

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La steadycam y el trípode. El cine de Chen Kaige y Zhang Yimou

Autor/es:

Cueto, Roberto

Citar como:

Cueto, R. (2001). La steadycam y el trípode. El cine de Chen Kaige y Zhang Yimou. Nosferatu. Revista de cine. (36):50-71.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41229>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Adiós a mi concubina

La steadycam y el trípode

*El cine de Chen Kaige
y Zhang Yimou*

Roberto Cueto

Erabat ezezaguna gure artean duela bi hamarkada eskas arte, zinema txinatarra, betidanik testuinguru politiko aurkako eta baldintzatzailean garatzera kondenatuta, gutxi-asko ohizkoa izaten hasi da Mendebaldeko pantailetan eta zinema-jaialdietan. Chen Kaige eta Zhang Yimou-en izenak juntsezkoak izan dira agertze honetarako. Zinema txinatarren bertute eta ezen primerako adibide dira, eta aldi berean XX. mendeko gizarte txinatarren erretratu dotorea eskaini dute beren obran.

En una de las más hermosas escenas de **Vivir** (*Huozhe*; Zhang Yimou, 1994), la bayoneta de un soldado desgarró la tela sobre la que unos cómicos ambulantes escenifican un espectáculo de marionetas; en una secuencia de **Adiós a mi concubina** (*Bawang Beiji*; Chen Kaige, 1993), un niño ha de sufrir la brutal amputación de un dedo para ser admitido en la escuela de cantantes de la Ópera de Pekín. Dos significativos momentos que no sólo ejemplifican la admirable capacidad del moderno cine chino para integrar el elemento simbólico de manera natural y fluida dentro de una narrativa realista, para convertir la opacidad metafórica en transparencia comunicativa, sino que también resumen en escasos segundos los avatares y tensiones de toda una cinematografía: el militarismo aplastante que impide el libre desarrollo de una expresión artística y el individuo que debe quedar irremediablemente emasculado para integrarse en el sistema. Hablamos de un cine que ha tenido que lidiar durante casi toda su historia con un contexto político siempre hostil y condicionante, no importa cuál fuera su signo: la exaltación patriótica propiciada por la guerra chino-japonesa, la censura anticomunista impuesta por el Kuomintang, la férrea directriz ideológica que marcó la nueva República Popular o los desmanes perpetrados por la Revolución Cultural. Frente a cinematografías sólidas y fecundas cuyo tardío descubrimiento se debió a pura ignorancia y desinterés por parte de Occidente, la china necesitaba encontrarse a sí misma antes de darse a conocer fuera de sus fronteras. Un proceso arduo que sólo se ha visto recompensado muy recientemente, pues hace menos de veinte años que el "nuevo cine chino" (1) empieza a ser distribuido en todo el mundo. Y si, por ejemplo, Akira Kurosawa fue un nombre clave para que el cine japonés se

expandiera por Occidente, China ha necesitado de Chen Kaige y Zhang Yimou para abrirse paso e incluso para crear cierta *nouvelle vague* que la crítica no ha tardado en etiquetar con el algo caprichoso término de "Quinta Generación" (2).

El caso es que el nuevo *boom* del cine chino -que también ha propiciado el interés por parte de festivales de cine y distribuidores hacia otras cinematografías hasta ahora ignoradas, como la vietnamita, taiwanesa o coreana- y esa repentina popularidad de Chen y Zhang coincidió con un relativo aperturismo político y cierta desconfianza hacia el sistema que era vista con buenos ojos en Occi-

dente, siempre receloso de la enigmática autarquía del gigante chino. Y aunque se trate de un aspecto más bien anecdótico, no dejó de tener su peso la presencia de una estrella nacional como era la actriz Gong Li, habitual colaboradora de ambos directores y difusora de cierto *glamour* exótico que publicitó aún más su obra y que incluso aportó sus buenas dosis de amarillismo gracias a su relación sentimental con Zhang. Nominaciones al Oscar de filmes como **Adiós a mi concubina** o **La linterna roja** (*Dahong Denglong Gaogao Gua*; Zhang Yimou, 1991) y la larga retahíla de premios recopilados por Zhang en festivales internacionales llamaron la atención hacia un cine que, en

Una Película de Zhang Yimou

China, 1920.
Un maestro, cuatro esposas,....
Un destino.

LEON DE PLATA
VB ROLA 91
MEJOR FOTOGRAFIA
VALLEA 91

LA LINTERNA ROJA

Raise the Red Lantern | Dahong Deng | Long Gaogao Gua

ERA INTERNATIONAL presenta, en asociación con CHINA FILM CORPORATION, una película de ZHANG YIMOU
Con GONG LI, MA JINGWU, HE CAIFEI, CAO CUIFEN
Fotografía ZHAO FEI Música ZHAO JIPIPING
Montaje DI YUAN. Basada en la novela original de SU TONG.
Productor ejecutivo HOU HSIAO-HSIEN. Productor CHIU FU-SHENG.
Dirigida por ZHANG YIMOU.

COLEM

este caso, sí afrontaba una auténtica renovación estética y buscaba una voz propia. Quizá el resplandor de Chen y Zhang ha oscurecido la obra de otros colegas de promoción (realizadores como Tian Zhuangzhuang, Peng Xiaolian, Zhou Xiaowen, Huang Jianxin o Li Shaohong) hasta el punto de que nuestro conocimiento del moderno cine chino es mucho más incompleto de lo que queremos pensar. Sin embargo, también es cierto que ambas filmografías no sólo trazan un lícido fresco de la historia de China desde el fin del imperio y la proclamación de la república de 1912 hasta nuestros días, sino que materializan las virtudes y defectos de una cinematografía que sigue moviéndose en las contradicciones endémicas a su peculiar infraestructura económica y sistema social, aspectos tan decisivos ambos a la hora de crear un mensaje libre de ataduras censoras o de conseguir financiación para sacar adelante una película en un país cuya industria cinematográfica ha estado nacionalizada durante décadas.

Las figuras de Chen y Zhang están unidas tanto por inquietud generacional como por experiencia vital y profesional. Nacidos con sólo un año de diferencia (el primero en 1952 y el segundo en 1951), los dos se gradúan en 1982 en la Escuela de Cine de Pekín y colaboran en **Tierra amarilla**

(*Huang Tudi*, 1984) y **El gran desfile** (*Da Yuebing*, 1985), de las que Chen es director y Zhang director de fotografía. Como les sucede a todos los realizadores nacidos alrededor de los años cincuenta, ambos están marcados por el trauma de la Revolución Cultural, que tuvieron que sufrir en su adolescencia y juventud, así como por haber despertado en algún momento las sospechas del régimen: Chen tendría que denunciar en público las "actividades contrarrevolucionarias" de su padre, el cineasta Huai'ai Chen, mientras que Zhang era objeto de estrecha vigilancia porque parte de su familia se había exiliado a Taiwán tras la victoria de Mao Zedong. Desterrado a los remotos estudios cinematográficos de la provincia de Guangxi, Zhang había participado como operador en un film que marca oficialmente el comienzo de la "Quinta Generación", **Uno y ocho** (*Yi Ge He Ba Ge*; Junzhao Zhang, 1984). Aunque basada en un poema de Gao Xiaochuan, escritor totalmente adepto al sistema, la oficina de censura política obligó a numerosos cambios en el montaje definitivo, ya que consideraba que el film no mostraba con la suficiente convicción y claridad las virtudes del comunismo. Fue el primer encontronazo de Zhang con la censura, pero también el que afianzó unos principios de resistencia al régimen que se irían consolidando en sus

posteriores películas como director. Sin embargo, será el reencontro con su antiguo compañero de estudios y amigo Chen Kaige el que permita poner en pie el film definitivo para afianzar los fundamentos de la "Quinta Generación", **Tierra amarilla**, una obra que afronta de manera mucho más directa la crítica al sistema y que será decisiva para el descubrimiento del cine chino en Occidente.

1. Naturaleza muerta

La "modernidad" del cine chino de los ochenta y noventa no puede entenderse -como, de hecho, ocurre con casi todo el cine oriental- sin la asimilación de una tradición anterior, antes que con la ruptura insolente con ésta, tan habitual en Occidente. Precisamente desde el respeto a esos códigos se produce la mirada torva, el gesto sesgado que permitirá una alternativa, que abrirá un camino que se aparte de la norma generalizada. Norma que en una cinematografía como la china no sólo implica la marginación artística, sino también los mecanismos de represión de un régimen que, durante los años negros de la Revolución Cultural, identificaba al intelectual con el temido "capitalista" y que no dudaba en enviar a cualquier artista bajo sospecha a pasar unas forzadas vacaciones en siniestros recintos eufemísticamente bautizados como "campos de reeducación". En ese sentido, filmes como **Tierra amarilla** o el posterior debut como director de Zhang, **Sorgo rojo** (*Hong Gao-liang*, 1987), enlazan directamente con toda una práctica costumbrista del cine chino que tenía como núcleo temático la denuncia de los matrimonios forzados, una tendencia cuyas más antiguas manifestaciones se remontan a fechas tan tempranas como 1913: **Matrimonio desafortunado** (*Nanfu Nanqi*; Shichuan Zhang y Zhengqiu Zheng). En realidad la crítica -a veces la sátira directa-



Sorgo rojo



contra ciertas instituciones feudales estuvo propiciada por facciones políticas de signo muy diverso, que sabían manipularlas a su gusto: los movimientos reformistas del 4 de mayo de 1919, los nacionalistas de Chang Kai Chek -interesados en suprimir los pequeños estados gobernados por "señores de la guerra"- y, por supuesto, la nueva República Popular instaurada en 1949. Es más, la acción de **Tierra amarilla** se sitúa en 1939, es decir, siete años antes de la definitiva victoria comunista, por lo que su mensaje podría entenderse como una glorificación del progreso iniciado por la revolución de Mao Zedong y como gráfica constatación del lamentable estado de las cosas "antes" del resurgimiento de la "Nueva China". ¿Dónde radica, pues, su fuerza "subversiva", como ha señalado Bérénice Reynaud (3)?

En las primeras secuencias del film, un oficial del ejército comu-

nista llega hasta una remota aldea a orillas del río Huangho en el momento en que se está celebrando una ceremonia nupcial, precisamente el matrimonio forzoso de una adolescente. Como es lógico, el militar -que ha sido enviado a la región con el objeto de recopilar canciones populares- sería capaz desde su (relativo) cosmopolitismo de proponer una perspectiva crítica ante lo que está sucediendo, un rechazo que, además, cua-

draría con las directrices ideológicas del partido al ejercer el recién llegado como enviado de la futura República Popular. Chen, sin embargo, cambia rápidamente la focalización de esa potencial mirada escéptica, de manera que ésta ya no se realizará desde lo alto, desde el exterior, sino "desde dentro" del mismo sistema que está siendo cuestionado e incluso reprobado: el festejo nos es mostrado ahora a través de los ojos de



Tierra amarilla



Tsueichiau, una joven aldeana que también habrá de pasar por la misma experiencia en un futuro. La actitud de la muchacha -aislada del resto de participantes, retraída y apoyada contra una pared- y su reacción ante el acontecimiento -en su rostro, aunque imparable, pueden leerse los síntomas de un obvio rechazo- plantea la posibilidad de que sea el propio individuo quien saque sus fuerzas internas para oponerse al entorno, no que lo haga desde una directriz ideológica paternalista. De hecho, a lo largo de todo el film el oficial comunista mostrará cierta insensibilidad para implicarse en el entorno, que él siempre contempla desde la fría curiosidad antropológica. Una insensibilidad que será la causa de la tragedia final, la muerte de Tsueichiau en el río cuando intenta escapar de su marido y reunirse con el oficial, y que Chen ya había preluado, muy sutilmente, en una de las primeras secuencias de la cinta: cuando el oficial visita la casa de la joven y su padre, un plano nos muestra a ella en primer término, con la atención (aunque no su mirada) totalmente fija en el militar, quien se encuentra de frente al espectador al fondo del encuadre; el contraplano, sin embargo, nos devuelve en primer término al padre de la chica, interlocutor del oficial, ya que éste sólo hace caso al anciano y no muestra ningún inte-

rés por la joven difuminada al fondo del plano. No hay que buscar, por tanto, en **Tierra amarilla** una visión benévola del aparato comunista como medio de solventar los problemas de una comunidad, sino más bien lo contrario, la triste constatación de su incapacidad para comprenderlos.

La severa planificación de Chen y el radical tratamiento del color de Zhang convierten a **Tierra amarilla** en una cinta donde el elemento natural se apodera progresivamente del encuadre. Un paisaje yermo, de un amarillo enfermizo, que puede llegar a ocupar hasta dos terceras partes del plano, mientras las figuras humanas quedan empequeñecidas en un escenario absolutamente indiferente a sus ínfimas pasiones. Incluso de manera literal, la tierra devora a los personajes: cuando Tsueichiau regresa a la aldea tras la partida del oficial, su cuerpo queda oculto al perderse detrás de una colina. Obsesionado por una concepción circular del tiempo, Chen trasciende el detalle costumbrista para erigirlo en símbolo de un universo del que no hay escapatoria posible: el simple acto de coger agua del río es para Tsueichiau la prueba fehaciente de su aprisionamiento. No es de extrañar que su primer y último acto de rebeldía, el intento de huida del pueblo, sea sancionado precisamente por

el río imperturbable. Como operador del film, Zhang realiza aquí sus primeras experimentaciones con el juego cromático, que tanta importancia habrá de tener en su obra posterior. En contraste con la omnipresente gama de amarillos y tonos terrosos, el rojo no deja de resultar un elemento significativo y provocador, aunque también ambivalente: rojo es el atavío y ajuar de la novia forzada, así como el color de la ropa que se pone Tsueichiau para escaparse con el oficial. Color de la rebelión, la autoafirmación y, lógicamente, de la pasión, pero que también ha sido integrado y desvirtuado por el propio sistema al hacerlo partícipe de una ceremonia feudal: el amor libre fagocitado por una injusta institución matrimonial. Como sucederá después en **Ju Dou / Semilla de crisantemo** (*Ju Dou*; Zhang Yimou, 1989), el estallido pasional generará una terrible reacción represora que asume los mismos signos, formas y colores de su contrario: en **Tierra amarilla** encontramos ya el germen de esa idea, un plano de la tela roja de Tsueichiau bajo las aguas del Huangho, semilla que no prospera, anegada por una naturaleza imbatible.

Esa visión pesimista y telúrica de la naturaleza, ajena a cualquier idealización bucólica o utópica, está también patente en la tercera película de Chen, **El rey de los niños** (*Haizi Wang*, 1987), una obra que forma coherente díptico con **Tierra amarilla**. De nuevo encontramos a un forastero que afronta el encuentro con una comunidad olvidada, pero esta vez el recién llegado no pecará por defecto sino por exceso: será precisamente su intento de integración el que conforme ahora el núcleo dramático del film. El protagonista, Lao Gan, es un miembro de una "unidad de trabajo" destinado como profesor de escuela en una pequeña aldea de las montañas. La relación con un descarnado paisaje que no hace concesiones a

sus habitantes es otra vez traumática, y Chen la muestra con una rigidez aún más espartana que en su primer film. Pero el estatismo de la composición propicia, paradójicamente, la dinámica interna y totalmente lógica de esa naturaleza anquilosada, cuyos imparables y secretos movimientos subterráneos son los que condicionan la posición del actor en el plano, el ángulo de visión elegido por el director y las conductas y psicologías de los personajes. Sin embargo, si en **Tierra amarilla** Chen se había limitado a apuntar, de manera algo pasiva, la imposibilidad del régimen comunista para entender al pueblo chino en toda su complejidad, en **El rey de los niños** opta por el ataque directo. El film es de nuevo la crónica de una frustración, pero ésta no es sólo producto de un entorno hostil, sino también de un sistema político que ha asimilado similares funciones anuladoras, y que Chen retrata metafórica y sinecdóquicamente. Un sistema que ya no es reprobable por su inacción, sino que ahora resulta perjudicial precisamente por sus modos de actuación. Los alumnos de la escuela se limitan a copiar caracteres de la pizarra, sin entender su significado, es decir, repiten consignas, al igual que generaciones de jóvenes memorizaban el Libro Rojo de Mao. Los esfuerzos de Lao Gan se centran en propiciar una tosca "escritura creativa", en estimular la capacidad de los niños para reflexionar y crear su propio discurso. Lógicamente, el régimen -limpiamente descrito en el film con un trazo, la figura de un simple funcionario- apartará a Lao Gan de sus labores por no "seguir los manuales" y el protagonista ha de regresar a una antigua tarea, la de quemar rastrojos en el campo. Si **Tierra amarilla** se cerraba con un plano donde la tierra iba acaparando todo el encuadre hasta ocultar el cielo y clausurar cualquier salida posible, **El rey de los niños** lo hace con un final que quizá resulte más

sangrante, porque aquí ha habido un destello de esperanza. Lao Gan contempla los campos que se reciclan mediante fuego para seguir siendo los mismos, consciente de un círculo vital del que no puede escapar y resumido en una narración especular que cuenta a sus compañeros, un relato donde no hay posibilidad de progresión: *"En una montaña había un templo donde vivía un monje que contaba esta historia: En una montaña había un templo donde había un monje que contaba esta historia: En una montaña..."*.

La visión que, por el contrario, ofrece Zhang del mundo rural en su primera película como director, **Sorgo rojo**, no es tan fatalista

ni tremendista, tan circunscrita a una insalvable predeterminación. Incluso, asumidos los ingredientes dramáticos que componen la narración, resulta una cinta en cierto modo amable, en la que no hay roces con la ideología imperante (es más, asume dos de sus rasgos más emblemáticos, la crítica al antiguo régimen feudal y el orgullo nacional ante la invasión japonesa) y donde la innovación se busca más en el plano estético. Zhang, de hecho, intentaba demarcarse de la radicalidad de las primeras obras de Kaige para conectar con un público más amplio, lo que quizá pueda explicar, entre otras cosas, su actual popularidad en Occidente: *"Hay mucha gente que nos critica, a los cineastas de la 'Quinta Generación',*



*acusándonos de no saber dirigir actores; que los ponemos en escena, los dejamos allí y nos olvidamos de ellos" (4). Ese contacto más cercano con el actor favorece un cine que en apariencia resulta más humano, en un sentido más accesible y cotidiano del término, no desde el adusto humanismo teórico que propugnaba Chen. Por otro lado, los acontecimientos narrados en **Sorgo rojo**, aunque en gran medida trágicos, dependen de la propia voluntad de los personajes, que ya no son meros sufridores pasivos de un orden microcósmico (o cósmico) sobre el que no es posible injerencia humana alguna.*

Al igual que **Tierra amarilla**, **Sorgo rojo** se abre con un cortejo nupcial, con lo cual recuperamos de nuevo la indignación ante la figura de la mujer vendida en matrimonio (5). Pero en esta ocasión el ritual queda desbaratado por la interacción del individuo, mejor dicho, de varios individuos que operan por contundente volición: un bandido que intenta violar a la novia, un jefe de portadores que impide el hecho y una mujer que se enamora de su salvador. A partir

de ese momento un entusiasmo vitalista recorre toda la cinta, en cuanto que el campesino no se siente aplastado por la naturaleza, sino que la convierte en cómplice: la liberación sexual de la mujer se produce, precisamente, en un campo de sorgo, donde el color rojo sí es capaz de expresar el aspecto pasional sin dobles sentidos ni errores de interpretación. Rojo será también el tono dominante del último plano del film, de nuevo canto al espíritu invencible del individuo ante la adversidad (precisamente el opuesto al final de **Tierra amarilla**) e incluso fácilmente interpretable como saludo reverencial al partido comunista, como indicador de un futuro próspero que vendría tras la derrota japonesa. Pero sólo será una efímera ilusión: Chen ya había descubierto el lado oscuro del régimen y Zhang no tardaría en hacer de su querido color rojo un emblema de valores enfrentados e ideales corrompidos.

2. Temible simetría

Si la naturaleza se desvela como adversario todopoderoso e impre-

visible, qué mejor que contrarrestar su fuerza con la civilización, con una maquinaria que el individuo pueda controlar y manipular a voluntad. Pero cuando ambos directores describen estructuras sociales más organizadas que las pequeñas comunidades rurales, su mirada se torna aún más pesimista: en algún momento, el sentido originario de una civilización construida para el bien del individuo se ha perdido, y el sujeto se ve superado por el propio sistema que ha creado.

El gran desfile, segunda película de Chen, pretende mostrar la vida cotidiana de un regimiento militar que se dispone a desfilar en la plaza de Tiananmen, intenta retratar sin triunfalismos las aspiraciones, problemas y pequeñas miserias de sus miembros. Un asunto delicado que, lógicamente, tenía que pasar bajo el férreo control del gobierno, hasta el punto de que la copia del film que hoy conocemos es el resultado de significativas alteraciones en el guión y el montaje. Así, una voz en *off* se encarga de respetar la ortodoxia ideológica, mientras que el final



La linterna roja

que habían concebido Chen y Zhang -planos de las botas de los soldados, pies marchando al unísono sin rostro ni identidad- fue sustituido por un cierre que tenía mucho más de propagandístico, escenas de miles de soldados desfilando ante la sede del Partido Comunista; incluso una enfática utilización de la música convierte el fútil sufrimiento de los soldados en un acto de abnegado patriotismo. Por todo ello, **El gran desfile** es un film en muchos aspectos indeciso y contradictorio, en el que descuellan breves secuencias donde podemos entrever la verdadera ideología de la película, en especial aquella en la que uno de los reclutas le espeta a su oficial que la arcaica disciplina militar no tiene ya ningún sentido para el nuevo pueblo chino. Pero si la voz de Chen está silenciada por el peso de la narración en *off*, la impertinencia de su mirada aún se mantiene: los primeros minutos del film muestran, con una narrativa casi documental, a los reclutas en el vestuario, despojándose de sus ropas y embutiéndose en el uniforme militar; acto seguido, composiciones simétricas aún más inflexibles que las austeras naturalezas muertas de **Tierra amarilla** o **El rey de los niños** muestran hileras de soldados, vehículos alineados con milimétrica precisión y botas percusivas. El ingreso en el ejército implica la definitiva pérdida de identidad privada: no hay nombres ni rostros ni posible proyección empática del espectador en los primeros minutos del film, ya que los barridos de la cámara impiden fijar nuestra atención en el individuo. Sólo una vez que los jóvenes han accedido a la categoría de soldados se vuelven reconocibles, es decir, adquieren personalidad precisamente a través de su renuncia a ella, cuando los planos estáticos los conviertan en simples miembros de una totalidad. Su ética es ahora la exclusión del diferente ("*el que no pueda realizar este ejercicio que salga de la fila*", es



la constante coetilla de los oficiales), y su aspiración última la conversión del cuerpo físico en mero ideograma: al final del film, el soldado escribe su nombre en la bandera. Desde la lectura manipulada y desvirtuada que parece proponer el film, podría entenderse ese juego retórico como un medio de glorificar el nuevo bautismo del joven en el ejército, de mostrar cómo su mediocre existencia se reviste de sentido a través de la entrega a los intereses del partido. Sin embargo, la intención de Chen debía ser, en principio, muy diferente: la trágica renuncia del espacio individual para ingresar en un orden deshumanizado que exige un íntimo sacrificio personal, una pérdida privada.

Un tema que, como hemos visto, se muestra con claridad en **El rey de los niños** y que será la clave para entender su posterior **Adiós a mi concubina**.

La disposición simétrica adquiere pleno valor semántico en dos de las más populares películas de Zhang, **Ju Dou / Semilla de crisantemo** y **La linterna roja**. Las tramas de ambas cintas se disponen alrededor de un espacio cerrado, una vivienda cuyo núcleo es un patio. Es el *siheyuan*, el espacio doméstico tradicional de la cultura china, un microcosmos que reproduce un orden macrocósmico que tiende al hermetismo y la introspección, totalmente contrario a la expansión occiden-



tal. Pero el ideal arquitectónico que aspiraba a la armonización del espacio, que intenta ordenarlo y someterlo a una demarcación precisa, se ha corrompido para convertirse en representación simbólica de un sistema represor. Los primeros planos de **Ju Dou / Semilla de crisantemo** nos muestran al protagonista, Yang-Tianquin, en un espacio natural donde se mueve con cierta libertad, pero enseguida se adentrará -importante: de espaldas al espectador- en una confusa geografía de tejados amontonados que lo asimilan para no permitirle salir nunca más. El desarrollo de su posterior historia de amor con la esposa de su tío, la joven Ju Dou, está marcado por tres precisas acotaciones, tres vistas del patio de la casa donde se desarrolla prácticamente toda la acción, tres planos con idéntica angulación, pero con diminutos y sustanciales cambios en la disposición de sus elementos. En su primera aparición, el espacio abierto constreñido por los tejados del complejo alude, claramente, al aprisionamiento de Ju Dou, otra esposa vendida y mantenida

en régimen de esclavitud por su marido. Después de que la joven haya tenido relaciones sexuales con Yang-Tianquin, vemos unas telas -rojas y amarillas- tendidas al sol, indicio de una pasión que ha florecido dentro del rígido y limitado espacio de la cultura patriarcal: las telas rojas habían hecho su aparición como metonimias del coito y la liberación sexual, por lo que nos encontraríamos en los terrenos de una recurrencia textual con obvia carga conceptual. Por último, bien avanzado el film, los amantes son conscientes de que el fruto de su pretendido acto de rebeldía contra el entorno no ha hecho sino perpetuar ese sistema a través de su hijo, Yang-Tianbai, que imita, por mera inercia y sin capacidad de reflexión ninguna, los mecanismos de represión de su antecesor, el difunto marido de Ju Dou: la última aparición del patio nos mostrará aún las mismas telas, pero también una puerta -la del dormitorio de Ju Dou- que se cierra de manera conclusiva, impidiendo a la mujer cualquier salida de ese espacio. En un giro tan cruel como irónico, Ju Dou y

Yang-Tianquin tendrán como escenario de su último encuentro sexual la claustrofóbica atmósfera de una bodega, como si su pasión, en lugar de liberarlos, los hubiera convertido en seres aún más encadenados, precisamente porque se han vuelto más vulnerables. La tela roja, que se desató durante el acto sexual, se convierte en icono de muerte al aplastar el cuerpo del asesinado Yang-Tianquin, al igual que antes había sido a un tiempo sinécdoque de la pasión e instrumento de venganza del marido engañado, que la empleará para intentar prender fuego a la casa. Cualquier acto de expresión individual no emancipa al sujeto, sino que acaba por esclavizarlo más.

La linterna roja también se articula alrededor de esa pesimista concepción de la sociedad china en general, de la situación de la mujer en particular. En realidad existe una obvia correspondencia entre ambos niveles, como ha señalado Ma Ning: *"Puesto que la mujer ocupa una posición inferior en la tradicional sociedad china, se ha convertido en una figura*

metonímica con la que aludir a otros grupos desfavorecidos" (6). El trazo geométrico pone aquí aún más de relieve la lógica jerárquica -y, por tanto, tiránica- del *siheyuan*: cuatro concubinas que aguardan en sus respectivos pabellones la llamada del macho fecundante, centro neurálgico y geográfico del espacio habitable. Una existencia, en definitiva, condicionada por la conducta de un elemento patriarcal y masculino que sólo deja un minúsculo resquicio para el movimiento de la mujer: la manipulación de los propios reglamentos de la vida palaciega como único medio para crear un espacio privado de libertad. Si Ju Dou afirmaba su identidad manteniendo fugaces escarceos sexuales con su pariente y dando un sesgo de clandestinidad a una institución en apariencia tan respetable como la maternidad, la protagonista de **La linterna roja**, Songlian, se entrega a un maquiavélico juego de poder para ganarse la predilección afectiva del hombre al que ha sido vendida, es decir, se une a su rival para construir sobre él su reducto personal: en definitiva, elige la manumisión -y su aceptación implícita de las reglas del sistema- antes que la liberación. En ambos casos, sin embargo, el intento culmina en fracaso, destrucción física para Ju Dou (que se autoinmola en el fuego) y psíquica para Songlian (que acaba enloqueciendo). El rojo sigue siendo el tono dominante en **La linterna roja**, pero su aparición en la forma de esa luz que se enciende cada vez que el señor quiere tener relaciones con una de sus concubinas no es sino lógica concatenación con el pesimismo que destilaban los minutos finales de **Ju Dou / Semilla de crisantemo**: el acto sexual ya no es un impulso libertador, sino que ha sido canalizado, domado y ordenado por la propia estructura opresora.

Aunque este amargo díptico de Zhang -probablemente sean los fil-

mes más oscuros de toda su filmografía- se ambienta en los años veinte, antes de la revolución comunista, posee cierta capacidad de abstracción que permite una lectura fácilmente extrapolable a otros momentos históricos o incluso otras geografías (el mito de la "universalidad" de la obra de Zhang frente a la de otros directores chinos -como el mismo Chen-, que ha favorecido su mayor difusión en Occidente). La presencia de un elemento dictatorial -el anciano y el niño de **Ju Dou / Semilla de crisantemo**, el ceremonial de **La linterna roja**- puede ser fácilmente identificable con un partido político que restringe los derechos del individuo, lectura que el propio gobierno chino no tardó en atisbar. El resultado de ello fueron serios encontronazos de Zhang con la censura, que trascendieron a la opinión pública de todo el mundo, como la denegación del permiso oficial para que **Ju Dou / Semilla de crisantemo** se presentara como candidata al Oscar a la mejor película extranjera o la prohibición durante dos años de **La linterna roja** en los cines chinos.

3. Los senderos que se bifurcan

Occidente tiene una imagen algo desvirtuada del actual cine oriental, que suele conocer de manera desordenada e incoherente. En los últimos años se ha acostumbrado a la idea de un cine más puro, honesto y "artístico" que el occidental, que se entiende más sometido a presiones mercantiles. Tal visión quizá esté propiciada por nuestro desconocimiento del (abundante) cine de consumo de cinematografías como la coreana, tailandesa o taiwanesa. Cierto que el cine chino ha vivido circunstancias históricas muy diferentes, desde la nacionalización de la industria hasta el *impasse* que para la producción cinematográfica supuso la Revolución Cultural; pero también es verdad que, durante la última década, se han abierto las fronteras a capitales provenientes de Hong Kong o Taiwán y se ha fomentado la inversión privada, con la consiguiente creación de un espectador nuevo con exigencias nuevas. Un proceso que supone un potencial impulso para el progreso de un cine nacional,



La linterna roja



pero que también es campo abonado para el desconcierto, el caos y la incertidumbre en el rumbo de más de un director.

Pocos recordarán -o sabrán-, por ejemplo, que la segunda película de Zhang, rodada entre las prestigiosas *Sorgo rojo* y *Ju Dou / Semilla de crisantemo*, fue *Operación Jaguar* (*Daihao Meizhuobao*, 1988), puro film *exploitation* del que el realizador reniega hoy día. Dirigida en colaboración con Yang Fengliang y protagonizada también por Gong Li, la cinta narra el secuestro de un avión comercial por parte de un grupo terrorista taiwanés. En definitiva, un *actioner* donde no dejan de vislumbrarse las eternas ansiedades y recelos de la China continental hacia su vecino isleño y que en su momento hubiera hecho renegar a cualquier crítico de la pureza autoral del director de *Sorgo rojo*. En cualquier caso, el propio Zhang admite que el resultado fue "nefasto" (7) y que se vio involucrado en la producción por "ayudar a un amigo" (8), venciendo de esa manera cualquier futura tentación a verse enredado de nuevo en las estructuras del cine de usar y tirar. Tras el reconocimiento mundial de *Ju Dou / Semilla de crisantemo* y *La linterna roja*, Zhang prefirió ensayar otros caminos, y su quinta película se apartó drásticamente de sus anteriores trabajos.

Qiu Ju, una mujer china (*Qiu Ju Da Guansi*, 1992) es el primer film de Zhang ambientado en una época contemporánea y con él inicia el director una estética que entroncaría con cierto cine chino de los años treinta-cuarenta (realizadores como Muzhi Yuan, Shichuan Zhang o Xiling Shen), en alguna manera precursor del neorrealismo europeo de los cuarenta. Con sólo cuatro actores profesionales, financiado con capital de Hong Kong (lo que permitió, entre otras cosas, que la cinta no sufriera tantas injerencias censoras por parte del gobierno chino como las anteriores) y rodado en gran parte con cámara oculta, el film prescinde de sofisticaciones y artificios para mostrar un retrato inmediato y certero de las incoherencias en que vive la China actual: no hay virtuosismos ni caligrafías de autor en una obra que recurre durante gran parte de su metraje a un estático plano medio y que se camufla entre el bullicio de las calles para captar a los extras sin afectaciones ni poses interpretativas. De nuevo, Zhang elige a un personaje femenino como hilo conductor de la narración y, de hecho, podría decirse que *Qiu Ju* es la consecuencia lógica de la existencia previa de mujeres como las que protagonizaban *Ju Dou / Semilla de crisantemo* o *La linterna roja*: seres que han perdido hace tiempo

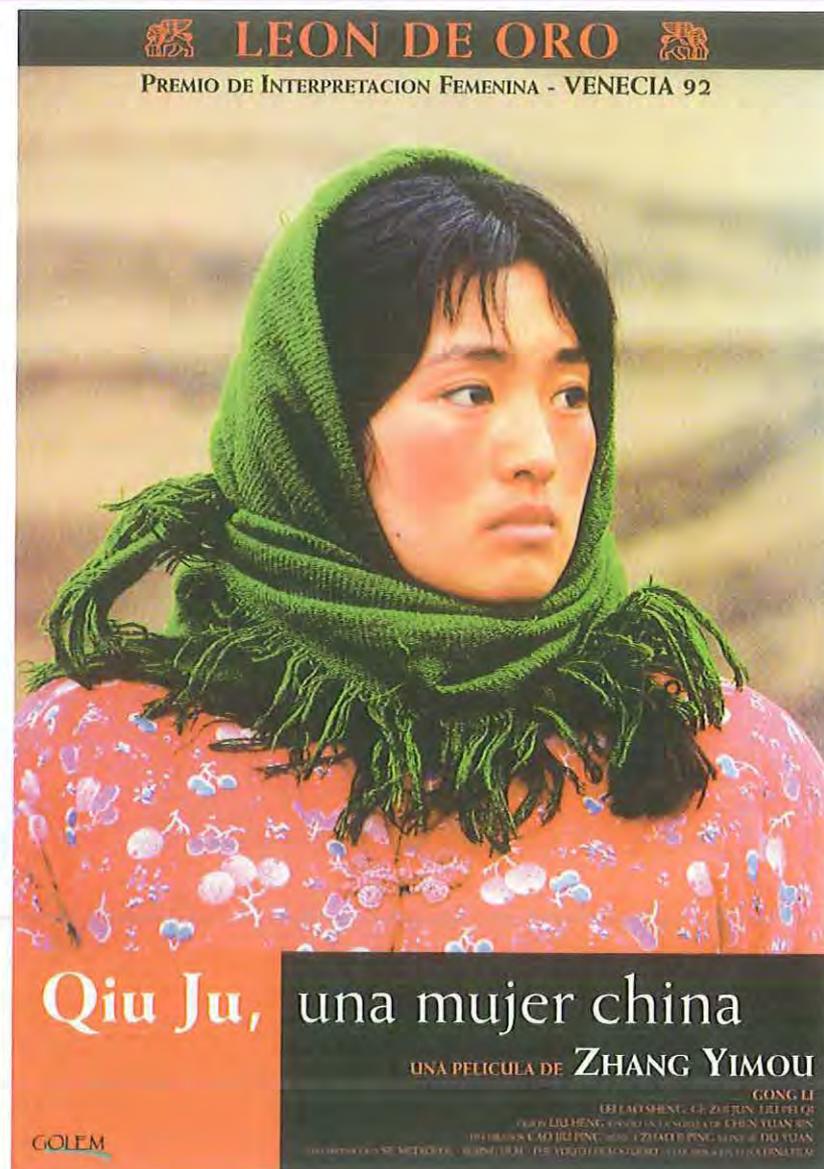
su capacidad de análisis, que se han dejado llevar por la inercia de un sistema convertido en gran padre hiperprotector y castrador, que sólo pueden aferrarse a significantes sin significado. Con exasperante tozudez, Qiu Ju remueve los entresijos burocráticos de una sociedad fosilizada para obtener la compensación que exige un mal entendido sentido del honor: su pelea no será la historia triunfal de un abnegado combate por la justicia al modo del telefilm yanqui, sino la prueba palpable de cómo una sociedad ha quedado abandonada a su suerte dentro de un gigantesco mecanismo inoperante que marcha a la deriva. Sólo al final de su recorrido, como mandan los cánones del *bildungsroman*, entenderá Qiu Ju que la única recompensa a su esfuerzo es la desgracia ajena y el desasosiego íntimo.

El cine de Chen también se encontró en determinado momento en un cruce de caminos. En comparación con la acritud de *El rey de los niños*, su cuarto film, *La vida pendiente de una cuerda* (*Bian Zhou Bian Chang*, 1991), no deja de ser un paréntesis reflexivo y también una obra de transición, una película-bisagra hacia una concepción muy diferente del fenómeno -es más, del espectáculo- cinematográfico. Con ella Chen también se abrió al capital extranjero -fue producida en colaboración con productoras japonesas y alemanas y el Channel Four británico-, pero, curiosamente, no intentó amoldarse a nuevos mercados, sino más bien construir una personal meditación creativa que destaca precisamente por su capacidad de introspección. No hay un mensaje político especialmente programado desde ninguna posición ideológica -salvo desde los más obvios principios de la ética- ni tampoco una recreación consciente de ningún momento preciso de la historia china: la acción del film transcurre en una época nunca concreta-

da, porque tiene vocación esencialista y lo que describe en realidad es un proceso -también iniciático- de autodescubrimiento. Las peripecias de dos músicos ciegos que viven para su arte conforman el aspecto más superficial de una obra con aspiraciones filosóficas, en cierta medida cercana a un título tan emblemático del cine japonés como **El arpa birmana** (*Biruma No Tate Goto*; Kon Ichikawa, 1956), y donde Chen se entrega a un despertar a la sensualidad y la armonía interior hasta entonces insólito en su obra. Ahora bien, ese sereno entusiasmo deja paso en más de una ocasión a la euforia irreflexiva y ya se vislumbran en **La vida pendiente de una cuerda** algunos de los rasgos estéticos que el cine de Chen adoptará a partir de su definitivo punto de inflexión, **Adiós a mi concubina**: el énfasis visual y sonoro, la tentación del espectáculo grandilocuente, la conciencia megalomaniaca del director de cine.

4. La historia más grande jamás contada

Adiós a mi concubina y **Vivir** participan de una misma adscripción genérica al gran melodrama-río, al fresco histórico que focaliza la evolución de toda una sociedad en unos pocos personajes. Ambas cubren el mismo periodo de tiempo -desde la guerra chino-japonesa hasta la muerte de Mao Zedong- y dan especial importancia a significativos episodios como la fundación de la República Popular (1949) o el inicio de la temible Revolución Cultural (1966). Por último, las dos son producciones de cierta envidia, con una importante financiación extranjera que puso a disposición de Chen y Zhang presupuestos y medios con los que no habían contado hasta entonces. A pesar de esas similitudes -o precisamente por causa de ellas- son las obras que mejor contrastan las sensibili-



dades artísticas e intereses creativos de los dos directores y las que marcan la línea de salida para dos filmografías que han llegado a tener rasgos muy diferenciadores, incluso a veces opuestos.

Tanto Chen como Zhang pudieron encarar en sus respectivas obras el análisis frontal sobre la evolución de la China contemporánea, sin necesidad de recurrir ya a veladas metáforas ni abstracciones espacio-temporales. La historia nos es contada con todas sus letras y los caracteres no muestran un panorama demasiado favorable. En ese examen de conciencia de todo un pueblo hay sitio para la exculpación, el arrepentimiento, la exhibición masoquista, la resignación estoica, el

fatalismo y la autoinculpación: lo que queda, en cualquier caso, a modo de implacable *ostinato*, es el sufrimiento de toda una sociedad que durante sesenta años de su historia ha sido incapaz de expresarse con libertad. Y una de las manifestaciones de la libertad es, precisamente, la creación artística, por lo que **Adiós a mi concubina** y **Vivir** acaban erigiéndose también en reflexiones sobre el sentido del cine -por extensión, del arte- en la sociedad china.

Con **Adiós a mi concubina** Chen encuentra la posibilidad de verter un vino viejo -su obsesión por el sacrificio de la identidad personal en las fauces del sistema- en odres novísimos y relucientes. El director descubre en la *steadycam*



el instrumento con el que proponer un giro radical a la composición visual de sus filmes, cuyo dinamismo, antes interno y silencioso, se vuelve externo y ostentoso. La fascinación (¿o deberíamos decir fijación?) de Chen hacia el invento es prueba fehaciente de un aspecto pocas veces estudiado en la trayectoria de ciertos realizadores, pero que daría pie a sabrosas elucubraciones y numerosas páginas: hasta qué punto el soporte técnico puede llegar a condicionar la mirada de un creador. Si Chen antes abandonaba al actor a su suerte dentro de un plano donde la desproporción con su entorno adquiriría un poder connotativo, la *steadycam* convertirá a ese actor en eje de una narrativa donde el sujeto intentará desesperadamente rebelarse contra el decorado -es decir, el espacio realista y/o simbólico que lo constriñe- en una alocada carrera que tiende a cerrarse con un *travelling* circular, regresivo, como si fuera consciente de la futilidad del impulso originario. La rabia contenida en **Tierra amarilla** o **El rey de los niños** se desata en furia frenética en **Adiós a mi**

concubina o la posterior **Luna tentadora** (Feng Yue, 1996).

La *steadycam* se convierte en arma arrojadiza que un airado Chen lanza contra los fantasmas e iconos de la Revolución Cultural. Remotamente inspirada en la tormentosa biografía de un artista de la Ópera de Pekín, Mei Lanfang, **Adiós a mi concubina** se centra en la amistad entre los cantantes Duan Xiaolou y Cheng Dieyi como medio de escenificar dos maneras de afrontar la convulsa historia china: desde un irracional instinto de supervivencia (Xiaolou) o desde una suicida integridad personal (Dieyi). En ambos casos, el sentimiento de pérdida está implícito: la integración no puede realizarse sin la mutilación -literal en el caso de Dieyi, que sufre la amputación de un dedo al inicio del film; o simbólica en el de Xiaolou, que se ve despojado de sus afectos por sus confesiones ante la Guardia Roja-, pero la oposición significa también la definitiva renuncia al ideal que se intenta preservar, o el confinamiento en un universo alternativo e ilu-

sorio, como la adicción al opio a que se entrega Dieyi. En realidad, nos encontramos con un film sobre la representación -la ficción-dentro de otra representación, una representación de proporciones colosales orquestada bien por una férrea tradición feudal bien por un nuevo régimen político; los límites de ambos se difuminan, igual que los viejos rituales y atuendos de la tradicional Ópera de Pekín se transforman en los uniformes del soldado-obrero de la revolución comunista sin que el escenario y contenido de la propia representación cambie sustancialmente, sin que varíe su intención final de convertir al sujeto en figurante anónimo, en máscara. En ese contexto Dieyi intentará desesperadamente oponerse al rol que le ha sido impuesto -el de concubina- y si reivindica su masculinidad no será por un orgullo viril herido, sino porque esa femineidad le ha sido impuesta: su *lapsus linguae* a la hora de recitar un verso de la ópera y referirse a sí mismo como hombre es también un acto subversivo, en realidad similar al

del profesor de **El rey de los niños** cuando se oponía a la frase repetida de manera mecánica.

El tema de la representación está también presente en **Vivir**, pues Zhang hace de su protagonista, Fu Gui, maestro de marionetas. En la escena a que aludíamos al inicio de estas páginas, el ejército nacionalista de Chang Kai Chek interrumpe su representación. No olvidemos que la cultura china ha definido al cine con el término "sombras eléctricas", es decir, que establece una relación de continuidad con el arcaico espectáculo de las sombras chinescas: cuando se rasga la tela sobre la que se representa -proyecta- la ficción, queda al descubierto la amarga realidad de una sociedad militarizada. Poco después Fu Gui se verá obligado a montar su espectáculo de marionetas para el bando contra el que ha estado combatiendo, el ejército comunista, toda una demostración palpable de cómo el arte en la sociedad china se ve confinado a un papel ancilar, de ciego servilismo al amo de turno. Carente de las inquietudes artísticas del Dieyi de **Adiós a mi concubina**, de su casta entrega a unos ideales, Fu Gui es también un superviviente sin más discurso que el de su propia conservación. Chen ponía en pie un espectáculo exuberante que muestra las convulsiones de la historia china en toda su miseria y esplendor, que mediante el movimiento hace partícipe al espectador de la vorágine de los tiempos. En cambio, Zhang, aún fiel al trípode, conserva una planificación clásica y opta por una narración metonímica que roza el minimalismo, por desvelar los entresijos de la reciente historia china desde el patio trasero de una casa. Así, un simple objeto, el cofre donde Fu Gui guarda sus marionetas, servirá para mostrar cómo la vida cotidiana se ve afectada por la política económica del "Gran Salto" (sus remaches son fundidos para aumentar la pro-

ducción de acero), las purgas censoras de la Revolución Cultural (las marionetas son quemadas por la hija de Fu Gui) o el incierto porvenir del pueblo chino una vez que el Gran Padre, Mao Zedong, ha desaparecido (el antiguo receptáculo del arte alberga ahora unos pollitos, germen de una recuperación económica y quizá amarga constatación de que China no puede permitirse el lujo del arte).

Esa perspectiva "doméstica" de Zhang implica una mirada más

comprensiva y tolerante con el pueblo chino que el exhibicionismo masoquista del que hacen alarde los esquizofrénicos personajes de Chen. Fu Gui y su familia cargan sobre sus espaldas con las agonías de todo un pueblo, con lo que Zhang no hace de sus cicatrices y sus desesperadas argucias para sobrevivir representaciones de una postura cobarde ante la historia, sino, al contrario, admirables ejemplos de una dignidad vital que no se entrega a la solución del suicidio, tan frecuen-



Adiós a mi concubina

te en la obra de Chen. Pero tampoco esa óptica ennoblecedora significa la manipulación de acontecimientos sombríos, que nos son mostrados con todas sus aristas, con absoluta honestidad. La naturalidad con que Zhang escenifica estos sucesos hace que, a la larga, su mirada sea mucho más dura e implacable que la teatralidad neurótica de Chen. Los dos directores participan de una desconfianza instintiva hacia las nuevas generaciones, algo comprensible en dos artistas que vivieron los terrores de la Revolución Cultural, cuando estaban a la orden del día las atrocidades de la Guardia Roja y las delaciones a miembros de la propia familia. En **Ju Dou / Semilla de crisantemo** esas ansiedades se materializaban en el personaje de Yang-Tianbai, el niño que toma partido por un padre putativo (¿acaso no lo era el Partido Comunista para millones de jóvenes?) y asesina a su verdadero progenitor; en **Adiós a mi concubina** esa figura está representada por Xiao Si, un huérfano al que Dieyi educa y que acabará delatándolo a la Guardia Roja. Ahora bien, el tratamiento maniqueo que Chen da a este personaje, manipulándolo para que desde el principio provoque el rechazo del espectador, contrasta notablemente con la manera en que Zhang plantea un conflicto similar en **Vivir**. Y lo hace con tal sutileza y lucidez que resulta mucho más inquietante: cuando las "unidades de trabajo" llegan a casa de Fu Gui en busca de hierro, éste les ofrece los remaches de su baúl, pero les oculta las marionetas que hay en su interior; sin embargo, el hijo de Fu Gui, un niño de corta edad, descubre su contenido (las marionetas también son de metal) y, en un gesto totalmente espontáneo, se lo ofrece a los miembros del Partido. En el film de Chen, Xiao Si supone un posicionamiento consciente que es fácilmente asociable, por los rasgos negativos del personaje, a una adscripción equivocada al "lado oscuro" de la historia

(idea, por cierto, cercana al imaginario del cine americano); en el de Zhang, en cambio, el niño que inconscientemente delata a su padre lo hace porque ha interiorizado un discurso político y se mueve a base de respuestas automáticas, irreflexivas. Para Chen, la locura de la Revolución Cultural pone a los monstruos en el poder; para Zhang, en cambio, era la lógica consecuencia de un sistema enfermo que engendra monstruos en absoluto responsables y conscientes de su propia naturaleza. La única respuesta es, pues, la resignación con que Fu Gui deja que su hija queme sus marionetas: no hay enfatismo ninguno en la puesta de

escena de Zhang, pues él también entiende esa claudicación inevitable.

5. Los ¿felices? años veinte

Existe en el imaginario oriental un espacio mítico tan propicio para la creación de ciertos códigos genéricos como puede ser el Oeste americano o el Chicago de Al Capone para Occidente. La ciudad de Shanghai en los años veinte, en la época de caos que siguió a la caída del emperador Pu Yi y antecedió la invasión japonesa de Manchuria, ofrecía todos los atractivos para convertirse en es-



Vivir



cenario de una tradición de cine de consumo, explotada principalmente por la industria de Hong Kong: fumaderos de opio, prostitutas, garitos de juego, guerras entre triadas mafiosas... Una época de decadencia que el régimen comunista prefirió obviar, aun cuando hubiera sido un instrumento útil a la hora de mostrar los excesos del país antes de la República Popular. En cualquier caso se trata de un material con una fuerte carga genérica, de manera que cuando incluso dos directores con una obra coherente y personal como Chen y Zhang se acercaron a esos *roaring twenties* eligieron ese marco de referencia como soporte para elaborar un discurso genuino. De esa manera, el film de Chen **Luna tentadora** entroncaría de lleno con el melodrama familiar y culebrónico, mientras que la cinta de Zhang **La joya de Shanghai** (*Yao A Yao Yao Dao Wai Pe Quiao*, 1995) recupera los ambientes y personajes del cine de gánsters *made in Hong Kong*. Curiosamente ambas películas están consideradas como piezas atípicas en la carrera de sus respectivos realizadores, y si la de

Chen sería objeto de una distribución casi fantasma en nuestro país, la de Zhang le valdría más de una crítica desfavorable.

Con **Luna tentadora** Chen insiste en el combate autodestructivo de un individuo contra el sistema, aunque su centro de atención no serán tanto los hechos trágicos que cercenan el cuerpo y mente del sujeto sino más bien las causas remotas donde buscar la clave de esos acontecimientos. Al igual que el Dieyi de **Adiós a mi concubina**, el protagonista, Zhongliang, es un joven que ha sufrido la castración en su infancia, aunque en este caso no será física, sino psicológica: como confesará en un momento del film, le ha sido arrebatada la capacidad de amar a sus semejantes, después de las vejaciones a que ha sido sometido por la adinerada familia Pang, un microcosmos que simboliza, de nuevo, la estructura dictatorial que alimenta los impulsos más oscuros de la naturaleza humana. El único móvil de Zhongliang será la venganza, que asume las formas de la promiscuidad sexual y que empleará la pasión

como contundente instrumento. Chen explora un tema que tenía ya gran importancia en su anterior película: la corrupción interna del individuo se manifiesta en una serie de comportamientos sexuales "perversos", que contempla con una ambivalente mezcla de fascinación morbosa y reprobación moralista. Es interesante contrastar la actitud de Chen y Zhang ante el elemento sexual: la explicitud del primero parece síntoma, por paradójico que parezca, de una relación traumática con el componente erótico, mientras que el respetuoso pudor del segundo deja ver una concepción armónica del mundo de los sentidos, generador y último reducto de la esperanza; en palabras de Reynaud, "(Chen) utiliza el impulso sexual como un medio de revelación de los aspectos más oscuros y negativos de la cultura china (...); en cambio, Yimou Zhang emplea la doble figura de la mujer y la naturaleza como metáforas poéticas de la madre patria, de cierta fuerza vital" (9).

Mientras que **Luna tentadora** es la película más desequilibrada y

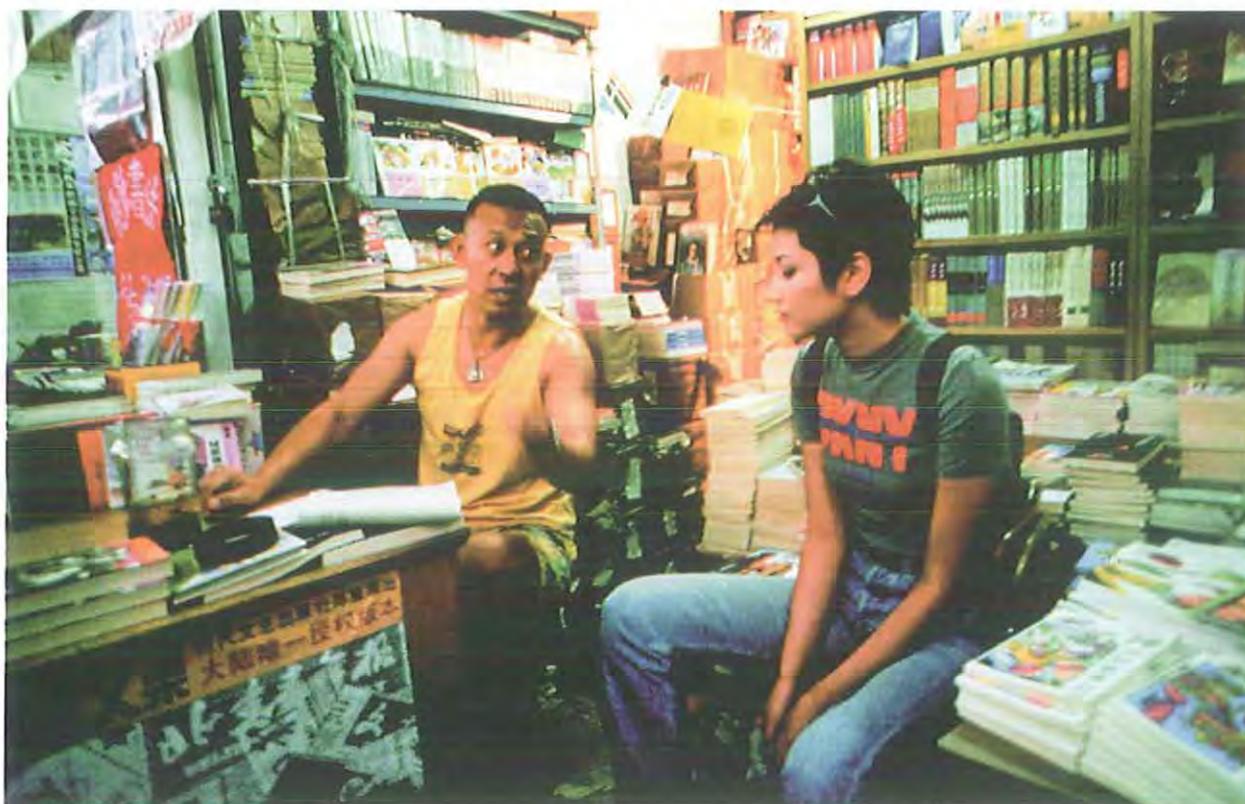
vacilante de Chen, **La joya de Shanghai** es una de las obras más hermosas e intrigantes de Zhang, aunque fuera víctima de la incompreensión de una crítica que tal vez no le perdonó haber abandonado el componente social que caracterizaba sus anteriores trabajos. Con ella Zhang se entrega a un ejercicio de estilo que libera su habitual estatismo, gracias a sinuosos *travellings* que nunca alcanzan el gesto compulsivo de Chen, sino que se deslizan con serenidad y ligereza acompañando a su protagonista, un niño que entra a formar parte de una tríada de Shanghai. En definitiva, una historia de iniciación a la que Zhang aporta rasgos de originalidad y una contundente mirada propia, una visión esquinada, en escorzo, del cine de gánsters. Chen había intentado con **Luna tentadora** asumir de manera canónica las reglas del melodrama para forzar sus límites y trascenderlos, pero Zhang opera de manera muy diferente respecto a su referente. La suya es una meticulosa labor de deconstrucción que emplea a los personajes marginados -la amante del gángster, el criado-

que nos revela la trama policiaca desde los bastidores y deja el tentador espectáculo de la violencia fuera de campo. Progresivamente, Zhang vampiriza el material que tiene entre manos hasta llevarlo a su terreno en la segunda mitad del film, cuando la acción se traslada de la cosmopolita Shanghai a un entorno rural: aquí encara sin tapujos un nuevo y sólido retrato femenino, el de la prostituta que hasta entonces hemos visto a través de los ojos de un niño, en imágenes fugaces o reflejos en un espejo. Con esta obra, bellísima en su precisión y austeridad, el cine de Zhang abandona la mera representatividad y se vuelve metalingüístico, pues en última instancia lo que acaba planteando es un proceso de descubrimiento, el de la propia intimidad de una mujer que comienza a reflexionar sobre su entorno, o, lo que es lo mismo, de un espectador que toma conciencia del propio juego genérico en que se ve inmerso.

6. Cámara al hombro

Si algo caracteriza la trayectoria de Zhang Yimou es su constante

evolución, su ensayo con diferentes fórmulas narrativas. Tras sus primeras películas "de época" y la incursión en el neorealismo que supuso **Qiu Ju, una mujer china**, **La joya de Shanghai** tenía algo de producción de encargo y mucho de recuperación de cierta mitología estrictamente cinematográfica. Por ello, una cinta como **Mantén la calma** (*You Hua Hao-hao Shuo*, 1997) desconcertó a propios y extraños por su radical posicionamiento estético, su acercamiento al estilo directo, urgente y nervioso de realizadores de la "Sexta Generación" como Wang Xiaoshuai o Zhang Yuan, directores que consideraban que sus predecesores habían estado demasiado centrados en la China rural e histórica y habían dejado de lado las complejidades de la moderna vida urbana. La ruptura que un film como **Mantén la calma**, rodado con cámara en mano, supone con su tradicional serenidad y modestia en la planificación llevó a ver su película como un desesperado intento de acercarse a la "modernidad" a través de soluciones visuales que se entendían como impostadas. Un prejuicio



Mantén la calma

cuya única razón de ser estribaba en el nombre del realizador que figuraba en los créditos (¿se hubiera denunciado tal "impostura" si viniera firmada por un desconocido?) y que olvidaba cómo en sus primeros trabajos había recurrido a un registro cercano al documental, con una cámara temblona que registraba paradojas: el baile final de *Tierra amarilla* -el único acto de liberación permitido en las estrictos límites del ritual- o las escenas iniciales de *El gran desfile* -la única seña de identidad personal que quedaría anulada por el diseño matemático del encuadre-. En *Mantén la calma*, sin embargo, tal desenvoltura a la hora de mover la cámara es el gesto de crispación y desconcierto de una sociedad que ha perdido referentes -éticos y estéticos- y no puede sostenerse ya sobre el cimiento de un trípode, no puede refugiarse en la ilusoria convención de la *steadycam* (donde la conciencia mecánica del instrumento que registra se hace invisible, se volatiliza en la elegancia del gesto "artístico") sino que pone al descubierto los saltos de eje, el abrupto corte del montaje, el pulso vacilante del cámara.

La China tradicional asiste no sólo al caos de una vida urbana que ha perdido su simetría al entrar en contacto con Occidente, sino también a la progresiva demolición interna de sus códigos. El protagonista, Jiang Wen, es un tozudo y zafio librero, incapaz de comprender las inquietudes y modos de comportamiento de la moderna China, representada por An, la primera mujer realmente emancipada del cine de Zhang y todo un resumen del estado de las cosas: "*La fascinación por las mujeres es un rasgo significativo de la moderna sociedad china. Eran el soporte fundamental de la estructura familiar y social, de manera que en el cambio de su estado pueden apreciarse con facilidad los radicales cambios históricos de la sociedad china*" (10).



Una actitud hacia el otro sexo heredada de siglos de cultura patriarcal y un ciego sentido del honor son los condicionantes del comportamiento de Jiang Wen, una conducta que carece de rumbo y sentido y se convierte en broma grotesca, en parodia de todo un sistema que no ofrece refugio o consuelo: de ahí, por tanto, esa cámara que también marcha a la deriva, que no centra plano, que no enfoca y cuyos movimientos no tienen posibilidad de resolución (como sucedía, por ejemplo, en los gestos dramáticos e histriónicos de la *steadycam* de Chen) y cuyo único destino es el choque ruidoso con un brusco

corte en el montaje. No puede haber expresión más gráfica de lo que Reynaud llama una "*identidad fracturada*" (11). En *Mantén la calma*, además, el idealismo del intelectual ha sido sustituido por el posibilismo del pícaro: la voz de la razón dentro del film viene representada por el personaje de Lao Zhang, un profesor de instituto que utilizará todo tipo de triquiñuelas intelectuales para conseguir sus objetivos y que, si propone soluciones armónicas para resolver los conflictos, lo hará movido más por una constatación del desorden de las cosas que por verdaderos principios éticos, enfangados por la urgencia e histeria

del contexto social. No es de extrañar, pues, que la postura de sensatez que propone Lao Zhang acabe siendo interpretada como gesto de locura por su entorno, aún anclado en arcaicas formas de expresión cuya fosilización hace su influjo aún más rotundo y decisivo. Bajo su apariencia de comedia ruidosa y desmelenada, **Mantén la calma** no deja de ser una obra amarga y desencantada, sólo relativamente abierta a la esperanza (¿realmente podrán ser amigos alguna vez Jian Weng y Lao Zhang?), un film donde Zhang cuestiona la posibilidad de construir una sociedad tolerante y donde también se permite el chiste metalingüístico a costa de la moderna narrativa cinematográfica de inspiración videoclipera. Una admirable pieza de madurez

que, curiosamente, daría paso después a un nuevo giro hacia posturas más tradicionalistas y también mucho más superficiales.

7. En el país de Nunca Jamás

¿Ha quedado el cine de Chen y Zhang -tan insidioso en su primera etapa, siempre al borde de la subversión política o de la insolencia crítica- asimilado por el propio sistema, por las estructuras institucionales de la industria cinematográfica china? Por un lado, Chen inicia un periplo que lo lleva a Estados Unidos, busca financiación extranjera, levanta una superproducción con inversores privados y se dispone ahora a rodar una película en inglés ("Kill Me Softly" es su título provisio-

nal). Zhang, por su parte, sigue viviendo en su país, rechazando todas las posibilidades que ha tenido de instalarse en otro lugar, obcecado en una nueva línea de historias populares con las que intenta ser fiel al público chino, como si se hubiera despreocupado de la universalidad de su mensaje y del interés que su cine despierta fuera de su país. Sin embargo, pese a la radical diferencia entre las últimas películas de ambos, subyace un denominador común, el de unos realizadores que han llegado a una posición ambigua en la industria cinematográfica china.

El emperador y el asesino (*Jing Ke Ci Qin Wang*, 1999) es un ambicioso proyecto que Chen tardó doce años en gestar y medio año en rodar, hasta el punto de convertirse en la mayor producción de la historia del cine chino. Este descomunal *biopic* sobre el primer emperador de China, Ying Zheng, combina el espectáculo colosalista y ampuloso con la indagación psicológica sobre la erótica del poder. Uno de los extraños atractivos que destila esta obra fallida y hermosa es proponer una hibridación genérica cuando menos pintoresca: el propio Chen reconoce las deudas con los textos de Shakespeare y los *epics* intelectuales de Kurosawa (12), pero también vislumbramos fuentes no tan nobles, como el *peplum* italiano -¿no parecen esas torturas chinas (metafórica y literalmente hablando) sacadas de títulos como *Sodoma y Gomorra* (*Sodom and Gomorrah*; Robert Aldrich y Sergio Leone, 1962)?-, el *chambara* o cine de *samurais* japonés, incluso el *western* o el gran espectáculo de ingenuas proporciones bronstonianas -apabullantes escenas de batalla con "cientos de figurantes", como se promocionaban pomposamente en la década de los sesenta-. Hay un deleite casi infantil en la manera en que Chen afronta el film, en última instancia una de sus obras





más cercanas y personales, hay toda una entrega caprichosa al juguete de la *steadycam* que aquí parece tomar las riendas y arrastrar al propio director detrás de los carros, arrojarlo ebrio al fragor del combate. Nos encontramos, en definitiva, ante una película descompensada, en la que no falta la arrogancia demiúrgica: *"No intentaba repetir la historia, sino recrear algo que no existió realmente. En el fondo, era como jugar a ser Dios. En ese momento eres Dios: es algo tan excitante"* (13). Junto con burdas complacencias y concesiones a un espectador poco exigente, encontramos en *El emperador y el asesino* secuencias de una finura y belleza impresionantes, como el fallido golpe de estado de uno de los cortesanos de Ying Zheng, o la espeluznante presentación del personaje del asesino Jing Ke. Pero, sobre todo, el gran mérito del film reside en la manera en que Chen introduce en la narración sobre la creación de un gran imperio -asunto tan susceptible de caer en los defectos del discurso nacionalista y políticamente dirigido- toda

una reflexión sobre la pérdida de integridad personal que implica cualquier mecanismo de poder: la suya es una historia grandiosa, pero, precisamente por ello, teñida en sangre y barbarie. De ahí precisamente, la ambivalencia y tensión interna que preside un film tan orgullosamente publicitado por la propia industria china.

La definitiva y deslumbrante entrega de Chen a sus excesos megalomaniacos tiene su réplica en la concentración minimalista a la que llega Zhang con *Ni uno menos* (*Yige Dou Buneng Shao*, 1999) y *El camino a casa* (*Wo De Fuqin Muqin*, 1999). Chen había sustituido el análisis de la China de este siglo por la creación de un mundo histórico y ficticio a la vez, un reino de Nunca Jamás tan cronológicamente remoto como para favorecer cierto grado de abstracción y plantear arquetipos universales como el suicida instinto de poder. Zhang no necesita recurrir a tanto artificio y opta por dos producciones más bien modestas con las que recupera los ambientes rurales de sus

primeras películas, aquéllos en los que parece buscar -y encontrar- unos ritmos esenciales e internos de la vida ajenos a la vertiginosa experiencia de la historia. En *Ni uno menos* será el mundo olvidado de las pequeñas aldeas de la moderna China, descrito a través de los ojos de una adolescente que, como el protagonista de *El rey de los niños*, deberá hacerse cargo de los alumnos de una escuela. Pero Zhang deja de lado el elemento intrahistórico y realiza puro cine urgencia, casi un panfleto con mensaje solidario que adopta unas fórmulas estilísticas muy similares a las de *Qiu Ju, una mujer china* (cámara semioculta, actores no profesionales) y que aspira a un cine descarnado, que haga uso de sencillos recursos de expresión. Nuestra (anti)heroína es un modelo de ingenuidad que opera otra vez sin ningún tipo de discurso, llevada por un instinto casi animal de conciencia social: en este sentido, se asemejaría a *Qiu Ju*, pero su inocencia no trae como resultado un desconcierto vital, sino que se verá recompensada de manera

casí mágica, lo que empapa la historia en cierto tono *naïf* de cuento de hadas. Lo popular tiende entonces a confundirse con lo populista, porque no faltan ciertos artificios -como un empleo gratuito de la música- que contradicen el pretendido rigor documental del film, amén de un *happy ending* propiciado por la participación de la protagonista en un programa televisivo (no deja de ser curioso que un subgénero tan denigrado en Occidente como el *reality show* actúe en este film como favorable *deus ex machina*) y canalizado por las propias instituciones públicas. Y aunque la delicadeza de Zhang consiga pasajes de conmovedora intensidad -magnífico, por ejemplo, el final, ejemplo de una épica *sotto voce*-, también es cierto que la punta de su cine es ahora algo roma y se dirige a otros objetivos: quizá, como el intelectual de *Mantén la calma*, él también se haya vuelto posibilista y prefiera hablar sobre las soluciones prácticas que necesita la sociedad china (incluido un mensaje esperanzador, por tramposo que pueda resultar desde la propia lógica funcional del film) antes que cuestionar sus planteamientos teóricos.

El desconcierto es aún mayor ante una cinta como **El camino a casa**, porque aquí Zhang vuelve su mirada hacia el pasado, pero éste se nos muestra ya totalmente descontextualizado y entregado a una serie de ritos "eternos" que no son contemplados desde la dura perspectiva de **Tierra amarilla**, sino con rendida admiración, desde la construcción idílica de un imaginario rural donde hombre y mujer expresaban con mayor sencillez sus pasiones y sentimientos. En realidad, un país de Nunca Jamás tan ficticio como la China milenaria de Chen, un mundo que la "vida moderna" (expresión tópica para un concepto tópico) ha destruido irremediamente. En un film que pretende reencontrar el entusiasmo juvenil, Zhang cae, más bien, en el atolondramiento adolescente: ralentís que no hubieran desentonado en una cinta de Claude Lelouch; enajenación sensualista que deviene en gratuito esteticismo; catálogo de primeros planos de la protagonista, Zhang Ziyi, que hacen pensar hasta qué punto Zhang es imparcial en sus sentimientos hacia su actriz principal; un fondo musical

que ya no se ciñe a la austeridad de los anteriores *scores* de Zhao Jiping para el director, sino que se entrega al entusiasmo sentimental de compositores neofolclóricos como Ying Chengzong, Chu Wanhua, Gang Chen o Zanhaho He... Su tratamiento de la protagonista parece, de hecho, casi una burla sobre su anterior obra: lo que en **Ju Dou / Semilla de crisantemo**, **La linterna roja** o **La joya de Shanghai** era un doloroso proceso de conquista de un espacio propio, en **El camino a casa** se reduce a una simple cuestión de quién toma la iniciativa en el cortejo amoroso. La historia apenas supera las dimensiones de la anécdota de aldea, por mucho que se intente trascender a una apasionada *joie de vivre* que sólo resulta convincente cuando se restringe a los límites de ese simbolismo que Zhang siempre trabaja con mimo y exquisito tacto: la reparación de un cuenco roto, la protagonista engalanado la escuela... Momentos preciosos de un film cuya posición reaccionaria (entendamos el término desde un sentido social, no político) parece confirmar que los dos ci-



El emperador y el asesino

neastas más populares de la "Quinta Generación" quizá se encuentren de nuevo ante una encrucijada. E incluso sus caminos vuelven a cruzarse de manera casi irónica: si con su última película, **Tiempos felices** (*Xingfu Shiguang*, 2001), Zhang parece insistir en la línea de sus anteriores trabajos, su siguiente proyecto será una nueva versión del intento del asesinato del emperador Ying Zheng, es decir, el mismo asunto que Chen había tratado en **El emperador y el asesino**. Todo un ejemplo de película comercial en cuyo reparto se reunirá lo más llamativo del *star system* oriental -Zhang Ziyi (nueva musa del director y también ya objeto de rumorología amarillista), Jet Li, Maggie Cheung y Tony Leung-, y que parece marchar a remolque del interés despertado en Occidente por el cine de artes marciales tras el rotundo éxito de **Tigre y dragón** (*Wo Hu Zang Long / Crouching Tiger, Hidden Dragon*; Ang Lee, 2000). En cualquier caso, será una buena ocasión para contrastar de nuevo la obra de dos artífices y testigos de excepción del radical cambio que la industria cinematográfica china ha sufrido en poco más de quince años.

NOTAS

1. A lo largo del siguiente artículo, cuando hablemos de "cine chino" nos referiremos únicamente al cine de la China continental, es decir, que no incluimos en esa denominación al producido en Taiwán ni al de la antigua colonia británica de Hong Kong. Compartimos la tesis de Bérénice Reynaud cuando habla de "tres Chinas" con sistemas de producción y contextos socioculturales muy diferentes. Véase Bérénice Reynaud: *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*. Éditions Cahiers du Cinéma. París, 1999.

2. Los estudios sobre cine chino son tan recientes y muchas veces tan contradictorios que ni siquiera aclaran bien el origen de este término, por otra parte muy recurrente a la hora de hablar de directores como Chen o Zhang. Para algunos autores, por "generación" se entiende cada una de las promociones surgidas



de la Escuela de Cine de Pekín a partir de su fundación en 1956: Chen y Zhang, ambos licenciados en 1982, serían, pues, miembros de la quinta promoción. En cambio, para otros, "generación" no debe aplicarse al referente habitual con que usamos este término, sino más bien a ciertas etapas de la historia del cine chino, que pueden cubrir largos periodos de tiempo y en las que caben realizadores de generaciones diferentes: el cine mudo (1905-1931) o "primera generación"; las décadas de los treinta y cuarenta o "segunda generación"; el periodo que va desde la proclamación de la República Popular China (1949) hasta la Revolución Cultural (1966) o "tercera generación"; la breve etapa que cubre desde la muerte de Mao Zedong y la política aperturista de Deng Xiaoping (1977) hasta 1984, o "cuarta generación"; los directores graduados en 1982 que comienzan a dedicarse profesionalmente al cine a partir de 1984 o "quinta generación"; puede hablarse también ya de una "sexta generación" para referirse a aquellos realizadores que dan a conocer sus obras a partir de otro acontecimiento traumático: la masacre de la plaza de Tiananmen (1989).

3. Op. cit. nota 1: página 14.

4. Zhang Yimou: "La leyenda del campo de sorgo: Una canción en alabanza a la vida", artículo contenido en Jian Shiongping (ed.): *Sorgo rojo*. Editorial Wangshiang. Taipei, 1992. Página 91. Citado por Chen Mei-Hsing y Rafael Alcaine: *Zhang Yimou*. Ediciones JC. Madrid, 1999. Página 126.

5. Idea a la que, por cierto, Zhang añade un detalle especialmente perverso: los portadores tienen órdenes de balancear el palanquín para hacer más incómodo

el viaje de la mujer. Lo curioso es que esta costumbre no forma parte del folclore chino, sino que fue inventada por el propio director para conseguir un mayor efecto dramático y plástico. Ejemplo de ornamento caprichoso, como lo es también en **La linterna roja** el uso de las linternas para llamar a las concubinas: que tales detalles sean dos de lo iconos más recordados del cine de Zhang pueden probar también hasta qué punto su popularidad en Occidente tiene algo de fascinación por un exotismo con algo de ficticio e impostado.

6. Ma Ning: "Spatiality and Subjectivity in Xie Jin's Film Melodrama of the New Period", contenido en Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchak y Esther Yau (eds.): *New Chinese Cinemas*. Cambridge University Press. Cambridge, 1994. Página 91.

7. Citado por Chen Mei-Hsing y Rafael Alcaine. Op. cit. nota 4: página 132.

8. *Ibidem*.

9. Reynaud. Op. cit. nota 1: página 43.

10. Rey Chow: *Women and Chinese Modernity*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1991. Página 53. Para otros temas apuntados en este artículo, véase también Rey Chow: *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*. Columbia University Press. Nueva York, 1995.

11. Reynaud. Op. cit. nota 1: página 11.

12. Chen, en sus comentarios en la pista alternativa de la edición en DVD del film (Sony Pictures Classics, 2000).

13. *Ibidem*.