

# Nuevo cine chino: identidad elusiva

*La historia del cine chino es indisociable de la historia reciente de China. Cada generación de cineastas se replantea la relación entre estética y política. Las conclusiones de los directores más jóvenes son apabullantes: si algo caracteriza a la sociedad china de hoy, son los sentimientos de soledad y alienación.*

En más de una escena de la película *Unknown Pleasures* (2002), dos adolescentes —un chico con el fleco en la cara y su novia vestida a la última moda— caminan sin rumbo en las calles deterioradas de una ciudad industrial de la República Popular China. No tienen ocupación y no muestran interés en nada. Su problema —y así lo explica el director Jia Zhang-ke, de 33 años, considerado por mucho el mejor director chino de su generación— es que carecen de aspiraciones y de confianza en el futuro a largo plazo. Saben, simplemente, que no tienen posibilidad de hacer dinero o de sobresalir. Nacidos en la década de los ochenta, son los hijos de las reformas económicas instauradas por Deng Xiaoping para sepultar los estragos de la Revolución Cultural. Según el director Jia Zhang-ke, los sentimientos de soledad y alienación experimentados por la juventud de su país son el cambio más radical en la sociedad china reciente. En relación con el daño causado al espíritu de una sociedad y a su nivel de bienestar, Zhang-ke compara el fracaso de la modernización económica con el de la Revolución Cultural.

Esta película, al igual que las anteriores del mismo director, no puede ser vista en China si no es en copias pirata adquiridas en el mercado negro. No han sido aprobadas por el Buró de Censura, como casi ninguna película china de producción independiente, la mayoría de ellas de directores jóvenes pertenecientes a la llamada Sexta Generación.\* Cuando en 2003 se exhibió en Cannes la película *All Tomorrow's Parties* del director Yu Lik Wai (amigo de Jia Zhang-ke y su fotógrafo habitual), el gobierno chino prohibió al director hacer más películas en su propio país.

Tanto *All Tomorrow's Parties* (una fábula distópica sobre el futuro de China) como *The World*, la película más reciente de su colega Jia Zhang-ke (sobre un parque temático con ciudades en escala en donde “se es capaz de ver el mundo sin necesidad de dejar Pekín”), así como el documental *Al este de las vías* de Wang Bing (una crónica de nueve horas, desoladora pero no efectista, del desmantelamiento de una fábrica fundidora y sus consecuencias en la población trabajadora de la ciudad industrial), serán exhibidas en la ciudad de México en el marco del 2º Festival

Internacional de Cine Contemporáneo. Son ejemplos del cine chino reciente que convive con otras corrientes más vistosas y masivas —los géneros fantásticos y de artes marciales—, en los que se insertan la popular *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Ang Lee, 2000) y las hiperestilizadas *Hero* y *House of Flying Daggers*, ambas fuente de opiniones encontradas sobre la mercantilización del cine oriental, el predominio total de la forma sobre el fondo y, en última instancia, la evolución radical de su director, Zhang Yimou, a quien la Revolución Cultural obligó a interrumpir sus estudios a los dieciséis años para trabajar en el campo, y quien luego se erigió en uno de los representantes más combatientes de la de por sí combatiente Quinta Generación. Esto es, el grupo de directores chinos que a principios de los ochenta emergió como primera generación egresada de la Escuela de Cine de Pekín (clausurada durante diez años y reabierta en 1978), y que se considera el parteaguas que inaugura la cinematografía china de reconocimiento internacional.

Respaldados por un productor y un estudio asignado para ellos, y amparados por el espíritu de apertura y tolerancia posteriores al fin del régimen maoísta, los directores de la Quinta Generación —Zhang Yimou, Chen Kaige y Huan Jianxin, entre los más destacados— filmaron películas que condenaban la Revolución Cultural y que, además de recolectar premios en festivales extranjeros, gozaban de aceptación local. Esto hasta 1989, el año de la matanza de Tiananmen, cuando cuatro directores de la Quinta Generación fueron arrestados y la cabeza del estudio que los congregaba condenó públicamente la represión del gobierno. Al año siguiente, el encargado del Buró de Cinematografía declaró que los cineastas eran culpables de “nihilismo nacional” y de “adorar ciegamente los géneros artísticos y la teoría del cine occidentales”. En adelante, las películas de Zhang Yimou (*Raise the Red Lantern*, 1991) y un caso más sonado, el de *Adiós a mi concubina* (1993) de Chen Kaige, criticarían de nuevo los cimientos del sistema socialista, serían vetadas dentro de China y, previsiblemente, acogidas con entusiasmo en el extranjero.

Lo que películas como *Unknown Pleasures* y *All Tomorrow's Parties* puedan tener en común con otras contemporáneas como *Hero* (2002) o *House of Flying Daggers* (2004) —estas últimas ubicadas en el pasado remoto de China, en apariencia elusivas a cualquier postura o denuncia de la política actual— es mucho más que lo que brotaría de una comparación de sus argumentos y está re-

\* Por convención, las generaciones de directores chinos se dividen en: Primera (1905-1937), desde el cine mudo hasta el inicio de la guerra de resistencia con Japón; Segunda (1937-1949), que cubre la Guerra de Resistencia y la Guerra Civil; Tercera (1949-1978), desde el inicio del comunismo hasta dos años después de la muerte de Mao; Cuarta (1978-1983), después de la muerte de Mao y hasta que la Quinta Generación (1983-1989) se gradúa de la Escuela de Pekín. La Sexta Generación (1989 al presente) es la generación posterior a la matanza de Tiananmen.

lacionado con un rasgo anulado en el cine chino anterior a la reapertura de la Escuela de Pekín: la exaltación del individuo y de sus móviles (o desencantos) personales.

Esto se extiende no sólo a los temas, sino a la renovación misma de una definición del cine como lenguaje y como campo de innovación. En tanto tecnología de origen occidental, la introducción de la cinematografía a China es parte de la historia de la modernización de ese país a lo largo del siglo xx. Sin embargo, con el desmantelamiento del maoísmo y el fracaso batiente de la Revolución Cultural, el cine resurgió ya no sólo como un medio de propagación ideológica, estancado en sus formas y posibilidades visuales, sino asumiendo el carácter autónomo que las sociedades capitalistas conceden, por lo menos *a priori*, a los lenguajes artísticos.

Atrapadas en el esfuerzo de renegociar la relación entre política y estética (esto es, en delimitar la diferencia entre cine de propaganda y uno que represente con justeza una realidad que se acota entre ciertas coordenadas), las nuevas cinematografías chinas son indisolubles de una lectura histórica. Esto no significa que sus argumentos planteen siempre y de manera explícita los dilemas de las reformas económicas de la República Popular, el capitalismo de Taiwán o el colonialismo de Hong Kong (muy por el contrario: por ejemplo, el género del melodrama, con sus representaciones didácticas de las posturas *correctas e incorrectas*, se considera hoy la forma clásica del cine maoísta), sino que las nuevas técnicas narrativas marcan un distanciamiento estético, y a la larga ético, de los distintos sistemas impuestos en cada una de las tres regiones chinas. Algunas son expresiones de inconformidad, otras de nostalgia y unas más de desencanto. Todas exigen distancia crítica. Y todas, más aún las recientes, plantean más preguntas de las que su realidad vertiginosa les permite responder.

A partir de 1950 y hasta 1979, el realismo socialista que dominó la narrativa cinematográfica de la República Popular anuló, desde sus encuadres, el punto de vista del individuo. Las escenas aparecían filmadas desde puntos que no habrían correspondido a una sensibilidad humana, y presentaban a los personajes como modelos ejemplares por imitar o repudiar. La recuperación de la subjetividad y el punto de vista en primera persona —la recuperación del *yo*— es la marca más importante del cine chino moderno, y el centro del nuevo problema por representar en las películas de las dos últimas décadas. Es decir, el reto de dar voz a los dilemas de un individuo en particular —identidad surgida con las reformas y el *boom* económicos—, pero inmerso en un sistema

político que le niega libertades de acción (el socialismo) y antecedido por una filosofía (el confucianismo) basada en la supresión voluntaria de las necesidades individuales.

Estas tensiones y contradicciones —que en algunos casos encuentran su contraparte estilística— dicen más a los públicos orientales y a las sociedades familiares con un Estado postsocialista, que a los públicos occidentales que, paradójicamente, son sus consumidores naturales. Eso explica quizás, a la vez, la popularidad arrasadora en Occidente de las películas del director Wong Kar-wai (*Happy Together*, *In the Mood for Love*, 2006). No sólo se trata de un director cuya tradición cinematográfica no se arraiga en las tensiones políticas de la República Popular China —es originario de Hong Kong—, sino que los dilemas que plantea en sus películas (amores irresueltos, transposiciones temporales, la nostalgia como sentimiento que define al presente) son propios de una sociedad suficiente en bienes, pero cuyos conflictos de identidad y alrededor de las nociones de lealtad, tradición y pertenencia vuelven la fe en el presente una sensación elusiva. Aun cuando su primera película, *As Tears Go By* (1988), se insertaba en el género de gánsters, prototípico de la cinematografía de Hong Kong (y que a su manera ya plantea un conflicto de identidad: el remplazo de la hermandad sobre el sistema tradicional patriarcal), los mundos de Wong Kar-wai nacen siempre de la subjetividad.

No sólo la exaltación del *yo* es el rasgo en el que coinciden películas tan distintas provenientes de un país que no sólo está dividido por sistemas y regímenes distintos, sino que muestra internamente quiebres en su identidad nacional. Es, también, la ambigüedad e indefinición de sus nada occidentales escenas finales. Ya sean los rostros inexpresivos de los chicos perdidos de la generación del *boom*, el simbolismo abierto de las escenas protagonizadas por héroes y heroínas tan voladores como inescrutables, o las puertas abiertas hacia el futuro o a la memoria de los amantes insatisfechos de una película de Wong Kar-wai, una y otra vez los cuadros finales de una película china contemporánea apuntan hacia un destino incierto, imposible, por el momento, de predecir o vislumbrar. Esto para bien y para mal. Y mejor, en todos los casos, que las fábulas moralizantes de un cine propagandístico y servil. Toda duda, después de todo, apunta hacia una conciencia con facultad para diferenciar y elegir —bestia negra para los censores, y la reforma última que los nuevos cineastas chinos querrían implantar en su país. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

## GANADORES de la trivia para asistir gratis a 20 funciones del 2º Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la ciudad de México

MARIO ALBERTO RAMÍREZ HERNÁNDEZ ■ ERIKA ORTIZ MÁRQUEZ ■ MAYRA MAHOGANY TORRES  
DANIEL CUEVAS ■ ALDO GONZÁLEZ ■ IRINA DE LA VEGA ■ HILDA SALDAÑA ■ EDMUNDO  
BASTARRACHEA ■ VELIA C. GONZÁLEZ ■ WILL URIBE

Los pases podrán recogerse en las oficinas de Letras Libres  
(Miguel Ángel de Quevedo 783 Col. Barrio del Niño Jesús, Del. Coyoacán) a partir del próximo 10 de febrero.

# El método Spiegelman

*Ex ilustrador estrella del New Yorker y protagonista de una biografía en la que el éxito y el sufrimiento se turnan con intensidad, Art Spiegelman es el creador de un cómic llamado a permanecer: Maus, en el que se narra la amarga historia de un judío en la época de Hitler.*

Art Spiegelman, nacido en Estocolmo en 1948, habitante de Nueva York desde 1951, dibujante de cómics, integrante del movimiento del Comic Underground en los años setenta, fundador de la mítica revista *Raw* en los ochenta (donde publicaron los mejores artistas del cómic estadounidense y europeo), tiene las uñas largas—algo sucias—, la barba crecida y fuma. Un cigarro tras otro, como si su sospecha de que el mundo puede acabarse fuera a hacerse realidad en cualquier momento. Razones para pensarlo no le faltan porque el mundo—su mundo—terminó varias veces. La primera, cuando un coctel de LSD y años sesenta dieron con sus huesos en un hospital psiquiátrico. La segunda—era 1968 y él tenía veinte años— cuando su madre, Anna Spiegelman, se cortó las venas, tragó un frasco de pastillas y murió sin dejar carta. La tercera, cuando la mañana del 11 de septiembre de 2001, desde su estudio en el Soho de Manhattan, escuchó el siseo del avión entrando en la primera de las Torres. Su hija Nadja, de trece años, y su hijo Dash, de nueve, estaban en sendos colegios, a metros del World Trade Center. Mientras corría a rescatar a su cría—junto a su mujer Françoise Mouly, jefe de arte del *New Yorker*— tuvo una visión perfecta del horror: vio cómo la primera de las torres se derrumbaba con un gemido espeluznante. “Creí que el mundo terminaba—escribió después—, aunque sólo mi pequeño mundo privado se acabó para siempre.”

Pasaron los días. Encerrado en su estudio, Spiegelman no hacía sino releer cómics clásicos estadounidenses—*Little Nemo*, *Yellow Kid*, *Krazy Kat*— y esperar el fin del mundo, que creía próximo. El 16 de septiembre de 2001 el *New Yorker* llevaba, en la portada, un dibujo suyo: la silueta, negro sobre negro, de los edificios todavía en pie.

Ahora, tres años después, con el mundo todavía andando, esa portada devino portada de un libro majestuoso, con diez ilustraciones dibujadas por Spiegelman entre 2001 y 2003, más un *bonus track* de siete reproducciones de aquellos cómics que el autor leía para combatir la amenaza de apocalipsis. Se llama *In The Shadow of No Towers* y no es, precisamente, una loa al estilo de vida estadounidense—un canto al coraje del cuerpo de bomberos— sino todo lo contrario. Es el irreverente método Spiegelman para contarle al mundo su versión del asunto: qué sucede cuando la Historia con mayúsculas colapsa con la historia de un hombre común. Diez años atrás, con la aparición de *Maus*, había hecho lo mismo.

Spiegelman es hijo de Vladek y Anna, dos judíos polacos sobrevivientes de los campos de concentración nazis, y hermano de un chico llamado Richieu al que nunca conoció: Richieu murió envenenado por la mujer que lo cuidaba, la cual quiso evitar, matándolo, que lo llevaran a Auschwitz. En 1968, Art empezó el Harpur College en la especialidad de arte y filosofía—aunque su padre quería que fuera dentista— y esa libertad súbita, aliñada por una cantidad de drogas ilegales, terminó con él en un hospital psiquiátrico. “Lo que me sucedió la noche en que enloquecí fue que tuve una descompresión—dijo en el irreverente discurso con que recibió, en 1995, un Doctorado Honoris Causa en Harpur College—. Había pasado demasiado rápido del búnker de mi traumatizada familia a un mundo donde las ideas tenían importancia. Hasta que salí de casa, creí que los adultos gritaban cuando dormían como hacían mis padres, con repetidas pesadillas sobre sus años en la Europa de Hitler.”

Art nunca tuvo problemas en contarle al mundo que no era—que nunca había sido— feliz en casa. En 1972 dibujó la historia autobiográfica *Prisionero en el planeta infierno*, donde cuenta el suicidio de su madre y donde, en el cuadro final, él mismo aúlla: “Bueno, mamá, felicitaciones, has cometido el crimen perfecto. Me pusiste aquí, cortaste mis terminales nerviosas. ¡Me asesinate, mamá!” En *Maus*, la obra en la que trabajó desde 1978 y hasta 1991 (el único cómic que ha ganado el Premio Pulitzer, en 1992) dobló la apuesta. Publicada en dos volúmenes por Pantheon Books—*Mi padre sangra historia*, 1986, *Y aquí comenzaron mis problemas*, 1991—, *Maus* narra en cuadrillos de tinta y de papel algo que jamás había sido puesto en ese formato: la historia de un judío—Vladek Spiegelman— en la aterradora Europa de Hitler. Para contarla, Spiegelman hijo utilizó una simbología de alto riesgo: dibujó a los judíos como ratones, a los nazis como gatos y a los polacos como cerdos. Las clásicas imágenes de los *cartoons*, tal y como las habíamos aprendido del viejo y querido Walt, puestas al servicio de otra cosa—más oscura, mucho más perturbadora— sentaban las bases de algo que empezó a llamarse *novela gráfica*. *Maus* es una novela gráfica que cuenta la historia de Vladek y Anna y los campos de concentración, pero es también la historia de la degradación paulatina de un hombre y de la difícil relación entre un padre y un hijo. Vladek Spiegelman, un joven varón valiente, astuto y solidario en los campos de concentración, se transforma en un anciano difícil, avaro, dependiente, mezquino y racista. Odia a los negros, manipula a

los demás valiéndose de su pasado para inspirar lástima, y no parecen importarle más que sus propios sentimientos, como queda claro cuando confiesa haber quemado los diarios escritos por su mujer en los campos, aun cuando ella los guardara para su hijo. Art, entonces, grita desde las páginas del cómic (le grita a su padre, le escupe a un señor judío sobreviviente y a punto de morir) “¡Maldito seas! ¡Maldito seas! ¡Eres un asesino!” Y el lector —con un respingo— suele estar de acuerdo. La revelación última —e insostenible— de *Maus* es, precisamente, ésa: que no hay héroes monolíticos. Que todos somos —podemos ser— unos miserables.

Diez años después de *Maus*, Art no había vuelto a dibujar cómics.

Era, desde 1992, uno de los más prestigiosos ilustradores del *New Yorker*, revista para la que dibujó ilustraciones que generaron escándalo, como la de septiembre de 1993 en la que ilustró el regreso a las aulas —después de la masacre de Columbine— con niños que descendían del ómnibus escolar armados hasta los dientes. Y en eso estaba cuando llegó la radiante mañana del 11 de septiembre de 2001. Aquella hora desesperada, la búsqueda de sus hijos y el horror de asistir al comienzo de algo que no se sabe qué es —¿una invasión marciana, sólo uno de cientos de miles de atentados ocurriendo simultáneamente en el mundo?— están reflejadas en las primeras ilustraciones de *In The Shadow of No Towers*, el libro que presentó en septiembre de 2004, lanzado en Estados Unidos por Pantheon Books y en España por Norma, donde se tradujo como *Sin la sombra de las torres*.

Con el correr de los meses, las ilustraciones empezaron a cargarse de contenido político y se transformaron en una crítica feroz a la guerra contra Iraq, al presidente Bush, al pueblo estadounidense. La consecuencia, claro, no se hizo esperar. Ningún medio importante de su país quiso publicarlas cuando todavía no eran libro. Ni el *New Yorker*, al que Spiegelman renunció a fines de 2002, ni el *New York Review of Books*. Sólo *Forward*, un semanario de la comunidad judía, aceptó hacerlo. En Europa las publicaron, sin embargo y sin dudar, la revista alemana *Die Zeit* y el *London Review of Books*. Pero ese rechazo no desvelaba a su autor, porque *In The Shadow of No Towers* no es la obra de un sobreviviente sino el grito de un desahuciado. Un hombre que aprovecha el tiempo de descuento, que espera su muerte sin fecha fija. “Mientras hacía esas láminas, yo estaba seguro de que el cielo iba a caer sobre mí y que yo moriría pronto —dijo Spiegelman—. Desearía poder hacer otro tipo de cómics, pero hasta ahora han sido las dolorosas realidades que apenas puedo comprender las que me llevan a mi mesa de trabajo. Desgraciadamente, creo que mi musa es el desastre.” Spiegelman empezó a trabajar en la primera lámina el mismo 11 de septiembre de 2001: allí se ve la imagen de la torre —horrible, naranja— que se colapsa, mientras una multitud huye de un gigantesco zapato con una



Art Spiegelman, personaje de sí mismo

mecha encendida que cae desde el cielo. Un aviso publicitario dice “Zapatos Jihad, hechos con materiales artesanales, sólo en tamaños extra grandes. Disponibles en las tiendas más refinadas del barrio”. En la segunda lámina, Spiegelman —con careta de ratón— aparece flanqueado por un iraquí con una cimitarra y el presidente estadounidense con un revólver en la mano. Debajo se lee: “Igualmente aterrorizado por Al Qaeda y su propio Gobierno.” Y eso es sólo el principio. Hay, además, una paródica lluvia de botas tejanas sobre la ciudad, ácidas reflexiones sobre la utilización política de los atentados, y ríos de ironía sobre el comportamiento de los ciudadanos estadounidenses (familias que miran el desastre por televisión con la misma expresión indiferente —el mismo *popcorn*— con que mirarían un episodio de *Los Simpson*).

La última de las ilustraciones, dibujada entre el 27 de julio y el 31 de agosto de 2003, no da respiro. Allí, los cuadros de la historia se disponen dentro de dos torres gemelas que coronan un paisaje incendiado. Un avión se dirige hacia el edificio de la derecha. El cuadro final es el esqueleto de la torre, ya negro y desdibujado, que empieza a perderse en la bruma del olvido. Sobre el dibujo, un deseo: “*Happy anniversary.*”

Por cosas como éstas, Spiegelman es —siempre será— peligroso. Y eso es lo mejor que puede decirse de él. —

— LEILA GUERRIERO