas durante las últimas décadas del siglo XIX. Las causas de ello obedecían tanto a un deterioro de las bases sociales y del poder político de la Casa Qing -última dinastía reinante-, como a los efectos directos del agresivo imperialismo occidental que amenazaba gravemente la soberanía china, degradándola a través de los sucesivos conflictos armados que siguieron a la Guerra del Opio de 1842 y de los tratados desiguales impuestos a raíz de ellos. En este sentido, a la presión de las potencias extranjeras, interesadas en controlar el flujo comercial del país, se sumó la inestabilidad interna provocada tanto por el repentino surgimiento de protestas e insurrecciones populares en el campo, como por la progresiva autonomía que fueron cobrando allí los poderes políticos regionales organizados militarmente para suprimirlas (Wolf, 1999).

El descontento social y las graves tensiones políticas que enfrentaron al poder central con los poderes locales a nivel interno, se profundizaron a partir de la irrupción de las compañías de comercio europeas en territorio chino. Los resultados desfavorables del Tratado de Nanking (primer tratado desigual que firmó China luego de la primera Guerra del Opio) y las transformaciones que provocó el avance de la injerencia extranjera, modificaron la estructura de relaciones que había sustentado dificultosamente hasta entonces la unidad y cohesión política del Imperio.

A nivel general, la militarización del territorio -favorecida por la ruptura del sistema de alianzas entre los jefes locales y la Casa Imperial manchú- y por ende, la pérdida del poder de soberanía real, trajo aparejado a nivel particular “un estado de desconcierto y alienación”, no sólo

entre los viejos cuerpos de la aristocracia letrada que intentaban los últimos esfuerzos por resucitar el antiguo régimen, sino entre quienes permaneciendo fuera del gobierno, comenzaban a interesarse y a abrazar con verdadero ahínco las ideas de reforma y modernización política, bajo la influencia de los modelos extranjeros (Gernet, 2005: 533).

El sentimiento de malestar y de rechazo de muchas familias aristócratas chinas (de la etnia mayoritaria *han*) respecto al ejercicio del poder por una dinastía de etnia no china, agravó el estado de fragilidad de la familia imperial (Bailey, 2002). A la vez, la desconfianza suscitada respecto de las fórmulas propuestas por un sector de la corte manchú para resistir el avance extranjero puso en cuestión la validez institucional de la antigua organización política y administrativa de China. De manera ininterrumpida hasta entonces, la elite de funcionarios letrados había sido no sólo el cuerpo administrativo del gobierno imperial sino la clase aristocrática que había logrado perpetuar bajo estrictas formas rituales la continuidad de la cultura clásica, siendo hasta entonces el acceso a su conocimiento un medio directo para el ejercicio del poder (Hsu, 2006).

En esa dirección, apenas iniciado el siglo XX, la decadencia del sostén político e ideológico de la clase letrada se cristalizó en 1905, con la promulgación del edicto imperial que eliminaba el tradicional sistema de exámenes a través del cual se había avalado hasta ese momento la autoridad y el status diferenciado de los funcionarios del Imperio, determinando rigurosamente el acceso a los cargos públicos. Esta medida implicó un quiebre importante en la continuidad que hasta entonces había tenido la herencia cultural de la antigüedad. Asimismo, lejos de señalar una alternativa de renovación para los viejos intelectuales asociados al régimen, la eliminación de la Academia imperial y la difusión de nuevos programas educativos en las escuelas, centros de formación y universidades que se fundaron en las áreas urbanas, mostraron el estado de decadencia de los modelos y referencias culturales del pasado (Chang, 1982).

Sin que las tentativas de modernización de los últimos gobernantes manchúes pudieran revertir este proceso, el impacto de las transformaciones que sacudieron la vieja estructura económica, sobre la que con dificultad se mantenía el Imperio, resquebrajó sin remedio su capacidad de recuperación. La introducción de las modernas fuerzas de producción capitalistas occidentales socavó y transformó en gran medida el orden económico tradicional, particularmente en los puertos abiertos al libre comercio por los tratados desiguales y en sus alrededores, donde dominaba el poder político y militar extranjero (este sería el notorio caso de las ciudades de Shanghai y Guangzhou). La ofensiva de una solución revolucionaria a esta crisis partiría precisamente de las áreas urbanas, donde grupos de militantes nacionalistas impulsaron,

sobre la base de principios políticos modernos, el proyecto que daría lugar en China al establecimiento de una República.

En el ámbito del arte, el último cuarto del siglo XIX trajo aparejados cambios que estuvieron en relación estrecha con estos acontecimientos políticos. La tradicional pintura de paisajes y retratos de estilo cortesano (*wenrenhua*)<sup>15</sup>, tan fructífera en el pasado, iba dando signos de notable retracción y decadencia. La experiencia interior que era la base de su creatividad no encontraba el correlato apropiado en un mundo material donde los antiguos paradigmas estéticos -basados en la guía ética y religiosa del pasado- dejaban ya de tener un sentido de legitimidad incuestionada. Lo que comenzaba a ponerse en discusión era precisamente la validez de la guía del pasado. La pintura erudita se fundaba en una búsqueda elitista practicada en continuidad por un linaje ortodoxo de pintores que intentó mantener por siglos, aun dentro de una gran variedad de técnicas y estilos, la tradición de aprendizaje y copia de los antiguos maestros del pasado. Ello bajo la consideración de que todas las formas culturales consideradas valiosas, lo eran por ser “antiguas” (*gu*).<sup>16</sup>

La exclusividad de aquella producción pictórica, reservada antiguamente al ámbito culto de la burocracia letrada (*ver al final Anexo, fig. 1-2*), cedía paso por entonces a la aparición de renovadas tendencias, movimientos y aspiraciones, en diálogo con la llegada de las nuevas influencias estéticas occidentales (Laing, 1988). Lejos de Beijing, última capital del Imperio, las ciudades cosmopolitas de la costa sudeste -que albergaban a extranjeros, mercaderes ricos y nuevas élites de negocios- propiciaban el florecimiento de nuevas escuelas e instituciones de arte abocadas a enseñar a jóvenes artistas que pudiesen responder con nuevas destrezas a la demanda de bienes de prestigio y objetos suntuarios. Así, fueron apareciendo los primeros pintores formados de manera integral, tanto en las técnicas de la pintura tradicional china -con su dominio

---

<sup>15</sup> En términos generales, la pintura erudita tradicional se caracterizaba tanto por la especificidad de sus materiales (pincel y tinta al agua sobre seda o papel de arroz), por el soporte en que era realizada (generalmente rollos de mano y álbumes) como por el círculo de quienes la realizaban y a su vez la consumían (un grupo distinguido de pintores letrados). En relación a las técnicas, predominaba el uso de la línea para delinear el contorno de las figuras, el predominio de la pintura monocromática de paisaje, el gusto por la sugerencia y por el uso de los espacios vacíos antes que por la descripción realista de los personajes y escenas representadas. Desde la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.) hasta su esplendor durante la dinastía Tang (618-907 d.C.), el género por excelencia fue el de la pintura de figuras humanas, mientras que luego, a partir de la dinastía Song (920-1279 d.C.) y bajo el impulso de la filosofía neo-confuciana el mayor desarrollo se dio en la pintura de paisaje (Cahill, 1988, 1994; Tregear, 1997).

<sup>16</sup> Este fenómeno tuvo su origen no antes del siglo XI, cuando la pintura se convirtiera en un arte académico de la mano de Su Shi (1037-1101) y que recibiera oficialmente el estatus de un arte mayor al nivel de la caligrafía en la corte de Huizong (r. 1101-1126). Este fue el momento en que los artistas académicos tuvieron acceso como funcionarios letrados a grandes colecciones de pintura y en que un interés por la tradición se hizo evidente en las evaluaciones críticas. Aún entonces, la naturaleza era el modelo por excelencia de entrenamiento para los pintores de la corte en la Academia Imperial de Pintura fundada durante el reinado de este emperador, y donde los calígrafos aprendían usualmente a través de la copia. Este proceso de transmisión implicaba entonces una forma de auto-realización para el artista al internalizar la actitud del maestro, más que sus acciones (Murck, 1976).

de la monocromía en las tintas al agua- como en los procedimientos de la pintura de estilo occidental -rica en claroscuros y colores brillantes logrados con tintas al óleo.<sup>17</sup>

La Escuela de Shanghai y la de Lingnan en Guangzhou fueron movimientos pioneros en la combinación de estilos y técnicas de la pintura occidental y oriental. Frente al cambio en la posición sociocultural de los artistas eruditos de antaño y a la ausencia de mecenazgos continuados, estos jóvenes artistas pintaban por encargo, tanto para la clase aristocrática tradicional como para los nuevos ricos de las grandes metrópolis cuya fortuna procedía del comercio con las firmas extranjeras instaladas en los puertos (Clunas, 2007). De manera simultánea a esta apertura, elementos de la cultura gráfica popular tanto local como extranjera, considerados como vulgares e impropios por la elite educada, fueron adoptados con entusiasmo. En este tiempo fueron surgiendo también nuevos modos de circulación de ideas e imágenes, asociados a la aparición de los medios masivos de comunicación en las ciudades, dando lugar a su vez a nuevos soportes visuales y prácticas de lectura. De este modo, fotografías, caricaturas y dibujos en litografía poblaron las páginas de revistas, semanarios y periódicos en ciudades como Shanghai, Nanjing y Guangzhou (Kuo, 2007).

A partir de estos profundos cambios en las visualidades y prácticas sociales, una cuestión capital para el arte moderno chino durante los primeros años del siglo XX fue entonces el grado en que los artistas decidieron adoptar o rechazar las convenciones provenientes de Occidente. De este modo, la respuesta frente al reto que suponía la elección a favor de las técnicas, materiales, temas o géneros de la pintura tradicional china en lugar de la pintura al óleo se convirtió en una “opción consciente”, ya no una “forma natural” de pintar (Andrews & Shen, 1998: 4). En otras palabras, se desnaturalizaba de este modo no sólo una manera específica de pintar sino también una postura filosófica y un estilo de vida asociados a un mundo aristocrático cuyos pilares en decadencia eran socavados por la fuerte impronta que comenzaban a cobrar los modelos y formas pictóricas extranjeras.

Quienes se mantuvieron, por lo tanto, en la firme posición de defender la “esencia” de la tradición china –el dominio en el uso del pincel y las aguadas- aun aceptando la necesidad de incorporar innovaciones en lo compositivo, dieron origen a la llamada pintura *guo-hua* (pintura de estilo nacional) (ver Anexo, fig. 3). Estos artistas coexistieron junto a otros más reacios a

---

<sup>17</sup> Ya durante el siglo XVII y XVIII hubo importantes estímulos recíprocos entre China y Occidente en el campo de las artes plásticas. Mientras en Europa se difundía, durante la época del barroco, la moda “chinesca” del jardín paisajista y de la decoración con finas porcelanas, en China los europeos introducían la pintura al óleo, la perspectiva renacentista y el grabado en cobre (Cahill, 1988). Como ejemplo paradigmático de estos intercambios, el jesuita milanés Giuseppe Castiglione (1688-1760) trabajó como pintor en la Corte imperial creando cuadros de estilo mixto. En un contexto político distinto, las influencias que llegaron de Occidente a fines del siglo XIX impusieron un estilo impresionista, con gran trabajo de la luz y modulado del color, aunque manteniendo los pigmentos al óleo (Andrews & Shen, 1998).

continuar las antiguas formas de aprendizaje y en quienes el influjo de Occidente resultó más atractivo y vital, dando paso –como veremos más adelante– a una actitud abierta a la exploración técnica y a un pluralismo de estilos que maduraría visiblemente en los años veinte.

### **b. Integración y fragmentación: las contingencias del nuevo régimen**

Como resultado de la puesta en cuestión y del lento retroceso del legado y de los referentes del pasado y así como del contacto con las ideas liberales del mundo occidental, fue conformándose un grupo de intelectuales que actuaría de modo directo en la definición de un cuerpo de ideas nuevas para renovar el sistema político en declive. El ingreso de las ideas occidentales se produjo tanto a través de las instituciones de enseñanza instaladas por los extranjeros en territorio chino, como a través de la difusión que de ellas hicieron los estudiantes chinos que realizaron viajes fuera del país.<sup>18</sup> Para los teóricos e intelectuales de esta época la idea de “modernidad” se convirtió entonces en una categoría asociada a un conjunto de nuevos conceptos como andamiaje a la construcción de un Estado moderno. Así, por ejemplo, las nociones de “reformismo”, “nacionalismo”, “progreso”, “parlamentarismo”, “republicanismo” y “democracia” inundarían los debates en los círculos intelectuales chinos interesados en revertir el estado de desintegración social que se precipitaba (Cohen, 1997; Fogel & Zarrow, 1997).

Este proceso de fuerte influencia del pensamiento liberal europeo en las ideas y las condiciones políticas locales se dio también en muchos otros países, incluida Argentina, como parte de la incorporación de la herencia filosófica del iluminismo. No obstante, en China la irrupción de estas nuevas ideas afectó sensiblemente la mirada de los intelectuales sobre las posibilidades de continuidad del régimen imperial, habilitando en su percepción las condiciones para la búsqueda de una nueva forma de organización política.

Bajo este clima de ideas se desató durante los primeros años del siglo XX un movimiento republicano anti-manchú a partir de la colaboración conjunta de un grupo heterogéneo de intelectuales que buscaba dar curso a una acción renovadora, no sólo en lo político y económico, sino también en lo social y cultural. La figura destacada como líder de este movimiento fue Sun Yat-sen (1866-1925), quien desde la década de 1890 había liderado varios levantamientos armados que, si bien no consiguieron de inmediato derrotar al régimen, generaron una base de experiencia política que permitió la agrupación de diferentes fuerzas sociales en torno a las ideas nacionalistas. A partir de 1905, a través de la ‘Liga Revolucionaria China’ (*Tongmenghui*), Sun

---

<sup>18</sup> Entre fines del siglo XIX y la primera década del siglo XX, una generación de jóvenes, de diverso origen social, se formó en universidades de Japón, Europa y Estados Unidos, tomando contacto con la cultura y el pensamiento político, literario y artístico de Occidente.

dirigió varios intentos por encauzar esta fuerza opositora al gobierno manchú.<sup>19</sup> En el transcurso de 1911 se sucedieron importantes movimientos secesionistas en varias provincias del centro y sur del país bajo el mando de gobernadores que, gracias al control efectivo que ejercían sobre las guarniciones locales, asumieron el dominio político de las mismas, declarando su independencia del régimen (Bailey, 2002).

En este contexto, el Levantamiento de Wuchang en la Provincia de Hubei el 10 de octubre de 1911 marcó un punto de inflexión, en tanto significó un golpe fatal para el frágil equilibrio que había mantenido hasta entonces el poder central para controlar las demandas de autonomía de las elites provinciales. Para contener la revuelta, el gobierno dispuso el envío de tropas a cargo del General Yuan Shikai (1859-1916), hombre de confianza de la Corte y de los círculos conservadores en ella, quien sin embargo rápidamente advirtió la contradicción de seguir respaldando a un régimen debilitado frente al avance de las fuerzas republicanas que contaban con el apoyo de las élites locales y de un amplio sector del pueblo (Chevrier, 1987). Bajo estas circunstancias, Yuan inició negociaciones con los jefes revolucionarios cuyas tropas ocuparon la ciudad de Nanking (actual Nanjing) en diciembre de ese mismo año, estableciendo allí un nuevo gobierno con Sun Yat-sen como presidente provisional, electo por representantes de dieciséis provincias.

La caída de la última dinastía imperial se produjo finalmente en el otoño de 1912, con el triunfo indiscutido del movimiento republicano nacionalista. No obstante, un importante avance en términos militares, la tensa relación entre los diferentes grupos en pugna impuso una solución de compromiso aceptada por sus líderes como una maniobra necesaria para evitar las consecuencias de una posible guerra civil. Así, el 12 de febrero de 1912, se dio a conocer el Edicto de abdicación del Emperador Puyi y la declaración formal del establecimiento de la República China. En él se establecía, además, que la dirección del nuevo gobierno se confiaría a Yuan Shikai, electo finalmente presidente dos días después, con el consentimiento de Sun Yat-sen, quien se retiraría entonces en nombre de la unidad nacional.<sup>20</sup>

A pesar de los intentos por establecer un régimen autocrático a partir de la figura de Yuan, el 'Partido del Beiyang' –como se conoce la agrupación que lideraba– no consiguió imponer una

---

<sup>19</sup> El afán por establecer una cooperación política amplia con las fuerzas populares condujo a Sun Yat-sen al mantenimiento de alianzas con las principales sociedades secretas del sur y en particular de Hunan, cuyos antecedentes de lucha y experiencia organizativa en el terreno sirvieron en un primer momento para canalizar el descontento del pueblo, sitiando las principales ciudades, sedes de la administración manchú.

<sup>20</sup> La base de poder de Yuan se afirmaba en su rol conductor del ejército más moderno y mejor equipado que existía por entonces y en los vínculos personales que había logrado establecer con los principales jefes políticos de las provincias, sobre todo de los clanes del Norte. Muchos de ellos eran militares del nuevo ejército que habían fortalecido su posición durante el proceso de militarización del territorio que había tenido lugar durante las últimas décadas del Imperio, a raíz de la generalización de los levantamientos campesinos desde mediados del siglo XIX.

administración estable que resolviera las contradicciones del proceso abierto en 1911. Debido a la necesidad de mantener su base de apoyo, el nuevo gobierno hizo poco para alterar las relaciones de poder a nivel local sobre las que se asentaban los mecanismos de dominación de la antigua aristocracia terrateniente. En este sentido, fue incapaz de asumir las funciones propiamente estatales que hubieran servido para reordenar la estructura administrativa y fiscal. Por el contrario, la penosa herencia de la administración burocrática del Imperio se expresaba en una flagrante explotación de los productores campesinos, población mayoritaria en este país, a través de la manipulación de las rentas, el incremento excesivo de los impuestos y el abuso en las actividades usurarias (Zarrow, 2005).

En efecto, la principal división social persistente era la que oponía el espacio urbano al rural. En el campo, las condiciones económicas y demográficas reducían a sus pobladores a un estado permanente de penuria y escasez. Por el contrario, en las ciudades más prósperas era posible encontrar calles pavimentadas, cines, aparatos de radio, periódicos, parques, escuelas modernas, tiendas comerciales y electricidad (Yeh, 2000). Aun así, la incipiente industrialización en las regiones costeras del sudeste seguía dependiendo de la economía rural, tanto en recursos naturales como en mano de obra (Wolf, 1999).

A un año de constituirse, la República ya daba signos de ser algo muy distinto al régimen democrático que habían proyectado los líderes nacionalistas. A partir de 1913, el gobierno instalado por Yuan Shi-kai en Beijing emprendió un ataque decidido a las instituciones parlamentarias y a los principios constitucionalistas, así como una intensa persecución de sus adversarios políticos. En marzo de 1913 fue desplazado Song Jiaoren, organizador del Partido republicano y nacionalista '*Guomindang*', y unos meses más tarde Sun Yat-sen y otros dirigentes del movimiento se vieron obligados a su vez a salir al exilio.

Entre 1914 y 1916, tras disolver el Parlamento, Yuan intentó restaurar el sistema monárquico concentrando en beneficio propio los poderes públicos. Sin embargo, sus esfuerzos por extender un control político centralizado fueron contrarrestados por la resistencia de varios gobernadores militares, antes aliados, que en mayo de 1916 iniciaron una ola de proclamas independentistas en el norte, centro y oeste del país. Cinco años después de su inestable creación, la República nacionalista iba llegando a su fin.

De manera repentina, la muerte de Yuan Shikai y la toma del gobierno en Beijing por sectores militares conservadores en 1916, precipitó un estado de fragmentación política y de guerra civil que se prolongaría hasta 1924 (Gernet, 2005). Era por entonces el inicio del conocido 'Período de los Señores de la Guerra', debido a la relevancia que adquirió el poder autónomo de los jefes militares, quienes en sus respectivas provincias ejercieron poderes jurisdiccionales sobre

la población, percibiendo los impuestos y manteniendo el control sobre las milicias locales. Aunque ninguno logró predominar sobre los otros, los jefes más poderosos fueron los que recibieron el respaldo político y la protección económica de algunas de las potencias extranjeras, más interesadas en mantener este estado de inestabilidad interna que de colaborar en resolverlo.<sup>21</sup>

Durante este período, recrudecieron los conflictos sociales en las ciudades, debido al accionar de movimientos estudiantiles y de trabajadores que comenzaban a organizarse en reclamo de mejoras sociales y en protesta frente al avance de los poderes extranjeros, como también en las zonas rurales, donde las luchas campesinas reaparecieron utilizando los antiguos métodos de las revueltas espontáneas, el bandidaje rural y la acción conspirativa y cooperativa de las sociedades secretas (Wolf, 1999).

De manera postergada y marginal, la cultura visual que anidaba en el campo se apoyaba en imágenes sencillas, mayormente novelas ilustradas con poco o ningún texto, pósters folklóricos, calendarios y estampas religiosas grabadas rústicamente en madera. La mayoría de la población campesina, analfabeta y pobre carecía de los medios para acceder a los bienes culturales y a las prácticas e instituciones educativas modernas más extendidas en las ciudades (Lust, 1996). Allí, por el contrario, surgieron incentivos para el desarrollo de nuevas ocupaciones y oficios artísticos, como el diseño gráfico, la fotografía y el dibujo comercial, vinculados al emporio del comercio y la publicidad de nuevos bienes de consumo (Lee, 1999).

Con características sociales divergentes, en los años siguientes tanto el espacio urbano como el rural se convertirían por igual en escenario de violentas luchas y tensiones políticas que darían cauce a una nueva etapa en la historia política de China, marcada por el inédito avance de nuevas fuerzas sociales que, movilizadas, abrirían paso a la llegada de la revolución comunista en las décadas siguientes.

## **2. Del reformismo a la revolución: la herencia política del 4 de Mayo de 1919**

A la salida de la Primera Guerra Mundial, los resultados desfavorables del Tratado de Versalles -en virtud del cual las democracias occidentales vencedoras habían decidido otorgar a Japón como botín de guerra las concesiones imperialistas alemanas en la provincia de Shandong- provocaron en China una serie de incidentes durante el 4 de Mayo de 1919 (*fig. 1*). El rechazo

---

<sup>21</sup> Desde los inicios de la Primera Guerra Mundial, la rivalidad entre las distintas naciones extranjeras con intereses políticos, militares y económicos en China ejercieron presión sobre el desarrollo de las alianzas impidiendo una salida hacia la recomposición interna del país. Así, por ejemplo, fue conocida la influencia efectiva de los Estados Unidos y de Japón en el Norte (sobre todo de Japón en Manchuria) y de Inglaterra en el valle del Yangzi (Fairbank, 1992).

hacia las ambiciones y el fuerte avance imperialista japonés en la región se había puesto de manifiesto ya años antes.<sup>22</sup> No obstante, el conocimiento ahora de esta nueva decisión en detrimento de la soberanía china fue el punto de partida para la intensificación de las protestas dirigidas tanto en contra un régimen interno débil y corrupto como en rechazo a la flagrante intervención de los gobiernos extranjeros que por largo tiempo habían explotado y humillado al país (Fairbank, 1992).



**Fig. 1.** Manifestaciones de estudiantes y trabajadores en Beijing, 4 de Mayo de 1919. Fotografía.

Este movimiento que se cristalizó el 4 de Mayo fue impulsado inicialmente por los estudiantes de la Universidad de Beijing. Sin embargo, no permaneció como un mero y aislado acto político estudiantil, sino que pronto se extendió hacia las principales ciudades de China donde –con el apoyo de trabajadores industriales y asociaciones de comerciantes- se desataron nuevas manifestaciones populares masivas, huelgas y boicots para perjudicar a las empresas extranjeras. Estos sucesos sirvieron de catalizador para el despertar político de una sociedad que parecía haber estado por largo tiempo inactiva (Spence, 1990).

El fervor nacionalista, exacerbado por los sentimientos anti-japoneses, agitó el debate en los círculos intelectuales chinos cuyas discusiones se extendieron, no sólo en torno a los cambios en la organización del gobierno y de la sociedad, sino también sobre los principios ideológicos que les servían de base. Esta situación politizó radicalmente a un número significativo de estos intelectuales, que comenzó a inclinarse por el nuevo espíritu de activismo político que

---

<sup>22</sup> En el transcurso de la Primera Guerra Mundial, Japón había logrado imponer su dominio sobre vastos territorios en Manchuria, Mongolia y Shandong, apoderándose de bases miliares, puertos, líneas de ferrocarril, minas de hierro y carbón. Sus objetivos expansivos fueron expuestos en las 'Veintiún Demandas' que en 1915 la embajada japonesa presentó a Yuan Shikai con el propósito de convertir a China en un Protectorado japonés.

impregnaba el clima de las ciudades y a confiar en la posibilidad de que las masas populares pudieran ser organizadas y dirigidas para una acción efectiva e inmediata a través de partidos políticos modernos (Yue Dong & Goldstein, 2006).

En este contexto, el florecimiento de las escuelas de arte en los años veinte además de dar legitimidad a la educación estética y de difundir los estilos de pintura occidental, favoreció el surgimiento de la primera generación de artistas y educadores en arte moderno, para quienes esta disciplina “era tanto una pasión como una profesión” (Kao, 1986: 74). Se extendió en este tiempo una firme creencia en la superioridad de los medios y materiales de Occidente, en desmedro de los propios. Las “bellas artes” de inspiración extranjera ingresaron con fuerza revitalizando el ideal estético clásico del “arte por el arte”, en relación con la expresión subjetiva, autónoma e individual del artista en el proceso creativo de las obras. Esta tendencia asociada al modernismo se dio sobre todo en la mayoría de los artistas que regresaban a China luego de formarse en el exterior (*ver Anexo, fig. 4*). Muchos de ellos se encontraron luego enseñando en distintas instituciones de arte en las zonas urbanas más prósperas. Esta recomposición se debía a su desarraigo respecto de las antiguas clases aristocráticas en el campo y de la burguesía de negocios en la ciudad, pero también a que las tradicionales formas de patronazgo se habían convertido en un recurso impracticable en el nuevo ambiente urbano (Tang, 2008).

Por entonces, numerosas revistas, periódicos y publicaciones de índole cultural aparecieron difundiendo las ideas provenientes de Occidente. Entre ellas, el periódico ‘Nueva Juventud’ (*Xin Qingnian*), fundado en Shanghai en 1915 por Chen Duxiu (1879-1942), se constituyó en un importante órgano de denuncia de los actos de abuso y corrupción del régimen, como así también en un canal de expresión de un sentimiento compartido de rechazo hacia la herencia tradicional china. Para muchos de sus lectores, jóvenes intelectuales desarraigados de la vieja clase letrada, el camino hacia una reforma política y social significativa sólo podría prepararse a partir de un cambio cultural e intelectual profundo que rompiese con todas las tradiciones, costumbres y valores del pasado. Su supervivencia, en efecto, era percibida como un obstáculo para el pretendido proceso general de modernización del país, asociado a su vez a la incorporación de los valores democráticos y científicos occidentales (Chen, 1997).

Así, la llamada “Nueva Cultura” que surgió a partir del Movimiento del 4 de Mayo de 1919 expresó el dinamismo de los nuevos sectores urbanos, al igual que el impacto que en ellos tuvieron las ideas provenientes de Occidente, como alternativas a las desacreditadas formas e instituciones tradicionales de organización propias. Esta fuerte actitud de rechazo hacia la herencia del pasado entre la intelectualidad china más radicalizada estuvo acompañada por una obstinada fe en la juventud del presente y por una confianza voluntarista en el poder de las ideas para cambiar la

realidad social. Como verdaderos portadores de una nueva cultura, los jóvenes fueron percibidos como agentes de la regeneración moral y del surgimiento de una nueva sociedad (Meisner, 2007). Los fundadores y primeros dirigentes del movimiento comunista chino –y más tarde los dirigentes de la República Popular- surgieron de este primer grupo de jóvenes activistas revolucionarios.

La *intelligentsia* emergente entre 1915 y 1919, dedicada a elaborar los fundamentos de un nuevo orden social, conformó un estrato nuevo en la sociedad china, que de forma autónoma impidió la existencia continuada de la clase aristocrática de la cual provenía. No obstante, la contraparte de esta forma de autonomía de pensamiento era su aislamiento social y su impotencia política (Gernet, 2005). Estas circunstancias condujeron a muchos de estos intelectuales a buscar a través del pensamiento marxista “la oportunidad de una acción política efectiva y de encontrar raíces en la nueva sociedad china” (Meisner, 2007: 34-35).

A partir de la década de 1920, los cambios en el escenario internacional de posguerra comenzaron a reflejarse en el carácter de los nuevos proyectos políticos que empezaban a delinearse en China. Desde 1918, la influencia de la revolución bolchevique en Rusia se había hecho presente en las zonas urbanas a través de nuevos modos de hacer política, instalando la acción directa y la movilización de masas. El marxismo como doctrina política alcanzó en estos años una importante difusión entre aquellos grupos de intelectuales y estudiantes que pusieron de manifiesto la disconformidad general con los resultados de la administración republicana y por ende, la desilusión con el liberalismo occidental que ésta había pretendido encarnar.

Habiendo rechazado los valores políticos e intelectuales chinos tradicionales, los intelectuales todavía miraban hacia el Occidente buscando guía, pero ahora comenzaban a mirar más hacia las teorías socialistas occidentales, que eran ellas mismas críticas del Occidente como era, en vez de las ideologías liberales convencionales occidentales, que aprobaban el orden capitalista-imperialista existente (Meisner, 2008: 36).

Mientras la fe en la construcción de una democracia de estilo occidental en China se erosionaba, el mensaje marxista ofrecía no sólo una nueva plataforma intelectual sino también un nuevo modelo de organización social y política, y un modo de encontrar un lugar para la nación china en lo que se percibía a nivel más amplio como un proceso internacional de cambio revolucionario.<sup>23</sup>

Los cimientos para lo que sería el comunismo organizado se asentaron en 1920, cuando un grupo de jóvenes activistas marxistas estableció un conjunto de pequeños grupos comunistas -

---

<sup>23</sup> Uno de los difusores iniciales del pensamiento marxista en China fue Li Dazhao (1888-1927), quien además de integrar el órgano editorial de la revista Nueva Juventud, era profesor de Ciencias Políticas y encargado de la Biblioteca en la Universidad de Beijing. Entre sus asistentes se hallaba el joven Mao Zedong (1893-1976), quien bajo su tutela durante los primeros años de la década del veinte entraría en contacto con los textos clásicos del marxismo y con las principales obras políticas y literarias occidentales.

bajo una diversidad de nombres- en la mayoría de las ciudades de China. En mayo de 1921 se estableció en Shanghai una 'Sociedad para el Estudio de la Teoría Marxista', a la que siguieron otras en Beijing y en Changsha. Fue esta misma organización la que a principios de julio de ese año reunió a doce delegados de los diferentes grupos, entre los que se encontraban Chen Duxiu, Li Dazhao y Mao Zedong, para fundar el Partido Comunista Chino (PCCh).

El nuevo partido era tan reducido en número como joven e inexperto en su composición inicial. La experiencia de sus primeros años, identificado como un partido de la clase obrera, se tradujo en tentativas para movilizar políticamente al naciente proletariado urbano, apelando a la lucha de clases y siguiendo una línea de acción marxista ortodoxa. Buscaron organizar sindicatos para nuclear a los trabajadores industriales de las grandes ciudades, así como a los obreros ferroviarios y mineros de las áreas más remotas, en rechazo a las injusticias de la industrialización temprana y en demanda de condiciones tolerables de vida y de trabajo. En poco tiempo, lograron conformar una federación obrera nacional que representaba a medio millón de trabajadores. Sin embargo, el resultado fallido del primer período de huelgas, cuya terrible represión terminó con la "Masacre de Febrero de 1923" en Shanghai, dejó en claro tanto la debilidad numérica de la clase obrera como por ende, el alcance limitado del Partido a nivel nacional (Spence, 1990).

El fracaso de la revolución republicana -al aumentar el caos y la fragmentación política en la etapa de los señores de la guerra- dejó inalteradas las redes de corrupción e interferencias económicas que había hecho tan dependiente a China de las potencias imperialistas, así como también mantuvo intactas las relaciones socioeconómicas rurales tradicionales y el dominio de la aristocracia terrateniente en el campo (Wolf, 1999). En este sentido, el principio de nacionalidad y la construcción liberal burguesa asociada al proyecto republicano no encontraron una expresión clara en la sociedad que pretendían reformar. En este sentido, la revolución republicana de 1911 no fue una revolución democrática y burguesa, sino la conclusión de un proceso cuyos antecedentes remitían más a las contingencias que impidieron la supervivencia del régimen, que a las causas nuevas que invocaban los republicanos (Fung, 2010).

La reforma política que pretendía una modernización en términos liberales acusó en última instancia un sesgo de artificialidad que impidió su concreción, dado el carácter marginal de los grupos de intelectuales que lo articularon en el desarraigo, y las contradicciones de la política real, que seguía condicionada por las dificultades en recomponer una estructura de gobierno fuerte, sobre las ruinas del sistema anterior. El poderío militar de los señores de la guerra en el interior del país y la complicidad de la burguesía de negocios en las ciudades obligaba a postergar cualquier perspectiva de instaurar de manera inmediata una revolución socialista en China (Gernet, 2005; Meisner, 2007).

De acuerdo a las directivas de la Tercera Internacional comunista de Moscú (*Komintern*), que insistía en que el proceso revolucionario chino se encontraba aún en su etapa democrático-burguesa, se planteó la necesidad de efectuar un cambio de estrategia que favoreciese la extensión del radio social de llegada del Partido, solución que implicaba en definitiva una alianza con el Partido Nacionalista *Guomindang* (GMD).<sup>24</sup> Con el apoyo militar y financiero de la Unión Soviética en 1923 Sun Yat-sen, que no había abandonado sus esfuerzos por constituir un régimen democrático, logró establecer una base político-militar en la ciudad de Guangzhou en la provincia de Guangdong, para expandirse desde allí a las provincias vecinas.

El acercamiento entre el GMD y el PCCh fue aconsejado por la *Komintern* a través de Borodin, su máximo asesor en China, como una solución de compromiso político para alcanzar la independencia nacional del control y la explotación extranjeros como la unificación nacional con la eliminación del separatismo que mantenían los señores de la guerra.<sup>25</sup> Finalmente, en Enero de 1924, dejando temporalmente de lado la desconfianza mutua, se estableció el Primer Frente Unido entre ambos partidos, manteniendo cada uno su organización de manera independiente, aunque dando primacía a la lucha nacional contra el caudillismo interno y la amenaza extranjera.<sup>26</sup>

El poder del GMD, reorganizado siguiendo el modelo soviético como un partido centralizado, disciplinado y burocrático, se fue erigiendo como una fuerza política capaz de hacerse efectivamente con el control del país, en gran medida gracias a la fortaleza alcanzada por su Ejército. En efecto, en mayo de 1924 se estableció en las afueras de Cantón la Academia Militar de Huangpu (*Wampoa*) con la ayuda de consejeros e instructores soviéticos. Allí se formó, bajo las órdenes de Chiang Kai-Shek (*Jiang Jieshi*, 1887-1975), un importante número de oficiales y soldados que se mantendría fiel a su mando, una vez que su figura trascendiera en la dirección del GMD. Luego de la muerte de Sun Yat-sen en marzo de 1925, Chiang se estableció como su sucesor político y líder del Partido.

En el marco de la frágil alianza con el PCCh, sostenida con el propósito de reunificar el país, a partir del verano de 1926 Chiang Kai-shek condujo la esperada 'Expedición al Norte' a través de

---

<sup>24</sup> Durante estos años, tanto el GMD inspirado por Sun Yat-sen como el PCCh, se nutrieron de la agitación ideológica y política existente luego del 4 de Mayo de 1919, en particular siguiendo la estrategia antiimperialista de Lenin y los modelos de organización soviéticos.

<sup>25</sup> De acuerdo a la orientación de la *Komintern*, la situación de fragmentación y desequilibrio político a raíz del accionar rapaz de los caudillos militares obstruía al PCCh sus posibilidades de desarrollo, volviendo inevitable la colaboración con los grupos nacionalistas burgueses a fin de poder expandirse y dirigir la participación política de las organizaciones de masas que comenzaban a aflorar en las zonas urbanas.

<sup>26</sup> Según las premisas de Lenin, durante la primera fase antiimperialista de la revolución, la burguesía nacional de los países coloniales y semicoloniales era también revolucionaria. Esta fue línea de interpretación de la doctrina indicada por los soviéticos al propiciar la fusión del PCCh con el GMD, juzgando la alianza como un bloque que incluiría los intereses de la gran burguesía, la pequeña burguesía, el campesinado y el proletariado (Fairbank, 1992).

la cual el Ejército del GMD consiguió abatir a varios caudillos provinciales tomando control del territorio central hasta el curso medio del Yangzi, incluyendo las provincias de Hunan, Hubei, Jiangxi y Fujian. Este avance, a su vez, posibilitó para la iniciativa comunista la apertura de nuevas oportunidades de encauzar la movilización política en las áreas rurales, a partir del establecimiento de asociaciones campesinas, como instituciones modernas de lucha contra los abusos de la clase terrateniente (Duara, 2005). Estas asociaciones, compuestas en su mayoría por los campesinos más pobres, fueron impulsadas por las ideas organizativas de los jóvenes intelectuales comunistas en el sudeste del país, siendo Hunan y Hubei los núcleos provinciales más significativos.<sup>27</sup> Para mediados de 1925, medio millón de campesinos se había unido a las asociaciones campesinas del PCCh, extendiéndose a las provincias vecinas y cuadruplicándose el número de miembros durante los dos años siguientes.<sup>28</sup>

El movimiento revolucionario de masas, ya fuera organizado o espontáneo, creció con rapidez tanto en las ciudades como en el campo, avanzando hacia direcciones sociales cada vez más radicales, amenazando no sólo la propiedad y los privilegios de los extranjeros sino también de la aristocracia en general. En este accionar, “los sentimientos nacionalistas y anti-extranjeros estaban involucrados, pero la fuerza motivadora era una exigencia elemental de justicia social y supervivencia económica” (Meisner, 2007: 44).

El incremento de los levantamientos populares entre 1926 y 1927, provocó gran inquietud sobre todo entre los sectores privilegiados en el campo, que apoyaron las intenciones de Chiang Kai-shek de provocar un giro en las relaciones con el PCCh al salir fortalecido tras su victoria en la Expedición del Norte. Sus aspiraciones autocráticas lo llevaron a utilizar el poderío adquirido con la conquista de lealtades políticas en el interior, para desvincularse de sus aliados comunistas, quebrando el frente político que los había mantenido frágilmente unidos hasta entonces.

El poder político y militar de Chiang se asentó durante los primeros meses de 1927 en las zonas ricas del sudeste, desde donde continuó la persecución de los sectores disidentes, en firme rechazo a toda tentativa de reformas sociales radicales. Una marea contra-revolucionaria arrasó con todas las organizaciones populares de masas: en pocos meses, los sindicatos, las organizaciones estudiantiles y las asociaciones campesinas impulsadas por el PCCh sufrieron una

---

<sup>27</sup> A diferencia del accionar de las antiguas sociedades secretas cuya influencia se ejercía sobre sectores minoritarios, estas nuevas asociaciones buscaron organizar espacialmente los recursos materiales de grupos amplios de campesinos, estableciendo además fuerzas armadas de defensa para abatir tanto el bandidaje rural como las milicias privadas de los caudillos locales. No obstante, a pesar de los logros en la reducción de rentas y usura, no hubo confiscaciones ni distribuciones de tierra. En este sentido, el planteo del PCCh de efectuar una reforma agraria aún habría de supeditarse a los objetivos políticos más próximos (Chesneaux, 1973).

<sup>28</sup> El PCCh, que había comenzado con menos de 100 miembros en 1921 y que había crecido a no más de 500 hacia 1924, incrementó sus apoyos a más de 20.000 durante la etapa de radicalización masiva de 1925, triplicando a 58.000 el número de miembros hacia fines de 1927 (Stranahan, 1998).

brutal represión. Una nueva relación de fuerzas tensaría los antagonismos entre ambos partidos, dando lugar a una nueva etapa en sus relaciones, así como en el curso general de la historia social del país.

### **3. La irrupción de la guerra y la radicalización del movimiento comunista**

El gobierno republicano que se estableció en Nanjing a partir de 1927 recibió el respaldo de las clases propietarias de Shanghai y de importantes sectores de la gran burguesía financiera de China, vinculados a las grandes compañías extranjeras e interesados en recomponer el equilibrio económico y político en el país. La mentada “independencia nacional” significó apenas llegar a un arreglo implícito con las potencias imperialistas cuyos privilegios económicos no se vieron trastocados (Schram, 1987).

Asimismo, durante la llamada “década de Nanjing” (1927-1937) bajo Chiang Kai-shek, el equilibrio de poder entre el Estado y los poderes locales se mantuvo de manera muy precaria. Si bien la alianza con el capital nacional y extranjero que controlaba la actividad económica del país permitió alcanzar cierta estabilidad financiera y una significativa acumulación de recursos para la recomposición relativa del Estado, el poder de los jefes locales –que en definitiva ejercían el control efectivo sobre la población en las provincias- no pudo ser abatido fácilmente. El reconocimiento de la unidad nacional bajo la figura de Chiang no los condujo a abandonar el control sobre sus propios ejércitos, impidiendo así los objetivos del gobierno de establecer un dominio centralizado sobre todo el país. Aun así, el “Terror Blanco” entre 1927 y 1930 –como se conoció al estado de persecución y de muerte impuesto a los disidentes y militantes comunistas- mantuvo incuestionada la superioridad militar del GMD (Zarrow, 2005). Este proceso es de sumo interés para esta tesis ya que fue el período en que se estableció en Shanghai el Movimiento artístico que aquí estudiamos. Sus implicaciones con el devenir de los grupos de izquierda en estos años fue clave, como se verá en los próximos capítulos, en su activismo político y su propuesta crítica.

Tras el fracaso del primer Frente Unido el PCCh, diezmado en su estructura organizativa, se vio obligado a radicalizar su accionar en la clandestinidad. Quienes sobrevivieron a la muerte en combate o a las ejecuciones en manos del Ejército nacionalista, debieron dispersarse o huir hacia las áreas más remotas del campo. Los acontecimientos de finales de 1927 mostraron el contraste entre las dos estrategias que el PCCh había implementado con resultados similares en sus dos frentes de lucha. Por un lado, impulsados por consignas soviéticas, los intentos de obtener apoyo urbano terminaron con la sucesiva derrota de las revueltas organizadas en las ciudades de Shanghai, Wuhan, Nanchang y Guangzhou, y por otro, a la violenta represión de las asociaciones

campesinas, sobrevino la del “Levantamiento de la Cosecha de Otoño” organizado en el sur de la provincia de Hunan (Wolf, 1999).

Tras estas terribles derrotas, lo que sobrevendría en los años siguientes sería un vuelco hacia la ruralización de los cuadros del PCCh, bajo la conducción de Mao Zedong. Esta orientación se hizo notable en el pensamiento de Mao ya al escribir su *Informe sobre Hunan* en marzo de 1927, al año siguiente de presenciar la explosión violenta del campesinado de su provincia natal. Si bien los principales líderes del Partido no apoyaban las ideas radicales que se exponían en el informe, Mao insistía en la importancia de la potencialidad revolucionaria que se desprendía de los levantamientos campesinos. Instalándose por entonces en Hunan, buscó encauzar nuevamente las fuerzas del movimiento que había sido derrotado en las ciudades, rechazando así las tácticas defensivas indicadas en ese momento por el Comité Central, aún en función de Moscú.<sup>29</sup>

A pesar de que el PCCh era cada vez menos un partido de la clase obrera, las órdenes de la *Komintern*, de acuerdo a la voluntad oportunista de Stalin, siguieron enfatizando la necesidad de tomar núcleos urbanos bajo el liderazgo progresista del proletariado.<sup>30</sup> Sin embargo, la derrota del Levantamiento de Cantón terminó con la línea ortodoxa del PCCh, así como también acabó con una fase de las relaciones chino-soviéticas. En cuanto a Mao, el fracaso de las insurrecciones urbanas lo convenció aún más de que la política correcta consistía en “rodear las ciudades por el campo” (Zarrow, 2005: 173).

En efecto, la nueva coyuntura planteaba la forzosa necesidad de un cambio de estrategia. La experiencia de estos años condujo a los líderes comunistas a replantear los propósitos y medios de acción en una lucha que irremediablemente se prolongaría en el tiempo y que no podría llevarse adelante sin recomponer y consolidar el poder del Partido, ni organizar las bases económicas de las regiones insurrectas. Como aprendizaje de los resultados adversos junto al GMD, los líderes del PCCh juzgaron imperiosa la formación de una fuerza militar propia y, sobre todo, advirtieron las contradicciones que había desatado la adaptación de las directivas soviéticas

---

<sup>29</sup> Varios líderes del PCCh que seguían instrucciones de la *Komintern* mantuvieron la línea de movilización en las grandes ciudades, ubicando al proletariado urbano a la cabeza de las reivindicaciones. Esta fue la célebre línea ‘putschista’ de Qu Qiubai y de Li Li-San, contra quienes Mao sostuvo a fines de la década de 1920 duros enfrentamientos ideológicos y divergencias tácticas en el interior del Partido.

<sup>30</sup> El fracaso de los pronósticos moscovitas residía en su desconocimiento de la realidad que intentaban dirigir y reformar a través de fórmulas doctrinarias y decisiones que se tomaban de acuerdo a la política interior rusa. El conocido juicio de Marx acerca de la apatía campesina había encontrado eco entre los teóricos soviéticos, sobre todo en la etapa de enfrentamiento a los *kulaks* reaccionarios durante la primera fase revolucionaria. Frente a esa tradición dogmática, la agitación campesina dirigida por los líderes chinos no dejó de suscitar sospechas entre los soviéticos. El mismo Trotsky juzgó ineficaces los esfuerzos del experimento agrario en China.

a una realidad social que exigía estrategias distintas, de acuerdo a las condiciones específicas de organización del territorio y de la población en ese momento.

Entre 1927 y 1930 surgieron intensos debates entre los intelectuales, escritores y artistas que adoptaron la orientación del pensamiento marxista, sentando los fundamentos teóricos para la construcción de “un arte y una literatura de vanguardia para el proletariado, uniendo fuerzas con el movimiento político de izquierda” (Tang, 2008: 64).<sup>31</sup> Bajo este impulso, a partir de estos años se fue dejando de lado la idea de una “conciencia subjetiva a ser expresada” (propia del ideal del “arte por el arte”) para dar lugar a una concepción más comprometida social y políticamente con las condiciones históricas de la época planteando la noción de una “realidad externa a ser representada” (Laing, 1988). Sobre esta base, se generaría entre muchos artistas vinculados al pensamiento de izquierda, un nuevo interés por las influencias estéticas realistas del arte occidental, como el expresionismo alemán y el realismo soviético, desarrolladas en Europa desde fines del siglo XIX y durante el transcurso del período de entreguerras. De esta corriente surgiría, como veremos en esta tesis, el Movimiento xilográfico moderno que resignificó el formato autóctono del grabado en madera desde una inspiración crítica y comprometida. Este movimiento artístico avanzaría, por lo tanto, en diálogo con estas influencias externas y con la de las luchas del movimiento comunista, asediado y en clandestinidad en las ciudades y abocado en el campo a desarrollar las condiciones materiales para la movilización política de masas.

En efecto, durante los años treinta las difíciles condiciones para la acción política directa en las zonas urbanas plantearían la necesidad de sustituir la doctrina ortodoxa por la práctica cotidiana. En el campo, los fundamentos de la estructura social y política, que se habían mantenido relativamente estables durante siglos, dificultaban en este nuevo marco el desarrollo económico de las comunidades campesinas y sus posibilidades de emancipación social. La particularidad de la intervención comunista en dicha estructura radicó en su establecimiento como movimiento revolucionario organizado, dispuesto a explotar, canalizar y transformar el malestar social y a movilizar las fuerzas sociales latentes en el campo. La estrategia maoísta no derivaba del desarrollo o aplicación de un esquema teórico o plan de acción específico sino de la operación objetiva sobre la realidad. En otras palabras, la especificidad de la experiencia comunista china residió en la adaptación de las consignas del marxismo-leninismo a las condiciones locales. En este sentido, de acuerdo al contexto histórico, el campesinado con su larga tradición de lucha asumiría en China el papel revolucionario de la burguesía y del proletariado. En esta premisa

---

<sup>31</sup> Entre ellos se destacaban Guo Moruo, Cheng Fangwu y Feng Naichao quienes en torno a la agrupación “Sociedad de la Creación” entablaron discusiones acerca de la llamada “literatura revolucionaria”. En 1931, estos escritores junto con muchos otros entre los que se encontraría el propio Lu Xun, conformaron la Liga de Escritores de izquierda.

fundamental residía la novedad radical respecto del marxismo ortodoxo, y la esencia misma de la revolución china (Meisner, 2007).

Desde una pequeña base militar instalada en la zona montañosa de Jinggang en la frontera entre las provincias de Hunan y Jiangxi, Mao condujo desde Octubre de 1927 la formación de las primeras filas del Ejército Rojo, reclutando tanto a ex soldados nacionalistas ahora afiliados al PCCh como a grupos de autodefensa campesinos. A partir de ese momento, los cuadros revolucionarios llegados hasta allí desde las áreas urbanas llevaron adelante la organización de la lucha armada en el campo mediante la instalación de *soviets* en zonas estratégicas geográficamente restringidas, tal como anteriormente lo habían intentado los rebeldes campesinos Taiping y Nien en el siglo XIX (Wolf, 2000). Entre 1928 y 1931, las fuerzas maoístas aprendieron a utilizar las tácticas de la guerra de guerrillas para asegurar su supervivencia. El propósito era construir bases de apoyo, para consolidar territorialmente la capacidad militar del Partido en áreas de fronteras interprovinciales, menos controladas por el GMD, menos pobladas e integradas a los circuitos económicos, y por ende, más viables para el establecimiento y conservación del poder.

El conocido “período Jiangxi” desde 1927 hasta 1934, fue la etapa de adaptación al campo del comunismo chino. La sinización del pensamiento marxista-leninista llegaba por entonces a su punto más álgido al reconocerse como agente revolucionario al campesinado pobre. La creación de bases rurales, la construcción de una administración adecuada, la profundización de las transformaciones económicas agrarias y la expansión de las fuerzas armadas del pueblo, fueron los principios cardinales de la política de Mao durante estos años.

En noviembre de 1931 fue fundada en el sur de Jiangxi la “República Soviética China” con su capital en la ciudad de Ruijin.<sup>32</sup> Desde allí se articuló el movimiento conjunto de los *soviets* rurales y del Ejército Rojo como fuerza de choque, continuando la lucha armada contra el GMD, aunque intentando recomponer las bases económicas como condición primordial para sostenerla.<sup>33</sup> La comprensión clara de las relaciones de producción en el campo y de la estructura de clases sobre la que se asentaban, pudo establecerse a través de la experiencia física del traslado de las estrategias de movilización urbanas al campo. En efecto, sólo a partir de la organización progresiva de las bases, teniendo en cuenta la especificidad regional y la lógica de funcionamiento

---

<sup>32</sup> El gobierno civil instalado por el PCCh en Jiangxi administró un territorio de cerca de 38.900 km<sup>2</sup>, habitado por cerca de tres millones de personas.

<sup>33</sup> La ley agraria de la República dispuso medidas más radicales respecto de la propiedad de la tierra que las implementadas en la etapa de las asociaciones campesinas. No obstante la tenaz resistencia de terratenientes y campesinos ricos, se reglamentó hacia 1933 una política de ‘confiscación completa y ulterior redistribución’, que implicaba un esfuerzo sistemático por identificar las diferencias de clase en las zonas rurales.

de las aldeas locales, lograron acceder a la construcción de un espacio de poder que contase con el apoyo amplio de la población campesina.

A raíz del bloqueo económico impuesto por el GMD a las bases rebeldes, se insistía en el desarrollo de una política de producción acorde a las condiciones geográficas de cada región, para lo cual fue necesario llevar adelante una importante movilización política, mediante la instrucción práctica y el adoctrinamiento teórico. El Ejército Rojo creció hasta llegar a convertirse en una formidable fuerza de apoyo y combate de cerca de trescientos mil hombres. Mao ponía de relieve en sus informes al Partido la importancia de la labor no combativa de los soldados, a partir de la propaganda política y la organización de masas. La puesta en práctica de diversas tácticas de movilización –diseñadas en función de los condicionamientos materiales de las áreas en que operaban- anunciaban ya la futura ‘línea de masas’, a la vez que servían para integrar al campesinado en el desarrollo del proceso revolucionario a través de elecciones, cooperativas, equipos de ayuda mutua, asociaciones de crédito, campañas de higiene y alfabetización, reformas de las leyes matrimoniales, etc. (Bailey, 2002).

La administración comunista en Jiangxi se mantuvo firme durante tres años, aunque constantemente asediada por las tropas de Chiang Kai-shek, quien luego de cuatro fallidas “campañas de cercamiento y aniquilación” logró con la quinta poner en jaque las bases rurales del PCCh. Ante el avance inminente del Ejército nacionalista, en Octubre de 1934 los comunistas de Jiangxi debieron abandonar la región desplazándose hacia el suroeste e iniciando un épico y tortuoso viaje de un año hacia las desoladas planicies del norte, conocido como la “Larga Marcha” (ver *Anexo, mapa 3*). Fueron largos meses de continua persecución y enfrentamiento con las tropas del GMD y con las milicias de los señores de la guerra. De las 80.000 personas que iniciaron el recorrido desde Jiangxi, menos de 10.000 lograron sobrevivir a los 9.600 kilómetros de marcha a través de las traicioneras montañas, ríos y marismas de la región noroccidental del país (Gernet, 2005). Los exhaustos sobrevivientes que lograron llegar en octubre de 1935 a la provincia de Shaanxi, se asentaron en el pequeño poblado rural de Yan’an, donde Mao buscaría establecer un área de base para emprender nuevamente la revolución comunista en China.

El impresionante logro humano de la Larga Marcha tuvo implicancias políticas y psicológicas profundas para la reconstrucción del Partido. “Para Mao, la experiencia sirvió para reforzar su fe voluntarista de que los hombres con la voluntad, espíritu y conciencia revolucionaria apropiados podían vencer todos los obstáculos materiales y moldear la realidad histórica de acuerdo con sus ideas e ideales” (Meisner, 2008: 55). Las legendarias historias a las que dio origen esta experiencia penosa reforzaron tanto las esperanzas y el sentido de misión de los sobrevivientes como la propia posición de liderazgo de Mao en el Partido.

A partir de entonces, la significación de las estrategias adoptadas por el PPCh en su lucha por alcanzar el poder desde Yan'an residiría en los efectos que generaron sobre la dinámica del movimiento comunista en su conjunto. Aún las pérdidas materiales, los repetidos errores y fracasos, fueron elementos claves que se constituyeron integrales a la mística del Partido en su camino hacia el poder (Lieberthal, 1995). La victoria de los *soviets* rurales sobre la dirección urbana del PCCh, posibilitó además un grado de unidad fundamental del que hasta entonces había carecido el Partido. De este modo, Mao supo invertir con perspicacia los resultados desfavorables del comunismo itinerante en beneficio de su propia legitimación y la del Partido, al tiempo que la Larga Marcha se levantaba como un mito fundacional en su historia. Acerca de estos resultados decía el 27 de diciembre de 1935:

La Gran Marcha es una máquina de sembrar. Ella ha arrojado en once provincias numerosas semillas que germinarán, darán hojas, florecerán, darán frutos y producirán su cosecha en el futuro. Para decirlo brevemente, la Gran Marcha terminó con nuestra victoria y con la derrota de nuestros enemigos (Mao, 1972: 227).

Con una población relativamente pequeña, el norte de Shaanxi era una de las áreas más pobres, inhóspitas y atrasadas de China. La reconstrucción del Partido en este difícil ambiente socioeconómico se produjo de acuerdo a la adaptación del concepto leninista de 'centralismo democrático', mediante el fortalecimiento y disciplinamiento de su organización, así como a través de la experiencia fructífera de administración y lucha en el entorno rural. El afán de los cuadros del Partido por despertar la conciencia revolucionaria del campesinado los condujo a plantear desde un comienzo la necesidad de establecer múltiples vías para posibilitar su participación política, canalizando su fuerza, tanto en la gestión de los recursos de las unidades sociales, como en la lucha armada. Las "campañas de masas" (para favorecer la reducción de las rentas, el aumento de la producción agrícola, la organización de cooperativas de trabajo y de educación) fomentaron y sistematizaron la participación popular y la búsqueda del consenso. El Ejército Rojo actuó no como fuerza de ocupación o de expoliación de los pobladores sino como un cuerpo de apoyo y seguridad. Con sus tropas regulares y sus unidades milicianas y de guerrilla, los cuadros comunistas consiguieron crear nuevas áreas de base en el campo y extender su influencia política y militar hacia el norte y centro de China (Zarrow, 2005).

Los sucesos políticos de 1937 cambiarían drásticamente las relaciones de fuerza entre los dos partidos políticos en disputa. La decisión de Japón de invadir China desde el noreste a mediados de este año socavó en enorme medida las bases sociales y económicas del GMD. La rápida ocupación japonesa de grandes núcleos urbanos, centros industriales y ferroviarios en distintas partes del país puso en jaque al régimen nacionalista, que emprendió el repliegue de sus tropas hacia Chongqing en el suroeste. Los estragos de la guerra provocaron un increíble caos económico, una extendida corrupción burocrática en las ciudades y una sensible pauperización

en el campo (Schram, 1987). Entre 1942 y 1943 una terrible hambruna azotó las provincias del centro, sobre todo la de Henan donde se estima que murieron más dos millones de campesinos. La aristocracia terrateniente, sobre la cual la frágil autoridad de Chiang Kai-shek había descansado en el interior, huyó de las áreas rurales o fue dejada militar y políticamente indefensa. Por su parte, los comunistas aprovecharon su experiencia de trabajo y de combate en las aldeas para aumentar sus bases guerrilleras en el campo. A su vez, el llamado patriótico que hicieron para unirse en pos de la resistencia contra los invasores extranjeros fue decisivo para fortalecer su legitimidad frente a la población campesina.

Paradójicamente, la gravedad de la situación política y el reconocimiento amplio de la necesidad de llevar adelante la resistencia a escala nacional unificando todas las fuerzas sociales contra el avance japonés, condujo al planteo de un nuevo Frente Unido entre el PCCh y el GMD. No obstante, a diferencia de la primera alianza, las relaciones de fuerza habían cambiado.<sup>34</sup> Como resultado de la localización estratégica de sus bases organizadas en el noroeste y de la experiencia de lucha en los años previos, los comunistas consiguieron establecer una posición más sólida que la del GMD, refugiado en el suroeste bajo una estrategia de espera. Con la ayuda de su VIII Ejército de Ruta los comunistas lograron articular a una escala mucho más amplia los sentimientos patrióticos y la hostilidad latente del campesinado hacia los invasores japoneses, en beneficio de la consolidación del propio partido.

Un cambio en el dominio de la orientación cultural iba definiéndose con mayor claridad. Las publicaciones marxistas se multiplicaron entre 1935 y 1947. La literatura y el arte fueron despojándose de las influencias que debía al Occidente “burgués”: “la introspección, la duda, la exaltación romántica del individuo perdieron su interés”; mientras que “tendían a convertirse en un arma al servicio de la revolución y hacia esa dirección las incitaron las iniciativas de Yan’an” (Gernet, 2005: 573-574). Allí, Mao intervino en las célebres conferencias sobre la literatura y el arte de 1942, que trataremos en el capítulo 9, definiendo las funciones revolucionarias de la creación artística y literaria, priorizando la senda de la popularización de los bienes culturales entre la gente del pueblo y apelando a los artistas y escritores a que se inspirasen en aquello que, dentro del acervo de la tradición propiamente china, pudiera adaptarse a las necesidades de la lucha presente. En este contexto, el grabado en madera se uniría a otras formas artísticas,

---

<sup>34</sup> A pesar del establecimiento formal del segundo Frente Unido, Chiang Kai-shek mantuvo una actitud hostil hacia el PCCh al que seguía percibiendo como una grave amenaza. Las duras campañas de persecución a los comunistas continuaron bajo sus órdenes, socavando incluso la unidad dentro del propio GMD. Prueba de ello fue el Incidente de Xí'an en el que parte de la dirigencia del partido nacionalista tomó prisionero a su propio líder para forzarlo a detener dichas campañas y abocarse sólo a la lucha anti-japonesa. El incidente no condujo a una dirección diferente en tanto Chiang mantuvo el liderazgo del GMD y una política de poca colaboración con el PCCh, que terminó por deteriorar en gran medida su imagen ante la población.

adaptadas al medio rural como instrumentos de apoyo para la difusión política, en tiempos de movilización para la resistencia y el combate (Hung, 1994).

En relación con ello, a lo largo del proceso de fortalecimiento de la autoridad del PCCh en el medio rural, el rol desempeñado por la guerra constituyó un factor sustancial como catalizador de los conflictos. La lucha armada se integró en el espacio de la vida cotidiana sistematizando el control territorial y económico de las zonas liberadas y constituyendo un canal de movilización amplia en el momento de organización de la resistencia nacional. En adaptación a los requerimientos de la nueva coyuntura, los móviles de la lucha social y la reforma agraria quedaron subordinados a las necesidades de la política de 'salvación nacional', planteándose entonces el establecimiento de alianzas políticas amplias con otros grupos sociales: la pequeña burguesía urbana y, en algunos casos, con sectores terratenientes. En aras de la unidad nacional, con el consenso del GMD, se instrumentó una política agraria moderada, aunque intentando encaminar la producción y lograr la autarquía económica de las áreas controladas (Chesneaux, 1973: 112).

La frágil cooperación con el GMD se mantuvo en la praxis sólo hasta principios de la década de 1940. Poco después del fin de la guerra de resistencia contra Japón en Agosto de 1945 y tras fracasar las tentativas de establecer un gobierno de coalición, el enfrentamiento entre nacionalistas y comunistas se intensificó hasta alcanzar las dimensiones de una guerra civil a mediados del año siguiente. A partir de entonces, se libraron numerosas contiendas en las zonas rurales liberadas, donde el apoyo político y militar de la masa del campesinado pobre logró contener en gran medida los ataques del ejército del GMD, aún a pesar de la superioridad inicial del mismo.

En este nuevo contexto, el método de la "guerra popular prolongada", utilizado y madurado durante la resistencia anti-japonesa, resultó nuevamente eficaz para diezmar los esfuerzos rivales. A su vez, como mecanismo de integración de sus fuerzas de apoyo -en el marco de la violencia generalizada impuesta por el estado de guerra- el PCCh dispuso una serie de medidas tendientes a producir esta vez una verdadera reforma en la estructura agraria de las zonas controladas.<sup>35</sup> Cuando la guerra comenzó a mostrar ventajas favorables para el PCCh, la política agraria se radicalizó en las regiones donde el movimiento campesino había logrado mantener su organización y donde el Partido había conseguido institucionalizar políticamente sus instrumentos de reclutamiento y movilización.

---

<sup>35</sup> A fines de 1945, Mao había reafirmado su propósito de reducir la renta de la tierra, organizar grupos de ayuda mutua y conceder préstamos a los agricultores, pero también la decisión de abstenerse de confiscar tierras. Esta política de reformismo moderado encontraba su fundamento en el temor de los dirigentes a perder el apoyo de los campesinos ricos, en un momento en que los resultados de la lucha estaban aún lejos de ser definidos (Chevrier, 1987: 123).

El paso a la lucha de clases con el retorno al radicalismo agrario bajo la vieja consigna de “la tierra para que el que la trabaja”, enraizada en la tradición del utopismo campesino, marcó un momento clave en el desarrollo del movimiento revolucionario al reclamar de manera directa el control de la tierra en manos de las clases privilegiadas.<sup>36</sup> De este modo, por primera vez las relaciones sociales tradicionales en el campo fueron profundamente transformadas. La aplicación de este tipo de medidas se explicaba por el deseo de ganar el apoyo decidido del campesinado pobre para consolidar las filas del Ejército en miras del establecimiento de un nuevo régimen. En marzo de 1949, Mao realizaba la siguiente declaración:

Desde 1927 hasta el momento presente, el centro de gravedad de nuestro trabajo ha residido en las aldeas y las hemos utilizado para cercar las ciudades y ulteriormente tomarlas. El período caracterizado por estos métodos de trabajo ha terminado ya. El período ‘de la ciudad al campo’ y de ‘la ciudad dirige las aldeas’ ha empezado (Mao citado en Chen, 1968: 335).

La experiencia de lucha de los cuadros dirigentes, soldados y campesinos durante estos años resultó un proceso fundamental que articuló la convergencia del movimiento campesino tradicional y el movimiento revolucionario moderno. La especificidad de este desarrollo estuvo dada tanto por la coyuntura política interior y exterior, como por las condiciones materiales presentes en las áreas rurales, que desde largo tiempo habían comenzado a manifestar las contradicciones de un sistema económico y político ineficaz y en decadencia.

Trascurridos veintidós años de lucha en el campo y luego de casi cuatro años de enfrentamientos continuos, el PCCh se impuso avanzando sobre las ciudades, tomando el poder efectivo de país y estableciendo finalmente la República Popular China el 1 de octubre de 1949. El Guomindang, vencido en su capacidad militar y superado como fuerza política y social, se replegó hacia Taiwán donde Chiang Kai-shek estableció un nuevo gobierno nacionalista.

El prolongado y difícil camino hacia el poder y la experiencia política adquirida durante estos años no sólo afectaron el ejercicio de gobierno, sino que también sentaron las bases de los lineamientos futuros. El carácter del campesinado que encarnó la revolución comunista, las estrategias administrativas y militares creadas y adecuadas a la medida de las experiencias históricas específicas, las áreas geográficas en las que se desarrollaron, así como la capacidad de movilización de los líderes del Partido mostraron las particularidades del socialismo que se construyó desde entonces, así como también la continuidad de su dinámica de adaptación y de cambio frente a las transformaciones internas y externas de China.

---

<sup>36</sup> La Conferencia realizada en Pingshan (provincia de Hebei) aprobó en 1947 el Plan General Agrario de China, el cual abolía la propiedad de los terratenientes, templos, escuelas y otras organizaciones que éstos mantenían a su cargo, dejaba sin efecto todos los préstamos concertados antes de la promulgación de la misma y anunciaba la formación de un comité responsable de llevar a cabo la reforma agraria en toda la tierra de las ‘regiones liberadas’, la cual debía ser redistribuida entre los campesinos siguiendo bases igualitarias (Chen, 1968: 333).



En este capítulo he buscado ofrecer un panorama general de la multiplicidad de contextos y determinaciones que marcaron las transformaciones más significativas en la historia social y política de China desde fines del siglo XIX y mediados del siglo XX. La lenta decadencia de la antigua clase política y el derrumbe del Imperio trajeron aparejados cambios sustanciales en orden de las ideas y en el carácter de las propuestas reformistas de la naciente República a principios del siglo XX. A la llegada de las influencias liberales extranjeras, de la mano del avance imperialista de las potencias occidentales en China, sobrevino la exigencia iconoclasta de un cambio de paradigmas en todas las áreas de la cultura y el pensamiento. El campo del arte se diversificó respecto de la antigua predominancia del arte erudito, partiendo de la propia pintura de estilo nacional, que se mantuvo en defensa del baluarte del pasado, y extendiéndose en las nuevas propuestas que partían del incentivo comercial, del modernismo y de las convenciones de la pintura de estilo occidental, a través de la educación estética moderna.

La influencia de Occidente trajo así tanto el influjo de las bellas artes como de las formas artísticas vinculadas a la demanda publicitaria y comercial en las ciudades, pero también despertó un interés profundo por el principio realista en las representaciones y una necesidad de adaptar críticamente las referencias externas a las condiciones materiales y objetivas de China. La movilización política de los años veinte y treinta encontraría así una nueva dirección, complejizándose desde una perspectiva cultural más amplia. Con la conformación y la lucha de intereses entre los dos partidos políticos modernos –el PCCh y el GMD- se acentuaron las diferencias que oponían una noción atenuada de las reformas políticas y una visión romántica, academicista y subjetiva del arte frente a otra de carácter más radical que desde los años treinta y a lo largo de la década del cuarenta se impuso entre quienes protagonizaron los conflictivos inicios de la revolución comunista en China. Desde esta vertiente surgiría la revalorización del grabado xilográfico como instrumento para registrar la experiencia, los conflictos y la resistencia de la gente del pueblo, sin historia ni lugar de relevancia en las representaciones eruditas del pasado, así como tampoco en las imágenes elegantes ni comerciales del presente.

En los siguientes capítulos, que componen el desarrollo en sí de esta tesis, retomaré algunos puntos y núcleos problemáticos esbozados en este amplio recorrido. Por lo pronto, el capítulo que presento a continuación se adentrará en la especificidad del contexto en que se produjo el surgimiento del Movimiento por la Nueva Cultura, la incidencia en él de la figura intelectual de Lu Xun y su vinculación con la revalorización estética y política del grabado xilográfico en China.

## **Segunda parte**

### **SOBRE LOS ORÍGENES DEL GRABADO XILOGRÁFICO MODERNO**

## CAPÍTULO 3

### Arte, reformismo y modernidad

A fines de la década de 1940 el grabado xilográfico constituía uno de los principales instrumentos de expresión política del Partido Comunista Chino. Su extensa difusión en las áreas rurales del país durante el período de guerra (1937-1949) lo convirtieron en una referencia ineludible del compromiso social y político del arte gráfico con la lucha de resistencia nacional (Hung, 1997; Andrews, 1998). Los relatos testimoniales que surgieron con posterioridad a la fundación de la República Popular China en 1949 dieron visibilidad y reconocimiento público a las dificultades y a los logros de los artistas, escritores e intelectuales del Partido en su período formativo. Sin embargo, el carácter hagiográfico de estos relatos tendió a estrechar e incluso a homogeneizar la posterior visión acerca del propósito de las obras así como de la trayectoria de los propios artistas.

Esa operación interpretativa condujo como consecuencia a la simplificación de los procesos históricos que transformaron el terreno del arte y de la cultura en el país durante las dos décadas previas al estallido de la guerra. La idealización de Lu Xun y del movimiento artístico que inicialmente revalorizó el grabado, el Movimiento xilográfico moderno, así como la conversión de su legado en canon del “arte oficial” del Partido en los años cincuenta oscurecieron con el devenir del tiempo su origen urbano, humilde y marginal.<sup>37</sup>

Con la intención de recuperar la riqueza histórica de las primeras décadas del siglo XX y la singularidad del arte moderno chino que fue forjándose por entonces, este capítulo buscará revisar el contexto formativo de Lu Xun, las tradiciones disímiles que convergieron en su juventud

---

<sup>37</sup> Entre las lecturas posteriores a la década de 1940 que idealizaron la vida de los artistas del Movimiento xilográfico se destaca la de uno de sus propios miembros: Li Hua (1996) *Chinese Woodcuts*, trad. Zuo Boyang. Beijing: Foreign Language Press. Esta obra presenta una interpretación lineal del desarrollo del Movimiento xilográfico, sobre todo en términos de su contribución a la revolución comunista. Sin embargo, resulta insoslayable aún hoy por la importancia de su valor documental. Muchas de las piezas gráficas que se han conservado de mejor manera hasta el presente deben su publicación a la labor del propio Li Hua.

y las influencias que marcaron sus primeros años como estudiante en Japón. Señalaremos la importancia que tuvieron las traducciones entre lenguas al proporcionar en este tiempo nuevas formas de comprender al otro-extranjero, pero también de repensar lo propio, en un clima intelectual de fuerte reformismo, nacionalismo e iconoclastia. Finalmente, describiremos las actividades culturales y académicas que fueron promovidas por Lu Xun en Beijing, orientadas a promover la educación estética moderna junto al educador Cai Yuanpei.

## 1. El imperativo de la modernidad

La figura más consecuente en el desarrollo del Movimiento Xilográfico moderno, su principal mentor y mecenas, fue el célebre escritor Lu Xun. Aunque en su tiempo fue también un incansable coleccionista de arte, editor y diseñador gráfico amateur, su legado más reconocido en la actualidad se ubica en el ámbito de las letras como novelista, crítico, ensayista y traductor. Lu Xun es considerado hoy como el padre de la literatura moderna china y una de las máximas figuras intelectuales del siglo XX (Veg, 2014). Ya desde mediados de la década de 1950, a partir de la construcción del discurso historiográfico oficial de la República Popular, su figura fue elevada por encima de su condición de escritor para convertirse en todo un mito nacional (Denton, 2002). Así lo atestigua la reproducción en serie de uno de sus retratos fotográficos (*fig. 2*) que se convirtió a partir de su muerte en 1936, en un ícono asociado a la revolución literaria de principios de siglo y a la cultura moderna china (Lee, 1985).



**Fig.2. Retrato de Lu Xun a la edad de 50 años.** La imagen lleva autografiada su firma con fecha del 27 de Septiembre de 1930.

En la mayoría de los relatos oficiales acerca de la vida y la trayectoria intelectual de Lu Xun predomina un supuesto teleológico que se mueve en una dirección unilineal: parte de la

descripción de un joven educado en la tradición académica clásica de China que, al tomar contacto a fines del siglo XIX con fuentes filosóficas y literarias occidentales, adhiere primero al evolucionismo social y al reformismo liberal, dando un giro finalmente en su madurez hacia la izquierda revolucionaria, afín al Partido Comunista Chino (Jenner, 1982).

Por largo tiempo, este supuesto se mantuvo incuestionado debido a que las representaciones canónicas acerca de la vida de Lu Xun fueron en gran medida delineadas a partir del uso político de los propios textos autobiográficos del autor. Entre ellos, los más importantes son *Nahan zixu* (*Prefacio a la protesta*, 1923) y *Zhaohua xi shi* (*Flores de la mañana arrancadas al atardecer*, 1926). No obstante, cabe destacar también que desde el declinar del período maoísta a fines de la década de 1970 hasta hoy, han surgido numerosos trabajos académicos de carácter revisionista que dentro y fuera de China han buscado superar desde distintas miradas disciplinares esta visión unidireccional que convirtió en un mito la vida del escritor, a partir de motivaciones ideológicas (Chen, 1976; Lyell, 1976; Lee, 1985, 1987; Kowallis, 1996; Pollard, 2002; Arena, 2012; Davies, 2013; Emrich, 2014).

En correspondencia con esta tendencia historiográfica revisionista aún vigente, resulta de interés a los fines de esta tesis revisar el contexto formativo de Lu Xun en lo personal e intelectual, para comprender las motivaciones de su interés particular por la reforma del arte y de la literatura a comienzos del siglo XX y su inclinación posterior hacia el arte xilográfico. De manera simultánea, es preciso ahondar en las condiciones políticas, sociales y culturales en que se encontraba China en ese tiempo. Por lo tanto, considerar el marco histórico temporal en que se desarrolló su trayectoria inicial como escritor así como algunos elementos sociales y culturales en común que compartió con otros jóvenes de su generación será un primer paso para situar mejor ese recorrido.

En principio es la historia política, como anticipamos en el capítulo previo, la que aporta los elementos de cambio más significativos durante el período crítico comprendido entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Durante este tiempo, China atravesó un proceso de sucesivas transformaciones que afectaron de manera dramática no sólo la continuidad de su régimen político sino también las bases filosóficas y culturales sobre las cuales éste se asentaba. El derrumbe del Imperio manchú en 1911 y el establecimiento de la República nacionalista al año siguiente fueron consecuencias políticas inmediatas de dos procesos históricos simultáneos que se hicieron rápidamente manifiestos en el plano de las ideas. Por un lado, el cuestionamiento de los antiguos referentes culturales del pasado, y por otro, el avance de las nuevas ideas y los aportes filosóficos de Occidente.

En ese clima de cambios, un grupo de jóvenes intelectuales, hijos de la elite política tradicional, comenzó a volverse crítico del sistema de valores y de los modos de obrar de su propia clase. Entre ellos sobrevino en esos años una profunda pérdida de confianza, no sólo en la validez moral de los principios e instituciones del orden social tradicional sino también en el valor pragmático de mantener viva la herencia propia del pasado (Chang, 1982). Sumado a ello, hubo un cambio material concreto en las condiciones de vida de estos jóvenes que afectó su propia percepción como clase de privilegios, pero también el valor de legitimidad atribuido al antiguo régimen que los sustentaba. En este sentido, tal percepción se cristalizó de manera decisiva al sobrevenir con el colapso político en el curso de los primeros años del siglo XX, una reconfiguración de las vías de acceso a los recursos de poder y de la situación socioeconómica de las antiguas familias acomodadas. En efecto, la caída del imperio “eliminó los símbolos políticos de la ideología confuciana que tradicionalmente habían justificado la posición dominante de la aristocracia en la sociedad china, y por lo tanto, privó a los miembros de esa clase de la red burocrática de la cual habían dependido por tanto tiempo para obtener riqueza y protección política” (Meisner, 2002: 25).

A partir de esta crisis, no obstante, la actitud reflexiva y crítica de esos jóvenes fue dando paso a cierta concepción de modernidad y de progreso social que hacía explícito un imperativo que los instaba a buscar una renovación completa de la cultura y de las instituciones del pasado (Fung, 2010). La inspiración en esa búsqueda sobrevino a partir del estudio del modelo que proponía Occidente (*xixue dongjian*), basado en los ideales de la democracia, la racionalidad científica, el individualismo y la libertad política. Se trataba de una tradición de pensamiento y de organización política que involucraba condiciones sociales y culturales muy diferentes a las que existían en China, cuya población era aun mayoritariamente iletrada y rural. En las mismas circunstancias, el régimen Meiji en Japón había adoptado con éxito desde 1868 el modelo técnico, industrial y militar europeo. En el marco de una época de conflicto entre potencias imperialistas en la región, de desarraigo, humillación y desconcierto, la necesidad de equipararse a las imposiciones de ese modelo, tornaban el estudio de los aportes de Occidente en una búsqueda desesperada de redefinición. De ahí que surgiera en palabras de Jacques Gernet, “una gran fiebre por saber y una ebullición anárquica de ideas y teorías”. De ahí que “todo lo que llegaba de Occidente, al azar de las circunstancias y en la mayor confusión, se acogía con entusiasmo” (Gernet, 2005: 531).

En el ideal de poder y riqueza que se desprendía de los nuevos estudios yacía una concepción del hombre y de la sociedad completamente distinta, basada no ya en el fundamento moral y espiritual que fijaban los deberes rituales sino en un sentido individualista, racional y práctico. El historiador Chang Hao definió esta situación entre los jóvenes intelectuales chinos

como una “crisis de orientación” que afectó no solamente a la cosmología mística de la institución política del imperio personificada en la figura del emperador, sino también de modo más profundo, a los simbolismos culturales que otrora habían aportado coherencia y lógica al “orden general de existencia” de las relaciones sociales (Chang, 1982: 6-8).

Si antes la cultura clásica, basada en la observancia de los ritos y en el conocimiento de los textos canónicos confucianos, había sido el baluarte sobre el cual se había construido la identidad política de los funcionarios chinos, ahora estos mismos instrumentos del poder de clase de la elite letrada eran percibidos como un obstáculo para el desarrollo cultural y la modernización del país. Es por ello que, en muchos casos, a pesar de haber recibido una sólida educación clásica, muchos jóvenes optaron por continuar su formación fuera del país (en Japón, Europa o Estados Unidos) o en las escuelas e instituciones de los puertos abiertos dirigidas por profesores extranjeros, en lugar de suceder a sus padres en los cargos públicos (Weston, 2004).

Esa actitud iconoclasta frente a las representaciones del pasado fue propia de esta primera generación de intelectuales chinos que vivió de cerca el cambio de gobierno y la aparición de otras alternativas asociadas a lo moderno para construir un nuevo consenso social que apuntalase a la naciente República (Zarrow, 2005). Así, el carácter reformista de sus discursos en el terreno de lo político aportó una justificación teórica a la difusión de un nuevo modelo cultural inspirado en Occidente. De manera ambigua, sin embargo, un intenso fervor nacionalista se extendió rápidamente entre ellos en repudio a la intromisión y a los abusos de las potencias extranjeras en territorio chino, así como en rechazo del liderazgo político de la minoría étnica manchú.<sup>38</sup> Si bien por entonces los intelectuales más notorios e influyentes pertenecían aún a la antigua clase letrada en vías de desaparición, a través de sus propuestas políticas y culturales pusieron por primera vez en cuestión los fundamentos del orden social y político tradicional, exponiendo abiertamente la necesidad de encontrar nuevos medios para lograr la recuperación nacional y emprender el camino de la reforma social.

## **2. La trayectoria formativa de Lu Xun y el retrato de una época**

En este contexto de profundos cambios para el país, Lu Xun vivió sus primeros años de indagación intelectual y de definición política. Las vicisitudes de su historia personal y los recorridos que transitó en su formación académica resultan de notable valor testimonial para esta

---

<sup>38</sup> En el plano político, los fenómenos del nacionalismo y la iconoclastia se vinculan con dos objetivos inmediatos que persiguieron los líderes e intelectuales republicanos a comienzos del siglo XX: la independencia política y económica del país y la construcción de un Estado moderno, que superase los problemas que había provocado el estancamiento del régimen manchú y el conservadurismo de su clase dirigente. Para un desarrollo más amplio de este proceso, ver Hsü, I. C. (2006). *The rise of modern China*. New York: Oxford University Press. Pp.419-440.

tesis ya que ilustran no sólo su lectura personal respecto de las circunstancias sociales y políticas de su tiempo, sino que exponen también de modo ejemplar el retrato vívido de un cambio de época (Chen, 1976). Lu Xun fue partícipe de aquella generación de jóvenes que advirtió las dramáticas consecuencias sociales de la caída del Imperio pero también las esperanzas reformistas que trajo aparejado el cambio político a partir del nacimiento de la República. En este sentido, su trayectoria educativa se asemeja a la de otros intelectuales como Liang Qichao, Tang Sitong, Zhang Binglin, Liu Shipei y Yan Fu entre otros, formados durante el período de transición cultural del país entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Sin embargo, como se verá a continuación, su figura resultó singular en su tiempo debido a la orientación humanista y cosmopolita que imprimió a sus pensamientos, acciones y propuestas fundamentalmente en relación al arte y a la literatura del país (Lee, 1985).

### **a. Shaoxing y el vivir entre dos tradiciones**

El lugar de origen de Lu Xun fue la localidad rural de Shaoxing en la provincia de Zhejiang (*ver Anexo, mapas 1-2*), corazón de la región de Jiangnan y centro cultural de China durante los últimos años del Imperio.<sup>39</sup> Allí nació el 25 de Septiembre de 1881 <sup>40</sup> y permaneció durante su infancia temprana, criado en el medio cultural de una familia educada y de antiguo prestigio, aunque empobrecida y devenida a menos durante la etapa de decadencia del régimen imperial.<sup>41</sup> La caída en desgracia de su familia y las condiciones penosas de vida en el campo influyeron en enorme medida en la percepción crítica que tuvo Lu Xun respecto del sistema político y de la sociedad tradicional de su tiempo (Davies, 2013). No obstante, al mismo tiempo estas experiencias contribuyeron a enriquecer su mirada respecto de las diferencias sociales y de las especificidades culturales de su entorno.

---

<sup>39</sup> La mayoría de los miembros de la primera generación de escritores modernos en China provenía de la región de Jiangnan, incluyendo además de Zhejiang las provincias de Jiangsu y Anhui. Aunque en las representaciones literarias que Lu Xun realizó de su pueblo natal, con frecuencia aparece una descripción sombría de atraso y estancamiento, en sus ensayos académicos mostró, por el contrario, cierto grado de orgullo por la cultura local de Shaoxing y por el linaje literario de la región este de Zhejiang (Denton, 2002).

<sup>40</sup> Su nombre al nacer fue Zhou Zhangshou, aunque luego adoptó temporalmente el de Zhou Shuren. Esto correspondía a una tradición popular en las familias chinas, que modificaban los nombres de pila de acuerdo a cambios o eventos importantes en la vida de sus miembros. Lu Xun fue su seudónimo literario desde 1918 y su nombre de adopción más conocido.

<sup>41</sup> El miembro más importante de la familia de Lu Xun era su abuelo, Zhou Fuqing, un oficial de alto rango del Imperio que cumplía servicio en Beijing. Esta circunstancia implicaba, de acuerdo a los valores de la sociedad tradicional china, un grado de prestigio social, seguridad y riqueza extendido a la familia. No obstante, en 1893, cuando Lu Xun tenía trece años, Zhou Fuqing fue despedido y encarcelado bajo la acusación de complicidad en el fraude de un examen para el ingreso a la función pública. Desde entonces la pobreza y la deshonra llegaron con las deudas, que la familia intentó cubrir empeñando sus bienes. La situación se agravó con la enfermedad crónica del padre de Lu Xun, Zhou Boyi, también funcionario del servicio civil, quien adicto al opio, enfermo y atormentado por la ruina familiar, falleció tres años después (Davies, 2013).

Desde los seis años, Lu Xun fue instruido en la tradición filosófica y literaria de los libros clásicos confucianos, los cuales aprendió a recitar de memoria bajo la tutela de Shou Jingwu, un maestro exigente de la *Sanwei shuwu*, la escuela más estricta de la región (ver Anexo, fig. 5 y 6). Bajo su orientación, aprendió a leer y a escribir en lengua clásica y se instruyó en filosofía, poesía e historia, áreas de formación básica en la preparación convencional para los exámenes del servicio civil durante el Imperio. Al mismo tiempo, recibió de manera informal el estímulo del imaginario y las creencias de la cultura popular, descubiertas por medio de narraciones e imágenes visuales.

A través de los relatos y obsequios de libros por parte de su tío Zhou Yutian y de su cuidadora Ah Chang, Lu Xun se familiarizó desde muy joven con las obras clásicas de la literatura popular, tomando contacto con una diversidad de cuentos, historias y novelas anónimas con imágenes, álbumes y calendarios ilustrados (Lee, 1985). De este modo tuvo acceso a las leyendas y fábulas de personajes y héroes épicos, a las historias fantásticas y a las supersticiones que circulaban en el mundo rural chino a través de canciones, relatos orales e imágenes elocuentes aún en su brevedad y simpleza (Lust, 1996). Su gusto particular por las ilustraciones y los dibujos que se integraban en el relato de los textos lo condujo desde estos primeros tiempos a una búsqueda incesante de láminas y libros antiguos (Sun, 1974).

A través de Ah Chang, en efecto, pudo conseguir una copia ilustrada del anónimo *Shan Hai jing* (*El Clásico de las Montañas y Océanos*), una colección de antiguos relatos míticos sobre la geografía de China que describía las montañas, las regiones dentro y más allá de los mares e incluía una numerosa exhibición de animales míticos. A modo de un bestiario, este texto -sin fecha de elaboración conocida- se componía de cuadros que integraban una imagen a un texto, describiendo así los atributos de cada personaje (*Fig. 3*).

Este modo tradicional de figuración data de las representaciones grabadas sobre muros de piedra en las Tumbas imperiales de la Dinastía Han (s. II d.C.). Por convención, se trata de composiciones de fondo plano y perspectiva escalonada, con líneas continuas de color negro, que delimitan bordes en perímetro de recorte en torno a los objetos y personajes representados. Las características de este tipo de composición se corresponden en la tradición china con la materialidad de su soporte, ya fueran pinturas de rollo, álbumes o abanicos, siendo por lo tanto no sólo imágenes pictóricas sino también objeto-imágenes transportables (Wu, 2006).

Las figuras antiguas de este tipo de libros, dibujadas con líneas simples que se correspondían en claridad con las del texto que acompañaban, despertaron especialmente en Lu Xun un interés por la larga tradición figurativa china que se mantuvo durante toda su vida.



Fig. 3. Una página del Clásico *Shan Hai jing*. Litografía.

La experiencia de aprendizaje de Lu Xun en la localidad provincial de Shaoxing señalaba las características singulares de la sociedad china de esta época, que lejos de conformar un entramado homogéneo era una sociedad diversa, con características que brotaban tanto desde las prácticas y normas del mundo letrado como de las experiencias y costumbres de la vida rural.

El contacto temprano de Lu Xun con esas dos tradiciones, fuentes de saberes y conocimientos arraigados, marcó en principio una contradicción personal pero también una vívida percepción de la división social que enfrentaba a dos mundos culturales diferentes. Por un lado, el mundo de las palabras llanas y el humor simple, el de los paisajes de trabajo y las festividades del campo, propios de la “pequeña tradición” china (*xiao chuantong*) del folklore y la cultura popular. Por otro lado, un ámbito formal y ritualizado que se recreaba en el lenguaje de la escuela estricta, la seriedad en la forma de vestir y el comportamiento, en la erudición de la alta cultura y el mandato moral de la “gran tradición” confuciana (*weida chuantong*) (Sun, 1974: 9-11).

Esta polaridad cultural, a primera vista, imponía ambigüedades. En su entorno familiar se fundían registros, memorias y experiencias de ambas tradiciones culturales pero en última

instancia, Lu Xun pertenecía a una clase que pugnaba por encontrar un camino de recomposición, aun cuando sus privilegios se sostuvieran con dificultad sobre la base de una educación antigua y en crisis (Lee, 1987). A pesar de las penurias y las deudas, su familia seguía valorando la educación formal como medio indiscutido para mantener la distinción de su nombre y para asegurar una pretendida movilidad social en los nuevos tiempos. Con la experiencia de Lu Xun, no obstante, se modificaría su percepción de que los resultados de ese aprendizaje podían ser efectivamente cuestionados y que había, además, de acuerdo a los cambios materiales que afectaban al país, otras vías de acceso al conocimiento válidas para apuntalar la educación individual de sus miembros.

A partir de las circunstancias penosas que llevaron al empobrecimiento de su familia, Lu Xun avanzó en su juventud con una aguda comprensión de que las causas materiales que influyeron en su declive coincidían con la decadencia del país en su conjunto (Lee, 1985). China se encontraba al finalizar el siglo XIX acorralada por potencias extranjeras que explotaban su riqueza gracias a la superioridad de sus recursos militares y técnicos. Mientras tanto, el descontento social, los levantamientos campesinos y la corrupción del sistema político a nivel provincial dejaban al Imperio al borde del colapso. En una entrada de su diario personal en 1896, Lu Xun escribía: “China es devorada por tigres y lobos, pero a nadie le importa. A los únicos que le importa es a un puñado de estudiantes que deben concentrar su atención en los estudios, pero que están demasiado perturbados por la situación para hacerlo” (Lu, 1981: 248).

La constante amenaza exterior a la soberanía china, así como el declive de su propia familia provocaron en él un profundo impacto. Se dio cuenta por estos años que el único modo de preservar el país era avanzar más allá del estudio de los libros clásicos, vistos ahora como inadecuados y obsoletos. Con la firmeza de esta convicción se trasladó en 1898 a la Academia Naval de Jiangnan en Nanjing, donde permaneció cuatro años dedicándose a conocer el modelo científico que llegaba de Occidente a través de una educación orientada a las ciencias aplicadas (navegación, minería y transportes). Allí comenzó también a estudiar alemán e inglés y a leer a su vez traducciones al chino de obras clásicas europeas.

No obstante, pronto como muchos otros estudiantes chinos de la época decidió continuar su formación en el extranjero. Se inclinó por profundizar en la utilidad práctica de estos nuevos estudios con la determinación de especializarse en medicina occidental. En esta decisión probablemente influyó la experiencia de la muerte de su padre, al que los métodos tradicionales de curación no pudieron salvar. Esta situación puso en duda su creencia sobre la validez de la medicina tradicional china y reforzó su intención de buscar otras vías de conocimiento (Denton, 2002).

## b. Japón y el impacto de las traducciones

En 1902 Lu Xun viajó a Japón para estudiar Medicina occidental en la Universidad de Tohoku en Sendai. Con 21 años, era el primer estudiante extranjero en la universidad y el único estudiante chino en esta ciudad. Allí se dedicó al estudio de la lengua japonesa y a la lectura de ciertos autores chinos contemporáneos como Yan Fu y Lin Shu, quienes habían comenzado años antes a traducir obras filosóficas y literarias extranjeras (Liu, 1995).

A poco de establecerse en Japón, Lu Xun cortó su coleta, como un signo de repudio a la sumisión de la etnia han al régimen manchú (*ver Anexo, fig. 7*). No obstante, un acontecimiento traumático vivido durante su segundo año en la universidad fue decisivo en el cambio de rumbo que tomarían luego sus estudios. En el prefacio de su obra *Na-han (Grito de guerra, 1923)*, Lu Xun relata este episodio ocurrido en clase durante la proyección de una película de noticias. En ella se exhibía la fotografía de la decapitación pública a manos de soldados japoneses de un ciudadano chino, acusado de espionaje durante la guerra ruso-japonesa de 1904-1905 (*fig. 4*).



**Fig.4.** Escena de la decapitación pública de un ciudadano chino. Fotografía, 1904.

La exhibición del “castigo ejemplificador” en la foto, pero aún más la actitud impávida e indiferente de los compatriotas que aparecían de pie en torno a la víctima, contemplando su ejecución le resultaron indignantes:

En esa época, yo no había visto a ningún compatriota chino por mucho tiempo, pero un día algunos aparecieron de repente en una diapositiva. Uno de ellos, con las manos atadas en la

espalda, estaba arrodillado en el centro de la imagen; los otros estaban reunidos alrededor de él. Físicamente eran tan fuertes y sanos como cualquier persona pudiera pedir, pero sus expresiones revelaban claramente que sus espíritus estaban callosos y entumecidos. De acuerdo a la película, el hombre cuyas manos estaban atadas había sido acusado de espiar para los rusos las maniobras militares japonesas en suelo chino. Estaba a punto de ser decapitado como un “ejemplo público”. Los otros chinos reunidos entorno habían venido a disfrutar del espectáculo (Lu, 1981: 23).

El fuerte impacto que le produjo esta imagen marcó un punto de inflexión en su vida. A partir de ese acontecimiento, decidió abandonar los estudios de medicina para dedicarse a lo que con insistencia llamaba la “curación del espíritu” (Denton, 2012: 10). Si bien desde entonces se abocó por completo a la literatura, su entrenamiento previo en medicina lo hacían pensar a menudo metafóricamente en términos de “buscar curas para la enfermedad de China” cuyo pueblo se hallaba desmoralizado y abatido espiritualmente (Sun, 1974: 13).

Luego de ver esta película sentí que las ciencias médicas no eran tan importantes para la gente después de todo (...) Lo más importante era cambiar su espíritu. Desde ese tiempo, sentí que la literatura era el mejor medio para este fin, por esta razón me decidí a promover un movimiento literario. Había muchos estudiantes chinos en Tokyo estudiando leyes, política, ciencias, física, química, incluso seguridad policial e ingeniería, pero ninguno estudiando literatura o arte (Lu, 1981: 24).

Lu Xun se convenció durante estos años de que “no sólo la ciencia y la medicina sino también el arte y la literatura modernas, podían liberar el espíritu de los jóvenes en China”, condición que consideraba indispensable para la reforma nacional y la modernización del país (Andrews, 1998: 213). Entre 1906 y 1908 permaneció en Tokyo, donde a través de la lectura y traducción de obras clásicas extranjeras avanzó en sus estudios de idiomas, sobre todo del japonés, inglés, alemán y ruso (Liu, 1995).

En este punto, vale señalar brevemente la importancia que tuvo el fenómeno de las traducciones en este tiempo y la influencia que provocaron en la intelectualidad. En efecto, durante el último cuarto del siglo XIX, las traducciones entre lenguas se habían extendido al interior de los círculos letrados chinos como un fenómeno cultural amplio que acompañó la búsqueda de comunicación y comprensión del otro – extranjero, occidental- como un modo de orientación y reflexión sobre sus propios valores, condiciones y posibilidades. Los primeros traductores fueron parte de una primera generación de jóvenes interesados en adaptar a la tradición china las nuevas ideas provenientes de Europa y Japón, considerados como modelos exitosos de modernización y progreso.

A raíz de las experiencias reformistas durante el último período del Imperio, como antes señaláramos, los conceptos de evolucionismo, liberalismo, ciencia y democracia se instalaron en las discusiones intelectuales de esta época a partir de las traducciones al chino de obras filosóficas y literarias en japonés y otros idiomas europeos. En el marco del declive cultural de los antiguos

bastiones de la tradición confuciana en China, el imperativo de forjar “un hombre nuevo” fue lo que condujo a muchos de estos jóvenes como Lu Xun a viajar al exterior para nutrirse de nuevas ideas que pudiesen contribuir a la recuperación del país.

Uno de los primeros traductores de este período fue Yan Fu (1853-1921) quien introdujo en China obras de Huxley, Spencer, Adam Smith, Stuart Mill y Montesquieu. Más allá de la firme intención de difundir estas ideas para conocer la experiencia moderna de otros países, el interés particular de Yan Fu y el de sus contemporáneos por el evolucionismo darwinista y la filosofía política anglosajona tenía un claro trasfondo político. En efecto, su traducción al interior de la comunidad de intelectuales y funcionarios con voluntad reformista, aportaría una justificación teórica a la difusión de una nueva moral pública inspirada en Occidente (Gernet, 2005: 568-569). A partir de estas experiencias de comunicación -con la mirada puesta hacia afuera y hacia dentro- poco a poco se fue articulando un discurso nacionalista e iconoclasta que intentaría luego del colapso del Imperio, difundir los ideales de individualismo, libertad y democracia en las costumbres y las instituciones chinas.

Durante su estancia en Japón, Lu Xun entró en contacto con obras de escritores críticos y románticos de la modernidad europea como Nietzsche, Byron, Shelley, Pushkin, Lermontov y Petofi, influencias que lo acercaron a defender cierto “individualismo idealista como aliciente para el cambio cultural”, aunque manteniendo su interés por el desarrollo científico (Pollard, 2002: 35). La influencia del japonés moderno fue central en Lu Xun así como en los intelectuales y estudiantes chinos que al volver a su país introdujeron un importante número de términos prestados, adaptaciones y neologismos. Hubo reinventiones y nuevos caracteres chinos que se formaron a través de la mediación de *kanjis* japoneses para designar términos europeos.<sup>42</sup> Las transformaciones a nivel político y cultural a los que estuvieron expuestos tanto China como Japón durante este período volvieron más conscientes a sus intelectuales acerca de las posibilidades y limitaciones de sus propias formas de expresión y de representación del cambio.

No obstante, las principales obras de los primeros traductores chinos fueron una combinación de contenido nuevo con formas tradicionales.<sup>43</sup> La comprensión de las ideas que

---

<sup>42</sup> Este proceso de traducciones y préstamos de términos no fue un fenómeno estrictamente moderno ni exclusivo de la relación con Japón. Desde los intercambios de la dinastía Han, China recibió numerosos aportes de India, Asia central y Medio Oriente. Las traducciones de textos budistas en el período de las Seis Dinastías provocaron un contacto directo entre el chino y el sánscrito que enriqueció el pensamiento filosófico y estético de las culturas letradas chinas del período Sui y Tang. No obstante, la introducción entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX de neologismos y préstamos del idioma japonés y los cambios que esto trajo aparejado en la conformación del idioma chino moderno no tuvo precedentes en términos de escala e influencia (Liu, 1995: 18).

<sup>43</sup> Las traducciones de Yan Fu, por ejemplo, escritas en lengua clásica y estilo refinado, contenían numerosas alusiones literarias y comentarios personales. En esta etapa de conflictivos contactos, no se trataba de copiar a Occidente, según señala Jacques Gernet, sino de inspirarse en él. Esta intención de cambio y renovación, aunque dentro de los límites de

portaban las obras traducidas se expresó en términos y aspectos formales que permanecían fieles a los antiguos modelos de la novela china de los siglos XIX y XX. Estas primeras traducciones fueron en este sentido un modo de acercamiento y comprensión de lo que percibían como nuevo y “moderno”, que no alteró las formas de comunicación y representación del lenguaje propio. Un cambio más profundo llegaría recién a partir de los años previos al Movimiento del 4 de Mayo de 1919, cuando una nueva generación de jóvenes y estudiantes -impulsados por un nuevo ideal estético- se atrevería tanto a cuestionar la continuidad del uso de la lengua clásica como a intentar una incorporación crítica de las ideas políticas y de las formas culturales de Occidente.

### **3. Los años en Beijing y el llamado de la educación estética**

En 1909 Lu Xun desistió de viajar a Alemania para continuar sus estudios, regresando desde Japón a su pueblo natal en Zhejiang para enseñar Fisiología y Química en las escuelas secundarias locales. Mientras tanto, comenzó una intensa labor de recolección de relatos tradicionales de ficción y de registros de la historia local de Shaoxing, con los cuales escribió *Huai jiu* (*Reminiscencias del pasado*, 1909), su primer relato corto de ficción escrito en estilo antiguo (*guwen*).

Era un momento crítico para la definición del movimiento político revolucionario que lograría el derrumbe del Imperio chino en 1911. Lu Xun recibió con grandes expectativas este momento, sin advertir que su desenlace marcaría también un punto de cambio en la dirección de sus actividades académicas. Su incursión directa en el terreno del arte y la literatura se iniciaría en Beijing, en los albores de la República, al involucrarse a partir de su relación con otros intelectuales reformistas en los debates y las iniciativas oficiales para encausar el cambio cultural del país.

#### **a. Las iniciativas de Cai Yuanpei para la reforma del arte**

Uno de los principales tópicos de debate entre la intelectualidad china durante las primeras décadas del siglo XX fue el problema de la modernización en el plano de la educación y la cultura (Kang & Tang, 1993; Fung, 2010). En el marco de las discusiones acerca de cómo promoverla desde lo institucional, se puso de manifiesto la estrecha relación entre la búsqueda de progreso social y el necesario rejuvenecimiento de la educación, en un sentido integral y moderno, siguiendo el modelo y los métodos de Occidente (Kao, 1983). En esta dirección, poco después del

---

la propia cultura, se hizo patente en las primeras “traducciones” de obras literarias occidentales realizadas por Lin Shu (1852-1924), otro célebre traductor, a fines del siglo XIX. Más que traducciones propiamente dichas, fueron más bien adaptaciones hechas a partir de traducciones recibidas oralmente. Los trabajos de Lin Shu aparecieron en lengua clásica e incluyeron más de 160 novelas de autores occidentales tan dispares como Walter Scott, Defoe, Dickens, Cervantes, Ibsen, Alejandro Dumas y Victor Hugo (Gernet, 2005: 569)

establecimiento de la República en 1912, el nombramiento de Cai Yuanpei (1868-1940) como Ministro de Educación favoreció el reconocimiento de la educación moderna (*xiandai jiaoyu*) en general y de la educación estética (*shenmei jiaoyu*) en particular como vías necesarias para la modernización cultural del país (*ver Anexo, fig.8*). Dada la importancia que tuvo este intelectual en la promoción de una nueva concepción social del arte en China y por el vínculo particular que tuvo con Lu Xun en estos años, nos concentraremos por un momento en la trascendencia de su figura.

Aunque se trataba de un educador formado en las antiguas normas de la Academia imperial, en consonancia con las intenciones liberales de edificación del nuevo Estado republicano, Cai Yuanpei defendió el establecimiento de la educación moderna a nivel nacional como parte de un proyecto de transformación cultural a largo plazo (Duiker, 1977). Ante el estado de confusión y anomia general tras la caída del Imperio, su propósito era dar impulso a la educación estética a fin de que ayudase a recomponer la cohesión cultural y la armonía social del país. En su concepción de educación moderna, Cai reconocía a la educación estética en igual valor que la educación técnica y práctica (Duiker, 1972; Kao, 1972).

Esta postura fue de gran importancia en la consolidación del pensamiento moderno acerca del arte en China pues implicaba un reconocimiento explícito de la necesidad de crear un espacio propio para su desarrollo, que fuera a la vez público e impulsado por el Estado (Weston, 2004). Desde esta concepción y con miras a avanzar en la urbanización del país, Cai sentó como objetivos del Ministerio modernizar las costumbres sociales y desarrollar nuevas instituciones y espacios culturales de carácter público como museos, bibliotecas, galerías de arte, teatros, jardines botánicos y zoológicos (Zarrow, 2008).

Para Cai Yuanpei, el cambio cultural debía incidir sobre todo en el plano de lo personal y subjetivo pero en primera instancia, debía instalarse en el plano de lo material y ser apoyado oficialmente. En este sentido, la nueva educación cultural y estética debía institucionalizarse para funcionar como un medio social válido de estímulo ético y de formación moral para los jóvenes. Este enraizamiento del Estado en la sociedad a través de una educación moderna e integral sentaría la diferencia entre el carácter inclusivo y democrático de la nueva República y el sistema excluyente y elitista del pasado (Duiker, 1977). Así lo señalaba en su ensayo “Sugerencias para una nueva educación” de 1912: “La educación moral debe ser enfatizada, complementada con la educación práctica y la educación militar nacional y perfeccionada aún más con la educación estética” (Cai citado en Zhou, 1984: 58).

Desde la perspectiva de Cai Yuanpei, la educación estética junto a la ciencia y la ética estaban destinadas a elevarse en China no sólo como sustitutos de la religión sino también del

confucianismo. En este sentido, consideraba que frente al avance indetenible de las nuevas disciplinas liberales que, a su juicio, colaborarían en modernizar al país al estilo occidental, el sistema filosófico confuciano resultaba inadecuado tanto como instrumento de conocimiento como código moral, ya que no aportaba respuestas concretas en este nuevo contexto a la búsqueda de progreso individual (Tang, 2007: 14). En esta dirección entonces, la práctica artística así como la educación formal en el arte constituían experiencias subjetivas “purificadoras”, cuya virtud consistía en cultivar la sensibilidad y la nobleza humanas (Kao, 1983).

Consecuente con esa noción, compartida por otros reformistas de la primera generación de la *intelligentsia* moderna como Kang Youwei, Zhang Binglin, Wang Guowei y Liang Qichao, Cai persiguió incansablemente el desarrollo cultural y la modernización de las ideas en China, promoviendo una visión integradora de las reformas. Esto lo llevó a interesarse tanto por el ámbito de las artes plásticas como por el de la música, el teatro y la literatura, favoreciendo la introducción de corrientes de pensamiento extranjeras e intentando oficializar estos cambios para darles legitimidad y mayor alcance a nivel nacional (Weston, 2004).

Bajo la tutela directa de Karl Lamprech, Cai Yuanpei había estudiado años antes en Europa las principales corrientes de pensamiento occidental en filosofía, psicología e historia del arte.<sup>44</sup> A raíz de esta experiencia de primera mano, Cai reconocía como imperativa la necesidad de incorporar a la enseñanza en China las nuevas ideas, modelos y técnicas de Occidente. Esta convicción lo llevó a estimular desde 1916 bajo el cargo de rector de la Universidad de Beijing, el otorgamiento de becas de estudio fuera del país y la incorporación como profesores de artistas, educadores y académicos que regresaban al país luego de haberse formado en Japón, Europa y Estados Unidos (Duiker, 1977).

A partir de su gestión, además, en Abril de 1918 fue fundada en Beijing la Academia Nacional de Bellas Artes, desde donde se impulsó la investigación y el estudio formal de las técnicas, métodos y estilos de la pintura occidental (*xiyang hua*). El objetivo de esta iniciativa era renovar la pintura tradicional china, que aún se sostenía como baluarte del antiguo patrón estético de la clase aristocrática letrada, así como promover la creación de una nueva forma de arte que sintetizase los aportes de ambas culturas (Andrews, 1998; Clunas, 2007).

---

<sup>44</sup> En particular el paso de Cai Yuanpei por la Universidad de Leipzig en 1907 dejó en él una fuerte influencia de la filosofía alemana. La impronta de Friedrich Schiller fue particularmente notable en su adhesión a los ideales liberales de razón, humanidad y libertad, pero sobre todo en su visión humanista de la educación estética como un medio para alcanzar el equilibrio entre la razón y el sentimiento. Ver Duiker, W. (1977). *Ts'ai Yuan-p'ei: Educator of Modern China*. University Park: Pennsylvania State University Press. p. 34-37.

## b. La búsqueda de un arte nuevo

El llamado de Cai Yuanpei en favor de la educación estética y del establecimiento de las bases materiales para el surgimiento de un arte nuevo en China tuvo una influencia directa en Lu Xun. Se conocían ya por ser ambos oriundos de Shaoxing, pero entablaron una relación más estrecha a partir de 1912 cuando Cai incorporó a Lu Xun como funcionario a cargo del Departamento de Educación Social en el Ministerio de Educación que presidía en Beijing. Este departamento estaba dedicado específicamente a la promoción del arte y la cultura, lo cual dejaba en sus manos la difusión en la ciudad de las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro, así como también la preservación de sitios y monumentos históricos. Poco después de asumir el cargo, Lu Xun presentó un programa integral para el establecimiento de instituciones culturales de carácter público que incluía museos, galerías, salas de concierto y teatros; “una propuesta inusitada en una ciudad antigua, donde pocos aún podían acceder a la cultura material de su propia historia” (Andrews, 1998: 213).

Durante sus años en Beijing, Lu Xun a su vez dio clases introductorias de arte, tradujo obras literarias extranjeras y escribió importantes ensayos acerca de las características del arte moderno. Cabe destacar uno de ellos, publicado en 1913 bajo el título “Proyecto de propuesta para la difusión del arte” (*Ni bobu meishu yijianshu*), donde ponía de manifiesto el impacto de la circulación de ideas entre Europa y Asia y los efectos que la traducción entre lenguas producía al generar nuevos sentidos, conceptos y experiencias en el terreno del arte (Chou, 2012). Lu Xun identificaba en este ensayo como un problema teórico con implicancias prácticas la correcta comprensión de las diferencias entre los conceptos *yishu* (arte) y *meishu* (bellas artes). De acuerdo con su interpretación, ambas expresiones eran derivaciones modernas de los términos japoneses *bijutsu* (bellas artes) y *geijutsu* (arte), éste último surgido a partir del alemán *kunst* (arte). Desde la traducción japonesa, el sentido de las “bellas artes” refería a las formas de belleza vinculadas a la contemplación placentera y el goce individual, pero el término chino *yishu* era un concepto más amplio y creativo. Constituía “el resultado de un proceso de creación personal a través del cual los artistas refinaban la naturaleza” (Lu, 1981: 234-236).

Este sentido del arte como un “acto de transformación” más que de mera contemplación - como lo había sido antaño- fue el que Lu Xun intentó comprender y difundir a partir de estos años. No obstante, durante las primeras décadas del siglo XX, en plena formación del campo moderno del arte en China el término *yishu* no constituía un concepto unívoco ni remitía a una experiencia única. Por el contrario, implicaba un amplio rango de prácticas que en su conjunto conformaban un proyecto social y cultural más amplio que el de las “bellas artes” (*meishu*) con el que se asociaba en general al arte occidental y más inclusivo que el de la pintura erudita tradicional (*wenren hua*)

asociada al arte aristocrático antiguo (Laing, 1988). Estas diferencias se volverían más notorias en los debates y las búsquedas de definición política y social del arte, al tiempo en que se iban transformando, a su vez, las condiciones históricas y materiales para el surgimiento de nuevas expresiones artísticas, ya no sólo vinculadas al acontecer en la antigua capital del imperio, sino sobre todo en las ciudades nuevas, abiertas a la dinámica social del capitalismo y a los intercambios cosmopolitas.

Así, la creación de un arte propio, moderno y distintivo de China fue un objetivo compartido por un conjunto heterogéneo de escritores, artistas, dramaturgos, cineastas, traductores, críticos, educadores, editores y estudiantes (Andrews, 1998). La aparición de nuevos medios gráficos de comunicación masiva en las áreas urbanas como diarios, periódicos y revistas favoreció la circulación de sus obras y discursos (Reed, 2012). Aun cuando muchos de ellos albergaban visiones diferentes acerca del contenido y los modos de producción de este nuevo arte, una de las características salientes del clima cultural de la época fue la persistencia de los discursos acerca de la significatividad social y política del arte, así como de la necesidad de impulsar el desarrollo y la difusión de la educación estética como elemento sustantivo del proyecto general de modernización del país (Kao, 1983; Fung, 2010).

En sintonía con las ideas reformistas de este clima cultural y en particular con el pensamiento y los proyectos de Cai Yuanpei, para Lu Xun “la potencialidad del arte residía en su capacidad para representar una cultura determinada, para animar la rectitud moral y para asistir al desarrollo económico” (1981: 231). De acuerdo al historiador Xiaobing Tang, aunque esta definición de Lu Xun pretendía abarcar todas las funciones del arte moderno, primaba en él la idea de que la práctica artística constituía “un medio individual para la elevación del espíritu” (Tang, 2008: 31). Su consideración del concepto de arte en oposición al de las bellas artes, coincidía con los postulados de Cai Yuanpei sobre la educación estética. Sin embargo, su ensayo de 1913 tenía un tono reformista que iba más allá de la mera diferenciación conceptual, ya que ponía el acento también en el aspecto práctico de volver al arte accesible al conjunto de la sociedad. En este sentido, Lu Xun consideraba que “el arte moderno (*xiandai yishu*) sólo podía encontrar su significación y lograr su verdadera potencialidad en la medida en que fuese apreciado por un público más amplio” (Lu, 1981: 238).

En relación con la difusión y la accesibilidad de las obras, Lu Xun defendió durante sus años en Beijing la construcción de museos, galerías de arte pero también la organización de muestras itinerantes para que las obras tuvieran mayor visibilidad y circularan más allá del ámbito restrictivo de las colecciones privadas y de las universidades. En este sentido, consideraba que la exhibición pública de obras de maestros antiguos así como de artistas contemporáneos era una

cuestión prioritaria, tanto para la educación artística como para el desarrollo de la cultura general del pueblo chino (Lee, 1985).

A pesar de los esfuerzos por convocar a la construcción de una nueva forma de educación y de arte en el país, los proyectos reformistas de Cai Yuanpei y de Lu Xun en Beijing quedaron sin una plena ejecución, a raíz de la falta de apoyo entre otros funcionarios del Ministerio y de los conflictos políticos desatados al interior del propio gobierno republicano. Los intentos autocráticos de restaurar el confucianismo por parte de Yuan Shikai, al mando del nuevo régimen tras desplazar a Sun Yat-sen, socavaron la ejecución de los programas liberales. Bajo estas condiciones, en las que una restauración conservadora asumiría la dirección de la República, el llamado en pos de la educación estética y del arte moderno permanecería latente y en espera.



En este capítulo buscamos situar en contexto la posición de Lu Xun entre la intelectualidad china de principios del siglo XX y las consecuencias a las que dio lugar el imperativo de la modernidad en esta primera generación de jóvenes intelectuales que afrontaron los efectos sociales de la caída del Imperio y la irrupción de los nuevos modelos culturales de Occidente. Consideramos el valor de la singular trayectoria formativa de Lu Xun, en la que convergieron la instrucción en la tradición clásica confuciana y el conocimiento de las tradiciones visuales y literarias populares. Vimos cómo estas experiencias más tempranas de aprendizaje se encausaron a partir de su contacto con el pensamiento occidental y de su experiencia formativa en Japón hacia una dirección humanista y reflexiva respecto de lo propio. En ello tuvo un fuerte impacto la traducción entre lenguas y el interés compartido entre otros jóvenes que estudiaron fuera de China por conocer de primera mano nuevas formas de expresión en el ámbito del arte y la literatura con el propósito de reformar las antiguas prácticas, modelos e instituciones. El resultado de estas experiencias lo llevarían en su regreso a China a plantear la necesidad de una mayor difusión del arte y la cultura, como vías para lograr la modernización del país. En sintonía con las concepciones reformistas del educador Cai Yuanpei señalamos, por último, las actividades que Lu Xun llevó adelante durante sus años en Beijing para promover la educación estética moderna y el florecimiento de un arte nuevo, más inclusivo y plural.

En el próximo capítulo ahondaremos en la dirección de esta búsqueda, a partir de la llegada del escritor a Shanghai a fines de los años veinte y de la organización de las primeras actividades que posibilitaron el surgimiento del Movimiento xilográfico moderno en esta ciudad.

## CAPÍTULO 4

### **La impronta de Lu Xun y la revalorización del grabado xilográfico**

En una charla dada en 1927 en la Universidad de Jinan, en Shanghai, Lu Xun argumentaba: “el arte contemporáneo describe nuestra sociedad e incluso estamos escritos en ella. El arte anterior, como un fuego a través de un río, tenía poco que ver con nosotros. En el arte contemporáneo, en cambio, incluso nosotros mismos nos estamos quemando” (Lu, 1960: 333). La mirada de Lu Xun sobre el arte de su tiempo al pronunciar estas palabras atravesó un cambio profundo desde sus primeros días en Beijing. En un primer momento, este capítulo busca reponer el escenario de discusiones e intercambios que se instaló a partir del Movimiento por la Nueva Cultura, del cual el escritor fue partícipe, dando cuenta de la pluralidad de ideas y propuestas a favor de una transformación profunda en el campo del arte. Asimismo, veremos los cambios que en el orden de las prácticas de producción y exhibición de obras trajo aparejada la fundación de nuevas escuelas de arte y el surgimiento de las primeras exhibiciones públicas.

En un segundo momento, describiremos el desplazamiento de Lu Xun a la ciudad de Shanghai a fines de la década de 1920, las condiciones particulares que allí encontró para involucrarse en un ámbito de producción e intercambio cultural, al margen de los círculos académicos reconocidos. Mostraremos cómo a partir del carácter de las traducciones y publicaciones que impulsó en estos primeros años en Shanghai, así como también su acercamiento al estudio de la teoría marxista lo condujeron a emprender una revisión crítica sobre la validez de las tradiciones gráficas propias de China, así sobre los aportes modernos extranjeros. De este modo, siendo una de las figuras más prominentes en el ámbito de la literatura y la educación, Lu Xun comenzaría a interesarse por revalorizar el grabado xilográfico revelando la potencialidad de su propio “fuego”, al ser una forma de arte subestimada y marginal aunque basada en una antigua técnica china y con mayores posibilidades de dar al “arte nuevo” una más amplia difusión y alcance.

## 1. Ámbitos, propuestas y definiciones para la construcción de un arte nuevo

Un punto de inflexión en los acontecimientos culturales y políticos de China llegaría recién entre 1915 y 1919, a partir del desarrollo del Movimiento por la Nueva Cultura (*xin wenhua yundong*) que permitió dar una expresión política más definida a las ideas reformistas planteadas durante los años previos. Conformado por estudiantes e intelectuales luego del 4 de Mayo de 1919, este movimiento abogó por la transformación de la cultura del país, promoviendo la reforma de la lengua literaria clásica y la adopción de modelos narrativos europeos.

Luego del fracaso político del proyecto revolucionario que había dado origen a la República, tanto para Lu Xun como para otros intelectuales prominentes que participaron de este movimiento, “la transformación cultural y moral completa era el requisito fundamental para una acción política efectiva y para una reforma social verdaderamente significativa” (Meisner, 2002:32). El impulso que otorgó esta convicción hizo manifiesto a partir de estos años el compromiso directo de intelectuales, escritores, artistas y estudiantes que promovieron decididamente la revisión y crítica directa de todas las instituciones, referentes y prácticas de la cultura aristocrática confuciana (McDougall & Louie: 1997).

El Movimiento por la Nueva Cultura partió de la Universidad de Beijing como centro de apoyo de sus manifestaciones, sobre todo a raíz del interés que despertó en sus estudiantes el imperativo de intervenir en la transformación cultural (Weston, 2004). Sin embargo, la pluralidad de las expresiones y demandas de estos nuevos actores, así como el accionar político directo con el que las llevaron cabo, dieron cuenta del corte generacional que los separaba de las propuestas más moderadas de aquellos primeros intelectuales formados durante el ocaso del Imperio. El impulso de esta nueva generación para transformar el campo del arte se expresó en la aparición de numerosas publicaciones académicas y revistas de discusión, así como en los intentos por generar nuevos espacios para la educación teórica, la instrucción práctica y la exhibición de obras.

### a. Publicaciones y debates

A lo largo de los años veinte, fue en el ámbito de la literatura donde se impulsaron las propuestas más radicales de cambio y de ruptura con las formas del pasado (Hockx & Denton, 2008). El debate inicial sobrevino a partir de las propuestas de modernización del arte chino a través de la adopción del principio de representación realista (*xianshi zhuyi*). No obstante, pronto se hizo más complejo en términos políticos al plantearse ciertas cuestiones de relevancia en torno al objeto y sujeto de las obras, ya fueran artísticas o literarias. Si al principio el interés de cambio se había centrado en “cómo representar”, ahora se trasladaba a “qué” y a “quiénes representar”. Así por ejemplo, la “revolución literaria” (*wenxue gemin*) que propugnaron intelectuales

reformistas como Hu Shi (1891-1962) y Chen Duxiu (1879-1942) estaba orientada a generalizar el uso de un lenguaje más directo y simple, el de la lengua vernácula o lengua hablada (*baihua*) en reemplazo de la estilística clásica (*wenyan*). Además, se buscaba llegar no ya a un círculo minoritario de intelectuales letrados sino al público heterogéneo y amplio que comenzaba a extenderse en las ciudades (Grieder, 1970).

El medio de expresión más importante del Movimiento por la Nueva Cultura fue la revista “Nueva Juventud” (*Xin Qingnian*) dirigida por Chen Duxiu y publicada inicialmente en Shanghai desde 1916 y en Beijing desde Abril de 1918. En ella se publicaron numerosos artículos de índole literaria y política que exponían el deterioro de la situación social y promovían valores de cambio y de ruptura respecto de lo que percibían como males propios de la sociedad tradicional.

Inmerso en las discusiones que buscaba extender y hacer públicas esta revista, Lu Xun advirtió pronto el cambio de escenario que planteaba. En Mayo de 1918, publicó allí su célebre cuento “Diario de un loco” (*Kuangren riji*), en el que criticaba de manera mordaz el comportamiento conformista e irracional de la sociedad confuciana, retratada como una sociedad caníbal que fagocitaba a sus jóvenes (*ver Anexo, fig. 9*). En 1921 publicó en lengua vernácula “Historia de Ah Q” (*A Q Zhengzhuan*), vista por muchos analistas y críticos de la época como una de las mejores descripciones de la identidad nacional y del período de transformación del país entre fines del siglo XIX y principios del XX (Lee, 1987).

La participación de Lu Xun en el campo moderno del arte y la literatura en los años veinte y treinta representa un momento de transición entre la primera y la segunda generación de intelectuales que pensaron y debatieron sobre las características y la proyección política y social del arte y de la educación estética. En estos años, las posiciones reformistas más moderadas fueron perdiendo terreno en relación al avance de las propuestas por la acción directa del radicalismo político que sobrevino con el impulso que aportaron las ideas marxistas a la discusión intelectual sobre el cambio social en China (Fung, 2010).

El activismo político y la participación comprometida de los estudiantes de Beijing en la movilización del 4 de Mayo de 1919 en repudio a los resultados del Tratado de Versalles, encontraron sin embargo en la postura de Cai Yuanpei una actitud ambigua. Aunque claro partidario de la renovación cultural y del progreso social, Cai consideraba la movilización política como “un camino desfavorable para el logro de la armonía social” (Weston, 2012: 116). Desde su perspectiva como rector de la Universidad, tanto éste como otros objetivos del desarrollo cultural y de la educación estética, sólo podían obtenerse a partir del refinamiento y el esmero individual. Aun así, en repudio a los encarcelamientos sufridos por los estudiantes luego de las protestas, Cai renunció a su cargo como rector. Su postura ambivalente era el reflejo de las contradicciones no

resueltas por parte de aquella primera generación de intelectuales que, educada tempranamente en la doctrina filosófica clásica, no conseguía modificar sustancialmente la orientación interpretativa de su sistema de valores (Chang, 1982). Las condiciones de acción fueron diferentes para los jóvenes artistas e intelectuales que estuvieron expuestos de manera más directa a los nuevos ámbitos no institucionalizados de producción y circulación de ideas.

En efecto, la problemática de la modernización en el campo del arte continuó tratándose paralelamente a la del desarrollo educativo, pero cobrando ahora su difusión mayor fuerza en el ámbito de los medios gráficos de comunicación masiva, tanto comerciales como independientes. Con el impulso logrado gracias a la buena recepción que tuvo la revista “Nueva Juventud”, los debates se expresaron en los años veinte y treinta a través de nuevas publicaciones y revistas sobre literatura y arte donde aparecieron con regularidad artículos que abarcaban reflexiones sobre la teoría, práctica y enseñanza del arte en el país. Una de las más importantes fue la revista “Educación estética” (*Meiyu*) que comenzó a publicarse mensualmente en Beijing desde Abril de 1920, contando con la participación de un número significativo de pintores, escritores, dramaturgos y músicos, en un intento por conjugar el propósito de progreso en el campo de la educación artística con la consecución práctica de las propuestas teóricas del Movimiento por la Nueva Cultura (Hockx, 2002).

Uno de los temas que sobresalió en el primer número de dicha revista fue el debate en relación al llamado “arte democrático” (*minzhu yishu*) en contraposición al “arte aristocrático” (*guizu yishu*), donde se describía como “estática y nostálgica” a la literatura y al arte tradicionales y se defendía a las nuevas corrientes como “formas democráticas de expresión, que permitían la libre autoexpresión individual” (Tang, 2008: 44). Así, por ejemplo, el escritor y dramaturgo Ouyang Yuqian (1889-1961) afirmaba que mientras que el arte democrático era abierto, dinámico y visionario, el arte aristocrático negaba las posibilidades de libertad y creatividad individual. Asimismo, otros artistas asociaron el carácter democrático del nuevo arte con su significación social y potencialidad política.<sup>45</sup> En este sentido, el pintor Yu Jifan (1892-1968) caracterizaba al nuevo arte en estrecha relación con la necesidad de tomar como fuente de inspiración y objeto de representación la vida cotidiana del pueblo, sus conflictos y luchas, y no ya las escenas e ideales conformistas y anacrónicos de la vida aristocrática y cortesana (Tang, 2008).

---

<sup>45</sup> Esta promoción de un arte democrático con consecuencias sociales encontraba puntos de contacto con las propuestas de otras revistas que aparecieron en el período Taishō en Japón entre 1912 y 1926. En el clima liberal de ese período, surgieron en este país -donde muchos jóvenes artistas chinos realizaron sus primeros contactos con el arte occidental- movimientos en pos de un arte público, a partir de la influencia de los desarrollos artísticos de esa misma época en la Unión Soviética.

En relación a ello, unos meses más tarde apareció también en la revista “Educación estética” un ensayo del artista Lu Cheng (1896-1959) titulado *¿Qué es el arte para el pueblo?*, en adhesión a las formulaciones de Yu Jifan en cuanto a la construcción de un arte orientado a la representación de la “gente común” (*laobaixing*). En este ensayo, Lu Cheng subrayaba que como todo arte moderno, el arte popular (*dazhong yishu*) debía tomar a la gente común como su objeto y su público, pero más aún debía ser didáctico y contener efectos dramáticos, a fin de que sirviese como instrumento práctico para educar de modo sencillo y directo a las clases más desfavorecidas. Lu Cheng, sin embargo, consideraba desde una mirada universalista, que “este propósito social no debía opacar ni restringir el fin último del arte, que era involucrar no sólo a una parte sino a toda la humanidad en sus manifestaciones” (Tang, 2008: 46-49).

Acerca del propósito del arte, otra de las controversias que se suscitó en los debates publicados durante la década de 1920 fue la que enfrentó a dos visiones diferentes acerca del fenómeno artístico, bajo los lemas de “el arte por el arte” (*wei yishu er yishu*) y “el arte para la vida” (*yishu shenghuo*). De acuerdo a un ensayo publicado por el artista Tang Juan (1887-1947) en la revista “Misceláneas de Oriente” en 1921, ambos eran conceptos que referían a una visión moderna del arte pero a su vez cada uno tenía implicancias distintas en el compromiso y la práctica concreta de cada artista (Buckley, 1996). En los años siguientes, estas dos proposiciones serían utilizadas de manera recurrente como lemas en las discusiones que enfrentarían al expresionismo romántico frente al realismo, como dos corrientes estéticas que simbolizaban visiones distintas tanto del arte moderno como del rol de los artistas. Una vinculada al concepto de las “bellas artes” occidentales y centrada en la exaltación subjetiva de la belleza, y la otra asociada con una concepción del arte moderno, centrada en la representación directa y objetiva de lo considerado real (Andrews & Shen, 1998).

La coexistencia de esas dos visiones acerca del nuevo arte a crear en China se expresaba en el uso ambiguo del término “representación” (*biaoshi*), el cual contenía dos acepciones que implicaban cada una compromisos artísticos y operaciones epistemológicas contrapuestas. Por una parte, según el artista Li Puyuan (1896-1967), el concepto de “representación” refería a la expresión de la conciencia subjetiva; mientras que por otra parte, para su colega Jiang Guangci (1901-1931), aludía a una realidad externa a ser representada. Los artistas modernos debían servir a la representación de su época, y esto necesariamente incluía la representación de los trabajadores, obreros y campesinos (*gong non*), como un nuevo sujeto colectivo (Tang, 2008). Esta contraposición entre dos formas de concebir la representación, como expresión subjetiva o como representación de una época, volvería a recrudecer a principios de la década de 1930.

Si bien la revista “Educación estética” dejó de publicarse a mediados de los años veinte, los intercambios que suscitó pusieron de manifiesto algunas de las cuestiones más importantes en la discusión sobre la educación estética y en el carácter general del discurso moderno sobre el arte en el curso de los años veinte. La repercusión que tuvieron estas publicaciones expresó la relevancia de la discusión acerca de la posición social y la identidad de los artistas en una sociedad de masas emergente como lo era la de China en ese momento, pero a su vez evidenciaron que el carácter de las reformas planteadas pasaba no sólo por una transformación de estilos y técnicas en relación a la pintura tradicional sino también por una reflexión profunda acerca del propósito y la función misma del arte.

## **b. Escuelas de arte y exhibiciones públicas**

En el campo de las artes visuales, la noción de un movimiento centrado en las bellas artes como componente importante de la nueva cultura se mantuvo como un tópico de interés a lo largo de este período, pero a raíz de la pluralidad de ideas y propuestas que se presentaron desde las sociedades de estudio y círculos literarios que fueron surgiendo, la relativa unanimidad que había caracterizado la postura de los primeros reformistas fue quebrándose para dar lugar a un período de mayor confrontación individual y de competencia institucional. Además de la aparición de publicaciones académicas y revistas de arte, donde se pusieron de relieve los debates más importantes sobre el estado del arte y los proyectos para transformar las prácticas artísticas tradicionales, un segundo elemento que puso de manifiesto este mismo proceso de cambio, aunque esta vez a nivel institucional, fue la fundación de nuevas escuelas de educación moderna.

El interés creciente entre muchos artistas formados por desarrollar un arte que fuese a la vez útil y didáctico se expresó en los esfuerzos de muchos de ellos por buscar la integración de la educación estética al nuevo sistema educativo moderno, un objetivo que -como anticipamos en el capítulo previo- se había postergado largamente desde la fundación de la República. En principio, buscaron realizar actividades y exhibiciones públicas que contasen con el apoyo directo del Estado. En este sentido, nuevamente la labor de Cai Yuanpei fue clave para posicionar la problemática de la educación estética como un elemento primordial en la conformación de la cultura nacional. Sin embargo, el militarismo creciente y el clima de agitación política que se agudizó durante la década de 1930, retrajo una vez más ese tan esperado apoyo del gobierno.

Fuera del ámbito oficial, no obstante, los esfuerzos individuales y colectivos puestos en favor del desarrollo de un nuevo arte fueron fructíferos al surgir numerosas instituciones educativas, muchas de las cuales poco a poco fueron integrándose al sistema de enseñanza oficial. Este fenómeno se dio en las principales ciudades del norte (Beijing y Tianjing), centro (Wuchang y Chengdu) y sur del país (Xiamen), pero sobre todo tuvo mayor amplitud en Shanghai y sus

ciudades vecinas (Zarrow, 2005). La estructura básica de la educación artística se estableció durante estos años, siguiendo el modelo de enseñanza moderna en Japón. Las categorías establecidas en las currículas incluían pintura occidental, pintura tradicional china, diseño gráfico, historia y teoría de las artes y con frecuencia, también música (Kao, 1986).

Sumado a ello, la educación de arte como una profesión moderna logró reconocimiento y legitimidad durante este período. Las escuelas de arte que nacieron en la década de 1920 sirvieron como puntos de apoyo institucional para la primera generación de artistas chinos que se había formado en el exterior y que volvían a China, dispuestos a proseguir su vocación artística como una profesión práctica, moderna y socialmente útil. La educación artística en los medios urbanos se convirtió entonces en un medio viable de trabajo, como también en un modo nuevo de integrar la función social de estos jóvenes involucrados en la creación artística y en la reflexión estética; algo no poco relevante en un momento en que las antiguas formas de mecenazgo habían perdido ya su validez.

Vale decir que si bien muchos jóvenes de la llamada “generación modernista” buscaron a toda costa -bajo el impulso iconoclasta general- la renovación de las formas tanto en el arte como en la literatura, no todos ellos tuvieron un interés directo por participar en la cuestión política (Andrews, 1994). Sin embargo, como consecuencia del proceso de avance de los partidos políticos modernos y de las nuevas formas de movilización y de protesta, el desarrollo de las principales escuelas de arte creó un espacio social nuevo y una base institucional no sólo para la formación de sociedades de arte, para la organización de exhibiciones y la experimentación con nuevas teorías y estilos, sino eventualmente también para la vinculación en actividades políticas. Esta experiencia traspasaría indudablemente los muros de las instituciones convirtiéndose en guía para la conformación de otros espacios de intercambio y discusión fuera de las convenciones académicas y de las regulaciones oficiales. El surgimiento durante la década de 1930 de movimientos radicales de arte afines al Partido Comunista, como es el caso del movimiento artístico que estudio en esta tesis, no habría sido posible sin la iniciativa en la década previa por parte de estos grupos de estudiantes en las ciudades más importantes del país.

En efecto, un escenario distinto se abriría en los años siguientes, al madurar el sentido social de ese imperativo de cambio que la idea de modernidad, construida en el encuentro y la confrontación con Occidente desde fines del siglo XIX, había instalado entre muchos jóvenes y estudiantes chinos. Tras su larga postergación en Beijing, el llamado en favor de una educación estética moderna, encontraría un eco en las ciudades más prósperas y cosmopolitas de la costa sudeste, sobre todo en Shanghai y Hangzhou, donde las nuevas escuelas e instituciones de arte buscaron una renovación más sustancial de sus modos de enseñanza a través de la introducción

de nuevos materiales, técnicas y prácticas de producción artísticas occidentales. Así por ejemplo, la introducción de ciertas prácticas de aprendizaje como el dibujo con modelo vivo (*fig. 5*) provocó escándalo y repudio en los círculos más conservadores de artistas e instructores de arte, pero su desarrollo fue extendiéndose como parte de la ola de modernización en el campo de las artes visuales y de la cultura urbana en general. Del mismo modo ocurrió con la incorporación de mujeres como estudiantes de arte, un cambio señalado tanto por el trastocamiento de la organización familiar y de los roles de género como por la ampliación de las posibilidades de empleo en la ciudad (Yeh, 2000).



**Fig. 5.** Estudiantes de la Academia de Pintura en Shanghai en una clase de dibujo con modelo vivo. Fotografía, 1921.

La relativa prosperidad económica de esta región durante la década de Nanjing (1927-1937) de la República permitió la concreción de ciertas ideas y proyectos de modernización cultural que se habían ideado años antes para el norte. Aunque con discrepancias, matices y contradicciones, la difusión artística y cultural en el área de Shanghai y Hangzhou fue un propósito amplio, compartido por Lu Xun, Cai Yuanpei y muchos otros intelectuales y artistas de la época. Si bien ya existían en Shanghai desde principios de siglo varias escuelas pequeñas e institutos privados de arte, se intentó avanzar en la institucionalización de sus propuestas y resultados.

En tal sentido, por ejemplo, un punto importante de avance en el objetivo de dar legitimidad al arte y a la educación artística como instituciones modernas fue la fundación en Marzo de 1928 de la Academia Nacional de Arte de Hangzhou (*Hangzhou Guoli Yishu Zhuanke Xuexiao*). Gracias a las gestiones de Cai Yuanpei y del pintor Lin Fengmian (1900-1992) quien fuera nombrado su Director, esta institución logró un importante reconocimiento público. Significativamente, era

ésta la primera institución educativa de arte que contaba con el apoyo económico directo del gobierno nacionalista. A poco de su inauguración, Lin convocó a la organización de una exhibición a nivel nacional, señalando a los estudiantes “la importancia de asumir la responsabilidad de realizar obras que contribuyesen al renacimiento general de la cultura china” (Tang, 2008: 38).

El surgimiento de esta convocatoria y la revitalización de las discusiones políticas sobre la cultura en el ámbito de las revistas y sociedades literarias, dieron lugar a espacios de intercambio y circulación por fuera del ámbito educativo formal (Hockx & Denton, 2008). En el contexto de organización de la primer exhibición nacional, surgió rápidamente un conjunto de voces que puso de relevancia la pregunta acerca de qué clase de arte debía ser reconocido o incluso promovido por el Estado. Hubo artistas que apoyaron y otros que intentaron obstaculizar a través de sus críticas la realización e incluso el propósito mismo de la muestra. Si bien la idea de una exhibición a nivel nacional había sido largamente anhelada por los defensores de la educación estética, sus implicancias políticas al estar vinculada con la promoción oficial directa, resultaban ajenas a sus propósitos originales. Asimismo, a pesar de la pretensión inicial de inclusión y exhaustividad de la muestra, al recibir sólo obras de artistas e instituciones reconocidas, inevitablemente se convertía en un mecanismo de diferenciación y de exclusión (Tang, 2008: 96-99).

A pesar de las controversias que desatara, la exhibición nacional resultó exitosa en términos de concurrencia e interés entre el público. Las discusiones que surgieron en ocasión de su organización pusieron, no obstante, de relieve la tensión existente entre diferentes tendencias y orientaciones entre los jóvenes artistas. Algunos de ellos, carentes de una fuente de patronazgo y evitando quedar marginalizados, buscaban una difusión más extendida ya fuera a través del reconocimiento del Estado o a través de su incorporación a los circuitos comerciales del arte. Otros por el contrario, al margen incluso de estas vías de promoción y financiamiento, buscarían unirse en pos de un proyecto político más amplio. Estos artistas serían los que a principios de los años treinta conformarían –como veremos luego- la Liga de Artistas de Izquierda, afín al PCCh.

En el marco de estas coexistencias y del frágil consenso sobre el rumbo que comenzaba a tomar la definición del arte moderno en China, se abriría al finalizar la década de 1920 una pequeña grieta que llevaría sin embargo a revalorizar y enriquecer las tradiciones propias, aunque con una mirada diferente respecto a la función y al objeto del arte. En diálogo con las condiciones políticas de la época, este sustancial cambio de orientación es el que daría origen finalmente a una forma de arte socialmente comprometido. Figura clave en este proceso, Lu Xun iniciaría un nuevo rumbo en sus actividades literarias, involucrándose durante la última década de su vida en el incipiente movimiento cultural de izquierda en Shanghai y, particularmente en la promoción y difusión del grabado xilográfico moderno.

## **2. Los primeros años en Shanghai y el camino hacia la revalorización del grabado**

Durante los primeros meses de 1926, Lu Xun se involucró públicamente en defensa de un grupo de estudiantes universitarios que fueron violentamente reprimidos por las autoridades del régimen nacionalista, mientras reclamaban por el derecho a la protesta y a la participación política. El clima en Beijing era tenso, debido a la amenaza inminente de invadir la ciudad por parte de dos poderosos “señores de la guerra” en el norte (caudillos de las provincias de Liaoning y Hebei). Ante estas condiciones, sus reclamos en el Ministerio de Educación ya sin ninguna huella de la dirección de Cai Yuanpei, fueron infructuosos. Su enfrentamiento a la connivencia y a la corrupción de ciertos funcionarios cómplices de los caudillos del norte, lo condujo a abandonar el cargo y a viajar hacia el sureste del país para tomar puestos como docente, primero en la Universidad de Xiamen (Prov. de Fujian) y luego en la de Zhongshan en Guangzhou (Prov. de Guangdong).

El alejamiento de Lu Xun de la función pública coincidía con un notorio recrudecimiento de los conflictos facciosos entre dirigentes nacionalistas, caudillos provinciales y grupos de partidarios comunistas, cuyas condiciones de organización y posibilidades de acción diferían en enorme medida. Como se mencionó en el capítulo 2 de esta tesis, la brutal represión por parte del Guomindang en el otoño de 1927 de los levantamientos populares y de las asociaciones campesinas instaladas por el Partido Comunista en las provincias del sudeste, produjo la muerte de muchos campesinos, cuadros y activistas. Entre las víctimas de las ejecuciones se encontraba uno de sus estudiantes más cercanos.

Si bien Lu Xun había tomado desde sus años en Beijing una actitud de apoyo paternalista incluso ante los jóvenes más radicalizados, nunca se pronunció a favor de los métodos ni de las consignas del GMD ni del PCCh. Había mantenido una postura equilibrada y escéptica respecto de las fórmulas que pretendían simplificar la complejidad de las divisiones al interior de la sociedad china. No obstante, fue el impacto de ese hecho dramático en lo personal, sumado a la rápida extensión de la violencia y de los antagonismos facciosos en el norte y centro del país lo que hizo para él evidente el fracaso del proyecto liberal de la primera República. Fueron asimismo estos sucesos los que lo condujeron a trasladarse a Shanghai en Octubre de 1927, donde las condiciones de vida parecían ser más seguras.

### **a. Una vibrante cultura visual: arte comercial, cosmopolitismo y nuevas formas de vida**

En los años veinte, Shanghai reunía características que la diferenciaban de cualquier otra ciudad china. A fines del siglo XIX había sido declarado como un puerto abierto, siendo una parte de su territorio (el de las concesiones) administrado por tres regímenes municipales distintos a

cargo de Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos.<sup>46</sup> Su población, en constante crecimiento, heterogénea en su composición de clase y con diferentes niveles de ingreso e intereses, había dado lugar a toda una gama de nuevas actividades y funciones económicas y sociales (Yeh, 1997; Lee, 1999). Este dinamismo se había acelerado con fuerza durante el primer cuarto del siglo XX convirtiendo a esta ciudad-puerto en la metrópoli más grande de China tanto para el comercio, las finanzas y la industria como para el mercado editorial, la educación superior, los medios de comunicación y el periodismo (Henriot, 1993). Luces de neón, cafeterías, carteles publicitarios, tranvías, radios, periódicos y revistas formaban parte de la cultura material y del escenario moderno y cosmopolita que distinguían a primera vista el entorno de la ciudad (*ver Anexo, fig. 10-11*).

El crecimiento pujante y el prestigio de Shanghai como una ciudad moderna y abierta a las nuevas oportunidades que ofrecía el comercio internacional atrajeron a numerosos estudiantes y artistas de todas las regiones del país que buscaban instrucción, nuevas carreras, oficios y espacios de apoyo económico.<sup>47</sup> En este sentido, su constitución como un centro de cultura y punto de atracción para muchos jóvenes desde fines del siglo XIX se basó tanto en las posibilidades que reunía para la formación y el empleo en artes y oficios modernos como en las condiciones más prósperas en relación a la comercialización de las obras y a la financiación y difusión de proyectos (Yeh, 1997; Lee, 1999).

A diferencia de lo que ocurría en la antigua Beijing y en la mayoría de las zonas rurales del país, en Shanghai el impacto de los cambios culturales durante estos primeros años del siglo XX se proyectó de manera directa y masiva. Estas condiciones crearon un ambiente favorable para la existencia en la ciudad de lo que la historiadora Ellen Johnston Laing describe como una “vibrante cultura visual” (1988: 20). Un sinnúmero de elementos visuales extranjeros se absorbió a través del impulso que cobraron las nuevas formas de comunicación masiva como periódicos, revistas, calendarios comerciales y avisos publicitarios (Reed, 1994; Yeh, 1997; Kuo, 2007). La extensión

---

<sup>46</sup> Tras perder China la primer Guerra del Opio a manos de los británicos, la firma del Tratado de Nankín (1842) concedió a éstos el derecho a realizar actividades comerciales en Shanghai sin ningún tipo de restricción. Así, el privilegio de extraterritorialidad del que gozaron los extranjeros convirtió a las áreas bajo su control en un verdadero emporio mercantil, al margen de las regulaciones fiscales (primero del Imperio y luego de la República). A la primera concesión británica en Shanghai, pronto siguió la instalación de las concesiones norteamericana, francesa y japonesa, cada una con su propia administración y fuerza policial, autónomas respecto del resto de la ciudad. El Consejo de la Municipalidad de Shanghai era por lo tanto un gobierno local manejado por autoridades extranjeras que disfrutaban el derecho de impedir el ingreso de las tropas chinas, actuando con patrullas de policía montada. En ellas al comienzo sólo podían residir ciudadanos extranjeros, pero pronto (hacia 1860) fueron abiertas también a pobladores chinos, aunque considerándolos como ciudadanos de segunda clase. Las concesiones extranjeras en Shanghai se mantuvieron hasta 1943, cuando las fuerzas comunistas tomaron la ciudad a manos de los japoneses.

<sup>47</sup> El rápido crecimiento del comercio y la industria local en Shanghai, en gran medida favorecido por las conexiones del puerto con las redes del comercio internacional desde mediados del siglo XIX, fueron determinantes en el aumento de la población urbana (Yeh, 1997). En el marco de este mismo proceso, el dinamismo de la vida urbana y el crecimiento de la clase media crearon una demanda práctica de artistas y artesanos. Este panorama contrastaba con la relativa inmovilidad en el resto del país y con el conservadurismo tradicional de Beijing.

de estas formas de comunicación en Shanghai creó así particularmente dentro del campo de las artes visuales una necesidad social de nuevos conocimientos y destrezas técnicas. En este clima de cambios y de nuevas posibilidades de ascenso social, se desarrollaron con enorme rapidez ramas modernas del arte como el diseño gráfico y la fotografía, que se combinaron al servicio de la publicidad comercial con otras no tan nuevas pero valoradas como tales en China como la litografía (*guangke*) y el dibujo de caricaturas e historietas (*manhua*).

El desarrollo del arte comercial (*shangye yishu*) se convirtió, por lo tanto, en una profesión viable que corrió a la par del dinamismo urbano. El diseño y la ilustración en revistas, periódicos, calendarios y avisos publicitarios se convirtieron en nuevas formas de trabajo que requerían de dibujantes y pintores entrenados en las nuevas escuelas e instituciones modernas de arte, más que aprendices o pintores de arte tradicional. La aparición y difusión de estos nuevos modos de expresión revelaban un cambio profundo en los modos de recepción y circulación de la información en la ciudad pero también una transformación en las maneras de discutir, de ver y representar los acontecimientos políticos y sociales de la época (Kuo, 2007). Asimismo, la permanencia de las concesiones extranjeras en la ciudad posibilitó incluso la existencia de ciertos espacios de disidencia e intercambios abiertos, fuera del control inmediato del gobierno chino (Wasserstrom, 1991).

La producción y circulación de ideas e imágenes fuera del ámbito académico oficial cobró mayor dinamismo en Shanghai gracias a la existencia de numerosas revistas y publicaciones auto gestionadas y editadas por pequeños grupos de estudio y de discusión sobre arte, literatura y política (Lee, 1999; Tang, 2008; Emrich, 2014). Fue precisamente en este incipiente ámbito de producción e intercambio cultural, al margen de los círculos académicos reconocidos donde Lu Xun fue insertándose y logrando mayor recepción a poco de su llegada a la ciudad.

Las condiciones de vida en Shanghai conformaban un ambiente social, cultural y político diferente al que Lu Xun había vivido previamente en Beijing y en Guangzhou. Aunque para entonces era uno de los intelectuales más reconocidos de la época, fue durante estos años en que decidió abandonar la escritura de ficción y de poesía –a la que había estado abocado durante sus años en Beijing– y dedicarse sólo a la escritura de ensayos (*zawen*) y a la traducción de textos extranjeros (Kowallis, 1996). Esta decisión respondía al desánimo por los trágicos sucesos vividos así como a la desilusión que le provocaba el fracaso del proyecto modernizador republicano, que había compartido inicialmente junto a Cai Yuanpei y a otros intelectuales reformistas. A partir de entonces, surgiría de sus ensayos una actitud más reflexiva respecto de las actitudes puramente iconoclastas así como de las pretendidas soluciones militaristas para los conflictos sociales que comenzaban a agravarse en el país (Davies, 2013).

Aunque a finales de 1927 Shanghai le resultaba todavía un lugar extraño, pronto se encontró rodeado de un círculo de amigos y colegas que habían abandonado otras zonas del país arrasadas por la violencia de las campañas anticomunistas. Si bien por cautela prefirió permanecer en las sombras, a partir de esta época se dedicó con mayor ahínco a afianzar el contacto y las influencias que recibía desde Japón y Europa. En este sentido, fue importante la amistad que Lu Xun entabló durante sus primeros meses en la ciudad con Uchiyama Kanzō (1885-1959), dueño de la famosa librería *Neishan shudian* en el barrio de las concesiones. A través de él tuvo acceso a libros novedosos, escritos tanto en japonés como en otros idiomas extranjeros, muchos de los cuales buscó traducir y difundir entre sus seguidores (Sun, 1974).

El contacto del escritor con estas fuentes provenientes tanto de Japón como de Europa le aportó un nuevo interés intelectual por la reforma del arte y por la construcción de un arte moderno en China, objetivos que trató de alcanzar en principio a través de circuitos de publicación en Shanghai fuera del control institucional de las academias de arte y del gobierno nacionalista (Tang, 2008). A partir de Junio de 1928, comenzó a editar la revista mensual “La Corriente” (*Benliu*) a la cual trató de dar una clara orientación cosmopolita, poniendo énfasis en el diseño de los elementos visuales de la portada y en la inclusión de traducciones, ambas tareas que se ocupó de realizar por sí mismo. Simultáneamente, a fines de este mismo año, creó junto al escritor Rou Shi (1902-1931) el periódico “Flores de la mañana” (*Chaohua zhoukan*), una publicación de ensayos misceláneos sobre arte y literatura. En ambas revistas presentó traducciones de obras extranjeras incorporando incluso textos provenientes de Dinamarca y Bulgaria, de importancia en ese momento en la construcción de una noción humanista de la literatura mundial (Davies, 2013).

El período temprano de Lu Xun en Shanghai estuvo marcado también por su acercamiento al estudio de la teoría marxista. Por su labor como editor y a raíz de la confrontación que entabló a partir de 1928 con el grupo “Sociedad de la creación” (*Chuangzao she*), un conjunto de escritores de izquierda que lo tildaban de “contrarrevolucionario”, “literato anticuado” y “pequeño burgués”, Lu Xun se interesó por estudiar y comprender los conceptos del materialismo histórico y particularmente de la teoría literaria marxista (Tang, 2008: 78). En este tiempo tradujo a través de fuentes japonesas obras de literatura y crítica de arte de escritores marxistas rusos como Georgi Plejánov (1815-1918) y Anatoly Lunacharsky (1875-1933), quienes rechazaron la idea de la individualidad del artista, ajeno a la sociedad que lo envuelve, en defensa de su rol en ella como catalizador de las fuerzas sociales (Stangos, 1986). A partir de esas lecturas y a la luz del deterioro social que comenzaba a profundizarse en el país, Lu Xun encontraba contradictorio el planteo de los escritores de ese grupo, cuyas pretensiones no se correspondían con una verdadera revolución en el campo literario. A propósito de estas condiciones, decía a comienzos de 1929:

Aun aquellos escritores que meramente atacan a la sociedad tradicional pueden hacer daño a la revolución, a menos que vean claramente los abusos que en ella se practican y entiendan la raíz del problema. La pena es que muchos de nuestros autores contemporáneos –incluyendo a los escritores y críticos revolucionarios- son incapaces de esto (Lu, 1960: 125).

Lu Xun se mostró escéptico respecto de la efectividad de la llamada “literatura revolucionaria” que la “Sociedad de la creación” y otros grupos reformistas aspiraban defender.<sup>48</sup> Asimismo, tomó distancia respecto de ciertas actitudes radicales de estos grupos, que en lugar de favorecer la difusión de la literatura moderna de China, por razones puramente dogmáticas, contribuían a estrechar su comprensión y a favorecer las prácticas elitistas. “Hablar de ‘deleite’ – comentaba Lu Xun en 1928- se ha convertido en una forma de acusación. Pero el arte debe brindar deleite a todo tipo de personas y clases. Anhele que algún día la prohibición [de deleite] sea levantada” (Lu citado en Hockx, 2002, 71). Criticaba además a estos grupos por la tendencia que mostraban a evadir los problemas más graves del contexto histórico mediante el recurso de limitarse a cuestiones de semántica, crítica literaria u otras intelectualidades superfluas, ajenas a cualquier compromiso de la literatura y de los escritores con su tiempo y con las condiciones circundantes (Jenner, 1982). No obstante estos enfrentamientos, el acercamiento de Lu Xun al pensamiento marxista tuvo una gran influencia no sólo en su desarrollo literario posterior y en la clase de textos que eligió traducir sino también, como veremos en el próximo apartado, en su mirada respecto del tipo de grabados chinos y extranjeros que desde entonces comenzó a publicar y difundir (Emrich, 2014).

## **b. Hacia la recuperación estética del grabado xilográfico**

La realización de grabados en China como una práctica de arte en sí misma no había tenido antes del siglo XX un reconocimiento formal en los círculos establecidos del arte (Tang, 2008). En este sentido, los grabadores nunca tuvieron el prestigio social de un pintor. Su trabajo no requería de la destreza caligráfica ni de los instrumentos refinados de la pintura tradicional china sino que involucraba la puesta en acto de una serie de técnicas manuales de tallado e impresión en serie.<sup>49</sup> Se trataba más bien de un oficio subestimado que involucraba un saber técnico y de ejecución manual, carente del sentido de legitimidad que revestía a otras formas estéticas tradicionales como la caligrafía poética y la pintura erudita de paisajes (Hung, 1997).

---

<sup>48</sup> Otros grupos y sociedades literarias que surgieron con el impulso del Movimiento por la Nueva Cultura, fueron la Asociación literaria (*Wenxue yanjiu hui*) y la Sociedad de la Luna creciente (*Xinyue she*) (Hockx & Denton, 2008).

<sup>49</sup> La imagen impresa que se produce con la técnica del grabado xilográfico requiere sólo de una plancha de madera (taco o matriz) donde se talla el texto o dibujo a mano con una gubia o buril. Luego de realizadas las incisiones, la plancha se impregna con tinta y se presiona sobre un soporte (usualmente papel), obteniéndose la impresión del relieve. Aunque predomina la resolución monocromática del blanco y negro, por el aprovechamiento de los contrastes de planos o líneas sobre fondos neutros, también es posible incorporar el uso del color.

El grabado xilográfico monocromático (*heibai muke*) había sido una invención propia de China ocurrida en el siglo V y utilizada desde entonces hasta entrado el siglo VIII para reproducir textos e imágenes religiosas budistas.<sup>50</sup> Por la sencillez de sus procedimientos técnicos así como por las posibilidades de impresión seriada que otorgaba a bajo costo, el grabado tuvo un auge de desarrollo en el siglo XV durante el reinado de la dinastía Ming (1368-1644), debido a la gran expansión de los libros ilustrados.<sup>51</sup> A pesar de esta larga e innegable tradición, a principios del siglo XX el grabado había caído prácticamente en desuso<sup>52</sup>, sobreviviendo sólo a través de dos géneros específicos que circulaban de manera amplia aunque marginal en el ámbito de la cultura popular: éstos eran los grabados que ilustraban novelas clásicas y folklóricas (*lianhuanhua*) y los que ornamentaban los calendarios populares de fin de año (*nianhua*) sobre todo en las áreas rurales del país (Lust, 1996; Flath, 2004).

Interesado en el valor de su potencialidad narrativa, desde 1929 hasta poco antes de su muerte en 1936, Lu Xun se acercó a la comprensión del grabado como una forma de arte a la vez propio y moderno en China, encausando su revalorización estética –como veremos pronto- a través de tres proyectos diferentes: la publicación de nueve volúmenes de grabados xilográficos extranjeros entre 1929 y 1936, la exhibición pública de una selección de estos grabados en Shanghai entre 1930 y 1933, y la organización de un taller de aprendizaje de grabado, a cargo de un experto japonés en 1931 (Laing, 1988: 11).

A mediados de 1929, Lu Xun publicó en “La corriente” una reseña del clásico libro de Douglas Percy Bliss “Historia del grabado en madera”, el cual tradujo directamente del inglés. Se trataba de una breve historia del grabado europeo desde el siglo XV hasta mediados del siglo XIX, en la que reflexionaba sobre la imagen impresa como un “renacimiento moderno” ocurrido en Europa, aunque paradójicamente originario de China (Sun, 1974). Esta reutilización de un medio expresivo antiguo aunque con un sentido estético moderno era un fenómeno que Lu Xun reconocía haberse desarrollado previamente en Europa, pero sin perder de vista las posibilidades e implicancias que como antecedente abría para la propia revalorización en China de este medio artístico.

---

<sup>50</sup> El primer libro ilustrado en China con esta técnica fue el Sutra del Diamante, un texto breve del budismo Mahayana introducido desde India por el monje Kumārajīva en el año 401. La copia impresa más antigua data del 868 d.C.

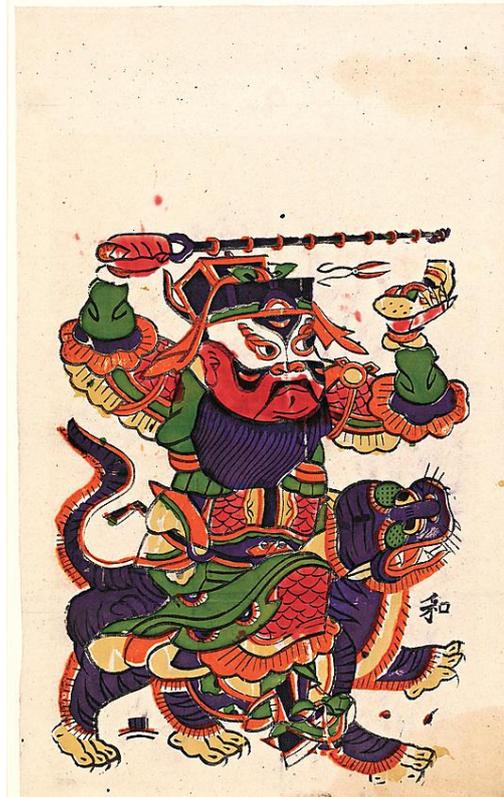
<sup>51</sup> Por lo económico del material básico (madera, tinta y papel) empleado así como por la posibilidad de efectuar ediciones en serie amplias, impresas con relativa velocidad y de fácil transporte por el soporte de papel, los grabados fueron una alternativa válida para la difusión de la cultura popular en China (Hung, 1985; Flath, 2004).

<sup>52</sup> A partir del siglo XVI, el uso de la xilografía para la ilustración de libros perdió fuerza ante la aparición de otros métodos más precisos para la mecanización del proceso de impresión, como la calcografía y más tarde, el fotograbado. Así, el grabado en madera perduró como un saber técnico artesanal en las imprentas populares (Fletcher, 2006).

Aún con la gran difusión de fotografías en esta época, el valor evocativo de la cultura popular impresa –presente como antes dijimos tanto en los calendarios y posters de año nuevo como en las novelas ilustradas- no había perdido su capacidad de impacto y riqueza visual. Las piezas de *nianhua* reunían en mayor medida representaciones visuales convencionales, de reconocimiento directo para el espectador, impresas de modo artesanal con colores planos y con escaso o ningún texto acompañando la imagen. Era el caso sobre todo de los dioses protectores y de las figuras religiosas budistas que formaban parte del imaginario y la religiosidad popular (fig.6 y 7).



**Fig. 6.** Grabado policromático. Anónimo. Principios del siglo XX. Con pocos colores, simples aunque vivos y atrayentes, la imagen ilustra a la Bodhisatva Guanyin, rodeada de protectores y devotos.



**Fig.7.** Grabado policromático. Anónimo. Principios del siglo XX. Ilustra al Dios protector Zhao Gongming, de la novela *La investidura de los dioses* (s. XVI).

Por su parte, los *lianhuanhua* también llamadas “novelas gráficas” eran libros pequeños, ilustrados con grabados que se encargaban por comisión a artesanos y profesionales de oficio y cuya composición equilibraba en importancia la presencia del texto y las imágenes. Con una antigüedad que se remonta al siglo IX, estos grabados solían ser dibujos al estilo tradicional (monocromáticos y de línea) que retrataban escenas de óperas y novelas populares clásicas (fig. 8). Aunque pertenecientes también a la antigua tradición del grabado chino, estas novelas eran sin embargo, a principios del siglo XX una expresión cultural asociada a las prácticas de lectura en el medio urbano e integrada al circuito de producción del arte comercial (Xiao, 2013).



Fig.8. Wu Youru, Retrato de Zeng Jie. Lianhuanhua publicado en *Dianshizhai Pictorial*, Mayo de 1884.

A diferencia de los grabados antiguos de carácter religioso, la producción de este tipo de libros estaba vinculada tanto a la reproducción en serie de las imágenes a través de medios de impresión mecánicos como asimismo al desarrollo de la industria gráfica publicitaria <sup>53</sup> (Shen, 2001; Reed, 2004). Ya desde la década de 1910, con la difusión del formato de álbumes individuales entre los lectores de clase media, la producción de grabados para ilustración cobró mayor relevancia convirtiéndose en un arte independiente y de circulación comercial. <sup>54</sup> Sin embargo, a principios de la década de 1930, como veremos en el próximo capítulo, los *lianhuanhua* adquirieron un carácter diferente al ser adoptados por ciertos grupos de izquierda en Shanghai

<sup>53</sup> La publicidad gráfica se había extendido en las zonas urbanas desde mediados del siglo XIX, dando lugar al constante crecimiento de un mercado popular de libros, revistas y periódicos con ilustraciones. Dos de los casos más emblemáticos fueron el *Shanghai Huabao* y el suplemento *Dianshizhai Pictorial*. Ver Reed, C. A. (2004). *Gutenberg in Shanghai: Chinese print capitalism, 1876-1937*. Vancouver: UBC Press.

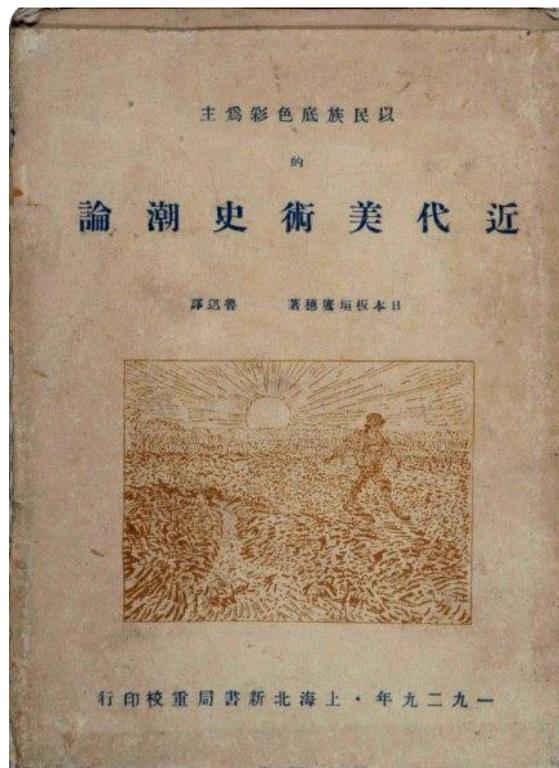
<sup>54</sup> El prototipo moderno de los libros ilustrados apareció en Shanghai en 1916 cuando el periódico *Caobao* comenzó a lanzar publicaciones con imágenes que abarcaban una sola página para venderlas en el formato de álbumes individuales. Estos se volvieron ampliamente populares entre los lectores de clase media y baja en la ciudad (Xiao, 2013: 2).

como un instrumento válido para la transmisión de un mensaje con contenido social y político (Hung, 1985).

En efecto, frente a las condiciones de vida precarias de una población mayoritariamente iletrada, muchos intelectuales y artistas vinculados a grupos comunistas y anarquistas en la ciudad comenzaron recién a inicios de los años treinta a cuestionar la falta de accesibilidad de las formas culturales que había generado el Movimiento del 4 de Mayo para las “masas” a las cuales pretendía alcanzar e “iluminar” (Zarrow, 2005). En el esfuerzo por alcanzar la aceptación por parte de este amplio sector iletrado de la población, algunos intelectuales radicales recurrieron al uso de géneros tradicionales de representación oral como canciones folklóricas y óperas populares, así como también al uso de los *lianhuanhua* para generar una comunicación política directa con la gente común, contrarrestando así el elitismo restrictivo que la había mantenido alejada de las obras clásicas (Shen, 2001: 10-13).

Fue en esa misma dirección política que Lu Xun comenzó a orientar su interés por la revalorización y difusión del grabado xilográfico, tomando distancia tanto de los canales institucionales del arte erudito como de los circuitos controlados por el arte comercial. Para ello, lo primero era reinstalar la reflexión sobre la historicidad de cada corriente estética que había llegado como influencia desde Occidente, para que esta mirada provocase una reflexión edificante sobre las propias condiciones en China.

Así, a fines de Diciembre de 1929 Lu Xun terminó de traducir y publicó el libro “Corrientes en la historia del arte moderno” (*Jindai meishu shi chao lun*) de Itagaki Takaho (1894-1966), un crítico de arte japonés pionero en su país en los estudios sobre fotografía, cine e historia del arte occidental (*fig. 9*). La traducción de esta obra, cuyo contenido recorría desde el neo-clasicismo al modernismo, podía ser de acuerdo a Lu Xun “una contribución importante en la comprensión del arte moderno europeo tanto por la claridad de los temas que presentaba como por sus numerosas reproducciones” (Lu: 1981: 320).



**Fig. 9.** Portada del libro “Corrientes en la historia del arte moderno” de Itagaki Takao, traducido por Lu Xun. 1era edición, 1929. Shanghai Xinbeishuju.

El interés de Lu Xun desde su infancia por las imágenes naturalistas e idílicas del mundo rural se hacía presente aquí en la significativa elección del grabado que aparecía en la portada del libro de Takaho. Se trataba de un grabado xilográfico anónimo que emulaba la obra *El sembrador* del célebre pintor realista Francois Millet (*ver Anexo, fig. 12*). No obstante, a diferencia de la atmósfera sombría de la obra original, aquí el campesino que aparece como figura en la imagen arroja semillas sobre un suelo abierto, a la manera de un camino que se pierde en un horizonte luminoso. Tal era la visión de Lu Xun respecto del grabado xilográfico como una nueva forma de arte, evocativa en el efecto de sus trazos simples y realista en los modos de su composición. Se trataba de un medio representativo que tendía puentes entre la pequeña y subestimada tradición de las novelas populares y la gran tradición de las obras literarias consagradas. Quienes cruzasen estos puentes serían, como el sembrador de la imagen sugería, los propios artistas creadores y acaso el mismo Lu Xun al emprender la recuperación y difusión del grabado xilográfico.

Al publicar además en 1929 aquella historia del grabado europeo, Lu Xun buscaba no sólo entrar en contacto con la tradición gráfica europea sino a su vez retomar la historia del grabado en Asia, valorando en principio la tradición de la imagen impresa en Japón (Mason, 1993). En este sentido, consideraba al grabado xilográfico como “una forma de arte propio de China pero moderno y vinculado al grabado en blanco y negro revalorizado desde comienzos de siglo XX en Europa, América y en la región del este de Asia a través de Japón” (Sullivan, 1990: 54).

Lu Xun destacaba que en Japón se había desarrollado a principios del siglo XX una distinción entre grabados creativos (*chuangzuo muke*) y grabados como reproducciones (*fuzhi pin*) (Laing, 1988: 11). Mientras que asociaba a estos últimos tanto con las reproducciones en serie de los tradicionales *nianhua* como con los *lianhuanhua* comerciales, vinculaba el primer término al concepto japonés *sōsaku hanga*. Al comenzar la década de 1930, como veremos en el próximo capítulo, esta diferenciación le serviría de referencia para la recuperación y puesta en valor del grabado como un soporte expresivo propio.

La circulación e influencia de estas ideas sobre el desarrollo histórico del arte gráfico, así como su contacto directo con el movimiento cultural de izquierda en Shanghai, fueron cruciales en la orientación que Lu Xun fue dando a partir de este período no sólo a su búsqueda de intervención social y cultural a través del arte y la literatura sino también a su definición política misma. El año 1929 marcó un hito importante en la nueva orientación de sus actividades, en especial por su interés creciente en el grabado xilográfico, al descubrir su potencialidad como un medio visual adecuado para la expresión política y la denuncia social; así como también por su compromiso de difundirlo entre los artistas más jóvenes.



En este capítulo he buscado identificar los elementos contextuales que a nivel histórico, político y cultural condujeron a Lu Xun a acercarse a la búsqueda de una nueva forma de arte en China, y más específicamente a través de ella a emprender la revalorización estética del grabado xilográfico. Su paso de Beijing a Shanghai, en el marco del recrudecimiento de los conflictos políticos a fines de la década del veinte, lo condujo de manera más firme hacia la revalorización del grabado en madera, conjugando los aportes de la tradición gráfica occidental con las posibilidades de recuperación de las antiguas formas gráficas populares en China. A partir de ello, se gestarían las condiciones para el surgimiento del Movimiento xilográfico moderno, cuyas conexiones a nivel local y sus referentes a nivel extranjero serán motivos de interés en el próximo capítulo.

## CAPÍTULO 5

### **Los albores del Movimiento xilográfico moderno: sus referentes locales e influencias extranjeras**

La revalorización del grabado xilográfico durante las décadas de 1920 y 1930 supuso para quienes la llevaron a cabo un reconocimiento de la riqueza expresiva y del potencial comunicativo de las imágenes impresas y de su larga tradición en China. Paradójicamente, este redescubrimiento del valor de lo propio se ensombreció por el sentimiento de vergüenza y humillación provocado por las derrotas recientes del país frente al avance de las potencias imperialistas europeas. La necesidad de establecer una lectura crítica respecto de los modelos y referentes culturales que ofrecía en esa época el arte gráfico de Japón y de los países del norte y este de Europa fue lo que motivó inicialmente a Lu Xun y a los jóvenes artistas que dirigió, a recuperar y resignificar el valor expresivo del grabado en su país. Lejos de ser un desarrollo aislado, por el contrario, se trató de un proceso complejo atravesado por múltiples diálogos y conexiones tanto con las circunstancias del escenario cultural local de la ciudad de Shanghai como con el desarrollo del arte gráfico europeo.

El objetivo de este capítulo, por lo tanto, es ahondar en las implicancias y el impacto que tuvieron en el surgimiento del Movimiento xilográfico moderno ciertos desarrollos locales como formas de referencia a nivel cultural y política, así como determinadas influencias estéticas extranjeras recobradas por Lu Xun para orientar la recuperación del grabado en China. Explicaremos en principio de qué modo el Movimiento xilográfico logró conformarse y producir sus primeras obras y actividades de difusión en Shanghai, buscando un espacio de pertenencia, por fuera de las instituciones y los circuitos establecidos. Veremos a su vez cómo a través de una serie de traducciones, publicaciones y exhibiciones de obras gráficas extranjeras, Lu Xun y estos artistas entraron en contacto con el modo de trabajo, los procedimientos y el estilo vanguardista de otros movimientos gráficos fuera de China. Como veremos, finalmente, esto impactaría no sólo en el carácter y el contenido de las obras sino también en la concepción que estos artistas desarrollaron en relación a su propio trabajo.

## **1. La formación del Movimiento en Shanghai**

### **a. El avance del movimiento cultural de izquierda**

A comienzos de la década de 1930 Lu Xun se orientó de un modo más firme y comprometido hacia la recuperación estética y la difusión del grabado xilográfico moderno. En este apartado buscaré identificar qué factores lo condujeron a este propósito. Cabe decir en principio que esto ocurrió al mismo tiempo que Lu Xun se vinculaba con las actividades y propuestas culturales del movimiento político de izquierda, en firme estrategia de avance no sólo en la ciudad de Shanghai sino en otras localidades vecinas como Hangzhou, Jiaying y Suzhou. En esta área, muchos estudiantes que se habían formado antes en Japón y en Europa contribuyeron a crear un movimiento cultural de izquierda de notable influencia en el ámbito de la literatura y de las artes visuales. Las ideas socialistas, comunistas y anarquistas, sobre todo provenientes de Rusia, Alemania y Francia tuvieron impacto en este desarrollo a través del estudio de traducciones y de la formación de grupos de lectura y discusión (Fung, 2010).

Especialmente a partir de 1928, cuando el recién conformado gobierno nacionalista de Chiang Kai-shek en Nanjing fue denunciado por los partidarios comunistas de haber traicionado los esfuerzos en pos de una revolución social más amplia, muchos estudiantes ya iniciados en el pensamiento de izquierda volvían a China trayendo consigo las teorías marxistas sobre la literatura revolucionaria y el arte del proletariado (Spence, 1990). Este movimiento comenzó a fomentar a partir de entonces una nueva forma de intervención cultural, presentando sus acciones y propuestas como “una legítima intrusión en la historia del arte” (Tang, 2008: 44).

El llamado “movimiento cultural de izquierda”, si bien amplio, poco organizado y heterogéneo en su composición, fue forjando un discurso alternativo sobre el arte y la cultura, por fuera de las instituciones oficiales reconocidas, aunque en permanente contacto con los acontecimientos políticos de la época. Aunque no todos estos artistas, intelectuales y escritores estaban afiliados formalmente al Partido Comunista, como fue el caso de Lu Xun, compartían la preocupación por el recrudescimiento de los controles, la censura y los atropellos ante cualquier forma de disidencia política abierta contra el régimen. En este sentido, la demanda de este movimiento en pos de un arte y una literatura al servicio de la causa por la revolución social, hacía eco de la línea política determinada por el Komintern soviético y adoptada en ese momento por el PCCh.

Este amplio movimiento cultural de izquierda (que contenía a partidarios comunistas, pero también a socialistas y anarquistas) se desarrolló en las áreas urbanas del sudeste, aún a pesar de los resultados dramáticos de la represión en 1927 y 1930 de las movilizaciones y las huelgas

obreras organizadas por el PCCh en Shanghai y Changsha respectivamente. Como se mencionó en el capítulo 2, de manera simultánea y en disidencia respecto a esas estrategias urbanas de movilización del proletariado industrial, una parte importante de militantes comunistas bajo la dirección de Mao Zedong estableció en el sur de la Prov. de Jiangxi las primeras bases que darían lugar a las asociaciones campesinas en la región. Durante esta época Mao, relevado ya de su posición en el Comité central del partido por el fracaso de la Rebelión de la Cosecha de Otoño de 1927 en Hunan, “actuaba de manera prácticamente independiente de los líderes del partido en Shanghai, que le tildaban de aventurero militar por su estrategia basada en la guerra de guerrillas y en el reclutamiento del lumpenproletariado rural (trabajadores agrícolas, campesinos sin tierras, bandidos y miembros de sociedades secretas) en su recién creado Ejército Rojo” (Bailey, 2000: 125). Aunque obligado a pasar a la clandestinidad a partir de 1927 (y prácticamente ignorado por la posterior historiografía de la revolución), en Shanghai el PCCh continuó funcionando y logró construir su propio papel político en la ciudad durante la década del treinta, uniéndose a otros grupos disidentes, principalmente en protestas contra la política de apaciguamiento de Chiang Kai-shek frente a los japoneses (Stranahan, 1998).

Ante el repliegue rural de una parte del PCCh y el paso a la clandestinidad de los comunistas que quedaron en las áreas urbanas, sumado al fortalecimiento de los sectores más conservadores del GMD en Nanjing, ¿qué posibilidades de acción cultural concreta quedaban entonces en Shanghai y su área circundante? En Hangzhou, si bien el influjo del comercio internacional era menor, existía -en articulación con las corrientes de izquierda en Shanghai- una importante red de instituciones, actividades y grupos culturales interesados en el desarrollo y la modernización del arte.

En efecto, en enero de 1929 un grupo de estudiantes pertenecientes a la Academia Nacional de Arte de Hangzhou estableció en esta ciudad una organización para el estudio y la difusión de nuevas técnicas, saberes y experiencias artísticas (Kao, 1983). En una clara evocación política, la denominaron “Decimotava Sociedad de Arte” (*Yiba yishe*), por ser aquél el decimotavo año desde la caída del Imperio y la fundación de la República por Sun Yatsen. El surgimiento de esta agrupación es importante a los fines de esta tesis ya que, en la historia del arte moderno chino, esta formación fue la primera en exhibir públicamente grabados en madera, otorgando a su práctica un reconocimiento social en el campo del arte que hasta entonces no había obtenido (Tang, 2008).

A los ojos de Lu Xun, quien seguía de cerca los acontecimientos culturales de importancia en la región, este hecho artístico fue de relevancia no sólo debido a la incipiente revalorización del grabado como un soporte visual válido sino a las posibilidades comunicativas que brindaba a los

artistas involucrados, en términos de expresión política y social. Asimismo, este hecho particular puso de manifiesto la maduración de lo que se señaló en el capítulo anterior como una serie de cambios más generales en las políticas culturales sobre la educación estética y en las concepciones sobre el arte, tanto dentro como fuera de las instituciones establecidas.

Al poco tiempo de su constitución, trascendiendo el tímido apoyo institucional que había recibido de las autoridades de la Academia, este grupo logró concretar las primeras exposiciones fuera del ámbito restringido del campus universitario. La más importante de ellas fue la que realizaron en Shanghai en la primavera de 1930. Con el patrocinio de Cai Yuanpei, quien aceptó la invitación de escribir el catálogo, la muestra consiguió gran repercusión entre los círculos de artistas más prominentes de la ciudad (Duiker, 1977).

El alcance y la notoriedad del evento, sin embargo, no impidieron que tiempo después la “Decimotava Sociedad de Arte” se dividiera en dos grupos: uno, que mantuvo su sede en Hangzhou y el otro, que se instaló en la vecina Shanghai. Esta ruptura ocurrió a raíz del arresto de Zhang Tiao (1901-1934), uno de sus miembros más reconocidos, acusado por el gobierno de subversión política al participar de actividades organizadas en clandestinidad por el Partido Comunista. El arresto repentino, así como el de otros integrantes del grupo, condujo a su expulsión por parte de las autoridades de la Academia Nacional de Arte. La escasa tolerancia para el activismo político dentro del campus motivó asimismo la exclusión de otros cincuenta estudiantes al año siguiente, acusados igualmente de participar en actividades políticas contestatarias (Wasserstrom, 1991). Comenzaban a enardecerse por entonces las protestas en repudio a los fusilamientos de militantes comunistas en la ciudad y las violentas campañas de cercamiento que Chiang Kai-shek había iniciado en el sur de Jiangxi. Así lo atestiguaba un grabado de Jiang Feng (*fig.10*) que mostraba con crudeza el tiroteo de las fuerzas nacionalistas hacia una multitud de manifestantes.



**Fig. 10. Jiang Feng, *Maten a la resistencia*, 1931, xilografía.**

Considerando la circulación de este tipo de imágenes, el temor de las autoridades de dicha institución a que los estudiantes se alejasen de los propósitos estrictamente académicos se fundaba en el rápido crecimiento del activismo político en las universidades (Weston, 2004). Hacia fines de la década de 1920 había ocurrido en efecto, una división entre los pensadores e intelectuales más influyentes de la ciudad, reconociéndose dos líneas notorias de posición, una más cercana al liberalismo político, la otra a las corrientes culturales de izquierda, vinculadas a la expansión del comunismo y del anarquismo en el país (Fung, 2010). El proyecto humanista de un arte de carácter universal, que había sido tan propio de las primeras generaciones de intelectuales modernistas en China, iba quedando poco a poco de lado frente al avance del discurso social comprometido de los grupos de izquierda, claramente proclives a radicalizar el cambio político y renuentes a la idea de un arte puramente subjetivo en su expresión.

El dilema sobre el compromiso del artista había sido planteado durante estos años bajo una serie de argumentos que señalaban de forma implícita o explícita el papel social del arte y la necesidad de que el artista asumiese ciertas obligaciones respecto al conjunto de la sociedad, que trascendiera con sus obras las apariencias y el mundo de las ideas para representar “lo real”. La consideración del arte como un espacio autónomo, fuera de cualquier compromiso o anclaje histórico, ubicaba al artista como un ente independiente y sin condicionamientos. Así concebido, el arte resultaba una expresión desarraigada, sin correlatos políticos ni ideológicos: un tipo de arte –subjetivo, enajenado e ilusorio- que se sostenía tanto en la supervivencia de las antiguas formas del arte erudito tradicional como en la emergencia reciente de las bellas artes y del arte comercial de influencia occidental (Laing, 1988). Fue a esta concepción del “arte por el arte” a la que Lu Xun se opuso en estos años junto a muchos otros escritores y artistas que encarnaron el movimiento cultural de izquierda.

Los problemas reales de conducción y de gestión que enfrentaba la República en su administración a nivel nacional resultaban cada vez más evidentes a los ojos de muchos intelectuales que comenzaban a desconfiar de la eficacia del régimen para resolverlos (Wakeman, 1996). La capacidad militar del gobierno se encontraba comprometida por la beligerancia de los caudillos regionales cuyo poder de mando en las aldeas rurales permanecía aún incuestionado, a pesar de los esfuerzos de Chiang Kai-shek por eliminarlos o por cooptarlos en su apoyo (Zarrow, 2005). Sumado a los problemas de esta frágil negociación, la legitimidad política del régimen se veía amenazada por la extensión del poder real de los *soviets* campesinos, instalados ya por el Partido Comunista en el área montañosa que bordeaba los límites entre las provincias de Jiangxi y Hunan, fuera de la zona de influencia de los caudillos y del resguardo de la capacidad de ataque del gobierno (Chesneaux, 1973).

A partir del reconocimiento de este estado de conflictos y de la militarización creciente en todo el territorio del país, fue surgiendo progresivamente una postura más crítica respecto de los problemas sociales que se agravaban sin respuesta tanto en el campo como en la ciudad. Así, por ejemplo, un intelectual liberal como Hu Shi advertía en Abril de 1930 que “los mayores obstáculos para el logro de una República unificada, moderna y próspera no eran ni la amenaza del avance capitalista ni la prolongación del antiguo régimen imperial sino la extensión de la pobreza, la ignorancia, la enfermedad y la anomia entre la población” (citado en Tang, 2008: 99). Una expresión cabal de este clima de ideas al iniciarse la década de 1930 fue la constitución en Marzo de este año de la “Liga de Escritores de Izquierda” (*Zuolian*) en Shanghai.<sup>55</sup> Lu Xun se encontraba entre sus miembros más prominentes, junto a Feng Naichao, Qian Xingcun, Yu Dafu y Tian Han, aunque era el único que no pertenecía formalmente como miembro al Partido Comunista Chino.<sup>56</sup> Al mismo tiempo, en sintonía con el crecimiento de las actividades de promoción artística y de las exhibiciones organizadas deliberadamente fuera de los ámbitos académicos y oficiales, artistas de Hangzhou y Shanghai liderados por Feng Xuefeng establecieron la “Liga de Artistas de Izquierda” (*Meilian*).

En el mismo mes en que se realizaba la primera reunión de la Liga de Escritores de Izquierda en el campus del Colegio Chino de Arte, Xu Xingzhi (1904-1991) publicaba en el periódico mensual “Arte” (*Yishu*) el primero de cuatro ensayos en los que desarrolló los fundamentos teóricos y la descripción de las nuevas tareas del arte, de acuerdo a la concepción impulsada por los intelectuales y artistas de izquierda. Estos escritos a su vez, sirvieron como plataforma teórica de la *Meilian*.

En afinidad con un artículo previo de Feng Naichao de 1928 titulado “Arte y vida social” al igual que la célebre obra de Georgi Plejánov, en el primer ensayo, Xu Xingzhi afirmaba que el nuevo movimiento que se iniciaba dentro del campo de las bellas artes no sólo sería parte de un movimiento cultural de carácter general, sino que también afrontaría la cuestión de la conciencia y las relaciones de clase. El desarrollo del arte desde la era del 4 de Mayo de 1919, de acuerdo a este escritor, había quedado estancado en gran medida debido a los enfrentamientos entre las diversas escuelas de arte, cada una tratando de monopolizar los recursos de las instituciones educativas y buscando dividir el campo cultural. El resultado de tales luchas fue “la producción de

---

<sup>55</sup> Con el apoyo del Partido Comunista Chino, la Liga fue la organización que de manera sistemática implementó la mayoría de las estrategias y políticas del ala cultural de izquierda en la ciudad. Se desarrolló hasta principios de 1936, cuando en vísperas de la guerra contra Japón fue voluntariamente disuelta por sus miembros.

<sup>56</sup> Si bien desde la década de 1930, Lu Xun se inclinó decididamente al estudio y a la traducción de obras marxistas, así como a la defensa de una literatura y un arte revolucionarios, vinculados con el proyecto cultural de la izquierda en la ciudad, se mantuvo fuera de las disputas internas del Partido Comunista Chino. Por esta razón, nunca llegó a afiliarse formalmente como miembro (Hockx & Denton, 2008).

obras con títulos incomprensibles, dibujos y composiciones temerarias e individualistas que simplemente escapaban a la mayoría de los observadores” (Xu Hockx & Denton, 2008: 134). La misión entonces del nuevo movimiento de arte, según estimaba Xu Xingzhi, era articular la conciencia de clase del proletariado. En este sentido, apelaba a los artistas a resistir los cánones y las políticas de la clase dirigente, a fortalecer la autonomía de su propio movimiento y a reconocer la estrecha relación entre el arte y la vida misma. El comienzo de un nuevo movimiento artístico debía reflejar, por lo tanto, la llegada de una revolución proletaria así como también de un nuevo movimiento cultural, que había empezado a instaurarse ya desde 1928 a partir de los debates en torno a la literatura revolucionaria.

Para Xu Xingzhi, de manera coincidente con las ideas planteadas por Lu Xun durante sus años en Beijing, las obras de arte debían participar de la transformación social. Para ello, claramente el primer paso hacia la constitución de un nuevo movimiento de arte era cambiar el orden y las instituciones establecidas: el proyecto de usar el arte como un arma efectiva para la revolución social requería de una práctica diferente a la de realizar, exhibir y contemplar de manera convencional las obras. Xu, sin embargo, avanzaba en describir la función de los artistas en el nuevo contexto social y político que se abría a fines de los años veinte, mediante una activa participación directa en la lucha de clases, buscando el modo más efectivo de representar las condiciones de vida de los trabajadores, y esto era a través de técnicas realistas. Con el compromiso de dar expresión a la “realidad” en sí misma, los artistas debían movilizarse y contribuir a educar a los trabajadores, a fortalecer su voluntad de lucha y a elevar sus niveles de conocimiento cultural (Hockx & Denton, 2008). Este énfasis en la educación popular a través del arte se reforzaría aún más en la década del cuarenta.

Por lo pronto, el concepto clave en el discurso de Xu Xingzhi al describir esta nueva concepción de las artes visuales seguía siendo el de “representación” (*biaoshi*), que había adquirido una gran versatilidad en el discurso teórico de estos años; pero a esto se sumaba con fuerza la adopción del “realismo” (*xianshi zhuyi*), como principio de orientación tanto a nivel técnico como estético (Andrews & Shen, 1998). Como veremos, estas definiciones tuvieron un impacto decisivo en la dirección teórica y en el desarrollo del arte xilográfico a principios de los años treinta.

En 1931 un grupo asociado a la Liga de Artistas de Izquierda y que había sobrevivido a los arrestos sufridos por la “Decimoctava Sociedad de Arte” en Hangzhou, organizó una nueva exhibición de arte en esta ciudad, contando esta vez con el apoyo directo de Lu Xun como promotor. Esta iniciativa estuvo encabezada por Hu Yichuan (1910-2000), un joven pintor que al igual que otros compañeros se había iniciado años antes, en el marco de la Academia Nacional de

Hangzhou, en la investigación y el aprendizaje de distintas técnicas y estilos de arte moderno. Fuera de esta enseñanza formal, se había interesado en estudiar de manera autodidacta las técnicas del grabado tradicional (Sullivan, 1996). A través de Feng Xuefeng, Hu Yichuan se acercó a Lu Xun para darle a conocer las obras de la “Decimoctava Sociedad de Arte” que aún sobrevivía en Hangzhou y manifestarle su interés en la producción de grabados xilográficos.

Lu Xun no sólo aceptó escribir la introducción al catálogo de dicha exhibición; sino que también, a través de su amigo Uchiyama Kanzō, ayudó al grupo a conseguir un espacio físico para instalarla. A pesar de que el otro grupo de la Decimoctava Sociedad con sede en Shanghai estaba al tanto de la exhibición, no participó de ella por considerarla como una muestra institucional solapada de la Academia Nacional de Arte de Hangzhou. Contra todos los pronósticos, la exhibición se realizó finalmente en Junio de 1931 con más de 180 obras, incluyendo grabados xilográficos (Sun, 1974).

El texto introductorio de Lu Xun definía al tipo de arte realizado por este grupo como “un arte vigoroso y progresista” (*yi ge chongman huoli he jinbu de yishu*) y rechazaba la concepción estética de “un arte universal y apolítico” (*yige pubian de fei zhengzhi xing de yishu*) desprovisto de diferencias históricas (Lu, 1982: 131). En un contexto de divisiones, consideraba Lu Xun, no podía existir tal clase de arte, en tanto fuese simultáneamente denunciado y defendido por partes antagónicas. Asimismo, criticaba el modo en que muchos artistas coetáneos habían logrado una reputación encumbrada, debido a sus pretensiones individuales más que a la calidad de sus trabajos artísticos. Por el contrario, remarcaba en el catálogo, que los jóvenes artistas de este grupo resultaban una verdadera renovación en el arte de la época, al sostener una conciencia clara respecto del propósito de sus obras y al mostrar un empeño firme en la realización de los trabajos. El tono audaz de estos comentarios suscitó el rechazo de Lin Fengmian, director de la Academia Nacional de Arte de Hangzhou, quien requirió rápidamente a los organizadores de la muestra excluir el texto redactado por Lu Xun. Su pedido, sin embargo, fue desobedecido, ocasionando la quita del auspicio institucional por parte de la Academia (Tang, 2008).

En relación a las obras, lo que distinguió a dicha exhibición de las realizadas precedentemente por otros pequeños grupos y sociedades de arte en Shanghai, fueron los trabajos del propio Hu Yichuan y de Wang Zhanfei. Si bien en el conjunto había obras realizadas en distintos formatos y estilos, ambos artistas habían utilizado el grabado xilográfico como un medio expresivo nuevo, organizando en las composiciones escenas de figuras humanas con una particular narrativa visual que hacía hincapié en el carácter político y social de lo representado. Así, los temas tratados en las obras de Hu Yichuan incluían imágenes de personas y grupos desplazados, escenas de pobreza, desocupación y encarcelamientos.

Si bien estos trabajos no exhibían la nitidez y la destreza técnica de las escenas de naturalezas muertas, retratos y desnudos que también se incluían en la muestra, el uso del grabado xilográfico por parte de Hu Yichuan, como un medio para exponer y narrar las historias humanas, otorgaba a sus composiciones “un sentido más complejo en su contenido y más dinámico en sus efectos visuales” (Tang, 2008: 105). El activismo de este artista y la crítica social presente en sus obras –al igual que en el caso de muchos otros que se vincularon al movimiento xilográfico- eran una expresión reflexiva acerca de las contradicciones y los disturbios en la vida urbana, pero también de la angustia sufrida por la población rural que llegaba a las ciudades, asediada por la escasez y la violencia, y aun así era perseguida y marginalizada (ver Anexo, fig. 13-15).

En una de las obras más elocuentes de Hu titulada “El hambre” (*ji e*), los personajes representados –una pareja y un niño- aparecían juntos recostados sobre un carro, aunque ensimismados y abatidos por el cansancio físico y el estado de penuria en el que parecían encontrarse (*fig. 11*). En contraste con este sentido crudo y agobiante del mensaje, el efecto compositivo de movimiento que brindaban las líneas cruzadas y curvas, tanto en el espacio del entorno como en la conformación de las siluetas humanas, le otorgaban a la imagen un aspecto dinámico, sólido y vital.



**Fig. 11. Hu Yichuan, *El hambre*, 1931.**

En el caso de las obras de Wang Zhanfei, predominaba un tratamiento más dramático de las formas, con planos oscuros y líneas diagonales que reforzaban el aspecto lúgubre de las figuras humanas. Una de sus obras, titulada sencillamente “Xilografía” (*muke*) (*fig. 12*), representaba de un modo narrativo y teatral, la muerte del escritor Rou Shi, colega de Lu Xun en la edición de la

revista “La corriente” y miembro de la Liga de Escritores de Izquierda, que había sido asesinado meses antes por la policía del gobierno nacionalista.<sup>57</sup>



**Fig.12. Wang Zhanfei, Xilografía, 1931.**

El recorrido visual que propone la composición de esta imagen parte en sentido vertical, destacando al grupo de personas que se agolpan mirando de frente la escena del escritor caído. La figura arrodillada ante el cuerpo sostiene en su mano un libro mientras dirige la vista a la distancia. En el fondo de la composición, marcando el horizonte, una cruz erguida contrasta con el brazo levantado en señal de lucha de un manifestante. De la multitud que parece congregarse en avance, sobresalen algunos rostros de gesto adusto. El mismo día de la muerte de Rou Shi, otros dieciocho jóvenes comunistas fueron asesinados en la ciudad de Shanghai, durante la etapa del “terror blanco” iniciado por el régimen nacionalista, conocido de este modo –recordemos– por la represión política que llevó adelante a través de sucesivas persecuciones, arrestos y fusilamientos de activistas de izquierda.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> A raíz del avance de las posiciones críticas de la Liga, el gobierno nacionalista actuó rápidamente para suprimirla. Así, el 7 de Febrero de 1931 fueron ejecutados cinco de sus miembros, Li Weisen, Hu Yepin, Rou Shi, Yin Fu y Feng Keng quienes fueron conocidos luego de acuerdo a la historiografía oficial del PCCh como “Los cinco mártires de la Liga de Escritores de Izquierda”.

<sup>58</sup> Agredidos por la feroz purga anticomunista que llevó adelante el gobierno, los partidarios del PCCh rechazaron la adopción de cualquier política de compromiso con el régimen. Por el contrario, buscaron acelerar la revolución social como parte de la confrontación global del proletariado frente al capitalismo. La estrategia se mantuvo en imitar el

La exhibición realizada por el grupo despertó tanto comentarios de interés como críticas. Una de ellas fue la de Yu Hai, miembro de la Liga de Artistas de Izquierda, para quien lo más destacable de la muestra resultaba la representación realista de trabajadores urbanos y rurales. Sin embargo, criticaba algunas imágenes que los mostraban de manera idealizada como sujetos que aceptaban inmovibles el destino de realizar los trabajos más duros. Yu Hai rechazaba la tendencia a describir visualmente el accionar y la actitud de los trabajadores presentándolos de manera pasiva, armónica y estática en relación a las condiciones injustas del orden social existente. En este sentido, señalaba “la necesidad de representarlos como sujetos conscientes de lo insoportable de la situación en que se encontraban y por lo tanto, dispuestos a tomar parte en la acción contra ella” (Yu citado en Tang, 2008: 102). En el caso de Hu Yichuan, no obstante, Yu Hai reconocía que sus trabajos resultaban más efectivos al revelar de manera directa los efectos de esa realidad social opresiva.

En el contexto de una muestra de arte, un grabado monocromático realizado a partir de una matriz de madera podía resultar menos llamativo que una colorida pintura al óleo. Sin embargo, fuera de este ámbito “artificial”, las xilografías en blanco y negro resultaban ser más versátiles y tener un efecto más potente para el observador. Esta idea de una forma artística que saliera de la galería a la calle estaba presente ya en la concepción moderna del grabado que comenzaba a gestarse en este movimiento. Los pocos grabados xilográficos que se incluyeron en esta muestra general de 1931, iniciaron sin embargo tres temas clave que se asociarían en lo sucesivo a este nuevo formato artístico: la aspiración a realizar etnografías visuales al representar de manera realista el drama de la pobreza y de sus efectos; el activismo político de los grupos de izquierda y una total indiferencia a las consideraciones comerciales en la producción de las obras, como la numeración en serie de las ediciones limitadas o la autenticación de cada pieza (Hung, 1997).

Los grabados de la exhibición provocaron gran interés en la rama de la Decimoctava Sociedad de Arte con sede en Shanghai. Poco después, muchos de sus miembros buscaron comprar gubias y herramientas de grabado, optando cambiar el trabajo y los materiales costosamente prohibitivos de la pintura al óleo. A diferencia de ella, una estampa grabada contenía en sí “elementos más adecuados para la creación de un trabajo artístico poderoso, que es lo que buscaba un artista joven y pobre” (Tang, 2008: 110). Con ese ánimo, recurrieron a Lu Xun en consulta por una colección de ilustraciones en linóleo realizadas por el artista alemán Carl

---

modelo soviético de movilización política haciendo foco en las áreas urbanas: entre 1928 y 1932 el PCCh mantuvo por lo tanto “una estrategia centrada en la organización de boicots, manifestaciones, huelgas e insurrecciones armadas en las ciudades, especialmente en el área industrial costera” (Wong, 1991:100). La literatura revolucionaria, entendida como un movimiento político en sí mismo, fue entonces una expresión concreta de la política del partido para “empujar más profundo, contra cualquier obstáculo, a la marea revolucionaria” (Wong, 1991: 66).

Meffert (1903-1988), que el escritor había conseguido a principios de 1931. Lo que los motivó a estudiar esta serie fue no sólo el dramatismo visual de sus composiciones, sino también el esmero de las formas talladas, descripciones que incluían paisajes urbanos, industriales y de trabajadores (Sun, 1974).

La promoción del grabado fue encausándose entonces por motivos tanto estéticos como socioeconómicos. Así, en tanto la influencia del grabado xilográfico europeo comenzaba a atraer a estos jóvenes como un medio renovado de expresión y de protesta, Lu Xun realizó una intervención histórica en Agosto de 1931 al reunir a un grupo de estudiantes para profundizar en el aprendizaje de las técnicas y posibilidades compositivas del grabado. La realización de este taller, como veremos en el próximo apartado, dio impulso y concreción al que posteriormente, de acuerdo a la historiografía del arte de este período, se conocería como Movimiento Xilográfico moderno (Andrews & Shen, 1998).

#### **b. La realización del taller de Uchiyama**

Poco tiempo después de conocer a Uchiyama Kakichi, profesor de arte en Japón y hermano menor de su amigo Kanzō, Lu Xun lo invitó a impartir un curso introductorio de grabado destinado a un grupo de jóvenes estudiantes de arte. Para reunirlos, confió en Feng Xuefeng y Yu Hai, referentes de la Liga de Artistas de Izquierda, quienes por fuera del ámbito académico iniciaron diálogos con otros grupos de artistas para que cada uno enviase un número determinado de aprendices. De este modo, el 17 de Agosto de 1931, trece estudiantes provenientes de diferentes instituciones de arte asistieron al curso organizado por Lu Xun.<sup>59</sup>

El seminario incluyó un entrenamiento en la práctica de tallado e impresión por parte de Uchiyama, así como una introducción general dictada por Lu Xun de la historia del grabado, “desde los grabados policromos japoneses hasta las estampas del expresionismo alemán, ilustrando cada parte con ejemplos originales de su propia colección” (Tang, 2008: 108). El taller se prolongó por cinco días, durante los cuales Lu Xun participó como intérprete y Uchiyama Kakichi enseñó las técnicas básicas de la xilografía, comentó las diferencias técnicas entre distintos tipos de impresiones y asignó tareas de elaboración propia a los estudiantes (Emrich, 2014). Para colaborar con las clases, Lu Xun trajo en varias ocasiones al taller su colección de grabados japoneses tradicionales (*ukiyo-e*) y modernos (*sōsaku-hanga*), así como su serie completa de grabados ingleses. El valor ilustrativo de estas obras era importante, sin embargo, su colección más apreciada estaba reunida en la serie de grabados titulada *Guerra*, de la artista alemana Käthe

---

<sup>59</sup> En este número estaban representados los grupos artísticos más importantes de la ciudad: asistieron seis miembros de la Decimotava Sociedad de Arte de Shanghai, dos de la Academia de Artes de Shanghai (*Shanghai Meizhuan*), dos del Colegio de Arte de Shanghai (*Shanghai Yizhuan*) y tres del Club de Pintura Occidental Oca blanca (*Bai-e Xifang Huihua Julebu*) (Andrews, 1998: 215).

Kollwitz (1867-1945) realizada entre 1922 y 1923. Se trataba de un conjunto de piezas gráficas que el escritor había adquirido a través de la periodista Agnes Smedley, corresponsal del diario *Frankfurter Zeitung* en Shanghai, con quien colaboraba desde 1929. Al final del taller, él mismo entregó como obsequio a Uchiyama Kakichi seis grabados de Kollwitz y, a cambio, recibió estampas de varios estudiantes como recuerdos, entre ellas un retrato de su propia figura realizado por Chen Zhuokun. En la fotografía que se tomó ese día puede observarse al grupo de estudiantes junto al instructor japonés y a Lu Xun, quien a diferencia de ellos, viste una túnica larga a la manera tradicional (*fig. 13*).



**Fig.13.** Participantes del taller de Uchiyama Kakichi organizado por Lu Xun. Shanghai, Agosto de 1931.

Entre los estudiantes asistentes al taller de Agosto, Jiang Feng, Chen Zhuokun y Chen Tiegeng jugaron un rol crucial en mantener el impulso dado al nuevo movimiento xilográfico que iba formándose. Animados por esta experiencia y dispuestos a dar continuidad al aprendizaje, formaron una agrupación a la que llamaron “Sociedad para la Investigación del Grabado Moderno” (*Xiandai muke yanjiu hui*), a partir de la cual iniciaron una campaña de promoción del grabado entre otros estudiantes de arte. Poco después de su surgimiento, el periódico “Noticias literarias y artísticas” (*Wenyi xinwen*) anunciaba en un artículo la producción de más de cien estampas por parte del grupo (Wu & Wang, 1981). Esta era la primera vez que se mencionaba al Movimiento

xilográfico moderno (*Xiandai muke yundong*) como tal.<sup>60</sup> De igual modo, varios grupos pequeños de artistas y publicaciones de grabados surgieron posteriormente a este primer impulso.

El grabado fue adquiriendo mayor difusión y logrando un reconocimiento cada vez más amplio. El Movimiento xilográfico moderno iba cobrando dinamismo en Shanghai y extendiendo su influencia rápidamente hacia las principales ciudades del país. Este importante logro se produjo en el período que transcurrió entre el avance general del movimiento cultural de izquierda en esta ciudad a fines de la década de 1920 y la concreción del taller de Uchiyama en 1931. Entre esos años, sin embargo, la aparición de una red de conexiones culturales con referentes externos, menos visible desde lo institucional pero más eficaz en términos de inspiración e influencia formativa, fue determinante –como veremos en el próximo apartado– en la orientación estética y en la definición política del escritor y del propio Movimiento xilográfico.

## **2. Hacia una estética del vigor: el impacto de las obras gráficas extranjeras**

A través de Lu Xun, dos importantes referentes contemporáneos extranjeros ejercieron influencia en la conformación y definición artística del Movimiento xilográfico. Estos fueron por una parte, los grabados modernos del movimiento *hanga* de Japón y por otra, la obra gráfica de los movimientos expresionistas europeos. El acceso a esta doble fuente de apoyo, que sirvió de inspiración y de modelo inicial para los jóvenes grabadores chinos, fue posible gracias a la realización de numerosas traducciones, publicaciones y exposiciones de obras extranjeras. Mediante estas tres formas de difusión, el lenguaje visual del grabado en madera se extendió entre los artistas que formaron parte de este movimiento, como un medio expresivo válido tanto por su innegable riqueza histórica como por su vigencia dentro y fuera de China.

La difusión del grabado permitió hacer visible la constitución de un nuevo campo artístico, con prácticas de trabajo, principios y referentes distintos a los del arte erudito tradicional, como así también a los de otras formas artísticas coexistentes, como las bellas artes y el arte comercial. A partir del contacto con la tradición y con el desarrollo contemporáneo del arte gráfico extranjero se hizo visible la existencia de un área de profusa circulación de ideas e imágenes, de diálogo e intercambio de obras, ya no circunscripto a la cultura visual del ámbito local sino atravesando las fronteras impuestas por el nacionalismo y por los conflictos políticos coyunturales.

---

<sup>60</sup> La descripción de estos hechos y el reconocimiento del Movimiento xilográfico moderno apareció en un artículo del volumen 27 de *Wenyi Xinwen*, editado originalmente el 14 de Septiembre de 1931 y reimpresso en Wu, B. & Wang, G. (eds) (1981) *Yiba yishe jinian ji* (Colección conmemorativa de la Decimoctava Sociedad de Arte). Beijing: Renmin meishu, p. 84.

## a. El contacto con Japón: la influencia del movimiento *hanga* y el grabado creativo

La circulación a principios del siglo XX del concepto de “grabado creativo” (*chuangzuo muke*), como una forma expresiva de arte moderno, fue central para el desarrollo del grabado xilográfico en China (Laing, 1988). Se trataba de un término acuñado previamente en Japón por un movimiento de grabadores modernos conocido como *Hanga undô*. Su comienzo se reconoce en la historiografía a partir de Julio de 1904 con la publicación en la revista japonesa de arte y literatura *The Day Star (Myôjo)* de una xilografía de Yamamoto Kanae (1882-1943) titulada “El pescador” (*gyofu*) (fig.14) (Statler, 1956). En ella Ishii Hakutei (1882-1958), grabador y editor de la revista, destacaba por entonces el valor de la obra de Yamamoto y apreciaba el trabajo versátil del artista contenido en la obra “al usar la matriz de madera como un lienzo y la gubia como un pincel” (Ishii citado en Shibuya, 1999: 22).<sup>61</sup>

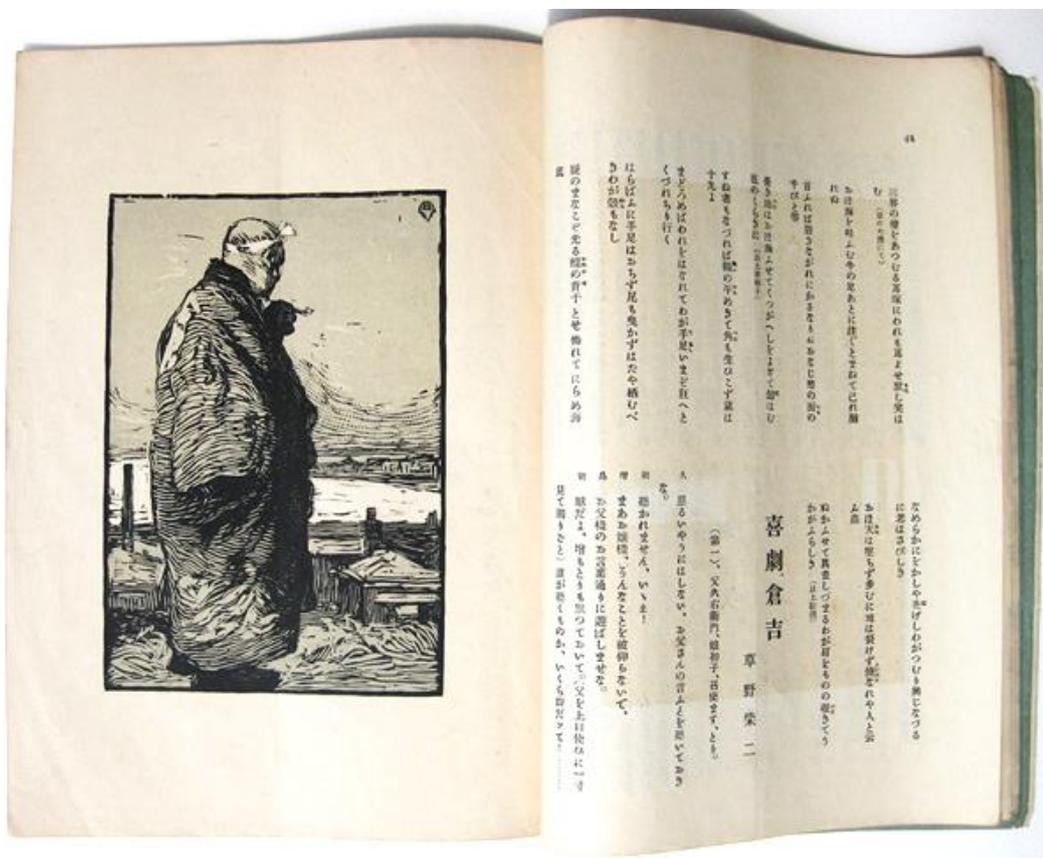


Fig. 9. Yamamoto Kanae, *Gyofu* [El Pescador], xilografía, 1904. Revista *Myôjo*. Vol. 5.

Sin embargo, para esta época ni los vocablos japoneses *hanga* (imagen impresa) ni *sôsaku hanga* (grabado creativo) se usaban aún. El término *hanga* en sí mismo, con el que se reconoció

<sup>61</sup> Cabe destacar en este punto que la mayoría de los artistas *hanga* de este período temprano, aún se pensaban a sí mismos primordialmente como pintores, ya que de hecho muchos habían sido entrenados previamente como tales (Jenkins, 1983).

luego a los primeros grabados japoneses de estilo moderno, fue utilizado por primera vez en Noviembre de 1905 en la revista *Heitan* fundada por los propios Yamamoto e Ishii (Merritt, 1990). Al comienzo, estos escritores utilizaban la palabra *tou-ga* (pintura grabada), pero a partir del tercer número introdujeron el término *hanga*, para referirse a los “grabados creativos”, en los cuales los artistas “tallaban a partir de sus propios diseños los bloques de madera que servían de matriz para las impresiones” (Merritt, 1990: 113). En 1909, Ishii introdujo formalmente el concepto *hanga* para diferenciarlo explícitamente del término *fukusei hanga*, que refería a las “reproducciones grabadas”, obras en las que el grabador como un mero ejecutor manual se limitaba a transcribir los dibujos y diseños de otra persona. La idea central del concepto *hanga* se apreciaba en el lema que identificaba al movimiento iniciado por Yamamoto: “dibujo propio, tallado propio e impresión propia” (*Jiko byōga, jiko chōkoku, serufu insatsu*) (Kawakita y Takashina, 1978: 191).

Lu Xun, que había tenido contacto con estas ideas durante su experiencia previa de estudio en Japón, buscaba retomar la historia del grabado en Asia, destacando los cambios en la tradición de la imagen impresa en este país y la posibilidad de trazar líneas de contacto e influencia con China (Mason, 1993). En este sentido, consideraba al grabado xilográfico como “una forma de arte propio pero moderno y vinculado al grabado en blanco y negro, revalorizado desde comienzos de siglo XX en Europa, América y en la región del este de Asia a través de Japón” (Lu, citado en Sullivan, 1990: 54). Con la orientación de este propósito, recuperó esta noción de grabado creativo surgida en Japón y la introdujo en China bajo el término *chuangzuo banhua*.<sup>62</sup>

Si bien resulta difícil identificar las fuentes gráficas que pudieron haber inspirado a Lu Xun ya no en Japón sino durante sus primeros años en Shanghai, es posible que fuera influido tempranamente por Yoshio Nagase (1891-1978), un notable artista del movimiento *hanga* conocido por entonces en la ciudad. En la década de 1910, Nagase realizaba grabados expresionistas para la revista literaria *La Máscara (Mianju)*, que llegaba a Shanghai a través de pequeñas tiradas comerciales. En Japón, Nagase junto con otros dos artistas –Shintaru Hiroshima y Kiyoshi Hasegawa- formaron el “Club japonés de grabados creativos” (*Nihon Hanga Club*). Como resultado de esta experiencia ambos publicaron en 1922 un importante libro traducido al inglés bajo el título “To those who make prints” [Para aquellos que hacen estampas], uno de los primeros libros japoneses de instrucción en talla e impresión (Brown, 285). Se conoce a partir de su diario, que Lu Xun compró este libro en 1927 en la tienda de su amigo Uchiyama, siendo éste “el comienzo de una continua colección de grabados japoneses y libros relacionados” (Li, 2002: 375). A partir

---

<sup>62</sup> En China, a comienzos de la era republicana los grabados se nombraban todavía con diferentes términos: *tu* (dibujo), *hua* (pintura) o *xiu xiang* (imagen brocada). La expresión *banhua* (estampa impresa) no se difundió de manera amplia sino recién a fines de la década de 1910 y principios de los años veinte.

de esta fecha, el escritor alentó la difusión de las obras de Nagase en China al publicarlas y recomendar a otros editores su trabajo (Sun, 1974). También por estos años, compró el libro de Masahide Asahi “Técnicas de grabado creativo” (Ota, 1972).

Al igual que Ishii en su país, Lu Xun promovió el grabado creativo en contraposición a los grabados como meras reproducciones o réplicas (*fuzhi pin*), un tipo de obra y de práctica más vinculada con la impresión mecánica en serie y con la circulación mercantil. Esta distinción en relación al carácter de las obras a partir del trabajo creativo e integrador del artista, fue realizada por Lu Xun en 1929. Así, mientras que los grabados tradicionales chinos combinaban el esfuerzo del artista, del grabador y del impresor, los “grabados creativos” modernos eran producto del trabajo de un solo artista, algo sin precedentes en China. Al respecto, comentaba:

Cuando era niño y veía las ilustraciones en libros de inglés para chinos, me quedaba sorprendido por su excelencia y vitalidad. Eran tesoros para mí. Sólo recientemente me di cuenta que en Occidente había “grabados creativos”, que eran dibujados y tallados por un solo artista (...) eran su creación directa, sin requerir de la ayuda del grabador o del impresor (Lu, 1981: 94).

Esta idea de Lu Xun, que despertó su interés inicial en este tipo de estampas, fue desarrollada luego de manera más directa en su obra “Métodos de grabados creativos” (*Chuangzuo fangfa jilu*) de 1933. En ella reconocía la división del trabajo que operaba al interior de los antiguos talleres de grabado y ponía a su vez de manifiesto las fases creativas del propio trabajo humano, que se ocultaban en la reproducción seriada de las imágenes. Así lo explicaba en dicha obra:

Para las estampas utilizadas en reproducciones, los dibujantes sólo dibujan, los talladores sólo tallan, los impresores sólo imprimen (...) pero para los grabados creativos, el artista lo realiza todo. Los grabados creativos son creaciones directas del artista, y por lo tanto no mediadas por talladores o impresores (Lu, citado en Zhang, 1982: 346-347).

Lu Xun expresaba con otras palabras el mismo lema de los artistas *hanga* japoneses y acentuaba a partir de la noción de “creatividad” (*chuangzao li*), la “fuerza para crear” propia del artista, así como su control e injerencia inmediata en el diseño y la producción de sus propios grabados. En relación a ello, afirmaba:

Los llamados grabados creativos no son imitaciones ni reproducciones. Sus creadores sostienen la gubia sobre la placa y tallan directamente sobre ella. Sobre todo, el manejo de la herramienta y el tallado directo son absolutamente necesarios para los grabados creativos. Estos son diferentes respecto de las pinturas ya que los artistas usan la gubia como un pincel y la placa de madera como papel o lienzo (Lu, citado en Zhang, 1982: 292).

Se trataba de una concepción del trabajo artístico que valorizaba la potencialidad de su realización concreta y de manera directa, superando la diferenciación valorativa que separaba tradicionalmente en China al trabajo manual del trabajo intelectual o propiamente creativo.

## **b. La integración del trabajo manual e intelectual en el arte**

En concordancia con la idea de grabado moderno del *sōsaku-hanga*, los artistas del Movimiento xilográfico “eliminaron la rígida división del trabajo que había caracterizado hasta entonces al grabado chino” (Andrews, 1998: 213). En este sentido, en lugar de delegar el trabajo manual de incisión directa sobre los tacos de madera, aprendieron a realizar por su cuenta este trabajo de tallado a mano de las líneas con la gubia, para luego entintar la matriz lograda e imprimir de inmediato las obras. Al proceder de este modo, intencionalmente, suprimían la intermediación del impresor, ideando y llevando a cabo por sí mismos la impresión manual de las estampas. Aunque el resultado visual de estas tallas e incisiones en la madera era más crudo en lo técnico, el modo de trabajo para lograrlo permitió proyectar sentimientos de inmediatez, que fueron más apropiados para el estilo y el significado que buscaban otorgarle a las obras.

Otro cambio, además, en el modo de trabajo artístico estuvo vinculado a la elección de los materiales. Al interés y la preferencia creciente por la gubia o el buril como herramientas manuales de corte en detrimento del sofisticado pincel, se sumó la utilización de tintas de impresión con base de pigmentos y óleos al aceite, en lugar de las tradicionales tintas al agua chinas. La maduración paulatina que hicieron los artistas de cambios a nivel técnico y material “diferenciaron la calidad de sus trabajos en relación a otros realizados en períodos más tempranos” (Andrews, 1998: 213).

Esta manera diferente de producir implicaba cambios no sólo en el propio proceso material de trabajo, sino también una ruptura a nivel perceptual e ideológico sobre el valor de las estampas logradas y del propio trabajo artístico objetivado en ellas. El aspecto manual de la realización - hasta entonces menospreciado- adquiría un nuevo valor al integrarse al trabajo intelectual como destreza y habilidad técnica. A su vez, este dominio técnico era el que permitiría formalizar el estilo de las obras, otorgando calidad y efectividad a la impronta visual.

La distinción entre grabados como “reproducciones” y grabados “creativos” fue incorporada por los jóvenes grabadores chinos con el propósito de distinguirse a sí mismos como “artistas de vanguardia”, tomando distancia respecto de los artistas profesionales que realizaban grabados por comisión (Tang, 2008). La posibilidad concreta de multiplicar las estampas a través de la impresión manual en serie no anulaba el carácter creativo del trabajo aportado por el artista. Por el contrario, el acto de grabar y estampar desde una matriz hecha a mano enriquecía las posibilidades de difusión de las obras sin perder lo singular e irrepetible de la experiencia de tallarla. La dinámica de reproducción de las imágenes en este sentido, no daba hegemonía a la copias y a su mercantilización posterior, sino que subrayaba en la mirada del artista la

importancia del trabajo humano, objetivo y manual para la elaboración completa de la obra, integrando en este acto al trabajo manual y al trabajo intelectual.

Este cambio perceptual en relación al trabajo manual tenía una implicancia aún más profunda. La justificación histórica de la división del trabajo -que suponemos entrañaba una diferencia categórica entre el trabajo manual y el trabajo intelectual- encontraba sus raíces en los fundamentos mismos del sistema político y de la estructura socio-económica en que éste se apoyaba. Un famoso pasaje de Mencio (*Mengzi*), un filósofo confuciano del siglo IV a.C., que trata sobre la diferencia entre los que piensan y los que trabajan la tierra, expresa la idea que sostiene esta especialización de funciones en China:

Los grandes hombres tienen su propia tarea, los hombres pequeños la suya. Algunos trabajan con sus mentes, otros con su fuerza. Aquellos que trabajan con sus mentes gobiernan a otros; aquellos que trabajan con su fuerza son gobernados por otros. Los que son gobernados por otros los mantienen; quienes gobiernan a otros son mantenidos por ellos.

La creencia de una honra específica propia -asociada al trabajo intelectual- y de una deshonra impropia -asociada al esfuerzo físico- se vio drásticamente trastocada en los años treinta y cuarenta del siglo XX, en gran medida debido a la pérdida de legitimidad de la base de poder de los antiguos estamentos letrados como a la fuerte influencia del pensamiento de izquierda entre muchos intelectuales chinos. En particular, fueron de relevancia las ideas anarquistas sobre la integración del trabajo al estudio como medio de salvar el abismo entre intelectuales y trabajadores que, según percibían, había caracterizado siempre a la sociedad china (Bailey, 2002).<sup>63</sup>

Como veremos más adelante, esto tendría expresión a su vez en la radicalización del pensamiento comunista bajo la dirección de Mao Zedong en el campo. Así, por ejemplo, a partir de los años cuarenta estas ideas madurarían bajo la organización de la lucha por parte del PCCh en las áreas rurales del norte y centro del país, momento en que se insistiría en la necesidad de disminuir la brecha entre uno y otro tipo de trabajo, generando tiempos y espacios que combinaran el trabajo físico con el estudio teórico (Meisner, 2007). En el siguiente fragmento de un célebre discurso pronunciado por Mao Zedong en 1942 en Yan'an, se evidencia este cambio de actitud respecto del trabajo manual:

En este sentido, puedo decir una palabra sobre mi propia experiencia en la transformación de mis sentimientos. Me inicié como estudiante y en el colegio desarrollé los hábitos de un estudiante. No me parecía correcto hacer el menor trabajo pesado, como el transportar mi equipaje frente a un grupo de estudiantes que eran incapaces de mover una carga o levantar

---

<sup>63</sup> La influencia del anarquismo entre los intelectuales chinos de esta época fue notable en la condena que realizaron de la tiranía del sistema familiar tradicional, y en la promoción de nuevas formas de interacción social basadas en la ayuda mutua y el comunitarismo, así como en la defensa de la educación y la ciencia a la hora de construir una sociedad más humana e igualitaria (Zarrow, 2005).

peso. En ese tiempo me parecía que la única gente limpia en el mundo eran los intelectuales y que los trabajadores, campesinos y soldados eran todos comparativamente sucios. Podía usar ropa de otros intelectuales porque pensaba que eran limpios, pero no quería usar las ropas de los trabajadores, campesinos o soldados porque me parecían sucias” (Mao en Brandt, Schwartz B. & Fairbank, 1952: 347)

La división del trabajo por sí no suponía, en virtud de una necesidad de su naturaleza, la existencia de individuos reducidos a una función monótona y repetitiva sino que su aceptación se había producido bajo condiciones históricas determinadas. Con la desnaturalización de esta división impuesta en el propio proceso productivo, los cambios materiales en la práctica del grabado que introdujeron los artistas del movimiento xilográfico dieron lugar a una transformación sustancial en dos aspectos. Por una parte, en el carácter de las obras, trabajadas intencionalmente con mayor simplicidad y crudeza en la forma y el contenido, para ganar efectividad en el alcance de un público más amplio (Sullivan, 1990; Andrews y Shen, 1998); y por otra, en la forma de concebir su propio lugar y trabajo como artistas en una sociedad urbana, cosmopolita y cambiante como lo era la de Shanghai en aquellos años (Laing, 1988; Yue Dong, 2006). De este modo, el cambio en la valoración social del trabajo artístico los condujo a modificar desde una actitud crítica no sólo su propio proceso de trabajo sino también el valor social y político que en términos más amplios podían otorgar a las obras.

Podemos decir entonces que los artistas del Movimiento xilográfico iniciaron de este modo una ruptura tanto en la concepción como en la práctica de realización del grabado. En este proceso, la asimilación de las influencias del grabado moderno japonés produjo efectos concretos que se hicieron visibles luego en las obras, como producto de una atenta revisión de los procedimientos y materiales utilizados, pero también como logros del reconocimiento implícito y la valoración objetiva del trabajo artístico involucrado en ellas. En este impacto tuvo parte también la influencia recibida a partir del contacto con las obras contemporáneas de los movimientos gráficos europeos. De ello, por lo tanto, nos ocuparemos en el siguiente apartado.

### **c. La reflexión sobre lo propio y la comprensión del otro: publicaciones, exhibiciones y traducciones de obras extranjeras**

Aunque el grabado en madera había sido una invención realizada en China cientos de años antes del surgimiento del Movimiento xilográfico, muchos de los jóvenes que se volcaron a su práctica en la década de 1930, lo consideraban occidental y moderno. Esta percepción respondía por una parte, al lugar subestimado y marginal en el que había quedado relegado el grabado tradicional chino, pero además por otra parte, a la importante difusión del arte gráfico europeo que tuvo lugar durante estos años en China, en gran medida propiciada por Lu Xun.

En efecto, desde su llegada a Shanghai hasta poco antes de su muerte en 1936, el escritor tomó como una de sus misiones el aprendizaje comparativo al promover la difusión del arte gráfico europeo, particularmente el que a su juicio parecía tratar con problemas sociales y políticos similares a los que afectaban a China (Mills, 1981). La difusión de estas obras gráficas extranjeras fue propiciada a través de tres vías simultáneas, cada una de las cuales Lu Xun asumió como un proyecto para el aprendizaje y la difusión del grabado xilográfico moderno en su país. Éstas fueron: la publicación sistemática de piezas extranjeras, su exhibición pública y abierta, y la traducción directa de textos sobre grabado y arte moderno. Traducciones, publicaciones y exhibiciones fueron, por lo tanto, tres vías instrumentadas en diferentes niveles de llegada al público, para producir un acercamiento de los lectores y artistas chinos a las prácticas y conceptos del arte gráfico moderno.

En Europa, paralelamente a los sueños emancipatorios de las vanguardias históricas, se avivaban los fuegos que había iniciado la Revolución Rusa y proliferaban los debates abiertos sobre el lugar del arte y de la cultura en general en el contexto abierto durante el período de entreguerras. En estas circunstancias, el grabado había ganado una posición clave como instrumento de denuncia social en los espacios de disidencia política (Cohen, 1977; Lin & Tsai, 2014). Como se verá en este apartado y en los capítulos siguientes de esta tesis, éste fue el valor por el cual en gran medida fue recuperado en China, pero también fue el motivo por el cual perduró durante décadas como un instrumento eficaz de propaganda política del PCCh.

En relación a las publicaciones de grabados, cabe mencionar que ya desde 1924 había antecedentes de ediciones de arte y literatura que incluían grabados extranjeros como ilustraciones (Clunas, 1997; Kuo, 2007). No obstante, aunque eran identificados como una forma de arte moderno, en ellos prevalecían las formas figurativas clásicas, los retratos y paisajes naturalistas (Laing, 1988). De manera excepcional, en Noviembre de 1928 el periódico “El Universal” (*Tongyong*) había publicado una introducción al cubismo, al futurismo y al arte abstracto acompañado por la reproducción de un grabado en color de Wassily Kandinsky (1866-1944) (Tang, 2008). Otras publicaciones además, asociadas al movimiento cultural de los grupos de izquierda en Shanghai, habían presentado también reproducciones en blanco y negro que emulaban las técnicas del grabado y presentaban esta forma de lenguaje visual como una extensión de la llamada “literatura revolucionaria” de esa época (Hockx & Denton, 2008). Estas imágenes, que servían en su mayoría sólo para ilustrar la portada de las publicaciones, “seguían las convenciones de la reproductividad masiva y el estilo de los posters políticos modernos” (Reed, 2004:75).

En el contexto de una vasta circulación de imágenes en la ciudad de Shanghai, la mirada cosmopolita de Lu Xun sugería un deliberado distanciamiento respecto de aquellas publicaciones que, a su juicio, “habían adoptado superficialmente al grabado” (Lu, 1982: 97). Esto se correspondía con su desacuerdo por una parte, con los argumentos planteados por los grupos que defendían la “literatura revolucionaria” y que poco habían hecho para acercarse a los sujetos sociales cuya voz e intereses pretendían representar (Hockx 2002; Fung, 2010). Por otra parte, dicha apreciación se vinculaba con su rechazo hacia cierta tendencia del arte comercial de la época según la cual “la belleza estaba en la forma de lo esbelto, lo lánguido y delgado” (*ver Anexo, fig. 16*), mientras él por el contrario, reivindicaba un “arte de la fuerza” (Li, 1982: 82). En este sentido, en una conferencia para estudiantes en el Colegio chino de arte de Shanghai en Febrero de 1930, Lu Xun decía:

Hoy los calendarios publicitarios son populares entre la gente común de la sociedad china. Las mujeres de estos posters están enfermas. No sólo los pintores de calendarios carecen de instrucción sino que los sujetos de sus obras son repugnantes y depravados. China tiene muchas mujeres que son fuertes y saludables, pero los pintores de estos calendarios sólo dibujan damas enfermizas, tan débiles que podrían caer con una ráfaga de viento. Esta clase de enfermedad no proviene de la sociedad, proviene de los pintores (Lu, 1982: 136).

En esta observación de Lu Xun se hacía notable su rechazo al carácter enajenante de las imágenes publicitarias modernas, y al modo de ver que se hallaba inscripto en ellas. A su juicio, este tipo de obras no sólo resolvían una forma concreta de presentar una idea con propósitos comerciales, sino que también ejemplificaban y fomentaban un modo de pensar y estar en el mundo. Esta mirada artificial y desarraigada de “lo real” en el artista era lo que producía la propia debilidad de sus obras. ¿Dónde residía entonces la “fuerza” del artista y de su arte? Para Lu Xun, desde una consideración de estilo, el grabado recuperaba un valor intrínseco en la tradición figurativa china que era la capacidad de generar formas simples, aunque claras y efectivas a través de la monocromía. Así, el énfasis del grabado xilográfico en la linealidad de los trazos y en el fuerte contraste entre el blanco y el negro, apelaba a una “fuerza” que en sí era parte de una sensibilidad estética propia de China. En este sentido,

los artistas chinos habían luchado por reflejar esta “fuerza” (*li*) en sus pinturas y caligrafías por siglos. Habían dominado también los más sutiles matices de los valores tonales de la tinta. Con el solo recurso del pincel habían sido capaces de producir los ‘cinco colores’ en blanco y negro. Por ello, [los artistas chinos] podían ser capaces no sólo de otorgar una sensibilidad especial al medio gráfico sino también ser capaces de comprender y alcanzar la compleja interrelación entre el blanco y el negro, que es así mismo el dominio especial del grabador (Sun, 1974: 50).

Por estos mismos años en Europa, el artista gráfico alemán Max Klinger (1862-1927), había escrito una elocuente defensa del medio gráfico en la que declaraba que “algunos temas debían ser dibujados antes que ser pintados, y que podían ser poco efectivos o incluso poco artístico si se realizaban a través de la pintura”. En este sentido, por lo tanto, “las artes gráficas podían expresar

mejor los aspectos más oscuros de la vida” (Klinger citado en Klein, 1972: 20). Las observaciones de Lu Xun coincidían en reconocer que el grabado xilográfico era un medio especialmente adecuado para expresar el dolor y el sufrimiento humanos y para exponer los males más oscuros de la sociedad: “El veía el acto de tallar y grabar sobre la madera de un modo similar al de dar firmes pinceladas sobre la seda. El mismo ejercía su pluma para escribir incisivamente, como si fuera un escalpelo, grabando imágenes imborrables en la mente de sus lectores” (Tillman, 2003, 87).

Había una conexión entre esa tendencia a la búsqueda de fuerza propia de los antiguos artistas chinos y esta disposición hacia la fuerza expresiva del grabado por parte de los artistas del Movimiento xilográfico. Así, marcando una distancia respecto de aquellas concepciones que sostenían un ideal de armonía y fragilidad en las formas, la fascinación de este escritor por el grabado xilográfico como un medio artístico claro, directo y expresivo lo había conducido por el contrario, a considerarlo como el resultado de una “estética del vigor” y un desafío a lo que describía como “una sociedad frágil y desanimada” (Tang, 2008: 113). En este sentido, no se oponía al arte tradicional chino debido a sus materiales y técnicas sino al carácter alienante de sus temas y a un exclusivismo elitista que invisibilizaba las conexiones del arte con lo social, y debilitaba por ende la función social y política de los artistas. El modo de revertir esta tendencia y de recuperar esa “fuerza” latente en lo propio, era generar un cambio en la mirada de los artistas, aproximándolos a adoptar en sus representaciones los principios del “realismo”. Para ello servirían de ejemplo los grabados europeos de tendencia expresionista.

Desde esa perspectiva, en Diciembre de 1928 Lu Xun conformó junto a otros cinco escritores “La Sociedad de la Flor temprana” (*Zhaohua she*), una organización pensada no sólo para presentar en China obras literarias europeas sino también para difundir grabados provenientes del exterior. En correspondencia con este propósito, fue pionera en la introducción de literatura clásica y moderna rusa y escandinava, incluyendo además traducciones de cuentos cortos, poemas y ensayos sobre teoría del arte. Durante su breve existencia, esta organización publicó además doce semanarios y doce ejemplares trimestrales que contenían grabados extranjeros que variaban en estilo, abarcando un espectro que iba desde el modernismo al constructivismo ruso. En tanto que las fuentes originales resultaban aún muy escasas, la mayoría eran ilustraciones tomadas de libros publicados en inglés (Sun, 1974).<sup>64</sup> Aun así, la difusión de estos grabados a modo de

---

<sup>64</sup> Dado que no había en Shanghai ningún lugar donde poder tener acceso a los grabados extranjeros, Lu Xun debió pedirlos directamente desde el exterior (Sun, 1974). En este sentido, lo que inicialmente comenzó como una búsqueda de grabados de buena calidad para reproducirlos en la revista “La corriente” que editaba, se convirtió luego en un camino para reunir una extensa colección de grabados modernos extranjeros. Para ello, en principio, enviaba dinero a los amigos artistas y escritores que estaban estudiando en Francia, Alemania y Rusia para que comprasen para él

ejemplos y referentes concretos entrañaba un valor pedagógico único ya que además de la diversidad temática, también eran múltiples las técnicas utilizadas y los efectos de sentido que surgían a partir de las tallas realizadas sobre la madera (Andrews, 1998).

A lo largo de 1929 y 1930, Lu Xun publicó bajo el título “Flores de la mañana en el Jardín del arte” (*Zhaohua yishu de huayuan*) cinco volúmenes con selecciones de grabados que incluían piezas de Inglaterra, Francia, Alemania, Rusia, Estados Unidos y Japón.<sup>65</sup> La publicación de esta serie marcó la primera iniciativa firme por parte del escritor en la presentación del grabado como un nuevo tipo de arte gráfico, expresivo y renovador. Esta visión internacionalista que sostenía Lu Xun en relación a las referencias que el nuevo grabado creativo en China debía sostener se correspondía con una búsqueda intencionada de renovación formal. Por ello, su afán de conexión con otros movimientos gráficos extranjeros, sobre todo orientados al realismo social y al expresionismo. Desde su perspectiva, el propósito de la serie “era no sólo presentar la literatura del norte y este de Europa, sino también importar directamente grabados extranjeros, en tanto apoyo necesario para esta nueva forma de arte, simple y vigoroso” (Lu, 1960: 206).

En el prefacio del primer volumen de esta serie, publicado en Enero de 1929, Lu Xun argumentaba que “a diferencia de otras invenciones chinas como la pólvora y el compás, que se habían difundido hasta Europa pero habían sido devueltas a China sólo a través de daños, el grabado xilográfico por el contrario, regresaría como una fuerza benéfica” (Lu, 1982: 76). Discutía allí brevemente los orígenes del grabado xilográfico en Europa durante el siglo XIV (que suponía había llegado allí desde China) y señalaba las diferencias técnicas entre el estilo de la xilografía tradicional de su país y el de Occidente, destacando la “belleza de la fuerza” (*li zhimei*) presente en el trabajo de los artistas europeos. Era este eco de sentido precisamente, contenido en las ideas de “fuerza” y “trabajo”, el que Lu Xun intentaba recuperar en “la belleza” de las tradiciones gráficas extranjeras para mirar a través de ella, en el espejo de sus propias tradiciones.

El primer volumen de la serie consistía en una selección de doce grabados xilográficos modernos que incluía obras de artistas europeos y norteamericanos.<sup>66</sup> El segundo estuvo

---

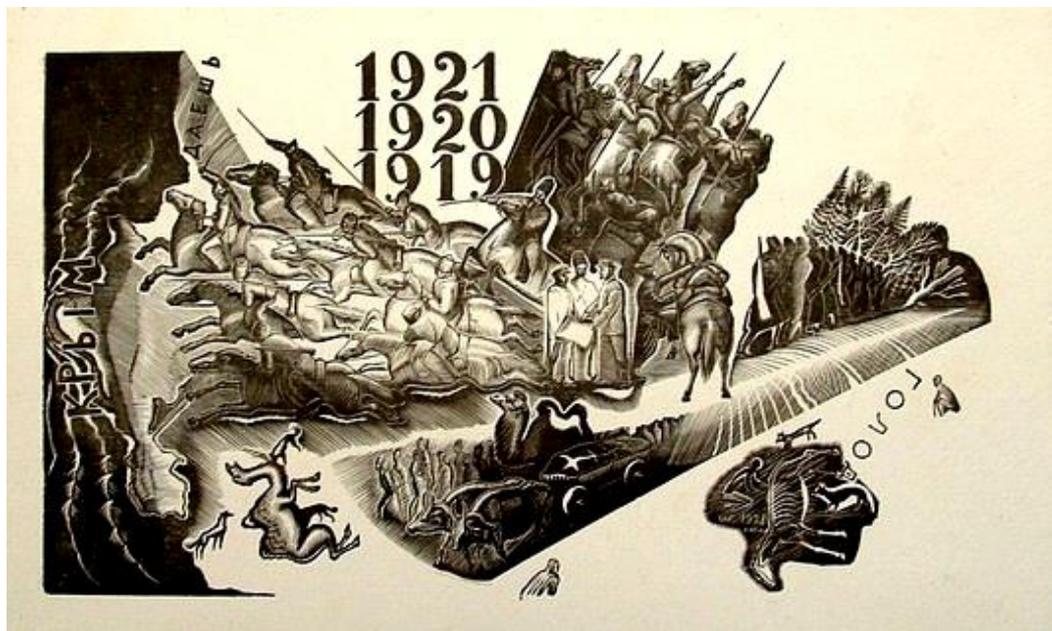
estampas originales. Entre 1933 y 1935 también recibió obras de artistas extranjeros que intercambié tanto por grabados chinos como por tintas y papel de arroz, bien valorados en Europa (Chen, 1949; Sun, 1974).

<sup>65</sup> Originalmente, la Sociedad había planeado además la publicación de una ambiciosa serie de arte gráfico europeo en doce volúmenes. No obstante, debido a los problemas financieros y a las dificultades materiales que sobrevinieron con el agravamiento de las condiciones sociales en la ciudad, sólo cinco de ellos fueron efectivamente publicados antes de que la organización se disolviera en 1930 (Sun, 1974: 52).

<sup>66</sup> Esta selección fue tomada de tres revistas inglesas “The Bookman”, “The Studio” y de “Woodcut of Today at Home”, editados por G. Holme en Shanghai, e incluía trabajos de grabadores de distintas procedencias: Clifford Webb (1895-1972) y Fitch Daghlish (1892-1964) de Inglaterra, René Hermann Paul (1894-1940) de Francia, Benvenuto Disertori (1887-1967) de Italia, C.B. Falls (1874-1960) y Edward Warwick de Estados Unidos (Sun, 1974).

dedicado a la obra gráfica de Hukiya Geiji, un popular artista japonés con marcada influencia de Aubrey Beardsley (1872-1898).<sup>67</sup> En Febrero de 1929 se publicó el tercer volumen, con piezas gráficas de artistas modernos europeos, norteamericanos y japoneses. Dos meses después, hizo su aparición el cuarto volumen, con una selección de dibujos del propio Beardsley. La intención de Lu Xun aquí fue exponer ilustraciones originales de este autor, con ánimo de contrarrestar la tendencia al plagio que había aparecido entre muchos artistas chinos frente a sus obras (Sun, 1974: 54) (*Ver Anexo, fig. 17-18*). Aunque reconocía el virtuosismo técnico y el estilo innovador del artista británico, Lu Xun rechazaba el carácter decorativo y abstracto de sus composiciones.

El quinto volumen de la serie, lanzado en Mayo de 1929, estuvo dedicado a la “Nueva pintura rusa” (*Xin e hua xuan*), siendo ésta la primera vez que se publicaban en China grabados modernos provenientes de la Unión Soviética. Eran doce estampas tomadas de dos libros publicados en inglés: “A Survey of New Russian Art” de Nobori Shomu (2 vol., 1925) y “The mind and face of Bolshevism” de René Fülöp-Miller (1927). Se incluían aquí trabajos de Vladimir Favorsky (1886-1964), uno de los líderes de la Escuela de Arte Gráfico Soviético, cuya versatilidad y destreza técnica fue de enorme influencia para otros artistas gráficos tanto en Europa como en China. Lu Xun reconocía en sus trabajos una manera especial de narrar con dramatismo y sobriedad las tragedias sociales de su país tras la Primera guerra mundial (*fig. 10*).



**Fig. 10. Vladimir Favorsky, 1919.1920.1921, xilografía, 1928.**

La imagen refiere a la gran hambruna en la región del Volga de 1921, debido a la interrupción de las actividades agrícolas, que comenzó con la Primera guerra mundial y continuó con las perturbaciones que siguieron con la Revolución de 1917 y la Guerra civil rusa.

<sup>67</sup> El estilo de las imágenes que componía este célebre ilustrador británico fue muy influyente entre muchos artistas japoneses y chinos de la época. En ellas predominaban amplias áreas de planos negros en contraste con otras blancas, igualmente extensas, y a su vez zonas de fino detalle con trazo muy estilizado, junto a otras de líneas de contorno más gruesas. A través de este modo compositivo atrayente y provocador, Beardsley fue un crítico mordaz de la decadencia de la sociedad victoriana de su época.

En el prefacio de aquel último volumen, Lu Xun discutía brevemente la historia del arte en Rusia durante los últimos treinta años, remarcando la fuerte impronta que marcó en los movimientos gráficos y pictóricos de ese tiempo la obra postimpresionista de Paul Cézanne y las escuelas cubista y futurista de principios del siglo XX. Estas influencias habían florecido luego de la Revolución de Octubre de 1917, proponiendo abandonar las concepciones del antiguo régimen zarista e instalándose como la expresión del arte de izquierda en la Unión Soviética. Lu Xun recibió de buen grado el estilo gráfico de los artistas soviéticos como Favorsky. Sin embargo, en relación a los otros movimientos de vanguardia, creía que “ninguna de estas escuelas brindaba a futuro un camino viable para el arte luego de la revolución, ya que lo que buscaban era la novedad y no algo que pudiese ser entendido por la gente común”. Ni el cubismo ni el futurismo podían sobrevivir ni aportar verdaderamente a la reconstrucción que se necesitaba en ese país ya que, según indicaba, “no eran capaces de percibir ni seguir el ritmo de las demandas de la nueva sociedad socialista. Lo que la época demandaba era una forma inteligible de realismo” (Lu, 1982: 50-51).

Lu Xun observaba además, que en Rusia el renacimiento del arte gráfico se debía en gran medida a la extensa popularización de los libros impresos, ya fueran locales como extranjeros, lo cual había creado una vasta demanda de ilustraciones para obras literarias de todo tipo (Sun, 1974). Esta revolución del libro en la Unión Soviética lo animaba a suponer un renacimiento similar del arte gráfico en China. Por lo pronto, él mismo podía dar cuenta de la necesidad y la urgencia de producir grabados en madera para ilustrar las recientes traducciones de obras literarias extranjeras pero también de los propios clásicos chinos. Concluía entonces que “si el grabado en la Unión Soviética había avanzado en esta dirección, ¿por qué no podría suceder lo mismo en China?” (Lu, 1982: 52)

La introducción de los nuevos grabados rusos marcó un punto de cambio en el orden de prioridades de Lu Xun en relación a la publicación de grabados. Hasta entonces, su selección exploratoria de piezas extranjeras se había basado fundamentalmente en un criterio estético, técnico e histórico. Sin embargo, con la introducción de las estampas rusas en 1930, “se hizo más consciente del uso del grabado como una herramienta y un arma social, aunque sin descuidar su tratamiento artístico ni su excelencia técnica” (Sun, 1974: 57). Lu Xun daba, en este sentido, igual valor e importancia tanto a la forma como al contenido de las imágenes, con la convicción además de su directa utilidad social. La toma de conciencia respecto de las desigualdades, la violencia y las injusticias sufridas por la gente común así como el reconocimiento de la necesidad de denunciar y exponer visualmente estos males, se articulaba con el avance de la radicalización de los grupos de izquierda, afines al PCCh en Shanghai y en las zonas controladas por las milicias comunistas en el campo.

A partir de esta época, Lu Xun fue inclinándose por una nueva comprensión de las artes visuales en general y del grabado en particular, en estrecha vinculación con el cambio social y la intervención política. No obstante, debido a la falta de recursos económicos para financiar las publicaciones, éstas cesaron en 1930 quedando inconclusa la serie originalmente prevista. Al mismo tiempo, Lu Xun admitía con cierto desánimo que hasta ese momento no había surgido en el ámbito académico del arte una reacción favorable para aceptar la validez del grabado xilográfico, que permanecía menospreciado y postergado en los programas oficiales de educación estética (Lyell, 1976). La comprensión de este hecho probablemente influyó en su estrategia de “acercar a través de otros medios al público común un conocimiento más directo del grabado” (Lu, 1982: 77).

Con ese propósito, Lu Xun organizó un importante número de eventos públicos y abiertos en los cuales muchos jóvenes artistas chinos tuvieron la oportunidad de presenciar la exhibición de su propia colección de grabados y de escuchar su visión acerca de la potencial eficacia de este medio expresivo, no sólo para revertir la condición elitista del arte en su propio país sino también, de un modo más amplio para intervenir en el cambio de la sociedad misma (Emrich, 2014). Con la ayuda de Uchiyama Kanzō, realizó entonces varias muestras de su colección de grabados chinos y extranjeros, en una práctica que se mantuvo desde 1930 hasta 1933.

Durante ese tiempo, fue tenaz la censura del gobierno nacionalista para evitar la exposición pública de imágenes de protesta e incitación a la rebelión contra el régimen (Wasserstrom, 1991). Para distraer la atención de los oficiales censores, Uchiyama alquiló las salas de exhibición a su nombre en el área de las concesiones, donde la policía del GMD no tenía acceso. El hecho incluso de que las muestras fueran de artistas extranjeros funcionó para evitar las sospechas de las autoridades en esa área y permitir el acceso a los visitantes. Uchiyama colaboró asimismo tanto en el financiamiento de las muestras, el montaje de las obras y la impresión de los catálogos como en la distribución de libros y herramientas de grabado (Sun, 1974).

En la primera exhibición, inaugurada en Octubre de 1930, se presentaron setenta grabados de la propia colección del escritor, entre ellos franceses, alemanes y rusos.<sup>68</sup> Al año siguiente, Lu Xun expuso obras de grabadores belgas, portugueses y norteamericanos. Aunque inicialmente el público asistente fue escaso, “el interés por presenciar obras gráficas originales fue creciendo

---

<sup>68</sup> Lu Xun puso énfasis en mostrar los grabados de Favorsky, Kravchenko y Piskarev, presentándolos como ejemplos a emular. Para una mejor comprensión de las obras, tradujo personalmente los títulos, mostrándolos en chino, inglés y japonés.

entre estudiantes y artistas de la ciudad, en particular los vinculados a la Liga de Artistas de Izquierda” (Sun, 1974: 50).

Debido a la envergadura de los artistas involucrados y al impacto que tuvieron sus obras, la exhibición más importante de este período fue la de la “Gráfica alemana”, a principios de Junio de 1932. Para su realización, Lu Xun contó con la colaboración de la escritora y agente comunista Ursula Hamburg (alias de Ruth Werner) (1907-2000), quien facilitó como emisaria los medios necesarios para acceder y traer directamente de su país un notable conjunto de piezas originales (Messmer, 2012). En la muestra se exhibieron obras de importantes figuras del movimiento gráfico alemán, las cuales daban cuenta del avance del expresionismo y del realismo crítico en este país.<sup>69</sup> Entre estos artistas, Käthe Kollwitz, George Grosz (1893-1959), Max Beckmann (1884-1950) y Carl Meffert (1903-1988) fueron los más influyentes, dado su claro enfoque tanto en la experiencia urbana como rural, una mirada sin concesiones al cuerpo y la sexualidad y una preocupación permanente por las secuelas trágicas de la guerra (*ver Anexo, fig. 19-20*). Por el tenor y la calidad de las imágenes, la muestra fue descrita por Lu Xun en un artículo de la época como “una experiencia visual memorable” (Tang, 2008: 121).

Además de las publicaciones y exhibiciones de obras extranjeras, en el transcurso de 1929 y 1930, Lu Xun realizó también una serie de traducciones que fueron de gran influencia para la consolidación del Movimiento xilográfico moderno. A través de ellas, introdujo un conjunto de ideas diversas en relación al arte, la literatura, las ciencias sociales, el pensamiento político y la filosofía de Occidente a China. Tradujo a partir de fuentes japonesas, textos socialistas y anarquistas sobre crítica literaria y teoría del arte de autores como Leo Tolstoy, John Ruskin, Peter Kropotkin y William Morris los cuales fueron intensamente debatidos en la época. A raíz de la falta de referencias teóricas claras y al interés entre los círculos de intelectuales y artistas de izquierda por la teoría del arte del marxismo ruso, Lu Xun dio prioridad en este tiempo a las obras de Anatoly Lunacharsky y Georgi Plejánov, las cuales fueron publicadas a mediados de 1929 en una serie especial titulada “Teoría científica del arte” (*Yishu de kexue lilun*) (Wong,1991).

Cabe remarcar, además, que para esta época se introdujeron en China las propuestas y estilos de diversos movimientos artísticos europeos como el impresionismo, el postimpresionismo, el fauvismo y el expresionismo alemán. Esta intensa circulación de ideas se realizó sobre todo a través de los estudiantes chinos que volvían al país luego de haber estudiado

---

<sup>69</sup> Las obras de artistas como Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Enrich Heckel, Erns Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Emil Nolde, Max Pechstein y Egon Schiele contribuyeron entre 1905 y la década de 1920 a un renacimiento sin precedentes del arte gráfico en Alemania, en especial del grabado xilográfico –que fue el primer y más importante formato utilizado- aunque también se incluyeron en este movimiento dibujos, carteles, libros ilustrados y revistas (Leighten, 2013)

en París y Berlín (Kao, 1983). Muchos de ellos, animados por un fuerte sentido de conciencia social y de nacionalismo, comenzaron incluso a formular demandas más comprometidas en relación a la función del arte, rechazando su aceptación como un mero objeto de goce estético y de creación individual (Wasserstrom, 1991). Tras haber franqueado los límites que imponía la práctica de la pintura tradicional e insatisfechos con la noción del “arte por el arte” que también sostenía la pintura occidental (predominante en las academias e instituciones de arte en Shanghai y Hangzhou), estos estudiantes buscaban una nueva concepción del arte, que fuera relevante en la práctica y pertinente respecto de las condiciones históricas que vivía el país.

Desde una mirada internacionalista, como se señaló antes, Lu Xun fue receptivo a tales demandas, comprometiéndose a brindar a través de la difusión de las obras extranjeras, una alternativa para repensar con nuevas referencias y herramientas teóricas las propias condiciones materiales de acción y las posibilidades concretas que podían abrirse para el cambio. En este sentido, pensaba que “sólo luego de un minucioso y exhaustivo estudio de las obras, teorías y críticas de arte podía haber esperanzas para la emergencia de un nuevo arte y de una nueva crítica del arte en China” (Sun, 1974: 60).

Al considerar las traducciones, publicaciones y exhibiciones realizadas como intentos de acercamiento y comprensión del otro –un otro extranjero- así como de inclusión de nuevos sentidos, el lenguaje escrito y las imágenes visuales ofrecieron una forma de mediación cultural que produjo efectos renovadores en el ámbito del pensamiento y la cultura del país. A pesar de la inestabilidad política del régimen nacionalista y de las relaciones de dominación que en lo económico y lo militar buscaron extender las potencias europeas luego de la fundación de la República, la recomposición cultural y la integración que buscaron muchos intelectuales chinos a partir del contacto con las ideas y experiencias extranjeras, resultaron fundamentales en el proceso de definición de su propia modernidad en la coyuntura de principios del siglo XX. En este sentido, las nuevas prácticas que surgieron a partir de las transformaciones del lenguaje, tanto en el terreno del arte como de la literatura, no fueron sólo una experiencia concreta de “lo moderno” chino, sino también de la historia de sus contactos y confrontaciones con Occidente.

Atendiendo a este proceso, es posible considerar el fenómeno de “lo moderno” chino a principios del siglo XX no como algo dado o presupuesto por el contacto con Occidente, sino como una construcción discursiva compleja, históricamente situada y fruto de renovadas vinculaciones y confrontaciones entre lo propio y lo ajeno. Lu Xun desempeñó un papel clave al viabilizar una concepción de “síntesis” a través propuestas culturales concretas, orientando a los jóvenes artistas a mirar y aprender de las fuentes extranjeras pero considerando siempre la necesidad de retorno, diálogo y evaluación de las propias condiciones. En ello, esta estrategia se asemejaba a la

seguida por los comunistas liderados por Mao en las zonas montañosas y rurales de Jiangxi, al buscar adaptar las consignas marxistas-leninistas a las condiciones históricas específicas de China en ese momento. La comprensión de los modelos ajenos serviría en última instancia no sólo para reflexionar sino también para intervenir directamente sobre lo propio.

Con el apoyo de Lu Xun, este movimiento artístico centrado en el grabado xilográfico fue cobrando forma y dinamismo; aún sin un anclaje institucional ni un manifiesto que los definiese, sus artistas fueron tomando contacto con el estilo y las formas de los grabados japoneses y europeos de la misma época, animándose a partir de ello a la práctica y a la experimentación. Fueron parte además, de una intensa circulación de ideas en relación a una nueva concepción del arte moderno en China exponiendo en ella al grabado como una forma válida y legítima de expresión.

La revalorización local del grabado xilográfico se enriqueció con el aporte de las influencias externas, al tiempo que se revelaban sus posibilidades como instrumento accesible y efectivo de comunicación y difusión de ideas. En este sentido, fue utilizado por los artistas del Movimiento durante la década de 1930 para expresar su preocupación y descontento frente al deterioro de la situación social y política del país, a medida que se acrecentaba la violencia y avanzaban los enfrentamientos militares en la ciudad y en el campo. En este proceso inicial, fue fundamental el intento de Lu Xun “por sintetizar lo que consideraba más valioso de la cultura europea y japonesa con los aspectos positivos de la tradición artística china” (Andrews, 1998: 6). El arte del Movimiento xilográfico fue entonces una forma que, desde sus comienzos, sintetizó de manera integradora las aspiraciones cosmopolitas de sus practicantes con las particularidades de la situación social y política de China. Será de nuestro interés en el próximo capítulo, la representación de esta articulación entre el arte y la política, en el marco coyuntural de 1932.



En este capítulo he intentado dar cuenta de las implicancias que tuvieron de manera simultánea el avance cultural de los grupos de izquierda en la ciudad de Shanghai y la impronta de ciertos movimientos gráficos extranjeros en el surgimiento del Movimiento xilográfico y en la promoción del grabado por parte de Lu Xun.

Hemos visto que el estatuto moderno del grabado creativo tomó a partir de la intervención de este escritor una orientación cultural y política definida, en articulación con el contexto político y artístico de la época, a nivel nacional e internacional. En ello intervino, como buscamos demostrar aquí, el crecimiento de las actividades y propuestas culturales del movimiento de

izquierda en Shanghai así como la impronta de los textos y piezas gráficas extranjeras. Estos fueron recuperados y difundidos por Lu Xun a través de traducciones, publicaciones y exposiciones públicas, con la intención de que sirviesen como modelos de referencia y objetos de reflexión sobre los propios límites, condiciones y posibilidades para el desarrollo del grabado moderno en China.

Hemos visto que la “estética del vigor” que defendió Lu Xun a la luz de estos aportes, supuso para la creación de los nuevos “grabados creativos” no sólo la adopción del principio de representación realista, como enfoque para abordar la lectura de los acontecimientos de la época, sino la integración consciente del trabajo intelectual y del trabajo manual en el mismo acto creativo como práctica artística válida. La propuesta de renovación que buscó entonces el Movimiento xilográfico implicaba tanto la superación de un modo de entender el trabajo del artista, ya no sólo reducido al plano intelectual, autónomo y subjetivo sino con una función social y un valor cultural específicos en tanto un trabajo comprometido y en contacto con las circunstancias políticas y sociales de su entorno.

Veremos entonces pronto que el desarrollo de un arte moderno propio, realista y con contenido social fue el propósito que se instauró con fuerza entre los artistas que participaron de este movimiento, a partir de los dramáticos acontecimientos políticos del año 1932. Desde entonces, se abriría para ellos una nueva posibilidad de expresión como artistas, pero también un camino hacia la representación realista de los conflictos sociales que comenzarían a recrudecer en vísperas de la guerra contra Japón. Precisamente, el siguiente capítulo de esta tesis buscará acercarse a la comprensión de este proceso.

## CAPÍTULO 6

### Arte, política y realismo

En este capítulo propongo considerar dos aspectos de la articulación entre el arte y la política expresados por el Movimiento xilográfico moderno a partir de los sucesos del año 1932: el problema de la representación de lo real en el arte gráfico y el problema de la inteligibilidad de las obras. Buscaré dar respuesta a la pregunta acerca de cómo la inmediatez de “lo real”, expresada en la irrupción de la violencia social y los enfrentamientos políticos que siguieron al ataque japonés en Shanghai a principios de ese año, condujo a Lu Xun y a los artistas del Movimiento a sostener un cambio en el modo de concebir el objeto de representación de sus obras así como a buscar un lenguaje visual más simple, evocativo y directo para volver su comprensión más accesible a un público más amplio.

El “fin del arte por el arte” fue la consigna que, ya sugerida en la década de 1920 a partir del avance de las ideas radicales y de los grupos culturales de izquierda afines al Partido comunista, se levantó con fuerza a partir de 1932 como una expresión del arte gráfico en decidido rechazo a las imágenes idílicas, sublimes y enajenantes, tanto las del pasado como las del presente. La idea del “arte por el arte” atravesaba de distintas maneras las propuestas estéticas tanto de la antigua pintura erudita como del modernismo literario, las bellas artes de inspiración occidental y las nuevas representaciones comerciales y publicitarias de Shanghai. El fin de esta concepción compartida fue la expresión que tradujo en términos directos la articulación entre la propuesta teórica del grabado moderno –como una producción artística orientada a la crítica social y a la denuncia política- y el compromiso ideológico de sus artistas en contacto con los acontecimientos de la época. En este sentido, sostenemos aquí que la vinculación del arte gráfico con la política se fundó en este período sobre la necesidad imperiosa de sacar a la luz la situación de las clases sociales más desprotegidas y de registrar de un modo narrativo y visual concreto la realidad social que puso en descubierto por su parte, la crudeza repentina de la guerra.

Este capítulo buscará mostrar, por lo tanto, cómo la concreción de un nuevo modo de representación, realista y de época, dio cuenta de la ruptura consciente que efectuó el Movimiento xilográfico en relación a la idea del “arte por el arte” que aludía a la representación artística abocada a la expresión personal y al goce estético de carácter individual y subjetivo. Este quiebre material e histórico fue el que produjo el fin de una concepción estética elitista y restringida y el surgimiento de una nueva noción de representación, vinculada al reconocimiento de un público más amplio como necesario destinatario de las obras. Con la comprensión de esa ruptura, se inaugurarían las condiciones de posibilidad para la acción directa de una incipiente comunidad de grabadores en Shanghai. Además, con el aporte de Lu Xun, se definiría en este tiempo una noción del arte moderno y de la práctica artística, ya no de contenido y formas románticas y anodinas, sino vinculadas a la representación visual de la coyuntura histórica unida al compromiso político de sus realizadores.

### **1. El bombardeo japonés de 1932 y su impacto en los registros visuales de la época**

Poco podría haber sospechado Lu Xun que la ruidosa conmoción que siguió al estruendo del 28 de Enero de 1932, daría paso a un giro abrupto en el curso de los acontecimientos políticos en Shanghai. Menos aún podría haber calculado las consecuencias que traería la repentina irrupción de una situación bélica para el panorama cultural de los años siguientes. Desde ese día y como parte de una estrategia ofensiva de avance sobre el territorio chino, Japón lanzó un sistemático ataque sobre la ciudad. Diez años antes de Pearl Harbor, con treinta buques, cuarenta aviones y siete mil soldados armados, probaba de este modo su capacidad militar frente a China.<sup>70</sup>

La ofensiva japonesa en Shanghai respondía a un plan deliberado para desviar la atención y los recursos chinos hacia la defensa de esta ciudad, ganando mayor espacio de maniobra en Manchuria, al noreste del país. En pleno despliegue imperialista, Japón buscó la expansión de su esfera de influencia en China, tomando control y sosteniendo allí desde 1931 el estado títere de Manchukuo, a fin de garantizarse el acceso a esta estratégica región, tanto en términos económicos como geopolíticos. Gracias a este control inicial obtenido en Manchuria, Japón intentó extender su dominio sobre la provincia china de Shandong, instalando allí sus industrias armamentísticas y estableciendo una base militar que le serviría para invadir China en los años siguientes. No obstante esta motivación de fondo, el ataque a Shanghai fue admitido inicialmente por las autoridades japonesas como una reacción justificada a una serie de agresivos boicots anti-

---

<sup>70</sup> Este ataque directo que duró treinta y tres días, se conoce en la actualidad como la Guerra o el Incidente de Shanghai de 1932 (en chino, *Yi erba Shibian* [Incidente del 28 de Enero]). Para un estudio minucioso de estos eventos políticos, ver Jordan, D. A. (2001). *China's trial by fire: The Shanghai War of 1932*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

japoneses y al peligro de que sus concesiones e industrias fueran afectadas. Aun temiendo una represalia local, el alcalde de Shanghai intentó contener los movimientos nacionalistas de protesta, protagonizados sobre todo por estudiantes y trabajadores adherentes al Partido comunista, pero la ofensiva japonesa fue más allá de cualquier reacción esperada (Spencer, 2014).

Tras varios días de despliegue, el bombardeo alcanzó a una parte importante de la ciudad, afectando sobre todo la Estación Norte y los distritos de Jiangwan y Zhabei (*ver Anexo, fig. 21*). Las naves japonesas persistieron en el ataque directo a blancos civiles durante varias semanas, siendo muy altos los costos tanto en pérdidas humanas como materiales. Se destruyeron grandes áreas del sector urbano más poblado, quedando viviendas, fábricas, escuelas, negocios y edificios públicos seriamente dañados o reducidos a escombros. Hubo seis mil víctimas civiles que murieron como resultado del bombardeo aéreo, del ataque por tierra y de los disturbios en la calle, mientras que más de ochocientas mil personas fueron refugiadas o desplazadas de la ciudad a raíz de los destrozos, del estado de desorden y de la violencia desatada (Jordan, 2001).

Ante la gravedad de la situación, las estrategias de defensa del gobierno nacionalista chino se desplegaron a través del 19º Ejército de Ruta (*shijiu lujun*), cuyos comandantes Jiang Guangnai y Cai Tingkai –conscientes de la desventaja en que se encontraban en términos de recursos militares y técnicos- llamaron a la población de Shanghai a una movilización generalizada (*ver Anexo, fig. 22*). Los acontecimientos de este episodio bélico, a menudo oscurecidos por el estallido generalizado de la guerra contra Japón a partir de 1937, marcaron un antecedente importante acerca del modo en que el Ejército y los propios habitantes de esta ciudad buscaron hacer frente al ataque, resistiendo y luchando desde trincheras improvisadas contra las tropas modernas del Ejército japonés. En estas circunstancias, se llevó adelante una estrategia de resistencia y de defensa nacional que condujo a la población por primera vez, luego de los turbulentos años posteriores a la fundación de la República, a reunirse y a colaborar en pos de un objetivo común (Goodman, 1995).

Aun así, la urgencia y la magnitud de las evacuaciones reveló la situación de indefensión y precariedad que afectó a un gran número de personas, sin distinción de clase. El ataque aéreo había destruido completamente el distrito residencial de Zhabei, debiendo “más de 230.000 civiles desplazarse en busca de ayuda humanitaria al área de las concesiones extranjeras” (Zarrow, 2005: 269). Un éxodo masivo de refugiados desde la zona de conflicto inundó con desesperación las calles del norte de la ciudad (*ver Anexo, fig. 23-25*). Entre ellos se encontraba Lu Xun, quien

logró sobrevivir a los incendios y disparos, y trasladarse temporalmente junto a su esposa al área neutral de las concesiones británicas.<sup>71</sup>

El enfrentamiento se mantuvo de manera sostenida desde el 28 de Enero al 3 de Marzo, fecha en que la Liga de las Naciones intervino mediante una resolución para pedir un inmediato cese del fuego. Aunque esta medida fue acatada por los comandantes japoneses, afirmados en la percepción de su propia victoria y superioridad militar, los saqueos y disturbios, las persecuciones y hostigamientos en lugares públicos estuvieron lejos de concluir. Luego de sucesivas negociaciones, recién el 5 de Mayo China y Japón firmaron oficialmente el “Acuerdo para el cese de hostilidades” en Shanghai (*Songhuting zhanxieding*). A raíz del conflicto, Japón sufrió 4.000 bajas mientras que las de China superaron las 14.000 víctimas, incluyendo civiles y soldados poco preparados y en inferioridad de condiciones, en términos de recursos militares, económicos y técnicos (Jordan, 2001). “La opinión pública estaba electrificada, pero Nanjing [sede del gobierno nacionalista] no alteró su política. Las incursiones japonesas en el norte de China continuaron desde su base militar, instalada en Manchukuo” (Zarrow, 2005: 269). Tras finalizar el conflicto, el 19º Ejército de Ruta fue reasignado por Chiang Kai-shek para suprimir las insurrecciones comunistas en la región de Fujian, reacción que despertaría no pocas críticas incluso entre los propios nacionalistas.

Debieron pasar varias semanas antes que la ciudad de Shanghai recobrase cierto ritmo de normalidad. La extensión del bombardeo había provocado un cambio dramático en las condiciones materiales para el desarrollo cultural. No obstante, cabe decir también que el alcance de los destrozos ocurridos y el impacto deshonroso de la guerra para el pueblo chino dio un impulso importante a la búsqueda de reconstrucción. La violencia con la que había irrumpido el ataque, así como los resultados que quedaron a la vista, dejaron una impronta muy fuerte en la mirada de los propios habitantes chinos y en la de muchos testigos extranjeros en la ciudad. En relación a ello, “la respuesta de muchos artistas a la gravedad de los acontecimientos, estuvo determinada por las convenciones genéricas y formales de los soportes y medios técnicos que elegían o que podían tener aún a su disposición” (Tang, 2008: 116).

Hubo durante este período, un interés particular por registrar visualmente los acontecimientos vividos. Se tomaron muchas fotografías que aparecieron como testimonios visuales indispensables en numerosas publicaciones de la época, tanto de edición y difusión a nivel local como internacional (Lin & Tsai, 2014). Cabe destacar aquí que la guerra de Shanghai fue el primer enfrentamiento en la historia moderna de China documentado ampliamente con

---

71 El conflicto bélico no afectó la relación de Lu Xun con Uchiyama Kanzō, quien le brindó refugio en su propia casa, hasta que el escritor pudo establecerse durante dos meses en la sección británica de las concesiones (Tang, 2008).

fotografías. En efecto, un sinnúmero de vívidas capturas fotográficas apareció en diarios, revistas y publicaciones especiales, convirtiéndose rápidamente en un soporte fundamental para la narración y el análisis de los eventos ocurridos. Así, por ejemplo el semanario francés *L'Illustration* dedicó un suplemento especial a cubrir con imágenes los sucesos de la guerra (*Ver Anexo, fig. 26*). Su marca distintiva, como su nombre lo sugiere, era la utilización de una rica iconografía en cada número mediante el uso de grabados, dibujos y sobre todo fotografías. Este era el estilo de los periódicos extranjeros que circulaban en el área limitada de las concesiones<sup>72</sup> y que cubrieron intensamente todo el transcurso de la guerra (Paul, 2010).

Dada la impronta de su inmediatez, difícilmente otras formas de arte visual podían competir con la fotografía como un medio de representación gráfica instantáneo y preciso en la captura de las imágenes en pleno conflicto (*ver Anexo, fig. 27*). Aun así, resultaba todavía un medio restrictivo y costoso, asociado a las publicaciones culturales que reproducían los extranjeros que vivían de manera temporal y aislada en la ciudad (Yeh, 1997). La necesidad de registrar la crudeza de los acontecimientos, así como también la iniciativa de reunir fondos para apoyar al movimiento de “resistencia nacional” motivó a muchos artistas chinos a realizar numerosos trabajos en pintura de estilo tradicional (*guohua*), pinturas al óleo, dibujos y caricaturas, pero también un número significativo de grabados en madera (Kuo, 2007). Sin embargo, lo que sobrevino luego de los primeros impulsos de producción de este tipo de imágenes como testimonios visuales, fue el problema de su efectiva difusión ya que la mayoría de los circuitos editoriales, educativos y culturales se habían suspendido debido a los destrozos.

A pesar de estas condiciones, la causa de la “resistencia nacional” que surgió a partir del ataque, permitió asumir a muchos artistas e intelectuales del movimiento cultural de izquierda un rol muy activo en la reconstrucción (Tang, 2008). Poco tiempo después de finalizado el enfrentamiento, se conformó la “Alianza general del campo cultural de izquierda” (*Zhongguo zuoyi wenhua jie zong tongmeng*), que procuró colaborar en las actividades de asistencia y recuperación en la ciudad. A partir de este propósito amplio, una de las primeras iniciativas fue restablecer en Abril de 1932 las actividades de la “Liga de artistas de izquierda” (*Meilian*) a fin de constituir una nueva sociedad de arte que emprendiese un movimiento artístico dirigido hacia un público más amplio. Con ese fin, fue fundada el 1 de Mayo de 1932 una nueva revista sobre arte y literatura titulada “Edad moderna” (*Xiandai*), la cual circuló con continuidad durante tres años. Dada la suspensión de otras publicaciones independientes similares debido a los daños sufridos en la ciudad, esta revista tuvo inicialmente un gran éxito en su alcance. Si bien éste fue un medio

---

<sup>72</sup> Aunque los primeros enfrentamientos tuvieron lugar en el distrito Hongkew, área de las concesiones japonesas en Shanghai, el conflicto se extendió luego lejos de las residencias y zonas de circulación de los extranjeros. En efecto, la mayoría de las concesiones extranjeras resultaron intactas.

orientado sobre todo a la crítica literaria, siguió con interés los cambios en la escena de las artes visuales fuera del circuito de arte estrictamente institucional (Reed, 2004).

En este contexto de reconstrucción en los márgenes de lo establecido y de búsqueda de un resurgimiento cultural en los meses posteriores al ataque, se conformaron varios grupos artísticos vinculados al movimiento político de izquierda. Uno de ellos fue la “Sociedad pictórica Campo en primavera” (*Chun de Huahui / Spring Field Painting Society*)<sup>73</sup>, que continuó la línea de trabajo de la disuelta “Decimotava Sociedad de Arte” de Shanghai y en muchos aspectos mantuvo sus mismos propósitos: “servir a la nueva sociedad y convertirse en un instrumento poderoso en la educación, la información y la organización de masas” (Tang, 2008: 118). Asimismo, este nuevo grupo buscó avanzar en dos objetivos clave: “crear un espacio institucional para artistas pobres y no reconocidos y fomentar un tipo de arte realista y de época que perteneciese a la mayoría de la gente” (Li, 1981: 6).

Una semana después de que tales objetivos se publicaran como un manifiesto en el semanario “Noticias literarias y artísticas” (*Wenyi xinwen*), un ejemplo de ese nuevo “arte de época” apareció en el segundo número de “Edad Moderna” en Junio de 1932. Se trataba de un grabado xilográfico titulado “Una escena en Zhabei” (*fig. 16*) de Hu Yichuan, miembro de la antigua Décimotava Sociedad de Arte de Hangzhou.



**Fig.16.** Hu Yichuan, *Una escena en Zhabei*, 1932, xilografía.

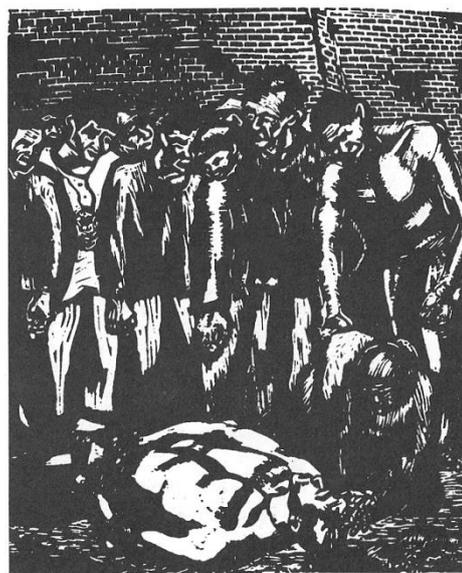
---

<sup>73</sup> Para una mejor comprensión del sentido de los nombres de éste y otros grupos y sociedades de arte, he añadido a la transliteración del chino, el nombre en inglés de estos términos, tal como también se definen en las obras de Shirley Sun (1974) y Xiaobing Tang (2008). En el glosario, al final de la tesis, se incluye asimismo la traducción en chino.

En esta imagen se representaban los resultados del ataque japonés en el distrito de Zhabei, el área que resultó más afectada por el bombardeo, con un enorme número de víctimas, viviendas y edificios en ruinas (ver Anexo, fig. 28). A través de un estilo directo y lineal, la composición de Hu Yichuan exponía en primer plano tres víctimas caídas, bajo la sombra de una hilera de columnas rotas que mostraba los efectos ruinosos del ataque. En la escena de fondo, nubes de humo, escombros y siluetas de heridos se perdían en la soledad de un paisaje urbano devastado. Apelando a la comprensión sensorial y a la emocionalidad del espectador, el silencio de los cuerpos caídos contrastaba con la conmoción de los estruendos a la distancia. La crudeza y el realismo con que el artista había resuelto la narración visual de los acontecimientos en Zhabei, se acentuaban a la vista del espectador con el estilo sobrio y regular de las líneas. Del mismo modo, el contraste de los planos blancos y negros definía con dramatismo el resultado fatal de la escena. De este modo, Hu explotaba intencionalmente las posibilidades expresivas de la xilografía como soporte, a la vez que le otorgaba al mensaje contenido en la imagen un fuerte efecto político de exposición y denuncia. En el mismo sentido, aparecieron otros grabados que exponían con dramatismo los resultados del ataque (fig. 17-18).



**Fig.17. Luo Qingzhen, *La historia de un niño*, 1932, xilografía.**



**Fig.18. Chen Tiegeng, *Mártires*, 1932, xilografía.**

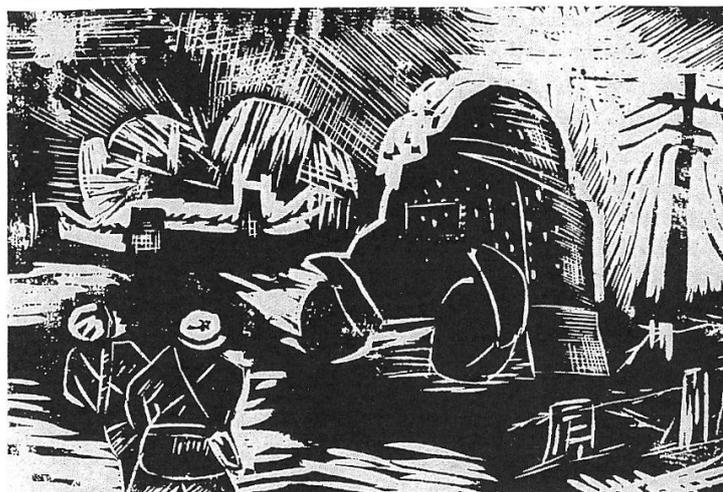
El impacto de la guerra en el arte gráfico comenzaba a reflejarse de este modo, poniendo de manifiesto la pervivencia de ámbitos clandestinos y marginales de producción y circulación de imágenes de carácter crítico y con un contenido social explícito. En este punto, podemos afirmar que la reacción que siguió al ataque japonés en Shanghai tuvo un impacto decisivo en el desarrollo del Movimiento xilográfico y en el reconocimiento del grabado xilográfico como un medio significativo y potente de representación de la realidad. El ataque no sólo intervino presionando la exposición de los desposeídos y víctimas de la violencia social y del conflicto político como tema

apremiante de representación visual, sino que también ayudó a clarificar la causa pública que abrazaron los artistas de este movimiento y a identificar al pretendido público masivo al que dirigía sus trabajos. Además, el esfuerzo de los artistas para explorar el impacto emocional de la guerra extendió considerablemente su vocabulario visual y demostró que el grabado podía ser un instrumento efectivo de intervención sobre lo público y lo masivo, así como un medio de expresividad invaluable.

Si bien desde 1931, algunas xilografías de Hu Yichuan, Chen Tiegeng y Jiang Feng habían aparecido ya con cierta regularidad en el semanario *Wenyi xinwen*, “Una escena en Zhabei” fue la primera estampa en difundirse ampliamente a través de este medio.

Mediante su reproducción como una imagen de circulación masiva, [la obra] entraba en un reino visual casi táctil, que era contiguo a la experiencia de vida de todos los días. En este aspecto, una pintura al óleo o una pintura tradicional de paisaje difícilmente podían competir con una estampa grabada en madera ya que su impresión permitía una experiencia visual más móvil (Tang, 2008: 120).

Aunque el grabado xilográfico seguía siendo un formato de arte marginal y poco usual en las revistas culturales más reconocidas del circuito comercial, a diferencia de muchas fotografías que cubrieron la guerra, aportaba un enfoque interpretativo único para comprender la mirada de los artistas sobre la realidad política y social de la época. Incluso cuando “algunos grabados no seguían una narrativa lineal, constituían un comentario visual de la historia contemporánea” (Lin & Tsai, 2014: 71). Este era el caso de los grabados de Liu Xian (1915-1990), en su serie “Deuda de sangre” (*fig.19*).



**Fig. 19.** Liu Xian, de la serie *Deuda de sangre*, 1932, xilografía.

Con un estilo compositivo y técnico distinto al de Hu Yichuan, Liu Xian en esta serie, describía la violencia de los enfrentamientos en la calle luego del ataque de 1932. Logrando acercarse al efecto evocativo propio de una fotografía, este grabado mostraba al espectador la

escena de una calle transformada por el estallido de una explosión a la distancia. Dos soldados vistos de espalda, japoneses por su uniforme, eran testigos en la imagen del avance sostenido de un tanque de guerra. El predominio en la composición de los planos oscuros, de las líneas quebradas y las tramas toscas organizando el sentido de las formas así como la figuración sencilla de las siluetas humanas acentuaban la proximidad de la obra al espectador, su carácter inmediato, realista y directo. Asimismo, el ritmo expresivo de las líneas talladas como trazos enérgicos y rápidos por el artista, revelaba algo sobre la naturaleza de su propia experiencia como observador de los hechos narrados en la imagen. Testimonio visual de este período es también la obra “Prisionero” de este mismo artista (*fig. 20*).



**Fig.20 Liu Xian**, “Prisionero”, de la serie *Deuda de sangre*, 1932, xilografía.

Estas imágenes eran parte de otros 21 grabados que completaban la serie que Liu Xian había realizado en 1932 para documentar el impacto de la agresión japonesa en Manchuria y Shanghai, los abusos cometidos contra la población, así como la propia resistencia del pueblo chino (Li, Li & Ma, 1981). Su trabajo aquí se basaba no sólo en su experiencia directa como testigo del ataque en Shanghai sino también en las fotografías, crónicas periodísticas y reportes de los acontecimientos de la guerra que había reunido intencionalmente como documentos para “retratar con mayor fidelidad lo real” en sus obras (*Ver Anexo, fig. 29-30*) (Sun, 1974: 73).

A partir de estas consideraciones, podemos ver cómo el carácter narrativo de las imágenes era descubierto y valorado por los artistas grabadores, ante la urgencia de organizar un relato simple, fiel en su realismo a los hechos ocurridos y efectivo en su llegada al público. No obstante, para que esta experiencia se hiciera visible, era necesaria la elaboración de una estrategia discursiva. El grabado xilográfico se revelaría a partir de entonces como un instrumento eficaz para contar y exponer lo que en otros medios permanecía invisible, ignorado o silenciado. De este modo, el arte concebido como una herramienta de denuncia y crítica social se convertiría en ese

dispositivo necesario para efectuar un cambio en el modo de representación pero también en la percepción de los propios artistas en relación a su trabajo y a la función social de las obras.

Aún con sus ruinosas consecuencias, la guerra fue un referente que actuó como factor dinamizador para la expresión del cambio. A partir de un proceso de revalorización y reconocimiento, articulado gradualmente desde fines de la década de 1920, el grabado fue obteniendo con los sucesos de 1932, una inédita visibilidad. Logró además, un nuevo posicionamiento en el campo artístico vinculado al activismo de izquierda, que se desarrolló aún en la clandestinidad y bajo condiciones de persecución y censura. A nivel conceptual, vemos aquí cómo el cambio en el orden de las ideas se reveló al pasar de la idea del arte como un medio para la creación individual a la del arte como una herramienta de uso colectivo y social para la representación de una época.

Así, esta nueva concepción estética que apelaba a un “arte comprometido”, “realista y de época” marcaba una ruptura respecto de la aceptación acrítica del “arte por el arte”, aquel ideal estético incuestionado hasta entonces. Paradójicamente, el quiebre en la percepción de estos artistas sobre la obra de arte como un instrumento de expresión autónoma y de singularidad radical, implicaba su devolución al mundo de la vida, a la praxis cotidiana, a la realidad de los hombres comunes, al dramatismo del conflicto y de la muerte. La manifestación de este nuevo “arte para la vida” se sostendría por lo tanto, gracias al reconocimiento ya no de una conciencia subjetiva a ser expresada, sino de una “conciencia crítica” (Bürger, 2009) respecto de la realidad social a ser representada. Esta posición se fue definiendo para Lu Xun en términos políticos e ideológicos, al calor de los acontecimientos que siguieron al estallido de la violencia en 1932.

A partir de la irrupción repentina de la guerra en Shanghai, el surgimiento de una necesidad social de representar con inmediatez los efectos dramáticos del combate así como la extendida penuria de las víctimas convirtió al grabado en un soporte eficaz, como instrumento de registro, de exposición y de denuncia. Continuando con esta línea de indagación, en el siguiente apartado, buscaré dar cuenta de qué modo luego de este evento crítico, fue surgiendo en la ciudad un espacio distintivo de producción y circulación de grabados.

## **2. De las cenizas de la guerra: la búsqueda de intervención en los márgenes**

A causa del bombardeo, la sede de la Décimoctava Sociedad de Arte en Shanghai fue destruida: se perdió el taller junto con las prensas, herramientas y obras que no pudieron ser rescatadas por sus artistas. No obstante, este vacío fue sucedido por una rápida organización de clubes y sociedades, las cuales aún en peligrosa clandestinidad trataron de actuar ubicándose a

un paso por delante de las medidas de persecución y represión. Los riegos que sufrieron se correspondían con el deterioro general del panorama político del régimen. Desde 1931 con el establecimiento del “Terror blanco”, como se conoció a las medidas anticomunistas que tomó el gobierno nacionalista en las principales ciudades de China, las condiciones para el desarrollo del arte en Shanghai habían empeorado sensiblemente. Revistas y libros con nombres en idioma ruso o incluso con portadas de color rojo fueron censuradas o prohibidas por el régimen (Zarrow, 2005). Se clausuraron librerías y se prohibió la publicación de autores como Upton Sinclair, Stringberg, Ibsen, Chekhov, Gorky, Lunacharsky así como muchos otros escritores rusos y chinos identificados con el avance del comunismo. Lu Xun se quejaba en agosto de 1932 que “las librerías que quedaron abiertas fueron reducidas a vender libros de aritmética e historias infantiles” (Sun, 1974: 88).

Esta ola de persecuciones y de censura a toda manifestación de oposición al régimen se extendió entre 1932 y 1934 a toda la región circundante a Shanghai, incluyendo Suzhou y Hangzhou desde donde provenían muchos trabajadores, estudiantes y artistas afines al Partido Comunista (Wasserstrom, 1991). El surgimiento de la “Sociedad pictórica Campo en primavera”, que mencionamos previamente, ocurrió precisamente bajo estas condiciones. En tanto los grabados en blanco y negro generaban un rico y vasto registro visual para una época en profunda crisis, el movimiento xilográfico moderno, a diferencia de otros grupos artísticos, asumiría una relación directa con los acontecimientos de su época emergiendo “como un movimiento de vanguardia autoconsciente, con un impacto político concreto” (Tang, 2008: 116).

De las cenizas de la guerra, el Movimiento resurgiría con mayor impulso y claridad propositiva, reafirmando Lu Xun como guía para muchos jóvenes artistas que durante los años siguientes formaron parte de él. En efecto, tiempo después del ataque, pudo volver a su lugar de trabajo decidido a reiniciar su obra literaria y a continuar con la difusión del grabado. En una entrada de su diario tiempo después, comentaba aquellas circunstancias:

La lucha que estalló en Shanghai en la noche del 28 de Enero creció más y más feroz hasta que debí evacuar, dejando mis libros y papeles bajo el fuego. Si ellos resultaban quemados ese bautismo de fuego lavaría aquellos oprobiosos epítetos de “disconforme” y “miscelanista”.<sup>74</sup> No habría imaginado que a mi regreso a finales de Marzo encontraría mis papeles intactos. Entonces empecé a hurgar entre ellos y a hacer una selección, como un hombre que acaba de recuperarse de una peligrosa enfermedad y siente curiosidad de tocar su piel arrugada y de mirar sus rasgos enflaquecidos en el espejo (Lu, 1932: 171-172).

---

<sup>74</sup> Lu Xun se refería a los términos usados en su contra por Liang Shiqiu, crítico literario y editor de la revista de la “Sociedad de la Luna creciente” (*Xinyue she*), quien defendía un estilo literario humanista aunque conservador, desvinculado de cualquier propósito político. Acerca del debate entre el círculo literario de orientación liberal del cual Liang Shiqiu era parte y los escritores de la Liga de Izquierda, a la cual Lu Xun pertenecía, ver Denton (1996). *Modern Chinese Literary Thought*. Stanford University Press. Pp.49-50.

A partir de ese punto de inflexión histórico que había significado la experiencia del ataque, como si se tratase de un verdadero “bautismo de fuego”, Lu Xun se encaminó hacia una búsqueda más decidida de intervención política a través del arte, generando nuevas acciones culturales en los márgenes de los circuitos reconocidos de producción artística de la ciudad.

Esta reorientación se tradujo en cambios materiales concretos. Al no ser el grabado una práctica legítima apoyada en términos económicos por las academias establecidas ni por los circuitos comerciales propios del mercado de arte, se modificaron seriamente las condiciones de trabajo para los artistas que se inclinaron a su práctica. Quienes se comprometieron con el aprendizaje y la difusión de este tipo de obras, comenzaron a producir fuera de las convenciones de toda institución, en condiciones de clandestinidad y con escasos recursos económicos. Consciente de esta situación, Lu Xun permaneció con ellos como mentor, resuelto en su propósito de extender el lenguaje del grabado como un medio de expresión de los acontecimientos de la época, tanto como un medio eficaz de difusión política.

A principios de Junio de 1932, como se anticipó en el capítulo anterior, Lu Xun realizó una importante exhibición del Movimiento gráfico alemán. Con la intención de que estas obras sirviesen como fuentes de inspiración para los jóvenes grabadores chinos, realizó una cuidadosa selección de algunas obras propias y otras recibidas en préstamo por la agente comunista Ursula Hamburg, con quien había estado organizando el proyecto desde Diciembre de 1931.<sup>75</sup> Se dispusieron en la muestra obras de notables figuras del movimiento expresionista como Alexander Anchipenko, Oskar Kokoshka, Max Pechstein, Ludwing Meidner y, de especial consideración por Lu Xun, obras de Carl Meffert, Käthe Kollwitz y George Grosz.

Entre los temas predominantes de este movimiento, se incluían escenas de trabajadores enmarcados en sórdidos ambientes urbanos o desolados paisajes rurales, retratos de familias desplazadas y composiciones de grandes grupos en acción. Un ejemplo representativo de este movimiento fue la obra de Kollwitz “Tejedores en marcha” de 1897 (*fig. 21*), en la que un conjunto de personas, entre trabajadores y familias, se encaminan juntas hacia una misma dirección, algunos con las manos vacías, otros llevando consigo sus instrumentos de trabajo. Entre la mayoría de hombres, en el centro de la escena se destaca una mujer que camina, sombría y cabizbaja, cargando en su espalda a un niño dormido.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Para evitar los controles y la suspicacia de la policía de la ciudad, la muestra se realizó en la librería *Zeitgeist* (*Yinghuan*) ubicada en el área las concesiones extranjeras (Sun, 1974).

<sup>76</sup> Kollwitz había dedicado el ciclo gráfico del cual esta obra es parte, a la representación visual de la obra teatral de Gerhart Hauptmann “Los tejedores” (*Die Weber*). En ella se narraba el levantamiento histórico de los tejedores en Silesia de 1844, que inicia cuando éstos deciden que su situación es intolerable y organizan una revuelta frente a la mansión de su emperador. Este llama a su ejército y emprende una severa represión que ocasiona la muerte de un anciano que



**Fig. 21. Käthe Kollwitz,** “Tejedores en marcha”, de la serie *Rebelión de Tejedores*, 1897, grabado calcográfico.

Este retrato grupal cargado de fuerza y emotividad tuvo notable influencia en artistas como Jiang Feng (1910-1983)<sup>77</sup> quien compuso a su vez una serie de grabados que revelaban la angustiada situación de los migrantes rurales y de los trabajadores estacionales que poblaban los suburbios de la ciudad. Entre ellos, la obra “Trabajadores en el puerto” (*fig. 22*), apareció publicada en la revista “Noticias literarias y artísticas”, acompañando una nota que comentaba la exhibición organizada por Lu Xun.



**Fig. 22. Jiang Feng,** *Trabajadores en el puerto*, 1932, xilografía.

---

se había opuesto a la insurrección. La pieza teatral terminaba con una conclusión que no era fácil ni feliz. Kollwitz, sin la intención de ilustrarla, buscó crear un relato visual paralelo y autosuficiente (esto es, prescindente del texto) de modo que quienes no estuviesen familiarizados con la obra de Hauptmann pudiesen igualmente entender la lucha continua de los trabajadores. Las imágenes trataban temas difíciles como la pobreza y el hambre, la mortalidad infantil, la rebelión violenta, la represalia y masacre. La artista comenzó a trabajar en la serie en 1893 y expuso las seis imágenes que la componen cinco años más tarde (Prelinger, 1994).

<sup>77</sup> Jiang Feng había sido uno de los asistentes al taller de grabado que Lu Xun había organizado en Agosto de 1931 junto a Uchiyama Kakichi. En 1932 se unió como miembro del Partido Comunista Chino y en el mismo año, fue electo como Presidente de la Liga de artistas de izquierda.

En esta estampa, el artista había aplicado con destreza un conjunto de técnicas de incisión sobre la madera para crear planos superpuestos y tramas de distinto espesor. La intención de asemejar los resultados de estas técnicas al grabado en hueco de la obra de Kollwitz resultaba evidente, pero más notable aún era su asimilación temática. Así, sobre una descripción visual muy vívida del puerto, con barcos en movimiento y fábricas humeantes, aparecía una fila numerosa de trabajadores en marcha, portando en sus manos herramientas de labranza. “Nunca antes un grabador o incluso ningún artista visual, había intentado representar a tal número de trabajadores chinos como contemporáneos; tampoco ninguna imagen visual previa de ellos había sido tan precisa como la del personaje central que preside al grupo” (Tang, 2008: 122).

Con esta xilografía, Jiang Feng sentaba un precedente importante entre sus compañeros como precursor en la representación de grandes grupos en acción, un tema que resultaría central en los grabados posteriores del Movimiento xilográfico moderno. Tanto esta obra como la de Kollwitz dejaron una profunda impresión visual que funcionó como una red de inspiración que alcanzó tiempo después a otros jóvenes artistas chinos. Así por ejemplo Zheng Yefu (1909-1973) al año siguiente produjo su serie narrativa *Inundaciones* (fig. 23), en la que incluía una escena similar a la de Jiang con un extenso grupo de trabajadores en marcha.



**Fig.23. Zheng Yefu, de la serie *Inundaciones*, 1933, xilografía.**

A mediados de Julio de 1932, una agresiva purga policial en la zona de la concesión francesa, donde se había instalado en clandestinidad la Sociedad *Chun de Huahui*, condujo al arresto de varios de sus miembros y a la disolución del grupo.<sup>78</sup> Entre los que pudieron escapar, se

---

<sup>78</sup> Un mes antes de este hecho, la “Sociedad pictórica Campo en primavera” (*Chun de Huahui*) había logrado realizar un taller de instrucción sobre técnicas de grabado y una exhibición de estas obras en la misma zona de las concesiones francesas. La intervención policial, sin embargo, provocó tanto la disolución del grupo como la destrucción de muchas de las obras realizadas. Once artistas fueron arrestados, encontrándolos culpables y sentenciados a prisión bajo el cargo de “poner en peligro el orden de la República” (Wu & Wang, 1981: 13). Entre ellos, Jiang Feng fue condenado a

encontraban Chen Zhuokun, Ku Hungkan, Zheng Yefu y Liu Xian quienes poco después lograron conformar otra agrupación, conocida como “Sociedad del Viento salvaje” (*Yefeng huahui/ Wild Wind Society*).

Aún bajo difíciles condiciones de organización y de trabajo, consiguieron con la ayuda de Lu Xun realizar una serie de actividades que dieron una orientación propositiva más clara y pragmática al Movimiento xilográfico. En el mes de Octubre, el escritor les ofreció una charla acerca de “La popularización del arte y el problema de las formas antiguas”, a la que asistieron cerca de cuarenta artistas involucrados en la práctica del grabado (Sun, 1974: 93). En Noviembre de este mismo año, viajó a Beijing para ofrecer una serie de charlas y conferencias públicas para dar a conocer la situación política que se vivía en Shanghai (*fig. 24*).



**Fig. 24.** Lu Xun ante una multitud en la Universidad Normal de Beijing, 1932, fotografía.

Simultáneamente, en Shanghai la agrupación recientemente conformada organizó una exhibición para financiar al movimiento de resistencia frente a la agresión japonesa en Manchuria. Como un modo de esquivar la suspicacia y el estricto control policial, esta vez sus organizadores invitaron a estudiantes de escuelas de arte no sólo provenientes de Shanghai sino también de localidades circundantes como Hangzhou, Suzhou, Wu Xi e incluso de Beijing con el propósito de realizar una muestra conjunta.<sup>79</sup>

---

permanecer dos años en prisión, donde continuó su actividad política organizando huelgas de hambre como protesta pero también talleres de arte y actividades educativas (Sun, 1974).

<sup>79</sup> Para reunir a un número de asistentes más amplio y evitar la inmediata censura del gobierno, esta muestra se instaló bajo el nombre “Exhibición unida en ayuda del Ejército de voluntarios del Noreste”. Además de las obras realizadas por los propios estudiantes, en esta muestra Lu Xun optó por exhibir una serie de “grabados raros” de su propia colección, sin un contenido político explícito, pero significativos como ejemplos para ilustrar a los más jóvenes en el conocimiento de otras técnicas y formas de realización (Sun, 1974: 93).

Estos contactos entre artistas permitieron dar un alcance más amplio a la difusión del grabado, pero también favorecieron el surgimiento de nuevos grupos interesados en el estudio y la creación propia de este tipo de obras. Casi simultáneamente, hacia finales de 1932 otros dos grupos surgieron en Shanghai, cooperando entre sí desde distintas bases territoriales: la “M. K. Sociedad para la investigación del grabado” (*M.K. Muke yanjiu hui / M.K. Woodcut Research Society*) que actuó de manera velada bajo el marco de la academia de arte *Meizhuan*; y la “Sociedad Pico salvaje” (*Yesui hui / Wild Spike Society*) que se organizó en talleres itinerantes en el área de Yizhuang en los suburbios de la ciudad.

Aunque reducidos en número, sin una localización fija y manteniendo una corta duración, estos grupos fueron más efectivos para escapar a la censura y al control que ejercía el régimen sobre la disidencia. Por una parte, con más de cincuenta miembros trabajando bajo la dirección de Zhang Wang y Huang Xinbo –ambos discípulos de Lu Xun-, la “Sociedad para la investigación del grabado” logró concretar en 1933 cuatro exhibiciones. Por otra parte, la “Sociedad Pico salvaje” logró publicar a mediados de ese mismo año un pequeño volumen hecho a mano con una selección de diez grabados propios. Entre sus miembros se encontraban Chen Yanqiao, Chen Tiegeng, Zheng Yefu y He Baitao, todos ellos involucrados previamente en las disueltas “Decimoctava Sociedad de Arte” de Shanghai y Hangzhou. Ambos grupos pertenecían además a la Liga de artistas de izquierda, lo cual facilitó el apoyo y la cooperación mutua entre ellos.

A su vez en Hangzhou, se conformó en Febrero de 1933 la “Sociedad de estudio del grabado Campana de Madera” (*Mu ling muke yanjiu hui / Wooden Bell Woodcut Study Society*), dirigida por los artistas Zhao Bo, Ye Luo y Li Chun. Con la misma determinación de los grupos en Shanghai, ésta logró reunir fuera del ámbito institucional de la Academia Nacional de Arte a muchos estudiantes y artistas interesados en el grabado en esta ciudad. Tras dos meses de intensa práctica, en el mes de Abril consiguieron realizar una exhibición cuyo catálogo anunciaba:

Desde el punto de vista de la investigación y el desarrollo [del grabado], vamos a hacer nuestro mejor esfuerzo para realizar una contribución a las masas. Nuestro objetivo es ayudarlas a obtener algo de estos sencillos grabados en madera. Al hacerlo a la vez, habremos llevado a cabo la cuota de responsabilidad que en este tiempo nos cabe (Li, 1958: 39).

La obtención de los materiales y herramientas de trabajo había sido dificultosa, al igual que la obtención de los medios necesarios para imprimir y exhibir las estampas. Aun así, lograron reunir en un solo volumen más de sesenta copias (Tang, 2008: 135). Bajo tales condiciones de limitación aunque manteniendo el entusiasmo, imprimieron y encuadernaron ciento veinte volúmenes en una sola noche, cada uno con catorce imágenes escogidas. De este modo lo recordaba Li Chun:

Bajo la luz tenue de una lámpara rodeada de mosquitos, todos cantando, trabajamos con nuestras bocas y manos manchadas de tinta, convirtiendo el salón comedor en una fábrica pequeña. Primero cada uno estampaba ciento veinte copias de su propio trabajo, que luego eran reunidas junto con los demás trabajos. Sin siquiera una engrapadora, teníamos que usar cables para cortarlos todos juntos en piezas más pequeñas y así atar el volumen (Li, 1958: 39).

Poco tiempo después, en Junio de 1933, esta agrupación unió sus fuerzas con otros grupos más pequeños de artistas de Hangzhou para organizar otra exhibición más amplia, fuera del ámbito de la Academia Nacional de Arte de esta ciudad. Para esta muestra se reunió un conjunto de doscientas obras que incluían pinturas al óleo, acuarelas, dibujos con carbonilla y más de sesenta grabados en madera. En el prefacio que incluía el sencillo catálogo de la muestra, se adelantaban ya algunas definiciones sobre la función social del arte y de los artistas y a la inteligibilidad de las obras. Estos temas aparecerían con fuerza en los años siguientes como una preocupación social y una razón de compromiso político para el Movimiento xilográfico en relación a su público:

Muchos han afirmado que el deber de los artistas modernos no sólo está en la búsqueda de colores y formas abstractas. Más importante aún, es hacer que el contenido artístico se acerque más a las personas. Sólo esto puede ser la vida misma del arte (...) El arte se ha apartado mucho de las masas que trabajan, que sufren, que están bajo la opresión, la explotación, la traición y las diversas crueldades que el hombre ha infligido a su prójimo. No hay manera para ellos [los trabajadores] de recibir los beneficios del arte. No tienen oportunidad de disfrutarlo. En sus luchas de sudor y de sangre, no pueden siquiera recibir las comodidades de la vida. Pero una nueva era ya está amaneciendo. Los artistas ya no estarán separados de los trabajadores. Los intelectuales darán una dirección a las masas, proporcionándoles la posibilidad de ser autoconscientes y, por medio de las luchas de protesta, buscar un nuevo camino (Li, 1958: 40).

En esta declaración se hacía explícita la intención de ir más allá de las cuestiones meramente formales de la representación, identificando no sólo la función social de las obras que producían sino también el público al que buscaban dirigirse: las “masas que trabajan y que sufren”, privadas del goce y de los beneficios del arte. Volvía a aparecer aquí la idea planteada por Lu Xun en 1928 en relación al disfrute de las obras de arte como un derecho posible para “todo tipo de personas y clases” y no sólo como un privilegio de pocos. El rol que cabía para los artistas en esta nueva era se manifestaba así como un mandato histórico al asumir el deber de orientar a estas masas para luchar por otras condiciones de vida.

La conciencia asumida respecto de la necesidad de acercar el arte gráfico a las masas populares se tradujo en un esfuerzo no sólo por hacerlas visibles como sujetos sociales en las obras de arte, sino también por generar un lazo de familiaridad con ellas que permitiese un grado útil de identificación. En este sentido, el compromiso no sólo pasaría por la representación de “lo real” en el arte sino también por la popularización de las obras. El deber de los artistas modernos, como aclaraba este prefacio, era acercarse a las personas creando composiciones gráficas más creíbles de la vida cotidiana y a través de medios que expresasen mejor su visión artística y social.

Así, mediante su práctica y de las declaraciones escritas, la agrupación *Mu ling muke yanjiu she* comenzó a articular dos aspectos salientes del Movimiento xilográfico en este período: el compromiso de representar popularmente lo irrepresentado y la convicción clara respecto del poder exhortativo de un medio artístico distintivamente democrático (Tang, 2008).

En síntesis, el año 1932 que había comenzado con la destrucción y los enfrentamientos provocados por el bombardeo japonés, finalizaba con la construcción de una incipiente comunidad de grabadores en Shanghai y en su zona de influencia inmediata. Este movimiento, sin una inscripción territorial fija ni una afiliación institucional concreta, fue funcionando como una red de contacto, influencia y apoyo mutuo. El rol de Lu Xun como mentor de estos artistas fue crucial tanto para el reconocimiento colectivo del potencial expresivo del grabado xilográfico como para legitimar su existencia como una forma autóctona de arte moderno.

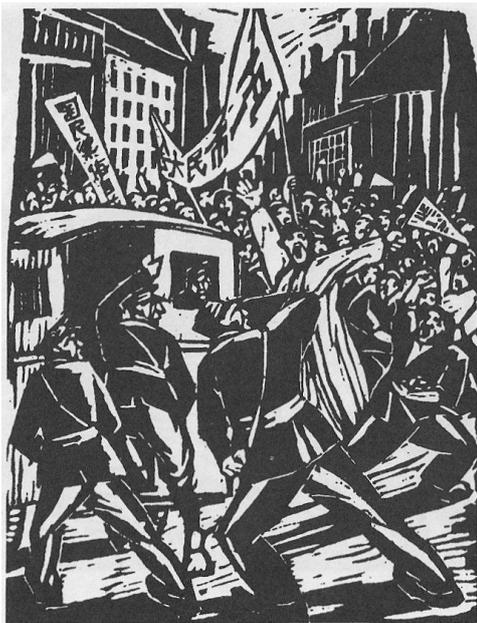
En Mayo de 1933, la revista “Edad Moderna” publicó un suplemento especial titulado “Selección de grabados modernos chinos”. Se trataba de una colección que Lu Xun había elegido publicar de modo masivo en este medio y que sirvió para otorgar una visibilidad sin precedentes al grabado xilográfico como un soporte artístico moderno y válido para una comunicación social más extensa. Entre las obras seleccionadas que lograron mayor difusión se encontraba la célebre estampa de Hu Yichuan “Al frente” (*fig. 25*), realizada en el marco de los acontecimientos de la guerra y de las protestas antiimperialistas en defensa de Shanghai y de Manchuria.



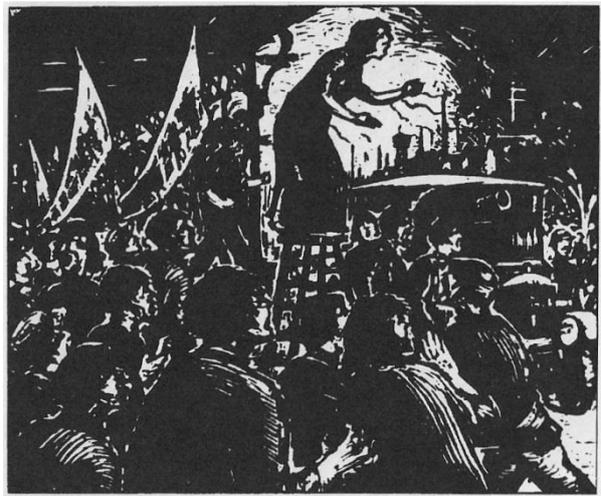
**Fig. 25.** Hu Yichuan, *Al frente*, 1932, xilografía.

En esta imagen, el artista concentraba la atención en el rostro expresivo de un hombre que alentaba la marcha de una multitud de personas a su espalda. Uno de sus puños en tensión sugería sostener acaso una herramienta o una bandera, mientras que con el brazo opuesto levantado, dejaba abierta la palma de su mano en señal de llamada. La boca abierta en expresión de grito parecía encontrar eco en las figuras representadas en la escena de fondo, que a su vez se aunaban formando una marcha multitudinaria constante, capaz de quebrar muros a su paso. El “fin del arte

por el arte” era aquí el surgimiento de una voz de protesta que se encarnaba en un grito individual, expresando ya no los sentimientos subjetivos de su singularidad, sino las necesidades de una clase social hasta entonces sin rostro ni voz reconocida. Del mismo modo, surgieron expresiones similares en artistas como Yefu (1909-1973) que daban cuenta de esta voluntad de exhibir la organización de la difusión política en la ciudad y el levantamiento de grandes grupos, a través de la figura de un individuo anónimo liderando un colectivo dispuesto a seguir sus consignas (fig. 26-27).



**Fig.26.** Yefu, *Contra las capturas*, 1933, xilografía.



**Fig.27.** Yefu, *Propaganda*, 1933, xilografía.

Mientras en el campo Mao Zedong iniciaba por estos años la estrategia de la guerra de guerrillas como reacción a las campañas de “cerco y exterminación” lanzadas por Chiang Kai-shek, en la ciudad se sucedían intentos de huelgas, manifestaciones y protestas en contra de la corrupción, los abusos y las persecuciones anticomunistas impuestas por el régimen. Fue en este marco de movilización más general en que actuaron los artistas que hicieron circular estos trabajos, en un intento por encausar el descontento generalizado entre la población.

He intentado por lo tanto mostrar en este apartado las consecuencias que tuvieron sobre la orientación política que fue tomando el Movimiento xilográfico la irrupción de la guerra en Shanghai y el avance de la violencia por las medidas de supresión del comunismo en todo el país. En este sentido, he buscado explicar que al alterarse el contexto histórico y las condiciones materiales para el trabajo de estos artistas, se modificaron también las formas y el objeto de su representación: surgió a partir de estas circunstancias una intensa búsqueda de representar a esos “que trabajan y que sufren” de manera cruda, realista y directa. “El hombre simple, los grupos

anónimos, las masas informes surgían como protagonistas de las escenas de conflicto, violencia y tensión social” (Sullivan, 1996). Aparecerían entonces con efectos de teatralidad y dramatismo obreros industriales, campesinos desposeídos, soldados en combate, personas desplazadas o habitando en la calle. En particular, como vimos con claridad en el grabado de Jiang Feng, la clase trabajadora –fueran obreros o campesinos- irrumpiría a partir de este momento como un nuevo sujeto social en las composiciones de arte.

Si hasta poco antes de la caída del Imperio el arte erudito clásico había privilegiado sin cuestionamientos, una representación armónica y estable de la vida aristocrática y cortesana, ahora el arte gráfico daba paso a una variedad renovada de temas y referencias en torno al mundo del trabajo, a la vida cotidiana del pueblo y a las realidades sociales de la época (Flath, 2004). Lejos de la corte, de la academia y de las aulas, no obstante, esta forma de arte marginal buscaría en los años siguientes, como veremos en el próximo apartado, ocupar con viejos y nuevos recursos un lugar de visibilidad más amplio a los ojos de los mismos sujetos a quienes pretendía representar.

### **3. La orientación hacia un arte público y masivo**

#### **a. El problema de la inteligibilidad de las obras**

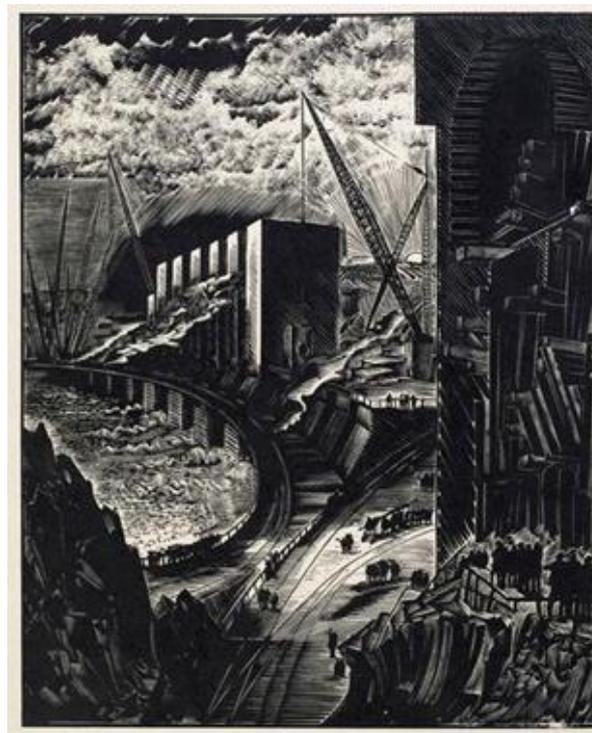
Volver claras y accesibles las imágenes grabadas fue un propósito que Lu Xun buscó conseguir tanto a través del recurso a los ejemplos extranjeros como a la evocación de lo propio. En relación a lo primero, con el impulso de brindar difusión al grabado, en el invierno de 1933 Lu Xun realizó la tercera exhibición de obras gráficas extranjeras, que incluía más de cien xilografías de artistas soviéticos, franceses, alemanes, belgas y norteamericanos. Esta era la primera vez que los artistas chinos tenían la oportunidad de ver estampas de la Unión Soviética en una escala amplia y variada.

Esta exhibición, al igual que las que había realizado durante los dos años previos, fue montada bajo circunstancias difíciles, tanto por la escasez de recursos económicos para financiarla como por el temor siempre presente de una repentina clausura y arresto por parte de las autoridades. No obstante, la importancia de esta exhibición al igual que las precedentes al generar entusiasmo y orientar en una dirección concreta la voluntad de trabajo de muchos jóvenes artistas del Movimiento xilográfico, no puede menos que ser enfatizada.

La intención de Lu Xun al exponer grabados de la Unión Soviética se correspondía con su labor iniciada años antes de traducción y difusión de obras literarias provenientes de este país. Desde su perspectiva, ésta era “una literatura de compromiso, preocupada por los problemas morales y sociales, por la dura suerte de los campesinos, por los funcionarios corruptos y sus

excesos, todos problemas similares a los que enfrenta China” (Lu, 1960, II: 299). Consideraba por lo tanto, que la literatura rusa podría “llamar a la resistencia” y ayudar a la población china en su lucha. Del mismo modo, los grabados de este país, de acuerdo a Lu Xun, evocaban con tenaz claridad y realismo la revolución y la guerra en toda su trágica grandeza: “hirviendo de eventos, se alza en la batalla, atormentada y manchada de sangre por la guerra, reuniendo sus fuerzas, obedeciendo a sus líderes, en decidida tensión hacia el futuro: tal es la Rusia de estas estampas” (Lu, 1960, III, 127). La publicación de estas obras gráficas fue por lo tanto, un esfuerzo complementario por parte del escritor en su promoción de la literatura rusa. En este sentido, “actuó con la convicción de que los grabados podrían hacer más comprensible a la literatura a un número mayor de personas y que así, el arte y la literatura se reforzarían mutuamente” (Sun, 1974: 115).

El trabajo de algunos artistas soviéticos como Alexei Kravchenko (1889-1940) le parecía a Lu Xun especialmente ilustrativo al predominar los paisajes urbanos y la temática de construcción social antes que los motivos abstractos y decorativos (*fig. 28*). Técnicamente, además, “resultaban más complejos y avanzados para describir con realismo una visión más integral de la modernidad socialista” (Emlich, 2014: 77).



**Fig. 28. Alexei Kravchenko,**  
*Paisaje industrial*, 1930,  
linogrado.

Lu Xun deseaba proveer ejemplos de artistas que pudieran describir visualmente temas similares pero haciéndolo de formas diferentes, evitando así tanto la “imitación esclavizante” como el reduccionismo de ciertas imágenes que “sólo se apoyaban en puños levantados y musculaturas exageradas” (Lu, 1981: 6, 481).

De la reflexión que suscitó la contemplación de estas obras entre los jóvenes grabadores chinos, una de las cuestiones primordiales a definir a partir de 1933 fue la orientación social de los nuevos trabajos a realizar, de acuerdo al público al que buscaban llegar. Avanzaremos aquí en explicar de qué modo el movimiento xilográfico intentó construir un estilo orientado a la comunicación masiva, y que fuera por ende directo y efectivo para la comprensión de las formas y el mensaje. Lu Xun asumió que no bastaba con crear estampas que reunieran calidad de ejecución y destreza técnica, sino que también era necesario que fueran inteligibles para un público amplio e incluso mayormente iletrado. En esta dirección, alentó a los grabadores a que recurriesen no sólo al ejemplo que brindaban las estampas extranjeras sino también a que reflexionasen acerca de los propios recursos disponibles, dentro de la larga tradición gráfica en China. Este desarrollo los conduciría entonces a la recuperación y resignificación del formato narrativo de las antiguas novelas populares cuyo texto –como señaláramos en el capítulo 4- se ilustraba con grabados en madera (*lianhuan hua*).

En este desarrollo intervinieron ciertos lineamientos y directivas que Lu Xun fue definiendo durante ese tiempo. En un ensayo publicado en “Edad Moderna” el 25 de Octubre de 1932, había anticipado ya su posición respecto de la defensa de las narrativas grabadas como una forma válida, útil y viable para construir una cultura visual más vasta. En esta publicación ofrecía un listado de obras literarias clásicas tanto de Europa como de China, que contenían imágenes e ilustraciones. A propósito de ellas decía:

Mi propósito al presentar estos trabajos no es probar que las novelas ilustradas deben ser consideradas como una forma de arte pues ya ellas están sentadas en el “palacio del arte”, sino que como en el caso de otros tipos de arte, el contenido y la técnica deben alcanzar un alto nivel. Yo no aconsejo a los jóvenes estudiantes de arte a despreciar las grandes pinturas al óleo o las acuarelas, pero espero que presten igual atención a las novelas con grabados y a las ilustraciones que acompañan libros y revistas, y que trabajen igual de enérgicamente en ellas. Por supuesto que deben estudiar las obras de los maestros europeos pero es aún más importante estudiar las imágenes que ilustran los antiguos libros chinos, los viejos álbumes de pintura china así como las hojas singulares de álbumes y calendarios populares. Naturalmente, estos estudios y las obras que resulten de ellos no ganarán la misma admiración que ciertas personas otorgan a los “maestros”, pero sé que las masas darán la bienvenida a este trabajo y lo agradecerán” (Lu, 1960: III, 195-196).

Aquí Lu Xun abría un panorama interesante al considerar el diálogo posible de la práctica del grabado con otras formas de arte, tanto en China como en Occidente, que utilizaban otros soportes y materiales (como la pintura al óleo y las acuarelas). En cada una de estas formas, apelaba al trabajo artístico de calidad tanto en el despliegue de los recursos técnicos como en el contenido de las imágenes. Estudiar desde esta concepción las formas visuales de la cultura popular china (novelas, álbumes y calendarios) permitiría crear obras genuinas, que tendrían una buena recepción entre la gente del pueblo.

El gusto popular por los relatos orales de historias épicas y fantásticas había dado lugar en el pasado a ilustraciones de gran calidad que casi prescindían de texto (*ver Anexo, fig. 31*). En tanto el problema a resolver entre la población iletrada seguía siendo el de la accesibilidad a las obras, lo importante de estas formas visuales era su evocativa inteligibilidad. En el catálogo de la exhibición que la “Sociedad de estudio del grabado Campana de Madera” realizó en Abril de 1933, se delineaba ya en el escritor un pronunciamiento acerca de la importancia del grabado en términos de su directo reconocimiento y familiaridad con las novelas ilustradas y de su fácil acceso para el público chino:

El grabado es la forma de arte más económica, conveniente y de una gran accesibilidad. En Alemania, las series de grabados en madera son tan populares como lo son las narrativas grabadas disponibles aquí en los puestos del mercado, como *Los siete espadachines* [de la montaña Tian], *Los trece caballeros errantes* o *La investidura de los dioses*. Estas imágenes son disfrutadas por la gente de los estratos sociales más bajos sin tener nada en común con una pintura al óleo, poseída exclusivamente por los miembros de las clases altas (Lu, 1991: 145).

Siguiendo al historiador Xiaobing Tang, podemos observar que en esta declaración de Lu Xun se ponían de relieve dos características distintivas del grabado xilográfico moderno en términos de su accesibilidad, al señalar que se trataba de una forma de arte a la vez público y democrático (*dazhong yishu*). En este sentido, se definía en este documento que la diferencia entre una estampa accesible y capaz de ser reproducida en serie y una costosa pintura al óleo, era igualmente la diferencia entre sectores económicos y sociales diferentes. “Al sugerir que la característica distintiva del arte público residía en su participación directa, íntima y hasta táctil de la vida social, [la declaración] implícitamente proponía un nuevo rango de exhibición y expansión del arte, que pudiese distinguir al grabado en madera de la fetichista pintura al óleo” (Tang, 2008: 136). Uno de los puentes para la realización de esta propuesta en pos de la inteligibilidad de las obras se construyó sobre el recurso a la narrativa visual, austera en elementos plásticos y efectiva en la construcción de sentidos, aun prescindiendo de palabras.

## **b. El recurso a la narrativa visual de las novelas ilustradas**

Como se señaló en el capítulo anterior, el concepto de “grabado creativo” (*chuangzuo banhua*) que Lu Xun había recuperado del movimiento *sōsaku-hanga* de Japón inspiró a sus discípulos y los animó a ver en el grabado xilográfico un medio legítimo de expresión. A su vez también, a verlo como una forma de trabajo y de realización artística, distinta de la involucrada en la producción de grabados como meras “reproducciones” para el arte comercial. Como continuación de este desarrollo, fue influyente a principios de 1933 una serie de “novelas

grabadas” realizadas por el artista belga Frans Masereel (1889-1972), muchas de las cuales fueron publicadas por el propio Lu Xun en esta época.<sup>80</sup>

El artista flamenco combinaba en sus “novelas grabadas” las cualidades para la expresión y el relato visual propias de la xilografía, generando “una forma única de arte gráfico, una serie narrativa de imágenes inscriptas en formato de libro” (Xiao, 2013: 4). Su iniciativa de convertir este soporte en una forma de “libro-placa” había modificado en Europa el carácter y la interpretación de la imagen grabada, de ser un objeto con función meramente decorativa a ser una forma independiente de arte (Berona, 2007). Por el trabajo simple y directo de sus composiciones en cada cuadro, las novelas grabadas de Masereel combinaban “alegoría y sátira en narrativas críticas respecto de la sociedad, con un impacto emocional inmediato” (Willet, 2005: 111).

Estas obras brindaron a los jóvenes del Movimiento xilográfico un poderoso modelo de narrativas visuales que facilitó como un recurso práctico la articulación de las posibilidades expresivas del grabado con el activismo social y político que sostuvieron en los años treinta. Aquí, la consigna del “fin del arte por el arte” fue realizándose en la asunción de una postura crítica y selectiva respecto de las formas más adecuadas a emplear en el trabajo compositivo a fin de alcanzar un público más amplio.

En Septiembre de 1933, el periódico *Liangyou* publicó a su vez varios trabajos de Masereel, incluyendo su famosa obra “25 Imágenes de la pasión de un hombre” de 1918, la primera novela narrada en grabados (*fig. 29*). Se trataba de una serie de veinticinco cuadros que contaban -a partir de imágenes sin texto- momentos de la vida de un trabajador activista en una ciudad industrial europea hasta su ejecución y muerte. Lu Xun contribuyó personalmente con este medio gráfico, facilitando las imágenes y escribiendo el prefacio del volumen.<sup>81</sup> Allí, con comentarios e interpretaciones cuadro por cuadro de la historia, subrayó la intención de denuncia y crítica social en este artista y destacó el atractivo efecto creado por la secuencia de escenas, como si fueran cuadros mudos de una película de cine en blanco y negro.

---

<sup>80</sup> Como activo pacifista en el contexto de la primera Guerra Mundial, Masereel había participado en revistas políticas de Francia donde estuvo exiliado (como *Les Tablettes* y *Le Feuille*), aportando dibujos y grabados de denuncia. Con la colaboración del escritor francés Romand Rolland, este artista le dio al grabado xilográfico un nuevo alcance en la forma de “novelas grabadas” (*bildungsroman*). Estas se conformaban por un conjunto de imágenes relacionadas visual y narrativamente entre sí, aunque prescindiendo de la presencia de un texto (Cohen, 1977).

<sup>81</sup> Entre los numerosos libros de arte que Lu Xun compró a principios de la década de 1930, nueve fueron novelas grabadas por Franz Masereel, incluyendo los títulos que *Liangyou* publicó en 1933. Así lo registró en su lista de adquisiciones de libros y obras de arte de 1930 (Lu, 1981: 857-60).



**Fig. 29. Frans Masereel**, cuatro de los últimos paneles de su novela gráfica, *Veinticinco imágenes de la pasión de un hombre* (*Die Passion eines Menschen*), xilografía, 1918.

Masereel fue presentado a los lectores chinos “no simplemente como otro artista occidental a estudiar, sino como uno de los maestros europeos en un arte orientado a un público de masas” (Xiao, 2013: 4). Thomas Mann (1875-1955), contemporáneo de este artista, había señalado en 1929 que “se puede ser un obrero manual, sin ningún talento para el lenguaje, y aun así lo suficientemente curioso y cercano al espíritu democrático para comprender el trabajo de Masereel”, pues su arte “es tan genuinamente humano y tiene tal simplicidad que no tienes que saber leer o escribir como para verlo” (Mann, 2004: 13).<sup>82</sup> El tema de la inteligibilidad de las obras de arte, central en esta apreciación de Mann, fue enfatizado por Lu Xun como también por otros escritores chinos que buscaron el mismo objetivo en el campo de la literatura durante los años treinta.

En el mismo número de *Liangyou*, el crítico Ye Lingfeng comentaba en los siguientes términos las obras de Masereel: “Tales son sus temas de interés: masas en las calles, escenas de multitudes urbanas, máquinas y autos de velocidad, puertos, tabernas y el inconsciente profundo en los sueños de cada ser humano” (citado en Tang, 2008: 146). Los escritores Yu Dafu y Zhao

<sup>82</sup> En el prólogo de la obra de Masereel *Mi libro de horas* (1919), Mann había escrito asimismo: “El arte de Masereel acusa y juzga a nuestra civilización, y cuando critica los defectos de la vida y de la sociedad lo hace por el sentimiento humano más natural y más libre, por el arte, en una palabra, y no por el fanatismo ideológico” (Mann, citado en Kurzke, 2003: 126).

Jiabi, también elogiaron la importancia del trabajo del artista belga en relación a la sustancial cuestión de la inteligibilidad: “como libros legibles por todo público, estas obras allanan el camino para ver en el grabado xilográfico el mejor medio para la difusión de temas de índole social”. Destacaban asimismo el “espíritu democrático” (*minzhu jingshen*) de los trabajos de Masereel, su carácter directo y efectivo al volver comprensible para el público iletrado la historia narrada sólo a través de imágenes (Sun, 1974: 124-125).

La publicación de estas obras no sólo reflejaba el interés generalizado entre intelectuales y artistas chinos por el peculiar arte gráfico de Masereel. También revelaba un cambio en la percepción respecto de la relevancia de la temática de índole social y respecto de las posibilidades de asimilar el formato popular de las novelas ilustradas con grabados, como una forma efectiva de comunicación visual en los nuevos tiempos. Lu Xun defendió la difusión de estas obras, especialmente por el efecto sensorial inmediato de las narrativas grabadas, pero permaneció cauteloso en relación al lenguaje visual específico utilizado por el artista flamenco. Para Lu Xun era necesario apelar al origen evocativo de estas narrativas, es decir, atender a aquello por lo cual las obras resultaban más accesibles al público chino. En este sentido, por lo tanto, afirmaba que “el dibujo tradicional a base de líneas era preferible a las masas tonales y efectos claroscuros del estilo occidental del grabado” (citado en Tang, 2008: 147).

La difusión de las narrativas con imágenes grabadas de Masereel fue significativa en este período ya que presentaron un ejemplo concreto acerca de cómo contar un relato integrándolo en un número reducido de imágenes. Se trataba de una concepción de arte público, masivo y moderno del que China hasta entonces carecía. Para quienes las admiraban, estas obras ejemplificaban un lenguaje visual moderno que valorizaba e iba incluso más allá del llamado conceptual de los “grabados creativos” japoneses. Esta actitud reflexiva resultaba relevante ya que en la misma época en que Lu Xun introducía los grabados de Masereel en China, se distanciaba con cierta insatisfacción de los grabados contemporáneos en Japón, por notar el aislamiento de sus artistas y la moderación que la temática de sus trabajos había adoptado.<sup>83</sup> A diferencia de ello, la inteligibilidad de la forma inscripta en las narrativas grabadas del artista flamenco así como su mensaje preciso y enérgico de crítica social y de denuncia política renovaban y fortalecían el movimiento del grabado moderno en China.

Trabajar técnica y compositivamente sobre los efectos de sentido en las obras para hacer que las imágenes grabadas fueran inteligibles obedecía a la intención de que provocasen un

---

<sup>83</sup> En una carta a Li Hua en 1935, Lu Xun escribía que “la ‘Black and White Society’ de Japón está más aislada y silenciosa que antes. Han vuelto a representar paisajes y naturalezas muertas. Aún el espíritu del viejo *ukiyo-e* se ha perdido” (citado en Zhang, 1982: 493). Se refería aquí al ocaso de un grupo de grabadores japoneses modernos, muy activo en la década de 1920 (Mason, 1993).

impacto más amplio y esto se buscó no sólo a través de la claridad en el mensaje de denuncia sobre las condiciones sociales o de exposición de los conflictos políticos que se vivían en la época, sino también a través de la forma en que se presentó este mensaje. Con el recurso a las novelas ilustradas, estos artistas buscaron alejarse de la orientación individualista que mantenían los grabados japoneses e incluso algunos grabados europeos de la época, e intentaron realzar los elementos colectivos en las composiciones, organizando series que fueran contundentes desde su lenguaje visual en las formas y en el mensaje, sin necesidad de un texto explicativo.

La influencia recibida no sólo generó la intención de emular el estilo técnicamente novedoso de los grabados extranjeros sino también de intervenir los medios de los que ya disponían para transformarlos en recursos más efectivos. Hacia finales de 1933 y en el transcurso de 1934, el impacto de publicar las obras de Masereel se sintió de inmediato. Antes de que sus trabajos aparecieran en China, la mayoría de los grabados realizados por artistas de izquierda eran estampas individuales, pero poco después de la publicación de sus “novelas grabadas” en 1933, los grabadores en Shanghai comenzaron a desarrollar narrativas de imágenes continuas (*lianxu tuhua*) publicadas en formato de libros o cuadernillos sencillos con páginas cocidas o encuadernadas (Flath, 2004). Algunos ejemplos de este tipo de obras fueron los trabajos de Wen Tao (*El despertar*, 1933), de Zheng Yefu (*Vendiendo sal*, 1934), de Huang Xinbo (*Una historia ordinaria*, 1934) (ver Anexo fig.32) y particularmente de Chen Tiegeng (*Los engranajes de la ley*, 1933) (fig. 30).

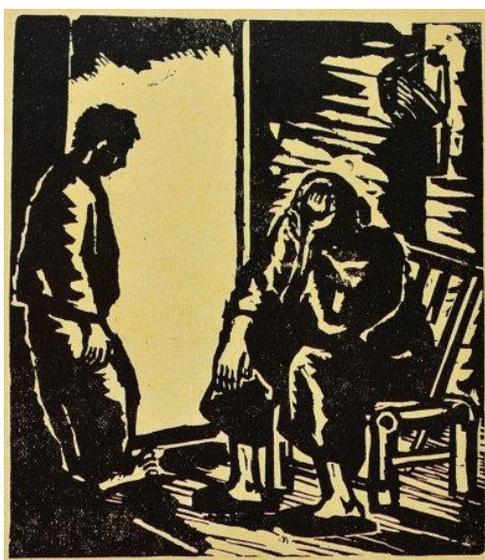


Fig. 30. Chen Tiegeng, dos estampas de la serie *Los engranajes de la ley*, 1933, xilografía.

El contraste marcado del negro sobre el blanco en esta obra de Chen Tiegeng remitía al lenguaje familiar de las estampas sencillas que ilustraban las novelas populares. Asimismo, los planos de perspectiva escalonada, el predominio del trabajo de línea para componer a los

personajes así como el ritmo entre espacios vacíos y plenos evocaba la tradición figurativa propia de China. La gubia había sustituido al pincel, pero permanecía en el trabajo de éste y de muchos otros grabadores del Movimiento la intención de lograr un mensaje claro y directo a través de un estilo sintético en lo compositivo y austero en el uso de los materiales.

Con el mismo estilo sobrio y aprovechando los efectos del juego de contrastes entre planos oscuros y claros, Chen Tiegeng en su obra “Esperando” (*fig. 31*), demostraba una sutil destreza no sólo en la elaboración de las líneas en diferente espesor y direcciones, sino también trabajando la sugerencia y la emocionalidad a través de la composición y el tratamiento de las figuras. La temática de las madres solas, las viudas y las familias desintegradas por la escasez y la guerra fue recurrente en estos años, tanto en este movimiento artístico en China como en el expresionismo alemán y el realismo soviético del período de entreguerras.

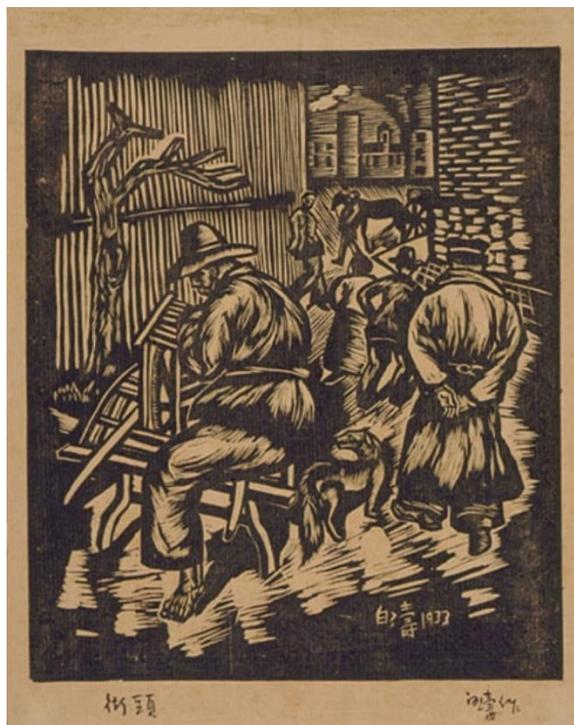


**Fig. 31. Chen Tiegeng,**  
*Esperando*, 1933, xilografía.

Los resultados obtenidos fueron valorados por Lu Xun, quien siguió de cerca los progresos y dificultades de cada grupo. Mientras que varias asociaciones fueron disueltas en estos años, la “M. K. Sociedad para la investigación del grabado” logró permanecer y operar durante dos años en Shanghai, un tiempo relativamente largo considerando las condiciones de trabajo.

En Octubre de 1933, organizaron una exhibición a la que Lu Xun asistió junto a Uchiyama Kanzō. Era la cuarta muestra que instalaban en clandestinidad, obteniendo no obstante un apoyo y asistencia notables. En esta ocasión, siguiendo el consejo de su mentor, los artistas habían incluido escenas de la vida de trabajadores, campesinos, vendedores ambulantes, mendigos y desplazados en las calles de la ciudad (*ver Anexo fig. 33-35*), así como también sencillos paisajes de campo, escenas de mar y naturalezas muertas.

En una de estas estampas He Baitao (1913-1939) realizaba una interesante narración visual de una escena cotidiana en un suburbio de la ciudad (*fig. 32*).



**Fig. 32. He Baitao, *En las calles*, 1933, xilografía.**

En el primer plano de esta imagen, aparecía un hombre descalzo, sentado al parecer frente a sus instrumentos de trabajo. A su espalda, un guardia caminaba vigilando el callejón donde se mezclaban en una misma línea de fuga varias figuras (una pareja de transeúntes, acaso una prostituta y un campesino). La situación de encierro en el recorrido de la composición se acentuaba por la presencia de una pared continua de varas de bambú sobre un extremo, una de ladrillos en otro y a la distancia una hilera sombría de fábricas humeantes. Un árbol desnudo, un perro y un caballo de tiro completan las presencias que coexisten en la imagen. Este recorrido sencillo pero sugerente resultaba más atractivo y mejor logrado que el de otras obras igualmente realistas, pero más enigmáticas y abstractas.

Del mismo modo, Xia Peng (1911-1935) –única mujer en el grupo- buscó trabajar escenas cotidianas de vida y trabajo que evocasen por sí mismas una experiencia subjetiva en común (*fig. 33-34*).



Fig. 33. Xia Peng, *Barrenderos*, 1933, xilografía.



Fig. 34. Xia Peng, *Almuerzo*, 1933, xilografía.

Lu Xun exhortaba a los grabadores a inspirarse en los modelos observados pero a crear desde la propia experiencia (Sun, 1974). Asimismo, defendía las narrativas grabadas como una forma útil y viable de construir una cultura visual que fuera pública y amplia, pero pensaba asimismo que “el objeto de representación de una obra revolucionaria no debía limitarse al puño levantado ni a la hoz y al martillo. Creía que aún los paisajes, las naturalezas muertas, las situaciones cotidianas y las costumbres locales podían ser tratadas de una manera revolucionaria” (Sun, 1974: 99).<sup>84</sup> Así, advertía que

un grave error que podía contener una obra era no tener un contenido fuerte sino sólo un aspecto exterior atemorizante, asustando por lo tanto a muchos lectores. Por ejemplo, la portada del álbum de grabados realizado por una reciente agrupación anónima es el retrato de Karl Marx. Por esta razón, algunas personas tienen temor de comprar el volumen. Tal provocación adolescente ha servido nada más que para enviar a los artistas a grabar madera a la cárcel (Lu, 1973: 654).

A principios de Mayo de 1934, la “M. K. Sociedad para la investigación del grabado” planeaba una quinta exhibición. Un boceto del catálogo junto con algunas copias de las obras fueron enviadas a Lu Xun para que escribiese una introducción. Sin embargo, debido al agravamiento del estado de terror y de la intensidad de la persecución anticomunista, la exhibición nunca llegó a realizarse.

De aquel envío se conservan aún dos retratos que fueron compuestos para la muestra, dando ejemplo de la madurez de estos artistas tanto en el trabajo compositivo y técnico en el uso de los materiales como en la capacidad de narrar visualmente con efectividad una situación de

---

<sup>84</sup> La hoz y el martillo eran los símbolos del campesino y del trabajador rural utilizados en la Unión Soviética como emblemas de la revolución y del comunismo internacional.

conflicto social. Como signos de la época, los rostros corresponden al de los artistas y estudiantes que habían sido detenidos y lastimados en los meses previos (*fig. 35-36*).



**Fig. 35. Zheng Yefu, *Prisionero*, 1934, xilografía.**



**Fig. 36. Zhang Wang, *Herido*, 1934, xilografía.**

Sin poder prever ni evitar esta misma situación para sí mismos, el 22 de Mayo cuatro miembros de este grupo fueron apresados y encarcelados. Debido a que el taller estaba instalado en la concesión francesa, los arrestos fueron hechos por policías franceses, quienes insistieron que el nombre de la organización “M.K.” realmente significaba “Karl Marx” al inverso (Sun, 1974: 101). Los materiales, estampas y planchas de madera fueron destruidos o confiscados y utilizados como evidencia contra los artistas.

Hacia fines de 1934, la situación política en Shanghai fue agravándose. La Liga de Artistas de Izquierda debió dispersarse forzosamente debido a los arrestos, hostigamientos y torturas. Se hizo imposible instalar cualquier otra exhibición de grabados en la ciudad. Lu Xun comentaba esto en una carta al artista Li Hua (1907-1994), quien había logrado escapar y permanecía en Cantón:

No hay manera de mantener una exhibición. Mis propias idas y venidas no son fáciles. Mi vida social es limitada. No hay nadie en quién poder confiar. Los oficiales son extremadamente sensibles. Todo lo que saben es cómo obstruir o destruir todo. Además, incluso algunos que se autoproclaman como “artistas” están ayudándolos. No hay nada que pueda hacer en estas condiciones más que escribir un puñado de cartas (Lu, 1960, 4: 34).

Frente a estas condiciones, los grupos que mantuvieron vivo al Movimiento xilográfico intentaron desplegar nuevas formas y recursos para la acción. La experiencia de los años iniciales sumada a la necesidad de avanzar con urgencia en la organización los condujo en los años siguientes, como veremos más adelante, a reforzar tendencias en algunos casos y a desarrollar nuevas estrategias en otros.



Este capítulo ha buscado ofrecer una explicación de los efectos que tuvo el agravamiento de las condiciones políticas a nivel nacional y la irrupción del ataque japonés de 1932 en particular sobre las formas de organización del trabajo, el objeto y el modo de representación que siguió el Movimiento xilográfico moderno. Se han presentado las circunstancias que luego del ataque condujeron a estos artistas a la búsqueda de una forma de producción e intervención cultural en los márgenes de lo institucional y reconocido. El afán por conseguir la inteligibilidad de las obras y el intento de contacto con un público más amplio supusieron el intento de crear un puente con la gente común, a través de la recuperación y resignificación de la narrativa ilustrada de raíz local. Con este impulso, la concreción de la mentada consigna que anunciaba el “fin del arte por el arte” encontraría a partir de los años próximos una nueva expresión en estos artistas, a través de un decidido activismo político y de una búsqueda de emancipación a través del arte.

## **Tercera parte**

### **SOBRE EL DEVENIR DEL GRABADO XILOGRÁFICO MODERNO EN TIEMPOS DE GUERRA, RESISTENCIA Y REVOLUCIÓN**

## CAPÍTULO 7

### **Activismo y emancipación:**

### **la extensión del Movimiento xilográfico moderno**

El período de mayor politización en el campo del arte en China llegó con los años inmediatos al estallido de la guerra contra Japón, que se produjo en Julio de 1937 y se mantuvo, bajo el contexto más amplio de la Segunda Guerra mundial, hasta agosto de 1945. Fue un período de grandes dificultades en el campo del arte tanto para mantener las publicaciones y revistas de índole cultural donde circulaban las imágenes como para sostener las instituciones educativas de arte. Para el Movimiento xilográfico moderno en Shanghai fueron años de aguda persecución, controles y censura por parte del Partido Nacionalista en su tenaz intento por controlar la disidencia, pero también fueron años de intenso activismo político entre sus artistas que, al margen de los circuitos oficiales y comerciales reconocidos y más allá de esta ciudad, organizaron nuevas publicaciones, exhibiciones conjuntas y muestras públicas e itinerantes de sus obras. En este marco, la perseverancia de Lu Xun por difundir el valor estético y político de los grabados modernos así como la determinación de los artistas del Movimiento xilográfico por extender territorialmente sus acciones e influencia fueron mostrando cómo una nueva forma de concebir la práctica del grabado fue consolidándose en vísperas de la invasión japonesa como una alternativa válida y efectiva para el registro inmediato de los acontecimientos políticos de esta época.

Este capítulo recupera este proceso, con el objetivo de describir las estrategias de producción y difusión que llevaron adelante los artistas del Movimiento xilográfico entre 1934 y 1936, considerando los alcances que tuvieron sus acciones en términos de activismo político y su incidencia en la consolidación del grabado xilográfico como una forma de arte público, masivo y moderno. Buscaré explicar por lo tanto cómo a partir de este activismo extendido en lo territorial, la definición política del Movimiento fue reorientándose hacia la resistencia nacional anti-japonesa y sus artistas, encaminándose en esta coyuntura hacia una búsqueda emancipatoria a través del arte.

## 1. Más allá de Shanghai: recomposición y extensión territorial

Ante el declive de la educación estética formal en Shanghai luego del ataque japonés de 1932, la permanencia de los artistas del Movimiento xilográfico en los márgenes de lo establecido, en términos de reconocimiento y financiamiento a nivel académico o comercial, confirmó las condiciones para el fin del “arte por el arte” y dio comienzo a un nuevo momento de cambio en el desarrollo del grabado xilográfico como una forma de arte moderno en China. Bajo el estado de control impuesto por el régimen nacionalista, el firme impulso que años antes había gestado al Movimiento en esta ciudad daba signos ahora de ralentización y detenimiento. Aun así, entre 1933 y 1934, sus artistas intentaron dificultosamente reformar sus estrategias y modos de acción, sobreviviendo entre ellos la aspiración por generar una recomposición que los mantuviera activos.

Desde Noviembre de 1933 había comenzado a actuar en Shanghai una nueva agrupación de grabadores, encabezada por los artistas Liu Xian, Huang Xinbo y Chen Yanqiao, quienes habían logrado escapar de los arrestos que habían afectado en los meses previos la continuidad de otras organizaciones.<sup>85</sup> Aún en clandestinidad, el nuevo grupo avanzó rápidamente, logrando en pocos meses producir una gran cantidad de estampas. Recién en Octubre de 1934 se conoció su existencia bajo la denominación “Sociedad de grabadores sin nombre” (*Weiming muke she/ Unnamed woodcut society*) al anunciar su primer antología de grabados. En las palabras del prefacio de esta publicación, advertían que varios agentes del gobierno nacionalista habían confiscado las obras de otro grupo de grabadores y que varios de ellos habían sido encarcelados. En relación a estos incidentes, decían además:

Esto busca hacernos sospechar y temer. ¿Por qué estos grabados no pueden ser estudiados? ¿Por qué? Otras sociedades en Hangzhou y en Beijing fueron forzadas a cerrar aún antes. Las razones de esto no requieren que vayamos muy lejos... Pensamos, por nuestra parte, que mientras tengamos una oportunidad de tallar e imprimir, continuaremos construyendo y luchando” (citado en Sun, 1974: 235).

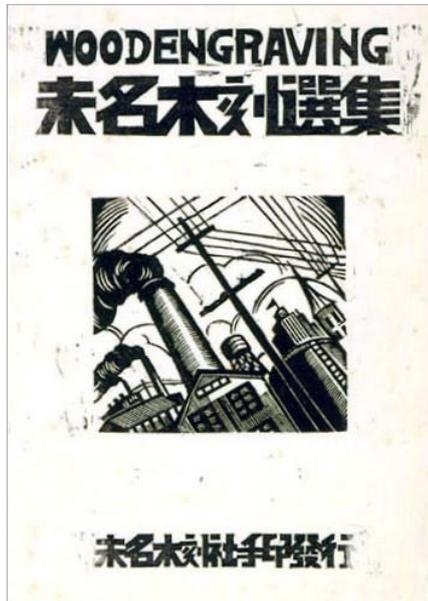
La portada de esta antología era un grabado monocromático realizado sobre una única placa de madera, detalle de realización que daba unicidad de estilo a los títulos<sup>86</sup> y a la imagen que se destacaba en el centro, exhibiendo como si se tratase de una ventana, la vista parcial de un sobrio paisaje industrial (*fig.37*). Esta publicación fue distribuida en Shanghai con el apoyo de Uchiyama Kanzō e incluía algunas escenas rurales, pero sobre todo imágenes contemporáneas del trabajo precario y de la vida en la ciudad: obreros, fábricas, huelgas y descripciones realistas de las condiciones penosas de trabajo en los talleres industriales y en el puerto. Así por ejemplo, con

---

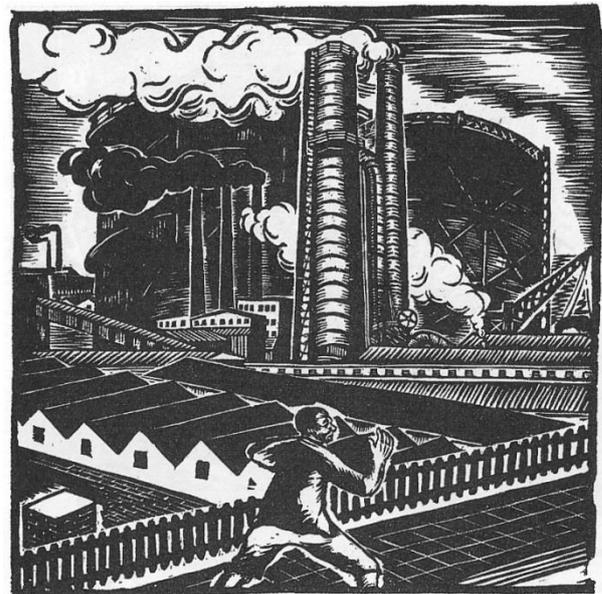
<sup>85</sup> A mediados de 1933, los grupos *Yesheng sui shehui* y *M.K. Muke yanjiu hui* habían sido disueltos a raíz del arresto de varios de sus miembros (Sun, 1974).

<sup>86</sup> Aparecía arriba el título escrito en inglés *Woodengraving* [Grabado en madera] y abajo en chino, *Weiming Muke banhua* [Xilografías sin nombre].

influencia de las escenas urbanas de Carl Meffert, una estampa de Chen Yanqiao describía un paisaje fabril en pleno funcionamiento que se levantaba predominante ante la figura en movimiento de un trabajador (fig. 38).



**Fig.37.** Portada de la antología de grabados de la *Weiming Muke she*, 1934, xilografía. Atribuida a Huang Xinbo.



**Fig.38.** Chen Yanqiao, *Hacia el trabajo*, 1934, xilografía.

Lo que antaño se realizaba en las pinturas tradicionales chinas eran cielos abiertos y montañas majestuosas dominando el escenario natural. Ahora por el contrario, se levantaban en estos paisajes grabados chimeneas altas e humeantes sobre horizontes de grúas e hileras de zinc. En la misma antología, esta imagen con notables influencia de Carl Meffert, se contraponía a su vez a otras que recordaban a las obras de Alexei Kravchenko, en las que se ampliaba la mirada hacia el deterioro social de este régimen de producción, revelando la supervivencia precaria de los trabajadores y sus familias en los márgenes de la imponente ciudad fabril (ver en el Anexo, fig. 36-38).

Como veremos en este capítulo, del mismo modo que durante estos años se fueron diversificando las representaciones y el estilo de las obras, también se multiplicaron los modos de supervivencia y de recomposición del Movimiento xilográfico. Como mencionamos antes, el agravamiento de las condiciones para la producción, publicación y circulación de grabados en la propia ciudad de Shanghai, a raíz del persistente estado de censura y los arrestos sufridos, provocó un cambio en la dirección del Movimiento que emprendió como alternativa la extensión de su impacto, influencia y actividades de promoción y difusión del grabado hacia otras ciudades de China. En los meses que transcurrieron entre 1934 y 1935, en efecto, el movimiento inicialmente circunscripto a Shanghai y Hangzhou amplió su influencia y presencia territorial, sobre todo a partir de su extensión hacia el sur.

El surgimiento de nuevos grupos de grabadores en diferentes puntos del país, al comienzo inadvertido hasta para el propio Lu Xun, daba cuenta de los resultados que había alcanzado su labor como promotor y difusor de esta forma de expresión artística. El progreso de estos grupos se manifestó de manera simultánea, demostrando además que el ambiente político fuera de Shanghai era en esta época menos hostil en términos de censura de las obras y de control en los talleres (Hung, 1985). Así, por ejemplo, poco después de que en el sur del país la “Sociedad de estudio del grabado Campana de Madera” (*Muling muke yanjiu she*) organizase, a principios de Abril de 1933, la primera exhibición de grabados creativos en Hangzhou; otro grupo en el norte del país instalaba una amplia muestra de grabados en Beijing y en Tianjin, extendiendo de este modo el lenguaje del grabado. Veremos en el próximo apartado a partir de qué estrategias de recomposición se desarrolló este proceso y cuáles fueron las actividades que impulsaron la extensión territorial del Movimiento.

#### **a. Guangzhou como nuevo epicentro: publicaciones y muestras itinerantes**

Perseguidos en Shanghai por el gobierno nacionalista, muchos artistas volvían a sus pueblos de origen para tender lazos desde allí con los que lograban mantenerse en la ciudad. Fue principalmente la provincia de Guangdong la que, al recibir a numerosos estudiantes y artistas, fue convirtiéndose en un importante centro para la producción y difusión del grabado xilográfico. Particularmente en la ciudad de Guangzhou (Cantón) comenzaron a integrarse miembros de diferentes sociedades de arte que habían sido forzados a dispersarse en Shanghai y Hangzhou. Si bien se encontraba más atrasada culturalmente en relación a éstas, por su cercanía a puertos importantes como Hong Kong y Macao, se trataba de una ciudad dinámica y abierta a la circulación de nuevas ideas. Había allí mayor libertad política y posibilidades de organizar talleres de grabados sin ser detenidos por la policía (Sun, 1974). Dichas sociedades estaban relacionadas entre sí por el conocimiento mutuo entre sus miembros; muchos de los cuales, oriundos de Guangzhou, habían sido artistas clave en el surgimiento del Movimiento xilográfico como Cheng Tiegeng, Zhang Hui, Luo Qingzhen, Huang Xinbo y Zhang Wang. Todos ellos además mantuvieron una fluida correspondencia con Lu Xun, compartiendo con él el mismo propósito de difundir el grabado por sus implicancias en términos de comunicación de ideas políticas y como medio de exposición y denuncia de los conflictos sociales (Tang, 2008).

En tal sentido, la agrupación más productiva durante los años inmediatos a la guerra fue la “Sociedad del grabado moderno” (*Xiandai banhua xiehui/ Modern Prints Society*), establecida a principios de 1934 en Guangzhou. Con sólo treinta miembros inicialmente, esta agrupación fue muy activa y prolífica en sus producciones hasta que los japoneses tomaron esta ciudad en 1938. Algunos de sus fundadores eran estudiantes de la Academia Municipal de Arte de Guangzhou,

mientras que otros habían estudiado en Shanghai y regresaban ahora a su lugar de origen (Sun, 1974). Con mayor o menor experiencia y destreza técnica, todos ellos sin embargo habían recibido la influencia de los grabados modernos japoneses y europeos, a través de las publicaciones que Lu Xun había impulsado de manera sistemática en los años previos (Tang, 2008).<sup>87</sup>

Uno de los artistas más importantes en la organización de esta sociedad fue Li Hua, quien luego de concluir sus estudios formales en la Academia de Hangzhou había emprendido el aprendizaje del grabado de manera autodidacta. A través de una fluida correspondencia postal con Lu Xun desde 1934, quien aconsejó y ayudó a estos jóvenes a iniciarse en la práctica del grabado, una relación cercana se desarrolló entre ellos. Siendo instructor de dibujo, Li Hua se acercó al grabado tanto por las posibilidades creativas que brindaba como por la diferencia que suponía en términos de sencillez y claridad en el mensaje respecto de todas las otras ramas del arte chino u occidental, reconocidas institucionalmente (Andrews & Shen, 1998). Para este artista “el arte debía dejar su torre de marfil, descender de su pedestal y conectarse con la vida de la gente” (Li, 1957: 36). Si bien al comienzo esta sociedad en Guangzhou se pensó solamente como un grupo de estudios e investigación sobre el grabado, el alcance de sus acciones en términos sociales y políticos fue múltiple y multifacético, cubriendo estrategias clave para la difusión del grabado, que Lu Xun había delineado en Shanghai durante los años anteriores: la realización de exhibiciones, la publicación periódica de obras y la popularización del grabado como una forma de arte moderno.

En principio, esta sociedad organizó talleres y pequeñas exhibiciones durante los días sábados en una escuela media de Guangzhou. El propósito era nuclear a estudiantes y artistas locales y fomentar entre ellos el aprendizaje y la práctica del grabado. Como resultado de esta iniciativa, la primera muestra mensual realizada en Junio de 1934 consiguió exhibir apenas 30 obras mientras que tres meses después, se reunieron 125 grabados que fueron expuestos fuera del perímetro de la escuela a fin de convocar a un público más amplio. Durante los seis meses siguientes, las actividades de producción y difusión se extendieron, organizándose las primeras exhibiciones conjuntas e itinerantes dentro de la ciudad, exponiendo en principio 316 grabados y alcanzando en 1936, un total de 800 piezas (Sun, 1974: 110). En estas exhibiciones no sólo se presentaban las obras, sino que además “con la intención de educar al pueblo, se pusieron a la vista publicaciones de grabados tanto chinos como extranjeros, pero también las herramientas y placas de madera. Asimismo, se instalaron talleres para la demostración de las técnicas básicas de grabado” (Li, 1957: 38). En este sentido, reconociendo las condiciones de precariedad económica

---

<sup>87</sup> Como antecedente local a este grupo, ya desde 1933 se había conformado en Guangzhou la agrupación “Sociedad de grabado de las malas hierbas” (*Yecao muke xiehui/ Wild Grass Woodcut Society*), que publicó una selección titulada *Muban hua*. En ella colaboraron Chen Tiegeng, He Baitao y Chen Yanqiao quienes se habían formado en Shanghai junto a Lu Xun y volvían ahora a su lugar de origen.

y de vulnerabilidad social de la mayoría de la población del país, sostuvieron que “el grabado debía volver más accesible al arte en China” (Tang, 2008: 164).

Esta agrupación fue a su vez “la primera sociedad de grabado en alcanzar un éxito notable en la popularización del arte del grabado” (Sun, 1974: 113). En relación a ello, realizó una serie de muestras itinerantes que buscaron abrir el entramado social y cultural de alcance de las obras para llegar desde la ciudad hasta diferentes pueblos y aldeas campesinas de la región. Sobre todo, entre los meses de Enero y Junio de 1936 se extendieron estas muestras en la provincia de Guangdong llegando incluso a Taiwán. Se crearon series de grabados que buscaron ilustrar ideas sin textos, de modo que los campesinos pudieran aprender directamente a través de las imágenes. Al ofrecer estas posibilidades a los pobladores dentro de las estructuras de gobierno local, el programa de educación a través del soporte visual que brindaban los grabados circuló ampliamente entre la población rural (Hung, 1985).

Vemos que a partir de estas actividades, este grupo comenzó a funcionar en el sur como un nuevo pilar del Movimiento xilográfico, actuando fuera de Shanghai pero en constante comunicación con Lu Xun. La consolidación de esta posición se debió en gran medida a la estrategia de difusión que lograron instalar y sostener en el tiempo. En este sentido, en relación a la difusión impresa de las obras que realizaban, la Sociedad consiguió publicar entre 1934 y 1936 de manera sistemática y continuada 18 ejemplares bimestrales de una revista propia titulada “Grabados modernos” (*Xiandai Banhua*) la cual contenía 50 grabados seleccionados en cada número (Lu, 1987). En Julio de 1934, el grupo le envió a Lu Xun las estampas escogidas para el primer ejemplar, el cual se publicó luego de recibir e incorporar sus observaciones, en Diciembre de 1934.<sup>88</sup> En este primer número, afirmaban lo siguiente:

La economía china está al borde del colapso económico. Cualquiera puede percibir que la pintura resulta inútil, pero aun así ¿quién podría probar que la sociedad no necesita del arte? Entonces, ¿qué clase de arte necesita? El grabado en madera como un medio en sí mismo tiene un carácter positivo de educación social. Utilizando sus características particulares de contraste entre el blanco y el negro, puede expresar fuertes sentimientos y emociones. La riqueza de las técnicas del grabado puede expresar todas las fases de la vida humana y de la sociedad. El grabado es también una forma de reproducción que puede responder a las demandas de las masas (Li Hua citado en Li, Li & Ma, 1981: 36-37).

La temática y el tenor de las reflexiones teóricas que incluyó cada número de esta revista fueron variando de acuerdo a las estrategias de difusión del grupo y de las condiciones sociales y políticas del contexto de producción de las obras. El desafío que se planteaba para estos artistas, teniendo en cuenta que su entrenamiento académico inicial los orientaba a tomar como referente válido al arte moderno occidental, era hacer una interpretación detallada, fidedigna y sensible de

---

<sup>88</sup> El único ejemplar que se conserva de este primer número es el que Li Hua envió a Lu Xun con una dedicatoria manuscrita. La colección completa de la revista se encuentra actualmente en la Casa-museo del escritor en Shanghai.

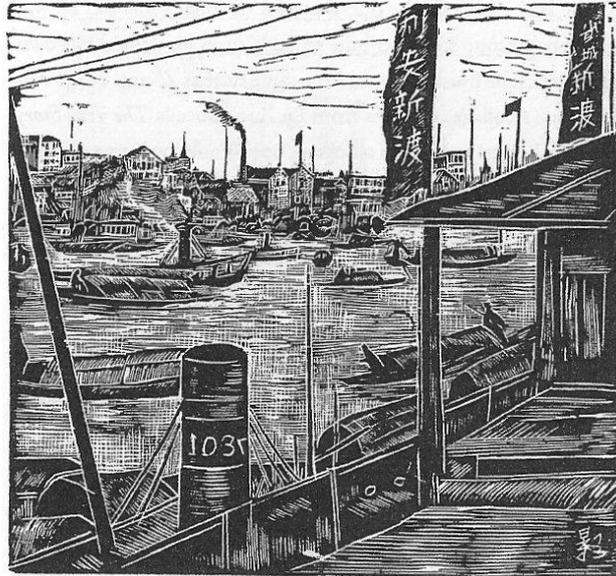
los temas propiamente chinos y expresarlos con destreza en un bloque de madera. Para describir una situación cotidiana, tal como se desprendía de la creencia que compartían respecto de la capacidad de representación plástica del grabado, buscaron adquirir una nueva perspectiva y un nuevo vocabulario visual, considerando las particularidades de lo local (Chen & Chen, 1976). En esto recuperaban los consejos de Lu Xun, para quien –como vimos en el capítulo anterior– resultaba fundamental acercar el grabado a un público más amplio a través de temas y estilos que fueran fácilmente reconocidos por la gente del pueblo, imágenes que resultaran familiares en la tradición visual del folklore local. Veamos entonces a continuación cómo se conjugaron estas ideas en el desarrollo compositivo de lo local como una de las temáticas predominantes por estos años.

### **b. La evocación de lo propio y de lo rural: retomando la cuestión del estilo nacional**

El objetivo de crear una forma de arte que fuera a la vez atractivo y accesible constituía para estos artistas una tarea ardua y laboriosa, ya que no disponían de parámetros previos en su formación para la representación de los nuevos sujetos a los cuales apelaba el grabado, trabajadores y campesinos, que tanto en la ciudad como en el campo se encontraban al margen de cualquier representación cultural de las instituciones oficiales o de la elite letrada. La conflictividad de los problemas sociales y las condiciones materiales que estos artistas debían retratar difícilmente se comprendían en las convenciones artísticas y en el orden de representación existentes en las academias de arte (Laing, 1988). Debieron avanzar por lo tanto, fortaleciendo su destreza técnica en el conocimiento de las posibilidades narrativas del grabado, volviendo predominantes los paisajes y los temas folklóricos de preferencia local. Además, con el propósito de mantener la continuidad en el tiraje de la publicación y en la calidad de las imágenes, Lu Xun les aconsejó imprimir manualmente las estampas. Esto les permitiría realzar las características formales del grabado y trabajar con diseños colectivos, para facilitar la integración de estilos en un mismo volumen (Lu, 1982). Se consolidaba asimismo la valorización del trabajo manual, destacada por Lu Xun años antes, como un aspecto significativo de la concepción del grabado moderno como una práctica creativa e integradora de lo manual y lo intelectual en el arte.

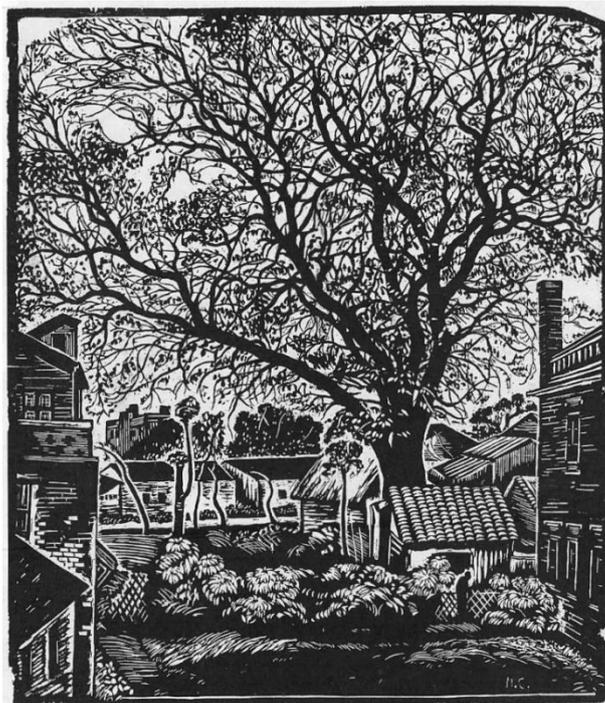
Vemos por lo tanto cómo a partir de dichas elecciones materiales, compositivas y temáticas se retomaba desde Guangzhou la cuestión del estilo nacional. Consecuentemente, el segundo número de “Grabados modernos” estuvo dedicado a exhibir paisajes urbanos y rurales. Lai Shaoqi, uno de los referentes del grupo, planteaba por entonces la importancia de “crear un estilo propiamente chino, que fuera distintivo tanto en la orientación artística como en la elección de los recursos técnicos para lograr las composiciones” (Li, Li & Ma, 1981: 53). Asimismo, se admitía como necesario recuperar la riqueza visual de los rasgos propios presentes en los sujetos retratados tanto como en sus entornos y escenarios naturales, de modo que fueran sin dudas

reconocidos como “propiamente chinos” por el público. Así por ejemplo, aparecieron imágenes de paisajes tanto urbanos como rurales realizados con mayor detalle y trabajo de líneas. En este sentido, la vista de un paisaje fabril en la obra “Puerto” de Zhang Ying daba testimonio de esta búsqueda por lograr un efecto a la vez realista y evocativo en la composición y en las formas contenidas (*fig.39*).



**Fig.39. Zhang Ying, Puerto,** 1934, xilografía.

En el segundo número apareció otro paisaje de Chen Yanqiao, que a diferencia del tono más oscuro y opresivo de la vista fabril que había presentado en la antología de la “Sociedad de grabadores sin nombre”, exhibía en este caso una escena casi idílica de la primavera en una aldea o localidad rural (*fig. 40*).

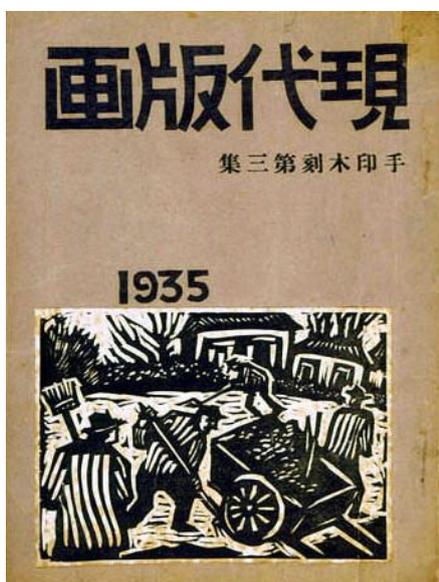


**Fig.40. Chen Yanqiao,** *Escena de primavera*, 1934, xilografía.

A la manera de una composición tradicional de paisajes en China, donde la naturaleza se expresaba vasta y predominante frente a la presencia humana apenas sugerida, esta obra al igual que la de Zhang Ying remitía a una fuerza evocativa presente en las características locales. Asimismo, otras realizadas en este período por He Baitao (*ver en el Anexo, fig. 39-40*), integraban el paisaje local con el trabajo cotidiano de los campesinos y pescadores de la zona donde circularían las imágenes.

Esta revalorización de lo rural encontraba eco en la estrategia del comunismo liderado por Mao en la región de Jingganshan de movilizar el mayor apoyo rural posible en el marco de los cercamientos y de asegurar desde distintas prácticas una estrecha identificación de las políticas del partido con las aspiraciones del pueblo (Bailey, 2002).

El tercer número de “Grabados modernos” apareció en Febrero de 1935. En la portada, una obra de Li Hua titulada “Barrenderos” (*fig. 41*) adelantaba el contenido de la publicación, dedicada en este número a retratar las costumbres, los trabajos cotidianos y los oficios de la gente común, como en el caso de la estampa de Duan Ganqing (*fig. 42*). En un tono simple y hasta ingenuo, estas imágenes brindaban una descripción inmediata de un entorno rural y hacían visibles labores cotidianas, formas manuales de trabajo despreciadas por vulgares, aunque corrientes para cualquier poblador de campo.



**Fig.41.** Portada del tercer número de “Grabados modernos”.



**Fig.42. Duan Ganqing, Alimentando a los cerdos, 1934, xilografía.**

El tono de esta publicación no transmitía aún el impacto de los acontecimientos más críticos que ocurrían en el norte. Para entonces, se iniciaba ya la etapa de ruralización de los cuadros del PCCh en Yan’an, mientras aún sobrevivían algunas fuerzas comunistas en los *soviets* de la China central, que habían quedado tras las líneas del cerco impuesto por la violenta persecución del GMD.

Una mirada muy diferente sobre las condiciones de vida en Guangzhou apareció en el quinto número de la revista, donde a través de una variedad de estilos -aunque prescindiendo de cualquier elemento decorativo- estos artistas buscaron representar de modo descarnado y directo la situación de las clases sociales más desprotegidas de la ciudad (*ver Anexo, fig. 41-42*). En este volumen se reunían imágenes diversas: “mendigos, conductores de carros, trabajadores agotados por el cansancio, jugadores y adictos al opio, prostitutas, escenas de conflicto en los mercados rurales, casas de empeño, etc” (Andrews & Shen, 1998: 218). En el prefacio de este número, Li Hua defendía al grabado como “un arte popular, fundamentalmente sincero y directo en la representación de la vida del pueblo” y comentaba que allí se exhibían además “escenas de desnuda trivialidad que evocaban la vida y las costumbres de Guangzhou” (Li, 1954: 90). Considerando esta afirmación, la exposición de la pobreza, el abandono y la vida a la intemperie era una forma de volver explícita otra faz de la vida urbana (*fig.43*).



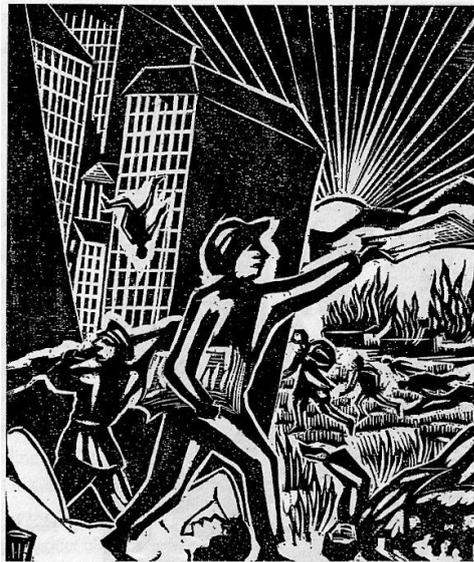
**Fig.43.** Xu Lunyin, *Nieve*, 1934, xilografía.

El sexto y séptimo volumen aparecieron de manera conjunta en Abril de 1935 conteniendo una colección de ejercicios diversos en temática, técnicas y posibilidades de estilo, realizados por los quince miembros regulares de la Sociedad. En el prefacio del sexto número, Lai Shaoqi sostenía que el arte era un producto socio-histórico y que el artista no debía limitarse a “imitar” las formas de la naturaleza, sino que debía “expresarlas”. En este sentido, su lugar como artista en la sociedad era único y singular para percibir desde lo visual y para iluminar desde la “verosimilitud” las condiciones de un pueblo “atormentado y agonizante” (citado en Tang, 2008: 187). Sumado a ello, como un modo de recuperar el valor edificante de las imágenes, en el cuarto y octavo número el grupo eligió mostrar la riqueza de las experiencias de la vida cotidiana, a través de una serie de descripciones de las costumbres folklóricas de la región, como danzas de dragón y festivales de linternas, de modo que generasen una mayor identificación del público local con el grabado,

pudiendo los espectadores reconocerse en el retrato de sus propias experiencias (*ver portadas en el Anexo, fig. 43*). En relación a lo planteado por Lai Shaoqi, Lu Xun reflexionaba en una carta dirigida a Li Hua en Junio de 1935, acerca del carácter a la vez estético e instrumental del grabado, insistiendo además en la necesidad de no desatender a la calidad de las obras:

Es cierto que los grabados son un instrumento para un determinado propósito, pero uno nunca debe olvidar que también son un arte. Tales instrumentos son efectivos sólo en tanto son elaborados e ingeniosos, del mismo modo que un hacha puede ser útil sólo cuando está afilada. Además, sólo quien no sabe nada de carpintería podría insistir en ver en un hacha desafilada, una herramienta aceptable (Lu, 1981, 3: 150-52)

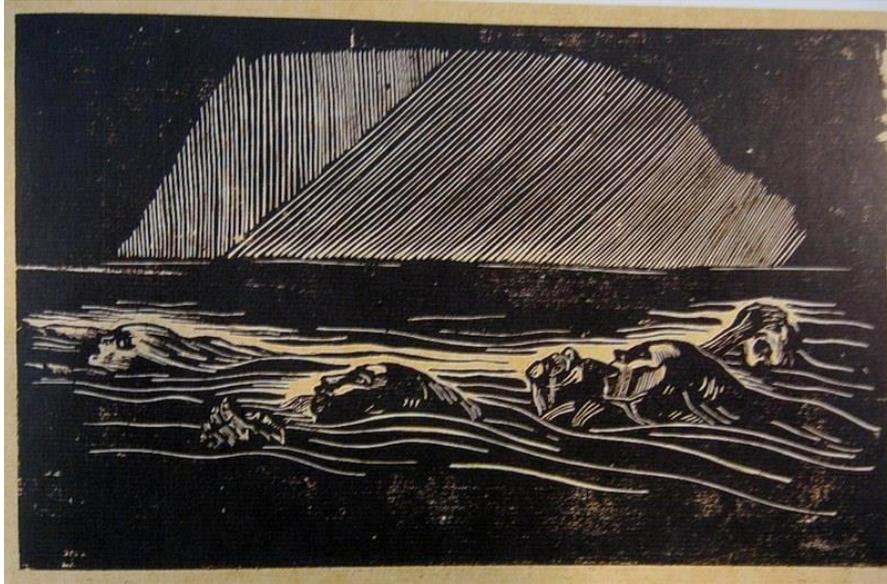
Luego de recibir esta carta, Li Hua subrayaba en el noveno número de la revista la vital conexión entre el arte y las condiciones históricas del país. Enfatizaba que “el arte no podía prosperar independientemente de la sociedad, lo cual urgía a los artistas a estar a la altura de sus responsabilidades sociales e históricas” (Li, 1957: 102). Siguiendo esta orientación, los volúmenes once y doce, publicados en Septiembre y Octubre de 1935, presentaban una temática vinculada al impacto social de los acontecimientos políticos ocurridos durante esos meses en el país. Se retrataban crudamente grupos de trabajadores en huelga, campesinos asediados, soldados heridos y víctimas del hambre y las inundaciones. Una síntesis de ello era la obra “Noticias” realizada por Zhang Hui, en la que además yacía junto a los caídos la silueta de una escultura clásica, en alusión a las bellas artes de estilo occidental (*fig. 44*).



**Fig.44. Zhang Hui, Noticias,** 1935, xilografía.

En estos dos números fueron publicados también grabados de distintos artistas, convocados desde diferentes regiones del país. Era posible notar en esta publicación la dedicación a un mayor rango de estilos y técnicas, aunque predominando la preferencia por el uso de la técnica de dibujo de línea en lugar del modelado o el trabajo con masas tonales, a fin de otorgar a las obras un efecto visual claro y contundente, pero también menos exótico al retratar temas y sujetos “propriadamente

chinos”. Así por ejemplo, con la notable influencia de Käthe Kollwitz en el estilo a la vez dramático y expresivo de los rostros (*ver en el Anexo, fig 44-45*), Chen Yanqiao en su obra “Salvaje inundación” registraba los efectos de la grave inundación del río Yangzi que ese mismo año había dejado en el desborde de su curso más de 140.000 víctimas fatales (*fig. 45*).



**Fig.45. Chen Yanqiao, Salvaje inundación, 1935, xilografía.**

Dadas las condiciones apremiantes en la ciudad, a partir del mes de Octubre de 1935 la “Sociedad del Grabado Moderno” buscó dar mayor amplitud a sus acciones avanzando en el territorio provincial. Como mencionamos previamente, comenzaron por entonces las primeras exhibiciones colectivas que intentaron extenderse más allá de la ciudad de Guangzhou. Consecuentemente, en Enero de 1936 el grupo logró realizar en la localidad de Xinzao, a 40 kilómetros al sur de la ciudad, la “Primer Exhibición Rural de Grabados” la cual atrajo a cientos de curiosos visitantes (Li, 1995). En los siguientes seis meses, al menos otras seis “exhibiciones rurales” se desarrollaron en distintos puntos de la provincia de Guangdong, todas ellas “muy concurridas y casi todas organizadas con el apoyo de referentes locales y realizadas en escuelas aldeanas” (Tang, 2008: 192). Para estos visitantes, mayoritariamente campesinos hasta entonces invisibles en el orden cultural y estético dominante en las academias de arte, el ver representados en imágenes concretas sus propios paisajes, costumbres y modos de vida resultaba una experiencia visual inédita y reveladora. A su vez, la intención por parte de los artistas de representarlos de manera colectiva y como agentes históricos con voz genuina y experiencias reales, dio lugar finalmente a la construcción de una nueva gramática visual que se hizo propia del grabado moderno, adquiriendo éste en el proceso una implicancia social y política concreta.

## 2. Ni elegante ni vulgar: el grabado moderno se hace visible, se multiplica y se expande

De acuerdo a las palabras del propio Lu Xun en 1935, lo que los jóvenes artistas del Movimiento xilográfico habían creado era un “arte público y moderno” (*dazhong yishu*) “que había superado la atrincherada división entre lo sublime, elegante y elevado y lo insípido, tosco y vulgar” (1982: 113). Simultáneamente, para el ilustrador Feng Zikai (1898-1975) “el grabado combinaba las fuerzas de la pintura occidental y de la pintura oriental, siendo a la vez cosmopolita y proletario” (Tang, 2008: 166). De esta definición -que surgía en diálogo con otros artistas ajenos al Movimiento xilográfico- quedaba expresada la pregunta: ¿puede ser un arte a la vez cosmopolita y proletario? De manera afirmativa, lo que volvía singular desde estos dos aspectos al grabado xilográfico era su decidida orientación a un público de masas en un contexto político y social crítico, en vísperas de la irrupción de la guerra contra Japón.

Para Lu Xun, Feng Zikai y muchos otros artistas e intelectuales contemporáneos, las masas trabajadoras constituían no sólo una fuerza política determinante, sino también una potencialidad cultural. Por esta razón, fue importante el impulso dado a las exhibiciones que buscaban llevar al grabado más allá del ámbito cultural de Shanghai, e incluso del espacio restringido de las ciudades, abriendo el espacio de circulación hacia un público más amplio y heterogéneo. Esta estrategia significaba sin dudas, un cambio fundamental en el modo de concebir las posibilidades de reproducción y el alcance territorial del grabado, ahora con posibilidades ciertas de llegar más allá de los centros urbanos.

Lo que mostraban los grabados xilográficos modernos y el modo en que lo hacían frente al público estaban lejos de la elegancia y la exclusividad que podrían haber apreciado los artistas letrados de antaño, pero tampoco podían ser por ello mismo despreciados bajo la acusación de superficialidad y vulgaridad. “Ningún tipo de grabado realizado previamente alcanzó nunca este estadio tan provocativo donde ese par de oposiciones estéticas no pudieran ser aplicadas” (Tang, 2008: 165).

De manera simultánea a ese desarrollo que se iba consolidando en el sur del país, en el norte un grupo de grabadores autodidactas encabezados por Tang Ke y Jin Zhaoye habían fundado en Julio de 1933 la “Sociedad para la Investigación del Grabado de Beijing” (*Beijing muke yanjiu hui*). Si bien el taller que establecieron inicialmente en esta ciudad sirvió como punto de apoyo para nuclear a otros artistas de izquierda en la misma área, pronto su radio de acción e influencia se extendió a la vecina localidad de Tianjin (Tang, 1944). Decidido a arrojar más semillas de este nuevo arte e impulsado por la buena recepción inicial por parte del público, el grupo comenzó a organizar una exhibición de grabados de carácter nacional. Para ello, desde principios de Octubre

de 1934 publicaron en diarios de circulación masiva en distintas regiones una convocatoria general dirigida a artistas de todo el país.

En Shanghai, Lu Xun tomó conocimiento de la convocatoria, reconociendo con asombro el crecimiento del Movimiento xilográfico en otras partes del país. Rápidamente contestó a los organizadores, enviándoles una selección de 50 estampas, cuya mayoría era parte de una serie que había recibido directamente para este evento por parte del grupo de Guangzhou. En ellos se encontraba un retrato realizado por Li Hua que mostraba con elocuencia la figura corpulenta de un trabajador en actitud de descanso, apoyado con firmeza sobre su herramienta de trabajo (*fig. 46*). En la carta que acompañó estas obras, Lu Xun recomendaba con énfasis los trabajos de Li Hua y Luo Qingzhen, destacando su dominio en la figuración humana a través del dibujo de línea así como la elaboración técnica y compositiva de sus obras (Sun, 1974).



**Fig.46. Li Hua, Trabajadores de caminos en descanso, 1934.**  
xilografía.

El cambio de estrategia que suponía esta decisión de elevar el estatuto artístico del grabado organizando un evento público de alcance nacional, buscaba superar no sólo las condiciones de trabajo en clandestinidad y la censura por parte de las autoridades sino también la fragmentación del propio movimiento. En poco tiempo, fueron surgiendo los primeros resultados de esta búsqueda: más de 600 estampas llegaron desde diferentes regiones del país, dando cuenta de un movimiento xilográfico vivo, dinámico y extendido en el territorio. Cerca de 90 artistas, activamente comprometidos en la práctica del grabado, respondieron a la convocatoria desde Beijing, Tianjin, Shanghai, Jí'nan, Shanxi, Wuhan, Hangkou, Guangzhou y Hong Kong (Li, Li & Ma, 1981).

El hecho de que respondiesen tantos artistas desde diferentes puntos geográficos revelaba el progreso en la continuidad del aprendizaje y de la producción artística en China, aún en las

difíciles condiciones económicas y sociales que planteaba la crisis política de la República. A su vez, evidenciaba la situación de coexistencia de la práctica del grabado con otras prácticas, escuelas e instituciones de arte no comprometidas con lo social y político. Sin embargo, el cambio respecto de aquella situación de marginalidad del grabado en ocasión de la primer Exhibición Nacional organizada por Lin Fengmian en 1928 resultaba ahora notable. Como señaláramos en el capítulo 4, en aquella primera gran exhibición del “arte nacional”, el grabado en madera estuvo excluido de la selección. Asimismo, se encontraba por entonces negado y ausente por ser considerado ilegítimo e impropio de las currículas académicas. El grado de interés y visibilidad alcanzado en pocos años había transformado con claridad ese panorama, aun cuando el grabado permaneciera en desarrollo fuera de las instituciones educativas formales.

La primera “Exhibición Nacional conjunta de Grabados” (*Guanguo muke lianhe zhanlan hui*) se inauguró finalmente en Beijing, el 1 Enero de 1935 con el objetivo de desplazarse desde allí hacia el sur.<sup>89</sup> Reunía una selección de 280 estampas, mayormente de contenido social y político, por primera vez dirigida a un público extenso y con un alcance a nivel nacional. Además de ello, se sumaron también a la muestra una colección de grabados tradicionales chinos y otra de grabados modernos extranjeros, para lo cual Lu Xun ofreció su colaboración directa (Lu, 1991). Con la representación de grabadores de todo el país, la exposición fue recorriendo un itinerario progresivo que se inició en el norte y concluyó finalmente en Shanghai, precisamente donde el Movimiento xilográfico se había iniciado.

A fin de que el proyecto pudiera mantenerse y tener éxito, los organizadores buscaron evitar los riesgos de la censura y los controles policiales estableciendo contactos personales con artistas y referentes locales de las instituciones educativas o culturales donde la muestra se instalaría (Sun, 1974). Esto marcaba una diferencia respecto de las formas de organización del trabajo en clandestinidad y de sus consecuencias disolventes en términos de arrestos y confiscaciones, que habían sufrido los primeros grupos de grabadores en Shanghai. Se trataba, en este sentido, de un cambio de estrategia en el modo de presentación tanto de las obras como de la propia posición de los artistas ante el público y las autoridades que los fueron recibiendo en cada punto del itinerario. En lugar de mostrarse abiertamente como opositores al régimen nacionalista, presentaron el proyecto como “un gran evento artístico de alcance nacional y con un propósito estrictamente cultural” (Tang, 2008: 173). Buscaron emplazar la exposición en lugares públicos y abiertos, de amplia circulación como salas comunitarias de aldeas, salones de escuelas y hasta en espacios

---

<sup>89</sup> La muestra se instaló en el interior del Gran Templo de la ciudad de Beijing, con una concurrencia aproximada de 500 visitantes sólo el día de su inauguración. La respuesta entusiasta del público, tan diverso como numeroso, se mantuvo durante los diez días que permaneció allí, antes de iniciar su recorrido hacia el sur. Para lograr un nivel de legitimidad cultural e institucional amplio, los organizadores habían convocado para realizar la selección de las obras a un jurado de diez miembros que incluía a reconocidos artistas, escritores, coleccionistas de arte e incluso a profesores de arte de la Universidad de Peking. Buscaron además el apoyo financiero de donantes privados. (Tang, 2008: 172)

comunes dentro de los mercados rurales. En cada punto del recorrido, los artistas ofrecieron seminarios y talleres introductorios de grabado, contactándose además con artistas y editores de periódicos culturales y diarios locales que publicitaron la exhibición a través de crónicas y suplementos que incorporaban grabados en sus páginas (Li, Li & Ma, 1981).

Este despliegue, que efectivamente sembró iniciativas más allá de lo previsto, permitió que un número sin precedente de observadores en el norte, este, centro y sudeste del país tuvieran contacto por primera vez con un acontecimiento cultural de estas características. En efecto, la exposición logró un éxito inesperado, logrando atraer a un amplio rango de espectadores: cerca de 100.000 personas participaron de ella durante los primeros seis meses de su puesta en marcha. Esta experiencia demostró además a los artistas que el grabado resultaba un medio artístico efectivo y que podía ser un instrumento móvil de comunicación con la gente del pueblo. En correspondencia con esa apreciación, Lu Xun señalaba en el prefacio del catálogo que acompañó a la muestra:

Con unas pocas herramientas para tallar y un bloque de madera, muchas obras de arte pueden hacerse y circular entre el público- tal es el grabado moderno (...) Vigoroso y llamativo, el grabado con este estilo moderno es un nuevo arte para los jóvenes, pero también un arte bueno para el gran público” (Lu, 1981, 8: 365).

Esta estrategia de visibilidad del movimiento xilográfico, formulada en conjunto y de manera más amplia e inclusiva en relación a un público masivo, estimuló además entre 1935 y 1936 nuevas olas de producción de grabados con temáticas locales (Laing, 1988). A mediados de Septiembre de 1935, la exhibición llegaba a Shanghai, el último punto previsto del recorrido. Dada la intensa conflictividad desatada en los años previos a raíz de las persecuciones anticomunistas, el grado de control era mayor. Si bien los circuitos comerciales de arte seguían dinámicos, pocos grupos de izquierda quedaban en pie. A pesar de estas condiciones, Jin Zhaoke y Tanke, principales organizadores de la Exhibición nacional, pudieron contactarse y recibir el apoyo directo de Lu Xun y de algunos artistas cercanos a él como Zheng Yefu, Wen Tao, Wo Zha y Cao Bai. El 10 de Octubre, no sin antes que los censores removieran 20 obras de la muestra, finalmente ésta pudo abrir durante dos semanas en el Instituto de Ciencias y Conocimiento de China.

Lu Xun estaba profundamente impresionado por la escala y el alcance de la primera Exhibición nacional. Concluía con las siguientes palabras el prefacio de un volumen conmemorativo de la exhibición en Shanghai, con una visión optimista sobre el futuro del Movimiento xilográfico: “Esta selección es el primer volumen que destaca los mejores trabajos de todo el país. Este es el comienzo más que el final. Marca el avance de algunas vanguardias que con suerte, serán seguidas por una procesión interminable de banderas tan numerosas que cubrirán el cielo” (Lu, 1981, 15: 179). Lu Xun reconocía por entonces “una relación más gratificante entre

el esfuerzo personal y la acción colectiva, entre la vanguardia artística y el movimiento general de la historia” (Tang, 2008: 167).

Podemos afirmar entonces que a partir de la buena recepción que tuvo en el público, de la incorporación de nuevos artistas y de la extensión de su recorrido, el impacto que provocó la primera Exhibición nacional fue sustancial en términos de poder dar continuidad al Movimiento xilográfico, más allá de la inicial comunidad de grabadores de Shanghai. Efectivamente, luego de diez meses de intensa actividad para movilizar la muestra y sumar adherentes, los resultados fueron colaborando en forjar una red de grabadores a nivel nacional. Cabe remarcar, por lo tanto, que esta muestra marcó un hito fundamental en la historia del Movimiento xilográfico, pero también en la propia historia del grabado moderno en China. Dio testimonio en este sentido del reconocimiento extendido del valor público y de la legitimidad del grabado como un arte visual propio de China y de la coyuntura histórica en que se encontraban, demostrando además, la existencia de una comunidad unida de grabadores, con conexiones amplias a nivel nacional. La itinerancia de las exhibiciones permitió brindar continuidad al Movimiento xilográfico y dar visibilidad al formato, al tiempo que los grupos de grabadores y las estampas se multiplicaban en distintos puntos del país. Veremos en el próximo apartado, cómo esta estrategia de expansión territorial e integración entre los grupos se reforzaría a la vez en los años siguientes con una intención política más profunda, ya en vísperas de la invasión japonesa en China.

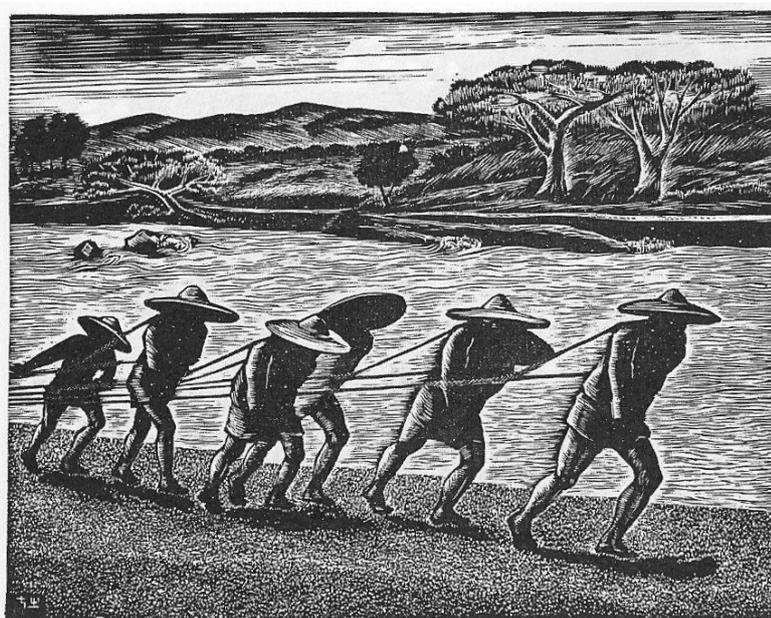
### **3. Resistencia e integración: hacia una búsqueda de emancipación política a través del arte**

Además del acento puesto en hacer visible para el público el valor de la fuerza contenida en lo propio y lo rural, así como en señalar los abusos y la pauperización de la vida urbana, los artistas del Movimiento xilográfico buscaron apelar a la subjetividad del público para integrarlo ya no sólo como espectador sino como agente en la lucha de resistencia y emancipación nacional. Ante la contingencia de la guerra y el agravamiento de las condiciones políticas para la expresión de protesta y disidencia, intentarían fundir la voz de lo individual en la fuerza de lo colectivo.

La salida del aislamiento y la recomposición a través de la generación de redes, también implicaba el contacto con otros medios de comunicación que pudieran dar mayor alcance a las obras. Así, en Noviembre de 1935 algunos de los trabajos más logrados de la Exposición nacional se difundieron en dos de las revistas culturales de mayor alcance en Shanghai: “El joven compañero” (*Liangyou*) y “Bocetos modernos” (*Shidai manhua*), ambas reconocidas tanto por su contenido crítico como por las ilustraciones y caricaturas que acompañaban sus notas. La selección de obras publicadas en ambas revistas (13 y 9 estampas cada una respectivamente) hacía hincapié en el retrato figurativo y realista de individuos y grupos, realizando trabajos o

acciones en conjunto, o como víctimas de una misma situación social o política. Había escenas elocuentes de campesinos, obreros fabriles, mendigos, heridos, pobres y desplazados.

Más allá de esa variedad, cabe destacar no obstante, que en ambas publicaciones se distinguía -como tema predominante y laboriosamente trabajado desde lo compositivo- el trabajo físico coordinado aunque agotador de los acarreadores de barcos (ver Anexo fig. 46-48). Así por ejemplo, la obra de Luo Qingzhen *Contra la corriente*, resultaba notable por el equilibrio y unidad en el tratamiento de las figuras humanas, en el paisaje envolvente con distintas texturas de puntos, planos y líneas y en el tono humanista del mensaje (fig. 47).



**Fig.47. Luo Qingzhen,**  
*Contra la corriente*, 1934,  
xilografía.

Frente a la calma inamovible de los árboles en el horizonte y ante la fuerza irreversible de la corriente, se oponía el movimiento tenaz y en avance de una fila de cuerpos uniformes con los rostros cubiertos en sombra. La tensión de las cuerdas tirantes sobre sus espaldas inclinadas dejaba sin develar el objeto acarreado, destacándose la fuerza y el paso resuelto del grupo. A su vez, la repetición de los sombreros y el movimiento multiplicado por las piernas en avance daban un notable dinamismo a la imagen.

La coyuntura política ofrecía motivos a este tipo de revistas de circulación masiva para apelar a la fuerza de la sensibilidad colectiva del pueblo chino. A fines de 1935 la crisis política en el norte de China se profundizaba con gravedad. El Ejército japonés extendía sus tropas, avanzando más allá de sus bases militares en Manchuria y amenazando la soberanía china sobre el noreste del país. Mientras tanto, la inoperancia del gobierno nacionalista en Nanjing, no resuelto a detener esta amenaza, causaba descontento y alarma entre la población. Las sucesivas campañas de persecución y cercamiento emprendidas obstinadamente por Chiang Kai-shek para disolver a

los militantes comunistas habían desviado la atención y mermado notablemente los recursos militares del gobierno. Contra estos esfuerzos, como señaláramos en el capítulo 2, el Ejército Rojo del Partido Comunista conseguía realizar su “Larga marcha”, la famosa epopeya fundacional del liderazgo de Mao Zedong en el Partido, atravesando durante un año con sus tropas a pie el territorio central del país y llegando en Octubre de 1935 al noroeste e instalándose en el área Yan’nan en la provincia de Sha’anxi (ver Anexo, mapa 3). Fue desde esta región -pobre, inhóspita y de difícil acceso- que a partir de ese momento el Partido comunista avanzó en su propia organización territorial y en la movilización política de cuadros, soldados y campesinos en pos de la resistencia anti-japonesa en todo el país. Fue en esta época que apareció en el número catorce de la revista “Grabados modernos” la famosa obra “¡Ruge, China!”, de Li Hua (fig.48).



**Fig.48. Li Hua, ¡Ruge, China!, 1935, xilografía.**

El dramático contexto de surgimiento de esta obra encontraba un correlato directo en el aspecto crudo y brutal de la imagen, tanto como en la tensión corporal de la figura humana representada. Aun con los ojos vendados, desnudo y con el cuello y el torso firmemente atados a un poste, el personaje se dispone con un grito a tomar una daga para liberarse. Por el título de la obra, podemos inferir que alude a la representación de la humillación de China, atrapada y despojada, a punto de conseguir con dolor su propia liberación. La publicación de esta imagen poderosa y efectiva en su impacto visual, expresaba a la vez el planteo de una necesidad de emancipación de los propios artistas frente a las condiciones políticas adversas en que se encontraban. Esta necesidad de liberación a través del arte se expresaba en un momento donde la violencia generalizada y la desintegración del tejido social debido a los enfrentamientos volvían forzosa- aunque no por ello sencilla- la búsqueda de un nuevo consenso político.

A comienzos de 1936, Lu Xun advertía algunos signos ambivalentes en la ciudad de Shanghai en torno al movimiento cultural de izquierda. Por una parte, veía con preocupación la fragmentación que se había producido meses antes al interior de la Liga de Escritores de Izquierda -de la cual él mismo había sido un importante referente desde su surgimiento en 1931-, que ahora por acuerdo de otros miembros se había subordinado a las directivas del Partido Comunista Chino. Este había marcado la necesidad de forjar un Frente Unido con el Partido Nacionalista, a fin de enfrentar de manera conjunta la lucha de resistencia contra la agresión japonesa (Wong, 1991).

Si bien partidario de integrar los esfuerzos del movimiento de izquierda, Lu Xun permaneció escéptico respecto de tal reorientación, que a su juicio implicaba desconocer e incluso olvidar el estado de terror vivido y las profundas diferencias políticas que lo separaban irremediabilmente de la orientación social y cultural restrictiva y elitista que había mantenido el gobierno nacionalista en los años previos. A raíz de esta actitud de rechazo hacia una coalición general que anulase el carácter crítico de la Liga, Lu Xun fue culpado por otros escritores no sólo de socavar el Frente Unido nacional sino de conducir a la disolución misma de esta asociación, que ocurrió finalmente a mediados de 1936 (Davies, 2013).

Por otra parte, sin embargo, otros signos de actividad en el plano cultural y artístico aparecieron también dando muestras auspiciosas de cierta revitalización de la dispersa comunidad de grabadores, afines al movimiento de izquierda en Shanghai. En ello intervino tanto la continuidad del proyecto de Lu Xun de mantener la difusión del grabado, como su ánimo de reunir e integrar nuevamente a los jóvenes artistas del Movimiento xilográfico en la ciudad, quienes se habían mantenido trabajando de manera dispersa durante los meses previos (Sun, 1974). Para colaborar con su acercamiento y reunión, a fines de Febrero de 1936, Lu Xun logró instalar una importante exhibición de grabados extranjeros. Se trataba de una selección de 200 estampas de la Unión Soviética, en su mayoría obras de Käthe Kollwitz, admirada y favorita del escritor.

Esta muestra fue la última que Lu Xun pudo organizar y llevar adelante antes de que su estado de salud comenzara a deteriorarse. En efecto, poco después de este evento, la fiebre y los violentos ataques de asma que lo afectaban cada vez con mayor frecuencia lo condujeron finalmente al diagnóstico de una severa tuberculosis pulmonar. Durante los meses siguientes, a pesar del avance progresivo de su enfermedad, buscó concluir dos proyectos que tenía en curso: la traducción de la célebre novela "Almas muertas" de Nikolái Gógol (1809-1852) y la publicación del catálogo de grabados soviéticos que se habían exhibido en la muestra de Febrero.

En respuesta a este esfuerzo de Lu Xun por revitalizar las actividades del Movimiento xilográfico en Shanghai, a principios de 1936 algunos de los artistas que había dirigido

inicialmente y que aún permanecían en la ciudad -como Zheng Yefu, Jiang Feng, Wen Tao, Huang Xinbo, Wang Shaoluo y Wo Zha- organizaron un nuevo grupo con el nombre “Sociedad de Estampas del Caballo de Acero” (*Tiema banhua xiehui/ Iron Horse Woodcut Society*), en alusión a las firmes máquinas que utilizaba el campesinado en la Unión Soviética. Crearon un nuevo periódico para difundir sus obras llamado “Grabados del caballo de acero” (*Tiema muke*), que llegó a publicar tres números de extensa circulación antes de que comenzara finalmente la inminente guerra contra Japón.

Por su parte, el grupo de Guangzhou también daba signos de dinamismo en los primeros meses de 1936. Al tanto de las graves circunstancias políticas que afectaban al país y con la intención de mantener el impulso que había logrado el Movimiento xilográfico a través de la primera Exhibición nacional, en Abril de 1936 la Sociedad de Grabados Modernos de Guangzhou inició una nueva revista titulada “Campo del grabado” (*Muke jie*).<sup>90</sup> La aparición de esta publicación, a cargo de Tang Yingwei (1915-1985), marcó una orientación importante para el Movimiento xilográfico a nivel nacional (Tang, 2008).

Para el primer número de la revista, Tang se contactó con Lu Xun para pedirle que escribiese unas palabras para el prefacio. Aunque el escritor halagó el esfuerzo de los artistas del sur en emprender esta importante publicación de circulación nacional, destacando su valor y potencialidad como referente para muchos otros artistas, decidió no intervenir visiblemente. Dado el clima político inestable en Shanghai y ante el temor de que los censores pudieran sospechar del contenido y afectar la distribución de la revista, Lu Xun decidió no asociar directamente su nombre en ella. Aun así, los ayudó a extender la publicación contactándolos con otros escritores, artistas y editores importantes de la ciudad (Sun, 1974).

A través de esta revista, el grupo de Guangzhou mantuvo la intención de promover la circulación de noticias en torno a la “comunidad nacional de grabadores”. Tang Yingwei creó con este propósito columnas de información y novedades para anunciar y cubrir las actividades de los distintos grupos que se habían formado en todo el país (Li, 1981). Además de la Sociedad recientemente formada en Shanghai, “resultaron particularmente activos los grupos que se habían instalado como núcleos de práctica y difusión del grabado en las ciudades de Nanchang (capital de la Provincia de Jiangxi), Kaifeng (en Henan), Baoding (en Hebei), Hong Kong y sobre todo los grupos de Nanjing, Hangzhou y Guangzhou” (Tang, 2008: 200).

---

<sup>90</sup> A diferencia del modo limitado y artesanal con que habían publicado anteriormente los ejemplares de la revista “Grabados modernos”, ahora la necesidad de aumentar el número de ejemplares manteniendo bajos los costos de la nueva revista, los obligaba a adoptar un formato distinto. Decidieron por ello publicar la revista a través de una editorial comercial que favoreciese la circulación masiva de las xilografías a nivel nacional. Las estampas que se reprodujeron en ella se realizaron aún desde los tacos originales tallados por los artistas, aunque ahora montados sobre una prensa mecánica (Li, Li & Ma, 1981).

Teniendo en cuenta el reporte de los progresos de cada uno de estos núcleos, la revista lanzó a principios de 1936 una convocatoria para desarrollar de manera conjunta un proyecto denominado “Un día en China” (*Yitian Zhongguo*). Este consistía en un llamado a que se enviaran obras desde distintos puntos del país que registrasen visualmente la vida cotidiana así como los acontecimientos sociales o políticos significativos en cada área o localidad, considerando una misma fecha para la realización de los trabajos, el 21 de Mayo de 1936, tal como quedó registrado en algunos trabajos (*Fig. 49*).



**Fig. 49.** Li Yang, *Recolección de frutos*, xilografía, 1936.

Al cabo de un tiempo, el número de estampas recibidas así como la complejidad técnica y la diversidad de los temas tratados superó las expectativas de los organizadores. Numerosas imágenes de la vida en el campo señalaban el alcance que había tenido la convocatoria (*ver en el Anexo, fig. 49*). La publicación del proyecto apareció finalmente en el mes de Septiembre, destacándose en ella un grabado especial realizado por el propio Tang Yingwei (*fig. 50*).



Fig. 50. Tang Yingwei, Detalles de la obra *Un registro de los acontecimientos nacionales*, 1936, xilografía.

A través de una extensa vista horizontal, esta estampa representaba de un modo narrativo los acontecimientos significativos de una nación envuelta en manifestaciones, tumultos, fusilamientos y ataques. El norte de la Gran muralla, invadido por el ejército japonés y el sur de las fábricas y puertos abiertos, acuciado por la violencia, el hambre y la muerte. A la manera de un extenso mural o incluso de un rollo horizontal, con escenas simultáneas y referencias detalladas, la obra daba cuenta de múltiples eventos, paisajes, símbolos, pasiones y voces, tanto individuales como colectivas. La expresión de la lucha de clases, tal como se había anunciado durante los años anteriores de conflicto, se hacía evidente con notable intensidad en este “registro de los acontecimientos nacionales”. De este modo, como vemos, esta obra confirmaba por entonces el valor asumido del grabado xilográfico como un arte público y efectivo, como documento visual y narrativo, ajustándose a las circunstancias históricas para representar los conflictos de la vida política y social del país.

De manera paralela a este proyecto, la noticia que atravesó los tres números de *Muke-jie* desde Abril a Junio de 1936 fueron los preparativos para la “Segunda Exhibición Nacional Itinerante de Grabados” (*Di er hui chuanguo muke liudong zhanlan hui*), organizada ahora desde

el sur por la Sociedad de Grabados de Hangzhou. Los resultados positivos de la primera experiencia a nivel nacional, alentaron la realización de esta segunda exposición que pretendía continuar el proyecto comenzado en 1935 de exhibir obras de diferentes grabadores chinos, viajando con la muestra a diferentes localidades del país. Se buscaba además sentar una mayor cantidad de registros visuales y testimonios en cada punto del itinerario, a fin de formalizar una “red de producción y exhibición de grabados a nivel nacional” (Tang, 2008: 201). La respuesta a la convocatoria no tardó en fructificar, marcando el comienzo de la etapa final más productiva del Movimiento xilográfico extendido territorialmente, antes del estallido de la guerra sino-japonesa en Julio de 1937.

El recorrido de la Segunda Exposición partió entonces esta vez desde el sur, inaugurándose el 5 de Julio de 1936 en la Biblioteca Central de Guangzhou, como una “institución permanente y móvil a la vez” (Sun, 1974: 189). Para esta oportunidad, se exhibieron cerca de 400 grabados que representaban a 33 artistas con distintas procedencias, miradas y estilos. Si bien predominaban los grabadores del grupo de Guangzhou, hubo un notable despliegue de las obras provenientes de los grupos de Beijing, Shanghai, Hangzhou, Nanchang y de otros puntos de la Provincia de Guangdong.

Acompañando el ánimo de esta inauguración, la portada de Julio de la revista *Muke jie* se presentó con un grabado de Tang Yingwei titulado “Adelante” (fig.51).



**Fig. 51.** Portada de la revista *Campo del grabado*, Julio de 1936. Ilustrada con la xilografía de Tang Yingwei “Adelante!”.

En esta imagen, con armas en mano una multitud de personas se agolpaba en avance, siguiendo el grito de quien al frente portaba una bandera de lucha. De manera consecuente con la elección de esta obra, en el prefacio de este ejemplar el artista explicaba que “una misión central

de la segunda exhibición era convertir al grabado en un instrumento cultural de movilización durante la actual crisis nacional” (Tang, 144: 176).

En la coyuntura de los meses previos al estallido generalizado de la guerra, fue importante el rol que cumplieron los grabados en dar visibilidad a la organización de la resistencia del pueblo chino contra Japón. En esta dirección, Tang Yingwei y Li Hua buscaron con interés plantear la discusión teórica acerca del valor y la pertinencia del grabado como un “arte para la defensa nacional”. Así, de ser un soporte eficaz para el registro de las experiencias del pueblo, se convertiría en un instrumento político para su movilización, interviniendo en la toma de conciencia a nivel colectivo y en el apoyo mutuo frente a la crisis. En relación a ello, si durante los primeros años del siglo XX la idea de colaborar a través del arte en el “despertar nacional” fue asociada a un valor cultural de progreso y modernización en relación a Occidente, ahora por el contrario, se convertía en un “imperativo político” (Li, 1995). El llamado a responder a él se articulaba con la necesidad de recomposición e integración a nivel comunitario. Esta concepción estuvo presente en la búsqueda de expansión del Movimiento xilográfico a través de la Segunda Exhibición nacional.

En el dorso del mismo número de aquella revista, se presentaba una lista del itinerario programado de la muestra, que cubría en principio 24 ciudades partiendo desde Guangzhou y recorriendo el territorio central hasta llegar a Xi’an al noroeste del país. Este amplio recorrido sobre el territorio ilustraba objetivamente el alcance ahora extendido del Movimiento xilográfico, así como el objetivo de los organizadores de la muestra de movilizar y unificar culturalmente a la nación. La realización de la Segunda Exhibición itinerante funcionó en este sentido, como evidencia concreta de la existencia de una comunidad nacional de grabadores y de un movimiento artístico comprometido e integrador. Como un evento ampliado y de carácter colaborativo, la exhibición ejerció además un impacto mucho mayor al que podría haber causado la exhibición de una obra de arte individual o del esfuerzo de un solo artista o grupo de manera aislada. El valor simbólico de esta muestra se subrayó entonces por ser la segunda aparición de una institución amplia, móvil y conjunta de alcance nacional. Por la notoria vigencia y circulación del grabado, sus organizadores se dieron cuenta que “era más importante afirmar la existencia de esta tradición viva y expresiva del presente que hacer alarde de la propia originalidad de los artistas o grupos involucrados” (Tang, 2008: 206).

De manera significativa para todos esos grupos y artistas que se habían comprometido e involucrado en la práctica y difusión del grabado, a fines de Septiembre de 1936, la “Segunda Exhibición Nacional Itinerante de Grabados” llegaba a Shanghai. Con la asistencia de Zheng Yefu,

Jiang Feng, Liqun, Chen Yanqiao como anfitriones locales, la muestra abrió el 2 de Octubre recibiendo numerosos visitantes tanto locales como extranjeros (Fig. 52) (Sun, 1974).



**Fig. 52.** Fotografía de la Segunda Exhibición Nacional Itinerante de Grabados, Octubre de 1936, Shanghai.

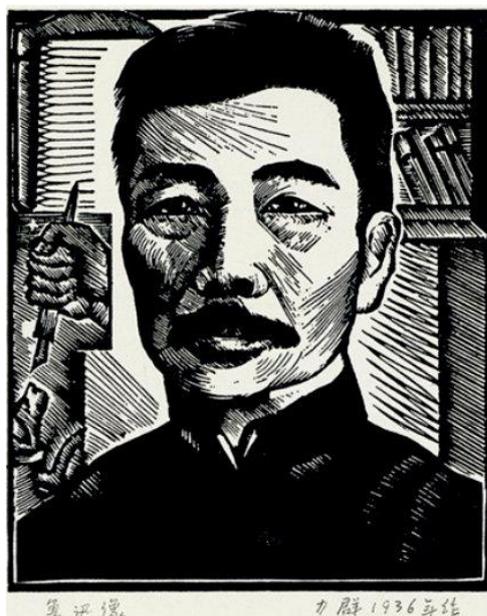
Seis días más tarde, Lu Xun hizo una visita inesperada a la exposición. “Aunque muy debilitado físicamente, decidió que tenía que ver por sí mismo la mayor muestra de grabados contemporáneos provenientes de toda la nación” (Tang, 2008: 207). Con el entusiasmo de los jóvenes artistas a quienes había iniciado y apoyado en el aprendizaje del grabado, recorrió la muestra conversando con ellos y realizando comentarios sobre las obras. Las últimas fotografías de su aparición en público fueron tomadas este mismo día en ocasión de su visita a la muestra (fig. 53).



**Fig. 53.** De izquierda a derecha: Lu Xun junto a los artistas Lin Fu, Cao Bai, Bai Wei y Chen Yanqiao, en la Segunda Exhibición Nacional itinerante de grabados. Shanghai, 8 de Octubre de 1936. Fotografía.

Debilitado por el avance de la tuberculosis, sin lograr superar otro severo ataque de asma, Lu Xun moriría 11 días más tarde, en la mañana del 19 de Octubre, a la edad de 55 años.

Entre el 20 y el 22 de Octubre, las exequias por el funeral de Lu Xun convocaron a una multitud de jóvenes, artistas, intelectuales y personalidades importantes del ámbito de la cultura en Shanghai que se reunieron para despedir y reconocer su trayectoria y legado (*ver Anexo, fig. 50*). Con una bandera que llevaba escrita la leyenda “Alma nacional” (*Minzu hun*), Cai Yuanpei, Song Qingling, Uchiyama Kanzō, Agnes Smegley y Mao Dun acompañaron la larga procesión en honor al escritor.



**Fig. 54, Li Qun, *Un retrato de Lu Xun*, 1936.**

Para la comunidad de grabadores, la muerte de Lu Xun significó “la pérdida de un mentor e interlocutor atento y generoso” (Li, 1995: 187). Con este sentimiento compartido y como un modo de dar reconocimiento a su labor como promotor del Movimiento xilográfico moderno, cerca de 30 grabadores en representación de todos los grupos formados a lo largo del país, se reunieron en Shanghai con el propósito de fundar la “Asociación de Artistas Grabadores” que buscaría afirmar el legado de Lu Xun y avanzar en la dirección de la causa que éste había forjado. Varios retratos del escritor fueron hechos en homenaje y se lanzó para esta ocasión un manifiesto en el cual expresaban una clara conciencia del momento histórico en que decidían unirse como una agrupación de alcance nacional. A la vez, subrayaban la naturaleza opositora y crítica que había definido al Movimiento xilográfico a lo largo de su historia, la cual caracterizaban como “una continua batalla contra la oscuridad, las persecuciones, la difamación y la muerte” (Li, Li & Ma, 1981: 20). La nueva asociación atribuía su determinación a la inspiración brindada por Lu Xun, aunque también reconocía la urgencia de la crisis nacional que demandaba a todos los artistas del

país a redireccionar su energía y a participar del Frente Unido contra el enemigo en común. “En tanto el grabado es parte de una cultura mayor y más amplia, nosotros ciertamente contribuiremos con devoción al movimiento de salvación nacional”-concluía el documento (Li, Li & Ma, 1981: 21).

El manifiesto reflejaba así la situación paradójica en la que un movimiento artístico opositor al régimen nacionalista y políticamente comprometido con la crítica política y la denuncia de los males sociales de la época se encontraba asimismo involucrado en el imperioso apoyo a una guerra de defensa nacional. Dada la inminencia de la guerra y la gravedad de las circunstancias políticas internas, cuestionar la necesidad de defender la soberanía nacional hubiera implicado comprometer la legitimidad construida tanto como sus apoyos de base, pero a la vez -como había advertido el escritor- unirse con los nacionalistas en el Frente Unido implicaba desconocer, aunque fuera temporalmente, su propia historia y compromiso político.

La muerte prematura de Lu Xun debe haber hecho que los participantes del Movimiento xilográfico, especialmente aquellos reunidos en Shanghai, fueran más conscientes de la relevancia histórica de su mentor, pero “el estallido definitivo de la guerra sino-japonesa en Julio de 1937 anunciaría una violenta disrupción que anularía o suspendería la mayoría de las actividades artísticas, culturales y políticas en esta ciudad” (Tang, 2008: 209).

En los meses que siguieron al éxito de la Segunda Exhibición nacional en Shanghai, ésta continuó su itinerario por otras veinte ciudades, llegando a cubrir doce provincias más en la etapa final de su recorrido (Tang, 1944: 60). Simultáneamente, mientras esta muestra aún seguía su itinerario, los grupos de Shanghai y de Guangzhou comenzaron a trabajar juntos para organizar la Tercera Exhibición nacional. A mediados de 1937 ya habían reunido cerca de 200 grabados, pero entonces el Incidente del Puente de Marco Polo ocurrido el 7 de Julio precipitó finalmente el inicio de la guerra sino-japonesa.

En el mes de Septiembre, cuando Shanghai fue sorpresivamente bombardeada y ocupada por las tropas enemigas, Jiang Feng logró tomar la mayor parte de las colecciones de estampas que había conservado Lu Xun en su residencia, uniéndose luego al éxodo masivo hacia Hankou en la Provincia de Hubei y luego hacia Chongqing, en la lejana provincia de Sichuan, donde se instalaría la capital del país durante el período de guerra. Muchos otros grabadores convergieron a su vez en las áreas fronterizas del noroccidente, controladas por las milicias comunistas. Desde estos diferentes puntos, Jiang Feng, Li Hua, Tang Yingwei, Luo Qingzhen junto con muchos otros artistas refugiados lograrían organizar pequeños talleres de grabado para registrar y promover la resistencia a comienzos de 1938.

Esta primera generación de grabadores que había iniciado el Movimiento xilográfico junto a Lu Xun, continuaría jugando un rol muy activo desde diferentes puntos del país, tanto desde las bases comunistas en el norte como desde las distintas localidades controladas por el gobierno nacionalista en el centro y sur del país. Nuevamente, el Movimiento xilográfico se adaptaría a este ambiente social y político profundamente alterado por la violencia, el despojo y los ataques directos sobre la población civil.

El Movimiento retendría en los años siguientes su carácter de vanguardia histórica pero sus expresiones serían muy diferentes de aquellas con las que sus integrantes se habían iniciado en la práctica del grabado. En este sentido, las búsquedas exploratorias del período urbano dejarían paso a manifestaciones más radicales en el terreno de la lucha abierta, donde la exigencia de un mayor compromiso político con la gran causa por la “defensa nacional” no daría lugar a ambigüedades estéticas. De este modo, como veremos en el siguiente capítulo, se iría conformando durante la prolongada guerra de resistencia contra Japón (1937-1945), un “arte de propaganda” realista, directo y eficaz respecto de las necesidades tácticas impuestas por la guerra.



En este capítulo he presentado los alcances que a partir del año 1934 tuvo el activismo político desarrollado por los artistas del Movimiento xilográfico moderno y su incidencia en la definición del grabado xilográfico como un arte propio con características modernas, de carácter público y de alcance masivo. Vimos que la recomposición organizativa y la extensión territorial de este Movimiento artístico más allá de la ciudad de Shanghai mostraron sus alcances en otros puntos importantes del país como Beijing y Tianjing, Wuhan, Nanchang, Hangzhou y Guangzhou. El surgimiento de nuevos grupos, publicaciones de amplio alcance y sobre todo la organización de muestras itinerantes de las obras colaboraron en enorme medida en la expansión del grabado moderno, más allá del ámbito urbano donde originalmente se había gestado.

La incorporación a nivel temático de las características físicas y geográficas a nivel local y la evocación de “lo propiamente chino” a través de la composición de paisajes sirvieron como vías concretas para definir y reforzar en lo formal e ideológico un estilo de “lo nacional” vinculado a la gente común, a sus trabajos cotidianos y sobre todo para revalorizar el espacio y la población rural. En correlato con el acontecer político del país y en pleno período de paso del PCCh de la estrategia urbana a la estrategia rural, las obras de estos artistas hacían eco de la conflictividad creciente en el territorio nacional.

Con nuevas estrategias de movilización a nivel espacial, los artistas del Movimiento xilográfico lograron que, entre 1934 y 1936, el grabado en madera se hiciera más visible como

soporte de ideas políticas, multiplicando y expandiendo su práctica entre muchos otros que confluieron en conformar una comunidad de grabadores, poco antes del inicio de la guerra. Bajo las difíciles condiciones impuestas a nivel material, su participación en el movimiento más general de resistencia y de defensa nacional colaboró en la búsqueda de un nuevo acuerdo de integración social en China bajo el signo del avance de la organización comunista en el campo, en un intento por conducir su propia emancipación política a través del arte.

## CAPÍTULO 8

### **Resistencia y ofensiva: el grabado xilográfico en los inicios de la guerra**

Este capítulo aborda las tensiones en la relación del arte xilográfico y la política entre los años 1937 y 1942, a partir del estudio de un proceso clave en la historia social y política de China en este tiempo: el inicio de la guerra contra Japón y la organización de la resistencia nacional a gran escala en el territorio chino. En el marco de este proceso general, se articulan en el relato de este capítulo las implicancias del estallido de la guerra y la orientación más clara que en estos años de intenso conflicto fue cobrando el grabado xilográfico, dirigiéndose hacia un público de masas, más amplio y diverso que el de las ciudades.

Nos abocaremos en un primer momento, a la descripción del escenario que se abre a partir del inicio de la guerra, con el desplazamiento forzoso y la reubicación geográfica de los diferentes grupos de grabadores, de acuerdo a la nueva relación de fuerzas que instala el conflicto armado en el país. Veremos en este desarrollo cómo el avance de la invasión japonesa, si bien distorsiona el escenario político de estos años, provoca la intensificación del nacionalismo chino, que se fortalece en su carácter crítico y se expresa de manera más visible en estos años. Como fruto de este proceso, buscaremos señalar cómo al estrecharse los lazos de solidaridad social entre la población china para hacer frente al avance japonés, se fueron generando las condiciones que posibilitaron un margen de acción al Movimiento xilográfico.

En un segundo momento del capítulo, nos abocaremos a comprender las consecuencias de la persecución y el exilio forzoso desde el sur, y el reagrupamiento de la mayoría de los artistas del Movimiento xilográfico en la región montañosa de Yan'an, base de la movilización política que desde 1935 sostuvo el PCCh en el norte del país. Buscaremos explicar cómo en estas circunstancias, el eje de las discusiones entre los artistas se traslada desde el qué representar al cómo representar, al tiempo que se esboza una solución ya practicada al problema de la inteligibilidad de las obras frente a un público masivo y analfabeto: la evocación de lo propio y el realismo en las formas. En esta dirección se presentarán, por último, las primeras acciones que

condujeron a la nueva adaptación del Movimiento xilográfico en este medio social y condiciones materiales, incorporado a las filas del Partido comunista: la creación de la Academia de Arte Lu Xun en Yan'an, la producción de estampas de Año nuevo (*nianhua*) y la experiencia de trabajo de los equipos de grabadores en las Montañas Taihang.

## **1. El estallido de la guerra y los primeros impactos de la crisis nacional**

En este apartado presentaremos el nuevo escenario que se abre a partir del estallido de la guerra sino-japonesa a partir de 1937. Se esclarecerán los antecedentes del conflicto, los elementos que fueron poniéndose en juego y la posición de los principales movimientos políticos involucrados -el Partido Nacionalista y el Partido Comunista Chino- frente al ataque japonés y en particular, la postura que tomaron los artistas y grabadores que formaron parte del Movimiento xilográfico, ya sin la guía de Lu Xun.

### **a. El escenario que abre la guerra: fragmentación y desplazamientos**

Bajo el marco más amplio de avance de la Segunda Guerra mundial en Asia, el escenario social y político de China se transformó dramáticamente a partir de 1937, a raíz de los violentos conflictos y disrupciones a gran escala que siguieron al estallido de la guerra abierta contra Japón. Este enfrentamiento generalizado se expresó como desenlace de una serie de movimientos de avance que Japón fue ejecutando progresivamente desde comienzos de la década de 1930. En efecto, las tropas japonesas habían realizado continuas incursiones en territorio chino, con vistas a ampliar su esfera de influencia y control tanto en lo económico como en lo político (Hall, 2002).

Los avances militaristas de Japón habían llegado a un momento crítico en Septiembre de 1931 con la invasión de Manchuria, al noreste chino. El control de este territorio estratégico además de garantizar el suministro de recursos minerales esenciales para el desarrollo industrial y militar de Japón, les permitió el dominio del acceso a la península coreana. La ocupación militar directa llegó poco después, al ser instalado allí en 1932 el estado títere de Manchukuo, ganando de este modo una influencia decisiva en el noreste de China (Beasley, 1968).

En la estrategia militar japonesa, la guerra con China constituía el primer paso en la creación de un nuevo orden de dominación en Asia oriental a través del cual buscarían garantizar la conservación y el incremento de sus ventajas económicas en la región. A su vez, se trataba de una demostración de superioridad y de avanzada tanto en lo material como en lo simbólico frente al revigorizado nacionalismo chino y en contra de la creciente hostilidad de Inglaterra y Estados Unidos (Bailey, 2002).

Ante la eficacia y la rapidez de estas acciones ofensivas, el líder del Partido Nacionalista Chiang Kai-Shek optó por ceder el control de la región manchuriana, replegándose hacia el sur de las murallas. De este modo, al tiempo que la autoridad efectiva del Guomindang en el norte se veía reducida y deslegitimada poco a poco, las tropas japonesas marchaban hacia las ricas ciudades del sur del país. En 1932 –como vimos en el capítulo 6- bombardearon la ciudad de Shanghai, matando a miles de civiles en el distrito pobre de Zhabei y destrozando a su paso numerosos comercios, fabricas, viviendas y pequeños talleres.

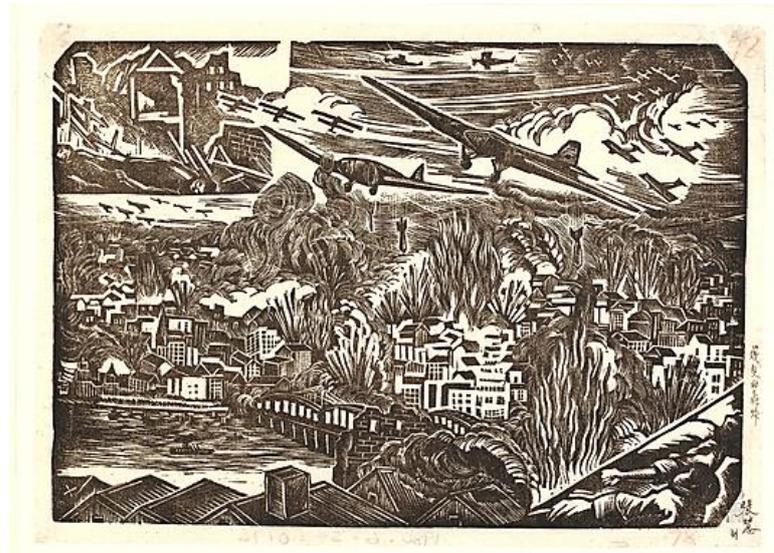
El fracaso del gobierno nacionalista chino para generar una respuesta eficaz a estos contundentes ataques volvió sus medidas extremadamente impopulares entre la población, en particular debido a que simultáneamente el régimen utilizaba su policía y su Ejército para suprimir el disenso político a nivel doméstico. En este sentido, ante la firme renuencia de Chiang Kai-shek a dejar de lado la persecución a los comunistas para dar prioridad a la lucha en defensa de la agresión japonesa, el descontento comenzó a extenderse tanto entre la población en general como entre las propias filas de su Ejército.

Esta escalada de conflictos tuvo un momento crítico en Diciembre de 1936, al producirse en Xi'an un enfrentamiento entre Chiang y una alianza de generales y caudillos que lo apresaron y pusieron bajo arresto para presionar un cambio de rumbo en su política interna. Tras intensas negociaciones, su liberación se acordó finalmente con la promesa de detener las persecuciones a sus opositores políticos, de reorganizar su gobierno para resistir el avance de Japón y de aunar los esfuerzos en la lucha a escala nacional, mediante la conformación de un segundo Frente Unido con el PCCh. En este contexto, aún con disparidades, las relaciones de fuerza entre ambos partidos habían cambiado. A diferencia de las condiciones a partir de las cuales se había establecido el primer Frente Unido (1924), ahora el PCCh se hallaba en una posición mucho más fuerte ya que controlaba un espacio territorial concreto y poseía sus propias unidades militares: su principal fuerza, establecida en la región de Yan'an, era ahora el VIII Ejército de Ruta (Bailey, 2002).

La guerra estalló finalmente el 7 de julio de 1937 cuando los japoneses atacaron tropas nacionalistas chinas a las afueras de Beijing en el que fue conocido como el Incidente de Marco Polo (*Lugouqiao*). Tres semanas después, tomaron control de la ciudad sin encontrar mayores obstáculos. Tras esta rápida ocupación de Beijing y de la vecina ciudad industrial de Tianjing, Chiang Kai-shek proclamó formalmente la resistencia total contra Japón. No obstante, las tropas enemigas consolidaron su posición desplazándose hacia el sur. Entre Agosto y Septiembre atacaron sorpresivamente las ciudades de Hangzhou y Shanghai y, desde allí, poco después avanzaron sobre Nanjing, logrando tomarla bajo su control entre el 12 y el 13 de Diciembre de 1937. En esta ciudad, las tropas invasoras violaron, saquearon y masacraron a la población civil

por varias semanas dando lugar a un vandalismo que sus comandantes incitaron o condonaron como castigos ejemplificadores para la población de las ciudades que ofrecían resistencia. El período de terror y destrucción que significó la tristemente conocida “masacre de Nanjing” fue uno de los episodios más cruentos en la historia de la guerra moderna (Spence, 1990).

A la manera de un fotomontaje, Zhang Hui describió el inicio de los ataques de Japón en las ciudades del sur a través de un elocuente grabado que mostraba el panorama del bombardeo aéreo, así como los destrozos y las víctimas que había ocasionado (*Fig. 55*).



**Fig. 55. Zhang Hui, *Bombardeo*, 1938, xilografía.**

Aunque la gravedad de estos hechos obligó a los nacionalistas a colaborar con el PCCh en un esfuerzo conjunto, el segundo Frente Unido fue desde sus inicios una coalición de compromiso frágil e inestable, contradicción que -recordemos- había sido advertida ya años antes por Lu Xun. Persistiendo la desconfianza mutua, cada partido mantuvo bases y radios de acción separados. Por su parte, Chiang Kai-shek replegó las fuerzas del GMD hacia el sudoeste de China más allá de las gargantas del Yangzi, tomando como capital y cuartel general durante el período de guerra la lejana ciudad de Chongqing, en la provincia de Sichuan. Dado el relativo aislamiento que esto conllevaba, la vecina provincia de Yunnan sirvió como su corredor de transporte hacia las colonias europeas del sur de Asia. Mientras tanto, los ejércitos japoneses tomaban control de las regiones costeras y de los principales centros urbanos en el norte y este del Río Amarillo y a lo largo del bajo Yangzi por donde transitaba el ferrocarril, aunque sin poder conquistar las amplias zonas rurales del interior (Bailey, 2000).

En el noroeste, el VIII Ejército de Ruta comunista entabló una estrategia de guerra de guerrillas contra los japoneses, creando gobiernos de administración en la frontera. El más

importante fue el de la Región Fronteriza de Shaan-Gan-Ning (entre las provincias de Shaanxi, Gansu y Ningxia) con Yan'an como capital. Durante el curso de guerra, a pesar del bloqueo económico impuesto por el GMD, los comunistas lograron aumentar poco a poco su control en todo el norte de China. Simultáneamente, otra división menor de tropas comunistas, instaladas en el centro y este del país (en las provincias de Jiangsu y Anhui) agrupadas bajo el llamado Nuevo IV Ejército llevaron adelante la reconstrucción de las unidades guerrilleras que habían combatido contra los nacionalistas entre 1934 y 1937.

Como anticipamos previamente, en las áreas controladas, los activistas del PCCh forjaron con éxito coaliciones de intereses con la población campesina, estableciendo estructuras de poder en las aldeas y adaptándose a los contextos y problemas locales. En relación a la política agraria implementada, tema primordial en el campo, acordaron modificar su política radical de confiscación de tierras en interés de la unidad nacional. Se trató de un proceso escalonado y dual en tanto fruto de una política de poder real y de revolución social. En este sentido, el PCCh llevó adelante medidas que hicieron hincapié en la seguridad y en los intereses colectivos. Estos mecanismos de resguardo fueron imperiosos para la población más vulnerable frente al deterioro y la inestabilidad que sobrevinieron con los enfrentamientos armados.

La guerra, que se prolongaría por 8 años, produjo un enorme impacto en el tejido social de China y tuvo incidencias profundas en múltiples aspectos. La extensión de la violencia y del conflicto bélico en todo el país fue dislocando las precarias formas de organización económica y política que se habían mantenido hasta entonces, provocando desplazamientos forzados de la población y generando formas de reorganización de los recursos, de acuerdo con las características de los territorios que cada fuerza política controlaba (Gernet, 2005).

En suma, podemos advertir que el escenario que se abrió a partir del estallido de la guerra y durante su transcurso, fue el de un espacio nacional fragmentado en tres esferas político-territoriales diferentes, en términos de control político e influencias de poder: la región del Noreste y de la costa oriental del país controlada por los japoneses (incluyendo las ciudades de Beijing, Shanghai y Guangzhou); la región del sur y algunas ciudades del interior bajo dominio del Partido nacionalista que, como mencionamos antes, estableció en la ciudad de Chongqing (Prov. de Sichuan) la capital de la República en tiempos de guerra; y finalmente, en el norte de China la región montañosa de Yan'an (Prov. de Shaanxi) bajo control del Partido Comunista que estableció allí su centro político y administrativo.



**Fig. 56.** Mapa de las áreas ocupadas por Japón (*en naranja*) y principales líneas de evacuación y desplazamiento de la población civil china en general y de los grupos de grabadores en particular (*en rojo*) (1937-1945).

Las presiones económicas, sociales y militares que surgieron con la guerra tuvieron su propio impacto en el campo de la cultura y del arte, que sufrió bruscos cambios y restricciones en su desarrollo. Los violentos ataques contra la población civil tuvieron sus primeros efectos en el desplazamiento forzoso y masivo de un importante sector de la población de las ciudades ocupadas. Este fenómeno tuvo su correlato en la dislocación de los circuitos literarios, artísticos y culturales y, sobre todo, en el desmantelamiento de las instituciones educativas. El historiador Michael Sullivan describe en los siguientes términos la situación que enfrentaron a partir de 1937 muchos intelectuales, artistas, estudiantes y profesores:

Ese verano, las universidades y escuelas de arte quedaron vacías, mientras que miles de profesores, maestros y estudiantes partían hacia el oeste. Su migración no era sólo un camino hacia la seguridad, un acto de patriotismo o un medio para preservar la educación sino un inquietante rumbo hacia lo desconocido. Hombres y mujeres que sólo habían conocido el confort de las grandes ciudades y la torre de marfil de la Academia de arte de Hangzhou se encontraron a sí mismos viajando en precarios transportes, a menudo a pie, en pequeños grupos, desde un extraño pueblo o aldea del interior hacia otra, durmiendo donde fuera que pudieran encontrar refugio (...) Algunos renunciaron y buscaron volver a sus regiones de orígenes, otros fueron quedando atrás. Los que sobrevivieron para seguir adelante recordaron más tarde estos años como los de mayor intensidad en sus vidas. La belleza inhóspita de las provincias del oeste y sus exóticos habitantes se volvieron auténticas revelaciones a los ojos de los jóvenes de la costa, dándoles una nueva conciencia acerca de la belleza y vastedad de

China, y de sí mismos como chinos. Como su modo de vida y su mirada cambiaron, su arte se transformó también (1996: 93).

El pintor Tang Yihe compuso en este tiempo una pintura que retrataba el exilio forzoso de una columna de jóvenes trabajadores urbanos, casi suspendida en el tiempo y el espacio, en un clima donde se mezclaba el patriotismo tanto como la incertidumbre (*Fig. 57*).



**Fig. 57. Tang Yihe, *El llamado de la trompeta*, 1940, óleo sobre tela.**

En efecto, la inestabilidad en las condiciones de vida y de trabajo en las ciudades ocupadas impulsó el avance de estos desplazamientos masivos de población, que generaron a su vez una sensible fragmentación en el campo del arte en general, y en el del Movimiento xilográfico en particular al volverse ineludible buscar refugio y medios de subsistencia en otras ciudades y regiones del interior. Este forzoso cambio, sin embargo, habilitó para muchos la oportunidad de redescubrir el paisaje, los modos y condiciones de vida de la población en las áreas más postergadas del país. Durante el transcurso de este “viaje hacia el oeste”, la ofensiva japonesa reforzaba el espíritu del nacionalismo chino (Fairbank, 1992).

En las zonas controladas por el GMD e incluso en algunas ciudades ocupadas, muchos desarrollos artísticos tomaron la forma de un arte de propaganda, sobre todo aquellos soportes gráficos que por sus posibilidades de reproducción masiva y a bajo costo tuvieron mayores posibilidades de continuidad y difusión (Hung, 1994). Tanto en revistas como en diarios y periódicos, las caricaturas y dibujos de rápida elaboración tuvieron una amplia aceptación entre el público urbano, sobre todo por su carácter satírico e irreverente. De este modo, desacreditaban con sutileza la pomposidad de los mensajes políticos, al tiempo que su detección y control por parte de los censores resultaba más lenta y tardía (Andrews & Shen, 1998).

Los experimentos modernistas en el plano del arte -tan en boga durante las décadas previas- iban llegando ahora a su inexorable fin. Bajo este clima general, el Movimiento xilográfico se abocó a la prosecución de dos firmes propósitos: comunicar visualmente las necesidades de la gente y colaborar con el logro de los objetivos políticos de orden nacional, en un tiempo de tenaz resistencia general frente a la invasión japonesa en territorio chino.

En el siguiente apartado, veremos cómo a partir de este dramático cambio en el espacio social, político y geográfico impuesto por la guerra, se fueron estableciendo los primeros intentos de recomposición del Movimiento xilográfico y de reorganización de las actividades de producción y difusión de sus obras.

### **b. Los esfuerzos de una primera reorganización en Wuhan**

Tras la caída de Shanghai en Noviembre de 1937, muchos intelectuales se unieron a la lucha de resistencia, brevemente animados por la esperanza de que ante la gravedad de la crisis nacional el enfrentamiento entre nacionalistas y comunistas pudiera ser dejado de lado. En esta dirección, la necesidad de migrar hacia el interior condujo a un significativo número de escritores y artistas de esta ciudad a desplazarse inicialmente hacia la ciudad de Wuhan -capital de la provincia de Hubei- para aunarse y dirigir en conjunto sus esfuerzos en pos de salvar la nación (Sullivan, 1996). En efecto, la idea de “salvación nacional” se convirtió en un imperativo que apeló tanto al patriotismo del pueblo chino como al sentido compartido de unidad, perdida por el establecimiento de la guerra y la prolongación de los conflictos internos.

Con la formación del Frente Unido nacional antijaponés - como se conoció a la segunda alianza que entablaron el Guomindang y el Partido Comunista Chino- se estableció a comienzos de 1938 en Wuhan el “Tercer Departamento” de la Oficina Política del gobierno nacionalista, una dependencia institucional que buscó alentar los esfuerzos de reorganización a nivel estatal en el campo del arte (Andrews & Shen, 1998). Al frente de esta oficina, el escritor Guo Moruo (1872-1978) comenzó a coordinar las actividades artísticas y literarias de la ciudad con el propósito de colaborar en la estrategia de resistencia y ofensiva contra Japón. A su vez, bajo la División de Arte de este Departamento se creó una sección dirigida especialmente a promover el desarrollo de las artes plásticas. En ella se encontraron trabajando más de veinte pintores y grabadores de diferentes procedencias, incluyendo a Shiguo, Ni Yide, Li Qun, Luo Gongliu, Wang Qi y Ye Qianyu (Li, 1995).

A partir de este impulso, bajo el apoyo institucional del “Tercer Departamento”, en particular el grupo de grabadores buscó reunirse para fortalecer colectivamente su trabajo. Así, surgió la “Asociación de grabadores” (*Mugong xiehui*) con la intervención de artistas destacados

como Ma Da, Li Qun, Liu Jian'an, Chen Jiu, An Lin y Luo Gongliu, quienes buscaron con esta iniciativa organizar un movimiento más amplio de grabadores a escala nacional. Siguiendo este propósito, prepararon para Mayo y Junio de 1938 una exhibición y una clase de grabado, logrando a su vez la conformación de la "Asociación de Grabadores para la Resistencia de toda China" (*Quan zhongguo mugong dikang xiehui*) (Li, 1995).

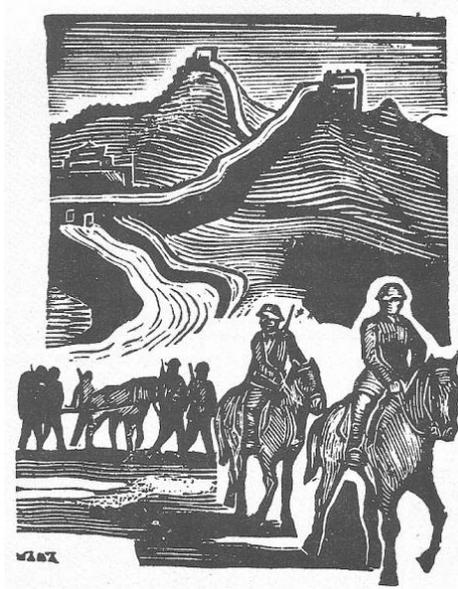
Con un número inicial de 97 miembros, esta asociación fue la primera organización dispuesta a dirigir en conjunto los esfuerzos de los artistas involucrados para la publicación y exhibición de sus obras así como también para la compra y gestión de los materiales. Otras agrupaciones o sociedades más pequeñas al ser ilegales sufrieron mayores controles y persecuciones. Esta asociación, en cambio, al resultar un órgano central a nivel nacional y al haber sido creada en Wuhan con el apoyo del gobierno, logró mayor eficacia en la ejecución de sus actividades. Así por ejemplo, a poco de su constitución logró lanzar una publicación titulada "Selección de Grabados de la Resistencia" (*Dianzu muke de xuanze*), asumiendo de esta forma un rol concreto en dar visibilidad a los esfuerzos de la resistencia antiantijaponesa.



**Fig. 58. Wo Zha, *Movilización general*, 1938, xilografía.**

Esta experiencia inicial de recomposición se fortaleció a lo largo de 1938, cuando grabadores activistas como Ni Yide, Li Hua, Lai Shaoqi y Huang Xinbo acudieron hacia Wuhan desde Guangzhou, Shanghai, Hangzhou y otras ciudades de la región. En palabras del propio Li Hua: "Reportes, canciones y pósters que describían y alentaban a la resistencia se instalaron de manera pública en todas partes. Bajo estas circunstancias, los grabadores siguieron el impulso general poniendo a disposición su talento para este fin" (Li, 1995: 115). Sin embargo, a diferencia de los grabados realizados en Shanghai durante el período de su revalorización inicial por parte

de Lu Xun, las estampas producidas en los años cuarenta tuvieron un carácter y un impacto diferente, pues si antes había sido un medio explorado como instrumentos de reflexión y crítica para el cambio social, ahora en el marco de la guerra generalizada se convertirían en “armas de salvación nacional” (Li, 1995: 115).



**Fig. 59.** Ma Da, *Defiende el gran Noreste*, 1938, xilografía.

No obstante estos esfuerzos iniciales de organización, hacia Octubre de 1938 Wuhan entró en un estado de emergencia grave, siendo inminente una ocupación militar directa. En efecto, la ciudad fue invadida a fines de este año, al tiempo que los japoneses tomaban control de la mayor parte de la costa oriental de China, donde se hallaban las principales salidas al mar. Sólo las concesiones internacionales de Shanghai permanecieron libres y esto sólo hasta el bombardeo del Pearl Harbor el 7 de Diciembre de 1941.

La caída de Wuhan llevaría a muchos intelectuales, escritores y artistas instalados allí a evacuar con urgencia las áreas de refugio y a migrar nuevamente. En esta situación, ante la pronta ocupación, dos rutas de escape se hicieron más claras como opción: por una parte, la que se dirigía hacia otros dos núcleos urbanos que permanecían en resistencia: las ciudades de Guilin y Chongqing, enclaves del Partido nacionalista, y por otra parte, la ruta que conducía hacia Yan'an en Shaanxi donde estaban instaladas las bases del Partido Comunista (*ver desplazamientos en el mapa Fig. 56*). Debido a la diferencia en el ambiente político de ambas áreas, el tipo de actividad que se llevó adelante y los propósitos perseguidos variaron sensiblemente, al igual que la temática y el contenido de las obras artísticas. En el siguiente apartado veremos, en principio, el desarrollo que tuvo lugar en las áreas controladas por el GMD, principalmente en las ciudades de Chongqing y Guilin.

## 2. El arte xilográfico en las áreas controladas por el Partido Nacionalista

La invasión japonesa y las campañas que siguieron a los primeros ataques en las ciudades provocaron, como antes señalamos, grandes éxodos y movimientos de pánico entre la población. Característico de ello fue la brusca transformación que sufrió la ciudad de Chongqing, hasta entonces una vieja ciudad provincial de 200.000 habitantes, al pasar entre finales de 1938 y mediados de 1939 a albergar a más de un millón de refugiados (*youmintu*). Entre ellos, los máximos dirigentes del GMD, cuyo debilitamiento se expresó claramente en la grave desarticulación y aislamiento que fue sufriendo a nivel político y económico. En estos términos describe este proceso el historiador Jacques Gernet:

Para el régimen la ruptura es brutal: se ve privado de repente de sus principales fuentes de ingresos, derechos de aduanas y tasas recaudadas en las regiones ahora ocupadas por Japón. Se encuentra separado de la gran metrópoli económica de Shanghai, y de los medios económicos y financieros que constituían su base política y su clientela. Es un gobierno auténticamente emigrado en Chongqing, en esta China del interior que le es prácticamente extraña (Gernet, 2005: 564).

Ante tales condiciones en Chongqing y tras la caída de Wuhan, los artistas chinos al igual que el resto de la población quedaron con muy pocas opciones. Podían permanecer en sus viviendas y lugares de trabajo, ahora bajo ocupación y control de los japoneses, o podían reubicarse en los territorios controlados por los grupos nacionalistas o comunistas. La resolución de esta situación a fines de los años cuarenta condicionó el modo y la organización del trabajo así como las temáticas desarrolladas por cada grupo. Como señalaba el artista Li Hua, “la falta de comunicación entre las áreas del GMD y del PCCh así como la diferencia en las experiencias de vida llevó a los artistas grabadores a desarrollar estilos y temas diferentes” (Li, 1995: 117).

Durante los primeros meses que siguieron a la formulación del segundo Frente Unido entre el PCCh y el GMD, cierto grado de cooperación se expresó entre ambas fuerzas, aliviándose brevemente la tensión política en el ámbito de la cultura y de las artes (Sullivan, 1996). El GMD no se atrevió a reprimir ni a prohibir de modo abierto la literatura y el arte de carácter crítico como sí lo había hecho claramente durante el período formativo del Movimiento xilográfico en Shanghai. No obstante, en particular, para los artistas grabadores continuó siendo un período de difíciles condiciones de trabajo, en las que debieron lidiar con “una sombra de vigilancia permanente” que los obligó “a someter sus obras y actividades a controles de aprobación por parte de agentes y autoridades del gobierno nacionalista” e incluso a someterse a arrestos y requisas (Li, 1995: 135).



**Fig. 60. Jiang Feng, *Prisioneros políticos en las cárceles del GMD*, grabado xilográfico, 1938.**

En los ocho años de guerra contra Japón, la cruzada anticomunista del GMD tuvo varios momentos críticos. Uno de los más críticos fue el llamado “Incidente del sur de Anhui” por el que la “Asociación de Grabadores para la Resistencia de toda China” y otras organizaciones culturales fueron clausuradas. No obstante, los jóvenes grabadores que en ella se habían nucleado no se disgregaron sino que continuaron sus actividades durante el curso de la guerra bajo otra denominación, la “Sociedad china para la investigación del grabado” (*Zhongguo Muke yanjiu hui*), con el apoyo y la participación de Wang Qi, Ding Zheng Xian, Liu Tiehua, Lu Hongji, entre otros artistas. Si bien el nombre fue modificado tres veces, esta Asociación nacional de grabadores fue la que condujo al Movimiento xilográfico en las áreas ocupadas por el GMD a lo largo de 12 años (1938-1949).

Poco tiempo antes de la ocupación de Wuhan, muchos artistas de la “Asociación de Grabadores para la Resistencia” partieron en busca de refugio hacia Guilin en la región de Guangxi, donde un conjunto de grabadores encabezados por Huang Xingbo, Lai Shaoqi y Liu Jian’an intentaron reorganizar la Asociación, manteniendo allí sus actividades hasta 1941 cuando también debió ser cerrada por el avance de las tropas japonesas. En ese breve período de tiempo, no obstante, el Movimiento xilográfico en Guilin fue muy activo, logrando entre otras actividades, la realización de dos muestras de gran envergadura: por una parte, la “Exhibición de grabados en homenaje al 3er Aniversario de la muerte de Lu Xun” en 1939; y por otra parte, en 1940 una exhibición conjunta titulada “Una década de grabados”. Con la colaboración de grabadores de todo el país, estas dos exhibiciones “alcanzaron un nivel de alta calidad, brindando un panorama de las

nuevas fuerzas que habían aparecido desde los inicios de la guerra contra la agresión japonesa” (Li, 1995: 135).

Integrando los temas de la guerra en sus composiciones, muchos de estos grabados comenzaron a mostrar escenas sobre la relación entre la población civil y el Ejército, subrayando la idea de brindar cada uno su aporte en beneficio de la salvación nacional (Fig. 61).



**Fig. 61.** Liu Lun, *Los soldados en la frontera y los civiles son una sola familia*, grabado xilográfico, 1940

El accionar de los grupos de grabadores ganó visibilidad también a través de la repentina oportunidad de publicación de sus obras. Dada la repercusión y buena recepción que tuvieron las imágenes de estas muestras entre el público, el editor del Diario Salvación nacional (*Guojia jiushi ri*) ofreció a los artistas de la Asociación un espacio de difusión en esta publicación, bajo el nombre “Grabados para la salvación” (*Jiushi muke*). Se les ofreció, asimismo, publicar una página completa cada diez días en una sección que incluía grabados y caricaturas. Finalmente, el *Guojia jiushi ri* publicó una revista de arte dedicada exclusivamente al grabado (Li, 1995: 116). Todas estas publicaciones fueron realizadas en parte como propaganda para la resistencia, y en parte como una muestra del trabajo sostenido de los grabadores del Movimiento xilográfico en todo el país.

En relación a la temática abordada en las obras, en las ciudades de Chongqing, Kunming y Guiyang -controladas por el GMD- prevalecieron las representaciones basadas en el modelo que brindaron los grabados extranjeros que Lu Xun había colaborado en difundir durante la década previa. Modificados, diluidos o incluso simplificados, los trabajos que se produjeron en esta área mantuvieron en su estilo la inspiración proveniente de los grabados importados de Occidente, en particular los alemanes y soviéticos (Laing, 1988). Con esta impronta, los artistas chinos que se reunieron en estas ciudades documentaron visualmente los horrores de la guerra, mostrando

sobre todo los efectos de la destrucción y la muerte provocados por los ataques terrestres y los bombardeos a la población civil. En este sentido, los sentimientos que provocaban estas imágenes eran de sufrimiento, desesperación y agonía. Así lo atestigua una obra de Li Pingfan de 1939 titulada *Hambrientos*, en la que se observa una multitud de personas que se replican en su aspecto sombrío (fig. 62). Van juntos en plena marcha, con los cuerpos enflaquecidos, los hombros inclinados y la cabeza gacha, en actitud de zozobra. Sus ropas se ven remendadas, mientras que en sus manos sostienen baldes para pedir limosna.



**Fig. 62.** Li Pingfan, *Hambrientos*, 1939, xilografía.

El estilo expresionista de esta obra se hacía patente en el uso extensivo del negro y en las figuras exageradas y distorsionadas, tan efectivas para comunicar la violencia de la guerra, el desarraigo, el hambre y la desesperación, aspectos en los que coincidía con el carácter dramático de la gráfica producida durante la guerra en Europa.

En cuanto al escenario de la política internacional, cabe destacar que durante los primeros años de la guerra, China prácticamente luchó sola contra Japón. El gobierno nacionalista en Chongqing se mantuvo con muchas dificultades en estos años. Sólo disponía de los capitales repatriados por los bancos chinos y de la ayuda, al principio muy limitada, que les aportaban las naciones extranjeras. Entre ellas, principalmente, buscó apoyo de Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia y sobre todo de la Unión soviética, que entre 1937 y 1939 le aportó 250 millones de dólares en créditos y ayuda militar (Gernet, 2005). Sin embargo, este apoyo inicial disminuyó durante el transcurso de 1939 debido a la propia estrategia militar de Stalin para hacer frente en Europa a la posible amenaza nazi.

Hasta entonces, Chiang Kai-shek había recibido escasa o ninguna ayuda de Inglaterra ni de Estados Unidos. La decisión de Tokio de lanzar un ataque sorpresivo a la base naval estadounidense de Pearl Harbour el 7 de Diciembre de 1941, a la que rápidamente siguió la ocupación de Hong Kong, Malasia, Singapur, las Islas Orientales holandesas y las Filipinas, cambió drásticamente la naturaleza de la guerra sinojaponesa. Estos acontecimientos fueron los que dieron inicio a la guerra del Pacífico.

A partir de estos sucesos, con Inglaterra y Estados Unidos ahora implicados directamente en el conflicto contra Japón (además de contra Alemania), la resistencia china frente a los japoneses se vio entonces como una heroica contribución a la lucha mundial contra el fascismo. Desde entonces, “la ayuda norteamericana a China se elevó aumentando entre 1942 y 1945 a más de 1000 millones de dólares” (Bailey, 2000: 143). Esta masa de dinero, que se duplicaría durante el curso de la Segunda Guerra mundial, si bien consiguió asegurar la supervivencia del régimen, tuvo sobre él profundos efectos de corrupción (Gernet, 2005). Chiang Kai-shek por su parte, seguía sin estar dispuesto a utilizar sus tropas en ofensiva a gran escala contra los japoneses, prefiriendo mantener sus fuerzas intactas para un futuro enfrentamiento con el PCCh que sabía que habría de suceder. A su vez, con miras a garantizar a su favor la estabilidad del orden internacional, el presidente Roosevelt seguía poniendo sus esperanzas en el liderazgo de Chiang para la conformación de una China unida y democrática en el mundo de la posguerra.

No obstante, un desarrollo inusitado de la movilización comunista en el norte revertiría a su vez en estos años los pronósticos que de manera ligera se anticipaban desde el exterior. En el siguiente apartado trataremos sobre el devenir del grabado en las áreas bajo control de los partidarios comunistas en el norte, señalando un modo alternativo de reagrupamiento y resistencia.

### **3. El arte xilográfico en las áreas controladas por el Partido Comunista**

Cercados y reducidos por las campañas militares emprendidas por Chiang Kai-shek entre 1931 y 1934, los dirigentes, soldados y cuadros de la República soviética china del Jiangxi se habían replegado hacia el oeste en Octubre de 1934, accediendo al norte de Shaanxi a través de las cadenas montañosas del Sichuan occidental. Como señaláramos en el capítulo 2, “perseguidos por los ejércitos nacionalistas, obligados a abrirse camino a través de las regiones más inhóspitas, unos 100.000 emprendieron la “Larga Marcha” de 12.000 km, llegando hasta el final sólo 7.000” (Gernet, 2005: 565).

En el invierno de 1936 los comunistas que lograron sobrevivir a esta dramática epopeya establecieron su base en Yan’an, tomando el área norte y centro de la provincia de Shaanxi y

controlando desde allí una superficie territorial amplia, aunque empobrecida, árida y de difícil acceso. Aun durante el breve tiempo en que se mantuvo el segundo Frente Unido entre las fuerzas comunistas y nacionalistas, Chiang Kai-shek prácticamente impuso un total bloqueo económico a Yan'an, mientras que el antagonismo mutuo con frecuencia dio lugar a escaramuzas armadas que extendieron la violencia y la militarización del territorio, más allá de los focos de conflicto directo con Japón (Bailey, 2000).

Dadas estas circunstancias, la situación de los artistas que se agruparon en las bases comunistas de Yan'an -dejando tras el exilio ciudades como Beijing, Shanghai y Guangzhou- fue distinta de la que prevaleció en el resto del país. En esta región, a diferencia de las condiciones de trabajo relativamente más estables que hubo en las ciudades, las dificultades materiales iniciales para dar continuidad al Movimiento xilográfico fueron mayores. Sumado a ello, las formas de organización y control impuestas por el PCCh a sus cuadros y soldados campesinos se extendieron como consignas para los artistas y escritores que se reunieron allí, aún sin estar todos ellos afiliados al Partido.

No obstante tales condiciones, durante el transcurso de la guerra fue Yan'an -antes que Chongqing- la región que se convirtió para muchos chinos en el símbolo de la resistencia nacional contra los japoneses (Hung, 1994). Apenas instalados en Yan'an los sobrevivientes de la Larga Marcha "no tardaron en reorganizar el territorio como una nueva base soviética, organizando la lucha contra la invasión japonesa y reclutando sin cesar nuevos partidarios entre los campesinos" (Gernet, 2005: 565). Este impulso también atrajo a reclutas y refugiados que provenían de las áreas urbanas bajo ocupación. En este sentido, miles de estudiantes e intelectuales de ciudades como Beijing, Shanghai y Hangzhou se dirigieron al noroeste para unirse a la lucha.



**Fig. 63. Li Qun, *Defendiendo a la patria*, 1938, xilografía.**

Algunos artistas que se dirigieron inmediatamente a Yan'an, como Jiang Feng, estaban ya comprometidos con el PCCh, pero muchos otros eran intelectuales liberales o de izquierda que estuvieron compelidos a unirse a los comunistas en el norte, a raíz de las persecuciones emprendidas por la política de Chiang Kai-shek contra los disidentes políticos. Muchos de ellos no se convirtieron en miembros del Partido sino hasta recién luego de su llegada allí. Yan Han, por ejemplo, quien junto a otros compañeros de la Academia de Arte de Hangzhou había huido de la ocupación japonesa al interior de los territorios controlados por el GMD, pronto abandonó su formación educativa allí para partir hacia Yan'an. Sin embargo, no se incorporó al PCCh sino hasta recién tres meses después de su llegada a la región.

Entre los artistas del Movimiento xilográfico que partieron hacia Yan'an luego de la caída de Wuhan estaban Jiang Feng, Hu Yichuan, Chen Tiegeng, Wo Zha y Luo Gongliu. Asimismo, artistas jóvenes como Gu Yuan, Chen Jiu, Ma Da y Yan Han, como antes señalara, pronto los siguieron. Este patrón de desilusión respecto del accionar persecutorio del gobierno nacionalista se repitió muchas veces: luego de la ocupación militar de Wuhan artistas como Chen Yanqiao y Zhang Wang primero se unieron a la resistencia antijaponesa en Chongqing, luego en 1939 se trasladaron con los comunistas en Yan'an.

El área de Yan'an era la base de actividades del 18vo Ejército de Ruta por lo cual las tareas realizadas allí estaban destinadas a apoyar sus esfuerzos de reclutamiento y movilización. Simultáneamente, en el sur el nuevo 4to Ejército comunista fue organizado en 1938 para operar principalmente en las provincias de Jiangxi, Jiangsu y Anhui. Así por ejemplo, Liu Xian que había viajado a Japón en 1934 regresó a China luego del Incidente de Marco Polo de 1937. En 1938, año en que talló su grabado "Consolida nuestra unidad" (Fig. 64), se unió al 4to Ejército comunista en su provincia natal de Henan.



Fig. 64. Liu Xian, *Consolida nuestra unidad*, 1938, xilografía.

En el texto que aparece en la imagen, Liu Xian llama a “Consolidar la unidad nacional y a luchar contra los agresores hasta el final”. La crisis nacional puesta al descubierto en este grabado daba cuenta no sólo de la diversidad de acontecimientos trágicos que trajo aparejada la guerra sino el afán compartido por perseguir la unidad nacional. Significativamente, la consecución de este objetivo en Ya´nan siguió para los artistas un curso determinado por las necesidades y soluciones impuestas por la lucha y la colaboración en el terreno.

#### a. La fundación de la Academia Lu Xun en Yan´an

Si bien la afluencia de artistas en Yan´an fue considerable, el carácter inhóspito de la zona, la fragmentación y el desconocimiento mutuo por parte de muchos recién llegados tornaron difícil la organización inicial. Para modificar esta situación adversa, un acontecimiento de gran relevancia fue la fundación por parte del PCCh de la “Academia de arte Lu Xun” (*Lu Xun yishu xueyuan*; en su forma abreviada *Lu Yi*) el 10 de Abril de 1938. En efecto, con el propósito de proveer de cursos cortos de literatura, teatro y arte, especialmente de grabados, así como de entrenar a estudiantes y jóvenes artistas en técnicas de propaganda, esta academia fue establecida en el espacio de una iglesia cristiana abandonada, que había sido construida décadas antes por un sacerdote español (Li, 1995). Al mismo tiempo, más de cincuenta casas de piedra fueron construidas alrededor de la iglesia, la cual sirvió de auditorio para la academia (*ver Anexo, fig.51*). Luego de 1945, ésta fue trasladada a Sheyang, actual capital de la Provincia de Liaoning en el noreste de China. En los siete años que transcurrieron desde Abril de 1938 a 1945, la Academia de arte Lu Xun elevó el número de sus estudiantes a 685 (197 de literatura china, 179 de ópera, 192 de música y 147 de artes plásticas).



**Fig. 65. Wang Liuqi, Vista de la Escuela de artes Lu Xun en Yan´an, 1941, xilografía.**



**Fig. 66. Li Qun, La Escuela en Yan´an, 1941, xilografía.**

La Academia Lu Xun fue la primera institución de enseñanza integral de arte y literatura dirigida por el PCCh. En ella se desempeñaron como profesores quienes ya tenían una formación académica específica o quienes habían recibido instrucción previa en artes visuales, música, literatura y teatro. Se esperaba a su vez que los cuadros formados en esta institución colaborasen en movilizar a la población campesina y en mantener vivos los sentimientos de resistencia y de lucha contra los japoneses. En principio, el Departamento de Artes visuales de la Academia fue presidido por Hu Yichuan y luego por Jiang Feng, ambos grabadores veteranos del Movimiento xilográfico que lideró en Shanghai –como vimos en los capítulos previos- los esfuerzos de protesta y denuncia social durante los primeros años de la década de 1930. Otros miembros destacados fueron Wo Zha, Xia Feng, Jiao Xinhe, Liu Kuang que llegaron a Yan'an en 1937, así como Chen Yanqiao, Zou Ya, Wang Liuqi y Liu Xian que se trasladaron hasta allí desde el sur en 1939.



**Fig. 67. Artistas del equipo de grabadores de la Academia Lu Xun de arte y Literatura.** Yan'an, 1938. Fotografía. De izquierda a derecha: Yan Han, Hua Shan, Hu Yichuan y Luo Gongliu.

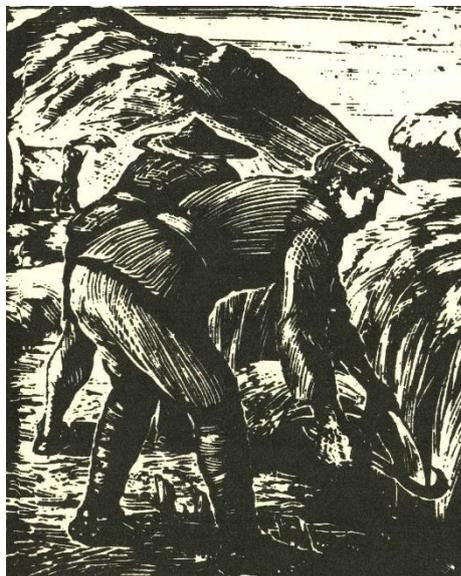
Dada la importancia otorgada a la xilografía como medio de difusión durante la guerra, los cursos de grabado en madera fueron considerados como los más relevantes para los estudiantes. No obstante, las condiciones iniciales fueron difíciles. Con estas palabras lo recordaba el artista Li Hua:

Los materiales de trabajo escaseaban. Se utilizaban varas de paraguas y plumines en lugar de gubias. La madera de los abedules locales fue utilizada como planchas para tallar; piedras de molienda fueron usadas como papel esmeril. Las estampas se realizaban sobre papel local hecho a mano, las espigas de los árboles de jujube se usaban como alfileres. Los maestros y estudiantes tallaban las planchas de madera bajo la luz de lámparas de aceite, en el interior de viviendas tipo cuevas (Li, 1995: 116).

Quienes habían sido estudiantes en academias y escuelas de arte en sus lugares de origen, trajeron consigo los lenguajes y estilos que habían aprendido entonces. No obstante, pronto la

adversidad del entorno y la necesidad de entablar un contacto más estrecho con la población de la región, los condujo a orientarse al análisis y observación detallada de las necesidades locales por sobre los criterios más técnicos de representación.

Si bien el impulso de la Academia Lu Xun marcó un antecedente en común, hubo diferentes trayectorias en el camino por hallar una forma efectiva de trabajo en Yan'an. Liu Xian, por ejemplo, al principio enseñó grabado en esta Academia, pero poco después tomó distintos puestos administrativos, incluyendo la dirección del Comité de Arte de la recientemente fundada Asociación Cultural del área de frontera Shaanxi-Gansu-Ningxia. En 1942, logró presentar una exhibición individual en Yan'an y al finalizar la guerra fue llamado a trabajar como corresponsal para el periódico *New China Daily* en Chongqing. Entre los estudiantes más notables de la Academia estaban también Yan Han y Wo Zha quienes habían completado tres años de formación en la Escuela de Arte de Hangzhou. Tras permanecer en 1938 estudiando durante tres meses en la Academia Lu Xun fueron asignados al equipo de grabadores de esta institución, destinado a dar apoyo en los cuarteles del 18vo Ejército de Ruta en las Montañas Taihang. Ambos trabajaron en el campo junto a Hu Yichuan y Luo Gongliu, a menudo detrás de las líneas enemigas, produciendo grabados para alentar a los campesinos locales a resistir a los japoneses y para persuadirlos a prestar colaboración con el Ejército comunista, afirmando la solidaridad mutua y la unidad de intereses (*fig. 68*).



**Fig. 68. Wo Zha, *Soldados y civiles son uno solo*, 1938, xilografía.**

Otro destacado estudiante de la Academia fue Gu Yuan, quien llegó a Yan'an en 1939 y luego de completar con destreza las clases de grabado se convirtió en uno de los principales instructores

de esta institución. Poco tiempo después de terminar su instrucción en la Academia Lu Xun, en efecto, Gu Yuan se convirtió en un notable cuadro de área de Chuankou en Yan'an.



**Fig. 69.** Gu Yuan junto a un grupo de estudiantes en la Academia Lu Xun. Yan'an, 1941, fotografía.

El vivir con los campesinos lo condujo a modificar gradualmente su mirada y modos de realizar sus obras, buscando construir una relación más estrecha con la gente trabajadora de esta región. Esta postura lo llevó a crear obras que resultasen del agrado e interés de la gente de campo (Li, 1995). Así, en sus estampas retrataba las características rústicas de los trabajos campesinos así como sus sentimientos y emociones, captando la riqueza de la vida cotidiana en las “áreas liberadas” por el PCCh. Significativamente, “Gu Yuan creó sus paisajes y retratos sobre todo a partir del dibujo de línea, atribuyendo toda la fuerza de su trabajo a un sumergirse profundo en este modo de vida y en aprender de las masas campesinas” (Sullivan, 1993: 112). Tales fueron las características de los grabados de Yan'an en los que, buscando crear un estilo propio y con resonancia en el espacio rural, se evitó la influencia occidental presente en los grabados modernos del período de Shanghai.



**Fig. 70.** Gu Yuan, *Pastoreo*, 1940, xilografía.

La posibilidad que tuvieron los artistas agrupados en esta región de enseñar y exhibir obras permitió a su vez la reflexión sobre su recepción entre el público. En este sentido, por ejemplo, en 1938 algunos grabados de estilo occidental -que previamente habían sido exhibidos en Wuhan- fueron presentados en Yan'an aunque con poco éxito entre el público rural. Luo Gongliu, uno de los artistas organizadores de la muestra, recordaba de este modo los motivos que atribuía a esta reacción entre los campesinos:

En términos generales, a los observadores rurales les desagradaba este tipo de imágenes por diversos motivos: debido a su falta de color, a la complejidad de su contenido, por ser monótonos en su temática, por carecer de una verdadera correspondencia o fidelidad respecto de la naturaleza o simplemente por ser desagradables, feos de ver (Luo, 1960: 39).

El concepto de fealdad en China está asociado a aquello que “es difícil de ver” (*nan kan*). Por el contrario, lo bello es “aquello bueno de ver” (*hao kan*). Malo y difícil se contraponen en el lenguaje cotidiano a lo bueno y agradable de ver. La percepción de desagrado de los campesinos respecto de los grabados inspirados en modelos extranjeros residía también en el fuerte contraste entre claros y oscuros que dominaba en ellos para la definición de los rostros, elementos que no eran propios del estilo de figuración tradicional china, en la que prevalecía la preferencia por el dibujo de línea y los colores planos (Chen, 1962). La actitud de rechazo por parte de los campesinos condujo a los artistas a buscar otros modos de representación, pero también otras maneras de acercarse a ellos, más efectivas y directas en el contenido de los mensajes, en las consignas prácticas que transmitían las imágenes y en la fuerza de su poder evocativo. Li Qun, por ejemplo, quien en 1936 en Shanghai había realizado un célebre retrato de Lu Xun siguiendo el estilo de los modelos soviéticos, en 1940 ya trabajando en Yan'an produjo una serie de obras de gran calidad que buscó representar con gran realismo las labores y la vida cotidiana en el campo (Fig. 71-74).



Fig. 71. Li Qun, *Ayuda en las labores*, 1940, xilografía.

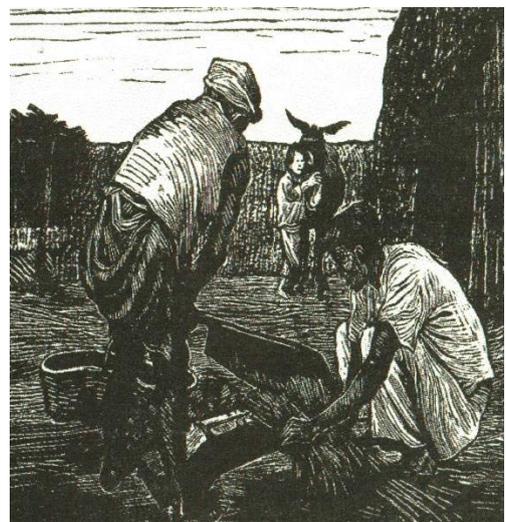


Fig. 72. Li Qun, *Prensando el pasto*, 1940, xilografía.

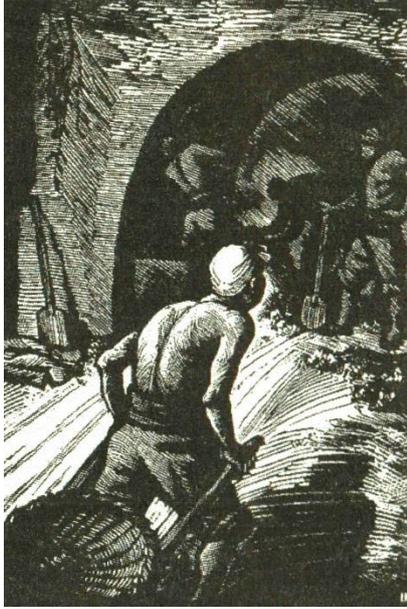


Fig. 73. Li Qun, *Cueva excavada*, 1940, xilografía.



Fig. 74. Li Qun, *Bebiendo*, 1940, xilografía.

Luego de un breve período de entrenamiento en la Academia Lu Xun, muchos artistas fueron enviados a realizar una campaña de propaganda entre las filas del Ejército y en las aldeas campesinas. Esto facilitó significativamente la ampliación de los circuitos de exhibición y circulación de las obras, por fuera de los ámbitos culturales considerados tradicionales. Sus trabajos se exhibieron, entonces, sobre las paredes de lugares públicos, mercados, pueblos y barracas. Esta mayor visibilidad que fue ganando el grabado en las áreas rurales fue atestiguada por Li Hua en estos términos:

Las obras realizadas en la Academia Lu Xun eran colgadas como posters en cada aldea de la región, siendo reemplazadas cada dos semanas; la mayoría de estas imágenes eran grabados (...) Exhibiciones itinerantes de grabados se presentaban en espacios públicos, a menudo en ferias de pueblo y mercados rurales de verduras y ganado. Las estampas impresas reemplazaron a los tradicionales papeles calados con decoraciones florales en las paredes y ventanas de las casas de la gente común. En el pasado, la gente que vivía en lo profundo de las colinas escasamente llegaba a ver alguna imagen (Li, 1995: 118).

En relación a la situación de los cuadros y a la dedicación al trabajo artístico, este artista comentaba:

Con la fundación de la Academia Lu Xun, los escritores y artistas fueron llamados a sumergirse en la densidad de la vida cotidiana del pueblo, a conectarse con las masas y a remodelar su ideología antes de proceder a la creación. En las áreas liberadas, los escritores y artistas se unieron a la resistencia contra enemigos y traidores y tomaron parte en la labor productiva, en la reducción de las rentas y el interés y en la construcción de instituciones democráticas. Aun cuando se involucraron con el movimiento político, continuaron con su trabajo artístico (Li, 1995: 118).

Las obras producidas en la Academia Lu Xun sirvieron, a su vez, como material de ilustración para novelas, caricaturas, diarios y revistas que circularon ampliamente en las zonas bajo control comunista (Hung, 1994). Como veremos en el próximo apartado, ese “tomar parte en la labor productiva” al cual se refería Lu Xun se tradujo de este modo en una experiencia directa de trabajo e integración con la población campesina, en lugares clave donde se desarrollaba el conflicto y la lucha armada contra Japón.

### **b. El equipo de grabadores y la experiencia en las montañas Taihang**

Un grupo de artistas grabadores de la Academia Lu Xun fue asignado a trabajar en las áreas montañosas del noreste de China logrando avanzar allí en la difusión de sus trabajos, a través de métodos que fueron elaborando y ajustando al conocer las tradiciones, costumbres y condiciones de vida del público campesino al que dirigieron sus trabajos. El testimonio de sus logros y tribulaciones se conservó a través de una serie de documentos que Yan Han, uno de sus miembros, conservó como registro de la experiencia.

Acompañando a las milicias del Partido, este grupo de artistas partió en 1939 hacia las montañas Taihang, una cadena que se extiende por 400 kilómetros, recorriendo el borde oriental de la meseta de loes en las provincias de Henan, Shanxi y Hebei. Desde allí, buscaron incursionar en las áreas rurales ubicadas en la retaguardia de las líneas militares japonesas. Aunque las condiciones para trabajar allí eran difíciles, consiguieron publicar sus grabados en panfletos y pequeños periódicos locales a la manera de ilustraciones y caricaturas rústicas.



**Fig. 75.** Equipo de grabadores en Taihang, 1941, fotografía.

A pesar del empeño puesto y los incipientes logros conseguidos, el hecho de que el impacto de esas publicaciones se limitase a la reducida cantidad de lectores de estos periódicos rurales era

un motivo de gran preocupación, ya que no tenían acceso realmente a la gran mayoría de población iletrada. Estas circunstancias y la necesidad de poner de manifiesto el rol activo que había tomado el PCCh en la resistencia, los motivó a buscar publicar en la edición norte del periódico *Xinhua*, un suplemento regular con imágenes al que llamaron “Grabados desde la retaguardia del enemigo” (*Diren de houfang banhua*). Este suplemento –como recordara más tarde uno de los artistas del equipo- estaba “dedicado enteramente a la publicación de grabados que describían las acciones heroicas del 18vo Ejército de Ruta y que ponían al descubierto las atrocidades de los invasores japoneses” (Wang, 1962).

No obstante el impulso de los primeros meses, estos artistas lograron producir sólo tres ediciones de este suplemento en tanto los japoneses comenzaron a intensificar las redadas y persecuciones. En el momento en que se preparaban para publicar el cuarto número, fueron descubiertos y algunos de ellos quedaron detenidos, perdiendo así la mayoría de las obras originales e instrumentos de trabajo. Este fue el fin también de los primeros intentos por difundir sus trabajos en periódicos locales con un alcance más amplio.

Poco tiempo después, en el invierno de 1939, el equipo de grabadores que logró sobrevivir a los arrestos fue transferido a una sede de la Academia Lu Xun en el sudeste del área de despliegue de la guerrilla del PCCh. Desde allí, una vez más, intentaron formular planes para acercar los grabados a la gente del pueblo, aunque sin contar todavía con una orientación clara sobre las características del terreno y las necesidades de la población allí. Consideraban que “los grabados debían extender y ampliar los intereses de los campesinos, pero reconocían a su vez que en el nivel de las formas tales grabados tenían muchas limitaciones” (Laing, 1988: 14). Aunque los residentes urbanos estaban más habituados a la circulación de noticias con imágenes en diarios y revistas, el cambio cultural en este sentido fue lento en su penetración en el campo donde aún vivía el noventa por ciento de la población.

Para finales de la década de 1920, la mayoría de los pobladores rurales había abandonado la costumbre del vendado de pies a las mujeres y estaban dispuestos a dejar a sus hijos asistir a las escuelas modernas. Aun así, a principios de los años cuarenta la vida cultural en el campo estaba centrada en ferias, festivales y rituales más que en la circulación de diarios o revistas o mucho menos radios o fonógrafos (Buckley Ebrey, 1993: 284)

En el campo la circulación de imágenes estaba vinculada con la actualización de los rituales y festivales tradicionales. Si bien muchas costumbres variaban de una aldea o una región a otra, ciertos patrones culturales aún eran compartidos de manera extensa. En particular, ciertas tradiciones asociadas a determinados momentos del año, significativos por el ciclo agraria, tenían un poder convocante entre los campesinos. Así, el festival de año nuevo, el de las linternas (dos semanas después), el festival Qing-ming en honor a los ancestros y el festival de la primavera eran celebrados anualmente en todo el país, otorgando a las familias campesinas oportunidades para

el entretenimiento, la socialización y especialmente para compartir alimentos (Flath, 2014). Igual de convocantes eran las ferias itinerantes y los mercados rurales donde circulaban artesanías, imágenes sencillas y hasta espectáculos callejeros de teatro y marionetas. Precisamente, en este ámbito de circulación cultural en las áreas rurales buscaría intervenir con imágenes el movimiento comunista, pero también incluso sus opositores.

En efecto, en Diciembre de 1939 la dirigencia del Partido organizó una reunión con los cuadros dedicados al desarrollo del arte y de la literatura en las áreas controladas. Allí Zhu De, el comandante en jefe de las milicias del PCCh, y Lu Dingyi, el Director del departamento de propaganda, los urgieron a intensificar su trabajo como parte de la lucha de resistencia nacional contra Japón. En esta reunión, comentaba Yan Han, que además de brindarse las directivas de orientación para el trabajo, fue exhibido un cartel ejemplificando el modo de propaganda de los enemigos. Al respecto, además, decía:

Los japoneses se habían apropiado de las tradicionales imágenes budistas de los ‘jueces del infierno’ a fin de influir en la gente de las áreas bajo su control. Todos aquellos que estuvieron presentes en la reunión quedaron conmocionados (...) Luego de que el resto del equipo de grabadores escuchara el relato de estos sucesos, decidieron hacerse ellos mismos con copias originales de las estampas de año nuevo de la región. (citado en Hung, 1994: 237)

Como ya se ensayara años antes entre los grabadores más antiguos del Movimiento xilográfico, se inició desde entonces una importante campaña de producción de estampas folklóricas con el propósito de adelantarse a la llegada del festival de primavera en los poblados montañosos de Taihang, a comienzos del año 1940. Se buscaba de este modo impulsar un movimiento de difusión y propaganda que coincidiera con esta fecha significativa entre la población rural, utilizando el lenguaje convocante de sus propias tradiciones visuales.

Estos grabados populares (*minjian banhua*) y las prácticas en torno a ellos eran precisamente expresiones de la cultura popular y de las creencias religiosas de la gente común. Circulaban como imágenes de dioses domésticos y espíritus tutelares (requeridos para ritos religiosos a lo largo del año) y como ilustraciones que decoraban el interior de las viviendas campesinas con motivos naturalistas de flores y aves así como con personajes de cuentos y relatos folklóricos (Laing, 2002). En la región de Shanxi, el estilo de las estampas de año nuevo era rústico y colorido. Se trataba de representaciones que expresaban los deseos de los agricultores (una cuantiosa cosecha, buena salud, un matrimonio feliz, prosperidad para los descendientes, fertilidad y longevidad en la familia) a través de imágenes de abundancia y protección.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> De acuerdo a los rituales taoístas, las imágenes de los dioses de la riqueza (*caishen*) y de los protectores de las puertas (*menshen*) se ubicaban en el ámbito doméstico a comienzos del año nuevo y se renovaban al año siguiente para preservar la protección de los dioses tutelares.

La necesidad de proveerse de ejemplos de este tipo de estampas llevó al equipo de grabadores a buscar modelos e imágenes apreciadas entre los pobladores de la región. No obstante, para estampar con el estilo de las coloridas composiciones de año nuevo, debían primero dominar las técnicas de impresión a color, lo cual fue también un problema significativo. Habían aprendido de la población local que las tan apreciadas estampas ilustradas de las divinidades budistas y taoístas eran grabados impresos con pigmentos solubles al agua.<sup>92</sup>

La primera serie de grabados de año nuevo estuvo compuesta por ocho piezas, las cuales subrayaban en su temática la oposición a los japoneses, pero también otro tipo de malestares como el rechazo al avance de la producción agrícola industrial, muy criticada entre los campesinos. Dado que los artistas buscaban tener listas las estampas antes de iniciarse el receso de las labores en el campo, trabajaron arduamente durante las semanas previas, buscando interpretar las expectativas de la población rural y dar expresión no sólo a sus demandas y necesidades, sino también a sus gustos y preferencias, de acuerdo a los registros visuales de mayor familiaridad.

Así por ejemplo, Wo Zha creó para el Festival de Primavera de 1939 una estampa que representaba a un joven campesino tirando con una soga de un enorme buey. La imagen estaba hecha con siluetas simples, líneas bien definidas, y por el tono de la estampa, parecía estar coloreada a mano (fig. 76). “Wo Zha logró por esta estampa un gran reconocimiento entre sus colegas artistas en Yan’an. Más tarde, incluso, muchos otros continuaron este estilo de composición de grabados, incluyendo rasgos de las tradicionales estampas de año nuevo, empleando el vocabulario visual y el lenguaje de las masas” (Zhang, 1959: 113).



**Fig. 76. Wo Zha, Arado de primavera, 1939, xilografía.**

---

<sup>92</sup> Luego de buscar entre la población qué personas conocían del manejo de estas técnicas, ubicaron a un monje y a un campesino de apellido Wang que conocía del oficio de la impresión de estas estampas sencillas. A través de ellos aprendieron sobre las técnicas de impresión a color utilizando pigmentos al agua y sobre el tipo de papel apropiado para realizar estas estampas (Laing, 1988).

No obstante, la versatilidad de este artista fue notable en este tiempo pues siguiendo las directivas generales del equipo de grabadores, Li Qun también produjo estampas que recordaban en su estilo a los grabados folklóricos del norte de China. Así por ejemplo, produjo la obra “Bien vestidos y alimentados” (*fig. 77*), en la que pueden verse elementos visuales que evocaban en el imaginario de la población campesina a las populares estampas de año nuevo de la región de Shanxi, por su colorido y tono optimista al representar los deseos de abundancia y prosperidad.



**Fig. 77.** Li Qun, *Bien vestidos y alimentados*, 1940, xilografía.

Apelando al ámbito de la vida doméstica, aparecía retratada una familia con cuatro niños de aspecto alegre y rozagante, como era común en los antiguos grabados, junto a un enorme y sencillo canasto pleno de frutos y verduras. La representación de la riqueza y la abundancia, tan anhelada por los campesinos chinos habituados a vivir en la escasez, así como la atención puesta en los diseños decorativos de las vestimentas y al uso de colores planos y brillantes (rojo, verde, azul y amarillo) la asemejaban al estilo de las antiguas estampas populares que circulaban en gran número durante las vísperas de año nuevo.

Al utilizar un idioma visual antiguamente enraizado en el campo y al que los campesinos estaban familiarizados, los grabadores presentaban de manera más efectiva el mensaje de la llegada de un nuevo orden social garantizado por la presencia de la administración y los ejércitos del PCCh en el campo, y caracterizado por un estado de prosperidad, abundancia y seguridad para las familias campesinas (*fig. 78*).

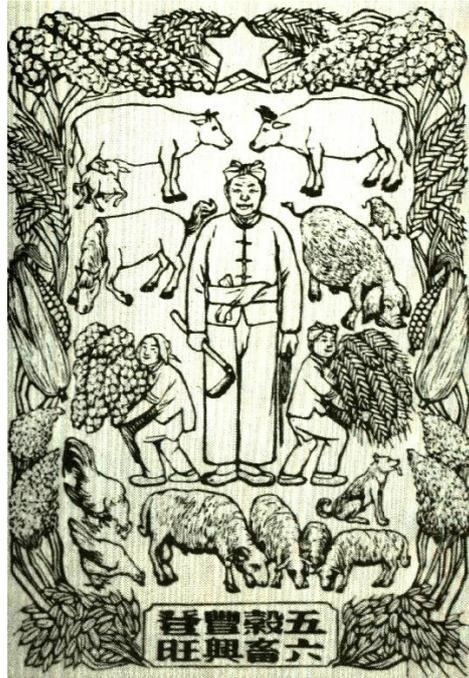


Fig. 78. Wo Zha, *Prosperidad*, 1940, xilografía.

Este tipo de estrategias facilitó, además, la instrumentación por parte del PCCh de planes de educación y de cuidados básicos de la salud en el campo. Así por ejemplo, en la obra “Modelo de higiene” (fig. 79), Luo Gongliu utilizó la pose frontal con la cual tradicionalmente se describía a un héroe o un dios en las antiguas estampas de año nuevo para retratar en el centro de la composición a un campesino rodeado de grullas, un antiguo símbolo de longevidad en China. Asimismo, incorporó expresiones escritas breves para reforzar el mensaje: “Modelo de higiene: la vida tan larga como las montañas del norte”, y reforzó otro aspecto del arte popular en la descripción del atuendo del personaje. Por el diseño raído de su vestimenta, su abrigo de piel de oveja, su faja y sus pompones honoríficos, la figura recordaba al estilo propio de las estampas campesinas de año nuevo en el norte y a las figuras recortadas de papel.



Fig. 79. Luo Gongliu, *Modelo de higiene*, 1942, xilografía.

Estas estampas de manera intencional se alejaban del estilo de las estampas occidentales, para recuperar en su diseño y composición la impronta de las artes populares chinas. Fue notable en este sentido el cambio de horizonte que trazaron estos grabadores en relación a los modelos y lenguajes visuales que buscaron seguir, de acuerdo a la necesidad de afianzar la comunicación y el apoyo entre la población campesina.



Fig. 80. Gu Yuan, *Estampas de año nuevo*, 1942, xilografías.

La experiencia del grupo de artistas grabadores en Taihang fue de gran relevancia debido al menos a dos razones. Los reportes que enviaron a las autoridades del PCCh en Yan'an revelaban en primer término, los éxitos conseguidos con la adopción de formas artísticas populares, pertenecientes al ámbito folklórico local. Esto probablemente se correspondía en respuesta a los comentarios de Mao Zedong de 1938, en su discurso sobre "El rol del Partido comunista chino en la guerra nacional". Allí afirmaba que "los estereotipos extranjeros deben ser abolidos y reemplazados por el fresco y vivo estilo de China" (Mao, 1968: 331). En segundo término, los reportes de los artistas grabadores indicaban que habían comenzado a utilizar las antiguas técnicas de impresión chinas que aprovechaban el entintado al agua (Hung, 1994).

En este tiempo, se enfatizó en el seno del PCCh la llegada de una nueva etapa de democratización en las áreas liberadas. De hecho, en 1940, Mao escribió un importante artículo titulado "Sobre la democracia". En él distinguía al PCCh como un auténtico movimiento "nacional" al encabezar una alianza de las "clases revolucionarias" (el proletariado, el campesinado, la pequeña burguesía y la burguesía nacional). Para el líder, el "nuevo período democrático" se había iniciado inmediatamente después del Movimiento del 4 de Mayo de 1919 y de la constitución del PCCh, operación que convertía al primer acontecimiento en sinónimo del segundo, un presupuesto de la historiografía ortodoxa del PCCh que ha permanecido hasta el presente. A su vez, Mao consideraba que la "nueva democracia" bajo el liderazgo del proletariado, es decir del PCCh, completaría las tareas no cumplidas por la "vieja" revolución democrático-burguesa de

1911 antes de pasar a la etapa socialista, de acuerdo a una interpretación marxista del proceso social. De este modo, “Mao no sólo afirmaba el papel nacional del PCCh sino que a la vez proclamaba su legítima posición de heredero del legado revolucionario de Sun Yat-sen” (Bailey, 2002: 147).

Poco después, durante las Conferencias sobre el arte y la literatura realizadas en 1942, Mao no sólo ratificaría con firmeza la idea de adoptar formas folklóricas para democratizar el arte y la literatura sino que también buscaría promover su aceptación entre los cuadros del Partido. A partir de lo tratado en este foro, como veremos en profundidad en el próximo capítulo, dos directivas fundamentales serían subrayadas: por una parte, que el arte debía servir a la política y a las masas. Puesto que el público de las aldeas rurales distaba del de las grandes ciudades, se pensaba que el arte basado en formas extranjeras no podía provocar aquí una apelación directa y efectiva. Por lo tanto, todo mensaje político o social que tuviera que ser dirigido a los campesinos a través del arte debía ser elaborado en un lenguaje que fuese comprensible y familiar para ellos. Por otra parte, se enfatizó que el arte debía subrayar los aspectos positivos de la vida bajo la organización establecida por el PCCh. De este modo, el imperativo de Mao en favor de la popularización del arte y de un arte que fuera una herramienta política efectiva impactó sensiblemente en el arte de Yan’an, tanto en la temática de las obras como en el estilo predominante.

Como mencionamos antes, los grabados que se produjeron en Yan’an, en general, fueron muy distintos a los realizados en otras áreas del país. Se continuaron realizando aquí descripciones de la guerra de guerrillas a través de imágenes que urgían a sostener el apoyo popular al Ejército comunista (*ver Anexo, fig. 52-53*), pero también imágenes que alentaban a confiar en la viabilidad y funcionamiento del sistema comunista en el campo. Predominaron en igual medida las escenas rurales de tono optimista acerca de la cooperación socialista o en favor de la educación, a través de campañas de higiene y de alfabetización (*fig. 81-82*).



**Fig. 81.** Li Qun, *Trabajando juntos*, 1941, xilografía.



Fig. 82. Gu Yuan, *Escuela de invierno*, 1940, xilografía.

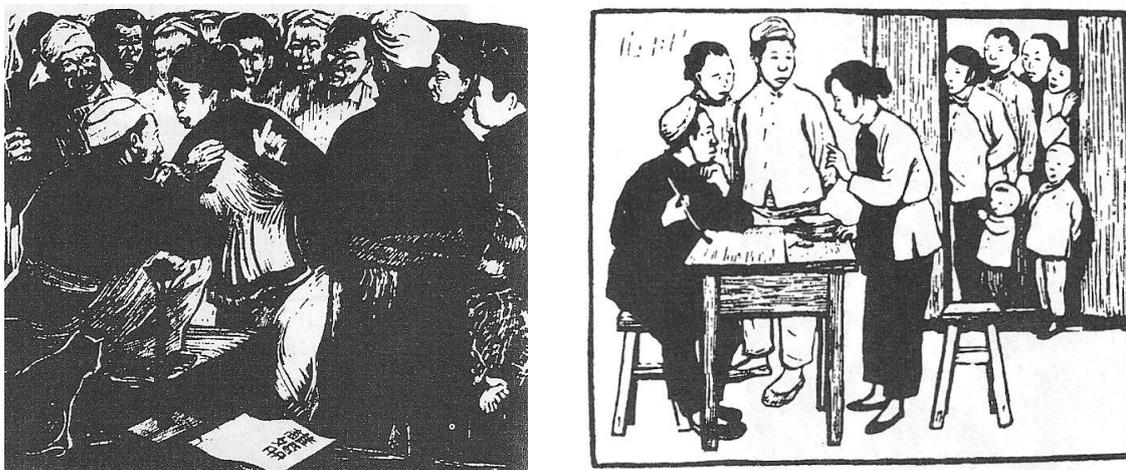
El estilo expresionista con su uso dramático del negro fue reemplazado en Ya'nan por un nuevo estilo de fondo blanco y figuras representadas con líneas y formas simples (*Fig.83*).



Fig.83. Zhang Wang, *Transportando granos*, 1942, xilografía.

Este tipo de imágenes contrastaba con los temas de horror y degradación humana que a menudo caracterizaron las estampas realizadas en las áreas dominadas por el GMD (Laing, 1988). Siguiendo esta orientación más vinculada con los problemas y condiciones locales, la confianza en la copia directa de los modelos del arte occidental declinó notablemente en Yan'an, aunque persistió como vimos antes en otras partes de China.

Las notables diferencias, por ejemplo, entre dos obras realizadas por el mismo Gu Yuan que describían los registros de divorcios –una hecha antes y otra después de 1942- dan cuenta de este notable cambio ocurrido en Yan´an (*Fig. 84 y 85*).



**Fig.84 y 85.** Gu Yuan, *Registro de divorcio*, grabados xilográficos. Izq. 1939, Der. 1942.

La estampa más temprana es llamativamente oscura, los rostros de los personajes están cubiertos de líneas negras, algunas figuras aparecen con poca definición o con líneas de silueta apenas sugeridas. En la versión posterior, por el contrario, predomina el blanco y hay menos figuras, sus rostros están libres de arrugas así como también las líneas de los pliegues en la ropa están reducidas al mínimo. De este modo, los personajes principales en la composición se identifican más claramente y la confrontación entre la mujer y el juez aparece menos violenta en su tenor. La resolución de los conflictos debía mostrarse más eficaz en el marco de la administración comunista en el campo. De este modo, simplificando la técnica, disminuyendo el número de líneas utilizadas, clarificando los elementos de la composición, Gu Yuan lograba con esta imagen un cambio que le otorgaba mayor eficacia y claridad al mensaje.

Esta transformación en la mirada y en el hacer de los artistas se vio impulsada tanto por su propia experiencia en el campo como por su adecuación a las condiciones de la guerra y al seguimiento de las directivas del PCCh. En el próximo capítulo profundizaremos en la influencia que tuvo para un número de artistas veteranos del Movimiento xilográfico de Shanghai la asistencia a las Conferencias de Mao Zedong en Yan´an en 1942.



En este capítulo desarrollamos las condiciones que sobrevinieron en China tras el lanzamiento de la gran invasión japonesa y el estallido de la guerra en Julio de 1937. Mostramos los antecedentes que marcaron este proceso y las consecuencias que la extensión del conflicto

armado trajo para acelerar, por una parte, la decadencia del régimen nacionalista y la expansión del movimiento de resistencia entre el pueblo chino. En este sentido, señalamos cómo la ofensiva japonesa reforzó el sentimiento nacionalista y la voluntad de aunarse a la causa de la resistencia por parte de muchos artistas e intelectuales urbanos. Los desplazamientos forzosos y exilios masivos que siguieron a la violenta ocupación de las grandes ciudades costeras generaron un nuevo mapa de fuerzas a nivel nacional, al tiempo que se radicalizaban los posicionamientos ideológicos y se agravaban las condiciones de trabajo.

En este nuevo escenario que inauguraba el inicio de la guerra, demarcamos tres áreas territoriales en términos de influencias de poder y control político: el área del Noreste y de la costa del país controlada por los japoneses; el área del sur y algunas ciudades del interior bajo dominio del Partido nacionalista establecido en Chongqing (Prov. de Sichuan); y finalmente, el área montañosa de Yan'an (Prov. de Shaanxi) en el norte de China bajo control político y administrativo del Partido Comunista. Si bien el segundo Frente Unido entre el GMD y el PCCh encarnó muy brevemente una frágil unidad nacional, pronto las estrategias y formas de gestión de cada fuerza política las diferenciaron notablemente, resurgiendo los antagonismos.

Tras cuantiosos esfuerzos de reorganización del campo artístico, se pusieron de manifiesto dos modos distintos de trabajo entre los artistas que colaboraron en registrar los acontecimientos de la guerra y en apoyar la resistencia anti-japonesa. El desarrollo del grabado recobró su dinámica, aunque siguiendo vías diferentes según el área geográfica donde se instalaron los grupos de artistas que sobrevivieron a los ataques. Por una parte, en las áreas controladas por el GMD vimos que se mantuvieron los modelos y estilo de las estampas extranjeras, con notable predominio de las escenas dramáticas y oscuras que acentuaban las vejaciones y crueldades cometidas por el ejército japonés en perjuicio de la población civil. Estos artistas estuvieron sometidos a un mayor control y censura por parte del régimen nacionalista. Por otra parte, el desarrollo del grabado en las áreas controladas por el PCCh fue notablemente distinto, en tanto se generaron allí nuevos mecanismos de producción, de circulación y exhibición de las obras para un público más amplio de campesinos y soldados.

Bajo las directivas del PCCh, los grupos de grabadores que se unieron a las bases de apoyo comunistas en el norte de China, llevaron adelante nuevas maneras de acercarse al público. La creación de la Academia Lu Xun en Yan'an colaboró en superar la fragmentación y en reagrupar las destrezas de los artistas emigrados y en formalizar la enseñanza práctica del grabado para difundir la técnica entre nuevos estudiantes. Como vimos, pronto se generaron nuevas iniciativas como el desplazamiento de un equipo de grabadores a las áreas campesinas de retaguardia en las montañas Taihang. Los resultados de las experiencias de este equipo sentaron un precedente

importante en el cambio de estrategia, basado en las nuevas condiciones impuestas por la guerra y por el trabajo en el medio rural. La comprensión de las necesidades del medio local, de los gustos de la población campesina y de las tradiciones visuales asociadas a las tradicionales estampas de año nuevo en el campo generaron un nuevo modo de ver y de hacer entre los grabadores, transformando sus formas de composición y de representación para adaptarse a las condiciones locales. A su vez, recuperaron la experiencia de las muestras itinerantes para fortalecer el contacto con la gente común.

Siguiendo este recorrido, en el próximo capítulo profundizaremos en la dirección que se fue fortaleciendo en Ya'nan de acuerdo con las consignas del Partido Comunista y el impacto que los lineamientos impuestos por su dirigencia tuvieron en el carácter y la función del grabado xilográfico durante la última fase de la guerra contra Japón.

## CAPÍTULO 9

### La vía de Yan'an y la revolución en el campo

Este capítulo aborda la especificidad del período comprendido entre los años 1942 y 1945, última etapa del conflicto armado contra Japón, articulado en el desarrollo del grabado xilográfico moderno. Nuestro objetivo aquí es señalar las consecuencias que tuvo para la producción de grabados la extensión de la movilización comunista y el llamado a la integración a sus filas que supuso para los artistas la participación en la lucha de resistencia nacional en el norte. Particularmente, nos interesa mostrar los efectos que tuvieron sobre el desarrollo del arte xilográfico las definiciones políticas que se elaboraron en la región de Yan'an, donde en estos años el Partido Comunista Chino profundizó internamente el control de sus cuadros, definiendo una clara orientación ideológica y cultural.

El foco puesto en Yan'an obedece a que el devenir del grabado moderno en esta época transcurre ligado estrechamente a la historia política de la revolución comunista en el campo. Por lo tanto, resulta significativo comprender las políticas culturales y artísticas que emergieron dentro del movimiento que dirigía allí el Partido Comunista así como el valor de la experiencia política de estos años en Yan'an. Por lo tanto, describiremos en principio los principales lineamientos teóricos formulados por Mao Zedong en las "Conferencias sobre el arte y la literatura" pronunciados en 1942 y sus implicancias para la concepción y el desarrollo del arte entendido como un instrumento "al servicio de la revolución". Veremos asimismo las estrategias de difusión del mensaje de movilización y apoyo al PCCh, desarrolladas por los grabadores a través de la resignificación de los antiguos símbolos del folklore local. Este recorrido nos conducirá, finalmente, a observar en contraposición la situación retratada en las imágenes que describieron el conflicto social en sur del país, en las áreas controladas por el régimen nacionalista, y los acontecimientos que llevaron al desenlace de la guerra.

## 1. Integración y reeducación en Yan'an: el impacto de la campaña de rectificación de 1942

Transcurridos los primeros años de la guerra contra Japón, entre 1942 y 1943 las diferencias tácticas entre las estrategias adoptadas por el PCCh y el GMD se fueron acentuando notablemente. Las operaciones nacionalistas contra los japoneses tendieron a ser defensivas y reactivas, “cediendo espacio por tiempo” (Hung, 1994). Por el contrario, frente a los comunistas tomaron un carácter más ofensivo, comprometiendo en su despliegue a un mayor número de tropas. En el noreste del país, las fuerzas del PCCh lograron implantarse territorialmente a partir de una lucha en clandestinidad que unió en un mismo movimiento a campesinos, intelectuales y soldados en contra de la invasión y ocupación japonesa. En consecuencia, mientras en las regiones del sur y suroeste la defensa parecía estancarse o declinar, la región de Yan'an se convirtió en una base primordial para la organización política y militar contra la ocupación japonesa en el norte de China (Duara, 2005).

Aunque a menudo sufrieron fuertes ataques y represalias, las unidades del Ejército rojo y sus milicias campesinas lucharon con tenacidad en estos años, buscando reducir sus desventajas a través de la acción en conjunto (Eastman, 1984). En los avances y retrocesos que signaron el último período de la guerra sino-japonesa, la región de Yan'an se afirmó como base de la organización comunista pero también, como veremos en este apartado, se constituyó en el foco desde donde fue concentrándose el poder de Mao Zedong dentro del Partido. El carisma de su discurso y figura en las numerosas conferencias que ofrecía, así como el carácter consecuente de sus actos lo distinguieron de otros líderes igualmente influyentes en el seno del Partido (*ver Anexo, fig. 54-55*).

En gran medida el ascenso de la facción encabezada por Mao estuvo impulsado por una serie de medidas de control y disciplinamiento al interior del PCCh, una vez asentadas las bases de apoyo en el norte del país. Tras cinco años de experiencia en la organización del trabajo y la administración de los recursos en las áreas liberadas, entre 1940 y 1941, Mao comenzó a advertir la necesidad de resolver una serie de problemas devenidos urgentes. La región fronteriza de Shaan-Gan-Ning se había ampliado hasta abarcar un área de 23 distritos, con una población de 1,5 millones de personas. Al mismo tiempo, los miembros del PCCh pasaron rápidamente de 40.000 en 1937 a 800.000 en 1940, gracias a la afluencia –como mencionamos en el capítulo previo– de un gran número de intelectuales, estudiantes y obreros procedentes de las ciudades.<sup>93</sup> No obstante, la contracara de este crecimiento y de la expansión de la administración comunista en el campo, fue el desarrollado inevitable de una burocracia que Mao juzgaba excesiva, en particular

---

<sup>93</sup> Entre 1937 y 1945 se formaron en Yan'an más de 100.000 cuadros provenientes de diferentes regiones del país. Este proceso formativo, simultáneo y articulado al desarrollo de la guerra, fue crucial para la recomposición institucional y el fortalecimiento ideológico del Partido.

en los niveles superiores de mando, situación que a sus ojos amenazaba con alejar a los funcionarios de las necesidades y problemas concretos del pueblo (Spence, 1990).

Mao expresaba también su preocupación respecto al hecho de que el propio Partido carecía de cohesión interna, ya que los cuadros superiores procedían de un entorno esencialmente urbano e intelectual, mientras que los cuadros inferiores procedían en su mayor parte de las áreas rurales locales. Asimismo, estaba decidido a combatir todo vestigio de lo que él denominaba “formalismo” o “dogmatismo” en el seno del Partido, “términos con los que aludía a un enfoque inflexible y rígido de interpretación de la doctrina marxista, sin tener en cuenta la situación concreta en China” (Bailey, 2002: 148). Estos problemas políticos e ideológicos se agravaban además por el empeoramiento de la situación económica, como resultado del bloqueo impuesto por el GMD a las áreas bajo control comunista.

Bajo la consideración de estas circunstancias, entre 1942 y 1943, Mao lanzó una “campaña de rectificación” (*Zhengfeng yundong*) destinada a “reeducar” a los cuadros y a combatir los “males” del burocratismo y del formalismo. En consecuencia, un aspecto crucial de esta primera campaña fue la investigación de los cuadros con el fin de erradicar el pensamiento y la práctica considerados “erróneos”. Como correlato, esta forma de control ideológico marcó un primer freno manifiesto a la libertad intelectual, en tanto se cuestionó y restringió toda forma de expresión considerada contra-revolucionaria, revisionista, derechista o desviacionista (Chen, 1968).



**Fig. 86.** Mao Zedong anuncia la primer campaña de rectificación en el seno del PCCh. Yan'an, 1942. Fotografía.

Asimismo, dado que los propios escritos de Mao constituían buena parte de los materiales de estudio que se utilizaron en la campaña, ésta claramente confirmó su liderazgo ideológico en

el Partido y legitimó su particular lectura de las condiciones de trabajo y organización en el campo. En estos escritos, en particular, Mao enfatizaba la importancia de la “sinización” del marxismo.<sup>94</sup>

El método para el análisis de una situación, de acuerdo a las directivas de Mao, era partir de la realidad y no de definiciones, por lo cual identificaba como fundamentales en este tiempo los siguientes acontecimientos y condiciones:

¿Cuáles son los hechos actuales? Son los siguientes: la guerra de resistencia contra el Japón que China viene manteniendo desde hace cinco años; la guerra antifascista mundial; las vacilaciones de los grandes terratenientes y de la gran burguesía de China en la guerra de resistencia y su política de despiadada opresión del pueblo; el movimiento revolucionario en el arte y la literatura desde el Movimiento del 4 de Mayo -sus grandes contribuciones a la revolución en los últimos veintitrés años y sus muchas deficiencias-; las bases de apoyo democráticas anti-japonesas del VIII Ejército y el Nuevo 4to cuerpo del Ejército, y la fusión en ellas de un gran número de artistas y escritores de nuestras bases de apoyo y los de las regiones dominadas por el Guomindang, y los debates surgidos ahora sobre el trabajo artístico y literario en Yan’an y las otras bases de apoyo antijaponesas. Estos son los hechos reales, innegables, a la luz de los cuales tenemos que considerar nuestros problemas (Mao, 1968: 213)

En este tiempo, Mao puso un claro énfasis en la discusión del problema de la orientación del movimiento comunista en general y del movimiento artístico y literario en particular, dejando claro que la función social que correspondía a ambos era la del “servicio revolucionario al pueblo” (Brandt, Schwartz & Fairbank, 1952). Con esta orientación se organizaron ese mismo año las discusiones sobre el arte y la literatura, foro al que asistieron los equipos de grabadores entre otros artistas.



**Fig. 87.** Una clase abierta a los cuadros del Partido, Yan’an, 1942. Fotografía.

---

<sup>94</sup> Esta idea aludía a la adaptación creativa del marxismo a las condiciones propias de China; un concepto al que Mao se había referido por primera vez en 1938, siguiendo los escritos de Chen Boda, un intelectual que ya en la década de 1930 había insistido en que el marxismo tenía raíces en el pasado de China y condenaba la imitación masiva de lo extranjero. Chen mantendría su influencia en el Partido, convirtiéndose en Secretario Político y Director de la Sección de Investigación sobre los problemas de China, de la Escuela Central del PCCh en Yan’an (Bailey, 2002).

### a. Las conferencias sobre el arte y la literatura

En Mayo de 1942, en el marco más general de la campaña de rectificación promovida al interior del Partido, se realizó en Yan'an "el Foro sobre el arte y la literatura" (*Yan'an wenyi Zuotanhui*) en el que, de acuerdo a la lectura de los hechos presentes y a la experiencia organizativa de los años previos, se consideraron aspectos significativos en relación al arte y la literatura revolucionarios. Con la participación de un centenar de cuadros -muchos de ellos mujeres- y a lo largo de tres sesiones de intercambio y discusión, fueron expuestas determinadas cuestiones en torno a la producción artística, entre ellas: qué fuentes de inspiración tener en cuenta a la hora de crear, a quién debía servir el arte, sobre la popularización o la elevación del arte, sobre los modos de inserción del arte en la vida cotidiana y sobre la necesidad de estudiar críticamente tanto la herencia del arte y la literatura chinas como las obras e influencias extranjeras.



**Fig. 88. Fotografía de los asistentes a las Conferencias sobre arte y literatura.** Yan'an, 1942.  
En primera fila, desde la izquierda: Kang Sheng, Kai Feng, Ren Bishi, Wang Jiaxiang, Xu Teli, Bo Gu, Liu Baiyu, Luo Feng, Cao Ming, Tian Fang, Mao Zedong, Zhang Wufeng, Chen Bo'er, Zhu De, Din Ling, Li Bozhao, Qu Wei, Li Qun, Bai Lang, Sai Ke, Zhou Wen y Hu Jiwei.

Si bien hubo varios oradores, estas conferencias resultaron célebres por las intervenciones de Mao Zedong, quien subrayó la importancia de comprender la mutua relación entre los dos frentes que sostenía el PCCh durante la guerra: el del fusil y el de la pluma. Hasta entonces, la lucha de la resistencia anti-japonesa se había apoyado sobre todo en el frente militar, pero reconocía que el trabajo en el frente cultural resultaba igualmente primordial para estrechar las filas del propio Partido. En este sentido, planteaba la necesidad de integrar el trabajo intelectual -artístico y literario- al trabajo revolucionario general. En estos términos anunciaba los objetivos para lograr este desarrollo y los obstáculos que identificaba para llevarlo a cabo:

Durante los diez años de guerra civil, el movimiento revolucionario en el arte y la literatura tuvo un gran desarrollo. Este movimiento y la guerra revolucionaria de aquel tiempo se orientaban en la misma dirección general, pero no estaban vinculados en su trabajo práctico,

debido a que esos dos ejércitos hermanos se encontraban aislados uno del otro por los reaccionarios. Desde que estalló la guerra de resistencia contra Japón, un número creciente de artistas y escritores revolucionarios han acudido a Yan'an y las otras bases de apoyo anti-japonesas. Eso está muy bien; pero su llegada a estas bases de apoyo no significa que se hayan integrado totalmente con las masas populares que allí viven. Tal integración es necesaria si queremos impulsar la labor revolucionaria. El propósito de este foro es asegurar que el arte y la literatura encajen bien en el mecanismo general de la revolución, se conviertan en un arma poderosa para unir y educar al pueblo y para atacar y aniquilar al enemigo, y ayuden al pueblo a luchar con una sola voluntad contra el enemigo. ¿Cuáles son los problemas por resolver para alcanzar este objetivo? En mi opinión son los siguientes: la posición de clase, la actitud, el público, el trabajo y el estudio de los artistas y escritores (Mao, 1974: 68)

Mao identificaba como momento originario del frente cultural la época del Movimiento del 4 de Mayo de 1919. A pesar de los logros alcanzados por este frente en pos de una nueva cultura, aún persistían dificultades a resolver. De ahí que las definiciones que surgieron del foro sentaron las bases de un lineamiento concreto para adecuar el trabajo artístico y literario a los fines de la propia lógica reproductiva del Partido. Dejaba en claro que la posición de clase de éste -y a la que debían ajustarse los cuadros- era la del proletariado y las masas populares.

En efecto, en el discurso de Mao sobresalía, en primer término, el papel prioritario otorgado a comprender y colaborar con el desarrollo de la cultura de masas. Dado que el público al que los artistas debían dirigir sus obras eran los obreros, campesinos y soldados, era fundamental abordar "el problema de comprenderlos y conocerlos a fondo" y para ello, lo primero era "conocer el lenguaje de las masas", algo que sólo podía lograrse a través de "un largo proceso de temple" (Mao, 1974: 68). Aún más, criticó duramente el elitismo de ciertos escritores e intelectuales, instándolos a cultivar una comprensión más profunda de las masas a fin de crear un auténtico "arte revolucionario" que representara el punto de vista del proletariado. No obstante, para que las obras fuesen acogidas por las masas, eran los propios artistas, escritores e intelectuales quienes debían primero transformar sus ideas y sentimientos.

En tal sentido, en segundo término, Mao destacaba la necesidad de que los cuadros abocados al frente cultural se instruyesen en el conocimiento del marxismo-leninismo, y se apoyasen a su vez en el conocimiento social de la lucha práctica y de las necesidades del pueblo. Sólo mediante este estudio y comprensión clara, el arte que elaborasen tendría un contenido rico y una orientación justa. La iniciativa de establecer jornadas de estudio y de trabajo para todos los partidarios del movimiento se activó con fuerza en estos años, bajo un ánimo decidido por reducir -como años antes planteara Lu Xun en la práctica del grabado- la antigua brecha existente entre el trabajo intelectual y el trabajo manual.

A partir de la claridad que se lograra en advertir y trabajar desde la propia posición de clase, advertía Mao, se podrían asumir tres tipos de actitudes, según a quién se dirigiesen: una actitud de combate frente al enemigo, una actitud de alianza y crítica frente a los militantes del Partido

nacionalista durante la guerra, y una actitud de servicio frente al pueblo, a quienes debían orientar las obras. Sobre la diferencia en la composición del público, Mao precisaba:

En el Shanghai de aquel tiempo [antes de la guerra de resistencia], el público al que se destinaban las obras de arte y la literatura revolucionarios se componía principalmente de un sector de los estudiantes, empleados de oficina y dependientes de comercio. En las regiones dominadas por el Guomindang, el círculo se ha ampliado un poco desde que empezó la guerra de resistencia, pero el público principal sigue siendo fundamentalmente el mismo, porque allí el gobierno ha aislado del arte y la literatura revolucionarios a los obreros, campesinos y soldados. La situación es completamente diferente en nuestras bases de apoyo. Aquí el público para las obras artísticas y literarias se compone de obreros, campesinos y soldados, así como de cuadros revolucionarios (Mao, 1974: 69).

El problema de a quién debían servir los artistas quedaba clarificado al identificarse como destinatario de las obras literarias, musicales, de teatro y de artes plásticas a las grandes masas populares, que constituían el noventa por ciento de la población. Pero el cómo servir a las masas, se planteó como otra cuestión fundamental a resolver. De acuerdo a este público, la tarea fundamental de los artistas era conocer y educar al pueblo, modificando sus métodos según se tratase de población letrada o iletrada. Este profundo sentido de servicio entrañaba un trabajo personal y colectivo de adquisición de experiencia en la lucha práctica y de estudio de los conceptos fundamentales del marxismo-leninismo. A ello se sumaba el recoger críticamente la experiencia pasada y la influencia de los modelos extranjeros que pudieran adaptarse a las necesidades presentes y concretas del pueblo chino. Así, Mao subrayaba:

Debemos recoger la rica herencia y las buenas tradiciones del arte y la literatura que nos han legado las épocas pasadas de China y del extranjero, pero el objetivo está siempre en servir a las grandes masas populares. No nos negamos a utilizar las formas artísticas y literarias del pasado, pero en nuestras manos, estas viejas formas, remodeladas y con un nuevo contenido, se convierten en algo revolucionario al servicio del pueblo (Mao, 1974: 75).

Dadas las condiciones de trabajo en el campo, el cómo servir a las masas populares fue planteada por Mao a los cuadros a partir de la reflexión acerca de si debían esforzarse más por lograr la elevación o por la popularización del conocimiento entre los obreros, campesinos, soldados y otros cuadros. En principio, debían contar con la experiencia concreta y el conocimiento de la vida social como guías para la práctica; pero luego, en las condiciones presentes, debían atender a la tarea más apremiante en las áreas rurales, que era la de popularizar el conocimiento:

El problema que enfrentan hoy los obreros, campesinos y soldados es que sostienen una lucha despiadada y sangrienta contra el enemigo, pero son analfabetos e incultos como resultado del largo dominio de la clase feudal y de la burguesía; por lo tanto piden ansiosamente una campaña general de ilustración, reclaman insistentemente educación y obras artísticas y literarias que satisfagan sus necesidades inmediatas y que sean fáciles de asimilar, a fin de acrecentar su entusiasmo en la lucha y su confianza en la victoria y fortalecer su unidad en interés de la lucha unánime contra el enemigo. Para ellos, la necesidad primordial no es la de “más flores en el brocado” sino de “leña en medio de la nevada” (Mao, 1974: 81).

Lejos de ser un obstáculo para la elevación del conocimiento, tanto de las masas como de los propios cuadros, para Mao la “popularización” constituía la base para una “elevación” que en ese momento sólo podía ser realizada a una escala limitada. Bajo una justa relación entre ambos procesos, popularizar preparaba las condiciones necesarias para elevar en una escala mayor a futuro.

En el marco general de estos lineamientos, Mao puntualizaba a su vez que los especialistas en artes plásticas debían prestar atención a las artes de las masas, procurando crear obras que no se convirtiesen en “pabellones suspendidos en el aire” (Mao, 1974: 88). En este sentido, para integrarse a la “nueva época”, la época de las masas, había que resolver radicalmente el problema de la relación entre el individuo y las masas. Considerando esta afirmación y como cierre de sus intervenciones en el foro, Mao citaba a Lu Xun, diciendo: “Deben ser nuestro lema estos versos de Lu Xun: ‘Fiero el ceño, desafío fríamente al mandarín que me señala con el dedo, inclinando la frente, cual manso buey sirvo gustoso al niño’” (1974: 83). Mientras que el mandarín simbolizaba el dominio del antiguo régimen, el niño aludía, de acuerdo a Mao, al proletariado y a las grandes masas populares. Los cuadros debían tener una actitud firme y de servicio como la de los bueyes en el campo.

El tono de estos discursos tuvo un impacto muy profundo entre quienes asistieron a las conferencias, generándose un impulso de acción que tuvo consecuencias directas en los años siguientes. Así, por ejemplo, recordaba Li Hua los resultados de este encuentro:

Luego del Foro, los escritores y artistas de Yan’an se unieron al trabajo entre los trabajadores, campesinos y soldados, ubicándose en el centro de su lucha, creando muchas obras y elevando el desarrollo del arte y de la literatura de las áreas liberadas a un alto nivel, como una enorme marea (Li, 1995: 118)

Hasta entonces, aún luego de largo tiempo de experiencia de organización en el campo, el movimiento comunista no había tenido una política cultural unificada. Por ello, estas charlas sentaron un precedente fundamental al enunciarse los lineamientos que se convertirían en la base de la política cultural que sostuvo el PCCh, no sólo en ese tiempo sino también en las décadas siguientes a 1949.

## **b. La reelaboración de la historia reciente y la reafirmación del liderazgo de Mao**

Como consecuencia de lo expuesto en las conferencias de Mayo de 1942 fueron impuestas severas restricciones a los intelectuales que se manifestaron abiertamente en contra de los postulados de Mao. En este sentido, sus prescripciones señalaron el inicio de un mayor control del Partido sobre los intelectuales.

El rol de Mao como árbitro cultural fue una parte importante en la reestructuración del sentido del pasado reciente. Como vimos en el apartado anterior, por ejemplo, Mao elogiaba a Lu Xun considerándolo uno de los apoyos más importantes del Partido y uno de los intelectuales más comprometidos hasta su muerte en 1936. Lo describía como un hombre que siempre había estado dispuesto “a servir a la gente”. En su interpretación de los hechos pasados, aunque Lu Xun no se hubiera unido al PCCh y aunque hubiera protestado incluso por las restricciones culturales impuestas por la Liga de Escritores de Izquierda a la libertad de expresión literaria en los años treinta, lo que importaba -para la causa comunista presente- era que él hubiera advertido intuitivamente el valor del arte producido para las masas, convirtiéndose en un verdadero coleccionista, editor y promotor del arte xilográfico de su tiempo. No obstante, lejos de lo que había pregonado en su tiempo el escritor, como parte de la campaña de rectificación “se elaboró en Yan’an una lista de opositores culturales -inicialmente, sobre todo escritores, pero más tarde también músicos, cineastas, dramaturgos y pintores- para ser utilizada para propósitos heurísticos o polémicos según las necesidades que surgiesen” (Spence, 1990: 123).

A partir de 1945 Mao se referiría melancólicamente al período Yan’an como “una época en la que se forjaron estrechos vínculos entre el Partido y el pueblo, y en la que el espíritu de sacrificio e igualitarismo prevalecía en la lucha por superar tanto la amenaza japonesa como el bloqueo económico impuesto por el Guomindang” (Bailey, 2002: 147). Este período fue también el de la victoria de Mao por sobre la facción urbana e “internacionalista” del PCCh. En la rivalidad por el liderazgo del Partido, esta línea -representada por Wang Ming y Bo Gu- había abogado hasta entonces por mantener un vínculo estrecho con el Komintern y por seguir sus directivas en relación con dar prioridad a la movilización del proletariado urbano. Esta posición fue duramente cuestionada por la línea rural encabezada por Mao, quien logró afirmar en este proceso su preeminencia en el seno del Partido e indirectamente, su independencia ideológica de Moscú (Schram, 1987).<sup>95</sup>

Luego de más de una década de experiencia organizativa y de formación en el propio terreno, su conocimiento agudo de divisiones y uniones que coexistían y se tensionaban mutuamente en el seno del campo fue probablemente la mayor fuerza de Mao como líder revolucionario. En efecto, su liderazgo en el Partido fue oficialmente reconocido en 1943, cuando fue elegido Presidente del Politburó y del Comité Central.

---

<sup>95</sup> Mao se mantuvo en afirmar su compromiso con la estrategia de la revolución rural y con la consolidación de las bases controladas por el PCCh, mientras que Wang Ming había buscado utilizar el Frente Unido para expandir y legalizar el papel del Partido en las zonas urbanas.



**Fig. 89.** Elección de Mao como Presidente del Politburó y del Comité Central PCCh, Yan'an. Fotografías.

A partir de entonces, su figura fue cobrando cada vez mayor importancia, llegando a ser saludado como “la estrella de la salvación” (*jiuxing*) del pueblo chino. Significativamente, el PCCh emitió una serie de estampillas postales con su retrato grabado que circularon en todas las “áreas liberadas”, tomando de este modo para sí no sólo la gestión de las funciones estatales de la comunicación y el correo interregional sino también los símbolos asociados a la máxima autoridad pública, en este caso, atribuidos al propio Mao (*fig. 90*)



**Fig. 90.** Li Shaoyan, *Estampilla postal*, 1944, xilografía.

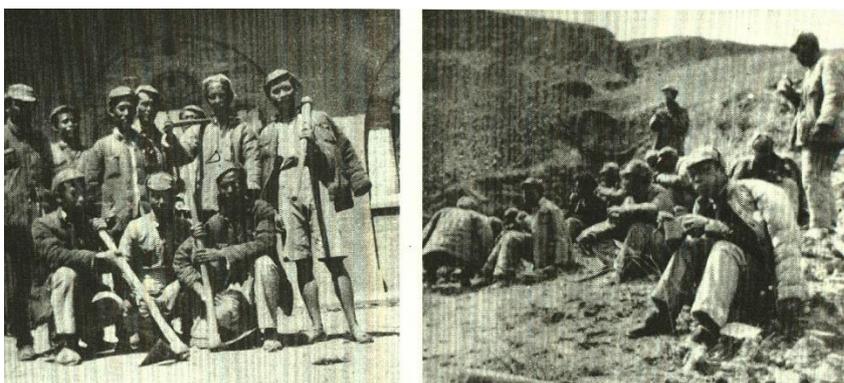
A comienzos del año 1944, en el contexto de la celebración del nuevo año chino, Mao incluso fue invitado personalmente a plantar cereales, una práctica ritual que tradicionalmente habían realizado los emperadores chinos al inicio de la estación agrícola (Bailey, 2002). En el mismo año se publicó la primera edición de las *Obras selectas* de Mao, y la nueva constitución del Partido redactada en su séptimo congreso, entre abril y junio de 1945, en la cual se señalaba que el “pensamiento de Mao” (*Mao Zedong sixiang*) constituía la “única guía ideológica” del PCCh.

## 2. Una revolución de base rural

Si bien los lineamientos teóricos formulados por Mao tuvieron un fuerte impacto en la orientación del arte generado en las bases comunistas, ya fuera por el grado de control y uniformidad que se impuso entre los intelectuales y artistas o ya fuera por el estímulo ideológico que insufló entre los militantes más comprometidos, es preciso destacar también el impacto de la propia dinámica que se fue generando en el propio terreno con la gente. En efecto, durante los años en Yan'an se trabajó intensamente en el fortalecimiento de la relación de los cuadros y soldados con las bases de apoyo campesinas. La prosecución de este propósito, como veremos en este apartado, condujo a los artistas a acercarse y profundizar en su comprensión de las formas y tradiciones visuales locales y propias del campo.

### a. Imágenes del descenso al campo: movilización y extensión del comunismo

La vía de Yan'an se consolidó desde entonces, a partir de experiencias concretas de organización y administración en el campo. A raíz de esta campaña, se hicieron diversos intentos para reducir el personal burocrático del Partido, buscando disminuir la brecha existente entre el trabajo manual y el trabajo intelectual. Así, se instó a los cuadros de nivel superior, a los administradores y a los intelectuales a participar en trabajos manuales en el ámbito local, en un movimiento que se calificó de "descenso al campo" (*xiafang*). Asimismo, se esperaba que los cuadros y unidades del Ejército tomaran parte en la producción agrícola, especialmente durante las épocas de siembra y cosecha.



**Fig. 91.** Artistas de la Academia Lu Xun, Yan'an, 1943. Fotografía.

Siguiendo esta orientación, se establecieron, además, escuelas rurales a tiempo parcial, para difundir tanto la alfabetización como el conocimiento de oficios y habilidades prácticas. En este contexto, se prestó especial atención a la situación de la familia y de la mujer en el campo, buscando ampliar sus áreas de injerencia más allá de las tareas domésticas y de cuidado en el ámbito privado. En este sentido, se incentivó su participación en las clases de formación política

y se la incluyó en la toma de decisiones para la gestión de los recursos económicos de las asociaciones campesinas, algo inusitado para el carácter conservador de la estructura social doméstica china. El grabado “Escuchando un informe” de Li Qun resultaba especialmente elocuente en su representación de este cambio en la imagen de la mujer (*fig. 92*).



**Fig. 92.** Li Qun, *Escuchando un informe*, 1940, xilografía.

Además, en términos económicos generales, para contrarrestar los efectos del bloqueo local impuesto por el GMD, el Partido fomentó la pequeña industria rural y movilizó a las mujeres en una campaña destinada a incrementar la producción de tela. Este movimiento tuvo, sin embargo, consecuencias sociales más profundas:

Por primera vez, en una región en la que por lo general se confinaba a las mujeres a las tareas domésticas en el hogar, un gran número de mujeres campesinas pudieron acceder a una ‘esfera pública’ y relacionarse socialmente; los ingresos que ganaron durante la campaña les otorgaron un mayor estatus social y una relativa independencia económica (Bailey, 2002: 150).

Asimismo, como parte de las tareas de organización de base, se realizaron en esos años importantes campañas de difusión de información sobre prevención de enfermedades y cuidado de la salud en las cuales las mujeres tuvieron un rol protagónico. Así lo retrató un grabado de Guo Jun, en el que una militante comunista enseñaba nuevas formas de realizar partos a un grupo de mujeres reunidas en círculo, señalándoles un poster dibujado con referencias (*Fig. 93*).



**Fig. 93. Guo Jun, *Introduciendo nuevas formas de partería*, 1943, xilografía.**

Un grabado de Wang Liuqiu titulado “Divulgación sobre higiene” atestigua esta misma situación (*fig. 94*), al describir el trabajo de dos cuadros comunistas con un grupo de campesinos. En el centro de la escena, detrás de una mesa con instrumentos de observación, una joven enfermera vestida con uniforme de campaña se inclina frente a otras dos mujeres y un niño, mientras les brinda explicaciones en actitud atenta e instructiva. El dibujo de línea que compone su figura así como las tramas y los planos de contraste que organizan la escena facilitan la lectura llana de la imagen, sin dar lugar a otras interpretaciones que sugieran algo distinto a una reunión informativa donde lo que predomina es el espíritu de servicio y cooperación.



**Fig. 94. Wang Liuqiu, *Divulgación sobre higiene*, 1943, xilografía.**

El sentido de ayuda mutua y de trabajo compartido con un objetivo en común fue importante en ese tiempo donde las dificultades impuestas por la guerra y el bloqueo llevaron a reforzar los esfuerzos colectivos por hacer viable una economía de autosuficiencia. Los lazos de

solidaridad y el contacto directo de los cuadros con la población se estrecharon en tal sentido desmarcando en las aldeas los límites entre lo público y lo privado (*fig. 95*).



**Fig. 95.** Li Qun, *Ayudando a reparar la rueca*, 1945, xilografía.

En la misma línea compositiva y sugiriendo asimismo un ambiente familiar de contacto entre los cuadros del partido y los campesinos, una estampa de Gu Yuan de 1944 describe la escena de un registro matrimonial (*fig.96*) en la que el funcionario aparece también en el centro de la imagen dialogando con uno de los campesinos.



**Fig. 96.** Gu Yuan, *Registro de matrimonio*, 1944, xilografía.

Tanto la arquitectura de la vivienda donde se encuentran como el mobiliario y la vestimenta de las personas que aparecen en la escena corresponde al estilo tradicional de la provincia de Shaanxi, lo que refuerza el sentido de familiaridad para el público al que seguramente estaría dirigida la imagen.

Los grabados que se reprodujeron en estos años sirvieron para ilustrar y reforzar las palabras y el trabajo de organización y administración de los cuadros en el campo. En este sentido, se correspondían con las políticas y el estilo de los líderes encabezados por Mao que enfatizaban la “línea de masas”, con su expresión en dar impulso a la iniciativa económica local, a la participación popular en las elecciones y en la administración, y a los estrechos vínculos entre el Ejército y el pueblo. Esta orientación planteada como “la vía de Yan’an”, siguiendo la caracterización del clásico estudio realizado por el historiador Mark Selden (1971) sobre este período, sería considerada por la historiografía oficial posterior como una contribución pionera a la teoría y la práctica del cambio revolucionario y de la transformación social en el contexto de un movimiento de liberación anticolonial.

En efecto, durante el período en Yan’an, el Partido comunista logró extender y consolidar su control organizativo y militar sobre el campesinado. Los años de la guerra le permitieron establecer un número considerable de áreas de base y apoyo, tanto más allá de las líneas japonesas como dentro de ellas. Las tropas japonesas, aunque vastamente superiores en cuanto al número de soldados y municiones, quedaron empantanadas en China. El PCCh aumentó a 1,2 millones el número de miembros y su Ejército creció rápidamente, con casi un millón de soldados (Schram, 1987).

Los cuadros comunistas fueron hábiles en la capacidad de apelar en las aldeas tanto a los sentimientos nacionalistas como a los intereses económicos de los campesinos pobres. Los estudiantes, los intelectuales y la población urbana en general, eran ya anti-japoneses desde el inicio de la guerra. Sin embargo, como plantea el historiador Louie Kam:

*¿Qué interés podían tener los campesinos respecto de a quién pagaban sus impuestos?, ¿qué diferencia podía tener esto en sus vidas? El campesinado estaba interesado en plantear sus quejas frente al Estado, cualquiera fuera ese Estado. En algunos casos, las atrocidades cometidas por los japoneses generaron entre ellos sentimientos anti-japoneses en las áreas rurales, pero las duras medidas del gobierno, como el saqueo y la quema de aldeas enteras también produjeron hondos malestares y resentimientos (2015: 35).*

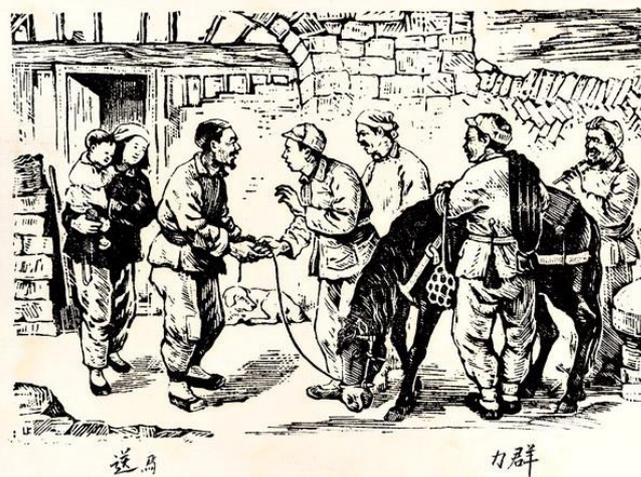
Teniendo en cuenta este panorama, la política de movilización y de obtención de apoyo fue moldeándose en el terreno, aplicándose de acuerdo a las condiciones sociales y a las relaciones de trabajo y de producción que encontraban. Desde una perspectiva instrumentalista, el programa económico del PCCh se apoyaba en la preservación del pequeño campesinado, en el establecimiento de cooperativas privadas y voluntarias y en ofrecer garantía a las actividades de libre mercado (Eastman, 1984). A su vez, lo que motivó a los campesinos a prestar colaboración al Partido fueron sobre todo las garantías de seguridad y las perspectivas de una política económica redistributiva, sin que necesariamente ello supusiera un cuestionamiento de la legitimidad del propio sistema de propiedad agraria.

Las políticas del Partido satisfacían las necesidades económicas del campesinado a través de la reducción de los arrendamientos agrarios y de los tipos de interés. En este sentido, fueron de crucial importancia las políticas tributarias equitativas y la creación de estructuras políticas que permitiesen una genuina participación popular (Selden 1971). El éxito del PCCh se cimentó, por lo tanto, en el apoyo popular con que contaron las reformas socioeconómicas que impulsó en estos años, además de la capacidad que pudo demostrar para movilizar y conducir la resistencia nacional. En este sentido, el PCCh obtuvo una considerable legitimidad pública al abocarse material y simbólicamente a la causa de resistencia nacional.

En los territorios del norte ocupados por Japón y en las áreas de la retaguardia la unión entre los campesinos y los soldados del Ejército Rojo se forjó durante la lucha contra los invasores japoneses. “De ahí le vinieron su fuerza, sus éxitos y las más amplias simpatías con que contó el movimiento de liberación” (Zarrow, 2005: 341). Este proceso se reflejó en las imágenes que surgieron para apuntalar este desarrollo. Así por ejemplo, en el verano de 1944, circularon imágenes que mostraban el aporte de alimentos y recursos que recibían los soldados comunistas (Fig. 97-98).



**Fig. 97.** Wang Liuqiu, *Enviando saludos y regalos de año nuevo al Ejército*, 1944, xilografía.



**Fig. 98.** Li Qun, *Entregando un caballo*, 1944, xilografía.

En un contexto de escasez, la abundancia de las ofrendas entregadas por los campesinos a la causa era en sí mismo un símbolo de esperanza y de buen augurio, sobre todo porque la época en que se difundieron estas imágenes era la de vísperas del año nuevo.

## **b. La madurez de los grabados de Yan'an**

Los grabados realizados en las áreas ocupadas por el PCCh condujeron al grabado xilográfico moderno a una nueva etapa de desarrollo. La estrategia que se reforzó en este tiempo de guerra no sólo tuvo que ver con acercarse a las aldeas y comprender la vida y el trabajo de los campesinos, sino que involucró también incorporar sus costumbres, imaginarios y tradiciones en un lenguaje visual que resultase familiar para ellos y efectivo como forma de comunicación y como modo compartido para la construcción de sentidos. La mirada de los propios artistas fue transformándose y readaptándose en este proceso, lo cual dio lugar a nuevas formas de trabajo y nuevas obras en sintonía con el espíritu que venía forjando el comunismo en Yan'an. En estos términos lo explicaba Li Hua:

En términos generales, todos los jóvenes grabadores que provenían de Shanghai habían sido intelectuales, por lo que sus trabajos reflejaban el pensamiento y las emociones de un intelectual. Estaban lejos por entonces de las masas trabajadoras. Los visitantes a las muestras de Shanghai eran hombres de letras, urbanos; mientras que los grabadores se esforzaban por aprender el oficio por sí mismos, influenciados inevitablemente por los grabados occidentales. En Yan'an, sin embargo, estos mismos grabadores, en una nueva sociedad y guiados por una teoría correcta, penetraron en lo profundo de la vida del pueblo y cambiaron su pensamiento. Y dado que los admiradores de sus estampas no eran más eruditos urbanos sino trabajadores, campesinos y soldados, tuvieron que averiguar qué querían y necesitaban los campesinos y tratar de adecuarse a sus requerimientos. Los grabados que se crearon de este modo, por supuesto, reunieron características nuevas. Nosotros los llamamos los grabados de Yan'an (Li, 1995: 121).

Las “características nuevas” de las que hablaba Li Hua al referirse a los grabados de Yan'an tuvieron que ver con la consigna que Mao había formulado de “popularizar el arte entre las masas”. En efecto, durante el período más crítico de la guerra contra Japón, se atestiguó una popularización más amplia de la cultura, dado que los intelectuales urbanos -ahora instalados en las remotas áreas rurales- adaptaron y remodelaron las nuevas formas culturales que habían florecido en las ciudades desde principios del siglo XX, con el propósito de exponer temas patrióticos y anti-japoneses que resultaran fácilmente accesibles para la población rural (Hung, 1994). Entre las formas culturales populares y urbanas que se utilizaron como medios de difusión y propaganda se destacaron los periódicos, las obras de teatro callejeras, las canciones folklóricas, las novelas grabadas y las historietas (Hung, 1985).

Durante el período de Yan'an los intelectuales y artistas comunistas también explotaron hábilmente la cultura popular tradicional en los medios locales, infundiendo un nuevo contenido político a las canciones, bailes y obras dramáticas populares tradicionalmente interpretados en el norte de China (Holm, 1991). Otro aspecto que se recuperó en este tiempo fue el estudio de los géneros del arte popular del norte. Como vimos en el capítulo anterior, en Yan'an se diseñaron imágenes basadas en el estilo de las estampas de Año nuevo. En este sentido, se prestó especial atención al estudio y producción de estampas que se difundían con imágenes religiosas tradicionales o de buenos auspicios para el reinicio de los ciclos agrarios. También fueron muy difundidas las imágenes con niños rozagantes portando símbolos de abundancia y buena fortuna, en este caso, asociándolos a la prosperidad que prometía el Partido comunista en las áreas liberadas (*Fig. 99*).



**Fig 99.** Arriba: **Gu Yuan**, *Guardianes comunistas*, 1944, xilografía. Estampas de año nuevo (*nianhua*).  
Abajo: Un fragmento a color de la misma estampa.

En el grabado de Gu Yuan, los niños ataviados con un colorido uniforme, toman el lugar de las antiguas deidades protectoras taoístas, personificando el augurio de felicidad, seguridad y buenas cosechas. A su vez, guirnaldas con flores de loto, símbolos del budismo, adornan el borde superior de la guarda que lleva el nombre de las figuras. Vemos en la resolución de estas imágenes cómo, con el propósito de acercarse y comprender las creencias, el gusto y las preferencias visuales de los campesinos, los artistas debieron reunir y observar sus tradicionales estampas de año nuevo, relevando los elementos que resultasen más aceptados y que se vieran más familiares a su gusto. De este modo, en poco tiempo los jóvenes grabadores que se desplazaron para llevar adelante esta tarea crearon colecciones de grabados que fueron muy admiradas y aceptadas por la gente de las aldeas y comunidades campesinas (*ver Anexo fig. 56-59*). Algunos artistas tomaron también como modelo las formas de los tradicionales recortes en papel (*jianzhi*), describiendo a través de ellos la vida cotidiana y las faenas diarias de la gente, aunque interviniendo sus escenarios con figuras de soldados y militantes (*fig.100*).



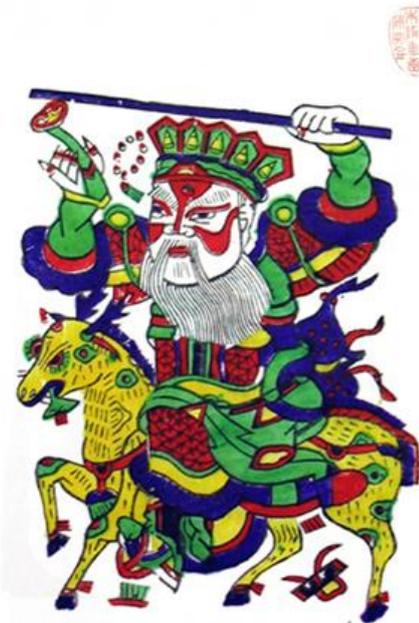
**Fig. 100. Luo Gongliu, Amanece en el campo, 1944, xilografía.**

La sencillez de estas imágenes, lo atractivo de sus formas ornamentales –con diseños geométricos, flores y guirnaldas- y lo fácil que resultaba ubicarlas en puertas, paredes y ventanas permitió que su difusión fuera bien recibida entre los campesinos y que su uso se extendiese rápidamente. Podemos observar, por ejemplo, uno de los grabados de esta serie de estampas de año nuevo que mostraba una escena en el interior de una vivienda rural, con las ventanas abiertas, donde una mujer con un niño en brazos y una joven que parece ser su hija aprenden a leer y a escribir, de acuerdo con la leyenda que acompaña a la imagen en el margen inferior (*fig. 101*). Ambas dirigen su mirada a un joven que aparece en la mano derecha levantada en señal de dar explicaciones. La simetría de la composición, las formas ornamentales que enmarcan la escena y la claridad del mensaje que se desprende de la representación refuerzan el sentido de servicio que, como mencionábamos antes, era parte de la labor de los cuadros comunistas en el campo.



**Fig. 101. Qi Dan, *Aprendiendo a leer y escribir*, 1944, xilografía.**

Los grabadores que maduraron su forma de trabajo en Yan'an cambiaron el estilo de sus composiciones, abandonando el sombreado con tramas y la configuración tridimensional de sus estampas, para adoptar un estilo más sencillo y directo, un efecto que las acercaba más al estilo de las estampas folklóricas de la región (Andrews, 1998: 222). Así por ejemplo, el grabado de Yan Han "Guardián de Año nuevo" -como el de Gu Yuan- fue parte de una serie de pósters destinados a reemplazar a los tradicionales guardianes de las puertas con imágenes patrióticas (fig. 102-103).



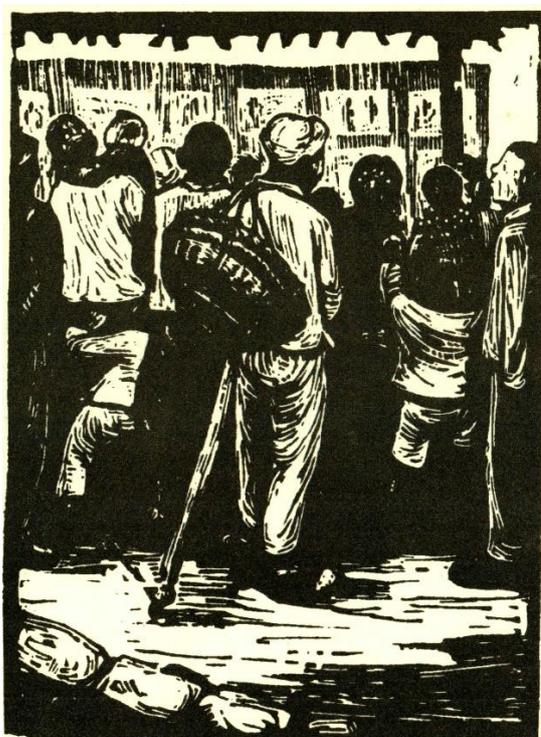
**Fig.102. Anónimo, *Guardián taoísta encendedor de lámparas. Dios protector de Año nuevo*, s/f, xilografía.**



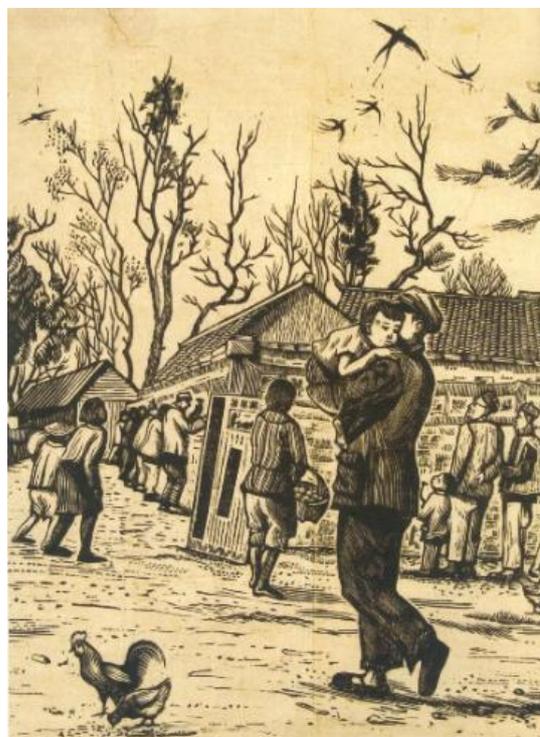
**Fig. 103. Yan Han, *Guardián de Año nuevo*, 1944, xilografía.**

En este caso, se trataba de un sencillo dibujo de línea de un soldado comunista, convertido en un héroe protector. La forma estilizada de la espada, la lanza, el caballo y los textiles decorados que lo describían recordaban las convenciones estéticas y compositivas de las estampas populares, propias de esa región.

La difusión de estas imágenes se amplió notablemente gracias a la extensión territorial de las milicias campesinas y al desplazamiento de los propios cuadros y artistas para organizar sencillas muestras callejeras y publicaciones con el apoyo de las propias comunidades (*fig.104-105*). En 1943, por ejemplo, los grabadores que habían sido enviados a trabajar en los niveles de base en Sanbian y al este de la árida provincia de Gansu buscaron la cooperación de artesanos locales para producir con ellos un importante número de estampas de año nuevo, llevándolas luego al mercado para exhibir y vender a bajo costo (Hung, 1994).



**Fig. 104. Su Hui, *Exposición callejera*, 1943, xilografía.**



**Fig. 105. Huang Rongcan, *Exhibición de grabados en una aldea*, 1944, xilografía.**

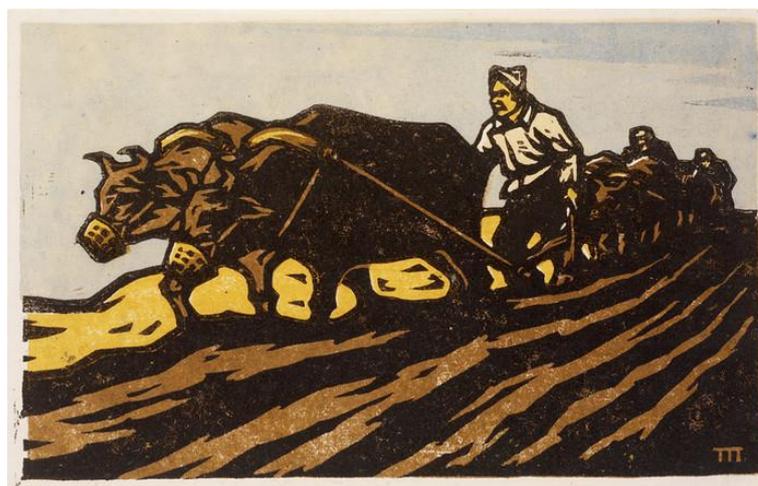
Asimismo, las estampas de año nuevo que se recolectaron en distintas regiones fueron reunidas y publicadas luego bajo el nombre “Grabados xilográficos de Año nuevo de Yan’an”. El interés que este movimiento suscitó favoreció aún más la extensión de las muestras abiertas de arte en las áreas circundantes a Yan’an (*ver Anexo, fig.60-61*).

Li Hua recordaría aquella época en estos términos:

Los grabados que se realizaron durante el período en Yan’an reflejaron auténticamente la vida en las áreas liberadas y atestiguaron los signos de cambio ocurridos en la era revolucionaria,

pero también crearon un estilo nacional popular. El grabado moderno chino había alcanzado por entonces su madurez (Li Hua, 1995: 120).

La maduración a la que llegaron los grabados de Yan'an supuso la emergencia de un "nuevo estilo" que acentuó el reconocimiento de la emergencia del campesinado como sujeto político y de las masas populares como agentes de la revolución comunista. Este "nuevo estilo" permeó una diversidad de formas culturales entre las cuales los grabados fueron una de las más extendidas.



**Fig. 106.** Li Hua, *Conduciendo a los bueyes*, 1943, xilografía.

En la coyuntura crítica de la guerra, el uso ingenioso de la cultura popular le permitió al PCCh, a través de los artistas que se subordinaron a su dirección, forjar una nueva imagen de China. La apropiación y resignificación de los símbolos de la cultura folklórica de la región de Yan'an le permitirían no sólo construir mayor apoyo y lealtad entre la población campesina sino también, como veremos en el próximo apartado, establecer una clara distancia respecto del ambiente cultural sombrío en las ciudades ocupadas por Japón o controladas por el GMD.

### **3. La situación en el sur y el desenlace de la guerra**

Durante el transcurso de la guerra en las áreas controladas por el GMD, el desarrollo del grabado avanzó siguiendo los modos de difusión y modelos que había tenido el Movimiento xilográfico en las áreas urbanas durante la década del treinta, mientras que las exhibiciones y publicaciones se sostuvieron con el impulso unificador de la resistencia anti-japonesa. La "Sociedad china para la investigación del grabado" (*Zhongguo Muke yanjiu hui*), que presentamos en el capítulo previo, supervisó la publicación de grabados en numerosas revistas del circuito de prensa de Chongqing. Algunas de ellas estuvieron dedicadas especialmente a la difusión de obras de este género, como la revista "Frente de Grabado"-una publicación quincenal del Diario de

Nueva China (*Xinhua Ribao*)-; “Investigación de grabados” –una publicación semanal del Nuevo Semanario de Sichuan (*Xin Shu bao*)- y “Quincenal de grabados” –un periódico del Comité de Trabajo cultural del GMD- (Li, 1995). Varias ramas de esta Sociedad se establecieron a su vez en otras partes del país.

Además, en 1942 y 1943, se realizaron dos exhibiciones itinerantes que circularon ampliamente en diferentes áreas y distritos de la región circundante a Chongqing para lograr un contacto más directo con el público. Luego de estas muestras, una gran exhibición fue presentada en 1945 con la participación conjunta de los artistas del norte y del sur que integraron la llamada “Sociedad para la unión de la literatura y el arte chino y extranjero”. La muestra, significativamente, se llamó “Exhibición unida de grabadores de Chongqing y Yan’an”. Acerca de su organización, Li Hua comentaba:

Dado que el GMD había impedido la circulación de grabados provenientes de Yan’an en Chongqing, los artistas de esta ciudad no habían tenido oportunidad de ver obras de las regiones del norte. En Octubre de 1945 nueve artistas lograron hacer llegar trabajos a Zhou Enlai.<sup>96</sup> Él les sugirió llevar consigo estas obras hacia el norte para realizar un intercambio cultural. A su regreso, les trajo un paquete con grabados de Yan’an. De este modo pudo realizarse la muestra conjunta en Chongqing, que permitió a los residentes de esta ciudad tomar conocimiento de las características, de la gente, del modo de vida y de pensamiento en las áreas liberadas, lo cual causó gran interés entre el público (Li, 1995: 135).

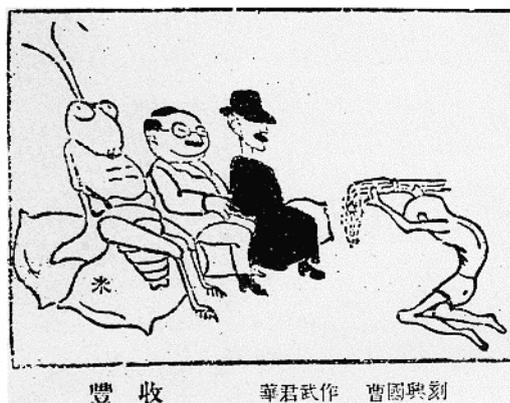
Esta integración de grabados del norte y del sur no se desarrolló, sin embargo, entre el PCCh y el GMD. La situación del Partido nacionalista se fue deteriorando tanto interna como externamente. La ineficacia de su estrategia militar se puso de manifiesto en 1944 cuando el único ataque de importancia lanzado contra Japón (la ofensiva de Ichigo) resultó completamente fallido, posibilitando a las tropas japonesas avanzar hasta las provincias de Yunan y Guizhou, en el suroeste. A esta situación se sumaba el malestar entre la población rural de las áreas bajo influencia nacionalista, que había ido en aumento desde el inicio de la guerra. Los acrecentados tributos y “contribuciones” impuestas para sostener el esfuerzo militar empeoraron la situación económica del campesinado, que veía acosado además por el arbitrario reclutamiento militar y laboral. Sólo en Henan, entre 1941 y 1943, una hambruna derivada de la escasez de cosechas y del impuesto militar sobre los cereales produjo la muerte de 2 millones de personas (Eastman, 1984), mientras que para 1945, el hambre era ya un mal generalizado.

La crítica y el malestar respecto de la situación imperante se expresó en diferentes medios y formatos. Las caricaturas con grabados, en particular, tuvieron una gran recepción por su agudo sentido del humor y por el tono mordaz de sus composiciones. Vemos, por ejemplo, una caricatura de Hua Junwu, grabada por Cai Guoxing, en la que se representaba a un campesino enflaquecido

---

<sup>96</sup> Zhou Enlai era una de las figuras más prominentes del PCCh. Por entonces permanecía como agente del Partido en Chongqing.

entregando arrodillado una magra cosecha de trigo a tres figuras sentadas sobre enormes bolsas de arroz: una langosta, un oficial japonés y Chiang Kai-shek (*fig. 107*).



**Fig. 107.** Hua Junwu, *Abundante cosecha*, 1944, xilografía.

Otras representaciones de la época resultaron más dramáticas. El pintor Jiang Zhaohé (1904-1986) creó en este tiempo una composición de extraordinario realismo en estilo *guohua* que exhibía las terribles consecuencias de la guerra en los rostros y cuerpos de los refugiados (*yumintu*).



**Fig. 108.** Fragmento de la obra de Jiang Zhaohé, *Refugiados*, tinta sobre papel, 1944.

En efecto, numerosos refugiados -entre ellos muchas mujeres - que huían de los ataques japoneses quedaron desprovistos de asilo, inundando los caminos y aglomerando las estaciones del ferrocarril (*ver Anexo, fig. 62*). Así, por ejemplo, la obra "Huyendo de Guilín por la Estación Norte" de Cai Dizhi mostraba una escena de evacuación en total desesperación en la que también la causa implícita era la incompetencia y la corrupción del gobierno (*fig.109*).



**Fig.109.** Cai Dizhi, *Huyendo de Guilin por la Estación Norte*, 1944, xilografía.

En Abril de 1945, significativamente, la revista norteamericana *Life* -reconocida en la época por su énfasis en el fotoperiodístico- publicó en su tapa una imagen de la guerra sino-japonesa y un artículo especial dando reconocimiento al aporte del grabado xilográfico chino en la tarea de combatir a los japoneses en el campo.



**Fig.110.** Portada e interior de la Revista *Life*, octubre de 1945.

Los japoneses finalmente fueron derrotados a mediados de 1945. En este desenlace incidió el cambio en la estrategia bélica de Estados Unidos que decidió concentrar sus esfuerzos en conquistar las islas controladas por Japón en el Pacífico. El lanzamiento de las bombas sobre

Hiroshima el 6 de Agosto y sobre Nagasaki tres días después precipitó trágicamente el fin de la guerra. El 14 de Agosto de ese año, Japón anunciaba al mundo su capitulación.

El término de la guerra en China no supuso la reunificación que podría haberse esperado, sino que -contrariamente a este pronóstico- dejó internamente una situación tensa y compleja: las ciudades clave en Manchuria fueron ocupadas por tropas rusas, al tiempo que se iniciaba una carrera entre el PCCh y el GMD (apoyado por Estados Unidos) por aceptar la rendición de las fuerzas japonesas en China, la mayoría de las cuales paradójicamente permanecía intacta. En consecuencia, luego de la rendición japonesa a las fuerzas aliadas en el marco más general de la Segunda Guerra Mundial, el conflicto nunca resuelto entre comunistas y nacionalistas se intensificó.

Hacia 1945, el comunismo de Yan'an había incrementado considerablemente su influencia a lo largo del norte de China, controlando 18 áreas con una población de 100 millones de personas. Para entonces, el Ejército Rojo contaba con un millón de soldados regulares y dos millones de milicianos. En estas circunstancias, todas las esperanzas de que prevaleciera la paz se vieron frustradas cuando la hostilidad entre Chiang Kai-shek y el PCCh recrudeció hasta llegar al estallido de una violenta guerra civil.



En este capítulo buscamos profundizar en el desarrollo del grabado xilográfico en las áreas controladas por el PCCh, con vistas a comprender su articulación en las experiencias de organización y administración del movimiento comunista en el campo. Señalamos las características e implicancias que tuvieron las intervenciones de Mao Zedong en el foro sobre arte y literatura realizado en Yan'an en 1942. Estas se dieron en el marco de un movimiento más amplio de rectificación y reeducación en el seno del Partido, por lo cual en ellas se acentuó el compromiso que debían guardar los cuadros a la causa revolucionaria y en particular, la responsabilidad de los artistas, escritores e intelectuales en su labor de crear formas artísticas que se acercasen a las masas y que fueran acordes a sus condiciones y necesidades. En este sentido, Mao planteó la necesidad de que el arte y la literatura contribuyesen a la revolución social, a la derrota del enemigo y a la liberación nacional. Estos lineamientos se extendieron hacia todas las ramas de producción artística en Yan'an quedando los equipos de grabadores subordinados a trabajar para el logro de tales objetivos.

La consolidación y extensión del control organizativo y militar sobre el campesinado se acompañó en este tiempo de campañas que llevaron al grabado a modificar sus formas y estilos, adaptándose al gusto y las tradiciones folklóricas locales. La revolución en el campo atestiguó para el desarrollo del grabado xilográfico la llegada de su madurez, al establecer los artistas un estilo propio que se identificaría con la imagen de la nueva China que impulsaría desde entonces el PCCh.

## CAPÍTULO 10

### **El cuerpo se da vuelta y el campo rodea a la ciudad**

Este capítulo recorre los años de la guerra civil en China, entre 1946 y 1949, y las transformaciones, continuidades y tensiones que atravesó la producción de grabados durante estos años. Veremos cómo, luego de finalizada la guerra contra Japón, el movimiento se bifurca nuevamente tomando características distintas en las áreas rurales controladas por el PCCh y en las zonas urbanas controladas por el GMD. Ya sea como un instrumento de denuncia y protesta o de movilización política, el grabado alcanza en este tiempo un singular protagonismo al reafirmarse como un vivo testimonio de los acontecimientos y experiencias de la guerra a nivel nacional.

Veremos qué contrastes y cambios se produjeron en el tipo de representaciones que predominaron en estos años y la influencia que en ellas tuvieron, por un lado, el resurgir de la protesta urbana y por otro, el radicalismo agrario, dos fenómenos sociales que contribuyeron con una dinámica propia a consolidar el camino hacia el desenlace de la guerra civil a favor del movimiento comunista. En tal sentido, describiremos finalmente, la incidencia que tuvo el triunfo del PCCh y el establecimiento de la República Popular para el desarrollo del grabado xilográfico, así como las nuevas configuraciones que trajo aparejado el desplazamiento desde el campo a la ciudad y la institucionalización del arte revolucionario.

## 1. La guerra después de la guerra

Con el fin de la Segunda guerra mundial en Asia, la capitulación de Japón en Agosto de 1945 cambió repentinamente el planteo del conflicto interno en China. Anticipando el antagonismo que sobrevendría, se inició una veloz competencia entre el GMD y el PCCh por aceptar la rendición de los japoneses y, en consecuencia, por quedarse con sus armas e instalaciones (Bailey, 2002). En estas circunstancias, las tensiones latentes y nunca resueltas en los años previos se intensificaron, en gran medida, por el modo en que cada uno afrontó la coyuntura de posguerra. Si bien ambos partidos celebraron la victoria sobre Japón, la situación de uno y otro al finalizar la guerra era notoriamente distinta. Por un lado, los ejércitos nacionalistas se habían asentado en puntos fijos del territorio como fuerzas de expoliación, saqueando e imponiendo contribuciones al campo. Por otro lado, tres veces menos numerosas, las milicias del PCCh en el norte buscaron confundirse con la masa anónima de la gente del campo, mientras se extendían hacia el noreste manteniendo una guerra de desgaste, golpes de mano y operaciones localizadas (Zarrow, 2005).

Tras la retirada de Japón, los nacionalistas lograron reconquistar gran parte de los territorios evacuados, recuperando su presencia en los principales centros urbanos y regresando a Nanjing, que había sido la capital de la República antes de la guerra. Disponían además de mayores facilidades logísticas y de transporte gracias a la ayuda militar y financiera de sus aliados norteamericanos.<sup>97</sup> En este sentido, en el seno del GMD “el reconocimiento oficial de la China nacionalista como uno de los vencedores de la Segunda guerra mundial y su asociación a las conferencias internacionales provocaron un momento de euforia” (Gernet, 2005: 565). No obstante, al tiempo que comenzaban a aflorar los primeros enfrentamientos internos, estas ventajas iniciales que parecían haber dado un nuevo impulso al régimen resultaron más aparentes que reales. Por una parte, las tropas nacionalistas, aunque numerosas en el sur, estaban mal dirigidas y escasamente coordinadas. Por otra parte, en muchos aspectos, la autoridad y legitimidad del régimen nacionalista fueron desapareciendo a raíz de su propia crisis institucional. De este modo, lejos de poder acordar un gobierno de coalición y sin que la mediación que intentara Estados Unidos resultara eficaz, la guerra civil se desató inevitablemente, profundizándose el antagonismo y las diferencias tácticas generadas durante el período anterior (Pepper, 1999).

A fines de 1946 Chiang Kai-shek, decidido a eliminar las bases comunistas en el norte y centro de China, emprendió un gran ataque con cerca de dos millones de hombres. Avanzó a través de Sichuan, Shanxi, Hebei y Shandong, capturando en su marcha las capitales de provincia (Evans,

---

<sup>97</sup> El valor total de la ayuda norteamericana al régimen nacionalista en China, entre Agosto de 1945 y principios de 1948, se estima en más de dos billones de dólares, además del billón y medio otorgado en forma de suministros militares y económicos (Evans, 1989).

1989). Con este impulso, en 1947 los ejércitos nacionalistas se desplazaron hacia el noroeste logrando con éxito desplazar a los comunistas y tomar la región de Yan'an. No obstante, su extensión y envergadura, el avance nacionalista significó una enorme dispersión de fuerzas. En efecto, estas victorias pronto disiparon su impacto con el avance del PCCh en Manchuria. Ese mismo año, la ofensiva comunista en el noreste permitió a los comunistas completar su ocupación en las zonas rurales de la región, y rodear las ciudades de Changchung, Jilin y Shenyang. Asimismo, a fines de 1947, el Ejército rojo condujo una contraofensiva en la meseta central logrando retomar el control de la mayor parte de las provincias de Hebei, Shandong y Shanxi. Este dinámico cuadro de la guerra se complejizó con la crisis social que se desató simultáneamente, cuyo retrato se haría presente de diversos modos en los grabados producidos durante la guerra civil.

#### **a. La reactivación de la protesta social**

En las zonas urbanas del sur, un alto crecimiento de la corrupción y una muy deficiente administración económica alimentaron las protestas urbanas, al tiempo que el gobierno suspendía las libertades constitucionales, incapaz de responder a las demandas populares de paz, estabilidad e independencia de los intereses extranjeros. En Shanghai, donde los efectos de la crisis fueron particularmente severos debido a la envergadura de las actividades financieras de la ciudad, el índice de precios se incrementó un 54% mientras la emisión de papel moneda permanecía fuera de control (Spence, 1990). "La inflación se elevó tanto que a principios de 1948 era común ver a la gente caminar por la calle empujando carretillas de papel moneda para comprar artículos comunes" (Evans, 1989: 350). Los salarios eran pagados con arroz y la producción industrial debió suspenderse debido a la falta de materia prima.

La crisis económica en las áreas nacionalistas provocó el resurgimiento del movimiento obrero, después de casi dos décadas de inactividad. Las filas de desempleados en Shanghai eran engrosadas por la llegada de campesinos acosados por el hambre, que huían del campo devastado por la guerra. Huelgas y motines violentos se extendieron desde Shanghai a otras ciudades, en protesta por los precios prohibitivos, los salarios irrisorios y el desempleo. Estallaron motines por el arroz en la región baja del Yangzi, donde el envío de las provisiones de arroz para Shanghai había privado a la población local de los más indispensables medios de subsistencia (Evans, 1989; Zarrow, 2005).

Al igual que en el 4 de Mayo de 1919, fueron los estudiantes quienes alzaron la voz de oposición contra el gobierno. Los jóvenes participaron en huelgas y protestas a nivel nacional contra la pobreza y el desempleo, así como en movimientos que se oponían a la erosión de la independencia china mientras que demandaban un alto a la guerra y un cese de la posición

obstinada de Chiang Kai-shek contra los comunistas.<sup>98</sup> Entre mayo y junio de 1947, los estudiantes extendieron un movimiento contra el hambre y la guerra en la mayoría de las ciudades controladas por el GMD: anunciado como el “nuevo movimiento del 4 de Mayo”, se inició en Shanghai para denunciar los efectos del desempleo y la suba de precios, y pronto se difundió a Nanjing, Beijing y Shenyang, acentuándose las peticiones para obtener derechos democráticos (Spence, 1990).

Frente a la creciente oposición, el gobierno recurrió a métodos de represión cada vez más violentos. Las fuerzas policiales armadas disolvieron las manifestaciones, dejando muertos y miles de heridos. Sólo entre mayo y junio de 1947 se realizaron más de trece mil arrestos. Estas medidas represivas fueron incluso legitimadas cuando el gobierno de Nanjing anunció la adopción de “medidas provisionales” para mantener el orden. Las huelgas fueron declaradas ilegales, y todas las manifestaciones o peticiones de más de diez personas fueron prohibidas. “Se hicieron comunes los asesinatos políticos clandestinos y se aceleró la caza de brujas contra los disidentes” (Evans, 1989: 353).

En poco tiempo, un sentimiento generalizado de malestar y desencanto respecto del desempeño del GMD durante y luego de la guerra contra Japón fue erosionando la confianza pública en el régimen. Mermaron los apoyos entre la población civil, agudizándose las críticas abiertas y las protestas organizadas tanto en las áreas costeras como en el interior rural. Así, “el reclutamiento forzoso de civiles y la conducta indisciplinada de los soldados llevó a la rebelión a una parte cada vez mayor de la población. Las condiciones dentro de las tropas eran tan brutales que la deserción resultaba un fenómeno común” (Bailey, 2002: 158). Sumado a esto, la pobreza y el hambre se extendieron gravemente mientras los intentos por encaminar una reforma económica se vieron constantemente socavados por la corrupción en las filas del GMD.<sup>99</sup>

A raíz de la determinación del gobierno de proseguir una guerra civil impopular, por su incapacidad para contener el colapso económico de las ciudades y para combatir la corrupción del funcionariado, progresivamente, fue creciendo el número de críticos, opositores y disidentes entre los estudiantes, los intelectuales y la burguesía urbana, sectores cuyo modo de vida y condiciones de trabajo habían sido gravemente afectados. En palabras del historiador Jacques

---

<sup>98</sup> Grandes manifestaciones urbanas entre 1947 y 1948 produjeron un gran impacto a nivel nacional. En principio, fueron los incidentes en Kunming en protesta por las violentas actividades de los militares norteamericano en China. Luego, se sucedieron las protestas estudiantiles en contra de la opresión y el hambre provocadas por la guerra civil (Zarrow, 2005).

<sup>99</sup> Durante 1945 el régimen nacionalista se fue abandonando a las facilidades de la inflación. Sobrevino un alza de precios cada vez más rápida y una caída acelerada del valor de la moneda china. Este hundimiento monetario junto con la urgencia de ayuda exterior y una presencia norteamericana cada vez más importante –con sus bases, su aviación, sus depósitos de suministros, sus medios de transporte y sus instalaciones de radio- favorecieron la especulación, el tráfico de influencias y la corrupción.

Gernet: “Una parte de los antiguos privilegiados, los pequeños cuadros del régimen, los profesionales liberales y, a fin de cuentas, todos aquellos cuya situación no les permite enriquecerse por procedimientos ilícitos, están en la miseria y sienten un desapego creciente hacia el régimen” (Gernet, 2005: 565).

La inestabilidad en el campo educativo y cultural así como la precariedad en las condiciones de vida y trabajo se mantuvieron durante los años de la guerra civil, dando lugar a nuevos desplazamientos de artistas e intelectuales que intentaron reencauzar sus actividades a través de grupos y organizaciones que buscaron establecerse nuevamente en las ciudades reconquistadas. En efecto, tras la rendición japonesa, muchas personas, familias e instituciones comenzaron a volver a las ciudades de la costa. Con la intención de reavivar las artes, en Agosto de 1945 el Ministerio de educación reestableció las Academias de Arte de Beijing y de Hangzhou, donde volvieron a impartirse clases de pintura, escultura, diseño y música (Andrews, 2012). Al tiempo que muchos artistas regresaban del exilio, algunas sociedades literarias y artísticas volvieron a establecerse en Shanghai. Algunos pintores incluso, como Zheng Wuchang, que habían permanecido en la ciudad durante la ocupación japonesa, volvieron a realizar obras que evocaban resiliencia y fortaleza (*ver Anexo, fig. 63*). Sin embargo, las expectativas que se suscitaron para que el campo del arte recobrase el dinamismo interrumpido en los años treinta no se concretaron. Hubo un desarrollo más fecundo que avanzó por fuera de las instituciones oficiales. En este sentido, volvió a surgir en las áreas urbanas un espíritu crítico cuya fuerza provino de la necesidad de liberar el descontento social y de dar forma a la voluntad de revertir este estado de cosas.

## **b. Retratos del mal gobierno**

Los grabadores, cuya red informal a nivel nacional permanecía fuerte, continuaron promoviendo una forma de arte socialmente comprometido que buscó reinstalarse como un activo instrumento de denuncia y protesta social. “Los grabados producidos a fines de los años cuarenta representaron e incluso orientaron la opinión pública” (Andrews, 2012: 137). La mayoría de los artistas que habían estado activos en Yan’an permanecieron en los territorios controlados por el PCCh. Otros decidieron regresar a Shanghai para recomponer el movimiento xilográfico en esta ciudad y en las áreas urbanas circundantes. Gracias a la experiencia adquirida en itinerancia y recomposición durante los años previos, en poco tiempo, fueron reuniéndose diferentes grupos de artistas que habían logrado permanecer activos aún en condiciones de clandestinidad.

Ciertos temas comunes durante el período previo a la guerra en Shanghai, como la persecución y la censura por parte del gobierno nacionalista permanecieron tristemente vigentes durante los años de la guerra civil (Andrews, 2012). Chiang Kai-shek había accedido a suspender

la persecución política a los artistas e intelectuales disidentes sólo mientras se sostuvo el Frente Unido, pero sus acciones represivas continuaron para conmoción y repudio general (Sullivan, 1996). La denuncia de este tipo de actos continuó siendo, por lo tanto, un tema crucial para los grupos de grabadores que se reinstalaron en las ciudades bajo control del GMD. En la obra "Difusión de la civilización", Zhao Yannian creó una imagen de un grupo de jóvenes repartiendo periódicos o panfletos, probablemente de propaganda (Fig. 111). El movimiento, los gestos y la dirección de los cuerpos daba un tono general de entusiasmo y valor a la acción representada, aun cuando tomar las calles y recorrerlas para difundir ideas contestatarias se mantuviese como una actividad sumamente riesgosa en esos años.



Fig. 111. Zhao Yannian, *Difusión de la civilización*, 1946, xilografía

Otros grabados expresaron también una visión crítica de la censura aunque con claras señales de protesta. La obra de Yang Nawei "El silencio es la mejor defensa", realizado en 1947, describía la escena de una librería donde la policía estaba confiscando libros, ante la mirada de asombro y estupor de un grupo de jóvenes (Fig.112).

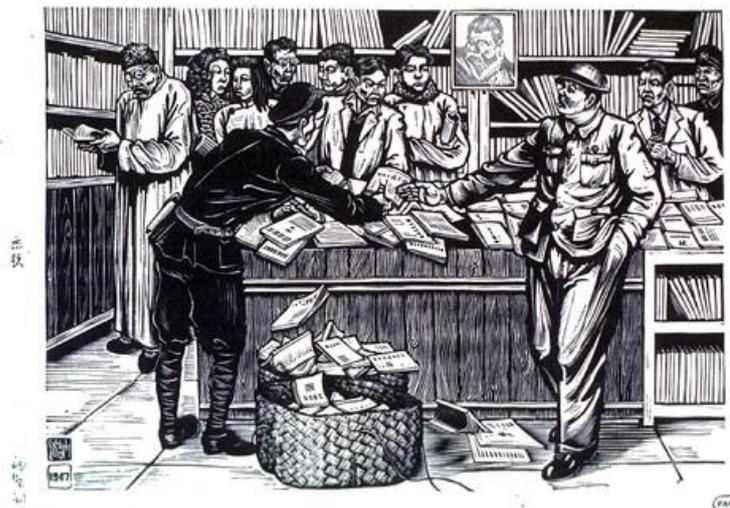


Fig. 112. Yang Nawei, *El silencio es la mejor defensa*, 1947, xilografía.

La persecución, la censura y las amenazas no se limitaron al control del ámbito intelectual y artístico sino también al de la prensa gráfica. Así por ejemplo, otro grabado titulado “Oponerse a la censura de prensa” realizado por Yang Kewu mostraba a tres figuras debajo de una bayoneta ensangrentada, caricaturizadas con los pies atados y sus bocas tapadas con cintas (*fig.113*). Cada una estaba señalada con los nombres de los tres periódicos más importantes de Shanghai, *Lianhe*, *Wenhui* y *Xinmin*, los cuales eran objeto de fuertes presiones y censura por parte del gobierno.



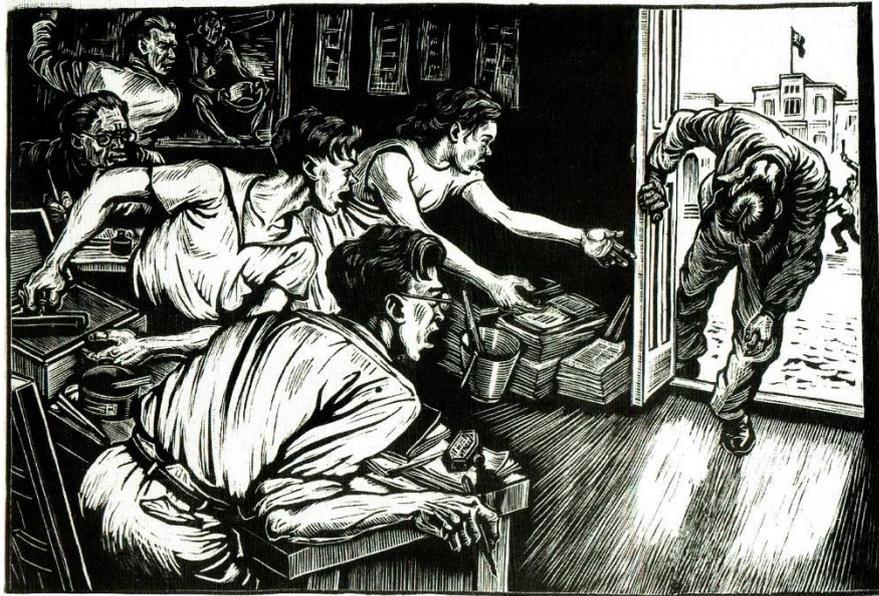
**Fig. 113.** Yang Kewu, *Oponerse a la censura de prensa*, 1946, xilografía.

A pesar de estas condiciones, y debido a la urgencia por difundir este tipo de imágenes que no circulaban en otros medios, los años de la guerra civil marcaron otra etapa de intensa producción de grabados. Fueron recurrentes las representaciones que mostraban escenas de pobreza e injusticia en la ciudad, soldados de pies descalzos, trabajadores desempleados, profesionales empobrecidos y oficiales corruptos.

En su mayoría, estos grabados tendieron a ser técnicamente mucho más refinados que los de los años previos. Aunque los artistas más antiguos en el movimiento xilográfico ya no mostraban en sus obras rastros de los experimentos modernistas de la década de 1930, habían madurado en el particular estilo de los grabados de la guerra, tendiendo desde lo compositivo a ser más naturalistas y de más fácil lectura. Las estampas de este tiempo buscaron exponer los abusos y atropellos cometidos por el régimen a partir de un lenguaje de fuertes contrastes y un alto impacto emocional.

Li Hua, por ejemplo, había trabajado ya por más de una década el lenguaje dramático de los contrastes, mejorando notablemente su destreza en el dibujo y la talla de grabados. Su obra

titulada “Llévenlo adentro” (también llamada *La imprenta clandestina*) exhibía una notable diferencia entre un espacio interior oscuro aunque temporalmente seguro y un iluminado pero amenazador espacio exterior (*Fig. 114*).



**Fig. 114.** Li Hua, *Llévenlo adentro*, 1946,

Este grabado, que tenía probablemente algo de autobiográfico, describía a un manifestante herido entrando repentinamente por la puerta de un pequeño taller de impresión; afuera, visible a través de la puerta abierta, se podía ver a la distancia un edificio alto con la bandera del gobierno nacionalista y en la calle, a un hombre levantando un garrote, dispuesto a atacar a otro manifestante. En el interior del taller, donde un grupo de jóvenes lo recibe, se destacaban sus instrumentos de trabajo y los panfletos impresos, apilados en el suelo.

Hábil compositor de narraciones visuales, Li Hua expuso a su vez en el grabado “Cuando los oficiales se retiran” la miseria infligida por las tropas nacionalistas al confiscar las últimas reservas de alimentos en la casa de una familia pobre (*Fig. 115*). En este caso, los contrastes agudos entre blanco y negro aumentaban el efecto de severidad por un lado y de desesperación por otro. La mano levantada de un niño en señal de protesta acentúa la teatralidad de la escena.



Fig. 115. Li Hua, *Cuando los oficiales se retiran*, 1946, xilografía.

A partir de una estructura compositiva similar, Li Hua expuso las arbitrariedades del Ejército nacionalista en un grabado que muestra en el interior oscuro de una vivienda rural el accionar impiadoso de un soldado y de un personaje con actitud de cómplice que fuerzan a la conscripción a un grupo de hombres jóvenes (Fig. 116). Con gran dramatismo, Li Hua opone en la misma escena una mujer de rodillas con un niño en la espalda que parece implorar inútilmente la clemencia del soldado que levanta su mano con un látigo. Irónicamente, el cartel en la puerta al igual que el título de la obra dice “Celebra la derrota de Japón y la victoria de China” (*Qingzhu Riben touxiang, Zhongguo shengli*) lo cual refuerza el sentido de injusticia que se desprende de la narración contenida en imagen.



Fig. 116. Li Hua, *Celebra la derrota de Japón y la victoria de China*, 1946, xilografía.

El desarraigo, la pobreza y el deterioro social de las familias tanto en las zonas rurales como urbanas fueron temas recurrentes en los grabados que circularon durante los años de la guerra civil. Mostraban los efectos sociales del prolongado estado de guerra y violencia generalizada pero también de la crisis del régimen nacionalista. Así por ejemplo, la estampa de Yang Keyang titulada “El profesor vende sus libros” condenaba el sufrimiento y la pobreza de una familia caída en desgracia, así como a la vez, el desperdicio del talento humano causado por la incompetencia de un gobierno corrupto (*fig.117*). En la tradición china, la imagen de un intelectual, un artista o un funcionario cuyos conocimientos y experiencia no eran bien aprovechados por el gobernante a cargo, era en sí misma una alegoría del mal gobierno (*ver Anexo fig. 64*).



**Fig. 117.** Yang Keyang, *El profesor vende sus libros*, 1947, xilografía.

Otros grabados como el de Long Tingba “Viuda y huérfano” (*fig. 118*), aunque menos refinados técnicamente, resultaron igualmente elocuentes en su crudeza y dramatismo. Aquí nuevamente, se acentuaba el conflicto social interno y se mostraba con gran realismo los problemas exacerbados al término de la guerra contra Japón, como la fragmentación y el desamparo que sufrieron muchas familias, quedando mujeres solas o viudas con hijos en la necesidad de mendigar alimentos. Esta fue una escena representada de manera recurrente en los grabados de este tiempo (*ver anexo, fig. 65-66*).



Fig. 118. Long Tingba, *Viuda y huérfano*, 1946, xilografía.

La reflexión crítica sobre los efectos de la guerra y la necesidad de registrarlos visualmente llevaron a los grabadores reagrupados en Shanghai a sostener y ampliar la producción de grabados. Ello incluyó intentar realizar nuevamente una exhibición conjunta, como la que había reunido al movimiento xilográfico antes de desatarse la invasión japonesa.

Significativamente, cerca de 20 años después de la muerte de Lu Xun, su influencia todavía resultaba perdurable entre los grabadores chinos. El reconocimiento de esta impronta se atestiguó en la exhibición “Grabados de los tiempos de guerra en China” dedicada por entero al escritor. Logrando evadir por un breve tiempo la censura, se realizó en Shanghai entre Septiembre y Octubre de 1946, un año después de la rendición japonesa. Fue la primera exhibición pública de grabados que, luego de una cuidadosa selección, incluyó 916 obras producidas durante la guerra, contando con la participación de 113 artistas de diferentes regiones del país. A modo de un recorrido visual por la historia reciente, la muestra estuvo dispuesta en cuatro secciones cronológicas, cubriendo las diferentes etapas de la guerra sino-japonesa entre 1937 y 1945 (Andrews & Shen, 1998: 223).<sup>100</sup>

Otras exhibiciones se llevaron a cabo con frecuencia en los años siguientes, reavivándose el espíritu de integración entre los grabadores que buscaron otorgar un sentido de reflexión social o de denuncia política a sus obras. En este sentido, como vimos en las imágenes precedentes, los trabajos producidos en las ciudades tendieron a ser más agudos en la crítica al gobierno

---

<sup>100</sup> La primera (1937-1938), la segunda (1938-1939) y la tercera (1940-1944) exhibición estuvieron dedicadas a mostrar las experiencias del pueblo durante la guerra; mientras que la cuarta (1945-1946) estuvo concentrada en los conflictos internos durante la última fase de la guerra (Zhang, 2017).

nacionalista que lo que habían sido en los años previos. Asimismo, como ya había ocurrido durante la guerra contra Japón, las obras generadas en las áreas bajo control nacionalista fueron distintas en el estilo y en la temática respecto a las de Yan'an y otras zonas bajo influencia o control directo del comunismo. En el siguiente apartado, veremos qué características y fundamentos tuvo este contraste, y su vinculación con las estrategias políticas de cada Partido en el desenlace de la guerra civil.

## **2. Dar vuelta el cuerpo: movilización, radicalismo agrario y violencia colectiva**

En el norte, las milicias campesinas del PCCh se fueron reagrupando para constituir grandes ejércitos, cuya disciplina y capacidad militar les permitieron obtener las primeras victorias importantes. En Mayo de 1946, tras la retirada de los soviéticos de Manchuria, el Ejército rojo logró extender su control sobre este territorio. Tres meses después, el PCCh establecía un gobierno regional en toda Manchuria. Este movimiento supuso, además, un ataque directo a las viejas clases propietarias en decadencia que se habían mantenido en actitud colaboracionista aunque aisladas y fragmentadas por la ocupación japonesa (Bailey, 2002). Al anular y desplazar a las elites tradicionales, el PCCh conseguiría monopolizar el poder coercitivo en esta región tan importante desde lo estratégico y económico para el curso de la guerra. Por entonces, mientras se afirmaba la superioridad táctica de los partisanos, la opinión pública se iba inclinando a favor de los comunistas (Gernet, 2005).

En este período concentran su estrategia de movilización en Manchuria intentando desde allí la formación de un gobierno popular en la China del norte. “Miles de estudiantes, trabajadores y hombres de negocios, desencantados de la corrupción y la duplicidad del mando de Chiang Kai-shek, se congregaron en las zonas liberadas, ya conocidas como la “nueva China” (Evans, 1989: 345).

En Octubre de 1946, debido a la ofensiva del Ejército nacionalista, la Academia Lu Xun de arte y literatura de Yan'an fue trasladada al noreste. En este tiempo, de acuerdo con la historiadora Julia Andrews, “el contraste entre el optimismo de los grabados de Yan'an, que enfatizaban los aspectos positivos de una vida rural idílica, y el pesimismo de los oscuros grabados de las zonas urbanas, parecía predecir los resultados de la guerra civil” (2012: 137). Lejos de ser casual, este contraste fue parte de una estrategia más amplia por parte del PCCh, abocada a través de un intenso trabajo de persuasión y propaganda a movilizar a la población de las áreas liberadas para asegurar su respaldo al Ejército rojo.

La imagen de un campesinado de pie y unido para acompañar y apoyar a las milicias comunistas se constituyó en un recurso simbólico que se reprodujo ampliamente, apelando a diversos estilos y lenguajes (Fig. 119-120).



**Fig. 119.** Xia Feng, *Uniéndonos al Ejército*, 1946, xilografía.



**Fig. 120.** Zhao PENDING, *Enviando a nuestros hombres al frente*, 1946, xilografía.

El elemento común en estas imágenes era la noción de unidad nacional, un ideal que se veía realizado en la responsabilidad compartida y el trabajo en conjunto y pero también en la movilización popular frente a un enemigo en común. Li Hua compuso en este tiempo la serie “Marea de ira”, la cual recuerda significativamente la obra “Estallido” de Käthe Kollwitz (ver Anexo, fig. 67). En ella, mostraba a los miserables de la tierra, los “esclavos sufrientes”, avanzando en grupo y empuñando una variedad de armas, incluyendo herramientas campesinas, empujando su fuerza tras un enemigo que no se ve en la imagen (fig.121).



**Fig. 121.** Li Hua, *Levántense, esclavos sufrientes*, 1947, xilografía.

Las escenas de violencia colectiva tomaron un lugar predominante en los grabados que se produjeron y circularon en estos años. Un artista más joven, Zhao Yannian infundió igual poder a la escena de una marea humana enardecida en la toma y saqueo de un depósito de arroz del gobierno, haciendo un notable uso de los contrastes tonales y de un rayado en transversal para transmitir la fuerza irresistible de la multitud en masa y de su impulso de ira moviéndose hacia delante (*fig. 122*).



**Fig. 122. Zhao Yannian, Saqueo de arroz. 1947, xilografía.**

Entre 1946 y 1947, el PCCh llevó adelante una serie de medidas para favorecer la integración de sus fuerzas de apoyo. En contraste con el clima de depresión y desmoralización de las zonas controladas por el GMD, el territorio controlado por el PCCh seguía creciendo bajo el persuasivo contenido de su programa agrario. En las antiguas zonas liberadas, donde el Partido había establecido bases de apoyo a principios de los años cuarenta, la exitosa puesta en marcha de las campañas para la reducción de rentas y distribución limitada de tierras durante la guerra de resistencia, había preparado el camino hacia otra etapa más profunda de la reforma económica en el campo. En las zonas que acababan de ser tomadas por el Ejército comunista, la pobreza y la miseria tan difundidas hicieron que la población rural fuese un público receptivo a cualquier política que garantizara una mejoría material.

Ya que había terminado la amenaza inmediata de la guerra con Japón, los campesinos estaban ansiosos por ventilar su enojo y odio contra los opresores locales: los terratenientes que habían colaborado con los japoneses, que por años habían estafado a sus arrendatarios especulando con los precios de los granos, que habían privado de comida a familias enteras al ocultar grandes provisiones de granos, y cuyas extorsionadoras rentas e impuestos los habían condenado a una condición de deuda y destitución permanentes (Evans, 1989: 354).

En esta dirección y con el objetivo de consolidar aún más su poder en el campo, entre 1946 y 1948 el PCCh tomó la estratégica decisión política de llevar adelante la reforma agraria, una medida drástica que tuvo una aceptación inmediata y amplia.<sup>101</sup> Así, a través de una reorganización del régimen de tenencia de la tierra para impulsar su redistribución, de una política tributaria equitativa, y de la promesa ofrecida a los campesinos pobres de prosperar y obtener una mayor movilidad en las organizaciones del Partido, obtuvo un mayor respaldo popular y logístico.

En el transcurso de 1948 una serie de avances militares en el norte, noreste y centro de China pavimentaron el camino hacia la victoria del movimiento comunista. Desde mediados de 1947, el Ejército rojo había tomado una posición ofensiva presionando desde sus bases en Manchuria y logrando aislar a las fuerzas del GMD. Ya en 1948 las fuerzas comunistas se afirmaron extendiendo su control en Luoyang y Kaifeng en la Provincia de Henan, reconquistaron Yan'an y poco después fueron ocupando varias ciudades menores de Shaanxi y la península de Shandong.

Además de la importancia política que supusieron estas conquistas militares, este avance fue significativo por el proceso de expropiación de tierras pertenecientes a las elites rurales y a su redistribución entre los campesinos pobres. Bajo la dirección de los comités y las asociaciones campesinas se desató un movimiento de masas en las zonas liberadas conocido como *fanshen* o emancipación (literalmente, darse vuelta o voltear el cuerpo), cuyo objetivo primordial era “alentar a los campesinos a transformar sus propias vidas, mediante la acción consciente y directa” (Evans, 1989: 345).

A través de este proceso, que apuntaba a liberarse y valerse por sí mismos, se ponía en cuestión el poder y los privilegios de los antiguos terratenientes, permitiendo un cambio radical en el status y la autopercepción de los campesinos pobres. Esto dio lugar a acciones concretas que generaron una gran agitación en el campo, tal como lo William Hinton describe en su clásico libro *Fanshen*:

---

<sup>101</sup> La ley de “reforma agraria” del PCCh, emitida en 1947, disponía la confiscación total de la tierra y los bienes de los terratenientes, sin derecho de compensación, así como la reducción de las posesiones de los campesinos ricos a un tamaño que sólo les permitiera satisfacer sus necesidades básicas (Wolf, 1999). A finales de 1947, por ejemplo, un periódico del partido señalaba que “en el norte de Manchuria el campesinado pobre había adquirido 2,2 millones de hectáreas de tierra” (Levine, 1987: 228).

Los campesinos -jóvenes o viejos, hombres o mujeres- volcaban su sed de venganza en reuniones para “hablar sobre la amargura”. En ellas relataban la violencia del terrateniente, la violación de las hijas, la apropiación de las tierras y las rentas prohibitivas. El campesinado organizó, asimismo, búsquedas para encontrar mercancías y granos escondidos bajo el piso de la casa de los terratenientes, y exigió que dieran explicaciones sobre su trato con los japoneses. En el movimiento “para ajustar cuentas” quemó la contabilidad de sus rentas y deudas usureras en fogatas hechas en la aldea; además ponía al descubierto títulos que falseaban la extensión de las propiedades del terrateniente para evadir impuestos (1977: 321).

La revolución encendida en el campo, de aldea en aldea, “llevó a los desposeídos a levantarse contra los poseedores, a los comunistas y activistas radicales contra los colaboracionistas y partidarios del GMD, y hasta incluso permitió a veces vendettas privadas que asumieron la etiqueta de una lucha de clases” (Zarrow, 2005: 357). El énfasis puesto por el PCCh en la lucha de clases y en el violento derrocamiento de quienes ostentaban poder y privilegios era diametralmente opuesto al énfasis confuciano en la armonía y el respeto por las jerarquías. Sin embargo, la descripción de una eventual utopía de dar a cada uno de acuerdo con sus necesidades tenía resonancias con la ideología milenarista de las antiguas rebeliones campesinas en China.



**Fig. 123.** Quema de deudas y contratos tras la reforma agraria, 1947, fotografía.

Este movimiento fue representado en diversos grabados que, ya sea registrando, promoviendo o celebrando los movimientos campesinos que siguieron al anuncio de la reforma, dieron visibilidad al despertar de un impulso, hasta entonces contenido, en favor de la emancipación política y la liberación económica frente a quienes por largo tiempo habían encarnado la usura, los abusos y la opresión en el campo. El orden privilegiado y las arbitrariedades de la antigua aristocracia terrateniente fueron expuestos, y sus miembros criticados y juzgados abiertamente (*fig. 124 y 125*).

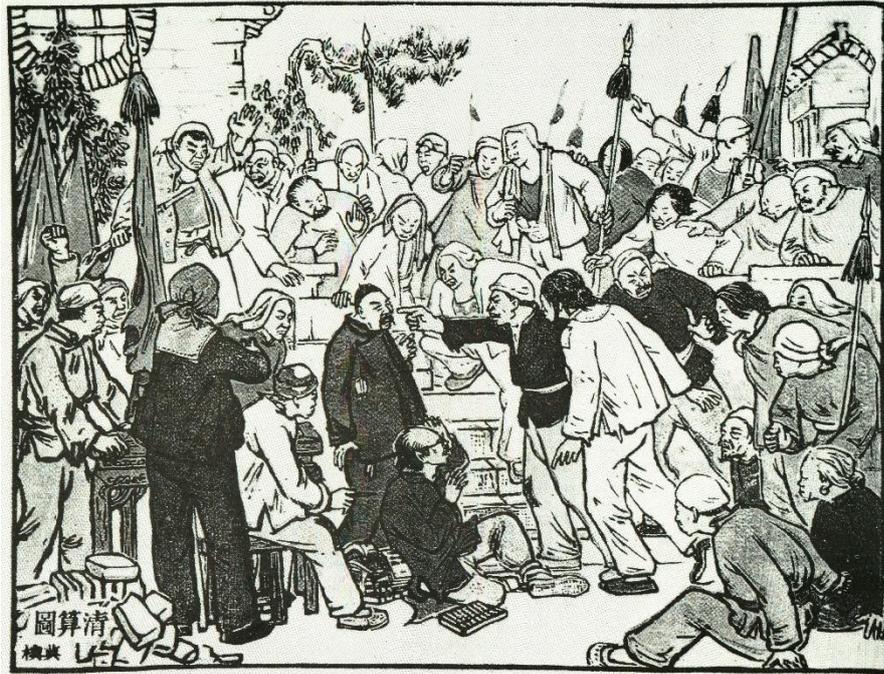


Fig. 124. Mo Pu, *Libéralo de sus deudas*, 1948, xilografía.



Fig. 125. Shi Lu, *Ajuste de cuentas*, 1948, xilografía.

Al tiempo que, por primera vez, el campesinado pobre era dotado de poder para cuestionar el estado de cosas en el campo, las elites rurales anti-comunistas eran atacadas en sus privilegios, y desprovistas de la seguridad que antes le conferían su status y el dominio exclusivo de la tierra. De tal modo, el PCCh lograba además desactivar una posible contra-revolución en el campo, de cara al pronto desenlace de la guerra civil. Para Mao, la esencia de los logros revolucionarios a los que este “dar vuelta el cuerpo” dio lugar residía en que “el pueblo chino finalmente se había levantado”, irrumpiendo activamente en la escena pública para alterar de raíz las relaciones sociales de dominación en el campo (Zarrow, 2005: 360).

Así, en algunos grabados, el radicalismo agrario fue encarnado por una multitud anónima en cuyas manos la reforma fue un instrumento para legitimar la acción colectiva en reclamo de liberación económica, equidad y justicia social y (fig. 126).

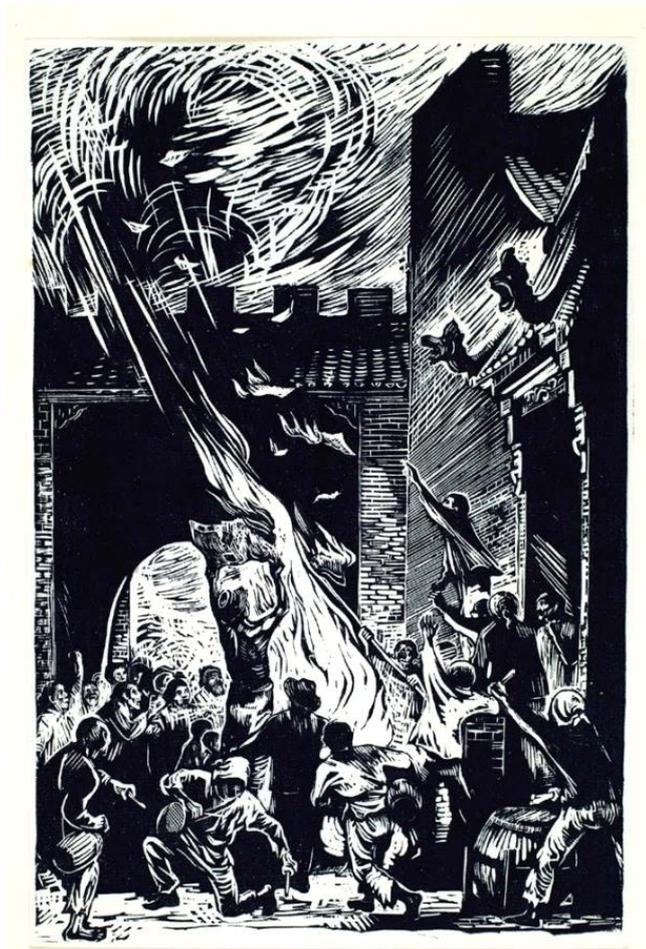


Fig. 126. Gu Yuan, *Quema de los antiguos títulos de tierra*, 1948, xilografía.

Este “dar vuelta el cuerpo” abrió para los campesinos la posibilidad tan largamente postergada de romper con sus deudas y acceder a la tierra expropiada a los antiguos terratenientes, un fin tradicional de igualitarismo utópico que en sí mismo iba más allá de los propios objetivos iniciales del PCCh. En este sentido,

La lucha de los campesinos no era para realizar ideales comunistas, era más bien para asegurar su derecho a la tierra y a un bienestar material que por siglos había sido la meta sus rebeliones y levantamientos en China. Una vez que el PCCh les mostró las estructuras e intereses que les negaban ese derecho, ellos mismos tomaron la lucha en sus propias manos, transformando por completo la distribución del poder económico y político en el campo. El hecho de que el PCCh hubiera sido capaz de señalarles el camino para destruir las raíces de la opresión les ganó a sus nuevos dirigentes un respeto y una admiración que habría de sostenerlos durante los difíciles primeros años tras la fundación de la República Popular (Evans, 1989: 356).

El PCCh supo aprovechar a su favor la fuerza que este movimiento desató entre los campesinos, instalándose a sus ojos como un agente capaz de conducir la liberación tanto como

de hacer efectiva la organización y administración en el campo. Los grabados que siguieron al anuncio de la reforma agraria en las áreas liberadas retrataron, por una parte, el impulso violento del radicalismo agrario y la condena social a los antiguos terratenientes, pero también, poco después, la presencia de los propios cuadros del Partido organizando los comités de aldea, la medición de tierras y la redistribución (*fig. 127*). En esta etapa el registro del proceso de transformación en el campo fue más amplio, incluyendo fotografías que evidenciaron los cambios sociales sobre los cuales el PCCh buscó instalar y proyectar la imagen de un nuevo orden social en marcha y la construcción de una “Nueva China” (*ver Anexo, fig.68-71*).



**Fig. 127.** Niu Wen, *Midiendo la tierra*, 1949, xilografía.

La reforma iniciada en 1947 instituyó una relación de intercambio entre el PCCh y el campesinado pobre marcada por un profundo sentido de reciprocidad, equidad y justicia (Levine, 1987). En este sentido, “la reforma agraria no esperó a la victoria en la guerra civil, sino que ocurrió como parte de la guerra, haciéndola una guerra revolucionaria” (Zarrow, 2005: 357). Sin embargo, esta reforma no representó por sí misma una revolución campesina, en el sentido de una transformación social radical encabezada por líderes campesinos decididos a reorganizar la propiedad en el campo, sino que más bien “fue un instrumento concreto de la guerra política con el que el PCCh trató de movilizar a la población tanto rural como urbana en su lucha contra los nacionalistas” (Bailey, 2002: 165).

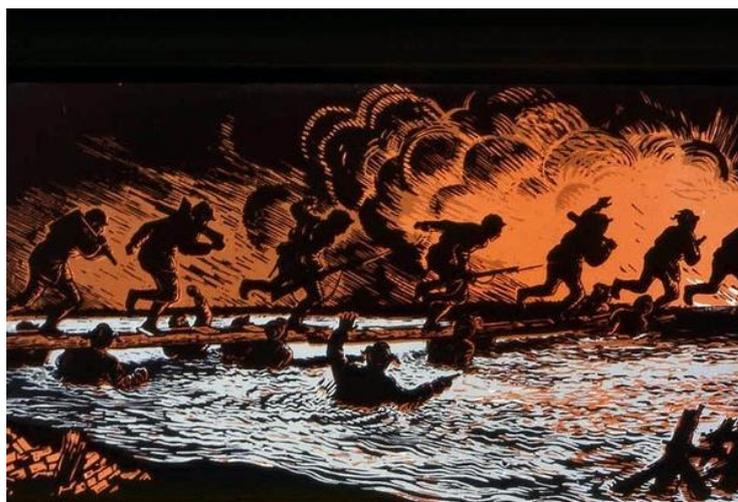
Así, en poco tiempo, la estrategia del radicalismo agrario permitió al PCCh no sólo reformar la estructura agraria tornando a su favor la relación de fuerzas en el campo, sino también ampliar su base de apoyo político y su control directo sobre un espacio mayor de población y recursos. Por

entonces, el territorio controlado por los comunistas se había extendido desde el norte hacia los más accesibles valles y llanuras del centro de China y la población de las zonas liberadas ascendía a 168 millones. Para administrar este enorme espacio, las políticas y el trabajo del PCCh seguían resultando una combinación de transformaciones sociales y económicas radicales para favorecer a los sectores más oprimidos y políticas más liberales orientadas a obtener el máximo apoyo posible de los intereses democráticos independientes (Zarrow, 2005).

Cimentar su autoridad política y ampliar su apoyo popular, que contaba ya con una base masiva, posibilitaría al PCCh acelerar el desenlace de la guerra civil, superando las tácticas guerrilleras y librando bajo acciones militares profesionales una guerra convencional a gran escala contra los nacionalistas.

### 3. El triunfo del comunismo y su incidencia en el Movimiento xilográfico

Con un control territorial más firme, el Ejército comunista pasó a la última fase de su ofensiva, a partir del despliegue de importantes unidades cuyo armamento provenía íntegramente del botín de guerra y con una parte de sus efectivos formada por desertores pasados a las filas comunistas con armas y bagajes. Durante la campaña de Septiembre-Octubre de 1948, conquistaron todo el noreste, al tiempo que los nacionalistas perdían 400.000 hombres, entre los que se contaba una parte de sus mejores tropas (Pepper, 1999). La estampa “Puente humano” de Gu Yuan de 1948 fue realizada luego de que él mismo hubiera un año antes atravesado a pie con sus camaradas el territorio de Manchuria, controlado ahora por los comunistas (*fig. 128*).



**Fig. 128.** Gu Yuan, *Puente humano*, 1948, xilografía.

Como muchos grabados producidos en las “áreas liberadas” por el PCCh, este tipo de estampa eran “celebratorias y conmemorativas del heroísmo de una victoria militar gloriosa”

(Andrews & Shen, 1998: 222). Una obra de carácter similar en cuanto al tono elogioso con que se presentaba la toma de una residencia amurallada por una multitud de soldados y campesinos, fue realizada al año siguiente por el artista Shi Lu. Con el título “Abajo el feudalismo”, la estampa celebraba la victoria comunista en la región montañosa del noroeste (fig. 129).

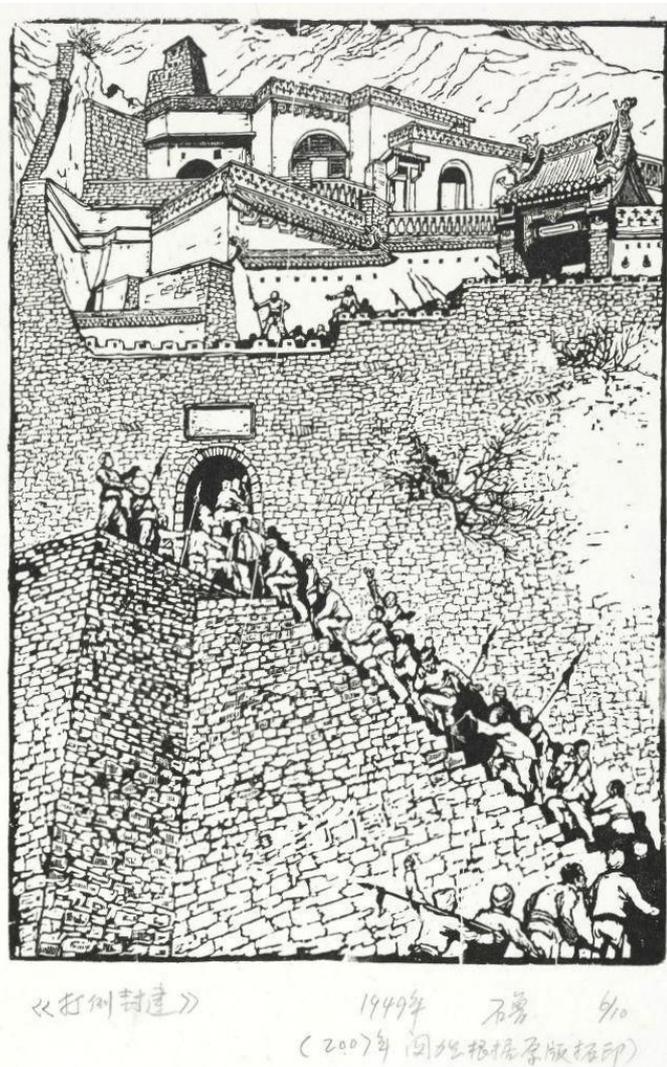


Fig. 129. Shi Lu, *Abajo el feudalismo*, 1949, xilografía.

En diciembre de 1948 se libró una batalla decisiva en la región de Xuzhou en el norte del Jiangsu tras la cual 550.000 hombres de los ejércitos nacionalistas quedaron fuera del combate (Gernet, 2005). Los comunistas ocuparon toda China del norte, dejando incomunicadas las bases que tomaban mientras que continuaban la táctica de rodear las ciudades desde el interior. De tal modo, los nacionalistas fueron rodeados, aislados y derrotados por etapas. La entrada de las tropas comunistas en Beijing y en Tianjin y el cruce del Yangzi a principios de 1949 señaló un momento importante al impulsar el avance hacia el sur del país. La afirmación del rol del PCCh como garante de la liberación nacional se representó a su vez en grabados que acentuaban la extensión del apoyo rural también en las regiones del sur (fig. 130).



**Fig. 130.** Zhang Yangxi, *Nuestras tropas están llegando*, 1949, xilografía.

Por su parte, el gobierno nacionalista inició desde Febrero de este mismo año la evaluación de sus soldados, funcionarios y aliados hacia Taiwán. Allí refugiado, el régimen de Chiang Kai-shek seguiría reivindicando la representación de la auténtica “República de China”. Las milicias del PCCh tomaron Shanghai en el mes de Mayo y poco después las ciudades de Guangzhou y Chongqing. El 1 de Octubre de 1949 se realizó una gran ceremonia en Beijing, encabezada por Mao Zedong y los cuadros más veteranos del Partido, para proclamar la República Popular China.

Visto en perspectiva, “el triunfo del PCCh -unificando al país luego de doce años de guerra, de treinta y siete años de división y desgobierno y de más de cien años de amenazas y ataques imperialistas- fue un logro histórico mundial” (Zarrow, 2005: 358). La liberación de 1949, como se conoció el período del fin de la guerra civil y el establecimiento de la República Popular, significó el término de una etapa y el comienzo de otra, en el largo proceso de la revolución nacional. Dejando atrás varias décadas de inestabilidad, fragmentación y lucha armada, se afrontaría desde entonces el período de la reconstrucción nacional, un proceso arduo y complejo, dirigido por un Partido campesino, poco preparado para gobernar un país empobrecido y en ruinas. En estas condiciones, se iniciaría desde el campo hacia las ciudades, un movimiento de transición desde formas revolucionarias de organización hacia formas burocráticas de gobierno (Meisner, 2007).

En la construcción de este nuevo orden político, la relación entre el Estado dirigido por el PCCh y la sociedad, y en particular la relación entre el Estado y los intelectuales sufrió profundos cambios, a raíz de las medidas que se tomaron para establecer nuevos planes y estructuras de gobierno y un incisivo control en todos los órdenes de la vida social. A través del establecimiento

de un sistema de administración centralizada al estilo soviético, las instituciones educativas y los circuitos culturales tanto en las áreas rurales como urbanas se remodelaron bajo la impronta ideológica del comunismo triunfante.

Ya en Diciembre de 1948, los artistas Jiang Feng, Li Hua, Hu Yichuan, Wang Zhaowen y Wang Shikuo -principales administradores de los equipos de arte en los territorios comunistas- habían comenzado a planear el establecimiento de una nueva Academia de Arte en Beijing, basada en la vieja Academia Nacional de Arte. Con el apoyo y la participación de la mayoría de los artistas que había participado de aquellos equipos, esta institución fue establecida en Enero de 1949. Desde allí, fue convocada para el mes de Julio la Primera Conferencia Nacional de Escritores y Artistas, que reunió en Beijing, por primera vez en doce años, a escritores y artistas provenientes de distintas regiones de China con el propósito de delinear las bases del desarrollo futuro del arte y la literatura de la “Nueva China”.

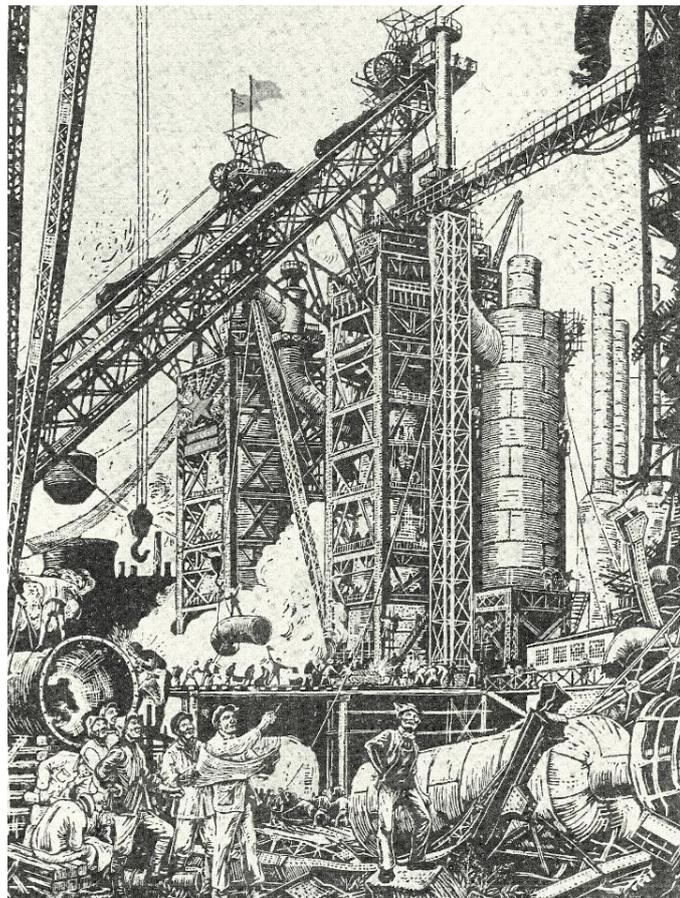
En el marco de esta conferencia se organizó la primer Exhibición Nacional de Arte, promoviendo claramente el “arte revolucionario” como “arte oficial” de la República Popular (Andrews, 2012: 222). Significativamente, de las 549 obras exhibidas en diferentes formatos, 320 eran grabados xilográficos. A propósito de esta distinción, Li Hua afirmaba en la conferencia: “en el tiempo de la guerra revolucionaria, el grabado ha representado a las artes en China y sus logros han sido los más prominentes” (Li, 1995: 146). Después de largas décadas de desarrollo en los márgenes, el grabado era aceptado en el ámbito formal de una academia y puesto a la par o más allá de otras formas de arte ya encumbradas, como la pintura de esencia nacional china (*guo-hua*) y la pintura al óleo de estilo occidental (*xiyang hua*).



**Fig. 131.** Xiu Jun, *Hermano*, 1949, dibujo a lápiz y xilografía. Expuesto en la Primer Exhibición Nacional de Arte. Beijing, 1949.

El grabado de los tiempos de guerra pronto ocupó un lugar en la vitrina de los nuevos museos, pero también sus artistas tuvieron un reconocimiento especial con el establecimiento de la República Popular. En efecto, muchos de los grabadores veteranos del Movimiento xilográfico - como el propio Li Hua, Wang Qin, Luo Gongliu, Gu Yuan y Li Qun- fueron nombrados al frente de cargos directivos o de docencia en las principales instituciones educativas, en los nuevos museos que se crearon o prestaron colaboración en las campañas de difusión y propaganda del Partido (Hung, 1997). Así, por ejemplo, entre 1949 y 1952, los administradores comunistas organizaron un movimiento a nivel nacional para producir grabados populares (*minjian banhua*) siguiendo el llamado “nuevo estilo”. Bajo esta consigna, se crearon obras que promovían las metas del socialismo, celebraban los logros del nuevo régimen y auspiciaban un desarrollo económico moderno basado en el crecimiento de la producción agrícola, el despegue de la industrialización y el triunfo del trabajo colectivo.

En este marco, podemos ubicar la obra de Gu Yuan que muestra debajo de banderas flameantes el resurgimiento de una planta industrial en Anshan (Manchuria) bajo el control conjunto de obreros y técnicos del nuevo gobierno (*fig.132*).



**Fig. 132.** Gu Yuan, *Rehabilitación de los trabajos metalúrgicos en Anshan*, 1949, xilografía.

Los grabados, al igual que el arte de otros formatos (como la pintura al óleo, las caricaturas, y los dibujos) que trataron temas de interés social fueron parte un mismo movimiento cultural que facilitó la victoria comunista entre 1948 y 1949. El elemento en común fue la conexión establecida por los artistas entre las condiciones reales de vida y su propio arte. Cada uno de estos medios reveló un cambio similar al pasar de una búsqueda auto-expresiva a un esfuerzo colectivo para salvar a la nación (Spence, 1990). La singularidad del grabado moderno se destacó por los esfuerzos de revalorización de su primer mentor y por la determinación de los artistas que lo llevaron adelante para transformar activamente la experiencia estética de su propio arte en una experiencia vital y emancipadora, sosteniendo la posibilidad concreta de poner al arte como contenido de la vida, y otorgando al mismo tiempo, una dimensión creativa a la práctica política.

Irónicamente, la victoria comunista terminó con un periodo de importancia histórica para el grabado moderno, al incorporar su producción -subsumiendo su dinámica creativa y su función social- al aparato propagandístico estatal que se puso en movimiento a partir de 1949, para apoyar la reconstrucción nacional e impulsar las exigentes metas económicas del socialismo de Mao y para favorecer, en definitiva, la consolidación del nuevo orden social y político conducido de manera incuestionable por el Partido Comunista Chino.



Este capítulo hizo hincapié en el último período del devenir histórico del grabado xilográfico moderno, estudiando su desarrollo durante los años de la guerra civil en China. Vimos que, tras intensificarse las diferencias internas y desatarse el conflicto armado entre nacionalistas y comunistas, éstos fueron extendiendo su control territorial hacia las zonas del norte y noreste del país, que antes habían estado ocupadas por los japoneses. El ejército nacionalista, mejor equipado y con mayores recursos, sufrió sin embargo bajas y derrotas sorprendentes. A la ineficacia de las tácticas militares del GMD, se sumó en breve tiempo una profunda pérdida de confianza entre la población tanto urbana como rural, agobiada por los efectos disruptivos de la guerra y de una administración económica ineficiente y corrupta.

La mayoría de los artistas que habían estado activos en Yan'an permanecieron en los territorios controlados por el PCCh, mientras que otros decidieron regresar a Shanghai y a otras ciudades para reactivar allí la producción y circulación de grabados. De este modo, la guerra civil bifurcó al movimiento xilográfico en tanto que los grabadores radicados en las áreas bajo control comunista persistieron en el desarrollo de un nuevo estilo, basado en el arte campesino del norte; mientras que los artistas en las áreas bajo control nacionalista refinaron sus técnicas para crear complejas y sofisticadas imágenes de denuncia y protesta social. Algunas de las estampas de

posguerra más poderosas fueron realizadas en Shanghai, expresando una angustiosa furia frente a las fallas del gobierno nacionalista y a los sufrimientos resultantes entre la población.

Aun en condiciones de persecución y censura, y debido a la necesidad de difundir las imágenes de protesta que no circulaban en otros medios, los años de la guerra civil marcaron otra etapa de intensa producción de grabados. Fueron recurrentes las representaciones que mostraban escenas de pobreza e injusticia en la ciudad, soldados descalzos, trabajadores desempleados, profesores empobrecidos y oficiales corruptos. Los grabados de ese tiempo acentuaron su carácter expositivo y crítico respecto de los abusos y atropellos cometidos por el régimen, generando un lenguaje visual de fuertes contrastes y gran impacto emocional. En este sentido, las protestas sociales -activadas y replicadas en los espacios públicos- dieron a este arte su poder y facilitaron su difusión y circulación a una escala masiva.

Este arte sencillo, con sus retratos desolados de la situación social y política de ese tiempo, preparó a los residentes urbanos de China para recibir la victoria comunista, que llegaría en 1949 impulsada por los éxitos en las campañas militares de ofensiva en el norte y centro del país y apoyada por una formidable base de cuadros, soldados y campesinos favorecidos por la reforma agraria en las áreas liberadas. Tras el anuncio del inicio de la reforma agraria, las imágenes idílicas y moderadas que habían caracterizado el estilo de los grabados madurados en Yan'an dieron paso a la representación del radicalismo y la violencia organizada. El desarrollo del grabado en este marco fue parte del intenso trabajo de los cuadros para develar las asimetrías de poder en el campo e impulsar la movilización del campesinado en decidido apoyo al Ejército rojo.

Una serie de grabados laudatorios y elogiosos del triunfo del PCCh sobre el GMD en 1949 anunciaría el clima de optimismo general en los inicios de la República Popular. A partir de entonces, sin embargo, con el avance de la institucionalización del "arte revolucionario", el grabado xilográfico se incorporaría al arte oficial y propagandístico del nuevo régimen político y social instaurado por el Partido Comunista. De este modo, culminaría para el grabado una etapa histórica de su desarrollo, abandonando sus artistas la vida rústica e itinerante, tanto como las posibilidades de experimentación y de crítica desde los márgenes de lo establecido.

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis he buscado aproximarme al devenir del arte en cruce con la historia social y política de China durante las primeras décadas del siglo XX, a partir de un problema específico: la articulación del arte con la cuestión política en este país considerando en particular los modos en que el arte xilográfico moderno se construyó en este tiempo, registrando los acontecimientos políticos y sociales de la época, y tomando los artistas que lo promovieron una dirección activista y crítica, involucrándose en un proceso político de fuerte signo emancipador.

Para abordar este problema, propuse situarlo históricamente en el análisis del proceso general de politización del arte moderno en China, considerando dos momentos fundamentales: el primero, entre 1919 y 1936, cuando la concepción del grabado moderno se define bajo la impronta del Movimiento del 4 de Mayo, y es promovida por el escritor Lu Xun y por los primeros grupos de jóvenes grabadores en la ciudad de Shanghai; y el segundo, entre 1937 y 1949, cuando el movimiento abandona su etapa de experimentación inicial y se extiende territorialmente con una función social definida, en el marco más amplio de la guerra y del proceso revolucionario que atraviesan ciertas regiones del país en ese tiempo bajo la orientación del Partido Comunista.

Con el propósito de fundamentar la elaboración de este problema, en el **primer capítulo** de la tesis he brindado una serie de principios de orden epistemológico, teórico y metodológico que sustentan esta delimitación como objeto de mi investigación. Sobre esta apoyatura, he presentado a su vez un mapa de las discusiones y posiciones historiográficas recientes desarrolladas en el campo de los estudios sobre el arte y la historia sociocultural de China durante las décadas iniciales del siglo XX. Entre estos aportes, se destaca la necesidad de pensar los cambios significativos ocurridos en ese tiempo ya no de manera lineal, progresiva y subordinada a la historia política del Estado moderno sino en su determinación múltiple y compleja, atendiendo al soporte social y relacional de la cultura material, a la racionalidad de las estrategias individuales y al valor semántico de los intercambios y propuestas discursivas.

Asimismo resultó de especial relevancia para este trabajo considerar el proceso de cambio social, político y cultural en el largo plazo como una instancia explicativa preliminar, necesaria para un abordaje situado y más específico del problema propuesto. Con este fin, presenté en el **segundo capítulo** una contextualización general de la historia de China entre fines del siglo XIX y mediados del siglo XX, destacando ciertos hitos, coyunturas y procesos de transformación relevantes que afectaron la articulación del arte con el devenir político y social de ese período. Busqué trazar un recorrido que diese cuenta de una multiplicidad de contextos desplegándose en conexión y mutua determinación, bajo un clima general de crisis en el orden de las ideas, de cuestionamiento a las prácticas y modelos del pasado y de una intensa búsqueda de reorientación sobre las vías del reformismo y de la adaptación de las ideas de Occidente a las condiciones históricas específicas de China. En efecto, vimos cómo tras la caída del Imperio, las dificultades del régimen republicano por contener la fragmentación política operada por las facciones regionales e instigada por el imperialismo extranjero así como sus contingencias a la hora de institucionalizar los programas de modernización y reforma volvieron inestable y precario el orden político y social de estos años tanto en el ámbito urbano como en el rural.

El imperativo de cambio propio de la modernidad, el desafío que supuso la ruptura con la propia herencia cultural y el acercamiento a la comprensión de los modelos y referentes extranjeros dieron lugar a diferentes propuestas que conformaron -desde distintas posturas en lo estético y en lo político- el campo moderno del arte durante las primeras tres décadas del siglo XX. Mediando entre el estilo nacional, identificado en principio con la pintura erudita clásica y el estilo occidental, asociado a la pintura impresionista al óleo, hubo una coexistencia plural de estilos, corrientes y tendencias. Entre ellas, he destacado el desarrollo de la pintura nacional (*guohua*), de las bellas artes occidentales (*meishu*), del arte comercial (*shangye yishu*) vinculado a los medios publicitarios urbanos y el finalmente, el arte del grabado monocromático en madera (*heibai muke*) cuyo proceso de resignificación en este contexto recuperé como objeto de mi trabajo en los siguientes capítulos de la tesis.

Tras haber planteado la base de los lineamientos generales del contexto a largo plazo, en el **tercer capítulo** busqué responder el primer objetivo específico de esta tesis al estudiar los factores que motivaron la revalorización del grabado xilográfico, tanto desde el ámbito de las discusiones e ideas sobre la educación estética en esta época como desde la propia trayectoria biográfica de Lu Xun. Su relevancia reside en que fue este escritor el principal promotor del proceso de resignificación del grabado como una forma de arte válida por sí misma; y fue quien propició, además, las primeras actividades que condujeron a la formación del Movimiento xilográfico. Busqué exponer el valor testimonial de su experiencia formativa en conexión con el cambio político de la época, dando lugar al relato de su educación formal e informal temprana y

de su trayectoria académica posterior en Japón y en Beijing, antes de establecerse finalmente en la ciudad de Shanghai.

Intenté mostrar en este capítulo que, aunque instruido desde su niñez en la tradición clásica confuciana, Lu Xun apareció en la escena histórica de China como un iconoclasta, vívido retrato de un cambio de época, portador de nuevas ideas en relación al arte y a la literatura de la época y de una visión social diferente respecto de la función y el trabajo de los artistas. Compartía con otros intelectuales reformistas de su época como Cai Yuanpei el ideal de un orden social nuevo basado en principios liberales y democráticos derivados de la tradición política e intelectual de Occidente. En este sentido, ambos defendieron el establecimiento de la educación moderna en China y en particular, de la educación estética como un medio necesario para recomponer la cohesión social, tras el derrumbe del Imperio y la decadencia del orden de valores y principios que antaño sostenía la cosmología confuciana.

Como otros jóvenes intelectuales que transitaron entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX la crisis general de orientación que acompañó el ocaso y derrumbe del Imperio, Lu Xun persiguió el establecimiento de nuevas formas más democráticas e inclusivas de concebir la educación estética, el arte y la literatura moderna en su país. En efecto, los primeros años del escritor en Beijing lo involucraron inicialmente en los proyectos de reforma y modernización de la República nacionalista fundada por Sun Yat-sen en 1912, reconociendo desde estos primeros tiempos la importancia de la circulación de ideas para una efectiva promoción cultural y del contacto directo y aprendizaje de las tradiciones culturales extranjeras a través de la traducción entre lenguas.

Pude encontrar que desde estos años, Lu Xun sostuvo una noción del arte como un “acto de transformación” y no de mera contemplación, advirtiendo así el carácter moderno de su valor disruptivo y su potencialidad emancipadora a nivel social y político. Desde esta postura, buscó impulsar nuevas prácticas de difusión cultural y artística para otorgar mayor visibilidad y permitir un acceso más amplio a las obras de arte. No obstante, la falta de condiciones sociales para instalar un sistema democrático efectivo así como la continuidad de los conflictos regionales (a raíz de la injerencia de las potencias occidentales en China y de la militarización del territorio a manos de los caudillos locales) postergaron el avance de estos proyectos.

Como correlato, vimos que durante el período de los “señores de la guerra”, Lu Xun participó del Movimiento por la Nueva Cultura –junto con otros intelectuales críticos del orden social y político existente como Hu Shi, Chen Duxiu y Li Dazhao- proponiendo nuevas maneras de abordar y comprender no sólo el modo de escribir sino la función misma de la literatura y del arte en China. Para esta época, el propósito y la función del arte eran objeto de una discusión que establecía

diferencias de base en el carácter de las reformas, de acuerdo al antagonismo existente entre el denominado “arte aristocrático” (*guizu de yishu*) y el pretendido “arte democrático” (*minzhu yishu*). El objetivo compartido de generar propuestas culturales que quebrasen el elitismo exclusivista del pasado y que fueran accesibles para la gente del pueblo condujo a Lu Xun a propiciar no sólo el uso de la lengua vernácula en lugar de la lengua clásica sino también a difundir otras formas de arte que colaborasen igualmente en el propósito de acercar la cultura hacia un público más amplio. En esta dirección, como intenté mostrar en este capítulo, Lu Xun sostuvo inicialmente la revalorización del grabado xilográfico, recuperándolo como un medio de expresión propio de la tradición gráfica popular en este país y en diálogo con el movimiento del grabado moderno en Japón y Occidente.

En el **capítulo cuarto** busqué ahondar en la impronta de la recuperación del grabado por parte de Lu Xun durante sus años iniciales en Shanghai. Vimos que en un momento donde las viejas instituciones educativas bajo el Imperio así como los antiguos soportes socioeconómicos de mecenazgo habían desaparecido, se hacía imperioso señalar nuevas vías para dar curso a las reformas. No obstante, el fracaso de los programas liberales de modernización en lo cultural, la falta de apoyo financiero del Estado así como el inicio de las persecuciones políticas y la censura de la protesta por parte del régimen nacionalista provocaron el alejamiento de Lu Xun de la función pública y su traslado hacia la región del sureste de China. Siguiendo su trayectoria y el contexto político de estos años, constatamos lo significativo que fue este desplazamiento para el escritor ya que supuso su establecimiento en Shanghai, donde –en contacto con otras ideas, escritores y artistas críticos del régimen- dejó de lado la escritura de ficción para profundizar en el género del ensayo, un medio que encontró por entonces más eficaz para reflejar su lectura aguda y mordaz de las circunstancias políticas que atravesaba el país.

En relación estrecha con el avance del movimiento comunista en Shanghai, los años de Lu Xun en esta ciudad -desde fines de la década de 1920- fueron claves en su acercamiento al estudio del pensamiento político marxista y en el contacto que estableció con numerosas fuentes extranjeras, tanto literarias como artísticas, de las cuales se nutrió y buscó difundir de manera más amplia a través de diversas publicaciones y traducciones. Enardecido por los vivos ecos de la revolución rusa, este impulso fue parte de un proceso general de difusión del pensamiento de izquierda entre muchos jóvenes e intelectuales interesados en dar curso a una reforma social más amplia que lo que había permitido el desarrollo cultural bajo la primer República. En este sentido, el modo de intervención de Lu Xun en la escena cultural de la ciudad, ya sin una función pública que lo sujetase al ámbito institucional y educativo oficial, le permitió mantenerse en diálogo con las reflexiones críticas que aparecieron en torno a la definición y búsqueda de un arte nuevo en China, así como también establecer otras propuestas y conexiones sociales –en afinidad con los

grupos de izquierda- que colaboraron en los años siguientes en revalorizar y extender el grabado xilográfico en China.

Sobre las vinculaciones, influencias y referentes del Movimiento xilográfico a nivel interno y externo, traté de ocuparme en el **quinto capítulo**, buscando responder el segundo objetivo específico de esta tesis, al ahondar en las implicancias directas que tuvieron el avance cultural de los grupos de izquierda en Shanghai y la impronta de los movimientos gráficos extranjeros en el origen de este movimiento artístico y en la difusión del grabado por parte de Lu Xun. En efecto, fue en diálogo con estas influencias que se fueron generando las condiciones para la formación de un movimiento comprometido y con un interés social en la práctica del grabado, a la vez que hubo un apoyo más decidido del escritor en esta dirección, de cara a las necesidades de expresión que imponía el contexto político.

Recuperamos el itinerario formativo inicial del Movimiento xilográfico reconociendo su constitución a partir de un pequeño número de grupos y sociedades de estudio del grabado. La primera fue la Decimoctava Sociedad de Arte en 1929, a la que pronto siguieron otras, de corta duración a raíz de las dificultades materiales y a la censura impuesta por el gobierno en sus intentos por controlar la disidencia y las expresiones radicales en contra del régimen. Bajo estas condiciones, Lu Xun sirvió de mentor y de guía para estos artistas, aún sin mediar una relación institucional e incluso careciendo de un espacio fijo y estable de trabajo en común. En efecto, resultó clave para este trabajo establecer las relaciones que mostraron la estrecha vinculación de los artistas con esta figura intelectual, quien los estimuló en el interés y la práctica del grabado xilográfico, mostrándoles diferentes modelos para su aprendizaje y logrando paulatinamente la conformación del Movimiento xilográfico moderno, por fuera de todo establecimiento oficial de arte o de educación aceptada por el régimen nacionalista. En este desarrollo, a su vez, fue fundamental reconocer la estrecha relación establecida con otros artistas e intelectuales junto a quienes impulsaron en estos años el avance general de un movimiento político y cultural de izquierda en la ciudad. En este sentido, Lu Xun se involucró directamente en la conformación de la Liga de Escritores de Izquierda, siendo uno de los miembros más prominentes, y colaborando a su vez con la Liga de Artistas de Izquierda, ambas organizaciones afines al Partido Comunista chino.

Atento a la fuerza y al valor disímil de dos tradiciones culturales diferentes en su propio país –la cultura popular y la cultura letrada- Lu Xun fue intentando definir el carácter del Movimiento xilográfico, de cara al devenir de las experiencias históricas propias y extranjeras al comenzar el siglo XX. En esta dirección, abordé los modos en que el escritor llevó adelante la promoción del aprendizaje del grabado moderno, mediante un apoyo sostenido a la trasmisión del conocimiento

y a la difusión de las técnicas y posibilidades creativas de la propia xilografía monocromática pero también, a través de la exposición y publicación de piezas gráficas extranjeras. Pude constatar en este sentido, que los referentes e influencias del Movimiento fueron tanto locales como internacionales, en virtud de la propia orientación cosmopolita de Lu Xun así como de la profusa circulación de ideas y prácticas foráneas que hubo en esa época. En esta dirección, vimos que en particular, fueron de especial relevancia para este movimiento las corrientes coetáneas provenientes de Japón, las vanguardias gráficas europeas y la teoría socialista del arte.

En efecto, el modelo que siguieron estos artistas fue inicialmente el que aportaban las técnicas compositivas del grabado moderno japonés, que años antes había desarrollado el movimiento *sōsaku hanga* en el país vecino. Tomando en cuenta la propuesta integradora de este movimiento en torno al trabajo artístico en el grabado, y en correspondencia con la posición teórica que sostenían en relación a la función social del arte, intenté dar cuenta de cómo los artistas del Movimiento xilográfico generaron un quiebre en la concepción tradicional del grabado en China y en los modos de realización de su propio trabajo. Si bien, entrando en diálogo con la propia tradición- recuperaron el carácter popular de las estampas de año nuevo (*nianhua*) y de las novelas ilustradas con grabados (*lianhuanhua*), establecieron un modo de realización sustancialmente distinto. En este sentido, vimos que eliminaron la rígida división del trabajo que había caracterizado la producción de grabados en China desde el siglo XV, al crear las composiciones y aprender a tallar e imprimir por sí mismos las estampas, unificando de este modo el aspecto creativo de diseño de la imagen con el de su realización e impresión en serie a través de métodos manuales.

Esta integración del trabajo manual y el trabajo intelectual en el arte suponía una ruptura en relación a los modos de producción de grabados en el pasado, donde la división del trabajo para producir una estampa se sostenía sobre una distinción social y de prestigio entre quienes ideaban la obra por un lado y quienes ejecutaban física o mecánicamente su realización por otro. El reconocimiento del grabado como una forma legítima de arte y la integración de estos dos aspectos del trabajo en el seno de su concepción, permitió a estos artistas involucrarse por sí mismos en la producción directa de las obras, prescindiendo de la organización formal de un taller permanente, al tiempo que actualizaban el estatuto del grabado, considerándolo una práctica artística válida y moderna, con técnicas específicas para el uso de los materiales y procedimientos de composición, a ser estudiados y perfeccionados al igual que otras formas más elevadas o reconocidas de arte. Sobre la base de estas ideas, que impulsaron la noción de una “estética del vigor” -relacionando de un modo directo y comprometido a los artistas con el valor social de su propia labor- se reconoció a su vez la distinción del grabado como mera reproducción o réplica

mecánica de una imagen en serie (*fuzhi pin*) respecto de la noción más integradora y auto-reflexiva del grabado creativo moderno (*xiandai chuangzuo muke*).

Con la intención de profundizar en ese proceso, procuré mostrar asimismo que estos artistas se inspiraron y aprendieron de las obras de ciertos movimientos de la vanguardia histórica europea, involucrados en el arte gráfico realista, social y de protesta, como el expresionismo alemán de Carl Meffert, Max Beckmann, Käthe Kollwitz y del belga Franz Masereel, y el realismo social de los rusos Vladimir Favorsky, Alexei Kravchenko y Andrey Goncharov. Lu Xun publicó diversos trabajos de estos artistas para dar a conocer cómo muchos trabajadores extranjeros eran oprimidos en sus propios países del mismo modo que en China, pero también cómo se los representaba colectivamente y en acción. Adquirieron de este modo nuevos referentes cuyo estilo, técnicas y disposición buscaron emular, girando el eje de una práctica válida desde antaño en China basada en la conexión con la actitud propositiva de un maestro y en el aprendizaje y copia de su modo de ejecución. De la inspiración en estas influencias pero también de la reflexión crítica que sostuvieron para adaptarlas a las circunstancias de su entorno y al carácter del público chino, pudimos ver cómo fue surgiendo una síntesis estética entre los aportes específicos del grabado moderno en Japón y Occidente y los elementos resignificados de la cultura visual propia de China.

En esta misma dirección, el registro que he realizado de publicaciones y muestras de obras gráficas así como de traducciones de textos extranjeros, me ha permitido dar cuenta de las maneras en que este escritor buscó trazar puentes de encuentro y de diálogo entre las circunstancias históricas y las condiciones de producción para el arte gráfico en su país y los modelos artísticos y referencias teóricas de Japón y Europa que, por afinidad de propósitos, consideraba más apropiados tomar como ejemplos a seguir. Lu Xun apoyó inicialmente de este modo a los artistas que conformaron el Movimiento xilográfico para emprender la observación, reflexión y crítica del aporte de cada movimiento extranjero, a fin de ir definiendo los elementos que resultaran más efectivos para construir una nueva forma de arte en China, de cara a los sucesos políticos que comenzaban a transformar dramáticamente las condiciones materiales para el desarrollo de cualquier actividad cultural y artística en el país. Lu Xun advirtió, en tal sentido, la potencialidad creativa del grabado y sus posibilidades de irrupción e intervención en lo público.

En relación con lo anterior, en el **sexto capítulo** de este trabajo intenté avanzar en el logro de otro objetivo específico de esta tesis al buscar comprender la vinculación que se dio entre el arte del Movimiento xilográfico y el recrudecimiento de los acontecimientos políticos desatados en Shanghai a partir del ataque japonés de 1932. Nos abocamos a entender cuáles fueron sus efectos sobre las formas de organización del trabajo, el objeto y el modo de representación que

siguió este movimiento artístico a partir de entonces. Vimos en principio que las pérdidas humanas y los daños materiales provocados por el bombardeo y el combate en las calles pusieron al descubierto una realidad hasta entonces poco representada en las imágenes de la época. El grabado se sumó entonces a la fotografía como un instrumento visual para registrar la inmediatez de los efectos trágicos del ataque, aunque resultando un medio más económico y accesible para la reproducción en serie y para la circulación de imágenes entre la gente común. Aun así, pudimos observar que su producción en condiciones de clandestinidad se diferenció por la búsqueda de intervención en los márgenes de los circuitos culturales o artísticos establecidos. En relación a ello, dada la identificación de muchos de estos artistas con el movimiento comunista en ascenso, aun cuando Lu Xun no fuera oficialmente un miembro del PPCh, fueron años de un sensible aumento de los controles, la persecución y la censura por parte del régimen nacionalista.

Bajo estas condiciones, la limitación impuesta a la circulación de trabajos individuales fue dando paso a la acción colectiva, organizada y sostenida para efectuar un cambio en las condiciones presentes. En este sentido, procuré mostrar cómo luego de que la sede del primer grupo de grabadores en Shanghai -la Decimoctava Sociedad de Arte- fuera destruida por el bombardeo japonés de 1932, ésta fue sucedida por una rápida organización de clubes y sociedades de arte, que trataron conjuntamente de estar a un paso por delante de las medidas de represión. La crisis que supuso el estallido de la violencia en Shanghai, pero también la intensidad con que habían sido internalizadas ya en ese tiempo muchas ideas y conceptos provenientes del marxismo hicieron que la reflexión y resolución de ciertos problemas clave en torno al carácter de las obras y al activismo del movimiento se plantearan como acuciantes. Dada la coyuntura crítica de 1932, propuse la consideración de dos temas sustanciales, en tanto afectaron a partir de ese período tanto el carácter de las obras como su producción: la cuestión de la representación y el problema de la inteligibilidad de las obras. Ambas cuestiones emergieron con relevancia al calor del desarrollo inicial del movimiento comunista en el campo y de la irrupción de la guerra en la ciudad.

Llegado este punto, intenté exponer cómo al modificarse las condiciones de trabajo y el contexto histórico en que se desarrolló el arte gráfico de estos artistas, se fue modificando críticamente también su propia posición política e ideológica, sus lazos de compromiso con otros actores y por ende también, las propias formas y el objeto de su representación artística. En este sentido, surgía a partir de este momento la representación intencionada de la gente común como protagonista de escenas de conflicto, violencia y tensión social. De este modo, la clase trabajadora -reconocida como sujeto político- fue irrumpiendo como un nuevo sujeto social en las composiciones de arte, antes reservadas a la representación armónica y estable de la vida cortesana, dando lugar a una variedad renovada de temas y referencias a la vida cotidiana del

pueblo, a las realidades y problemas sociales más severos y a las luchas y manifestaciones colectivas de protesta.

En este contexto, el grabado xilográfico fue asumiendo un lugar en la disputa por la producción de sentidos desde el arte y una nueva función no sólo como medio de representación visual de los conflictos apremiantes de la época sino como un medio público y masivo de difusión y persuasión política. Como resultado, dado el carácter rupturista de la forma de trabajo así como de los temas y formas representadas en las obras del Movimiento xilográfico, asistimos durante estos años a la realización de la consigna radical que apelaba al “fin del arte por el arte”. En otras palabras, este desarrollo del arte xilográfico en contacto estrecho con las realidades sociales y en conflicto con las imposiciones políticas de la época, condujo al rechazo decidido de la noción de un arte autónomo, subjetivo e individualista y a la búsqueda, por el contrario, de un arte de vanguardia, comprometido y crítico, que otorgase visibilidad a la sociedad en crisis y que devolviese valor y vitalidad al mundo de lo ordinario.

En relación con lo anterior, la voluntad acuciante de registrar la historicidad y el impacto de esos acontecimientos puso al descubierto en lo perceptual el cambio en el objeto y en el modo de concebir la representación misma. Ahondando en este desarrollo, describí los ajustes que realizaron estos artistas para poder intervenir políticamente en el campo cultural, actuando en condiciones de precariedad y por fuera de los espacios y convenciones institucionales dadas. En afinidad con la propuesta del comunismo en el campo, al tomar al hombre común como objeto y público de sus obras, a los grupos de trabajadores, pobres y desplazados que formaban las nuevas masas urbanas que poblaban las calles y suburbios de la ciudad, estos artistas contribuyeron a darles un claro reconocimiento social a la vez como sujetos políticos y agentes históricos. Como consecuencia, este proceso puso de manifiesto dos objetivos menos visibles en lo inmediato, pero sustancialmente importantes en las décadas siguientes: por una parte la defensa que estos artistas hicieron de su vocación y relevancia social en un momento de recomposición de su posición sociopolítica tras la implosión del Imperio, y por otra, la emergencia del arte como una herramienta social y cultural necesaria en la construcción política moderna de China.

Podemos afirmar entonces que a partir de las influencias externas pero también de la reflexión crítica sobre las condiciones políticas y sociales para el desarrollo del arte en su país, los cambios materiales que introdujeron estos artistas en la práctica del grabado xilográfico en China resultaron una transformación sustancialmente original en dos aspectos: por una parte, en el carácter de las obras, dotadas intencionalmente de mayor simplicidad y crudeza en la forma y el contenido para ganar mayor efectividad en el alcance de un público más amplio; y por otra, en la forma de concebir su propio lugar y trabajo como artistas en una sociedad urbana, cosmopolita y

cambiante como lo era la de Shanghai en aquellos años. Al fervor de los eventos que sucedieron al ataque de 1932, lo social y lo político se incorporaron como elementos constitutivos del grabado xilográfico en tanto obra de arte, incidiendo en su historicidad en la medida en que se incorporaban como “conciencia crítica” en el acto de su producción.

Como hemos visto, asimismo, el creciente atractivo de los grabados en madera como una forma de arte público se vio impulsado por los avances significativos del movimiento de izquierda en la teoría y la práctica. Los jóvenes artistas que recurrieron al grabado sacaron a la luz nuevas declaraciones sobre el arte y sobre su necesidad social, al tiempo que conscientemente también exploraron y experimentaron con nuevas maneras de circulación y exhibición de las obras. Si bien al principio, se trató de trabajos exploratorios, aislados y en su mayoría individuales, después de 1933 claramente fueron obras que se difundieron de manera colectiva, a través de selecciones, antologías y catálogos publicados de manera colaborativa. No se trataba de un solo artista o un grupo singular sino de un colectivo que reunía sus obras y buscaba darlas a conocer, ampliando las posibilidades de otorgar mayor visibilidad al grabado de denuncia social y de protesta, aún en su producción marginal y en su forzado devenir en clandestinidad.

Sobre la base de los resultados expresados en la primera y segunda parte de la tesis, en el **séptimo capítulo**, procuré indagar sobre el desarrollo de estas nuevas estrategias de difusión y sus implicancias, avanzando en describir los alcances a nivel territorial que tuvo el activismo desarrollado por estos artistas y su incidencia en la definición política del grabado xilográfico como un arte público, masivo y moderno. Abordé, en este sentido, el alcance que tuvo el Movimiento xilográfico entre 1934 y 1936, atendiendo a los modos en que se produjo su extensión a nivel territorial desde Shanghai hacia el sur, centro y norte del país. Pude constatar en esta dirección que los años inmediatos al estallido de la guerra contra Japón fueron cruciales en este sentido, tanto por la intensidad de las actividades y proyectos emprendidos por los distintos grupos que conformaron el Movimiento así como por la emergente necesidad de colaborar en la lucha de resistencia a nivel nacional.

Esos años estuvieron marcados por las intensas persecuciones y arrestos llevados a cabo por el Partido nacionalista en sus intentos por combatir la radicalización del comunismo en el campo y por controlar la disidencia en las áreas urbanas del sur y sureste del país, donde hasta entonces se había desplegado infructuosamente la iniciativa de movilización del incipiente proletariado industrial por parte de los cuadros urbanos del PCCh. A pesar de estas condiciones generales, constatamos que el interés y el impacto que produjeron las obras del Movimiento en Shanghai provocaron su difusión también entre otros artistas de ciudades vecinas como Hangzhou, en Guangzhou hacia el sur, y más alejadas en el norte como Beijing y Tianjing. Como

vimos, este fenómeno particular de descentralización cobró mayor interés en articulación con el trasfondo de la lucha de fuerzas entre el GMD y el PCCh tras la instalación de una parte de sus cuadros en el campo y su forzoso desplazamiento territorial a través de la Larga Marcha.

Considerando bajo este contexto la relevancia de la extensión espacial del Movimiento xilográfico, intenté dar cuenta de cómo en distintos puntos del país se organizaron exhibiciones y muestras itinerantes de las obras, así como talleres en aldeas y pueblos rurales para difundir el aprendizaje del grabado. Pude hallar que a través de la itinerancia de las muestras, de la reunión y publicación manual de las estampas y del establecimiento de conexiones directas con los artistas locales, los nuevos grupos tuvieron un éxito notable no sólo en la organización de la acción colectiva en términos más amplios sino en la popularización misma del arte del grabado. Estas estrategias permitieron a su vez dar mayor visibilidad y un grado de legitimidad inédito a este formato, al tiempo que posibilitaron la salida del propio Movimiento por fuera de las condiciones de trabajo en clandestinidad a las que habían estado obligados sus artistas en Shanghai.

Al exhibir de manera realista escenas de luchas y conflictos políticos, imágenes de pobreza, de marginalidad y de muerte el Movimiento xilográfico planteó un claro desafío a las sensibilidades estéticas tradicionales y a las formas aceptadas de ver. La exposición, además, de paisajes locales, de costumbres populares y de trabajos de campo produjo una conexión más inmediata con el público al que buscaban dirigir sus obras. De este modo, traté de mostrar el sustento simbólico y social de las estrategias singulares que posibilitaron al Movimiento extender su alcance y construir de manera conjunta un mapa más extenso en lo territorial para el recorrido de las obras.

De este modo, las primeras dos exhibiciones de grabados realizadas a nivel nacional resultaron un éxito como verdaderos eventos de arte en Shanghai y en los otros puntos geográficos del itinerario recorrido. Este logro en términos de visibilidad pública se debió en gran medida a la firme articulación que sus promotores tanto como los artistas realizadores consiguieron efectuar entre el grabado como medio visual efectivo de expresión artística y un discurso y una conciencia social dirigida hacia la gente del pueblo. Esta orientación, que apuntaba a evocar y revalorizar las condiciones locales y las circunstancias materiales en que vivía y trabajaba la gente común, determinó que el realismo -como estilo de representación de esa "estética del vigor" que defendía Lu Xun para China- se convirtiese en una característica central del Movimiento xilográfico, influyendo a su vez en el carácter posterior del arte impulsado por el PCCh durante los años cuarenta en sus bases rurales de Yan'an.

En el contexto de la guerra, el Movimiento xilográfico desafiaría las convenciones establecidas del arte de formas mucho más radicales que lo que pudieran haber imaginado otras

tendencias artísticas coexistentes como el modernismo, las bellas artes y el arte comercial. Durante los últimos años de su vida, Lu Xun se esforzó por animar a los artistas a generar en el ámbito de las artes visuales la misma originalidad reflexiva y cosmopolita que él había defendido también en el ámbito de la literatura. Así, lo que los jóvenes artistas del Movimiento xilográfico crearon, de acuerdo a las palabras del propio escritor en 1935, era un “arte público y moderno que había superado la atrincherada división entre lo sublime, elegante y elevado y lo insípido, tosco y vulgar” (Lu, 1982: 113). Al aportar deliberadamente un sentido crítico al contenido y a la función de sus obras, dieron respuesta a una necesidad social no representada hasta entonces en el arte tradicional ni en el de otras corrientes estéticas de la época. Sumado a esto, al organizar muestras públicas y exhibiciones itinerantes para alcanzar a un público más amplio, transformaron desde abajo las instituciones y prácticas artísticas existentes y reorganizaron las estructuras de visibilidad y representación visual predominantes.

De este modo, según procuré mostrar en este capítulo, a la vez que buscaron generar un impacto desde la imagen visual, proclamaron su creencia en el potencial emancipatorio de su propio arte, dando sentido a un nuevo arraigo para estos artistas e intelectuales en una sociedad que se abría paso a pesar de la guerra. Como correlato, la construcción de este nuevo “acuerdo social”, en un contexto político de profunda desintegración, implicó la movilización política de los propios artistas, que intentaron de este modo dirigir un esfuerzo de cooperación y viabilizar una alternativa de resistencia frente a la amenaza concreta de la guerra con Japón y a la violencia desatada en el país a partir de su eclosión finalmente en 1937.

En el **octavo capítulo** abordé el escenario que se abrió para el desarrollo del grabado, a partir del estallido de la guerra y de los inicios de la lucha por la resistencia nacional del pueblo chino. Consideramos los primeros impactos que tuvo la crisis nacional en las ciudades constatando cómo en esta etapa, ya sin la presencia y orientación de su mentor inicial, el Movimiento xilográfico se fragmentó una vez más, al tiempo que se radicalizaban los posicionamientos ideológicos y se agravaban las condiciones de trabajo. Vimos cómo tras la ocupación japonesa de Shanghai y de las principales ciudades de la costa sudeste, los artistas que lograron escapar y emprender el éxodo hacia el interior convergieron a su vez con otros artistas y grabadores, ya sea inicialmente en Hankou, Wuhan, Guilin y Chongqing como luego, más específicamente en las áreas fronterizas del noroccidente, controladas por las milicias comunistas. Desde estos diferentes puntos, algunos referentes claves del Movimiento como Jiang Feng, Li Hua, Tang Yingwei, Luo Qingzhen, Li Qun y Zhang Hui junto con muchos otros artistas refugiados lograron organizar a comienzos de 1938 pequeños talleres de grabado para registrar y promover la resistencia nacional del pueblo chino.

En este desarrollo establecí una diferencia respecto de la producción de grabados en las áreas que continuaron bajo control del Partido nacionalista y en las áreas comprendidas bajo la influencia del Partido comunista. En las primeras prevaleció un estilo expresionista con figuras exageradas y distorsionadas, en representaciones que subrayaban con un uso extensivo del negro la violencia de la guerra, el desarraigo y la desesperación de las víctimas y los refugiados. En estos aspectos coincidían con el carácter dramático de la gráfica producida durante la guerra en Europa. Por el contrario, en las regiones del norte donde se instalaron las bases comunistas, el grabado siguió un curso diferente al incorporarse su práctica a la organización de la lucha y movilización del PCCh en el campo. En tal sentido, subrayamos la importancia que tuvieron ciertos acontecimientos como la Fundación de la Academia Lu Xun en Yan'an al favorecer la reagrupación del movimiento de grabadores, ahora inscripto en la organización que el Partido fue gestando en las áreas fronterizas y de retaguardia.

Dentro de la lógica general de la guerra prolongada en el campo y de las tácticas guerrilleras puestas en marcha por el PCCh, pusimos el foco en la experiencia creativa de los equipos de grabadores que fueron asignados a trabajar en pequeños poblados de la cadena montañosa de Taihang. Los problemas y condiciones que planteó el trabajo concreto de movilización y propaganda en este medio rural llevaron a los grabadores a enfrentar el problema de dar mayor inteligibilidad a las obras a partir de dos mecanismos: la evocación y resonancia de lo propio y la adopción de formas locales y lenguajes visuales que siguieron el modelo de las estampas de año nuevo, propias de la cultura popular del norte de China.

Dada la relevancia de las experiencias políticas vividas en Yan'an y de los lineamientos prácticos y teóricos que se establecieron a partir de ellas, en el **noveno capítulo**, profundizamos en el transcurrir de los últimos años de la guerra sino-japonesa en esta región. Como un hito que marcaría el clima general de los años siguientes, la primera campaña de rectificación y reeducación impuesta por el PCCh a sus cuadros señaló la llegada de un período de mayor disciplinamiento y control en las formas de expresión artísticas y literarias, consideradas desde entonces como instrumentos que debían prestarse por entero al servicio de la revolución social. En esta política tuvo especial incidencia la reafirmación del liderazgo de Mao Zedong dentro del PCCh y la reelaboración que sus intervenciones provocaron en la interpretación de la historia reciente y del rol del propio Partido como agente de liberación de las masas populares.

A partir de estos lineamientos, observamos un momento de gran extensión del uso del grabado, afirmándose una decisión orgánica y colectiva a partir de iniciativas prácticas, surgidas de las experiencias de trabajo en el campo, y de directivas teóricas definidas a partir de las Conferencias sobre el arte y la literatura pronunciadas en 1942. La creación de grabados con un

“estilo nacional” identificado con la construcción de una nueva China en las “áreas liberadas” por el PCCh consolidó la estrategia de su difusión como dispositivos de popularización y propaganda, pero además afirmó el surgimiento de una nueva cultura política asociada a la participación activa en la resistencia. En la crudeza de las condiciones impuestas por la guerra, la apropiación y resignificación de ciertos símbolos de la cultura popular por parte del PCCh colaboró en forjar una idea de cohesión social y unidad nacional que le permitió tornar a su favor la resolución de las desventajas numéricas y de recursos en la última etapa de la guerra contra Japón.

Para concluir con el logro del último objetivo de la tesis, en el **décimo capítulo** avancé en señalar las transformaciones, continuidades y tensiones que atravesó la producción de grabados durante los años de la guerra civil, entre 1946 y 1949, desatada poco después de la capitulación de Japón, a raíz de la intensificación de las diferencias políticas entre Chiang Kai-shek y los líderes comunistas. En este contexto, di cuenta de los contrastes y cambios que se produjeron en el tipo de representaciones que predominaron en esos años y la influencia que en ellas tuvieron, por un lado, el resurgir de la protesta urbana en las ciudades reconquistadas por el GMD y por otro, el radicalismo agrario propiciado por el PCCh en el norte y noreste rural. Vimos cómo y por qué estos dos fenómenos sociales contribuyeron de diverso modo y con su propia dinámica a consolidar el camino hacia el desenlace de la guerra civil a favor del movimiento comunista.

En efecto, la sensible pérdida de apoyo y confianza entre la población urbana hacia el régimen nacionalista, así como la extensión del apoyo al PCCh por parte de la población campesina luego del anuncio de la reforma agraria en el campo fueron elementos que favorecieron en gran medida la aceleración del desenlace del conflicto. Este contraste se hizo presente en los grabados que retrataron con recursos y lenguajes diversos, por una parte, las evidencias del mal gobierno sostenido por el GMD y por otra parte, las escenas que describían la liberación de los campesinos de la dominación de las élites rurales y la instalación del PCCh como garante de un nuevo orden social más equitativo y justo. La transformación de la mirada sobre lo rústico, lo doméstico y lo local generaron una ampliación del repertorio temático de las obras, recuperando el lenguaje sencillo y colorido de las estampas populares en el campo para otorgarles un contenido político y una nueva función social, estrechamente vinculada a la movilización política en apoyo del PCCh en las áreas fronterizas del norte. De este modo, el uso de símbolos e imágenes remodeladas a los fines prácticos y persuasivos del PCCh cambió la naturaleza y el discurso de la cultura popular durante el último período de la guerra. Asimismo, capitalizando la toma de conciencia y los resultados de la lucha de clases en el campo, los comunistas le dieron a la cultura popular emergente un contenido rural y socialista, retratando las regiones fronterizas bajo su control como el futuro de toda China.

La habilidad del PCCh para consolidar gradualmente su base de poder le permitió dar un salto hacia 1948, cuando la guerra civil alcanzaba su momento más decisivo. Fue entonces, como vimos, cuando el PCCh logró tomar control de la estratégica región de Manchuria, y desde allí, las ciudades de Beijing y Tianjing, para continuar rápidamente hacia las provincias de Jiangsu y Anhui, en el centro del país. Hacia 1949, era evidente ya que los comunistas habían ganado la guerra.

Los grabados celebratorios que recibieron con optimismo la victoria comunista anunciaron no sólo el fin de una larga etapa de guerra y violencia generalizada; sino también la llegada de un período de intensa reconstrucción nacional tras el establecimiento de la República Popular. El proceso de institucionalización de las formas de gobierno y organización revolucionarias llevaría al avance de la unificación política, territorial y cultural del país, pero también a la burocratización de las prácticas en todos los órdenes de la administración estatal. La edificación de este nuevo orden llevaría a la conclusión de un período de desarrollo singular del grabado xilográfico moderno, al abandonar los márgenes del circuito establecido e incorporarse desde ese momento ya sea como un objeto de estudio en un museo o institución educativa del Estado, o como una herramienta de probada eficacia para la propaganda del Partido Comunista. En este punto, su inscripción como parte del arte oficial de la República Popular terminó para sus artistas con un largo período de apertura y diálogo entre tradiciones, de confrontación de modelos y exploraciones, de publicaciones precarias, de búsquedas de estilos propios, de itinerancia y movilización. En esa nueva coyuntura, el abandono de la voluntad crítica y de disputa, que había hecho propia el grabado moderno, llevaría consecuentemente a la disolución de su poder disruptivo.

El origen y devenir del grabado xilográfico moderno concluiría en esta coyuntura sus años de mayor riqueza por la potencia creativa de sus prácticas y por la diversidad de expresiones y estrategias de difusión ensayadas, para dar paso a otra etapa signada por el manto de uniformidad que pondría sobre el campo del arte en China el advenimiento del realismo socialista con su particular estética de propaganda. No obstante, los logros alcanzados y las transformaciones cometidas en la concepción del arte moderno chino como un arte público, masivo y con vocación de intervención social y política no retrocedió sino que se afirmó en la capacidad de los propios artistas para resignificar sus prácticas en conexión con las necesidades sociales o de orden cultural compartidas.

El origen del grabado moderno chino y su devenir crítico en diálogo con las propias tradiciones, cánones y lenguajes establecidos así como su apertura a la recepción, confrontación y adaptación creativa de otras tradiciones y prácticas artísticas foráneas, lo ubican en un lugar de singular importancia para seguir pensando la capacidad manifiesta de este arte para crear y

revelar sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes pero también para resignificar a partir de ellos, las lecturas y acciones políticas que posibilitaron la transformación práctica en la arena de lo público y que dieron expresión y rostro a las voluntades críticas.

Reconociendo el valor de este recorrido, la puesta y extensión del arte al servicio de una causa emancipadora o, por el contrario, el repliegue, la postergación o la desactivación de este proceso, no nos anima a pensar que existan obras emancipadoras por sí mismas. Lo que existe para la definición del arte que estudiamos y para la proyección de sus posibilidades en el tiempo son precisamente las formas de vida que contiene y comunica, las miradas políticas que les dan sentido, el reconocimiento de la materialidad de los símbolos que se despliegan en los discursos y las prácticas, el dinamismo de las fuerzas de irrupción colectiva. En definitiva, lo que sustenta su valor como experiencia histórica es el reconocimiento de la agencia reflexiva y crítica de los propios artistas en un contexto complejo, dislocado, articulado y resignificado socialmente a través de la creación de sentidos compartidos y de la transformación creativa de la práctica política.

...

Con la elaboración de esta tesis he procurado construir un punto de vista propio, desde una perspectiva integradora en lo disciplinar, para acceder a un mejor entendimiento del sentido de denuncia y de crítica social presente en los grabados xilográficos modernos. Ello me condujo a advertir y señalar las posibilidades que su origen y devenir durante los años veinte, treinta y cuarenta instalaron para hacer de este arte un instrumento cultural al alcance de un público vasto, tanto letrado como iletrado en China. Situar históricamente a los protagonistas de este proceso, comprender sus pensamientos y acciones en ese tiempo me permitieron recuperar con nuevas herramientas aquella inquietud que motivó mi interés inicial por la historia social del arte en China, la de revelar los modos, prácticas y lenguajes que buscaron en ese tiempo poner al descubierto el rostro, la voz y los cuerpos de aquellas personas sencillas y anónimas -víctimas y testigos silencios de la Historia- a las cuales el grabado apelaba.

Explorar ese territorio social nutrido por elementos de la historia del arte, la historia de la cultura y la historia política me alienta a seguir abonando el camino para futuras investigaciones, avanzando en recuperar y comprender mejor las historias activas de muchos otros testigos silenciosos de la Historia contemporánea de China. Por lo pronto, habiendo logrado el objetivo propuesto en este trabajo, a partir de estos resultados, puedo aventurarme a señalar algunas posibles líneas de indagación abiertas para su tratamiento a futuro. Así por ejemplo, sobre la base de este trabajo, se podría abordar el fenómeno del desarrollo a nivel teórico y práctico del arte gráfico chino en los años ochenta y noventa, al término de la revolución cultural china. En este

sentido, faltan aún estudios que en nuestro país indaguen desde una aproximación histórica, sociológica y estética sobre las raíces y fundamentos del arte contemporáneo chino a la salida del período maoísta. Las tensiones actuales y las narrativas que recuperan la memoria histórica y personal de ese tiempo desde la compleja relación entre el Estado socialista chino y los intelectuales en general, y entre el Estado y los artistas en particular, plantea no pocas posibilidades para seguir pensando la relación dinámica entre el arte y la política, en el marco de las profundas transformaciones ocurridas en la República Popular desde fines del siglo XX y de sus proyecciones en el presente siglo.

Otras líneas de investigación posibles a partir de nuestros resultados son las que sugiere la constatación de la existencia durante las primeras décadas del siglo XX de múltiples diálogos, conexiones e influencias entre el arte moderno chino y otros movimientos rupturistas en Japón y Europa. El sostén a nivel teórico, lingüístico e ideológico de estas expresiones así como la pluralidad de estilos a los que dieron lugar aún requieren de mayores estudios que integren en su enfoque el análisis y la comparación de documentos escritos e imágenes. A su vez, la transformación durante este período de otros géneros artísticos coetáneos al grabado cuyo desarrollo aquí sólo hemos esbozado -como la pintura *guohua*, la pintura al óleo, el arte publicitario y comercial y el dibujo de caricaturas e historietas- también merecería la atención de nuevos estudios que avancen en su comprensión desde una perspectiva relacional y comparativa.

Asimismo, por último, destaco las posibilidades que abre este trabajo para seguir indagando en la participación de la mujer en la definición y las transformaciones del arte moderno en China, así como en los cambios que sufrió su modo de representación, de acuerdo a las circunstancias sociales y al dinamismo de las transformaciones históricas que alteraron su rol en el ámbito público y privado durante la primera mitad del siglo XX. En este sentido, el corpus de imágenes que hemos construido en este trabajo aporta ya elementos para iniciar futuros estudios en esta dirección.

Espero, finalmente, a partir de los resultados obtenidos en este trabajo, haber contribuido a generar un aporte mínimo aunque original al campo de los estudios sobre el Este asiático en Argentina y en particular, a promover las posibilidades de desarrollo de un área particular de estudios sobre la historia social del arte moderno y contemporáneo de China desde la cual se puedan abordar tales líneas de investigación abiertas así como dar lugar y bienvenida a otras nuevas. Todo esto, en el marco esperado de un mayor intercambio colaborativo en lo académico entre ambos países a futuro y en beneficio del fortalecimiento de las iniciativas ya formuladas para profundizar en el diálogo, la cooperación y el entendimiento mutuo.

### Capítulo 2

1. Fotografía de las manifestaciones de estudiantes y trabajadores en Beijing durante el 4 de Mayo de 1919. Museo Nacional de Historia de China.

### Capítulo 3

2. Fotografía autografiada de Lu Xun, tomada el 27 de Septiembre de 1930. Colección de la Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
3. Una página del Clásico *Shan Hai jing*. Litografía. Fuente: Lust (1996) *Chinese popular prints*, Leiden: E. J. Brill. p 301.
4. Fotografía de la decapitación pública de un ciudadano chino, 1904. Archivo *Shanghai Pictorial*. Shanghai: Shanghai Huabao guan. Vol. I (1900-1911).

### Capítulo 4

5. Fotografía de una clase de dibujo en la Academia de Pintura en Shanghai, 1921. *Archivo de fotografías históricas de China*, Shanghai: Tangdi. Vol.II, folio 45.
6. Grabado policromático. Anónimo. Principios del siglo XX. 39,4 x 27,6 cm. Fuente: Colección del Museo de Arte Británico.
7. Grabado policromático. Anónimo. Principios del siglo XX. 42 x 25,4cm. Fuente: Colección del Museo de Arte Británico.
8. Wu Youru, *Retrato de Zeng Jize, Lianhuanhua* publicado en *Dianshizhai Pictorial*, Mayo de 1884. Fuente: Wagner, R. (2012) *Joining the Global Public: Word, Image, and City in Early Chinese Newspapers, 1870-1910*. Sunny Press, p. 134.

9. Portada del libro "*Corrientes en la historia del arte moderno*" de Itagaki Takao, traducido por Lu Xun. 1era edición, 1929. Shanghai Xinbeishuju.

## Capítulo 5

10. Jiang Feng, *Maten a la resistencia*, 1931, grabado xilográfico, 14 cm × 17.7 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
11. Hu Yichuan, *El hambre*, 1931, grabado xilográfico, 10,2 x 14 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
12. Wang Zhanfei, *Xilografía*, 1931, grabado xilográfico, 22 x 13 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
13. Participantes del seminario de grabado dictado por Uchiyama Kakichi en Shanghai en Agosto de 1931. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
14. Yamamoto Kanae, *El Pescador (Gyofu)*, grabado xilográfico, Revista Myôjo. Vol. 5. 1904. Saru Gallery.
15. Vladimir Favorsky, *1919.1920.1921*, grabado xilográfico, 1928. Colección del Museo Estatal de Bellas artes Pushkin.

## Capítulo 6

16. Hu Yichuan, *Una escena en Zhabei*, 1932, grabado xilográfico, 15,5 x 12,2 cm. Publicada en *Modern Age* I, n° 2 (Junio de 1932). Archivo visual de la Biblioteca de la Universidad de Chicago.
17. Luo Qingzhen, *La historia de un niño*, 1932, grabado xilográfico, 10,3 x 13,2 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
18. Chen Tiegeng, *Mártires*, 1932, grabado xilográfico, 15 x 18,5 cm. Museo Nacional de Arte de China, Beijing.
19. Liu Xian, de la serie *Deuda de sangre*, 1932, grabado xilográfico, 11 x 16,5 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
20. Liu Xian, "Prisionero" de la serie *Deuda de sangre*, 1932, grabado xilográfico, 13 x 18,2 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
21. Käthe Kollwitz, "Tejedores en marcha" (*Weberzug*) (1897) de la serie *Una rebelión de tejedores (Ein Weberaufstand)*, 1893-1897, aguafuerte, 21,3 x 29,5 cm. Museo de Arte de la Universidad de Michigan. VG Bild-Kunst, Bonn.
22. Jiang Feng, *Trabajadores en el puerto*, 1932, grabado xilográfico, 25 x 32,3 cm. Museo Nacional de Arte de China, Beijing.

23. Zheng Yefu, de la serie *Inundaciones*, 1933, grabado xilográfico, 18 x 23 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
24. Fotografía de Lu Xun ante una multitud en la Universidad Normal de Beijing, 1932. En Chen S. & Zhou H. (1982). *A Pictorial biography of Lu Xun*. Peking: People's Fine Arts Pub. House.
25. Hu Yichuan, *Al frente*, 1932, xilografía, 23,2 x 30,5 cm. Museo Nacional de Arte de China, Beijing.
26. Yefu, *Contra las capturas*, 1933, grabado xilográfico, 25,4 x 18,3 cm. Casa Museo de Lu Xun, Beijing.
27. Yefu, *Propaganda*, 1933, grabado xilográfico, 22,4 x 25,6 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
28. Alexei Kravchenko, *Paisaje industrial*, 1930, linograbado. Colección digital de estampas de la Biblioteca estatal rusa.
29. Frans Masereel, cuatro de los últimos paneles de *Veinticinco imágenes de la pasión de un hombre (Die Passion eines Menschen)*, grabado xilográfico, 1918. Archivo Fundación Masereel.
30. Chen Tiegeng, dos estampas de la serie *Los engranajes de la ley*, 1933, grabados xilográficos. Casa Museo de Lu Xun, Beijing.
31. Chen Tiegeng, *Esperando*, 1933, grabado xilográfico, 20 x 17 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
32. He Baitao, *En las calles*, 1933, grabado xilográfico, 27 x 21,3 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
33. Xia Peng, *Barrenderos*, 1933, grabado xilográfico, 11 x 12,5 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
34. Xia Peng, *Almuerzo*, 1933, grabado xilográfico, 17,3 x 17,5 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
35. Zheng Yefu, *Prisionero*, 1934, grabado xilográfico, 18,5 x 15,5 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
36. Zhang Wang, *Cabeza herida*, 1934, grabado xilográfico, 24,3 x 15,2 cm. Archivo de la galería de arte provincial de Jiangsu, Nanjing.

## Capítulo 7

37. Portada de la antología *Selección de Grabados de la Wieming Muke she*, 1934, xilografía, 31 x 23 cm. Atribuida a Huang Xingbo. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
38. Chen Yanqiao, *Hacia el trabajo*, 1934, grabado xilográfico, 30 x 24,5 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
39. Zhang Ying, *Puerto*, 1934, grabado xilográfico, 14,4 x 15,7 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
40. Chen Yanqiao, *Escena de primavera*, 1934, grabado xilográfico, 36,2 x 30,5 cm. Museo Nacional de Arte de China, Beijing.
41. Portada del tercer número de "Grabados modernos", 1935. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.

42. Duan Ganqing, *Alimentando a los cerdos*, 1934, grabado xilográfico, 16,8 x 10 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
43. Xu Lunyin, *Nieve*, 1934, grabado xilográfico, 15 x 16,5 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
44. Zhang Hui, *Noticias*, 1935, grabado xilográfico, 14,5 x 12 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
45. Chen Yanqiao, *Inundación salvaje*, 1933-35, grabado xilográfico, 21,4 x 28,7 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
46. Li Hua, *Trabajadores de caminos en descanso*, 1934, grabado xilográfico, 19,2 x 15,5 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
47. Luo Qingzhen, *Contra la corriente*, 1935, grabado xilográfico, 13 x 16,3 cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
48. Li Hua, *Ruge, China!*, 1936, grabado xilográfico, 20 x 15cm. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
49. Li Yang, *Recolección de frutos*, grabado xilográfico, 15 x 17, 3 cm, 1936. Colección del Museo nacional de Arte de China.
50. Tang Yingwei, Detalle de la obra *Un registro de los acontecimientos nacionales*, 1936, grabado xilográfico, 7 x 81 cm. Museo Nacional de Arte de China, Beijing.
51. Portada de la revista *Muke-jie*, Julio de 1936. Ilustrada con el grabado xilográfico de Tang Yingwei "Adelante!" (20 x 16cm). Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.
52. Fotografía de la Segunda Exhibición Nacional Itinerante de Grabados, 10 de Octubre de 1936, Shanghai. Colección personal del fotógrafo Shafei.
53. Fotografía de Lu Xun junto a los artistas Lin Fu, Cao Bai, Bai Wei y Chen Yanqiao, en la Segunda Exhibición Nacional itinerante de grabados. Shanghai, 8 de Octubre de 1936. Colección personal del fotógrafo Shafei.
54. Li Qun, *Un retrato de Lu Xun*, 1936, grabado xilográfico, 13 x 10 cm. Casa Museo de Lu Xun en Beijing.

## Cap. 8

55. Zhang Hui, *Bombardeo*, 1938, grabado xilográfico, 14,3 x 19,5cm. Museo Británico.
56. Mapa de las áreas ocupadas por Japón y principales líneas de desplazamiento de la población civil (1937-1945). Fuente: elaboración propia.
57. Tang Yihe, *El llamado de la trompeta*, 1940, óleo sobre tela, 32 x 61 cm, Museo Nacional de Arte, Beijing.
58. Wo Zha, *Movilización general*, 1938, grabado xilográfico, 20 x 14 cm. En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. p. 112.
59. Ma Da, *Defiende el gran Noreste*, 1938, grabado xilográfico, 13 x 16 cm. En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. p. 113.

60. Jiang Feng, *Prisioneros políticos en las cárceles del GMD*, 1938, grabado xilográfico, 25,4 x 32 cm. En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. p. 116.
61. Liu Lun, *Los soldados en la frontera y los civiles son una sola familia*, grabado xilográfico, 1940. En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. p. 135.
62. Li Pingfan, *Hambrientos*, 1939, grabado xilográfico, 10 x 14cm., Museo Nacional de Grabado, Shenzhen, China.
63. Li Qun, *Defendiendo a la patria*, 1938, grabado xilográfico, 16 x 16 cm. Museo Nacional de Grabado, Shenzhen, China.
64. Liu Xian, *Consolida nuestra unidad*, 1938, grabado xilográfico, 11 x 12 cm., Museo Provincial de arte de Jiangsu.
65. Wang Liuqi, *Vista de la Escuela de artes Lu Xun en Yan'an*, 1941, grabado xilográfico, 18,5 x 13 cm. Museo Nacional de Artes, Beijing.
66. Li Qun, *La Escuela en Yan'an*, 1941, grabado xilográfico, 13 x 18 cm. Casa Museo de Lu Xun en Beijing.
67. Artistas del equipo de grabadores de la Academia Lu Xun de arte y Literatura. Yan'an, 1938. Fotografía. *People's Pictorial*, vol. 3: 1937-1945, China.
68. Wo Zha, *Soldados y civiles son uno solo*, 1938, grabado xilográfico, 15 x 12 cm. *Archive of Twentieth Century Chinese Woodcut Prints*. Ed. Feng ge Qi. Beijing: Renming weishu chubanhua.
69. Gu Yuan junto a un grupo de estudiantes en la Academia Lu Xun. Yan'an, 1941. Fotografía.
70. Gu Yuan, *Pastoreo*, 1940, grabado xilográfico, 24 x 18 cm., Museo Nacional de Grabado, Shenzhen, China.
71. Li Qun, *Ayuda en las labores*, 1940, grabado xilográfico. 25 x 23 cm. *Archive of Twentieth Century Chinese Woodcut Prints*. Ed. Feng ge Qi. Beijing: Renming weishu chubanhua.
72. Li Qun, *Prensando el pasto*, 1940, grabado xilográfico. 21 x 17 cm. *Archive of Twentieth Century Chinese Woodcut Prints*. Ed. Feng ge Qi. Beijing: Renming weishu chubanhua.
73. Li Qun, *Cueva excavada*, 1940, grabado xilográfico. 13 x 17 cm. *Archive of Twentieth Century Chinese Woodcut Prints*. Ed. Feng ge Qi. Beijing: Renming weishu chubanhua.
74. Li Qun, *Bebiendo*, 1940, grabado xilográfico. 14 x 18,5 cm. En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. p. 117.
75. Equipo de grabadores en Taihang, 1941. Fotografía. *People's Pictorial*, vol. 3:1937-1945, China.
76. Wo Zha, *Arado de primavera*, 1939, grabado xilográfico, 10 x 7 cm. *Archive of Twentieth Century Chinese Woodcut Prints*. Ed. Feng ge Qi. Beijing: Renming weishu chubanhua.
77. Li Qun, *Bien vestidos y alimentados*, 1940, grabado xilográfico. En Flath, J. A. (2014). *Cult of Happiness: Nianhua, Art and History in Rural North China*. Vancouver: UBC Press, p. 187.
78. Wo Zha, *Prosperidad*, 1940, grabado xilográfico. 25 x 18 cm. *Archive of Twentieth Century Chinese Woodcut Prints*. Ed. Feng ge Qi. Beijing: Renming weishu chubanhua.

79. Luo Gongliu, *Modelo de higiene*, 1942, grabado xilográfico. En Laing, E. (1988). *The winking owl: Art in the People's Republic of China*. California: Berkeley University Press, p. 126.
80. Estampas de Año nuevo, grabados xilográficos.
81. Li Qun, *Trabajando juntos*, 1941, grabado xilográfico, 12,5 x 15. En Flath, J. A. (2014). *Cult of Happiness: Nianhua, Art and History in Rural North China*. Vancouver: UBC Press, p. 188.
82. Gu Yuan, *Escuela de invierno*, 1940, grabado xilográfico, 14 x 24cm. En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. p. 118.
83. Zhang Wang, *Transportando granos*, 1942, grabado xilográfico, 12,5 x 9,5 cm. En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. p. 119.
84. Gu Yuan, *Registro de divorcio*, 1939, grabados xilográfico, 10,5 x 10,5 cm. En Laing, E. (1988). *The winking owl: Art in the People's Republic of China*. California: Berkeley University Press, p. 127.
85. Gu Yuan, *Registro de divorcio*, 1942, grabados xilográfico, 10 x 13,7 cm. En Laing, E. (1988). *The winking owl: Art in the People's Republic of China*. California: Berkeley University Press, p. 127.

## Cap. 9

86. Fotografía del anuncio de la primera campaña de rectificación en el seno del PCCh. Yan'an, 1942. En Brandt C., Schwartz B. & Fairbank J.K. (1952). *A documentary history of Chinese communism*, Cambridge: Cambridge University Press. p.189.
87. Fotografía de una clase abierta a los cuadros del Partido, Yan'an, 1942. *People's Pictorial*, vol. 3, China.
88. Fotografía de los participantes del Foro sobre arte y literatura de Yan'an, 1942. En Mao Z. (1968). *Obras seleccionadas de Mao Zedong*, Vol. 1. Beijing: Remin chubanshe. p. 233.
89. Fotografía de la sesión donde Mao Zedong fue electo Presidente del Politburó y del Comité Central PCCh, Yan'an, 1943. *People's Pictorial*, vol. 3, China.
90. Li Shaoyan, *Estampilla postal*, 1944, grabado xilográfico. Colección del Museo de Historia, Beijing, China.
91. Li Qun, *Escuchando un informe*, 1940, grabado xilográfico, 25 x 18 cm., Colección del Museo Nacional de Arte, Beijing, China.
92. Fotografías de artistas de la Academia Lu Xun en Yan'an, 1943. *People's pictorial*.
93. Guo Jun, *Introduciendo nuevas formas de partería*, 1943, grabado xilográfico, 12,5 x 10cm. En En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. p. 120.
94. Wang Liuqiu, *Divulgación sobre higiene*, 1943, grabado xilográfico, 15 x 11 cm. En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. p. 118.

95. Li Qun, *Ayudando a reparar la rueda*, 1945, grabado xilográfico, 17 x 14 cm. Museo Nacional de Arte, Beijing, China.
96. Gu Yuan, *Registro de matrimonio*, 1944, grabado xilográfico, 14,1 x 19,5 cm. Colección Picker Art Gallery Colgate University.
97. Wang Liuqiu, *Enviando saludos y regalos de año nuevo al Ejército*, 1944, 10 x 13 cm, grabado xilográfico. En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. p. 118.
98. Li Qun, *Entregando un caballo*, 1944, grabado xilográfico. 10 x 15cm. Colección del Museo Nacional de Arte de China.
99. Gu Yuan, *Guardianes comunistas*, 1944, grabado xilográfico. *Archive of Twentieth Century Chinese Woodcut Prints*. Ed. Feng ge Qi. Beijing: Renming weishu chubanhua.
100. Luo Gongliu, *Amanece en el campo*, 1944, grabado xilográfico. 15 x 9 cm, Museo Nacional del Grabado, Shenzhen, China.
101. Qi Dan, *Aprendiendo a leer y escribir*, 1944, grabado xilográfico, 20 x 30 cm. En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. p. 121.
102. Anónimo, *Guardián taoísta encendedor de lámparas*. Dios protector de Año nuevo, s/f, grabado xilográfico. *Archive of Twentieth Century Chinese Woodcut Prints*. Ed. Feng ge Qi. Beijing: Renming weishu chubanhua.
103. Yan Han, *Guardián de Año nuevo: un luchador de la gente (cooperación entre el ejército y la gente)*, grabado xilográfico, 1944, 37 x 28,5 cm, Galería de arte Picker, Universidad de Colgate, Nueva York.
104. Su Hui, *Exhibición callejera*, 1943, grabado xilográfico, 17 x 10 cm. Colección del Museo Nacional de Arte de China.
105. Huang Rongcan, *Exhibición de grabados en una aldea*, 1944, grabado xilográfico, 18 x 13 cm. Colección del Museo Nacional de Arte de China.
106. Li Hua, *Conduciendo a los bueyes*, 1943, grabado xilográfico, 15 x 8 cm, Museo Nacional de Artes, Beijing, China.
107. Hua Junwu, *Abundante cosecha*, 1944, grabado xilográfico. *Jiefang ribao* (Diario de la Liberación). Yan'an, 1941-1947. Noviembre, 1944, p. 1.
108. Fragmento de la obra de Jiang Zhaohe, *Refugiados*, tinta sobre papel, 1944, 200 x 1202 cm., Museo Nacional de Arte de China.
109. Cai Dizhi, *Huyendo de Guilin por la Estación Norte*, 1944, grabado xilográfico, 14,6 x 21cm. Galería de arte Picker, Universidad de Colgate, Nueva York.
110. Fotografías de la portada e interior de la Revista *Life*, octubre de 1945.

## Cap. 10

111. Zhao Yannian, *Difusión de la civilización*, 1946, grabado xilográfico, 13,8 x 19 cm. Galería de arte Picker, Universidad de Colgate, Nueva York.
112. Yang Nawei, *El silencio es la mejor defensa*, 1947, grabado xilográfico, 20,5 x 29,1 cm. Galería de arte Picker, Universidad de Colgate, Nueva York.
113. Yang Kewu, *Oponerse a la censura de prensa*, 1946, grabado xilográfico, 23,4 x 16,6 cm. Galería de arte Picker, Universidad de Colgate, Nueva York.
114. Li Hua, *Llévenlo adentro*, 1946, grabado xilográfico, 21,5 x 32,5 cm. Galería de arte Picker, Universidad de Colgate, Nueva York.
115. Li Hua, *Cuando los oficiales se retiran*, 1946, grabado xilográfico, 24 x 34 cm. Galería de arte Picker, Universidad de Colgate, Nueva York.
116. Li Hua, *Celebra la derrota de Japón y la victoria de China*, 1946, grabado xilográfico, 20 x 27 cm. En Li Hua (1987). *Collection of pictures from Li Hua*, Tianjin: Tianjin renmin meishu chubanshe, p. 32.
117. Yang Keyang, *El profesor vende sus libros*, 1947, grabado xilográfico, 21,8 x 16,5 cm. Galería de arte Picker, Universidad de Colgate, Nueva York.
118. Long Tingba, *Viuda y huérfano*, grabado xilográfico, 1946, 16,2 x 9 cm. Galería de arte Picker, Universidad de Colgate, Nueva York.
119. Xia Feng, *Uniéndonos al Ejército*, 1946, grabado xilográfico, 17,8 x 12,8 cm., En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. p. 118.
120. Zhao Pendin, *Enviando a nuestros hombres al frente*, 1946, grabado xilográfico.
121. Li Hua, *Levántense, esclavos sufrientes*, 1947, grabado xilográfico, 20 x 27,5cm. Galería de arte Picker, Universidad de Colgate, Nueva York.
122. Zhao Yannian, *Saqueo de arroz*, 1947, grabado xilográfico, 27.8 x 25.6cm. Galería de arte Picker, Universidad de Colgate, Nueva York.
123. Quema de deudas y contratos tras la reforma agraria, 1947, fotografía. Agencia Xinhua.
124. Mo Pu, *Libéralo de sus deudas*, 1948, grabado xilográfico, 24,2 x 17,6 cm., En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. p. 130.
125. Shi Lu, *Ajuste de cuentas*, 1948, grabado xilográfico, 13,2 x 13,5 cm., *Archive of Twentieth Century Chinese Woodcut Prints*.
126. Gu Yuan, *Quema de los antiguos títulos de tierra*, 1948, grabado xilográfico, 18,5 x 28 cm. En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. P. 126.
127. Niu Wen, *Midiendo la tierra*, 1949, grabado xilográfico, 29 x 19 cm., En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. P. 133.

128. Gu Yuan, *Puente humano*, 1948, grabado xilográfico, 20,3 x 36 cm. En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. p. 125.
129. Shi Lu, *Abajo el feudalismo*, 1949, grabado xilográfico, 31,5 x 22 cm. En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. p. 131.
130. Zhang Yangxi, *Nuestras tropas están llegando*, 1949, grabado xilográfico. 33 x 24 cm., En Li, H. (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press. P. 145.
131. Xiu Jun, *Hermano*, 1949. Dibujo a lápiz y xilografía. Museo Nacional de Arte, Beijing, China.
132. Gu Yuan, *Rehabilitación de los trabajos metalúrgicos en Anshan*, 1949, grabado xilográfico, 35,7 x 26 cm. Colección del Museo Nacional de Arte de China.

*a. Nombres propios*

**Cai Yuanpei** 蔡元培

**Chiang Kai-shek** 蒋介石

**Chen Duxiu** 陈独秀

**Feng Naichao** 冯乃超

**Feng Xuefeng** 冯雪奉

**Guo Moruo** 郭沫若

**Gu Yuan** 古元

**He Baitao** 何白涛

**Hu Shi** 胡适

**Hu Yichuan** 胡一川

**Huang Xinbo** 黄新波

**Jiang Feng** 江丰

**Lu Xun** 鲁迅

**Li Hua** 李华

---

\* Este glosario se compone de una lista seleccionada de nombres propios, conceptos y frases en chino que aparecen nombradas en el cuerpo de la tesis. Está expresada en *pinyin* y escrita en caracteres simplificados. A los fines de este trabajo, la traducción de estos términos al español es propia.

**Li Qun** 李群

**Luo Qingzhen** 罗清桢

**Luo Gongliu** 罗公留

**Mao Zedong** 毛泽东

**Mengzi** 孟子 [Mencio]

**Shi Lu** 史鲁

**Tang Yingwei** 唐英伟

**Uchiyama Kanzō** 内山完造

**Wang Qi** 王琦

**Wo Zha** 沃楂

**Xu Xingzhi** 许幸之

**Yan Han** 彦涵

**Zhang Hui** 张惠

*b. Palabras, conceptos, nombres y frases*

**baihua** 白话 [lengua vernácula]

**banhua** 版画 [imagen impresa, estampa]

**Beijing muke yanjiu hui** 北京木刻研究会 [Sociedad para la Investigación del Grabado de Beijing]

**biaoshi** 表示 [representación]

**Chao hua zhoukan** 朝花周刊 [Semanario Flores de la mañana]

**Chao hua she** 朝花社 [Sociedad de la Flor de la Mañana, Morning Flower Society]

**Chuangzao she** 创造社 [Sociedad de la Creación, Creation Society]

**chuangzao li** 创造力 [creatividad]

**chuangzuo banhua** 创作班花 [grabado creativo]

**Chuangzuo fangfa jilu** 创作方法记录 [Métodos de grabado creativo]

**Chuantong** 传统 [tradición; tradicional]

**weida chuantong** 伟大传统 [gran tradición, en alusión a la tradición confuciana clásica]

**xiao chuantong** 小传统 [pequeña tradición, en alusión a la cultura folklórica y popular arraigada en el medio rural, ver también *liuxing wenhua*]

**Chun di Huahui** 春地画会 [Sociedad pictórica Campo en primavera; Spring Field Painting Society]

**dazhong yishu** 大众艺术 [arte popular; arte público, democrático y moderno]

**Dianzu muke de xuanze** 电阻木刻的选择 [Selección de grabados de la Resistencia]

**diaoke** 雕刻 [tallado]

**Di er hui quanguo muke liudong zhanlan hui** 第二回全国木刻流动展览会 [Segunda Exhibición Nacional Itinerante de Grabados]

**fuzhi pin** 复制品 [reproducciones, réplicas de obras]

**gong gong** 公共 [público común]

**gong min quan** 公民权 [ciudadanía]

**gong nong** 工农 [trabajadores y campesinos]

**guangke** 光刻 [litografía]

**guizu yishu** 贵族艺术 [arte aristocrático]

**Guojia muke xiehui** 国家木刻协会 [Asociación nacional de grabadores]

**guohua** 国画 [pintura nacional]

**guwen** 古文 [antiguo; en relación al estilo literario clásico]

**Hanlin Yuan** 翰林院 [Academia Hanlin]

**heibai muke** 黑白木刻 [grabado xilográfico monocromático]

**jianzhi** 剪纸 [recorte de papel]

**jiaoyu** 教育 [educación]

**jiaxiang** 家乡 [pueblo natal]

**Kuangren riji** 狂人日记 [Diario de un loco]

**laobaixing** 老百姓 [gente del pueblo]

**lian huan hua** 连环画 [libros ilustrados, libros de imágenes grabadas]

**lian huan tuhua** 连环图画 [historietas]

**lianxu tuhua** 连续涂画 [narrativas de imágenes continuas, novelas narradas con imágenes]

**liuxing wenhua** 流行文化 [cultura popular]

**Lu Xun yishu wen xueyuan** 鲁迅艺术文学院 [Academia de Bellas artes Lu Xun]

**Lu Xun quanji** 鲁迅全集 [Colección de obras completas de Lu Xun]

**Lu Xun meishu xueyuan** 鲁迅美术学院 [Academia de Bellas Artes Lu Xun]

**Lu Xun yishu xueyuan** 鲁迅艺术学院 [Academia de Artes Lu Xun]

**manhua** 漫画 [caricaturas]

**Meilian** 美联 [Liga de Artistas de Izquierda]

**meishu** 美术 [bellas artes]

**meixue** 美学 [estética]

**meiyu** 美育 [educación estética]

**minjian banhua** 民间 版画 [grabados populares]

**minjian yishu** 民间艺术 [arte popular, arte del pueblo]

**minzhu jingshen** 民主精神 [espíritu democrático]

**minzhu yishu** 民主艺术 [arte democrático]

**minzhong yishu** 民众艺术 [arte público]

**mugong xiehui** 木工协会 [Asociación de grabadores]

**muke** 木刻 [grabado]

**muke banhua** 木刻版画 [grabado xilográfico]

**Muke jie** 木刻界 [Campo del grabado]

**Muke jinzhan** 木刻进展 [Progreso en el grabado]

**Muke yanjiu hui** 木刻研究会 [Sociedad para la Investigación del grabado; Woodcut Research Society]

**Mu ling muke yanjiu hui** 木铃 木刻 研究 会 [Sociedad para el Estudio del grabado Campana de madera; Wooden Bell Woodcut Study Society]

**nianhua** 年画 [posters o estampas de año nuevo]

**Quan zhongguo mugong dikang xiehui** 全中国木工抵抗协会 [Asociación para la Resistencia de grabadores de toda China]

**Quanguo muke lianhe zhanlan hui** 全国木刻联合展览会 [Exhibición Nacional conjunta de Grabados]

**shangye yishu** 商业艺术 [arte comercial]

**shenmei jiaoyu** 审美教育 [educación estética]

**Shanghai jing** 山海经 [El Clásico de las Montañas y Océanos]

**Shanghai huabao** 上海画报

**shijiu lujun** 十九陆军 [19º Ejército de Ruta]

**sosaku-hanga** [grabado creativo, en japonés]

**Tiema banhua hui** 铁马版画会 [Sociedad de estampas del caballo de acero]

**tuhua** 图画 [imagen]

**Weiming Muke she** 未名木刻社 [Sociedad de grabadores sin nombre]

**wei yishu er yishu** 为艺术而艺术 [el arte por el arte]

**wei dazhong yishu** 为大众 艺术 [arte para las masas]

**wenren hua** 文人画 [pintura erudita, *literati painting*]

**wenxue gemin** 文学革命 [revolución literaria]

**wenyan** 文言 [estilo literario clásico]

**Wenyi xinwen** 文艺新闻 [*Noticias literarias y artísticas*]

**Wu si Yundong** 五四运动 [Movimiento del Cuatro de Mayo (1919)]

**Xiandai muke yundong** 现代木刻运动 [Movimiento xilográfico moderno]

**xiandai** 现代 [moderno, modernidad]

**xiandai banhua** 现代板画 [grabados modernos]

**Xiandai muke yanjiu hui** 现代木刻研究会 [Sociedad para la Investigación del Grabado Moderno]

**xiandai jiaoyu** 现代教育 [educación moderna]

**xiandai yishu** 现代艺术 [arte moderno]

**xianshi zhuyi** 现实主义 [realismo]

**Xin qingnian** 新青年杂志 [Revista Nueva Juventud]

**xin wenhua yundong** 新文化运动[Movimiento por la Nueva Cultura]

**xixue dongjian** 西学东渐 [introducción en oriente del saber occidental]

**xiyanghua** 西洋画 [pintura de estilo occidental]

**Yan'an Wenyi Zuotanhui** 延安文艺座谈会 [Foro de Literatura y de arte de Yan'an]

**Yefeng huahui** 野风画会 [Sociedad pictórica Viento salvaje /Wild Wind Painting Society]

**Ye sui hui** 野穗会 [Sociedad Pico salvaje/Wild Spike Society]

**yishu** 艺术 [arte]

**yishu shenghuo** 艺术生活 [el arte para la vida]

**yiba yishe** 一八艺社 [ Decimoctava Sociedad de Arte]

**yishu zuopin** 艺术作品 [obra de arte]

**Zhaohua yishu de huayuan** 朝花艺术的花园 [Flores de la Mañana en el Jardín del arte, Morning Flowers in the Garden of Art]

**Zhaohua zhoukan** 朝花周刊 [Revista Flores de la mañana, Morning Flowers Weekly]

**Zhengfeng Yundong** 延安整风运动 [Campaña de Rectificación]

**Zhongguo Muke yanjiu hui** 中国木刻研究会 [Sociedad china para la investigación del grabado]

**Zhongguo Tongmenghui** 中国同盟会 [Liga Revolucionaria China]

**Zhongguo zuoyi wenhua jie zong tongmeng** 中国左翼文化界总同盟 [Alianza General del Campo Cultural de Izquierda]

**Zhongguo zuoyi zuojia lianmeng** 中国左翼作家联盟 [Liga de Escritores de Izquierda]. Su uso abreviado: **Zuolian** 左联 [Liga de Izquierda].

### 1. Archivos y repositorios documentales de instituciones

Casa-Museo de Lu Xun, ciudad de Beijing, China

Casa-Museo de Lu Xun, ciudad de Shanghai, China

Museo Nacional de Arte de China

Museo Nacional del Grabado, ciudad de Shenzhen, China

Biblioteca de la Academia Nacional de Artes de China

Biblioteca Nacional de China

Biblioteca central de la Universidad de Beijing, China

Biblioteca municipal de Shanghai, China

China Art Archives and Warehouse, Beijing, China

Repositorios digitales de las galerías *Courtyard* y *Red Gate* de Shanghai, China

Archivo digital de la galería de arte provincial de Jiangsu, Nanjing, China

Archivo de fotografías históricas de China, Museo de la Capital, Beijing, China

Repositorio digital de la Agencia de noticias Xinhua

Biblioteca y repositorio digital de la Universidad Nacional de Taiwán

Biblioteca del Instituto de Historia Moderna de la Academia Sínica, Taiwán

Biblioteca Nacional de Taiwán

Biblioteca de la Universidad de Cheng-chi, Taiwán

Repositorio digital *Huntington Archive* de Ohio, Estados Unidos

Repositorio digital del *Asian Art Museum* de San Francisco, Estados Unidos  
Colección *Picker Art Gallery*, Colgate University, Estados Unidos  
Archivo visual de la Biblioteca de la Universidad de Chicago, Estados Unidos  
Colección digital del Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin de Moscú, Rusia  
Colección digital de estampas de la Biblioteca estatal rusa  
Archivo digital de la Fundación Frans Masereel

## 2. Revistas

*Banhua* (Grabados). Beijing: Renmin meishu, 1956-81.  
*Banhua yishu* (Arte grabado). Shanghai: Shanghai renmin meishu, 1980-92.  
*Benliu* (La corriente). Shanghai: Beixin shuju, 1928-29.  
*Chuangzao yuekan* (Revista mensual Creación). Shanghai: Chuangzao she, 1926-29.  
*Dazhong wenyi* (Literatura pública). Shanghai: Xiandai shuju, 1928-30.  
*Dongfang zazhi* (Misceláneas del Este). Shanghai: The Commercial Press, 1904-36.  
*Liangyou* (El joven compañero). Shanghai: Liangyou Press, 1926-45.  
*Meishu shi lun* (Ensayos sobre historia del arte). Beijing: Wenhua yishu, 1981-95.  
*Meiyu* (Educación estética). Shanghai: Zhonghua meiyu hui, 1922-24.  
*Muke jie* (Campo de grabados). Guangzhou: Xiandai banhua hui, 1936.  
*Shanghai difangshi ziliao* (Documentos sobre la historia local de Shanghai). Shanghai: Shanghai shehui kexueyuan, 1982-86.  
*Shanghai Pictorial*. Shanghai: Xiandai shuju, 1912-45.  
*Shanghai Lu Xun yanjiu* (Estudios de Lu Xun en Shanghai). Shanghai: Xuelin, 1988- .  
*Shenbao*. Shanghai: 1892-1937.  
*Shidai manhua* (Bocetos modernos). Shanghai: Shidai tushu gongsi, 1934-37.  
*Wenzhi ziliao xuanji* (Selección de documentos históricos y culturales). Shanghai: Shanghai renmin, 1982.  
*Wenyi huabao* (Literatura y arte ilustrados). Shanghai: Shanghai zazhi gongsi, 1934-35.  
*Xiandai* (Lo contemporáneo). Shanghai: Xiandai shuju, 1932-35.  
*Xiandai banhua* (Estampas modernas). Guangzhou: Xiandai banhua jianjiu hui, 1934-36.

*Xin qingnian* (Nueva Juventud). Shanghai: Xin shidai shuju, 1931-37.

*Xin wenxue shiliao* (Documentos históricos de la Nueva Literatura). Beijing: Renmin wenxue, 1978- .

*Yishu* (Arte). Shanghai: Beixin shuju, 1930.

### 3. Fuentes primarias impresas

*A pictorial biography of Lu Xun* (2010). China: Henan Literature and Art Publishing House.

*Archive of Twentieth Century Chinese Woodcut Prints*. (2004). Ed. Feng Ge Qi. Beijing: Renming weishu chubanhua.

**Brandt C., Schwartz B. & Fairbank J.K.** (1952). *A documentary history of Chinese communism*, Cambridge: Cambridge University Press.

*China in Black and White: an Album of Woodcuts by Contemporary Chinese Artists* (1945), con comentarios de Pearl Buck. Nueva York: John Clay Co.

**Chen, Y.** (1951). *Xin Zhongguo de muke*. Shanghai: The Commercial Press.

**Fan, M.** (1997). *Zhongguo Xiandai Banhua shi*. Beijing: Zhongguo qiangnian.

*Huabei Pictorial* (Archivo fotográfico del Partido Comunista durante 1945-1949).

**Li, H.** (1995). *Chinese Woodcuts*. Beijing: Foreign Languages Press.

**Li, H., Li, Sh. & Ma K.,** (1981). (Eds.) *Fifty years of the New Print Movement in China, 1931-1981*. Shenyang: Liaoning meishu.

**Liang Q.** (1999). *Liang Qichao Quanji* [Obras selectas de Liang Qichao], Beijing: Beijing Publishing House.

**Lu, X.** (1960). *Selected works of Lu Hsun*. Tr. Yang Hsien-yi y Gladys Yang. Peking: Foreign Languages Press. 4 Vol.

\_\_\_\_\_. (1981). *Complete Works of Lu Xun (Lu Xun quanji)* Beijing: Renmin wenxue. 16 vols.

\_\_\_\_\_. (1982). *Colección de ensayos sobre arte (Lu Xun meishu lunji)*. Yunnan: Ed. Zhang Guangfu.

\_\_\_\_\_. (1991). *The progress of Woodcuts: The Complete Woodcut Collection of Lu Xun*. Nanjing: Jiangsu gujichubanshe, 8 Vols.

*Shanghai Pictorial* (1973). Shanghai: Shanghai Huabao guan. Vol. I-V (1900-1933).

*Woodcut's Progress: The Complete Modern Woodcut Collection of Lu Xun (Banhua jicheng: Lu Xun cang zhongguo xiandai muke quanji)* (1991), ed. Shanghai Lu Xun Memorial & Jiangsu Ancient Books Press. Vol. 1-5.

#### 4. Libros y artículos

- Aguayo, F. & Roca, L.** (2005). *Imágenes e investigación social*. México: Instituto Mora.
- Anderson, B.** (1993). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- Andrews, J. F. & Shen, K.** (1998). *A century in crisis: Modernity and tradition in the art of twentieth-century China*. New York: Guggenheim Museum.
- \_\_\_\_\_. (2012). *The art of modern China*. Berkeley: University of California Press.
- Andrews, J. F.** (1990). Traditional Painting in New China: Guohua and the Anti-Rightist Campaign. *The Journal of Asian Studies*, 49, 3, 555.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949-1979*. Berkeley: University of California Press.
- Arena, L.** (2012). *Nietzsche in China in the XXth century*. Milan: Franco Angeli.
- Aumont, J.** (1992). *La imagen*, Barcelona: Paidós.
- Austin, J. L.** (1970). *Como hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bailey, P.** (2002). *China en el siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- Bajtin, M.** (1998). "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barmé, G.** (2002). *An artistic exile: the life of Feng Zikai (1898-1975)*. California: University of California Press.
- Barthes, R.** (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós
- \_\_\_\_\_. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Beasley, W. G.** (1968) *Historia moderna del Japón*, Buenos Aires: Sur.
- Becker, H. S.** (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Benavídez, B. & Aldaburu, A.** (1993). *El Grabado social y político en la Argentina del siglo XX*. La Plata, Argentina: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata.
- Benjamin, W.** (1999). La tarea del traductor en *Ensayos escogidos*, México: Ed. Coyoacán. Pp.77-88.
- \_\_\_\_\_. (2013). *La obra de arte en la era de su reproducción mecánica*. [1936]. Buenos Aires: Amorrortu.

- Benveniste, E.** (1971). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Berona, D.** (2007). "Introduction" en Masereel, F. *Passionate Journey: A Vision in Woodcuts*. Dover Publications.
- Bourdieu, P.** (1985). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (1997a). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_. (1997b). *Razones prácticas. Sobre la Teoría de la Acción*. Barcelona: Anagrama.
- Brown, K.** (2005). "Prints and Modernity: Developments in the Early Twentieth Century." *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock prints*. Ed. Amy Reigle Newland. Amsterdam: Hotei. Pp. 279-293.
- Buckley Ebrey P.** (1993). "Taking action: The early Twentieth Century". *China*. Cambridge Illustrated History. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bürger, P.** (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Burke, P.** (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Cahill, J.** (1976). *A history of later Chinese painting, 1279-1950*. New York: Weatherhill.
- \_\_\_\_\_. (1988). *Three alternative histories of Chinese painting*. Lawrence, Kan.: Spencer Museum of Art, University of Kansas.
- \_\_\_\_\_. (1994). *The painter's practice: How artists lived and worked in traditional China*. New York: Columbia University Press.
- Carpani, R.** (1962). *La política en el arte*. Buenos Aires: Ediciones Coyoacán.
- Chang, H.** (1982). *Chinese Intellectuals in crisis: Search for Order and Meaning, 1890-1911*. Berkeley & P.5.
- Chartier, R.** (2007). *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona: Gedisa. pp. 34-38.
- \_\_\_\_\_. (1996a). *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_. (1996b). *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Chen, J.** (1968). *Mao y la Revolución China*, Madrid: Oikos-Tau.
- Chen, J. T.** (1971). *The May fourth movement in Shanghai: The making of a social movement in modern China*. Leiden: Brill.
- Chen, M.** (1997). *Between tradition and change: The hermeneutics of May Fourth literature*. Lanham: University Press of America.
- Chen, Y.** (1949). *Lu Hsun and the Woodcut*. Shanghai: Kaiming.

- Chen, P. H., & Chen, F. S. C.** (1976). *The social thought of Lu Hsun, 1881-1936: A mirror of the intellectual current of modern China*. New York: Vantage Press.
- Chen, S., & Zhou, H.** (1982). *A Pictorial biography of Lu Xun*. Peking: People's Fine Arts Pub. House.
- Chen, Sh.** (1962). "Huiyi Luyi", en *Jiefangqu muke*, ed. Zou Ya & Li Pingfan, Beijing: Renmin meishu, p.3.
- Cheng, E.** (2013). *Literary remains: Death, trauma, and Lu Xun's refusal to mourn*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Chesneaux, J.** (1973). *Movimientos campesinos en China (1840-1949)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Chevrier Y.** (1987). *La china moderna*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Chou, E.** (2012). *Memory, violence, queues: Lu Xun interprets China*. Ann Arbor: AAS.
- Clunas C.** (1997). *Pictures and Visuality in Early Modern China*. London: Reaktion Books.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Art in China*. New York: Oxford University Press.
- Cohen, M. S.** (1977). "The Novel in Woodcuts: A Handbook". *Journal of Modern Literature*, 6, 2, pp. 171-195.
- Cohen, P.** (1984). *Discovering History in China. American historical writing on the recent Chinese past*, California University Press.
- \_\_\_\_\_. (1988) "The Post-Mao Reforms in Historical Perspective". *Journal of Asian Studies* 47.3, pp 518-540.
- Cometti, J.P.** (2014). *Exterior Arte. Estética y formas de vida*. Buenos Aires: Biblos.
- Cortés, T.** (1981). *Tres artistas del pueblo: José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez, Alberto Beltran*. México: Edición de El Día.
- Croizier, R.** (1998). *Art and Revolution in Modern China*. Berkeley: University of California Press.
- Crow, T.** (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal.
- Davies, G.** (2013). *Lu Xun's Revolution: Writing in a Time of Violence*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Davis, N. Z.** (1991). "Printing and the People" en Mukerji ch. (ed) *Rethinking Popular Culture*. Berkeley: University of California Press.
- De Certau, M.** (2006). *La escritura de la historia*, México: Universidad Iberoamericana.
- De la Peza, M.** (2010) "Investigación cualitativa y análisis del discurso". En Mejía Montes de Oca P., Juárez Nuñez J., Comboni Salinas, S. (coord.), *El arte de investigar*, UAM-Xochimilco, México.
- Denton, K.** (1996). *Modern Chinese Literary Thought*. Stanford University Press.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Lu Xun biography*. MCLC Resource Center Publication. Ohio: The Ohio State University Press.

**Dolinko, S.** (2003). *Arte para todos: la difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

\_\_\_\_\_. (2012). *Arte plural. El grabado, entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.

**Duara, P.** (2005). *Culture, power, and the state: Rural North China, 1900-1942*. New York: ACLS History E-Book Project.

\_\_\_\_\_. (2009). *Rescuing History from the Nation: Questioning Narratives of Modern China*. Chicago: The University of Chicago Press.

**Dube, S.** (2001). *Sujetos subalternos. Capítulos de una historia antropológica*. México: El Colegio de México.

**Duiker, W. J.** (1972). "The Aesthetics Philosophy of Ts'ai Yuan-p'ei". En *Philosophy East and West*, 22, 4, pp. 385-401.

**Eastman, L.** (1974). *The Abortive Revolution: China under Nationalist Rule. 1927-1937*, Cambridge: Harvard University Press.

\_\_\_\_\_. (1977). *Ts'ai Yüan-p'ei: Educator of modern China*. University Park: Pennsylvania State University Press.

\_\_\_\_\_. (1984). *Seeds of Destruction: Nationalist China in War and Revolution. 1937-1949*. Stanford: Stanford University Press.

**Eco, U.** (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

**Elias, N.** (1989). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.

**Ellsworth, R. H.** (1987). *Later Chinese painting and calligraphy, 1800-1950*. New York: Random House.

**Emrich, E.** (2014) "Modernity through experimentation: Lu Xun and the Modern Chinese Woodcut Movement" en Lin, P., & Tsai, W. *Print, profit and Perception: ideas, information and knowledge in Chinese societies, 1895-1949*. Leiden: Brill.

**Evans, H.** (1989) *Historia de China desde 1800*. México: El Colegio de México.

**Fairbank, J.K.** (1992). *China, una nueva historia*. Barcelona: Ed. Andrés Bello.

**Fernandez Polanco, A.** (2014). (ed). *Pensar la imagen / Pensar con las imágenes*. Madrid: Ed. Delirio.

**Feuerwerker, Y. M.** (1998). *Ideology, power, text: Self-representation and the peasant "other" in modern Chinese literature*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

**Flath, J. A.** (2014). *Cult of Happiness: Nianhua, Art and History in Rural North China*. Vancouver: UBC Press.

**Fletcher, F. M.** (2006). *Wood-block printing: A description of the craft of woodcutting & colourprinting based on the Japanese practice*. London: J. Hogg.

**Flores, V.** (2017). "Acerca del uso argumentativo de las imágenes en el relato histórico: notas a partir de la experiencia de trabajo con un corpus documental múltiple". Actas publicadas de las XII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Ciudad de Buenos Aires: FCS-UBA.

\_\_\_\_\_. (2014a). "Algunas reflexiones en torno a la imagen visual como documento histórico y a su uso como estrategia de indagación en la investigación social". Actas publicadas de las VIII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata. Ensenada, Buenos Aires: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-UNL.

\_\_\_\_\_. (2014b). "Diálogos interculturales, traducciones y prácticas translingüísticas en el campo del arte moderno en China". Actas publicadas del XV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África (ALADAA). Buenos Aires: FCS-UBA.

\_\_\_\_\_. (2013). "Concepciones acerca del arte moderno y la educación estética en China: su proyección política e implicancias sociales (1919-1937)". Actas de las XIV Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

\_\_\_\_\_. (2011). "El carácter del trabajo en la producción artística de China durante la década de 1930". Actas del Primer Congreso Latinoamericano de Estudios Chinos. La Plata: Instituto Confucio de la Universidad de La Plata.

\_\_\_\_\_. (2010). "Arte, política y reformismo: algunas apreciaciones en torno a la construcción histórica de la modernidad en China a principios del siglo XX". Actas del Congreso Nacional de Estudios sobre Asia y África - Argentina 2010. Ciudad de Buenos Aires: Escuela de Estudios Orientales de la Universidad del Salvador.

\_\_\_\_\_. (2009) "Interpretaciones del pasado en la producción artística contemporánea de China. Una mirada cultural sobre la transición". Actas de la Quinta Jornada de Jóvenes Investigadores, de Investigaciones "Gino Germani" de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Buenos Aires: FCS-UBA.

**Fong, W.** (2001). *Between Two Cultures*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

**Foucault, M.** (1966). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_. (1970). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores.

**Francastel, P., & Soba, R. S.** (1975). *Sociología del arte*. Madrid: Alianza.

**Frank, P.** (2006). *Los Artistas del Pueblo: Prints and workers' culture in Buenos Aires, 1917-1935*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

**Freund, G.** (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

**Fung, E.** (2010). *The Intellectual foundations of Chinese Modernity: cultural and political thought in the Republican Era*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Furth, Ch.** (1976) (ed.) *The limits of change: essays on conservative alternatives in Republican China*. Cambridge: Harvard University Press.

- Gamson, W.** (1995). "Constructing Social Protest". En Johnston H. y Klandermans B. (Eds.), *Social Movements and Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- García Canclini, N.** (2008). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI.
- Geertz, C.** (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- Gernet, J.** (2005). *El mundo chino*. Barcelona: Critica.
- Giudici, A.** (2002). *Arte y política en los '60*. Buenos Aires: Fundación Banco Ciudad.
- Giunta, A.** (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Goldman, M.** (1977). *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Cambridge: Harvard University Press.
- González, F.** (2013). *Desajustes. Sobre arte y política en la Argentina*. Buenos Aires: Paradiso.
- Goodman, B.** (1995). *Native Place, City and Nation: Regional Networks and Identities in Shanghai, 1853-1937*. Berkeley: University of California Press.
- Goodman, N.** (1976). *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral
- Gramsci, A.** (1970). *Antología*, México: Siglo XXI, pp. 367-381.
- Grieder, J.** (1970). *Hu Shih and the Chinese Renaissance: Liberalism in the Chinese Revolution, 1917-1937*, Cambridge: Harvard University Press.
- Gubern, R.** (2006), "Cómo nos hablan las imágenes", en Fernanda García Gil y Miguel Peña Méndez (coords.). *Imagen/imaginario. Interdiscipliniedad de la imagen artística*, Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Hansen, T.** (1996). *Printmaking in America: Collaborative prints and presses, 1960-1990*. New York: H.N. Abrams.
- Hall, J.** (2002). *El imperio japonés*. México: Siglo XXI.
- Hartog, F.** (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. Mexico: Editorial de la Universidad Iberoamericana.
- Hauser, A.** (1992). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.
- Hearn, M. K.** (2008). *How to read Chinese paintings*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Hegel R.** (1998). *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*. Stanford: Stanford University Press.
- Henriot, C.** (1993). *Shanghai, 1927-1937: Municipal Power, Locality, and Modernization*. Berkeley: University of California Press.

\_\_\_\_\_ (2010). "A Neighborhood under the Storm: Zhabei and Shanghai Wars". *European Journal of East Asian Studies*, Vol. 9, no. 2. Pp. 293-321.

**Henriot, C., & Yeh, W.-H.** (2004). *In the shadow of the rising sun: Shanghai under Japanese occupation*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_. (2012a). *Visualising China, 1845-1965: Moving and still images in historical narratives*. Leiden: Brill.

\_\_\_\_\_. (2012b). *History in images: Pictures and public space in modern China*. Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California.

**Hernandez, F.** (2000) *Educación y cultura visual*. Barcelona: Octaedro.

**Hinton, W.** (1977). *Fanshen: un documento sobre la revolución en una aldea china*. Barcelona: Laia.

**Hobsbawm, E.** (1990). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.

\_\_\_\_\_. (2001). *Rebeldes primitivos: Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Crítica.

**Hobsbawm, E., Faci, J., Ainaud, J., & Castells, C.** (1995). *Historia del siglo XX: 1914-1991*. Barcelona: Crítica.

**Hobsbawm, E., & Ranger, T.** (2002). *La Invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

**Hockx, M.** (2002). *Questions of style: Literary societies and literary journals in modern China, 1911-1937*. Leiden: Brill.

**Hockx, M., & Denton, K. A.** (2008). *Literary societies of Republican China*. Lanham, MD: Lexington Books.

**Holm, D.** (1991). *Art and ideology in Revolutionary China*, Oxford: Clarendon Press.

**Hsü, I. C.** (2006). *The rise of modern China*. New York: Oxford University Press.

**Huang, N.** (2015). "War, Revolution, and Urban Transformations: Chinese Literature of the Republican Era, 1920s-1940s". *A Companion to Modern Chinese Literature*. Pp. 67-80.

**Hung, C.** (1985). *Going to the people: Chinese intellectuals and folk literature, 1918-1937*. Cambridge, Mass: Council on East Asian Studies, Harvard University.

\_\_\_\_\_. (1994). *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945*. Berkeley: University of California Press.

\_\_\_\_\_. (1997). "Two images of socialism: woodcuts in Chinese Communist Politics". *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 39, Nro 1, Pp. 34-60.

**Jenkins, D.** (1983). *Images of a changing world: Japanese prints of the twentieth century*. Portland: Portland Art Museum.

**Jenner, W.J.F.** (1982). "Lu Xun's last days and after". En *The China Quarterly*. 91. Pp.424-445.

- Jones, A.** (2011). *Developmental fairy tales: Evolutionary thinking and modern Chinese culture*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Jordan, D. A.** (2001). *China's trial by fire: The Shanghai War of 1932*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Joyce, P.** (2006). *Más allá de la historia social*. Madrid: Asociación de Historia Contemporánea.
- \_\_\_\_\_. (2002). *The social in question: New bearings in history and the social sciences*. London: Routledge.
- Kaldis, N.** (2014). *The Chinese Prose Poem: A Study of Lu Xun's Wild Grass (Yecao)*, Amherst NY, Cambria Sinophone World Series.
- Kang L. & Tang X.** (1993). *Politics, ideology, and literary discourse in modern China: theoretical interventions and cultural critique*. Duke University Press.
- Kao, M.** (1972). *China response to the West in Art: 1898-1937*. Tesis de doctorado. California: Stanford University Press.
- \_\_\_\_\_. (1983). "The beginning of the Western-Style Painting Movement in Relationship to Reforms in Education in Early Twentieth-Century China." *New Asia Academic Bulletin*. Vol 4. Hong Kong. Pp. 373-97.
- Kawakita, M. & Takashina, S.** (1978). *A History of Modern Japanese Art*. Tokyo: Chuo Koronsha.
- Kitaura, Y.** (1991). *Historia del arte de China*. Madrid: Cátedra.
- Klein, M. C., & Klein, H. A.** (1972). Cap. "Max Klinger, painting and drawing" en *Käthe Kollwitz: Life in art*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Kollwitz, K., & Ziggrosser, C.** (1969). *Prints and drawings of Käthe Kollwitz*. New York: Dover Publications.
- Kowallis, J.** (1996). *The Lyrical Lu Xun*. United States of America: University of Hawai'i Press.
- Kuo, J.** (2007) (ed). *Visual Culture in Shanghai, 1850s-1930s*. Washington, DC: New Academia Publishing.
- Kurzke, H.** (2003). *Thomas Mann: la vida como obra de arte: una biografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Laing, E.** (1988). *The winking owl: Art in the People's Republic of China*. California: Berkeley University Press.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Art and Aesthetic of Chinese Popular Prints*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Selling Happiness: Calendar Posters and Visual Culture in Early-Twentieth-Century Shanghai*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Lee, L. O.** (1985). *Lu Xun and his Legacy*. Berkeley: University of California Press.

- \_\_\_\_\_. (1987). *Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Shanghai Modern: The flowering of a new urban culture in China, 1930-1945*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Legge, J.** (1960). *The Chinese classics*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Leighten, P.** (2013). *The liberation of painting: Modernism and anarchism in avant-guerre Paris*. Chicago: University of Chicago Press.
- Levenson, J.** (1970), *Liang Ch'i-Ch'ao and the Mind of Modern China*. Los Angeles: University of California Press.
- Levine, S.** (1987): *Anvil of victory: The Communist Revolution in Manchuria 1945-1948*, Nueva York: Harvard University Press.
- Li, Ch.** (1958), "The history of the Wooden Bell Research Society", *Banhua*, n° 11.
- Li, Ch.** (1979). *Trends in Modern Chinese Painting (The C. A. Drenowatz Collection)*. Artibus Asiae Supplementum 36. Suiza: Ascona.
- Li, H.** (1957), "Remembering the Modern Graphic Society", *Banhua*, n° 5.
- \_\_\_\_\_. (1987). *Collection of pictures from Li Hua*, Tianjin: Tianjin renmin meishu chubanshe.
- \_\_\_\_\_. (1995). *Chinese Woodcuts* (Traducido por Zuo Boyang). Beijing: Foreign Languages Press.
- Li, P.** (2002). "Modern Chinese Woodcut and Sino-japanese Communication." *Archive of Twentieth Century Chinese Woodcut Prints*. Ed. Feng ge Qi. Beijing: Renming weishu chubanhua.
- Li, Y.** (1996). *Zhongguo xiandai banhua shi*. Taiyuan: Shanxi renmin.
- Lieberthal K.** (1995). *Governing China: from revolution through reform*, New York: W.W. Norton. Cap. II "The Republican era".
- Lin, P., & Tsai, W.** (2014). *Print, profit and perception: ideas, information and knowledge in Chinese societies, 1895-1949*. Leiden: Brill.
- Liu, L. H.** (1995). *Translingual practice: Literature, national culture, and translated modernity -- China, 1900-1937*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Longoni, A.** (2014). *Vanguardia y revolución: Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- López Anaya, F.** (1963). *El grabado argentino en el siglo xx: Principales instituciones promotoras*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Louie, K.** (Ed.) (2015). *Modern Chinese culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lucena, D.** (2006). "Cultura proletaria y vanguardia rusa. Discusiones en torno a la construcción de un nuevo mundo" en *Question*. Buenos Aires: UNLP. Pp. 1 – 14.

\_\_\_\_\_ (2009). *Arte y comunismo argentino: debates estéticos y políticos en la década del 30*. Actas de las V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires.

**Lucena, D. & Risler, J.** (2005). *Arte y política en los años 20: discusiones estéticas en el Partido Comunista (y sus adyacencias)*. Actas publicadas de las IV Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

**Lu, H.** (1999). *Beyond the neon lights: Everyday Shanghai in the early twentieth century*. Berkeley: University of California Press.

**Lu, X.** (1990). *Diary of a madman and other stories*. Trad. Lyell, William. Honolulu: University of Hawaii Press.

\_\_\_\_\_. (1996). "The Divergence of Art and Politics", En Denton, K. (Ed.) *Modern Chinese Literary Thought: Writing on Literature, 1893-1945*, Stanford: Stanford University Press.

**Luo Gongliu** (1960), "Luyi muke gongzuotuan zai dihoufang", *Banhua*, 1960, 3: 39.

**Luo, Z., & Zhao, Y.** (2016). "Understanding Chinese history in the context of world history: an interview with Luo Zhitian". En *Journal of Modern Chinese History*, 10, 2. Pp. 206-229.

**Luo, Z.** (2009). "Change and continuity in the recent 30 years of research on modern Chinese history: Some unsystematic reflective thoughts". En *Frontiers of History in China*, 4, 4. Pp. 479-509.

\_\_\_\_\_. (2013). "Understanding the Grand Revolution in modern China". En *Journal of Modern Chinese History*, 7, 2. Pp. 246-249.

**Luo, Z.** (2015). *Inheritance within rupture: Culture and scholarship in early twentieth-century China*. Boston: Brill.

**Lust, J.** (1996). *Chinese Popular Prints*. Leiden: E.J. Brill Publishers.

**Lyell, William A.** (1976). *Lu Hsün's Vision of Reality*. Berkeley: University of California Press.

**Malosetti Costa L., & Gené, M.** (2009). *Impresiones porteñas: Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

\_\_\_\_\_. (2013). *Atrapados por la imagen: Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa.

**Mann, T.** (2004). "Introduction to Frans Masereel, *Passionate Journey: A Novel told in 165 Woodcuts*". *Arguing Comics: Literary Masters on a Popular Medium*, 13-21.

**Mao Z.** (1968). Zhongguo geming yu Zhongguo gongchandang 中国革命与中国共产党 (La Revolución china y el Partido Comunista de China). En *Mao Zedong xuanji* 毛泽东选集 (Obras seleccionadas de Mao Zedong), Vol. 1. Beijing: Remin chubanshe.

\_\_\_\_\_. (1974). *Sobre la literatura y el arte*. Buenos Aires: Nativa Libros.

**Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J. I.** (2007). *Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Emecé.

- Martínez, S.** (2006). *Arte americano: Contextos y formas de ver*. Santiago de Chile: RIL.
- Mason, P.** (1993). *History of Japanese art*. New York: Harry N. Abrams Inc & Prentice Hall.
- Mayor, A. H.** (1971). *Prints & people: A social history of printed pictures*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- McDougall, B. S., & Louie, K.** (1997). *The literature of China in the twentieth century*. New York: Columbia University Press.
- Meisner, M.** (2007). *La China de Mao y después. Una historia de la República Popular*. Córdoba: Comunicarte.
- Melucci, A.** (1995). "El conflicto y la regla: movimientos sociales y sistemas políticos". En *Revista Sociológica*. 10, pp. 225-233.
- Mera, C. & Cohen, N.** (2005). *Relaciones interculturales: Experiencias y representación social de los migrantes*. Buenos Aires: EA.
- Merritt, H.** (1990). *Modern Japanese Woodblock Prints: the early years*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Messmer, M.** (2012). *Jewish wayfarers in modern China: Tragedy and splendor*. Lanham, Md: Lexington Books.
- Mills, H. C.** (1981). *Lu Hsün, 1927-1936: The years on the Left*. Columbia University Press.
- Muñoz, M.** (2008). *Los artistas del pueblo 1920-1930*, Buenos Aires: Fundación Osde.
- Muñoz, M. & Weschler, D.** (1989). *Los artistas del pueblo. 1920-1930*, Buenos Aires: Galería Forma SAAP.
- Murck, C.** (1976). *Artists and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture*, Princeton, Princeton University Press.
- Offe, C.** (1992). *La gestión política*. Madrid: Ministerio de Trabajo.
- Olaiz Soto, I.** (2010). *Subjetividad en las prácticas de interpretación del arte. Algunas narrativas visuales para una comprensión crítica de la Historia del arte*. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, OEI.
- Ono, T.** (1971). *Modern Japanese Prints*. Tokyo: Sansaisha.
- Ota, K.** (1972). *Modern Chinese Prints*. Tokyo: Haga Shoten.
- Pang, L.** (2005). "The Pictorial turn: realism, modernity, and China's print Culture in the Late Nineteenth-Century." *Visual Studies* 20, no. 1. pp. 16-36.
- Panofsky, E** (2001). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Paul, F.** (2010). *Through the Looking Glass: China's Foreign Journalists from Opium Wars to Mao*. Hong Kong University Press.

- Peirce**, Ch. (1987). *Obra lógico semiótica*, Taurus, 1987, Madrid, España.
- Peña Cuanda**, M. (2008). "Pensar la interpretación: la construcción del sentido en Ciencias Sociales". *LuminaR Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. 6 (2), pp. 177-187.
- Pepper**, S. (1999). *Civil War in China: The Political Struggle 1945–1949*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Po**, S. & **Johnson**, D. G., (1992). *Domesticated deities and auspicious emblems: The iconography of everyday life in village China*. Publications of the Chinese Popular Culture Project 2: Popular prints and papercuts from the collection of Po Sung-nien. Berkeley: Chinese Popular Culture Project, University of California.
- Pollard**, D. (2002). *The True Story of Lu Xun*. Hong Kong: Chinese University Press.
- Prelinger**, E. (1994). *Kathe Kollwitz*. Washington: Yale University Press.
- Reed**, C. A. (2004). *Gutenberg in Shanghai: Chinese print capitalism, 1876-1937*. Vancouver: UBC Press.
- Roca**, L. (2004). "La imagen como fuente: una construcción de la investigación social", En *Razón y Palabra*, México. ITESM, 37.
- Rose**, G. (2016). *Visual methodologies: an introduction to Researching with Visual Materials*. London: Sage Publications.
- Rosell**, L. (1976). *El arte chino*. Buenos Aires: CEAL.
- Rotondo**, L. E. (1984). *Chinese revolutionary woodcuts, 1935-1948*. Middletown: Davidson Art Center.
- Selden**, M. (1971). *The Yen-an Way in Revolutionary China*, Cambridge: Harvard University Press.
- Sirén**, O. (2005). *The Chinese in the art of painting*. (1ra ed. 1936). New York: Dover.
- Schram**, S. (1987). *Foundations and limits of State power in China*, Hong Kong: Chinese University Press.
- Schwartz**, B. (1983). "Themes in intellectual history: May Fourth and after", *Cambridge History of China*, Vol. 12 Republican China 1912-1949. Parte 1. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (1993). *China and Other matters*. Cambridge: Harvard University Press.
- Shen**, K. (2001). "Lianhuanhua and manhua: Picture books and Comics in Old Shanghai". En *Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines and Picture Books*. Ed. John Lent. Honolulu: University of Hawaii Press. Pp. 100-120.
- Shibuya**, K. (1999). *The Birth of Creative Prints*. Tokyo: Shibuya Kuritsu Shoto Bijitsukan.
- Spence**, J. (1990). *The Search for Modern China*. New York: W.W. Norton.
- \_\_\_\_\_. (2014). *The gate of heavenly peace: The chinese and their revolution*. New York: Penguin Books.

- Stangos, N.** (1986). *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza.
- Statler, O.** (1956). *Modern Japanese Prints: An Art Reborn*. Rutland & Tokyo: Tuttle. pp. 35-44.
- Steiner, G.** (1991). *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*. Barcelona: Ediciones Destino.
- \_\_\_\_\_. (1995). *Después de Babel. Aspectos de lenguaje y traducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stranahan, P.** (1998). *Underground: The Shanghai Communist Party and the politics of survival, 1927-1937*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Strmiska, Z.** (1989). "Teorías de la acción y status de los actores", en Briceño, R. (comp.) *Las ciencias de lo humano*. Caracas: Acta Científica Venezolana. pp. 341-411.
- Sullivan, M.** (1996). *Art and the Artists of Twentieth-Century China*. Berkeley: University of California Press.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Modern Chinese Artists. A Biographical Dictionary*. Berkeley: University of California Press.
- Sun, S.** (1974). *Lu Hsun and the Chinese woodcut movement: 1929-1936*. Tesis de doctorado. California: Standford University Press.
- \_\_\_\_\_. (1979). *Modern Chinese Woodcuts*. San Francisco: Chinese Culture Foundation.
- Svanascini, O.** (1964). *Conceptos sobre el arte de Oriente*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. (1989). *Breve historia del arte oriental*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- Tang, X.** (2008). *Origins of the Chinese Avant-Garde: The Modern Woodcut Movement*. California: University of California Press.
- Tang, Y.** (1944). *History of modern Chinese woodcuts*. Fujian: Chongan.
- Teng, S., & Fairbank, J. K.** (1954). *China's response to the West: A documentary survey, 1839-1923*. Cambridge: Harvard University Press.
- Tillman, M.** (2003). "The knife, the pen and the scalpel: Lu Xun in Woodblock prints" en *The Berkeley Journal*. California: University of California Press. Vol. 32, pp. 87-134.
- Tilly, Ch.** (1978). *From mobilization to Revolution*. New York: Mc Graw-Hill.
- Tregear, M.** (1997). "Inquire and dislocation (19th-20<sup>th</sup> centuries)". En *Chinese art*. London: Thames & Hudson.
- Valles, M.** (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Buenos Aires: Síntesis.
- Vasilachis, I.** (2007). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.

- Veg, S.** (2014) "New readings on Lu Xun: critic of modernity and re-inventor of heterodoxy". En *China perspectives*. 3, pp. 49-56.
- Verón, E.** (1996). *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Voloshinov, V.** (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Wagner, R. G.** (2012). *Joining the Global Public: Word, Image, and City in Early Chinese Newspapers, 1870-1910*. Suny Press.
- Wakeman, F. E.** (1996). *Policing Shanghai, 1927-1937*. Berkeley: University of California Press.
- Wang, Q.** (1962). *Modern Chinese Woodcuts*. Beijing: CP.
- Wang, B.** (2004). *Illuminations from the past, trauma, memory and history in Modern China*. California: Stanford University Press.
- Wang, E.** (2010). *Inventing China through History. The May Fourth Approach to Historiography*. New York: State University of New York Press.
- Wang, H.** (2001). "Contemporary Chinese Thought and the Question of Modernity". En *Intellectual Politics in Contemporary China*. Zhang, X. (Ed.). Durham: Duke University Press.
- Wang, H.** (1989). Yuyan yu lishi (shang pian): Zhongguo xiandai lishi zhong de wusi qimeng yundong. En *Wenxue pinglun*. 3, 18-20.
- Wang, X.** (2011). "Aesthetic Education and Human's Comprehensive Development". China People University. (Disponible en <http://www.cgie.org/blog/resources/papers-publications/aesthetic-education-humans-comprehensive-development/>). Fecha de consulta: 20/04/2013.
- Wasserstrom, J. N.** (1991). *Student protests in twentieth-century China: The view from Shanghai*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Wechsler, D., & Maloetti Costa L.** (1998). *Desde la otra vereda: Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina, 1880-1960*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Weston, T.** (2004). *The Power of Position: Beijing University, Intellectuals, and Chinese Political Culture, 1898-1929*. Berkeley: University of California Press.
- White, H.** (1992a). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (1992b). *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona, España: Paidós.

**Willet, P.** (2005). "The cutting edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences" *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Ed. Neil H. Donahue. Rochester: Camden House. Pp. 111-134.

**Williams, R.** (1958). *Culture and Society, 1780-1950*. New York: Columbia University Press.

\_\_\_\_\_. (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

**Wolf, E.** (1999). *Las luchas campesinas del siglo XX*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_. (2000). *Europa y la gente sin historia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

**Wong, A.** (2013). "Lu Xun's Domestication and Foreignization: Translation Strategies in early 20th century China". *Languages and Linguistics*. UA Languages Paper. Disponible en <http://www.undergraduatelibrary.org/system/files/1391.pdf>. Fecha de consulta: 15-6-2015.

**Wong, W.** (1991). *Politics and literature in Shanghai: The Chinese League of Left-Wing Writers, 1930-1936*. Manchester: Manchester University Press.

**Wu, B. & Wang, G.** (1981) *Yiba yishe jinian ji* (Colección conmemorativa de la Decimoctava Sociedad de Arte). Beijing: Renmin meishu.

**Wu, H.** (1996). *The double screen: Medium and representation in Chinese painting*. Chicago: University of Chicago Press.

**Xiao, T.** (2013). "Masereel, Lu and the Development of Woodcut Picture Book in China". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Vol. 15.2, Purdue University Press.

**Xu, X.** (2001). "A comparative study of English translations of Lu Xun's works", *Babel*. (57: 3). Pp. 224-341.

**Yan, H.** (1957). "Yi Taihangshan kang Ri genjudide nianhua he muke huodong," *Meishu*, 3: 33-35.

**Yang, X.** (2002). "Liang Qichao's political and Social Philosophy", *Contemporary Chinese Philosophy*, Chung Ying Ch. & Bunnin N. (Ed.), Blackwell.

**Yang H-y & Yang G.** (trad.) (1956). *Obras Seleccionadas de Lu Xun*, Beijing: Pekin Language Press.

**Yeh, W-h.** (1997). "Shanghai Modernity: Commerce and Culture in a Republican City", *The China Quarterly* (150), 375-394.

\_\_\_\_\_. (1998). *Wartime Shanghai*. London: Routledge.

\_\_\_\_\_. (2000). *Becoming Chinese. Passages to modernity and beyond*. California: University of California Press.

**Yue Dong, M. & Goldstein, J.** (Eds). (2006). *Everyday Modernity in China. Studies in Modernity and National Identity*. Washington: University of Washington Press.

**Zarrow, P.** (2005). *China in War and Revolution, 1895-1949*. London: Routledge.

\_\_\_\_\_. (2006). *Creating Chinese modernity: Knowledge and everyday life, 1900-1940*. New York: Peter Lang.

\_\_\_\_\_. (2012). *After empire: The conceptual transformation of the Chinese state, 1885-1924*. Stanford, California: Stanford University Press.

**Zemon Davies**, N. (1991). *Historia Social*, 10, 1991, pp.163-195.

**Zhang**, G. (1982). *Lu Xun on Art*. Kunming: Yunnan renming chubanshe.

**Zhang**, Sh. (2017) "Dark and Bright Art: Woodcuts in the Aftermatch of War". En *Art in Print*, Vol. 6, Nro. 5. Durham Press.

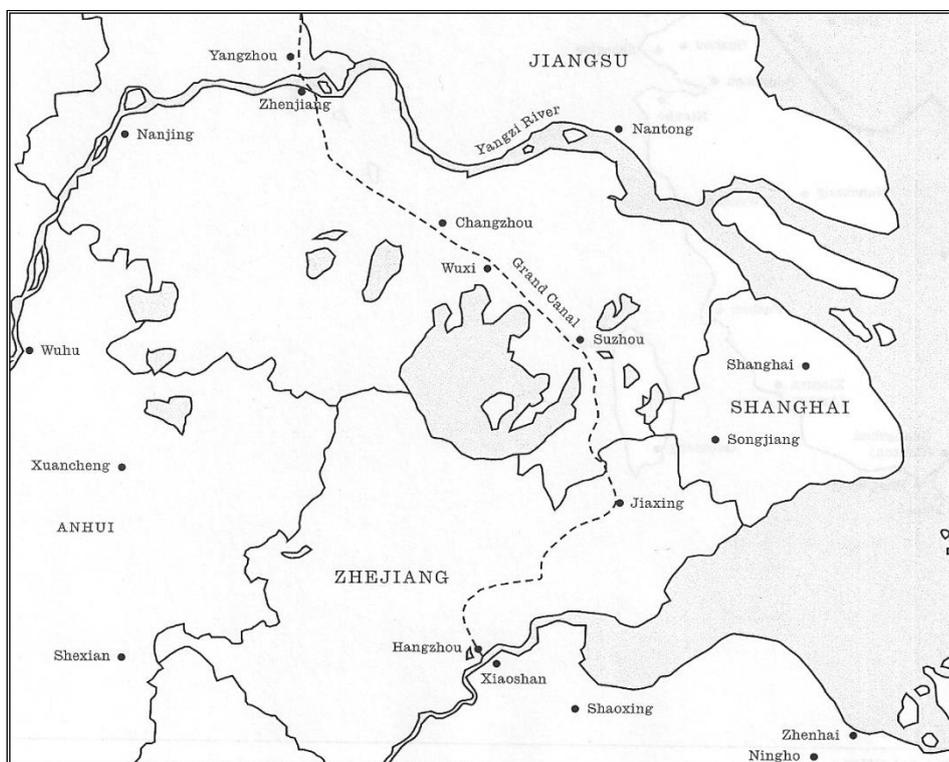
**Zhang**, W. (1959). "Yan'an meishu huodong huigu" en *Meishu yanjiu*, 4: 54-58.

\_\_\_\_\_. (1962). "Huiyi Yan'an" en *Meishu*, 3: 21-24.

MAPAS

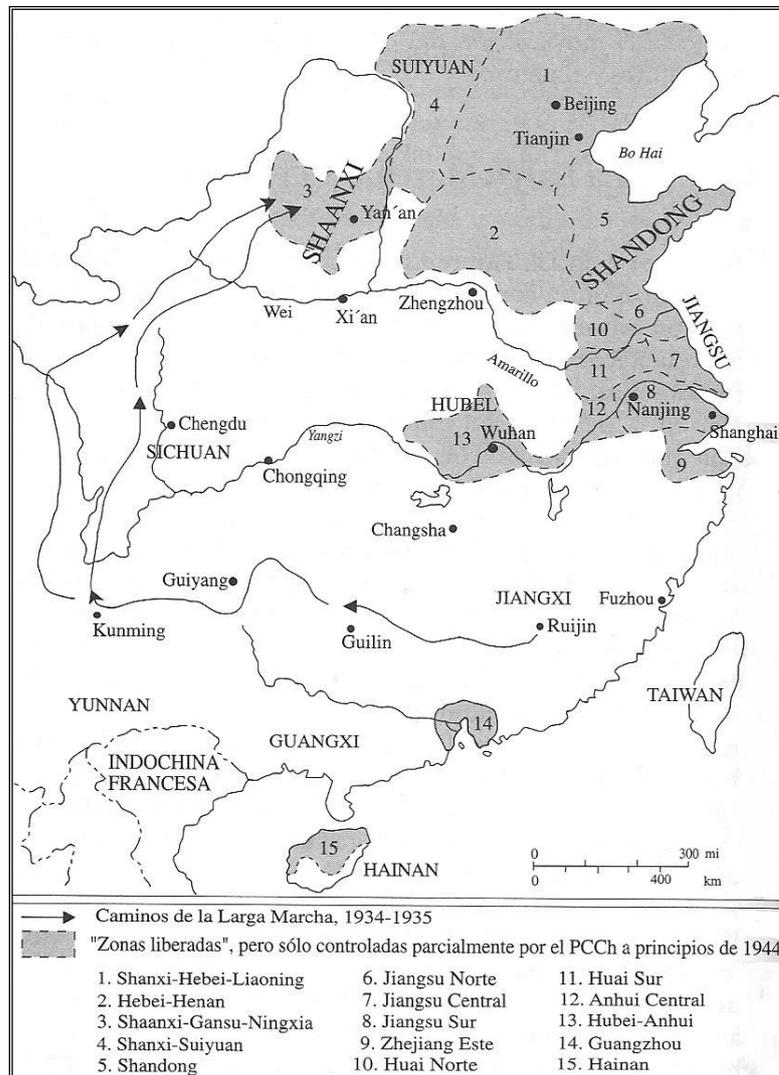


1. División política de China



## 2. Shanghai y áreas urbanas circundantes de las Prov. de Jiangsu y Zhejiang

Fuente de mapas 1 y 2: Andrews J. & Shen K. (1998) *A century in crisis: Modernity and tradition in the art of twentieth-century China*. New York: Guggenheim Museum. p.3 y 5.



### 3. La Larga Marcha

El recorrido de la Larga marcha y las áreas bajo control parcial del PCCh a principios de 1944.

Fuente: Fairbank, J.K. (1992). *China, una nueva historia*. Barcelona: Ed. Andrés Bello. P. 370.

## **Grupos que conformaron el Movimiento Xilográfico moderno entre 1929 y 1938**

**1929.** Enero. Decimoctava Sociedad de arte (*Yiba yishe*). Dos sedes: Shanghai y Hangzhou.

**1931.** Agosto. Realización del Taller de Uchiyama Kakichi, organizado por Lu Xun en Shanghai.

Septiembre. Sociedad para la investigación del Grabado moderno (*Xiandai Muke yanjiu hui*)

**1932.**

Sociedad pictórica Campo en primavera (*Chun de Huahui / Spring Field Painting Society*).

Sociedad del Viento salvaje (*Yefeng huahui / Wild Wind Society*).

M. K. Sociedad para la investigación del grabado (*M.K. Muke yanjiu hui / M.K. Woodcut Research Society*)

Sociedad Pico salvaje (*Yesui hui / Wild Spike Society*)

**1933.**

Sociedad de estudio del grabado Campana de Madera (*Mu ling muke yanjiu hui / Wooden Bell Woodcut Study Society*) en Hangzhou.

Sociedad para la Investigación del Grabado de Beijing (*Beijing muke yanjiu hui*)

**1934.**

Octubre. Sociedad de grabadores sin nombre (*Weiming muke she / Unnamed woodcut society*)

Sociedad del Grabado Moderno (*Xiandai banhua xiehui / Modern Prints Society*) en Guangzhou

Sociedad para la Investigación del Grabado de Beijing (*Beijing Muke yanjiu hui*)

**1935.** Desde Enero, se desarrolla la Primera Exhibición Nacional Conjunta de Grabados (*Guanguo muke lianhe zhanlan hui*)

**1936.** Desde Enero, se realiza la Primera Exhibición Rural de Grabados.

Sociedad de Estampas del Caballo de Acero (*Tiema banhua xiehui/ Iron Horse Woodcut Society*)

Se realiza la Segunda Exhibición Nacional Itinerante de Grabados" (*Di er hui chuanguo muke liudong zhanlan hui*).

Asociación de Artistas grabadores. Fundada en Shanghai, poco después de la muerte de Lu Xun.

**1938.**

Asociación de Grabadores (*Mugong xiehui*) en Wuhan (Hubei).

Asociación de Grabadores para la Resistencia de toda China (*Quan zhongguo mugong dikang xiehui*) en Wuhan (Hubei).

Sociedad china para la investigación del grabado (*Zhongguo Muke yanjiu hui*)

## CAPÍTULO 2



**Fig. 1. Shen Zhou (1427-1509), *Poeta en la cima de una montaña*, hoja de álbum, tintas al agua sobre papel, sin fecha. Colección del Museo de Arte Nelson Atkins.**  
Ejemplifica el arte erudito (*wenrenhua/literati painting*) que combina la evocación naturalista del paisaje, la sutileza de los efectos de la aguada y los trazos precisos de la línea con el poema caligráfico integrándose a la composición.

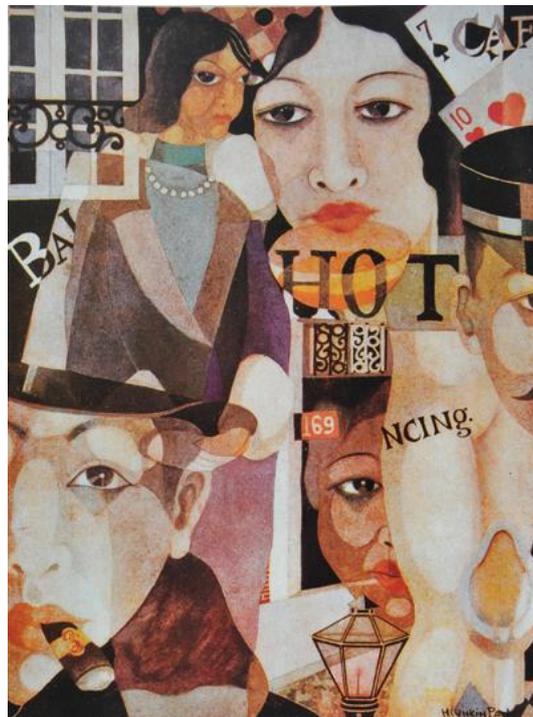


**Fig. 2. Xie Huan (1426-1452), *Elegante reunión en el jardín de damascos* (detalle). Pintura de rollo, tinta al agua sobre seda, 1437. Colección del Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.**  
En la intimidad de un jardín, tres letrados observan pinturas de rollo. Era en este ámbito docto y exclusivo donde a la vez se producían y circulaban las obras.



**Fig. 3. Zhang Daqian (1899-1983), *Loto azul y rojo*, Pintura de rollo, tinta al agua sobre papel. Colección Museo Nacional de Arte de China.**

El estilo *guo-hua* buscó mantener la vitalidad de las técnicas tradicionales de la pintura china, aunque innovando en el uso del color y los esquemas compositivos.



**Fig. 4. Pang Xunqin (1906-1985), *Así es París*. 1931. Óleo sobre tela. Colección del Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.**

Con fuerte influencia del arte occidental de la época, la corriente modernista en China, de la que es expresión esta obra, se desarrolló durante los años veinte y principios de los treinta, explorando nuevos lenguajes y dando lugar a una singular pluralidad de estilos.

### CAPÍTULO 3



**Fig. 5.** Fotografía de la Escuela *Sanwei shuwu*.



**Fig. 6.** *Shou Jingwu*, maestro de Lu Xun en Shaoxing. Fotografía.

Fuente fig. 5 y 6: *A Pictorial Biography of Lu Xun* (1982). Beijing: People's Fine Arts Publishing.



**Fig.7. Lu Xun en Japón (1902-1909).**  
Fotografía.

Fuente: *A Pictorial Biography of Lu Xun*  
(1982).



**Fig.8. Retrato de Cai Yuanpei,** vestido a la  
usanza tradicional. Fotografía (c.1913).  
Fuente: Colección de arte de la Universidad de  
Nanjing.

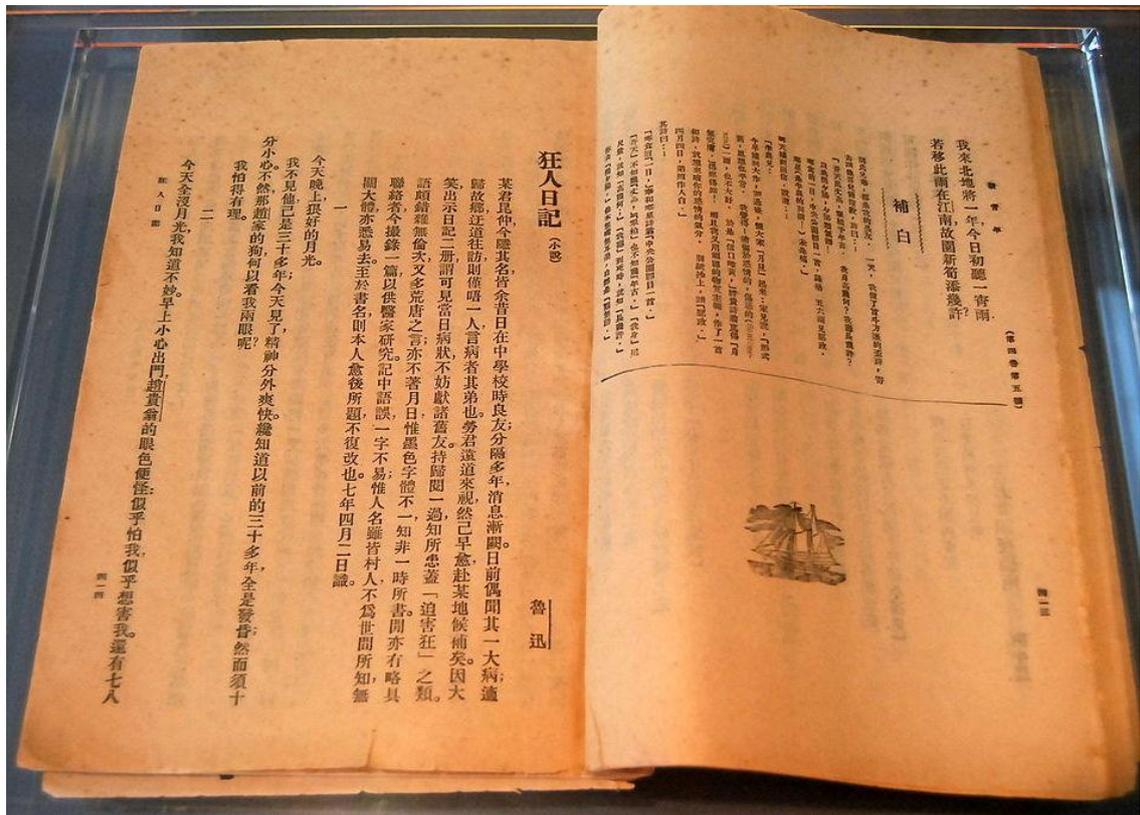


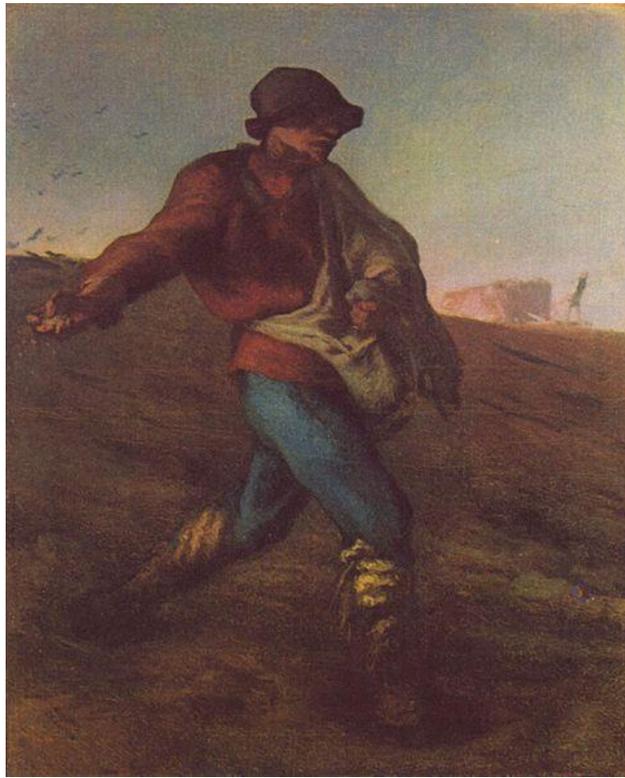
Fig. 9. Copia del cuento "Diario de un loco", 1918.  
 Publicado en la Revista Nueva Juventud (*Xin qingnian*), Vol. IV, nro. 5.  
 Fuente: Colección de la Casa Museo de Lu Xun en Beijing.



**Fig. 10.** Vista del puerto de **Shanghai**. Fotografía. 1911-1912.  
Fuente: Archivo CN Co. (Compañía China de Navegación). Serie SW16-067. Folio 89.



**Fig. 11.** Vista a lo largo de *Nanjing Lu*, calle principal de **Shanghai**. Fotografía. 25 de Junio de 1925.  
Fuente: Colección William Armstron, serie AR04-178. Fotografías históricas de China. Universidad de Bristol.



**Fig. 12.** Jean-François Millet (1814-1875), *El Sembrador*, 1850. Pintura al óleo sobre lienzo. 32,28x39,76cm. Museo de Bellas Artes de Boston.

## CAPÍTULO 5



**Fig.13-14** (arriba y centro). Trabajadores y migrantes campesinos en las calles de Shanghai.

**Fig. 15** (abajo). Arresto de un hombre por mendigar.

Fotografías (c. 1920). Fuente: Henriot, C. & Yeh, W-h. (2012), *History in images: pictures and public space in Modern China*, Berkeley: UC Press, pp. 145-147.



**Fig. 16. Calendario comercial** de una marca de cigarrillos. Afiche publicitario en la revista *Shanghai Huabao*, 1930. Fuente: Yeh, W. (2000). *Becoming Chinese. Passages to modernity and beyond*. California: University of California Press. p. 55.



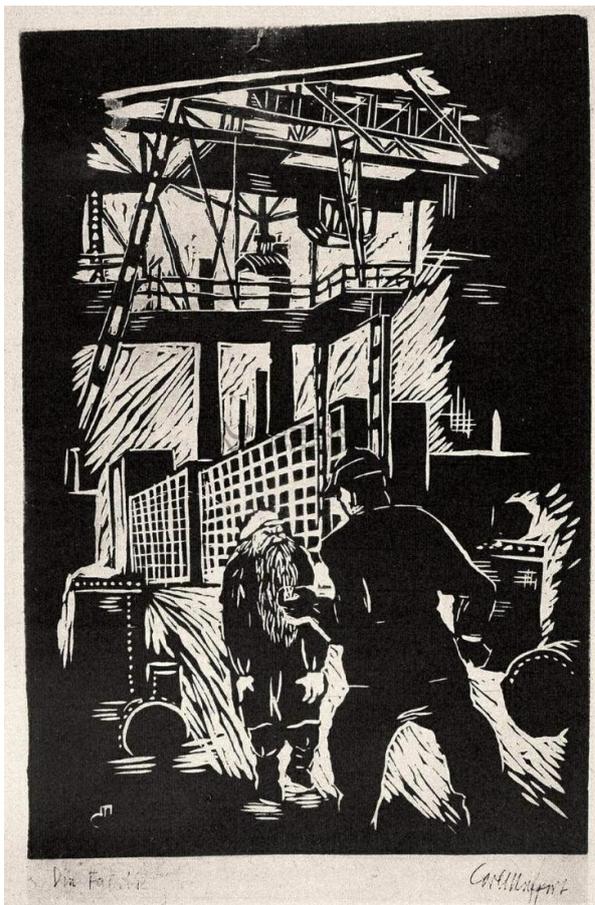
**Fig. 17. Audrey Beardsley, *The peacock skirt*** [La falda del pavo real] Ilustración para la obra *Salomé*, de Oscar Wilde. dibujo a tinta, 1894.



**Fig. 18. Ye Lingfeng, *Loto dormido***, xilografía. Con notable influencia de Beardsley, esta imagen apareció en la revista *Renacimiento del norte* 2, nro. 1 en Noviembre de 1927.



**Fig. 19.** Max Beckmann, *Seducción*. 1923, xilografía. Colección MoMA, NY.



**Fig. 20.** Carl Meffert, *El transbordador (Die Fähre)*, 1925, xilografía. Colección Galería Inkstone, Hannover.

## CAPÍTULO 6



**Fig. 21.** Soldados japoneses atrincherados en Zhabei. Shanghai, Marzo de 1932. Fotografía. *Shanghai Huabao*.



**Fig. 22.** De pie a la derecha, el General Cai Tingkai al frente del 19° Ejército de Ruta. Marzo de 1932. Fotografía. Museo Nacional de Historia, BJ. China.



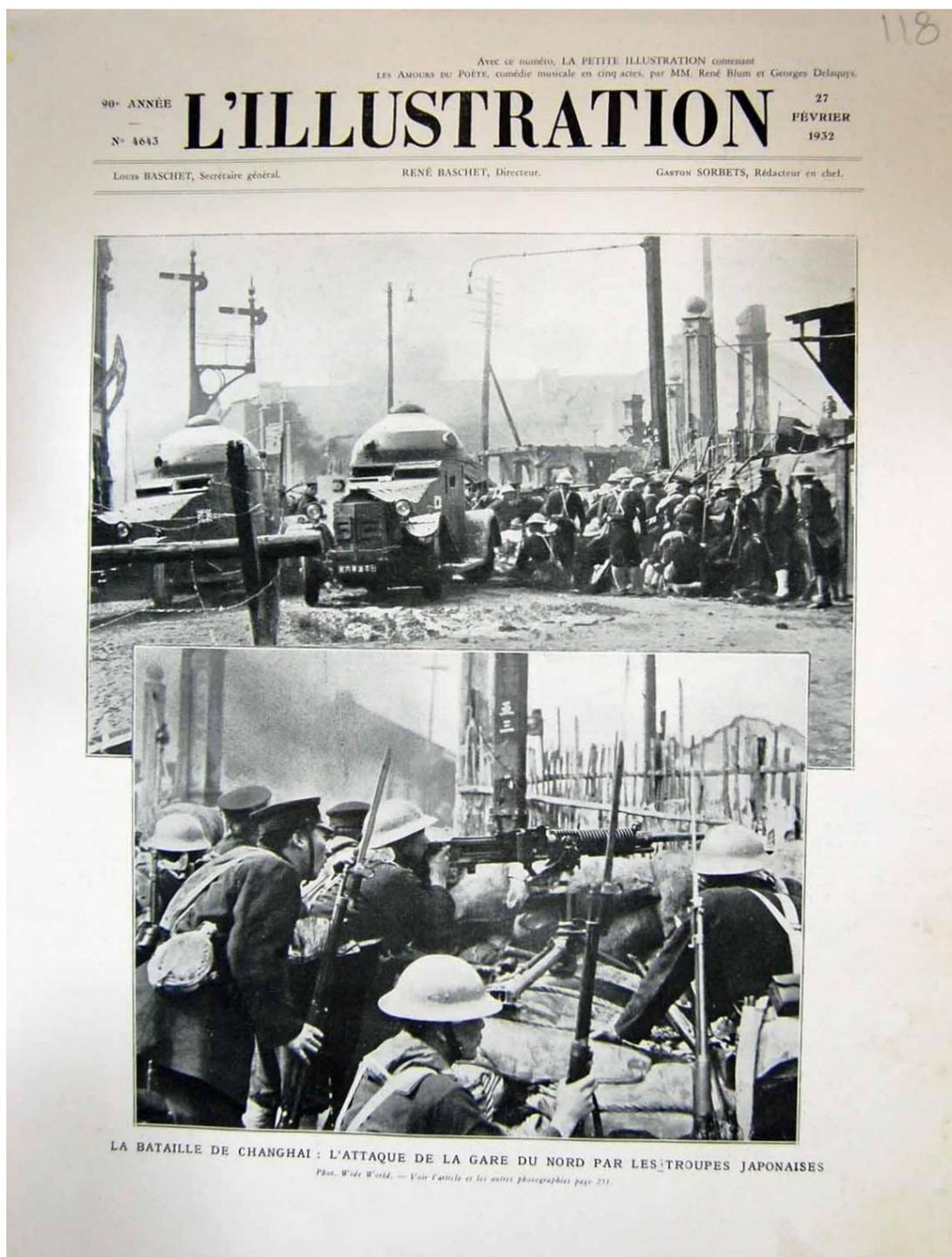
**Fig. 23.** Ciudadanos evacuados de los distritos Jiangwan y Zhabei. Febrero de 1932. Fotografía de H. Cartier Bresson. *Shanghai pictorial*, vol V. p. 123.



**Fig. 24.** Éxodo masivo de refugiados desde la zona de conflicto hasta el área neutral de las concesiones. Febrero de 1932. Fotografía. *Shanghai pictorial*, vol V. p. 126.



**Fig. 25.** Evacuados buscan refugio cruzando hacia la zona de las concesiones. 1932. Fotografía. Fuente: *Archivo de fotografías históricas de China*, Shanghai: Tangdi. Vol.IV, folio 87.



**Fig. 26.** Portada de *L'illustration*. 27 de Febrero de 1932. Soldados japoneses atrincherados en la Estación norte de Shanghai.



**Fig. 27.** Trincheras japonesas en Shanghai. Febrero de 1932.



**Fig. 28.** Víctimas de los enfrentamientos, en una calle en ruinas. Zhabei, Shanghai. Mayo de 1932. Fotografía.



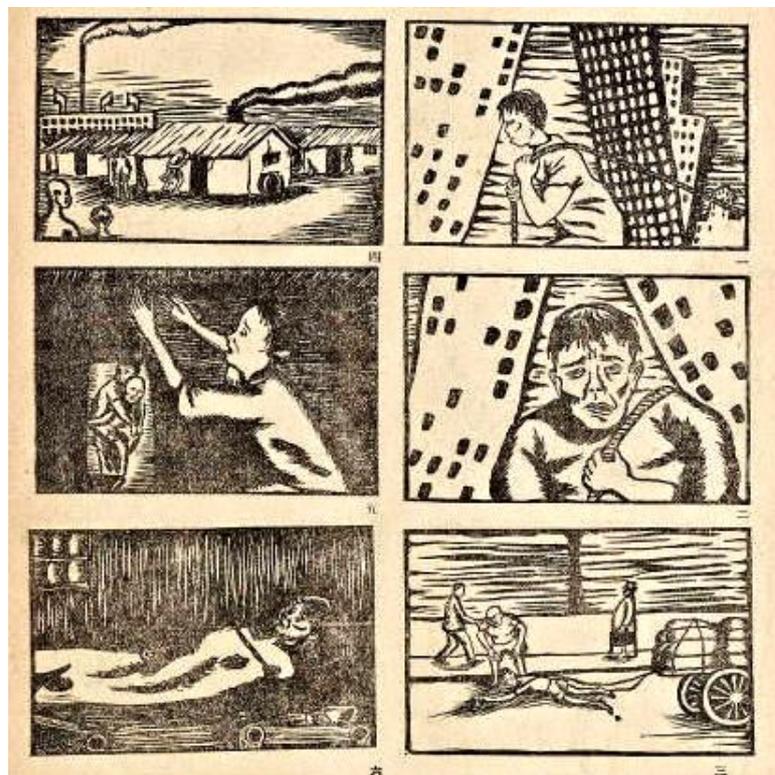
**Fig. 29.** Remanentes del 19º Ejército de Ruta lanzan granadas desde una casa en ruinas. Marzo, 1932. Fotografía.



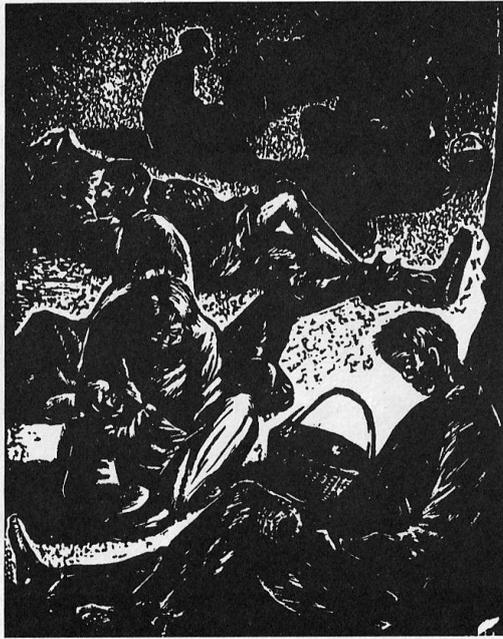
**Fig. 30.** Soldados japoneses queman distritos residenciales. Marzo, 1932. Fotografía.  
Fuente fig. 30-33: *Shanghai Pictorial*, vol.5. p. 132-136.



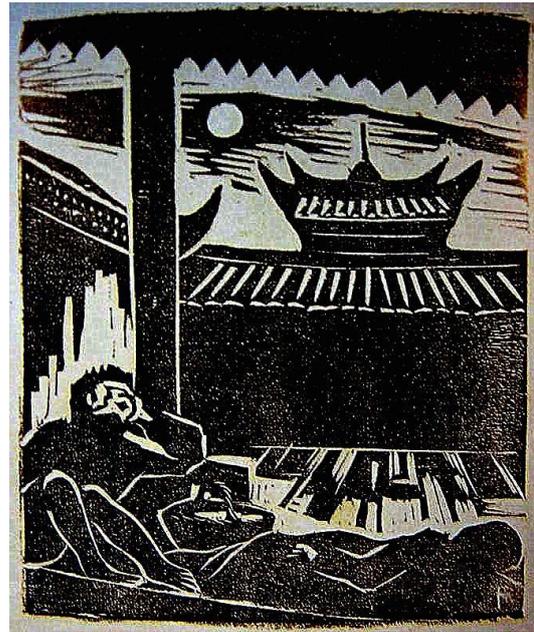
**Fig. 31. Lianhuanhua.** Ilustraciones de la novela clásica *La investidura de los dioses* (*Fengshen Yanyi*) escrita durante la Dinastía Ming (1368-1644). La historia narra las luchas que siguen a la caída de la dinastía Shang (1766-1046 a. C.) y al ascenso de la dinastía Zhou (1050-256 a.C.). Los personajes ilustrados corresponden a gobernantes y deidades que participan en la lucha.



**Fig. 32. Huang Xinbo,** serie *Una historia ordinaria*, xilografía, 1934. Publicada en "Bocetos modernos", nro. 10, 1934. Los cuadros de la narrativa están numerados desde la derecha y desde arriba hacia abajo.



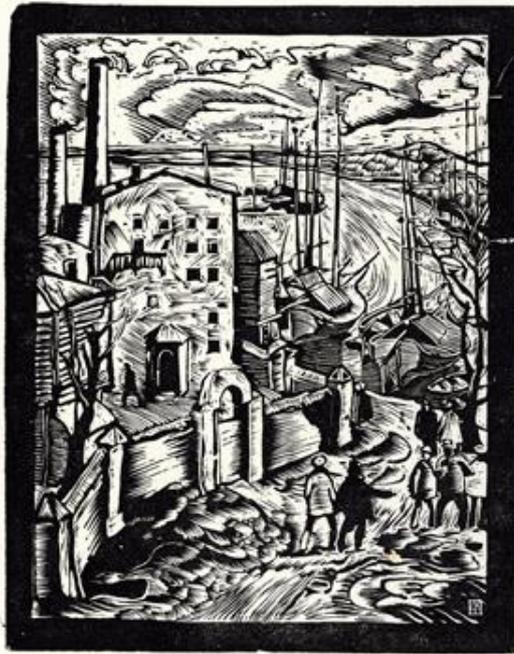
**Fig. 33. Pan Ren, *La gente en la parte de atrás de la ciudad*, 1933, xilografía. Colección del Museo nacional de arte de China, Beijing.**



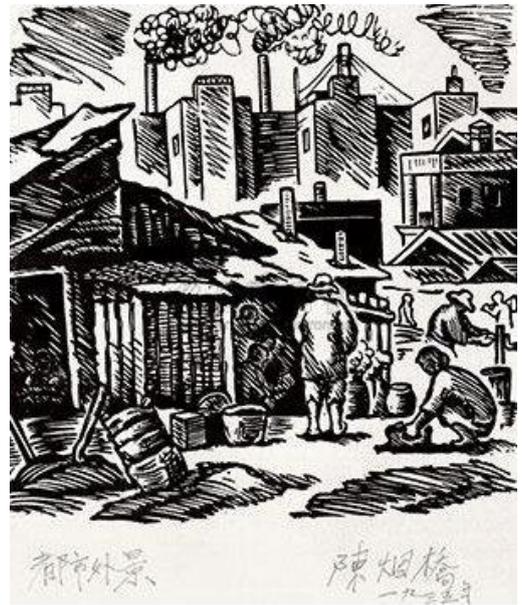
**Fig. 34. Zhang Hui, *Durmiendo en un viejo templo*, 1933, xilografía. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.**



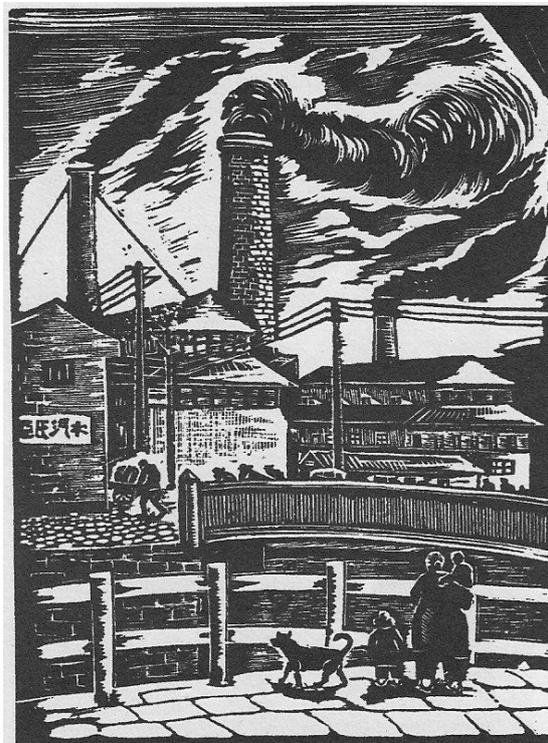
**Fig. 35. Zhang Hui, "Rogando por la piedad de los caballeros" (izq.) y "El mendigo no tiene ropas", (dcha), de la serie *En la calle*, 1933, xilografía. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.**



**Fig. 36.** Alexei Kravchenko, *En el puerto*, 1919, xilografía. Colección Gevorkyan.



**Fig.37.**Chen Yanqiao, *Detrás de la ciudad*, 1933, xilografía. Aparece en la antología de la *Weiming Muke she*, 1934.



**Fig. 38.** Luo Qingzhen, *Papá todavía en la fábrica*, 1933, xilografía. Casa Museo de Lu Xun, Beijing.



**Fig.39. He Baitao, *Pequeño bote*, 1935, xilografía. Colección Museo nacional de arte de China, Beijing.**



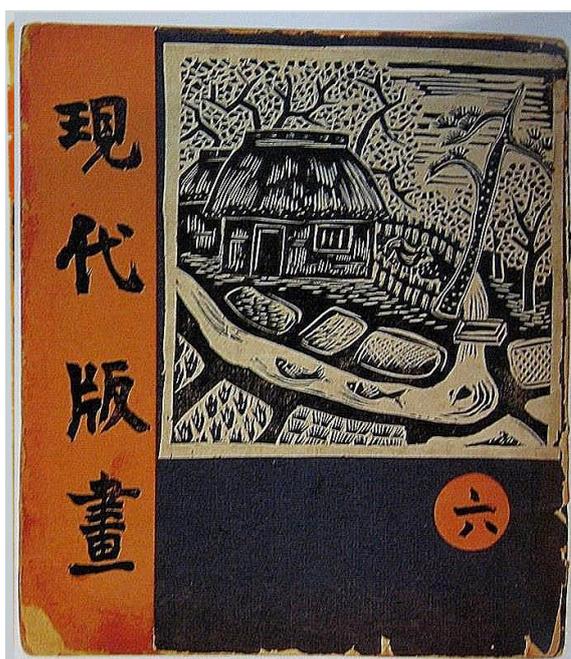
**Fig.40. He Baitao, *Cosecha*, 1935, xilografía. Casa museo de Lu Xun, Shanghai.**



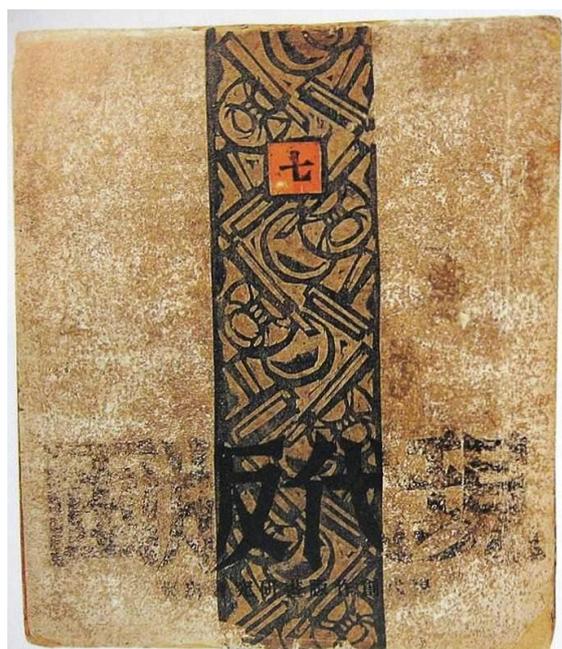
41. **Zhang Hui**, *Paisaje de la ciudad*, 1935, xilografía.  
Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.



42. **Zhang Hui**, *Ciudad en la noche*, 1935, xilografía.  
Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.



Portada del nro. 4



Nro. 7



Nro. 8

Fig. 43. Portadas de la revista "Grabados modernos" (*Xindai Banhua*), 1935. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.



**Fig. 44. Käthe Kollwitz** , *Los voluntarios* (1922-1923), xilografía, 34,9 x 49,5 cm, Colección MoMA, Nueva York.



**Fig. 45. Käthe Kollwitz** - "Las madres" (1922-1923), xilografía, 48 x 65 cm, Colección Museo de Brooklyn, Nueva York.



**Fig. 46.** Portada de la revista "Bocetos modernos",  
Con la obra *Creando una nueva época*, de Lu Shaofei,  
Noviembre de 1935.



**Fig.47. Chen Baozhen, *Culies*, 1935, xilografía. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.**



**Fig. 48. Zhang Hui, *Acarreadores de botes*, 1935, xilografía. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai,**

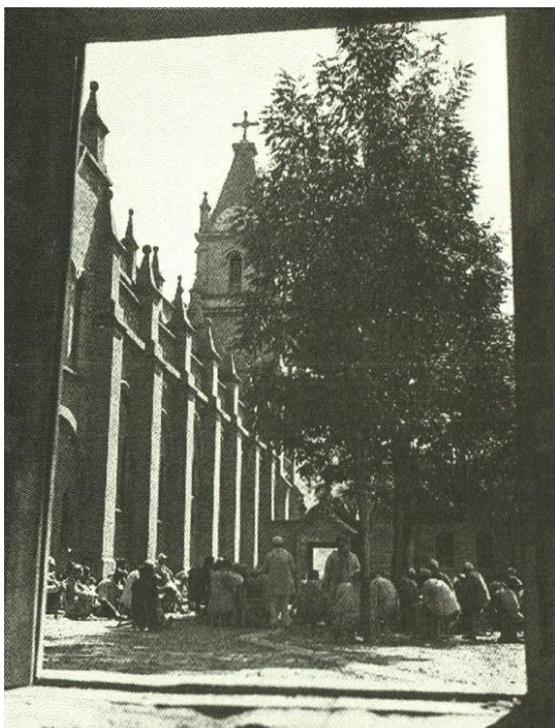


**Fig. 49.** Chen Yanqiao, *Cultivo*, xilografía, 1936. Casa Museo de Lu Xun, Shanghai.



**Fig. 50.** Multitud reunida en procesión durante las exequias en homenaje a Lu Xun. Shanghai, fotografía, 22 de Octubre de 1936. A *Pictorial Biography of Lu Xun* (1982). Beijing: People's Fine Arts Publishing.

## CAPÍTULO 8



**Fig. 51.** Escuela de Artes Lu Xun en Yan'an, 1940. Fotografía.



**Fig. 52.** Li Shaoyan, *Reconstruyendo*, 1940, xilografía. Museo nacional de Historia, Beijing,



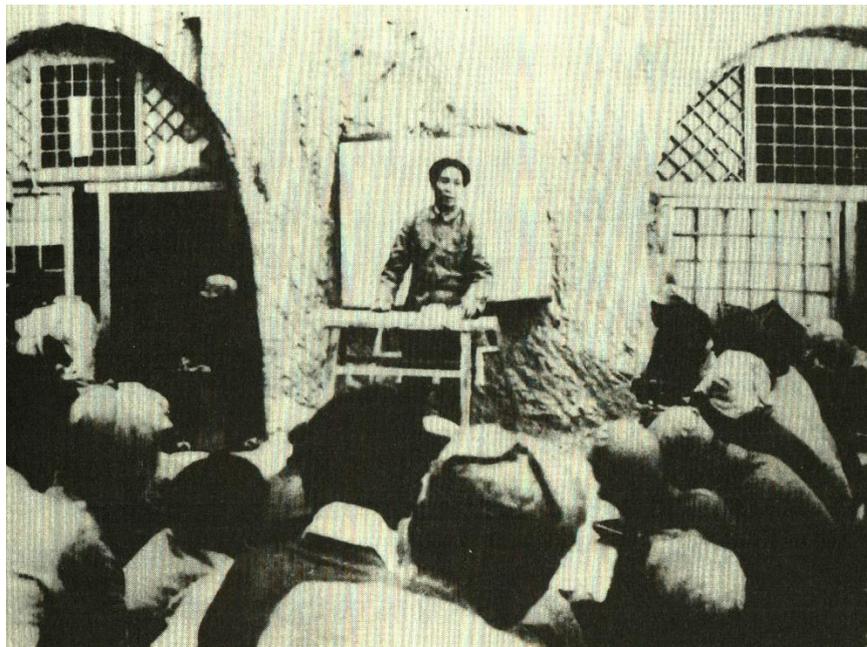
**Fig. 53.** Li Shaoyan, *Buena relación*, 1940, xilografía. Museo Provincial de arte de Jiangsu.

## CAPÍTULO 9



**Fig. 54.** Mao Zedong en un discurso público en Yan'an, 1941. Fotografía. Fuente: Agencia Xinhua.

Nótese el modo de vestir del líder, con chaqueta militar y pantalones de campesino. En el fondo, se ve la fachada de una casa-cueva, vivienda tradicional de la prov. de Shaanxi.



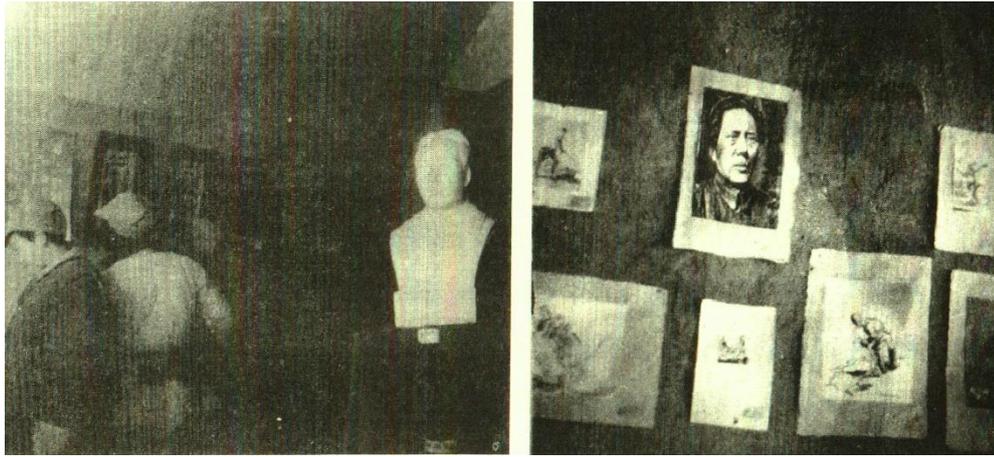
**Fig. 55.** Mao Zedong en Yan'an, 1942. Fotografía. Fuente: *People's Pictorial*, vol.3.



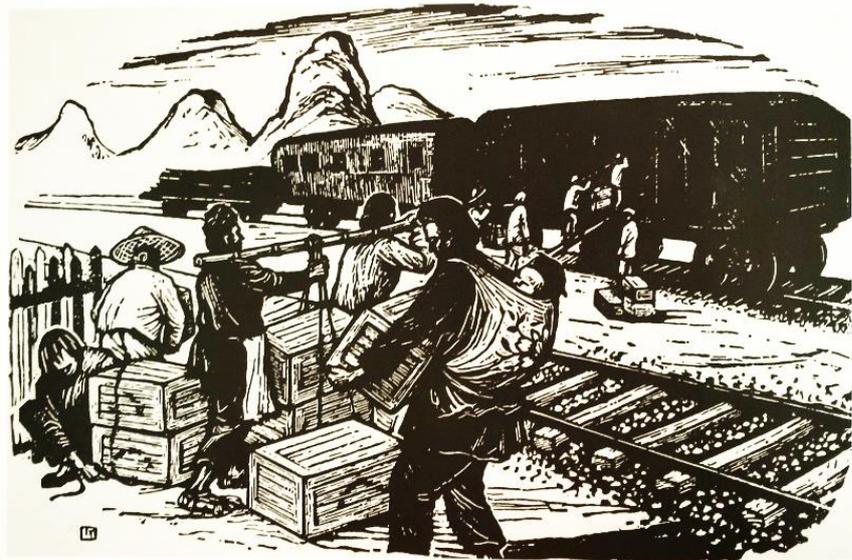
Fig. 56-59. Diversidad de estampas populares de año nuevo, producidas en las áreas bajo control comunista entre 1943-1944. Fuente: Wang, Q. (1962). *Modern Chinese Woodcuts*. Beijing: CP.



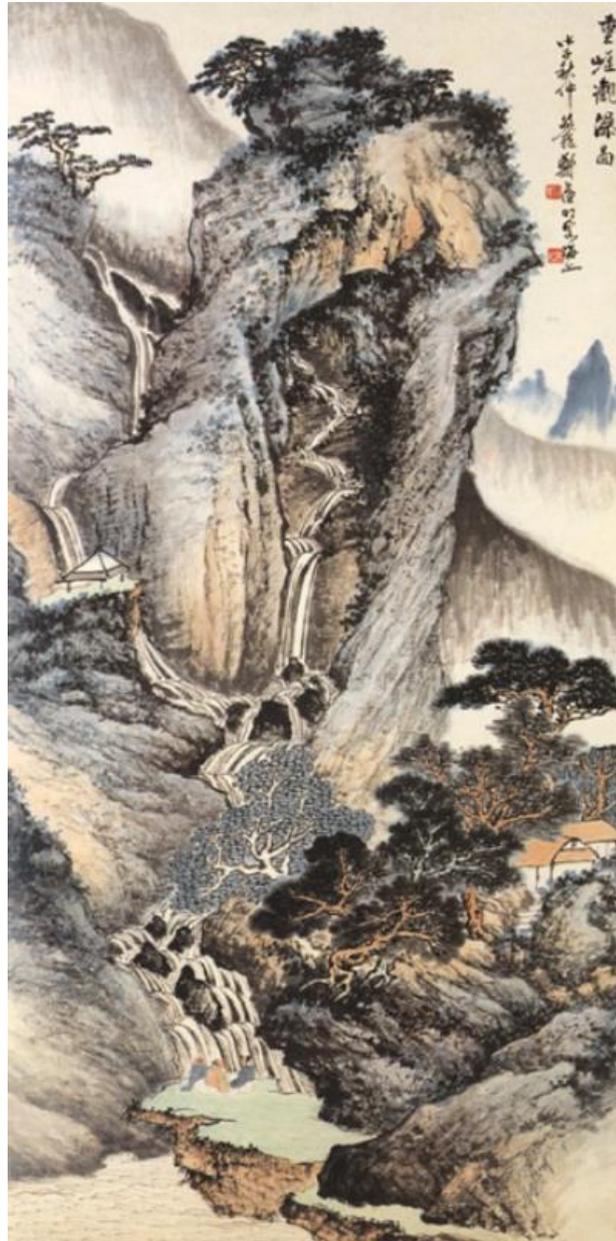
Fig 60. Portada de la publicación "Grabados xilográficos de Año nuevo en Yan'an, 1943, xilografía. Fuente: *Huabei pictorial*, vol. 1, p. 54.



**Fig 61.** Muestra de arte en Yan'an. 1943. *Huabei pictorial*, vol. 3, pp. 70.

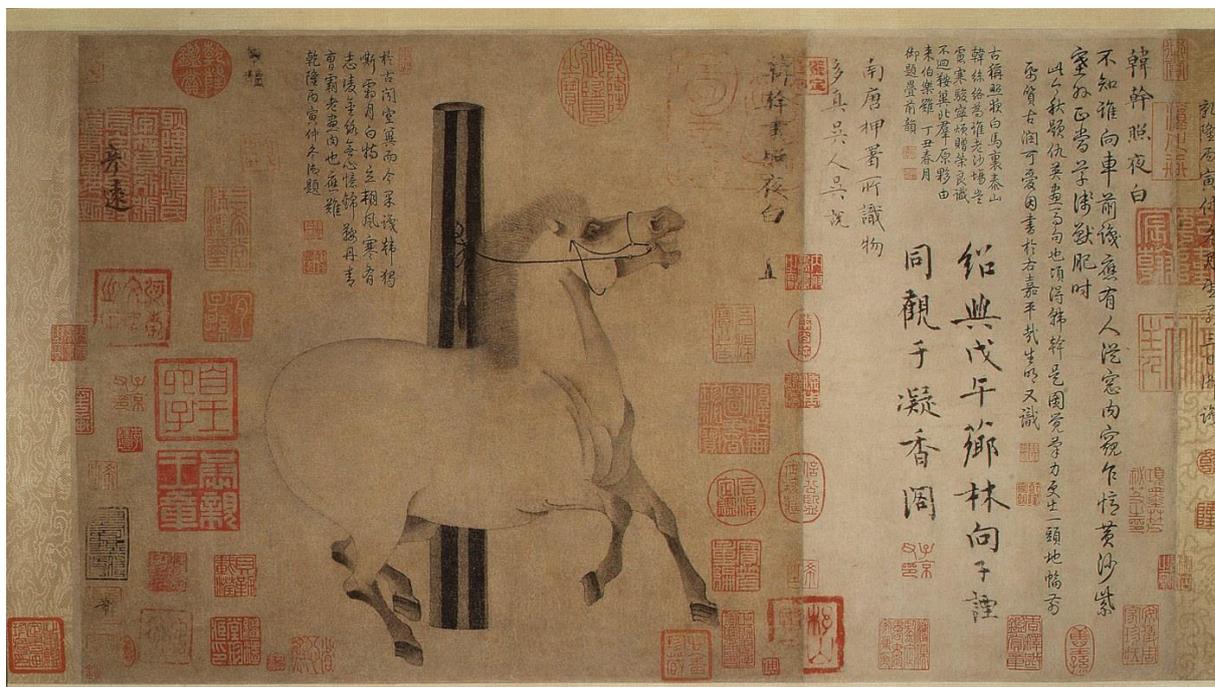


**Fig. 62.** Lu Tian, *Mujeres trabajadoras*, 1943, xilografía.  
Colección Museo Nacional del Grabado. Shenzhen, China.



**Fig. 63. Zheng Wuchang, *Observando la cascada*, 1948. Tinta sobre papel, 105 x 51 cm. Colección de Michael Yun-wen Shih.**

Tres figuras retiradas en la montaña observan el fluir del agua en la cascada. El paisaje de montaña y agua es representativo en China del pensamiento filosófico taoísta que apela metafóricamente a la flexibilidad del agua que pasa por entre la dureza de las rocas.

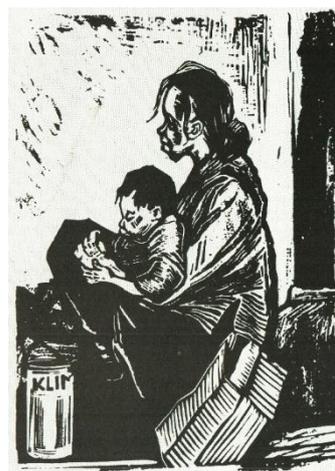


**Fig. 64. Han Gan, Blanco nocturno, Dinastía Tang.** Fragmento de una hoja de álbum, tinta sobre papel, 30,8 x 34 cm, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

En esta pintura clásica de la dinastía Tang, Han Gan hace una alegoría del mal gobierno al recurrir a la imagen de un caballo fuerte y saludable, al que sin embargo su cuidador negligente ha dejado atado a un poste limitando sus movimientos y restringiendo sus capacidades. En la pintura de esa época, el caballo era un emblema del poderío militar de China, y por extensión, un símbolo de China en sí mismo. El fracaso del gobernante al desestimar el dar buen uso a su corcel puede ser entendido como una metáfora de su fracaso para utilizar o valorar adecuadamente a sus funcionarios, evidenciando su falta de habilidad para reconocer el talento de los hombres.



**Fig. 65.** Li Hua, *Refugiados*, 1947, xilografía. Museo Nacional del Grabado. Shenzhen, China.



**Fig. 66.** Wang Rengfeng, *Madre e hijo*, 1947, xilografía. Archive of Twentieth Century Chinese Woodcut Prints.



**Fig. 67.** Käthe Kollwitz, *Ausbruch* (Estallido) de la serie *Bauernkrieg* (Guerras campesinas), 1902/1903, grabado (punta seca y aguatina). Colección del Museo Nacional de Arte occidental, Tokyo.



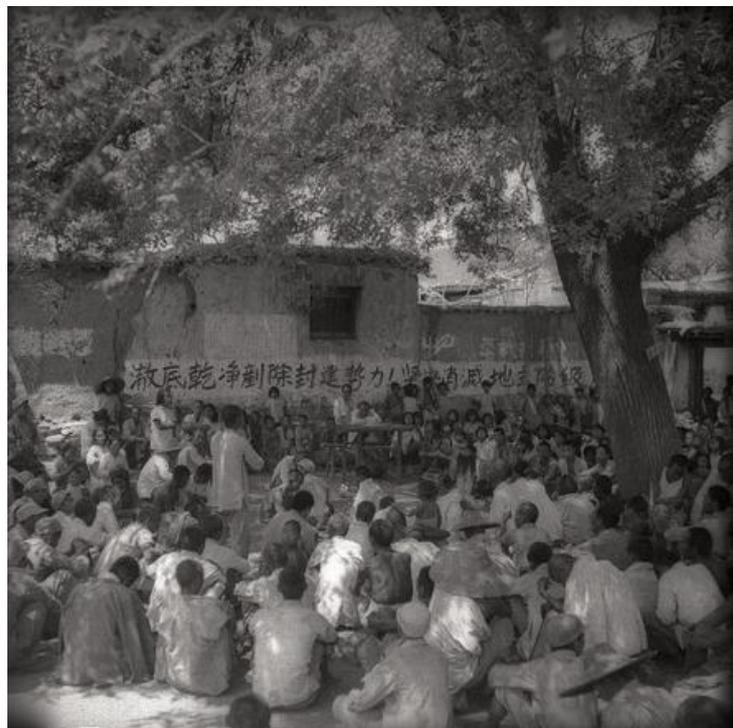
**Fig. 68.** Un equipo de medición de tierra, 1947, fotografía. Archivo fotográfico Ten-Mile, David Crook.



**Fig. 69.** La reforma agraria en Taikang, 1947, fotografía. Archivo fotográfico Ten-Mile, David Crook.



**Fig. 70.** Liu Shaoqi da un discurso sobre la reforma agraria, 1947, fotografía. Colección del fotógrafo Wu Qun.



**Fig. 71.** Anuncio de la reforma agraria en Fuping, 1947, fotografía. Huabei pictorial.