

NEW LEFT REVIEW 79

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO ABRIL 2013

ARTÍCULOS

MIKE DAVIS	¿Las últimas elecciones blancas?	7
CHRISTOPHER JOHNSON	Todo consumido	61

ENTREVISTA

CLAUDE LÉVI-STRAUSS	La puesta de sol	77
---------------------	------------------	----

ARTÍCULOS

KEVIN GRAY	Las culturas políticas de Corea del Sur	91
JIWEI XIAO	La mirada de un viajero	111
BOLÍVAR ECHEVERRÍA	<i>Homo Legens</i>	131

CRÍTICA

ADAM TOOZE	Imperios en guerra	143
ROBIN BLACKBURN	Finanzas para anarquistas	155
GREGOR MCLENNAN	Una cartografía de la teoría radical	166

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde el
Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador-IAEN,

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

JIWEI XIAO

LA MIRADA DE UN VIAJERO

Antonioni en China

RESULTA COMPRENSIBLE QUE Michelangelo Antonioni, uno de los pocos directores occidentales a los que se permitió filmar en China durante la Revolución Cultural, sólo pudiera lanzar una «rápida mirada» sobre el país, como dijo él en su documental de 1972 *Chung Kuo-Cina*; las limitaciones de tiempo y la situación política no le permitieron más. ¡Pero qué mirada! La película movilizó a la República Popular en una campaña de masas contra el director y suscitó incidentes diplomáticos en varios países de Europa; cuatro décadas después volvería a despertar intensas respuestas, aunque muy diferentes, entre los espectadores chinos. Con el tiempo se ha convertido en un intrigante oxímoron: una oscura película muy conocida. Siendo la obra de Antonioni menos vista y menos estudiada en Occidente, en China su notoriedad fue en otro tiempo inversamente proporcional al número de sus espectadores: era la película que todo el mundo deploraba pero que casi nadie había visto.

A principios de 1974, un año después de la emisión de *Chung Kuo* en televisión en Italia y en Estados Unidos, el gobierno de la República Popular lanzó una gigantesca campaña política para «criticar la película antichina de Antonioni»¹. La prensa fustigó al director italiano por su «hostilidad hacia el pueblo chino», tildándolo de libelista reaccionario, imperialista, revisionista y fascista. Le acusaron de seleccionar materiales específicos y de usar «trucos despreciables» para presentar

¹ En Italia, *Chung Kuo* fue emitido por la RAI como una serie de televisión en tres partes en enero-febrero de 1973; en Estados Unidos la cadena ABC había ofrecido una versión resumida en un espacio a la hora de mayor audiencia en diciembre de 1972, tras la visita de Nixon a China en febrero. Me gustaría expresar mi gratitud a Mary Ann Carolan, de la Universidad Fairfield, con quien comencé a trabajar sobre la cuestión de las relaciones China-Italia en la primavera de 2011.

una visión sombría y distorsionada de la nueva China, ignorando su modernización industrial y su progreso social². La película fue prohibida y a los diplomáticos chinos se les encargó que intentaran impedir su proyección en varios países europeos. En 1977 Beijing protestó por su proyección en la Bienal de Venecia y trató infructuosamente de que fuera cancelada. Aquel furor impulsó a Umberto Eco a publicar un ensayo titulado «Ovvero della difficoltà di essere Marco Polo», en el que trataba de ver la cuestión desde un «punto de vista chino», y argumentaba que era su experiencia tan profundamente diferente de la modernidad y su estética visual políticamente consciente la que hacía a los chinos malinterpretar la película de Antonioni³. Susan Sontag, uniéndose al debate en *The New York Review of Books*, acometía contra lo que entendía como un sistema didáctico de la cultura de la imagen en la República Popular basado en clichés, que impedía a los chinos apreciar el arte de Antonioni⁴.

La controversia sobre *Chung Kuo* no es un fenómeno intercultural único. La película *L'Inde fantôme* de Louis Malle, un «documental de observador» semejante realizado para la televisión francesa en 1969, provocó «indignación en las esferas oficiales» en India⁵. El documental de Susan Sontag sobre la guerra de Yom Kippur, *Promised Lands* (1973), fue criticado y prohibido en Israel. Por otra parte, una recepción hostil de sus obras no era una novedad para Antonioni: *Il grido* (1957) había suscitado la ira de los comunistas italianos; *L'avventura* fue recibida con abucheos en su estreno en Cannes en 1960; *Zabriskie Point* (1970) fue escarnecida y ridiculizada por los críticos estadounidenses⁶. En una entrevista en 1974, Antonioni dejó claro que era muy consciente de los conflictos internos existentes tras la «escena» que el gobierno chino estaba montando⁷. Conjeturaba que su película estaba siendo utilizada como pretexto por Jiang Qing (la mujer de Mao) y el grupo de Shanghai para atacar a Zhou

² Véase «A Vicious Motive, Despicable Tricks: A criticism of Mr. Antonioni's anti-China», originalmente publicado en el *Diario del Pueblo* (*Renmin Ribao*) y reimpresso en inglés en *Peking Review*, vol. 17, núm. 5, 1 de febrero de 1974, pp. 7-10.

³ Umberto Eco, «De Interpretatione, or the Difficulty of Being Marco Polo», *Film Quarterly*, vol. 30, núm. 4, verano de 1977.

⁴ Susan Sontag, «Photography Unlimited», *The New York Review of Books*, vol. 24, núm. 11, 23 de junio de 1977.

⁵ Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford, 1983, p. 249.

⁶ Véase William Arrowsmith, *Antonioni: The Poet of Images*, Nueva York, 1995; Sam Rohdie, *Antonioni*, Londres, 1990, p. 137.

⁷ Sobre la entrevista, véase Michael Stern, «Antonioni: Enemy of the People», *The Saturday Review/World*, 18 de mayo de 1974, pp. 14-15.

Enlai, quien había aprobado su visita a la República Popular. La campaña formaba parte del movimiento *Pi Lin Pi Kong* [«crítica a Lin Biao, crítica a Confucio»], en una pugna más amplia para determinar el curso futuro de China, no solo a raíz de la fase más agitada y destructiva (1966-1969) de la Revolución Cultural, sino también como anticipación de la era postMao. Mientras que Zhou estaba en la primera línea de las iniciativas de «apertura» tras la visita de Nixon a China en 1972, Jiang Qing y sus aliados aprovechaban su control de los medios de comunicación para tratar de poner un «tope» a la «vía capitalista»; el compromiso con Occidente era considerado una amenaza a la pureza revolucionaria de China. En aquel contexto, está claro que lo que había en cuestión no eran diferencias culturales esencialistas; de hecho, el rasgo distintivo que el propio Antonioni había señalado en su obra, «cierta confianza en las capacidades interpretativas del espectador»⁸, no era en absoluto ajeno a la tradición china de las artes visuales, especialmente al género de la pintura «literaria» del Sur [*wenrenhua*], que valora la sugestión y ambigüedad estética. Pero si la sutileza de Antonioni «tiene una relación con Oriente», como sugería Roland Barthes, ese Oriente fue ferozmente reprimido durante la Revolución Cultural antitradicionalista⁹.

Un eslabón perdido

Como sugerían Eco y Sontag, *Chung Kuo* pudo parecer demasiado desvaída, elusiva y ambigua en un país que en aquel momento reverenciaba la brillantez, la teatralidad y el heroísmo revolucionario. ¿Pero cómo le fue en Occidente? Algunos de los críticos de Antonioni se quejaron de que el material era «repetitivo y a veces demasiado obvio»; fue desfavorablemente comparada, por ejemplo, con *How Yukong Moved the Mountains* (1976), de Joris Ivens¹⁰. Pero lo cierto es que *Chung Kuo* se perdió pronto en los recovecos de la indiferencia. Brevemente mencionada en los libros sobre el cine y los documentales italianos, es generalmente omitida en las

⁸ Entrevista concedida a Gideon Bachmann, «Antonioni after China: Art versus Science», *Film Quarterly*, vol. 28, núm. 4, verano de 1975, p. 30.

⁹ Encomio «Caro Antonioni...» pronunciado por Roland Barthes en enero de 1980 en Bolonia, con ocasión de la concesión al director del Premio Archiginnedio; publicado en el número especial de *Cahiers du cinéma* «Deux grands modernes: Bergman-Antonioni», agosto de 2007, pp. 85-87.

¹⁰ John Francis Lane, «Antonioni Discovers China», *Sight and Sound*, primavera de 1973, p. 87. Véase Thomas Waugh, «How Yukong Moved the Mountains: Filming the Cultural Revolution», *Jump Cut*, núms. 12/13, 1976, pp. 3-6.

monografías y colecciones de artículos en inglés dedicados a Antonioni¹¹. Considerando que otras de sus películas «maduras» generaron tantos trabajos críticos, la escasez de referencias o estudios sobre *Chung Kuo* parece un tanto asombrosa. ¿Es porque la película ha estado ausente de los circuitos de distribución durante tanto tiempo?¹² ¿Desvió la controversia que suscitó su estreno su importancia estética? ¿O estaba tan alejada la película del tipo de cine artístico europeo por el que se conocía a Antonioni que fue considerada como una anomalía a la que no valía la pena dedicar un examen en profundidad?

Chung Kuo ocupa sin duda un lugar único en la obra de Antonioni; es su único documental largo y fue originalmente rodada para su emisión en televisión. Sin embargo, sigue siendo importante para entender su obra posterior. Las reverberaciones del escándalo de *Chung Kuo* pueden detectarse en su siguiente película, *The Passenger* (1974), donde el paso del optimismo a la desesperación del reportero de televisión David Locke (Jack Nicholson) cuando asume la identidad de un traficante de armas muerto con el que había hecho amistad en África, quizá refleja la propia desilusión de Antonioni. La experiencia de *Zabriskie Point* puede tener también relevancia para *Chung Kuo*: los dos protagonistas muestran la cólera colectiva de los jóvenes contra el *establishment* estadounidense durante la década de 1960, con *crecendos* de un anticapitalismo apocalíptico en la última secuencia; junto con la indignación del público estadounidense mayoritario contra la película, esto pudo contribuir a convencer a las autoridades de Beijing de que Antonioni sería el director idóneo para un documental sobre China¹³. Pero el descalabro de *Zabriskie Point* —«uno de los fracasos más caros»¹⁴ de aquella época— nos hace preguntarnos: ¿por qué estaba dispuesto Antonioni a intentarlo de nuevo en otro país extranjero? La reacción del director fue reveladora. Entrevistado sobre la irritada recepción en Estados Unidos de *Zabriskie Point*, Antonioni insistía: «Yo no soy estadounidense, y nunca me cansaré de repetir que no pretendo haber hecho una

¹¹ Algunas excepciones son *Antonioni* de Sam Rohdie, que ofrece un tratamiento detallado y perspicaz de la película; Seymour Chatman, *Antonioni, or The Surface of the World*, Berkeley, 1985, tiene un capítulo dedicado a *Zabriskie Point* y *Chung Kuo*; y la película se menciona en el artículo de John David Rhodes «Antonioni and the Development of Style», en Laura Rascaroli y John David Rhodes (eds.), *Antonioni Centenary Essays*, Basingstoke, 2011.

¹² La película fue publicada en DVD, con subtítulos en inglés, en marzo de 2012.

¹³ Esto solo puede ser una hipótesis hasta que se disponga, de forma verificable, de toda la información sobre cómo fue seleccionado Antonioni para el proyecto.

¹⁴ S. Chatman, *Antonioni, or the Surface of the World*, cit., p. 160.

película estadounidense. ¿Pero por qué negar legitimidad a la observación distanciada de un extranjero?»¹⁵. Antonioni podría haber transferido esta confianza en la validez de la visión distanciada de alguien ajeno a la realización de *Chung Kuo*.

Hay conexiones más profundas entre *Chung Kuo* y otras obras de Antonioni. Los estudiosos han observado desde hace tiempo la intensa «mirada» en sus principales películas de ficción. En su análisis de *Blow-Up* (1966) Dudley Andrew describía el mundo de Antonioni como un «diagrama de la visión»¹⁶. Sam Rohdie habla de una estética de la mirada-como-descubrimiento en algunos de sus primeros cortos documentales como *Gente del Po* (1947) y *N. U.* (1948). Comentando el trabajo de cámara de *Gente del Po*, observa:

Del mismo modo que los sentimientos que aprecia en otros no reciben un nombre, tampoco quedan claros sus propios sentimientos. Lo que ve, allí donde la cámara se detiene, indica una fascinación, no una explicación. Antonioni no es evasivo; no sabe. El propósito de realizar una película es descubrir cosas, pero la película no es la consecuencia de ese descubrimiento, sino su proceso. Esto da, no solo a su documental sobre el Po, sino a todas sus películas, una concreción e inmediatez de la imagen combinada con la vaguedad del significado¹⁷.

La fascinación por «lo que el realizador no sabe», junto a la dialéctica entre lo visible y lo invisible, es un rasgo central de *Chung Kuo*, como lo es la interrelación entre la inmediatez del documental y el significado ambiguo.

Viajando a Oriente

El proyecto de un importante documental para televisión sobre China había sido iniciado por la corporación estatal italiana, la RAI, en colaboración con la embajada china en Roma; tras él había un acuerdo de «promover las relaciones bilaterales mediante interacciones culturales», resultado de la visita de una delegación del gobierno italiano a China en mayo de 1971. Según fuentes chinas, la RAI había propuesto tanto la

¹⁵ Marga Cottino-Jones (ed.), Michelangelo Antonioni, *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*, Chicago, 2007, p. 96.

¹⁶ Dudley Andrew, «The Stature of Objects in Antonioni's Films», *TriQuarterly*, núm. 11, invierno de 1968, p. 46.

¹⁷ S. Rohdie, *Antonioni*, cit., p. 27.

película como el nombre de Antonioni¹⁸. Cuando éste y su equipo llegaron a Beijing en 1972, la mayor parte del país era todavía inaccesible a los visitantes occidentales, y durante su estancia de cinco semanas la logística estaba en manos de representantes oficiales del gobierno. Sin embargo, Antonioni pudo rodar unos 30.000 metros de película, de los que finalmente extrajo un filme de 220 minutos¹⁹.

Pese a su longitud, los críticos occidentales de Antonioni se iban a quejar de la falta de profundidad y sustancia de la película. En esa crítica hay un punto de verdad: a primera vista, *Chung Kuo* tiene una cierta apariencia impresionista, episódica y en cierta medida predecible. Antonioni y su equipo –entre ellos el camarógrafo Luciano Tovoli y el periodista Andrea Barbato, coautor junto a Antonioni de la narración– siguieron el itinerario habitual para los visitantes extranjeros en la China de la década de 1970: una larga estancia en la capital, un viaje limitado a un pueblecito rural modelo en Linxian, visitas guiadas a dos populares ciudades históricas, Suzhou y Nanjing, y la conclusión en Shanghai. La elusividad de la película se ve acentuada por su minimalismo sonoro: la voz en off es lacónica; no se incluye ni una sola entrevista, aunque el sonido ambiente registra numerosas voces chinas. No es de extrañar que la película fuera criticada por su aspecto de «diario de viaje»; pero era precisamente así, como un viajero, como se veía Antonioni a sí mismo:

Esas cinco semanas solo permitían una rápida mirada: como viajero veía las cosas con ojos de viajero. Traté de llevarle al espectador de la película conmigo, de llevarle de la mano, por decirlo así, de hacer que me acompañara en aquel viaje. Por otra parte, las estructuras sociales y políticas son entidades abstractas que no se expresan fácilmente en imágenes. Habría que haber añadido palabras a aquellas imágenes, y aquél no era mi papel. No había ido a China para entenderla, sino solo para verla. Mirar y registrar lo que pasaba ante mis ojos²⁰.

Mirar y filmar el país como un viajero de paso, no como un penetrante etnógrafo realizador de películas, era por supuesto una estrategia práctica para acomodarse al limitado marco temporal del que disponía; pero

¹⁸ Véase Chen Donglin, «The Incident of Chung Kuo», *Dangshi Bolan*, vol. 6, 2006.

¹⁹ Si esa longitud parece adecuada para una película cuyo tema es la totalidad del país, es mucho más corta que otros dos documentales de la época con los que se suele comparar *Chung Kuo: L'Inde fantôme* de Louis Malle y *How Yukong Moved the Mountains*, de Joris Ivens, cuya duración es de seis y once horas respectivamente.

²⁰ Citado en G. Bachmann, «Antonioni After China: Art Versus Science», cit., p. 29.

también era una opción deliberada. Antonioni era consciente del bagaje cultural-ideológico que llevaba consigo al llegar a Oriente, del peligro de caer en la «tentación china»²¹ y también de que para un occidental, a principios de la década de 1970, la fascinación de China como Oriente exótico estaba anticuada. Tanto en aspecto como en espíritu, *Chung Kuo* se aleja del documental etnográfico convencional. Antonioni ofrece pocos datos de su propia experiencia subjetiva; el realizador cinematográfico permanece detrás de la cámara y su presencia solo se aprecia en la inteligencia de su mirada y en el comentario, favorable pero sin ilusiones. No ofrece a los espectadores de su país ni un exotismo cultural ni espectáculos visuales; el paisaje, aunque extraordinario, no esconde ningún misterio que haya que desvelar.

La mirada plana, nada sofisticada, de *Chung Kuo* está muy lejos de la brillantez y elegancia de las primeras películas de ficción de Antonioni, especialmente de su exquisitamente compuesta tetralogía de la alienación: *L'avventura*; *La notte*; *L'eclisse* y *Deserto rosso*²². También carece de la complejidad psicológica y del afecto erótico que impregnan éstas últimas. Casi todo lo que se muestra en la pantalla tiene lugar en espacios públicos o instituciones; apenas nada en la intimidad. Las únicas relaciones interpersonales estrechas que aparecen son las que se dan entre amigos o miembros de una familia: conversaciones sentados en un banco o en una casa de té, una comida en un restaurante popular, un bebé acunado en brazos de su padre o su madre. Las interacciones sociales estrictamente no eróticas no son sorprendentes dado el género al que ostensiblemente pertenece *Chung Kuo*; pero también reflejan las normas sociales y culturales que gobernaban lo que se veía y lo que se podía ver públicamente en China en aquella época. Si por un lado el comportamiento en público de la gente todavía estaba gobernado por los «antiguos» códigos culturales del decoro, el «nuevo» puritanismo sexual dejaba poco espacio para la privacidad y el placer.

Dando esquinazo

Las restricciones o la parquedad expresiva tenían un origen más directo: el mandato del gobierno. Según un comentarista, los primeros años de

²¹ M. Cottino-Jones (ed.), *Michelangelo Antonioni, The Architecture of Vision*, cit., p. 108.

²² La textura granulosa y el color desvaído se deben en parte a la cámara ligera que Antonioni eligió para el proyecto. También pudo ser una opción deliberada para conseguir cierto efecto de *cinema-vérité* o de noticiario cinematográfico.

la década de 1970 eran una época en la que los visitantes a China se encontraban en «un mundo abstracto concebido especialmente para los invitados extranjeros por los burócratas maoístas». Tales viajes estaban «siempre magníficamente organizados», y «cualquier cosa que pudiera ser impredecible, inesperada, espontánea o improvisada era despiadadamente eliminada»²³. Pero Antonioni no llegó a China como un visitante crédulo y sumiso. Las intensas y prolongadas negociaciones con los funcionarios chinos sobre la planificación del itinerario del equipo le hicieron consciente sin duda de las dificultades que las autoridades podrían poner a su rodaje. Su decisión de utilizar una pequeña cámara de poco peso para el proyecto, realizada tras consultar a algunos expertos antes de llegar a China, facilitó su esfuerzo por eludir las restricciones oficiales²⁴. La voz en *off* para la audiencia italiana revela los diversos métodos y trucos a los que recurrió el equipo de filmación para obtener las escenas o los efectos que deseaba Antonioni: fingieron acatar la orden de dejar de filmar cuando pasaban por delante de la puerta de la residencia de Mao, pero dejaron la cámara en marcha. En determinado momento Antonioni abre la puerta del automóvil y amenaza saltar fuera, a fin de poder filmar un mercado libre rural; en otra ocasión se aventuran fuera del itinerario para explorar una aldea mucho más pobre, pese a las quejas del responsable político.

Para sus críticos chinos, aquellas tácticas «furtivas» constituían una afrenta imperdonable. Para los espectadores más neutrales, las «miradas robadas» de Antonioni, en forma de ángulos oblicuos y tomas movedizas a mano, no solo apuntan a lo prohibido sino que transmiten la tensión al acercarse a aquellas zonas. También sirvieron de dislocación para algunos de los encuentros más obviamente preparados: una pareja preparando una cena de pescado en su apartamento o un falso grupo de obreros estudiando. El dinamismo de la cámara llevada a mano, palpable en sus varios intentos de escapar de los perímetros marcados, agudiza la conciencia del espectador de las escenas preestablecidas para-ser-vistas. Destacan entre éstas últimas dos espectáculos que Antonioni rueda debidamente, una orquesta de marionetas y un espectáculo acrobático

²³ Simon Leys, *Chinese Shadows*, Nueva York, 1974, p. 2. Leys, no obstante, sentía poca simpatía por el realizador, sugiriendo que aquella película de «un canijo charlatán como Antonioni» no habría sido tan criticada de no haber sido por el «patético complejo de inferioridad» hacia Occidente de la dictadura del partido comunista, pp. 210-211.

²⁴ Véase Carlo di Carlo en *Le regard imposé*, un vídeo incluido en la versión francesa de 2009 en DVD.

que ponen fin a los capítulos de Beijing y Shanghai, respectivamente. Ambas escenas parecen desesperadamente largas debido a la iluminación artificial y a la inmovilidad de la cámara. Sin embargo, pueden entenderse como una reflexión irónica cuando se ven en el contexto más amplio de la película. Mientras que las marionetas animadas de madera sirven como obvia metáfora de los aparatos político y cultural chinos, Antonioni le da la vuelta al espectáculo acrobático con sus tomas extremadamente largas, que nos permiten percibir que el *show*, aparentemente deslumbrante, carece de humor y es esencialmente trivial y tedioso; su éxito se basa casi totalmente en habilidades técnicas, precisión de reloj y militante coordinación rigurosa del grupo. Sin embargo, uno no está seguro de si el efecto irónico es pretendido por el director o simplemente un resultado de la *mise-en-scène* objetiva, que deja su significado abierto a la interpretación.

Dispersos a lo largo de *Chung Kuo* hay muchos «vistazos» aparentemente aleatorios que nos dan la sensación de que el viajero Antonioni filma cualquier cosa que se pone ante sus ojos. A menudo el significado de las imágenes es muy evidente: hay una escena tras otra de grupos o individuos practicando taichi junto a una carretera o en plazas o parques públicos. Pero también dirige nuestra atención a una forma competitiva de ejercicio físico, el llamado *guangbo ticao*, o «ejercicio gimnástico por radio», una calistenia de grupo institucionalizada en las escuelas primarias y secundarias de todo el país desde principios de la década de 1950. El contraste es muy brusco: los practicantes de taichi se mueven en silencio, con intensa concentración y con un ritmo lento volcado hacia su interior; los jóvenes de las clases de *guangbo ticao* realizan los ejercicios como una rutina obligatoria y pasan por los movimientos mecánicamente. La coexistencia de lo viejo y lo nuevo cobra una importancia adicional en el contexto del antitradicionalismo radical de la Revolución Cultural. Las escenas de *guangbo ticao* también resuenan en otros segmentos visuales dispersos: niños de preescolar cantando canciones revolucionarias sin entender la letra, cuidadores de jardín de infancia haciendo movimientos de danza de propaganda, una brigada de jóvenes dirigiéndose a los campos y que mientras marchan entonan eslóganes revolucionarios. Pese al afecto que Antonioni expresó por los niños que encontró en China y la ternura de su atenta mirada, nos muestra la ideología estupefaciente que iba configurando visiblemente el físico, los gestos y los andares de esos futuros ciudadanos chinos; e invisiblemente, quizá, también su mente.

El enfoque crítico de Antonioni puede adoptar una forma más sutil. En Nanjing, por ejemplo, la cámara ofrece un gran angular de la plaza central, que abarca paseantes, camiones, bicicletas y los gigantes cartelones de propaganda que muestran la Santísima Trinidad de la Revolución Cultural: obrero, campesino, soldado. La cámara pasa entonces a una toma media de un joven y una joven en uniforme militar, seleccionados de la multitud; los sigue lateralmente mientras pasan por delante del cartel, pasando entonces con un zoom de la soldado a su colega vigilante del cartel. El cambio imprevisto sugiere que la mujer real comparte una relación con su «cliché» pintado en el póster; pero simultáneamente —la cámara ya no puede seguir a la pareja real— sugiere una discrepancia entre ambas. Es el espectador el que debe cubrir el hueco según le parezca.

Interpuestas entre esas imágenes cargadas de significado están las de una naturaleza más tentativa o contingente. ¿Cómo interpretar, por ejemplo, una larga toma de un ciclista, con las manos libres, que recorre un bulevar de Beijing practicando graciosos movimientos de taichi mientras pedalea? Si bien la imagen sugiere una forma desinhibida de autoexpresión, de libertad, Antonioni no insiste en ningún significado particular, ya sea político o de otro tipo. Es simplemente un vistazo pasajero, atrapado por la cámara por casualidad. Imágenes como ésta recuerdan la primitiva aspiración del cine de «atrapar la vida *sur le vif*», de documentar lo cotidiano y lo evanescente²⁵. Incluso en sus momentos más triviales, la cámara revela aquí a un director con una asombrosa capacidad para captar el ritmo y la textura de la vida cotidiana china. En Shanghai, sábanas recién lavadas ondean al sol desde la terraza del último piso de un bloque de apartamentos para obreros, la brisa mueve las hojas de los árboles, niños pequeños juegan fuera, abandonados a su propia iniciativa, algunos mirando como un empleado del departamento de basuras se dispone a arrancar su camión; dos chicos juegan al pingpong sobre una mesa improvisada observados por un amigo. Como con la luz del sol que ilumina las sábanas, la cámara de Antonioni capta lo que Roland Barthes llamaría lo fenomenológico: libre de clichés, sin seguir un orden particular; algo que surge de lo visible pero se le escapa. Las imágenes son precisas en tiempo y lugar, pero también se ofrecen como la memoria; atmosféricas, fragmentarias, pero conmovedoras e intemporales. Ahí, incidentalmente, Antonioni ha llegado a un pliegue profundo del tejido de la vida china, que permanecía serenamente expuesto pese a la agitación social y política a su alrededor.

²⁵T. Barnouw, *Documentary*, cit., p. 251.

El propio Barthes, como reveló en su famoso panegírico «Caro Antonioni...», sintió el deseo de visitar China después de ver *Chung Kuo*; pero se aburrió mucho allí durante su viaje en 1974 con el grupo *Tel Quel*; para un semiólogo que buscaba poesía en los intersticios y ambigüedades, la urdimbre china era insoportablemente opaca –un «texto sin huecos»– mientras que el discurso maoísta no era más que un «monólogo fanático». Aventuró que si las impresiones que iba tomando en sus cuadernos de notas fueran publicadas, como lo fueron efectivamente, «se parecerían mucho a una pieza de Antonioni»²⁶. ¡Pero qué diferentes eran ambos viajeros! Barthes esperaba el erotismo literario y la alteridad cultural absoluta que había encontrado en Japón. Allí, la fascinación se hallaba en el «sistema simbólico inaudito» del país, radicalmente diferente del de Occidente, como Barthes se regocijaba en señalar en *L'Empire des signes*. Su realidad contemporánea, con sus «vastas regiones de oscuridad» –«Japón capitalista, aculturación estadounidense, desarrollo tecnológico» –no tenía interés para él, y aseguraba que ni siquiera había tomado fotografías²⁷. Antonioni se sentía también atraído por los restos del antiguo régimen –práctica del taichi, patios de las casas, *hutong*, la casa de té– pero éstos quedaban siempre situados en su contexto contemporáneo inmediato. Sus funciones en el presente hacían imposible convertirlos en signos y símbolos de un paisaje orientalista imaginario.

Timbrazos y gruñidos

Otra dimensión de la contemporaneidad de *Chung Kuo* es transmitida a través de un uso atenuado pero soberbio del sonido y la música; los oídos de Antonioni estaban muy sintonizados con la época. El débil sonido intermitente del timbre de las bicicletas, siempre presente como fondo de las escenas en Beijing y Shanghai, acentuaba la sonoridad inconfundible de la vida urbana china durante la década de 1970, antes de la irrupción del automóvil. Esa sosegada banda sonora, subrayando la pensativa voz en *off* en italiano de Antonioni, contrasta con la pieza más importante de música extradiegética, la machacona y pomposa canción *Amo Beijing Tiananmen*, que resuena estrepitosamente durante los títulos inicial y final de cada una de las tres secciones de la película, y que formaba parte de la rutina diaria en las escuelas primarias chinas de la época. Pero ese himno también

²⁶ R. Barthes, *Travels in China* [*Carnets du voyage en Chine*, 1975], Cambridge, 2012, pp. 195, 192.

²⁷ R. Barthes, *Empire of Signs* [*L'empire des signes*, 1970], Nueva York, 1982, pp. 3-4.

subraya una de las principales preocupaciones de la película, mencionada en el comentario: los efectos de la propaganda sobre los pequeños. Otro género básico de la programación radiofónica china durante aquel periodo, la Ópera de Pekín «revolucionaria», ofrece un momento inadvertidamente cómico cuando el equipo italiano es conducido a filmar una granja porcina modelo. Los críticos chinos acusaron más tarde a Antonioni de reproducir maliciosamente un aria de la Ópera de Pekín, «Alza la cabeza, abre tu pecho», sobre la imagen de un cerdo saltando. Umberto Eco lo atribuía a un error accidental, que se habría podido evitar con mejor asesoramiento cultural²⁸; pero es muy probable que la música estuviera realmente siendo retransmitida en aquel momento por los altavoces de la granja (aunque no fuera simultáneamente grabada sino mezclada en la banda sonora más tarde, no está en absoluto fuera de lugar).

De hecho, era de la reticencia narrativa de *Chung Kuo*, de su naturalismo sonoro y sus imágenes indeterminadas, que no confieren significados explícitos a su tema, de lo que inferían los críticos chinos de Antonioni sus motivos «despreciables». Pero si su enfoque observacional creaba una ambigüedad que hacía la película vulnerable a los ataques políticos, también la hacía inútil para cualquier agenda propagandística. La impresión que uno saca de *Chung Kuo* es indeterminada: China no es un país de pobreza y atraso, como las autoridades de la República Popular aseguraron que la película pretendía mostrar; pero tampoco es un paraíso proletario, como ellos querían que se viera. En particular, para quienes consideraban la China maoísta como un experimento revolucionario que ofrecía una alternativa al malestar político y social de Occidente —esperanza que Antonioni quizá albergaba antes de llegar a China—, la película podía resultar muy ambigua.

En cierta medida, esa ambigüedad reside en las condiciones del proyecto de documental. Antonioni, obligado a un itinerario preplanificado, sin libertad para explorar China en profundidad —y menos aún de escarbar en la represión política todavía en marcha— no estaba dispuesto a generalizar a partir de los pocos vistazos que le ofrecían. Incapaz de penetrar en el aspecto íntimo de la vida china, quizá por la barrera del lenguaje, aceptó la oportunidad que se le ofrecía de captar algo del aspecto superficial de aquel país prohibido. Pero esa acomodación práctica también se combinaba con el estilo «existencialista» por el que es conocido. En una entrevista en 1979, hablaba de la melancolía que sentía en sus viajes, al «no poder participar

²⁸ U. Eco, «De Interpretatione», cit., p. 11.

en la realidad que veo; soy siempre un foráneo y como tal condenado a ver una realidad que se ve modificada tan pronto como entro en contacto con ella». Con otras palabras, concluía el realizador, «solo es posible observar la realidad a un nivel poético»²⁹. Los países distintos del propio constituirían una realidad alienante que Antonioni afrontaba una y otra vez en sus principales películas. Su mirada de viajero en China es coherente con su estética cinematográfica general, y no solo por su perpetuo cuestionamiento de «la superficie del mundo», o «la pura apariencia de las cosas»³⁰. Sin embargo, había una diferencia importante en el caso de China. Mientras que en sus películas anteriores se basaba en la superficie visual para expresar la alienación como *profundidad* –ya sea la de la experiencia vital individual o las relaciones sociales de un Occidente consumista– en *Chung Kuo* tal alienación pierde su dimensión psicológica y existencial, desplazada por la pura extranjería. Con otras palabras, la distancia de China convertía la «alienación» en un tema imposible para que Antonioni lo tratara a los niveles figurativo y simbólico, ya que no era una condición que surgiera desde dentro, sino una realidad que lo envolvía desde fuera.

Miradas de respuesta

Pero si la «mirada de soslayo» de Antonioni a China es distanciada, no transmite ninguna sensación de ansiedad³¹. La cámara permanece curiosa pero sosegada, comprometida pero también natural. En términos de efectos visuales, las cualidades de sus películas anteriores están casi totalmente ausentes. El documental oscila entre lo rutinario y lo lírico, lo inmediato y lo sugerente, lo visible y lo invisible. El rodaje predecible alterna con encuentros extraordinarios que, sin mediación lingüística, quedan reducidos al esqueleto de la mirada. Cuando la lente se abre ante el paisaje del interior rural o las vías fluviales de su Suzhou, Nanjing y Shanghai, vemos la acostumbrada fascinación de Antonioni por los ríos, su belleza visual así como su simbolismo de mutabilidad y cambio, pero sin un asomo de desolación, sin la carga de melancolía que se cierne sobre los ríos de sus películas europeas. El paisaje de *Chung Kuo* no es, decididamente, un «terreno distanciado, alienado»³². También es significativo que la cámara no se desplace de la gente al paisaje, como sucedía

²⁹ M. Cottino-Jones (ed.), *Antonioni, The Architecture of Vision*, cit., p. 202.

³⁰ S. Chatman, *Antonioni, or the Surface of the World*, cit., p. 2.

³¹ R. Barthes, *Travels in China*, cit., p. 177.

³² Noa Steimatsky, *Italian Locations: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis, 2008, p. 38.

tan a menudo en las películas anteriores de Antonioni. De hecho hace lo contrario, pasar del paisaje a la gente y permanecer ahí. Al final, lo que queda entre la miríada de impresiones visuales que captura el realizador no es el escenario natural ni los lugares históricos, sino la gente corriente, sus gestos y hábitos, y lo más intrigante de todo, sus rostros.

En las ciudades, como si se viera arrastrada hacia la multitud, la cámara se desplaza de una persona o un grupo de personas a otro, a menudo con un zoom hacia los rostros en primer plano. Thomas Waugh llamó a *Chung Kuo* un «tratado de fisionomía» y encontraba perturbadores sus «rostros silenciosos». Comparándola con *How Yukong Moved the Mountains*, de Ivens, criticó a Antonioni por presentar a los chinos como «mistificados, exóticos, colonizados»³³. Hay efectivamente algunos momentos incómodos en la película cuando los espectadores se hacen conscientes de la cámara silenciosa y ocasionalmente intrusa, incluso agresiva. En la primera secuencia, el uso del zoom para robar primeros planos de las jóvenes que esperan a ser fotografiadas en la plaza de Tiananmen, y más tarde la filmación de una multitud aturdida en un pueblo de Henan, pueden parecer de un reprochable voyeurismo. En ésta última, la mayoría de la gente se aparta, con ojos de curiosidad y desconfianza, a la vista del equipo extranjero y su cámara, algo que probablemente no habían visto nunca antes. Tomados aisladamente, esos fotogramas pueden caer bajo la definición de la mirada orientalista, convirtiendo a los nativos en el Otro callado.

Pero la conciencia de Antonioni –registrada en la voz en *off*– con respecto a su propia alteridad y la de su equipo, a su sensación de inadecuación cultural, hace difícil adjudicarle la etiqueta de orientalista. Y algo más importante, nos muestra que la cámara puede funcionar, no como un agresor, sino como un nexo de miradas que se cruzan. En Nanjing y en Shanghai, Antonioni aprovecha las multitudes que rodean embobadas la cámara para crear una *mise-en-scène* de miradas reflejadas: la curiosidad de los que nos miran desde la pantalla refleja la misma mirada extasiada que compartimos con la cámara invisible. Muchas de las personas en las atestadas calles de Nanjing y Shanghai miran directamente a la cámara, aunque tímidamente, con los ojos muy abiertos, algunos sonriendo francamente ante lo que ven. La curiosidad sobre la fisionomía de una raza extranjera es compartida por el realizador y sus personajes chinos.

³³ Th. Waugh, «How Yukong Moved the Mountains», cit., p. 155.

El interés mutuo también capta el momento histórico en que las puertas del país habían abierto una rendija, un primer encuentro entre China y Occidente tras dos décadas de alejamiento hostil. También en este sentido las imágenes son fenomenológicas: aunque sugieren el vasto espacio de lo incognoscible en el que la cámara del realizador no puede penetrar, y aunque las dos partes no puedan verse «recíprocamente», por decirlo así, al menos se están viendo mutuamente, «cara a cara». El espacio que Antonioni mantiene entre su cámara y sus protagonistas chinos es, idealmente, el espacio para un descubrimiento y exploración futuros.

¿Una República Popular?

El intenso interés de Antonioni por los rostros de gente corriente tiene otra resonancia más allá de su inmediato marco temporal. Analizando el cine de la multitud, el crítico y escritor húngaro Béla Balázs argumentaba:

Un buen director solo puede presentar la fisonomía viva de la multitud, el juego de rasgos del rostro de las masas, en primer plano, ya que solo éste asegura que el individuo no es totalmente olvidado y obliterado. La masa mostrada en primer plano nunca degenera en algo inerte o muerto, como piedras caídas o una corriente de lava [...] Reuniendo una serie de detalles del trasfondo y a media distancia, nos mostrará los granos de arena individuales que componen el desierto, de forma que, aun mirando la totalidad del cuadro, seguimos siendo conscientes de la masa de átomos individuales que bullen llenos de vida en su interior. En esos primeros planos sentimos los cálidos sentimientos vivientes de quienes componen las grandes masas³⁴.

La gente anónima que observamos en *Chung Kuo* nos deja una impresión indeleble, porque parece exudar los «sentimientos vivientes» no solo suyos sino de los millones de individuos que representan. Rostros ordinarios como éstos no eran un tema frecuente en el arte visual tradicional chino; pero los retratos de Antonioni son particularmente preciosos hoy al ser tan raros en el archivo visual moderno del país. Nunca antes habían visto los chinos tantas imágenes históricas vivas de sí mismos; ninguna otra obra de arte visual producida durante la Revolución Cultural concedió tanta atención a los rostros del *renmin*, la gente «ubicua pero de algún modo invisible» del país, esto es, ubicua en los títulos de las instituciones socialistas, pero invisible como seres humanos reales³⁵. En *Chung Kuo* esos rostros ordinarios actúan como una multitud de contrapartes

³⁴ Béla Balázs, *Early Film Theory*, Nueva York y Oxford, 2010, p. 42.

³⁵ Yu Hua, *China in Ten Words*, Nueva York, 2011, p. 3.

—o comentarios mudos— al rostro emblemático del Gran Timonel, a la vez omnipresente y muy visible en la época, como señalaba debidamente la película: en los retratos colgados en las puertas de Tiananmen, en la cubierta del pequeño libro rojo en el apartamento de un obrero del textil, en las insignias que llevan los ancianos en la casa de té del jardín Yuyuan [de la Vacilación] de Shanghai. Pero son los rostros femeninos los que predominan en *Chung Kuo*, representando quizá la fascinación del realizador por la conjunción de la feminidad oriental intemporal con los dramáticos cambios en los papeles de género en la China de Mao. En Nanjing la cámara se detiene por un momento sobre los vivaces ojos y las dulces sonrisas de algunas atractivas jóvenes; pero sigue rodando para leer los rostros de mujeres que arrastran carritos, de mujeres médicos u obreras de la recogida de basuras, aparentemente indiferentes o demasiado cansadas para advertirlo y responder.

En las ciudades, la gente está en todas partes: en calles, parques, almacenes, puertas de las fábricas... La cámara, que a veces filma a la multitud urbana de frente y otras veces de costado, absorbe hambrienta los miles de rostros que fluyen ante su lente o desbordan su campo de visión. En esos rostros no hay ni un asomo de violentas luchas políticas ni de batallas ideológicas, sino que más bien destilan la normalidad y el dinamismo de la vida urbana resucitada durante los últimos años de la Revolución Cultural. Tampoco evocan la vieja pesadilla europea del peligro amarillo, al ser tan humanizadora la cámara de Antonioni. Se detecta, no obstante, un reconocimiento tácito de un aspecto banal pero significativo de la realidad china: su enorme población. Además, las imágenes coquetean con una intuición del futuro: ¿ha tropezado Antonioni al seguir las sugerencias de los funcionarios chinos de hacer una película sobre el «hombre nuevo», con el secreto de la nación, que solo se revelaría décadas después? En 1972, no obstante, la imagen de China como el motor más enérgico de la economía mundial, el mayor mercado de artículos de consumo y el lugar más contaminado de la tierra estaba más allá de la imaginación de nadie, por lo que uno se pregunta qué sucedía en la mente de Antonioni, qué es lo que lo llevó a pronunciar estas pesimistas palabras a su regreso:

Me di un chapuzón en aquellas aguas impolutas. Ahora estoy de regreso en las aguas contaminadas de Occidente. Como soy pesimista por naturaleza, me temo que es mucho más probable que las de China acaben contaminadas que ver limpias las de aquí³⁶.

³⁶ John Francis Lane, «Antonioni Discovers China», *Sight and Sound*, vol. 42, núm. 2, primavera de 1973, p. 87.

Reverberaciones

Ahí reside otra dimensión importante de *Chung Kuo*, cuando la ve hoy en China gente que puede relacionarse íntimamente con las vidas que muestra. La película tuvo su primera proyección oficial en China en 2004, en la Academia Cinematográfica de Beijing, en una sala llena a rebosar. Para muchos, la película despierta nostalgia con la potencia de una máquina del tiempo³⁷; cobra una cualidad obsesionante, mostrando lo que sucedía en un país que ya no existe: las ciudades han sido reducidas a escombros y reconstruidas; las calles ya no están llenas de bicicletas sino de automóviles. La gente parece extraña y familiar al mismo tiempo: sus imágenes se conservaban principalmente en viejos álbumes de fotos de familia y sus ropas, su estilo de peinado e incluso sus gestos llevan la marca indeleble de un tiempo desaparecido para siempre.

Chung Kuo ha inspirado también una serie de respuestas de artistas chinos: la exposición de Cai Guoqiang en la Galleria Civica di Arte Contemporanea en Trento, titulada «Big White Truth: From Antonioni's *Chung Kuo*»; el documental de Pan Jun *Mask Changing: A Letter to Antonioni* (2004); el de Liu Haiping *China is Far Away: Antonioni and China* (2008); y la «conversación» danzada de la coreógrafa Yin Mei *Antonioni in China* (actualmente en la Asia Society de Nueva York). Todos esos artistas crecieron durante la Revolución Cultural; algunos, como Yin Mei, compartieron la experiencia de la campaña de masas contra Antonioni. Pero incluso a un realizador chino más joven como Jia Zhangke, quien tenía sólo dos años en 1972, la película de Antonioni le ha causado una profunda impresión. Una de las secuencias más memorables de *Chung Kuo*, en una casa de té en el jardín Yuyuan de Shanghai, en la que aparecen ancianos chinos tomando té y conversando, es reproducida en el documental sobre Shanghai de Jia *Me gustaría haberlo conocido* (2010).

Curiosamente, tras congelar la imagen filmada por Antonioni en la casa de té como una instantánea histórica, Jia nos invita a volver a visitar el lugar y escuchar a un hombre de mediana edad recordar su propia historia relacionada con *Chung Kuo*. Zhu Qiansheng, uno de los guías que

³⁷ Se puede valorar la respuesta de las audiencias chinas a la película en sitios web populares como www.douban.com o blogs como blog.sina.com.cn y www.my1510.cn.

acompañaron a Antonioni durante el rodaje en Shanghai, se convirtió en víctima de la campaña de masas contra la película; fue llevado a varios lugares de rodaje originales donde recibió directamente las reprobaciones públicas. La paradoja, revela Jia, es que aquel hombre no había visto nunca la película que le creó tantos problemas. Aunque una vez interfirió en el rodaje de Antonioni por algunas escenas «indecorosas», no tenía ni idea de qué parte se había incluido en el montaje final. Durante unos segundos después de la entrevista, el ex escolta permanece perdido en sus pensamientos y mira en silencio hacia el exterior desde la ventana de la casa de té, que la cámara de Antonioni había acariciado tan amorosamente en *Chung Kuo*. Pero para Jia Zhangke, Zhu es también un protagonista de la historia a quien había que dar la palabra. Invitándolo a salir de detrás de escena y hablar directamente a la cámara, no solamente invita a una reflexión sobre la destructividad de la Revolución Cultural y las tragedias en la vida real de los perseguidos durante la campaña política contra *Chung Kuo*; también está rindiendo homenaje a la película de Antonioni, que mostró cómo se podía ver de un modo diferente a la gente corriente.

Antonioni era por supuesto muy consciente de las limitaciones de su mirada de extranjero. En la voz en *off* advierte contra la ilusión de igualar la apariencia con la verdad interna, citando el famoso proverbio chino: «Se puede pintar la piel del tigre pero no sus huesos, del mismo modo que se puede ver el rostro de una persona pero no su corazón». Evidentemente, su mirada no es la de un observador vigilante de China dedicado a escrutar constantemente los acontecimientos y a extraer un conocimiento en profundidad de su desarrollo histórico; pero se esforzó por convertir esa limitación en una ventaja. Al final, su mirada de viajero contribuyó a crear una tensión poética que permitió a la película escapar de la obsolescencia de algunos «diarios de viaje» cinematográficos. En sus momentos más líricos, las superficies, social y visual, que Antonioni observa centellean entre la luz de la inmediatez documental y la sombra de la atmósfera histórica inefable; lo que brilla a su través es la mezcla de la vida pública china tal como cobraba forma en aquel momento particular, en 1972. Es ese «tiempo recuperado» en presente, con su sensual combinación de memoria y contemporaneidad, lo que cautiva a los espectadores actuales, en particular en China. Por otra parte, centrándose en la gente corriente, Antonioni puso un rostro humano a un país que en aquella época parecía ajeno y tan distante como la luna a ojos occidentales. Su sensible observación ofrecía la promesa, aunque resultara

incumplida, de ayudar a Occidente a ver un país irreductiblemente «ordinario» y humano, lo que no solo desafiaba las dos percepciones extremas de los occidentales sobre China –como un Estado diabólico de políticos fanáticos, o como una tierra utópica de revolución–, sino que proponía la posibilidad de un nuevo tipo de relación.

La reaparición de *Chung Kuo* en China dice tanto del valor perdurable del arte de Antonioni como del cambio de época. Su inicial condena al olvido por la prohibición oficial, y su resurrección hoy, son el resultado directo de circunstancias históricas. Para el gobierno chino, el permiso dado a Antonioni para que filmara su película fue un error de cálculo enorme. Sacó a la luz serios problemas en la jerarquía china: profundo desacuerdo en cuanto al curso futuro del país, ignorancia sobre la cultura occidental contemporánea y una especie de analfabetismo hermético sobre la diferencia entre arte y propaganda. Uno no puede sino preguntarse si los funcionarios chinos que participaron en la invitación habrían recomendado un candidato alternativo si hubieran contemplado más cuidadosamente las películas anteriores de Antonioni. Pero éste pudo llegar a China con ciertas esperanzas equivocadas, una ingenuidad política que lo hacía vulnerable mientras los líderes, imbuidos de paranoia cultural, lanzaban torrentes de malicia xenófoba contra él y su obra. No percibió que, siendo fiel a su propia práctica como realizador cinematográfico, estaba ya infringiendo la visión «correcta» de la República Popular sobre sí misma; su misión de Marco Polo, socavada por una profunda desigualdad económica y tecnológica y una larga relación de desencuentros entre China y Occidente, estaba condenada al fracaso. En lugar de acercar las dos culturas, *Chung Kuo* reveló lo lejos que estaban una de otra. Desde entonces, el comercio a gran escala y la interacción económica han acercado China a Occidente día tras día; esto ha estimulado a su vez una proliferación de imágenes y palabras sobre el país. Sin embargo, si bien muchos documentales recientes relacionados con China han generado más información detallada y conocimientos en profundidad que *Chung Kuo*, ¿cuántos de ellos pueden equipararse en cuanto a arte y visión? La historia, al parecer, está finalmente poniéndose al día con los viajes de Antonioni. La curiosidad compartida, la mutua fascinación tan visiblemente viva en las miradas atrapadas entre cámara y sujeto, es ahora mucho más real en muchos frentes. *Chung Kuo*, esa película intemporal, estaba muy por delante de su tiempo, y quizá lo siga estando.

