

China, en la frontera del discurso fílmico

A costumbrados como estamos a la penetración discursiva de la industria cinematográfica hollywoodiense, la escasez de productos que nos llegan desde oriente no parece poner en entredicho nuestros conceptos ni códigos. Ítem más, en cuanto que esos pocos materiales se acercan a pantallas minoritarias y son visionados por sectores limitados de la población. Nadie se llame a engaño, el control de los medios de distribución y exhibición por parte de grandes multinacionales ligadas al imperio americano es cada día más férreo y, evidentemente, el gigante defiende su producto y lo rentabiliza tanto económica como ideológicamente.

Pero esto ya lo hemos denunciado en múltiples ocasiones y lo que ahora nos interesa es matizar determinadas percepciones del “saber común”. El cine americano no mantiene su hegemonía mundial por ser la industria que más artefactos fílmicos lanza al mercado y, desde luego, tampoco por su calidad.

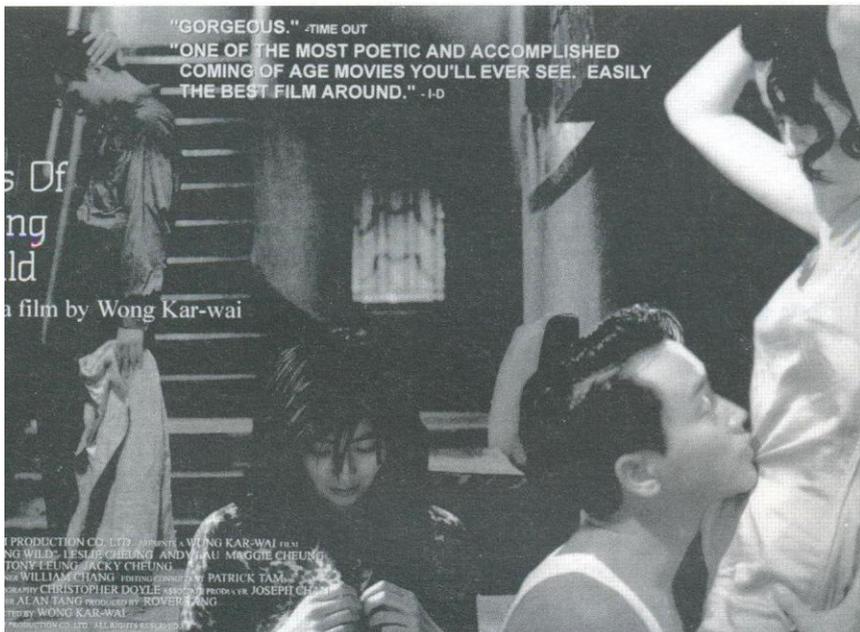
Veamos el cuadro comparativo I.

Los porcentajes del cine francés —una clara excepción en nuestro entorno— en el año 2001 han ascendido considerablemente (43%), hasta dejar al americano muy cerca de la barrera del 50%, pero lo que más sorprende es comprobar el vigor con que se mantienen las cinematografías orientales, donde la penetración no parece ser tan decisiva y la defensa de su entidad cultural prima sobre el mercado (caso muy sintomático es el de India, la cinematografía más importante del mundo, sin lugar a dudas) Esto no quiere decir que puedan echarse las campanas al vuelo, ya que la situación en Hong Kong, por ejemplo, es bastante complicada a raíz del desmantelamiento de los grandes estudios que generaban entre 200 y 300 películas al año antes de la asunción del territorio por China; para los realizadores de la llamada *nouvelle vague* oriental se han ido terminando los capitales que contribuían a la financiación de sus filmes.

Ni qué decir tiene que la industria americana va a intentar la penetración en esos mercados y seguirá luchando contra Europa para que

País	Pantallas	Espectadores	Producciones	% Nacional	% EE.UU.	Taquilla
Alemania	4.783	152,5	94	12,5	85,5	135,0
Argentina		33,5		19,1	68,8	
Brasil			25	8,0	90,5	
Canadá				2,0	92,0	
China				30,0	70,0	
Corea				35,0	60,0	
España	3.477	131,5	104	10,1	81,7	86,8
Estados Unidos	7.421	1.420,0	461		94,6	1.500,0
Francia		181,0	175	30,3	62,1	
Gran Bretaña	2.758	142,5	77	19,6	75,0	137,5
India	12.000	5.000,0	764	90,0	10,0	
Israel				3,0	90,0	
Italia	4.969	74,7	103	15,7	70,0	67,5
Japón	2.524	144,7	282	31,8	68,2	27,5
Portuga	584	4,4	13	5,4	56,6	
Suecia	1.132		35	25,0	65,5	14,5
Suiza		15,5	15	4,6	70,4	

Cuadro I. Cifras obtenidas del número 557 de *Cahiers du Cinéma* (Mayo 2001), referidas al año 2000, expresadas en miles (pantallas), millones (espectadores), miles de millones (taquilla) y unidades para el resto de parámetros.



Cartel de la película *Días salvajes*

se derogue la excepción cultural exigida por los franceses (quizás una de las claves del éxito de sus cifras). Pero esa batalla, que se libra en el entorno de lo simbólico, sólo puede ser ganada mediante la homogeneización del imaginario colectivo en tales zonas (CNN estará haciendo su labor y no menos importancia tendrán las series televisivas), fruto de la mundialización, que equilibra a la baja las exigencias culturales y sociales de los pueblos. No entraremos tampoco en este sangrante tema, tanto más cuanto los acontecimientos a partir del 11 de septiembre han puesto muy de manifiesto lo que los americanos consideran como libertad, democracia, vida, terrorismo... en una palabra: valor de vida vs valor de muerte.

Cuando los críticos de *Cahiers* llevaron a cabo su encuesta habitual sobre los diez mejores filmes del año 2000, aparecieron nombres como Wong Kar-wai, Zhang Yimou, Hou Hsiao-hsien o Edward Yang. La misma operación en el 2001 revela de nuevo a Hou Hsiao-hsien y añade nombres como Tsui Hark y Jia Zhang-ke. Esto quiere decir, ni más ni menos, que entre un 40% y un 30% de los mejores filmes visionados durante uno y otro año, fueron de origen oriental, concretamente chino, si incluimos por proximidad y similitud técnico-discursiva a Taiwan, Hong-Kong y Corea. Claro está que no hablamos de taquillas —esa es otra historia—, pero otra cuestión capital es la ausencia en nuestras pantallas de estos materiales (si exceptuamos algunas de las obras de Zhang Yimou, que parece tener una distribución más normalizada —lo que es lógico, pues ya vemos cómo su cine es de corte más clásico—).

Sin evitar referencias explícitas a otros títulos y directores, utilizaremos en nuestro comentario a Wong Kar-wai como paradigma de un discurso cinematográfico diferente, alejado de la normativización hollywoodiense (institucional y hegemónica), con una fuerte personalidad y sin limitaciones en el terreno de la asunción de múltiples referencias culturales que no desprecian la idiosincrasia del lugar del que procede pero tampoco las dialécticas interculturales que en su seno se han dado. Aunque nos parece destacable toda su filmografía, intentaremos ceñirnos a su filme más conocido entre nosotros, *Deseando amar* (*In the Mood for Love*).

En palabras, que compartimos, de Olivier Joyard y Charles Tesson (*Cahiers du cinéma*, número fuera de serie aparecido en mayo de 1999) “la paradoja de este cine, así como su poder de atracción, se fundan

sobre este principio: concentrar lo esencial de las apuestas estéticas contemporáneas y sobrepasarlas, para inscribirlas en una forma que no tiene parecido a ninguna otra al tiempo que se encuentra en ella el cine que siempre hemos deseado amar”. Creo que es mucho lo que se inscribe en el interior de esta frase aparentemente simple:

1) asunción de un modelo representacional entendido como contemporáneo, es decir, marcadamente diverso del hegemónico o, lo que es lo mismo, rechazo de la normativización del cine institucional;

2) búsqueda de mecanismos discursivos autónomos, no condicionados ni limitados, y

3) transmisión al espectador de la sensibilidad, de la emoción, sin desproteger su capacidad crítica. Ya no se trata de hacer digerir un imaginario, ni de imponer un criterio, sino de abrir los filmes a la polisemia de la imagen; el espectador se constituye en pieza clave para el ejercicio de una hermenéutica que dota a la obra del sentido a partir de su inclusión, como ente lúcido, en la operación de lectura.

Extremo Oriente ha sido históricamente una zona fustigada por la economía expansionista de las grandes compañías multinacionales, que han hecho de Shangai o de Hong Kong centros financieros de nivel mundial; políticamente la presencia extranjera ha sido también constante, sea colonial o por negocios. Con estos precedentes, la multiculturalidad se ha convertido en un sello de distinción; el ciudadano de Hong Kong no es oriental ni occidental, sino ambas cosas a un tiempo; escucha música china y también americana, sabe de sus costumbres ances-

trales pero en ellas tienden a interpenetrarse cada vez más las de los pueblos colonizadores. Sin embargo, de ninguna manera podríamos adjudicar al cine de Wong Kar-wai el calificativo de "occidentalizado" y sí el de personal, formalista o estéticamente renovador.

Deseando amar es un filme que arrastra al espectador hacia un territorio íntimo que está en su propia mente: el recuerdo, el tiempo, el amor frustrado, la incomunicación, el desencuentro... vivencias personales que todos soportamos y pretendemos hundir en el olvido. Wong Kar-wai consigue que ese lugar sepultado rompa todas las barreras que nuestro subconsciente le ha impuesto y salga a la luz con toda su crudeza pero también con todo su esplendor (de alguna forma, opera un mecanismo similar al de *lo siniestro*, *unheimliche* según Freud, algo que hemos reprimido y vuelve para atenazarnos). Claro está que este flujo de tensiones y sensaciones no proviene del filme sino del espacio turbulento en que se debate la mente —y las entrañas— del espectador ante la pantalla; es decir, *Deseando amar* actúa como revulsivo, la historia que nos cuenta es doble: por un lado, la que proviene de la trama argumental (muy limitada) y que juega

con los desencuentros de una pareja de amantes en los años sesenta; por otro lado, la que cada uno llevamos en nuestro interior, otra historia de amor de aquello que pudo ser y nunca fue. La verdadera película trasciende el espacio de la sala para proyectarse directamente en nuestro pensamiento, sin necesidad de mediación óptica.

Esto, que parece imposible, no es sino la lógica consecuencia de una estructura formal que no debe nada al modelo representacional institucional. Wong Kar-wai remite su discurso a los aspectos formales —donde siempre están los contenidos— y opera un mecanismo de deconstrucción desde dentro mismo del filme. Nos explicamos: los quince meses de rodaje (algo insólito si lo comparamos con los procedimientos occidentales) sirvieron para edificar un material visual en el que la historia se construía sin vacíos, donde las relaciones entre los personajes eran plenas, pero el montaje posterior va eliminando, arañando un filme que nunca verá la luz para completar otro, el definitivo, que está hecho de retazos, de sugerencias, de momentos suprimidos, de visiones fugaces, de *ausencias*. Ahí es a donde queríamos llegar: la ausencia. *Deseando amar* es auténtica poesía y, como tal, no importa





lo que dice sino lo que sugiere, y esto lo consigue mediante la utilización de un procedimiento enunciativo (el punto de vista) y otro formal inherente al lenguaje cinematográfico (el uso de la elipsis y el fuera de campo).

El punto de vista se manifiesta a través de una enunciación explícita que remite al efecto de extrañamiento tan querido a Bertold Brecht y a los formalistas rusos (*ostranenie*). La cámara, que es quien narra, no es un personaje testigo sino la misma mirada de Wong Kar-wai; una mirada que, lejos de la omnipotencia de la que acostumbramos a celebrar en el cine hegemónico, es terrenal, tiene problemas para ver e identificar lo que ve. Una mirada inquieta, deslumbrada ante la vida, humana, en una palabra. Con tal premisa, la cámara tiene que situarse en el exterior de los personajes y en el exterior de la historia misma, puesto que ella misma vive.

Para conseguir ese “desde fuera” Wong Kar-wai usa muy inteligentemente, como ya lo venía haciendo en sus filmes anteriores, de los recursos estrictamente cinematográficos: el

blanco y el negro, donde fluyen las retóricas de la elipsis, e incluso la pantalla vacía (mantenimiento, en ocasiones, de la total oscuridad), pero, sobre todo, un fuera de campo tan pregnante como aquello que oculta. La cámara, *alter ego* del realizador, se detiene en la antesala del acontecimiento (magníficos los planos del pasillo, mientras la acción transcurre en la habitación) por un efecto de pudor. “Efecto” que, de hecho, es el que permite la sustitución, en nuestra mente, de los personajes del filme por nosotros mismos y nuestras experiencias personales. La cámara busca y huye al tiempo (*travellings* sobre las paredes, descentrados, desenmarcados), es, como decíamos, humana.

Y el tiempo. El paso del tiempo. Tiempo cinematográfico y tiempo vital que Wong Kar-wai impregna con ralentizaciones casi imperceptibles, expandiendo la nimiedad del momento —como hiciera De Sica en *Umberto D*— pero comprimiendo a la vez el contenido del relato, del que sólo importan las sensaciones. Porque esto es lo que se juega en el filme: las sensaciones. Y

es lo que se transmite al espectador en última instancia (de ahí la dualidad en la lectura que proponemos).

El propio director, en una entrevista anterior al rodaje del filme realizada por *Cabiers*, ya decía: “La utilización que hago del *ralenti* es pragmática: es una llamada a una suspensión del flujo, una manera de dejar a los personajes y a los espectadores disfrutar de una mirada, de una atención a un ruido o a una luz”. Como él mismo confiesa, no se trata de un cine para los demás, sino de una trama (en el sentido de tejido, telaraña) de recuerdos significativos, y, evidentemente, hay un referente en el cine de Bresson, cuyos filmes “han sido un gran choque estético para mí: un arte de estar al acecho, a la espera. En su cine, los actores equivalen a piedras, a árboles, a objetos. Su trabajo se sitúa del lado de los elementos, de la supresión progresiva de su estatus, de sus connotaciones, para poder (re)escribir por encima”.

Además, la ciudad, Hong Kong, otra de las grandes características del cine de Wong Kar-wai. La presencia urbana es física, se manifiesta en los lugares en que se desenvuelven los personajes e incluso en la lluvia; el ambiente es intrínseco a la ciudad, hasta el punto que *Happy Together*, un filme anterior rodado en Buenos Aires, tiene ese mismo ambiente, llevado al paroxismo con *Chungking Express* y *Fallen Angels*, donde las aceleraciones son marcas de elipsis. Hong Kong es, en cualquier caso, un personaje más, del que no puede desvincularse ninguna imagen; un lugar en el que parecen sonar los ecos de músicas del pasado y del presente (la banda sonora es un elemento de radical importancia que adquiere matices también poéticos al subvertir nuestra sorpresa por las canciones de Nat King Cole en un entorno en el que no lo esperamos y, hay que decirlo, en el que funciona a la perfección).

Hablábamos de *Deseando amar* como paradigma y quizás sea esta una proposición excesiva, dadas las características de especificidad del filme. Ahora bien, podemos extraer de él algunos de los parámetros adjudicables al cine que se está produciendo en la zona (y esto nos remite a la reflexión de Joyard y Tesson que citábamos más arriba):

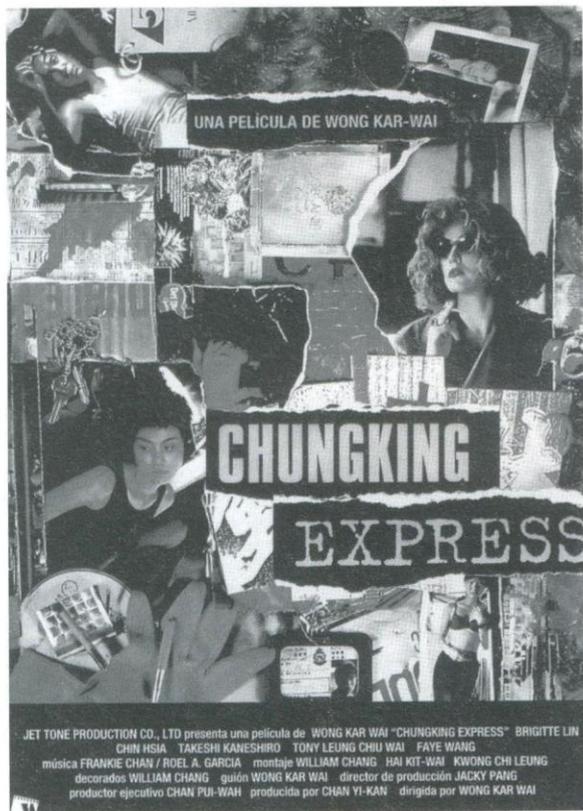
1. Desvinculación del Modelo de Representación Institucional (M.R.I.), a cuyas normas no se somete. Hablamos en términos de generalización, a sabiendas de que hay muchos realizadores que respetan la

codificación hegemónica (que poco tiene que ver con la idiosincrasia de su contexto); el caso extremo de normativización sería Zhang Yimou, que, pese a todo, nos ha brindado obras tan importantes como *Sorgo rojo*, *Semilla de crisantemo*, *El camino a casa* o *Ni uno más*. La desvinculación del modelo estriba esencialmente en la incorporación al significante filmico de los mecanismos de enunciación, sea por ruptura del academicismo en el lenguaje o por el trabajo sobre las ausencias (elementos de sutura en el M.R.I. que aquí se convierten en procedimientos de extrañamiento y sugerencia de orden connotativo) Un ejemplo notable en que podemos comprobarlo es el plano final de *Viva el amor* (Tsai Ming-liang, 1994), otro filme en el que el desencuentro es la tónica, pero en un aparente tono de comedia que concluye con el rostro de la protagonista, al final de un largo plano secuencia, llorando (el plano se mantiene hasta hacerse insoportable).

2. Capacidad técnica para asumir cualquier tipo de proyectos. Es evidente que los cineastas orientales cuentan con una infraestructura que les permite alcanzar unos niveles de perfección técnica que podemos calificar de “exquisitos” (el cine de Zhang Yimou es un claro ejemplo), pero, además, la incorporación de las nuevas tecnologías (rodaje con cámaras digitales, efectos de color e imagen, aceleraciones, ralentizaciones, etc.) permite la generación de materiales con un alto grado de mistificación, fruto también de la multiculturalidad en que se desenvuelven los cineastas. Quizás sean *Chungking Express* y *Fallen Angels* algunos de los ejemplos más notables, además del sobrevalorado *Tigre y Dragón* (filme este de co-producción americana con China,



Fotograma de la película *Las cenizas del tiempo*



Cartel de la película Chungking Express

Hong Kong y Taiwán, pero cuyo equipo técnico es autóctono).

3. Estética personal no adscribible a corrientes o estilos grupales. Cada cineasta construye sus perfiles formales de manera unívoca y en ellos tienen cabida las influencias de otras cinematografías al tiempo que la idiosincrasia local. La formulación estética se ve también afectada por la incorporación de relatos de diversas procedencias. Así, en filmes como *Fallen Angels*, también de Wong Kar-wai, los ecos de *A bout de souffle*, de Godard, del cine negro o de la *nouvelle vague*, son patentes, pero, junto a ellos, está el ritmo trepidante de una planificación que rompe el encuadre, que trocea los personajes mediante planos y angulaciones imposibles.

4. Relatos que buscan un tipo de espectador muy diferente al que construye el cine hegemónico. Se trata de conseguir un público distanciado —fruto de las intervenciones enunciativas— que se implique en la representación sin desarrollar mecanismos de identificación secundaria; un público así mantiene su capacidad crítica y no está limitado en el terreno de las sensaciones. El objetivo es la transmisión de sentido más que de significado, puesto que este es unívoco en el cine dominante y aquel, sin embargo, lo construye el espectador a partir de los elementos que el filme le suministra. Un discurso abierto propicia múltiples lecturas.

La imposición industrial (económica) está haciendo que este tipo de materiales no lleguen a nuestras pantallas al tiempo que desmonta las infraestructuras en sus países de origen, cada vez más invadidos por el gigante americano y colonizados culturalmente; pero lo cierto es que hay algo contra lo que Hollywood no puede luchar, la cantidad de personas susceptibles de ver estas películas en sus países de origen. La irrisoria cifra de 300 millones de americanos, poco puede antes los miles de millones en Asia. Que la gran mayoría de estos realizadores tengan que recurrir a levantar sus proyectos de forma independiente, sin subvenciones públicas, es un mal relativo ya que, aunque tengan un público minoritario, la cifra de espectadores sobrepasa la habitual en occidente. Esta no es una situación idílica, por supuesto, pero los filmes siguen realizándose y Wong Kar-wai encuentra producción para continuar sus experiencias (pronto se estrenará *2046*, su último filme); si a esto añadimos la presencia cada vez más intensa en las carteleras europeas (el caso de París) de filmes procedentes de otras nacionalidades que no sean *made in Hollywood*, tendremos que convenir en que la posibilidad de un cambio existe (al menos es deseable) y un día puede llegar a España lo que hoy se ve en Francia (durante el mes de Enero coincidían en París *Millennium Mambo*, de Hou Hsiao-hsien, casi unánimemente aclamada por la crítica como obra maestra, y *Time and Tide*, de Tsui Hark).

En el otro lado de la balanza, la cada vez mayor penetración de las productoras americanas en la zona, intentando poner en marcha proyectos “políticamente correctos” *in situ*, y el desvío de algunos realizadores hacia la industria de Hollywood, como el caso paradigmático de John Woo.

Para concluir, una apretada lista de realizadores que deseamos ver pronto en nuestras carteleras (vano sueño utópico): Wong Kar-wai, Ann Hui, Stanley Kwan, Fruit Chan, Tsui Hark, Yu Lik-wai, Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Peggy Chiao, Ling Cheng-sheng, Chang Tso-chi, Chen Yi-wen, Tsai Ming-liang, Jia Zhangke, Wang Xiaoshuai, He Yi, Zhang Ming, Zhang Yuang, Xie Fei, Sun Zhou, Lu Yue, Ning Ying, Jiang Wen, Zhao Jisong, Chen Kaige... y tantos otros que pueden tomar el relevo de una esperanza para el cine. La antorcha está en camino, como demuestra la cada vez más interesante cinematografía iraní; este es un proceso de adición que sólo espera la respuesta del espectador y ésta sólo puede mirar hacia Oriente compensando su giro mediante el concreto acto de dar la espalda a las cada vez más nauseabundas producciones de Hollywood.