



Tie Xi Qu: Imágenes de una desaparición

Escribe EDUARDO A. RUSSO

«He estado por primera vez delante de esas nueve horas de proyección (que se miran sin la menor impaciencia, que por el contrario, se degustan como si se asistiera en directo a la invención del cine por un nuevo Griffith) el sentimiento demoledor de que este film abre de manera radical una nueva era del cine... Este cineasta retoma humildemente al cine desde cero, antes de la distinción ficción/documental, de modo solitario durante largos meses, moviéndose como un pez en el agua con su pequeña cámara, en esa región devastada de una China, la suya, de la que no teníamos ni idea, ni imágenes. En ella está a la vez el visionario hugoliano, el novelista (a la manera de la gran novela rusa), el gran reportero y el guionista improvisador.»

Alain Bergala

Crítico e investigador en medios audiovisuales. Doctor en Psicología Social. Jefe del Departamento de Comunicación Audiovisual en la FBA-UNLP. Profesor en la Maestría de Diseño UP. Escribe en *El Amante-Cine y Kilómetro 111* –Buenos Aires-. Dirige la colección *Cuadernos de cine*, en Editorial Simurg. Autor de *Diccionario de Cine* (Paidós, 1998); compilador y autor de *Interrogaciones sobre Hitchcock* (Simurg, 2001). En los últimos años ha sido co-autor en los volúmenes *Imagen, Política y Memoria* (Libros del Rojas, 2002); *Stanley Kubrick* (Univ. Católica de Valparaíso, 2002); *¿Realidad Virtual?* (Ed. GK, 2003); y *Pensar el cine I y II* (Manantial, 2004), entre otras publicaciones.

Del cine como viaje fantasma

La cita que abre nuestro artículo provee una clave sobre la condición fundamental de *Tie Xi Qu: Al oeste de las vías* (2002), el primer largometraje del realizador chino Wang Bing: el hecho de pertenecer a una estirpe de películas contemporáneas tan minoritaria como significativa, que parece instalarse en esa zona preliminar a la tradicional separación entre ficción y documental. Clasificación que no por inconsistente en términos teóricos dejó de asentarse en cierto sentido común de los espectadores, acostumbrados desde tempranas estabilizaciones de la institución cinematográfica a diferenciar entre películas que estructuran un universo ficcional, y otras que se ofrecen como prueba visible de una porción de la realidad. La fuerza del hábito ha determinado que ambas categorías tiendan a pensarse como especies claramente distintas, aunque esas dos criaturas, las así llamadas "cine de ficción" y "cine documental" en realidad son las escisiones de una misma entidad. Como bien ha observado en un panel televisivo el cineasta catalán Joaquín Jordá¹, sucede aquí algo así como lo que ocurría con el extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, por más distintos que aparezcan ambos sujetos, tienden a reunirse pasado el efecto del brebaje. Según Jordá, lo que acontece en muchas de las muestras de la ficción y del documental contemporáneo con sus hibridaciones, contaminaciones e incluso indecidibilidad sobre los planos de "realidad" y "ficción" que ponen en juego, hace a la pérdida de aquel resguardado desdoblamiento—que no dejaba de comportar cierta tranquilizadora dosis de simplificación— y

recorrido, ya que las industrias caen una a una, es el último *phantom ride*. La locomotora que avanza no observa el futuro, sino las ruinas de un siglo, la implosión de un orden que parecía inquebrantable pero que en el presente se desmorona en silencio, y donde unas pocas vidas resisten en creciente soledad. El cine de Wang Bing se propone, en ese contexto, como arma de supervivencia.

Retratos de la demolición

Lo que *Tie Xi Qu* registra ha ocurrido recientemente en una región de Manchuria. Más precisamente en la ciudad de Shenyang (antes Moukden, la antigua capital del Manchukuo durante la ocupación japonesa). Fue cuando tenía ese anterior nombre que Shenyang se convirtió en uno de los principales centros de fundición de metales en el mundo, proveyendo al Imperio de su decisiva industria pesada en la Segunda Guerra Mundial, profundizando un proceso que se había iniciado en 1934. Fundición de hierro y cobre, altos hornos, cables... el fin de la guerra y la derrota imperial no terminó con la alianza entre Shenyang y la industria del acero, sino que la profundizó. En 1949, con la República Popular China, a partir de la asociación inicial de los comunismos chino y soviético, el parque fabril de la región se actualizó con el aporte de tecnología de la URSS, cuyo reacondicionamiento y modernización quedaron congelados luego de la ruptura chino-soviética. Las instalaciones fueron envejeciendo aunque, con proverbial resistencia, siguieron operativas mientras envejecían, algunas veces al borde del colapso. Desde entonces hasta pocos años atrás, Shenyang seguía siendo uno de los principales centros siderúrgicos y metalúrgicos del mundo, y la región todavía mantenía pleno empleo. No hace mucho tiempo que el complejo industrial de Tie Xi aún era presentado como una gloria de la clase obrera china. La ruptura con los soviéticos había tenido su costo en la relocalización de muchas de las empresas allí formadas pero, con la ingeniería humana puesta en marcha a partir de la Revolución Cultural, el equilibrio de millones era delicadamente sostenido, hasta que la Nueva China, en la conversión a su propia versión de una economía adaptada al capitalismo global avanzado, la convirtió en un

cadáver industrial, afectado por una sentencia de muerte cuyo cumplimiento llevó una década. Luego de medio siglo de ser promovida como portento industrial del comunismo chino, tras una sorda y larga agonía, Shenyang pasó a ser una especie de ciudad fantasma a fines de los '90. A ese proceso de desintegración asistió Wang Bing, nacido hacia 1967, hijo de un operario de la construcción y formado como fotógrafo en la Facultad de Artes de Lu Xun, antes de cursar estudios de cine en Beijing.

Al ingresar en la Academia de Cine de Beijing, Wang Bing eligió como especialidad la dirección de fotografía. Allí estudió en compañía de jóvenes que hoy son conocidos como la "Sexta Generación" del cine chino; entre otros alternó con Zia Zhangke —cuyo film *Platform* (1999) puede ser considerado, desde la ficción, como complementario a *Tie Xi Qu*³— y se sometió a la usual ración de un estudiante voraz. De a tres o cuatro películas por día, las influencias fueron cobrando forma. En el presente, destaca a Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkovski y Jean-Luc Godard como quienes más lo han influido como cineasta. Algo de cada uno de ellos parece haber arribado a esta tetralogía: de Antonioni, la apelación al valor de los espacios, especialmente los arquitectónicos, para poder trazar una verdadera geometría de la opresión y de la angustia. La desolación que el italiano destilaba —con maestría o trabajosamente— de sus espacios urbanos es aquí convertida en un documento demoledor, cuya plástica afecta doblemente al ser reconocida como parte de una realidad habitada por criaturas de carne y hueso, no por seres de ficción. De Tarkovski proviene un insólito dominio del tiempo en el interior de prolongados planos y una mirada ambigua de los lugares donde circulan sus personajes, atenazados por iguales dosis de amenaza y habitabilidad. Por último, es inequívocamente godardiana la capacidad de Wang Bing por circular entre la narración y lo mostrativo, el escrutinio descriptivo de aquello que la cámara y los micrófonos son capaces de registrar, el evento capturado por una cámara atenta a lo que ocurre aleatoriamente frente a ella.

Tie Xi Qu: Al oeste de las vías se extiende durante nueve horas que pueden verse como cuatro partes o cada una por separado. En la Argentina, proyectadas como parte del festival DOCBSAS04, al igual que en Francia, vimos juntos

al reencuentro de una complejidad muchas veces perturbadora: la de un cine reconectado con un mundo al que le debe buena parte de su sentido como forma artística, práctica cultural y modo de intervención política.

Destaca Alain Bergala que *Tie Xi Qu*, presentándose como un film previo a la fórmula para separar sus costados Jekyll y Hyde, parece reinventar el medio, y la afirmación está lejos de ser desmesurada. No es que pretenda construir todo un cine ya formado, con su compleja arquitectura (aunque nos reservamos comentar más adelante su alusión a Griffith, de extrema pertinencia, pero que apunta en otro sentido), sino que se reinstala en el mismo inicio de ese viaje que lleva ya más de un siglo, como si marcara el cierre de todo un ciclo vital.

Acaso el emblema más característico del cine Lumière —pronto consagrado hasta el lugar común del reclamo popular en los primeros afiches— haya sido el ferrocarril de *La llegada del tren a la estación de Lyon* (1895). En cierto modo, la apelación a la locomotora y su avance técnico arrollador resumía toda la ideología del siglo XIX en ese saludo triunfal de una máquina a otra, clausurando el siglo mecánico por excelencia, el de la alianza avasalladora del hierro y del vapor, con el anuncio del nuevo espectáculo que abría una nueva y dinámica forma de ver al mundo, mediante una imagen movilizadora a su semejanza. Mucho menos recordada, aunque igualmente significativa, es la contracara de aquella llegada a una estación, filmada poco más tarde: *Abandonando Jerusalén en tren* (1896). En esa película, desde el vagón de cola de un ferrocarril, asistimos a su partida desde una estación. Los paseantes saludan al tren que inicia el viaje y el punto de vista móvil forma parte de los *travellings* iniciales que inauguraron una movilización del ojo crucial para el nacimiento de un tipo de espectador cuyas estrategias formarían parte de la mirada del siglo venidero. De algunas implicancias de esta configuración de un ojo expectante y en tránsito hemos dado cuenta en un trabajo anterior.² Pero aquí agregaremos otra acotación a este film breve pero al mismo tiempo fundacional: su *travelling* registra cómo se aleja aquello que se pierde en un punto de fuga. Los personajes de la estación se despiden, y detrás suyo, como fondo de las instalaciones rudimentarias del ferrocarril, aparece el contorno

de ruinas imprecisas. Es Jerusalén, y a la inversa de la contemporánea *Gare de Lyon* aquí el cine observa, acaso inadvertidamente, la misma historia. Por vez primera el fondo se impone a la óptica Lumière, ese canto a las avanzadas del progreso y las excelencias de la técnica, para dar cuenta de unos cuantos sujetos dispersos (se observa en su indumentaria la pertenencia a distintas culturas y religiones), habitantes de un espacio que el cine sólo abordaría sistemáticamente medio siglo después. En cierto sentido, *Abandonando Jerusalén en tren* es un caso preliminar de cine moderno, dedicado al registro de aquello que se pierde (de vista, en la vida). La recepción de ese atípico film Lumière —el costado melancólico del cine, siendo la locomotora de la *Gare de Lyon* el optimista, y también el maníaco, hasta lo aterrador— fue decisiva para que inaugurase todo un género del cine temprano, pronto denominado por los anglosajones como *phantom ride* (paseo o viaje fantasma) que se popularizó a lo largo de todo el mundo, aunque con una pequeña pero significativa diferencia: la cámara estuvo casi siempre instalada al frente de la locomotora. El cine volvió a mirar al futuro, al esplendor prometido por la máquina y un mundo todavía a conquistar.

Nos hemos extendido en estos ejemplos fundadores del cine habilitados por la misma estrategia que Wang Bing eligió para estructurar *Tie Xi Qu*. Al comienzo y al final de su tetralogía, largos planos —de minutos enteros— desde un ferrocarril en marcha atraviesan una ciudad industrial casi desierta. El efecto es casi hipnótico: una formación ferroviaria destinada al doble tránsito por las instalaciones de industria pesada (para llevar materia prima y retirar las piezas fabricadas) circula por gigantescos edificios donde sólo cada tanto se observa algún indicio de vida. Parece un sueño, y al mismo tiempo el espectador reconoce en esas imágenes el testimonio de cierta parte del mundo que ha permanecido invisible al fragor de las imágenes mediáticas, que no forma parte del espectáculo informativo por falta de estruendo o de cualquier otro valor que lo instale en el rubro de los eventos noticiables. *Tie Xi Qu* es el intento de registrar la vida de una ciudad agónica. Ese tren que llega, o que más bien ejecuta un paseo fantasma, como una ronda interminable aún cuando ya no queden demasiados motivos para continuar el

confianza en mí? No lo sé. Pero sé que algunas personas, a causa de la incertidumbre de sus vidas, se confiaron a mi cámara. No sé si hice un film político, pero la política forma parte de la vida, y he filmado la vida."⁹

La financiación para *Tie Xi Qu* provino de la familia de Wang Bing, junto a algunos amigos que sostuvieron el rodaje de unas 300 horas durante 1999 y 2001. Al principio, Wang Bing nunca pensó que estas imágenes serían difundidas, las fue registrando y ordenando en forma casi doméstica, como un recordatorio de ese mundo que veía desaparecer poco a poco y donde encontraba los gérmenes de algo que iba asomando, todavía no dotado de forma precisa pero producto del deseo de sobrevivencia.

El sistema de rodaje de Wang Bing se asemeja en cierto modo al de esos grandes solitarios del cine, comenzando por Flaherty. Filmar, montar y seguir filmando, progresando en la estructura que va surgiendo a partir de los fragmentos rodados y ligados entre sí. Las 300 horas de *rushes* permitieron avanzar con un montaje que dio forma a la primera parte (la de *Herrumbre I y II*) y ella determinó las posteriores. La estructura de *Tie Xi Qu* reposa en una extraña ambivalencia entre narración y descripción, entre lo orgánico y lo fragmentado. Refiere su autor: "No quería que el film fuera muy narrativo, pero tampoco quería borrar todo trazo de relato. Lo más importante es la construcción".¹⁰

Posteriormente, *Tie Xi Qu* obtuvo asistencia financiera de la Fundación Hubert Bals, de Rotterdam, para finalizar el trabajo que su autor venía editando en VHS. A pesar de que ha atravesado con repercusión inusual varios festivales internacionales dedicados al documental (Lisboa, Yamagata, Nantes y Marsella, entre otros) hasta ahora ha sido visto en su país solamente en reducidos públicos universitarios y circula como VHS de modo informal. «La distribución en China —señala el cineasta— es sin dudas difícil o imposible. Pero a partir del momento en que la película existe, se la puede ver.»

Herrumbre I y II

La cámara de Wang Bing en *Herrumbre* no pertenece a una dimensión oculta, sino inadvertida. La minúscula presencia del dispositivo electró-

nico, tan familiar como para formar parte de un espacio cotidiano como un objeto reconocible, inofensivo, es aprovechada para hacerla invisible aunque en todo momento su portador la mantenga a la vista de sus actores. Ellos oscilan entre la actuación deliberada ante cámara, a modo de un juego compartido, instalando su propia puesta en escena, sus ritos sociales y hasta sus explosiones más o menos calculadas y, además, a lo largo del tiempo, se permiten que arribe un insólito momento de confesiones. Wang Bing filma a sus operarios en el escaso trabajo, pero más aún en las interminables horas de descanso, entre las charlas ociosas (obsesivamente recurrentes sobre el trabajo o el destino de la planta y que cuando se apartan pronto vuelven imantadas por el problema para el que los operarios parecen vivir) o las interminables sesiones de *mahjong*.

No es exactamente belleza lo que hipnotiza al espectador de *Tie Xi Qu*. Es aquello que Bill Nichols ha denominado como *impresión de autenticidad*, el plus cognitivo de la célebre impresión de realidad tan referida por la vieja filmología. Una percepción que postula el saber de que eso que estamos viendo ha ocurrido verdaderamente, tuvo lugar ante cámaras. *Es la conciencia del documento antes aún de la consolidación en el género documental*.

En *Herrumbre*, la extinción de una gigantesca planta metalúrgica es examinada mediante el seguimiento de la vida cotidiana de sus últimos operarios que están en tren de dejar de serlo para pasar al creciente ejército de desocupados, tal vez vitalicios. En las cuatro horas de su transcurso, parece que no hubiera más de una veintena de personas, fumando, aseándose o comiendo en instalaciones que habían sido creadas para alojar el trabajo de catorce mil operarios. El escenario recurrente es la sala de descanso, donde matan el tiempo entre trabajos fragmentarios, al borde de lo absurdo, donde el ocio se ve interrumpido por urgencias nacidas del accidente. Alguna sobrecarga, algo que de pronto se quiebra, que hay que trasladar a lo largo de plataformas vacías. Todo pesa, el esfuerzo físico es la constante en esos momentos de tensión que pronto se reemplazan por un nuevo letargo en el frío.

Los días en la sala de descanso, los trabajos ocasionales, el mantenimiento imposible, alguna tarea obstinada o automatizada y la concurrencia, al final, sólo para ver "si la fábrica

los dos primeros episodios, *Herrumbre I y II*. A ellos siguieron *Vestigios y Rieles*. A lo largo de esas cuatro estaciones, un mundo desaparece bajo el meticuloso examen de una cámara. El film (es por convención que todavía le damos este nombre) forma parte de lo que ya a esta altura podemos denominar como la revolución de las *handycams* en el documental. Si en el cine de ficción, muy especialmente aquel que se produce en el campo de la industria, la imagen electrónica parece fundar su presencia crucial en el ámbito de la postproducción, considerando lo que la computadora puede hacer con los archivos en que se han convertido las imágenes registradas y agregando lo que es capaz de modelar como gráficos cada vez más hiperrealistas, en el documental la miniaturización electrónica y la irrupción de lo digital abre dos frentes. Uno hace a la crisis de la relación entre la imagen capturada por la cámara y su referente, al que la tradición fotográfica acostumbra pensar como huella de lo real. Este aspecto, advertido tanto por los practicantes del documental como por las suspicacias de su recepción⁴ se contrapesa con otro que afecta tanto a la producción de ficciones de bajo presupuesto como al documental, y que reside en las nuevas disponibilidades en el ámbito del registro y soporte. Las cámaras digitales son portadoras de una mutación mucho menos espectacular que la CGI o el procesamiento digital de la imagen en postproducción, tal vez porque sus primeros resultados visibles fueron decididamente antiespectaculares, trabajando en una dimensión donde las limitaciones de resolución fueron a la par de sus posibilidades como expansoras del territorio de lo registrable. Estamos a poco más de una década de la proliferación de las primeras imágenes capturadas por cámaras miniatizadas, desde las primeras *handycam* de Sony hasta la célebre *paluche* de Jean-Pierre Beauviala, pero ya el actual paisaje configura algo muy diferente produciéndose en el terreno del documental, que para el canadiense Peter Wintonick es toda una revolución, la del *DigiDoc*.⁵

Wang Bing declara en una entrevista que *Tie Xi Qu* no se estructuró a partir de un esquema temático, mucho menos de una estructura más o menos guionada. Lo que diseñó se parecía más a una cartografía de Tie Xi: "Tenía un plan en mi cabeza desde el comienzo de rodaje (extendido entre otoño 1999 y primavera de 2001) y me

atuve a él. El film estaba construido sobre tres ejes. Para la primera parte, tomé tres usinas que me parecían las más reveladoras de lo que quería expresar. La primera estaba en actividad, con sus obreros. La segunda no funcionaba más que parcialmente, no había ya muchos operarios, sobre todo quedaban algunos dirigentes. La tercera estaba vacía; solamente quedaban los guardias, pero ya no había actividad. Eso permitía a través de las tres fábricas advertir toda una evolución".

"Luego de haber estudiado el trabajo, y la gente en sus lugares de trabajo, quise en la segunda parte ensayar el análisis de la vida familiar, la vida fuera del trabajo. Con los jóvenes y los viejos. Para la tercera parte, me serví de un tren para hacer entrar a los espectadores en las fábricas, en su universo. Es un instrumento narrativo para ver los personajes. Es lo que me permitió ser libre."⁶

Wang Bing registró su documental como un francotirador. No es un activista del video que pertenezca a algún colectivo. Pero la vocación por entender lo que se estaba viviendo en Tie Xi desde abajo lo llevó a no requerir autorización alguna para filmar en las usinas. Cineasta subrepticio, aprovechó el conocimiento previo que tenía de algunos de sus actores en los tiempos de cuando era fotógrafo. Mientras sus compañeros de estudio salían a fotografiar al campo, él registraba a la gente de su distrito. De allí nacieron ciertas relaciones personales que luego le permitieron acceder a la intimidad de la vida cotidiana de sus trabajadores en el film. Explica: "Estuve sobre todo en contacto con los obreros, y a veces con los capataces o algún cuadro intermedio, pero nunca con miembros de la dirección. Ellos no sabían que yo estaba rodando. Incluso en el hospital, no pedí ninguna autorización. Estuve entre los obreros, y entré con ellos allí."⁷

Obra de un realizador solo, el film no parte desde una óptica militante, sino de un impulso ligado a lo existencial: "Filmar ha devenido una parte de mi existencia, pero lo más importante era vivir entre ellos. Luego de un tiempo, creo que ellos no se daban cuenta que los estaba rodando. Me convertí en alguien tan familiar que no había diferencia entre mi presencia con una cámara y la de un verdulero con sus verduras."⁸ En cuanto a la presunta ausencia de una perspectiva clara en lo político, concluye: "Me contenté con escucharlos. ¿Ellos tenían verdaderamente

derruidos sin haber sido jamás convocados a nada. Son hijos de la mutación de los ochenta, más bien perseveran girando por allí, o en la espera de algo para desear. Mientras tanto, los años pasan, y *Tie Xi Qu* registra en esta segunda parte un cambio de milenio que debe ser el más desolador que haya registrado una cámara. También entra en escena un Festival de las Linternas de una pobreza extrema, que permite comprobar un aspecto fundamental de su poder devastador: de día o de noche, en las fábricas o las casas, *Tie Xi Qu* delata permanentemente una verdadera penuria de la luz. Su imagen por momentos se hace tan tenebrosa que se resiste a la pantalla televisiva.

En *Vestigios*, el escenario es *Rainbow Row*, barrio antes obrero y condenado a la demolición. Sus habitantes llevan una década o más como desocupados, fumando sentados e imaginando algún negocio más o menos sensato o delirante para salir de perdedores. Resuelven mentalmente los problemas financieros de ellos mismos o sus fábricas mientras se acumulan los sueldos impagos, entre la decadencia del socialismo y las promesas de la conversión al capitalismo, vistas desde lo más profundo del continente. Mientras los viejos persisten en el *mahjong*, los jóvenes se inclinan por el poker. Wang Bing no registra el poder, sino sus efectos en los de abajo. Por jóvenes o viejos, hombres o mujeres, la burocracia dirigente aparece simplemente designada mediante un "ellos" o más gráficamente como "los hijos de puta". Manchuria se despoja de cualquier dosis de exotismo, *Tie Xi* se hace territorio asombrosamente cercano a las agonías fabriles del Gran Buenos Aires de la devastación neoliberal. El reino de una desesperación sorda, con las mismas frases en boca de todas las víctimas de una era posindustrial vista desde los desposeídos. En *Rainbow Row*, Wang Bing se concentra en la forma en que los habitantes de un misero barrio resisten la relocalización decidida por jerarcas invisibles en departamentos aún más reducidos que las ínfimas casas de ladrillo en que apenas aguantan un frío casi polar. Sigue los encuentros cotidianos en el mercadito del barrio donde los jóvenes mataban el tiempo, pero donde algunos grupos pasan a resistir atrincherados, a la luz de las velas, contra los matones invisibles que rompen vidrios, cortan agua y luz. Mientras la demolición avanza, el terreno se alisa bajo la

nieve y las mudanzas se suceden, *Vestigios* asiste al año nuevo chino, a una lúgubre entrada en el nuevo milenio y a la desaparición absoluta de una población que había vivido junto a la industria que ya no existe.

Como crónica de una resistencia tan consciente de su necesidad como escéptica de su éxito, *Vestigios* en cierto sentido recuerda al documental de Pedro Costa, *No quarto da Wanda* (2001), donde un grupo de marginados aguantan hasta el último instante —a pura obstinación, adicciones varias y dignidad— la demolición del asentamiento urbano donde sobreviven en el marco de una presunta remodelación programada de Lisboa. En el caso de *Tie Xi Qu*, mientras algunos de sus habitantes escarban hielo y tierra para ver dónde quedaron los restos mortales de algún familiar que quieren trasladar con sus pertenencias, se afirma la certeza de que nada ocupará el lugar de esos caseríos decrepitos; al final, allí siempre ganará el desierto helado.

Rieles

Una última alusión a la cita que abre nuestro trabajo. Bergala alude a Griffith, y no a los Lumières, cuando menta a la invención del cine. ¿De qué invento se trataría entonces? No, por cierto, el del dispositivo, sino el de un ámbito de la representación que liga a las tradiciones narrativas y del espectáculo del siglo XIX con la sensibilidad de la pantalla en el venidero: no otra cosa hace su entrada aquí que el vigor del melodrama popular, esa escuela del sentimiento que moldeó la imaginación de generaciones enteras a escala global, de lo que la empresa griffithiana fue tal vez la primera muestra taxativa. Hijo de Hugo, de Dickens o de Tolstoi, en este último tramo *Tie Xi Qu* se acerca a aquellas grandes novelas del siglo XIX, en su retrato de una totalidad social íntegra a partir del examen a corta distancia de un par de personajes emblemáticos. El tuerto Du —que vive en una casilla que lo recoge a lo largo de las vías, caído de los trenes— y su hijo Du Yang son dos de los personajes más intensos que hayamos visto en el cine de los últimos tiempos, en ficción o documental. El trabajo clandestino —o su falta— domina el horizonte y el habla de sus protagonistas, hechos sólo para eso, mientras contemplan incrédulos cómo se va cayendo todo,

había cerrado", tapizan su evolución. Diríase que son fantasmas, pero la certeza de la vida crece al espectador ante los cuerpos sufrientes de sus protagonistas. Son sus físicos estragados por los años de trabajo duro, por el cansancio o la contaminación con plomo, los que acusan recibo del derrumbe: no sólo de la fábrica, sino el del sistema que los hizo así. En los ratos de ocio creciente y nocivo, estos manchúes siguen entonando los himnos de la revolución. Y esta impresión de pertenencia llega a ser escalofriante cuando el espectador percibe que ese mismo ámbito, contaminante hasta lo mortal, es acaso el espacio que aprendieron a amar y acaso el único en el que saben sobrevivir. Enfermos de saturnismo, en los dos meses anuales que les dedican a la desintoxicación, donde las sustancias que los liberan del plomo también arrastran minerales vitales para sus cuerpos y deben ser restaurados de su debilidad químicamente inducida, estos obreros siguen cantando sus himnos al rojo amanecer del comunismo, siguen bromeando o peleando en el hospital que posiblemente no pueda desintoxicarlos.

A mitad de camino entre Tarkovski, Dostoyevski o Kafka, *Herrumbre* es una experiencia que desborda lo narrativo y se impone casi físicamente al espectador.

Dos planos resumen la propuesta revelatoria de Wang Bing en esta primera sección de su tetralogía: uno es el de la descarga de bolsas de un mineral desde el vagón de un tren, en un plano general inacabable, de largos minutos con cámara fija. Los operarios descargan bolsas en un trayecto circular, ida y vuelta desde el coche en la vía hasta una plataforma donde caen los sacos. El trabajo manual en su dimensión más brutal y los cuerpos no se vencen. El tiempo se prolonga y la maniobra se repite, inverosímil, mientras la conciencia del espectador se asombra y horroriza ante la dimensión de ese esfuerzo extremo, repetido, que amenaza con ser inacabable. Algo infernal se cuela en esa imagen, entre el trabajo y la condena interminable. Pero esa imagen memorable es complementada con otra, que muestra el comienzo de la demolición de la gigantesca fundición de cobre. Esas instalaciones para miles y miles de operarios, ahora vacías, son desmanteladas... también a mano, por unos pocos obreros armados con herramientas simples. Pocas veces el cine ha filmado el drama

del trabajo en estas condiciones. *Tie Xi Qu* es la epopeya de una desaparición. "El gran poder de Wang Bing es el de haberse concentrado en la dimensión colectiva del fenómeno *Tie Xi* y de haber extraído el alma de toda una población."¹¹

Resume Pascal Sennequier de las prolongadas acciones de *Tie Xi Qu*: "Lo que propone Wang Bing, y que da a su trabajo una cualidad tan excepcional— es que nos convirtamos a su experiencia, una experiencia en la que ha comprometido su propia vida, a lo largo de los años. De allí la duración del film: una conversión necesita tiempo."¹²

Vestigios

Temporariamente alejada del lugar de trabajo, *Vestigios* comienza en una feria en exteriores. Un vociferante animador (con esos altoparlantes públicos que nunca parecen acallarse en las poblaciones rurales desde la revolución cultural) trata de animar una lotería de televisores. Los nuevos fetiches capitalistas, las tentaciones electrónicas, tienen espacio privilegiado en los sorteos. Gana un desempleado temporario... que lleva una década sin trabajar.

Bobo es un adolescente de 17 años. Pasa el día holgazaneando en el mercadito de su barrio, el *Lucky Swan*. Y quiere conquistar a Nana. Los jóvenes manchúes descubren el ocio adolescente y tantean ingresar a la generación de los *slackers*, aunque en el marco de una pobreza generalizada que no contrasta con la ostentación de ninguna otra clase visible. Cualquier confrontación generacional se establece sobre bases diferentes a las del ingreso a un sistema de producción y consumo, a la integración conformista. Los viejos son anacronismos vivientes, se sienten descartados de un orden que los ha nutrido, adoctrinado, reclamado y finalmente dejado de lado. Padres e hijos enfrentan, excluidos ambos, o más bien sometidos a diferentes formas del olvido, una visión del mundo que no guarda proporción alguna. Parecen más bien habitar mundos distintos en las mismas casas exiguas. Todos están fuera de cualquier posibilidad de inclusión, pero mientras los viejos añoran aquellas movilizaciones de sus épocas de guardias rojos, la fuerza de pertenecer a la gran empresa fundadora y colectiva, al Gran Santo Adelante preconizado por el Padre Mao, los jóvenes atraviesan los caminos de sus barrios

cómo cae cada vez menos de los trenes que ya no transportan casi nada, y buscan cómo seguir aguantando. De *Rieles* a *Herrumbre*, el efecto es de acumulación. En ese mundo donde un trabajo lento, colectivo, pesado, era la actividad central, luego del colapso todo gira en el vacío. Los sujetos quedan bamboleándose como piezas sueltas; lo que sigue es el estupor, la pelea o el alcohol, mientras alguno añora un duro pasado que desde el presente parece glorioso. La escena en que el viejo sale de la cárcel donde estuvo un tiempo acusado por robo de materiales y festeja con su hijo, culminando en una borrachera de este último en la que explota todo el amor y el rencor entremezclado que siente por su padre, comparte el poder de convicción del documental con una insólita teatralidad, donde Wang Bing parece ubicarse en un terreno abonado de un lado por Frederick Wiseman, y del otro por John Cassavetes. Y cuando asistimos a la tristeza y el llanto inesperado de Du Yang mientras muestra a cámara su álbum familiar, donde quedó prueba de algún tiempo feliz antes de ser arrojados a ese infierno lumpen-ferroviario, el efecto es tan devastador como la caída de las usinas de *Herrumbre*. El registro implacable de una demolición tanto física como espiritual, al unísono, en el plano singular y colectivo. Es ahí, cuando la vida promete sólo proseguir en el fondo, donde estalla la pregunta: ¿de dónde aferrarse, cómo sobrevivir en los escombros? Du Yang es un personaje casi mudo, en un contexto más bien locuaz. Nada puede responder y su llanto desesperado es sólo una forma más de ese interrogante.

No obstante, como dicen varios personajes en un lugar común, apelando a un proverbio que reaparece en diversos pasajes de *Tie Xi Qu*: "la perseverancia siempre gana". Y a pesar del tránsito del tuerto Du y del joven Yang por una sordidez que uno presume terminal, *Rieles* los encuentra festejando el Año Nuevo del 2001, en un espacio algo más acogedor, con electricidad en la casa junto a algunos amigos y hasta con una gentil dama que se ha acercado al viejo y que atenúa el sufrimiento de su hijo. Wang Bing, al final de su recorrido, muestra cómo las vidas siguen su curso y cómo el colapso de toda una ciudad —la suya— no puede contra las formas de la sobrevivencia, contra una dignidad inquebrantable. La perseverancia gana otra vez y permite restituir todo un mundo que, borrado

del mapa por las leyes económicas de una China integrada al capitalismo global, permanece visible —y difícilmente olvidable— gracias a los poderes del cine.

Del mismo modo en que había comenzado *Herrumbre*, *Rieles* se cierra con un largo *travelling* desde su tren en movimiento sobre vías recuperadas por la hierba, atravesando una ciudad fría, oscura, fantasmal, como el último tren del siglo XX. En cada detención recoge los despojos de toda una centuria, mientras algunos pugnan porque llegue un tiempo distinto que el de la disolución. Más allá de la desaparición masiva de todo un mundo, *Tie Xi Qu* deja sospechar aquello que resiste aún en la más rotunda caída, de allí la esperanza final. Como siempre en el cine, la fuerza está en su motor paradójico: son los mismos obstáculos los que incitan y hacen posible la continuación de la marcha. El viejo tren no acepta detenerse. 

1 En *Versión española*, emisión de TVE, 28 de noviembre de 2003, donde Jordá presentó su largometraje *Monos como Becky* (1999).

2 Russo, Eduardo A. —"El ojo electrónico —mirada, cuerpo y virtualización—" en Marta Zatonyi (comp.), *¿Realidad virtual?* Buenos Aires, Ed. GK, 2003.

3 Russo, Eduardo A. —"La espera interminable", en revista *El Amante/Cine*, N° 124. p. 26

4 Cf. al respecto el ensayo de Tetsuo Kogawa, "Toward a Reality of 'Reference': The Image and the Era of Virtual Reality," *Documentary Box* #8, October 3, 1995. Disponible en <http://www.city.yamagata.yamagata.jp/yidff/docbox/8/box8-1-e.html>

5 Cf. el carácter de verdadero manifiesto que asume el texto de Peter Wintonick, —"DigiDocs: Rebuilding The Documentary: The DigiDoc ImaginNation" en *NFB Reading Room*. Disponible en

http://www.onf.ca/documentary/html/en/3.4.1.1e-featured_articles.html

6 Niogret, Hubert —Entretien Wang Bing: Regarder le peuple, la vie, en *Positif*, N° 520, juin 2004, p. 27-28.

7 Ibid. p. 28

8 Morain, Jean-Baptiste —*Au Hasard de Tie Xi Qu* (Entrevista a Wang Bing), *Les Inrockuptibles*, N 445, june 2004. p. 15

9 Ibid. p. 15

10 Ibid. p. 15

11 Sennequier, Pascal —"A l'ouest des rails", en *Positif*, N° 520, juin 2004, p. 22.

12 Ibid. p.22