

# NEW LEFT REVIEW 131

SEGUNDA ÉPOCA

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 2021

## ARTÍCULOS

WOLFGANG STREECK	Elecciones alemanas	7
SUJATHA GIDIA Y ALAN HORN	Raza, casta, clase	19
MIKE WAYNE	Hojas de ruta para después de Corbyn	43
J. X. ZHANG	El barrito del elefante	77
FRANCO MORETTI	Una nueva intuición	97
ADRIAN GRAMA	¿Antídotos contra la alienación?	109

## CRÍTICA

TOM HAZELDINE	Transformatrix	132
RYAN RUBY	La privatización de los grandes relatos	142
RICHARD SEYMOUR	Modelos para la ralentización	158

---

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

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

INSTITUTO  
**25M**  
DEMOCRACIA

SUSCRÍBETE

**ts**  
d traficantes de sueños



J. X. ZHANG

## EL BARRITO DEL ELEFANTE

«**◀◀** HAY UN ELEFANTE en el zoo de Manzhouli. Pasa los días sentado, quizá porque le están pinchando todo el tiempo con una horquilla o porque simplemente disfruta sentándose allí. Todo el mundo va a verlo, agarrándose a las barras de la jaula. Algunos le lanzan comida, pero el elefante no presta atención». El monólogo inicial nos conduce a *An Elephant Sitting Still* (2017), una película de doscientos treinta minutos dirigida por el fallecido novelista y cineasta chino Hu Bo. La voz superpuesta continúa a lo largo de una secuencia visual de «personajes sentados», reproduciendo el título de la película. El joven que habla está sentado al borde de la cama, medio desnudo, murmurándole a la mujer tumbada a su lado. Un anciano, envuelto en una pirámide de colchas, se sienta con su perro en una terraza acristalada. Una muchacha se despierta y se sienta, perdida en la luz del amanecer que se filtra a través de la cortina. Un estudiante envuelve con cuidado un rodillo de amasar con cinta de embalar antes de sentarse a la mesa de la cocina, donde su padre se queja del hedor que hay fuera de los pisos: «Otro día asqueroso».

Compuesta principalmente de escenas rodadas en planos secuencia individuales, la película entrelaza las historias de estos cuatro personajes a lo largo de un solo día en una ciudad triste de la provincia de Hebei. El joven filósofo, Yu Cheng, es un vendedor de coches medio delincuente, rechazado por su novia, que en ese momento está en la cama con la esposa de su mejor amigo. El soldado retirado, Wang Jin, está a punto de ser enviado a un asilo por su codiciosa hija y el marido de esta. Wei Bu, de diecisiete años, defiende a su amigo contra el abusón del colegio, que resulta ser hermano de Yu Cheng. En la toma posterior a la caída del

abusón por unas escaleras, Wei Bu intenta convencer a su compañera Huang Ling de que se escape con él a Manzhouli. Pero ella tiene una aventura con uno de los profesores del colegio y no sabe todavía que alguien ha subido un vídeo de los dos en un karaoke. Mientras tanto, la mascota de Wang Jin es atacada por el perro blanco de una pareja rica y muere. Las historias convergen, con unos personajes empujados hacia la huida por las relaciones sociales tóxicas en las que están enredados, pero atraídos también por la idea del elefante enigmático de Manzhouli. Aunque el elefante no llega a verse, las últimas escenas de la película muestran a los protagonistas de camino hacia la ciudad fronteriza.

En octubre de 2017, el enigma del elefante quedó ensombrecido por el suicidio del joven director. Hu Bo no llegaría a saber que su película entusiasmaría a la crítica en la Berlinale y recibiría el Caballo de Oro en Taipei. Cuando se ahorcó, a los 29 años, estaba completamente desesperado. En un archivo titulado «Muerte de un joven cineasta» que se encontró en su ordenador, documentó sus conflictos con la empresa productora, Dongchun Films. El productor –el conocido director Wang Xiaoshuai– rechazó la versión de cuatro horas de *An Elephant Sitting Still*, insistiendo en reducir su duración a la mitad<sup>1</sup>. Para Hu Bo, esta exigencia era inaceptable, en buena medida porque destruiría la integridad de los planos secuencia de la película y desmantelaría su estructura. Cuando Dongchun Films presentó una demanda judicial contra él, al joven cineasta le dieron dos opciones: anular el contrato, eliminando su nombre del crédito de director, o reunir 3,5 millones de yuanes –aproximadamente medio millón de dólares– para adquirir la propiedad absoluta de la película<sup>2</sup>. Hu Bo escribió en su cuenta de Weibo lo siguiente: «Han pasado los años, pero

---

<sup>1</sup> Las razones comerciales de la exigencia de acortar la película por parte de Dongchun Films son obvias; menos estudiado es el contexto de la censura. El rodaje de *An Elephant Sitting Still* coincidió con la introducción en China de la nueva Ley de Promoción de la Industria Cinematográfica en marzo de 2017, que endurecía y codificaba las exigencias. La ley estipula que todas las películas deben obtener un «permiso de distribución» (también conocido como «Sello del Dragón») para ser proyectadas en festivales o en salas comerciales, siendo el incumplimiento sancionable con multas de hasta veinte veces los ingresos obtenidos. Una versión más corta de la película, con sus planos secuencia destruidos, se acomodaría más fácilmente a la eliminación posterior de cualquier escena que provocara conflictos con los censores.

<sup>2</sup> De acuerdo con los cálculos de Hu Bo, los gastos de producción ascendieron a 730.000 yuanes (poco más de 100.000 dólares), muy por debajo del presupuesto de 900.000 yuanes que había firmado. Cuando cuestionó la demanda de 3,5 millones de yuanes planteada por Dongchun Films, la productora respondió que era para cubrir los honorarios de 2 millones de yuanes de Wang Xiaoshuai, productor de la película, y los costes operativos de la empresa. Véase Kang Lukai, «Hu Bo: yige zishazhe de chuanshuo [Hu Bo: relato de un suicidio]», *GQ Report*, 18 de noviembre de 2018.

nunca he meditado sobre la pregunta de qué es el cine. Pues bien, es humillación, desesperación, impotencia, lo que convierte al ser humano en un chiste»<sup>3</sup>. Tras la muerte de Hu Bo, Dongchun Films transmitió los derechos de propiedad intelectual a sus padres.

La muerte del cineasta ha tenido el efecto de enmudecer los debates en torno a *An Elephant Sitting Still*, dejándola en un aislamiento espléndido, tan silenciosa como un cuadro de siglos de antigüedad colgado en la pared. Ya no podemos esperar que el director se la explique al público en entrevistas, extendiéndose sobre cómo concibió la obra y qué problemas tuvo que resolver en su realización. No habrá largometrajes posteriores que arrojen una luz retrospectiva sobre esta obra maestra de juventud. En ausencia del cineasta, el crítico tiene que imaginar la conversación, buscando pistas sobre sus intenciones en el material que ha dejado tras de sí y, al mismo tiempo, preguntarse en qué medida la autonomía de la película abre un espacio que diverge del diseño de su director. Para empezar a entender un cuadro, podemos recurrir a sus dibujos, desde el *primo pensiero* –los primeros esbozos del diseño– hasta el *cartonné*, el dibujo definitivo, que establece las líneas y las formas que deberán transferirse a la base preparada sobre la cual se trabajará la pintura. En el caso de *An Elephant Sitting Still*, tenemos una plétora de dibujos preparatorios. Disponemos del guion, *The Golden Fleece* –análogo al *modello* de un pintor– que fue mostrado a los posibles productores. Hay un cuento epónimo, que revela algunas de las consideraciones filosóficas que Hu Bo tenía en mente. Disponemos del plan de rodaje: el dibujo preparatorio, que combina estas dos fuentes para crear la estructura actual de la película. Tenemos a nuestra disposición, además, los múltiples textos narrativos que Hu Bo escribió bajo el pseudónimo de Hu Qian (*qian* significa «emigrar») en sus últimos seis años de vida: dos novelas, *Xiaoqu* [El barrio] y *Niuwa* [La rana toro]; dos novelas cortas, *Da Lie* [La grieta enorme] y *Yuanchu de Lamo* [Adiós a lo remoto]; dos obras teatrales, *Xiju de yanse* [Los colores de la comedia] y *Dida* [Llegada]; y docenas de cuentos y poemas. Esta producción literaria proporciona un complemento esencial a la estética única de la cinematografía de Hu Bo.

### *Entre películas y relatos*

Hu Bo nació en 1988 en Jinan, Shandong. Se sabe poco de su procedencia familiar, aunque podemos conjeturar que sus padres no eran ricos:

---

<sup>3</sup> Véase la entrada de Hu Bo en Weibo [huerbo] correspondiente al 16 de julio de 2017.

vivían en un piso alquilado sin calefacción central, cerca de la estación del tren de alta velocidad, cuando un periodista los entrevistó en Jinan, cuatro meses después de la muerte del cineasta. Hu Bo comenzó la enseñanza primaria a los siete años, practicando artes marciales como actividad extraescolar durante cuatro años. A los dieciséis suspendió el examen de entrada en la enseñanza secundaria superior y enseguida se matriculó en un colegio local en el que el único criterio de admisión era el pago de 4.500 yuanes (unos 600 euros) al trimestre. Si bien el colegio tenía poco que ofrecer desde el punto de vista académico, por aquel entonces Hu Bo desarrolló un importante interés por la novela y el cine. Con una cámara prestada realizó un corto sobre un muchacho con diversidad funcional, que se sienta frente a la ventana a mirar cómo juegan los otros chicos y chicas hasta que un día lanza un avión de papel y otro muchacho lo recoge y le ayuda a bajar para unirse al juego. En 2006, con apenas 18 años y todavía en el último año de secundaria, Hu Bo emigró de Jinan a Pekín, asistiendo a clases de oyente y llevándose bolsas de DVD a su habitación alquilada para devorarlos por la noche. Su sueño estuvo a punto de hacerse realidad cuando recibió una oferta de la Academia de Cine de Pekín (ACP) con la condición de que aprobase el examen nacional general de acceso a la universidad. Pero suspendió y volvió a suspenderlo al año siguiente. A cambio, empezó pintura y después, en 2008, presionado por su familia, se matriculó en una escuela de formación profesional, la Escuela de Comunicación y Medios de Shandong, a la que asistió solo durante cuatro meses<sup>4</sup>.

En 2010 fue admitido finalmente en el Departamento de Dirección de la ACP. En sus propias palabras, a los 22 años, cuando sus antiguos compañeros de colegio ya habían terminado la universidad, él se convirtió en el novato más viejo de la Academia de Cine. Una vez dentro, sin embargo, Hu Bo descubrió, para su decepción, que la ACP había dado un giro comercial. Los profesores defendían las parodias coreanas de Hollywood y formaban a sus alumnos para hacer *remakes* de películas de género populares. En su mayoría, los cortos que Hu Bo realizó en la ACP—como *Hei tie* [Hierro negro], *Tou he niunai de ren* [El que robó la leche]—estaban deteriorados por este enfoque, que él rechazó con resolución nada más terminar los estudios, declinando un encargo para convertir su corto de graduación de 26 minutos, *Ye ben* [Corredor nocturno] en un *thriller* en formato de largometraje<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Kang L., «Hu Bo: yige zishazhe de chuanshuo», cit. Véase también Chen Chuhan y Mo Nan, «Hu Bo: quexi de ren [Hu Bo: el ausente]», *Guyun Lab*, 17 de noviembre de 2018.

<sup>5</sup> La única película de su periodo estudiantil de la que Hu Bo estaba satisfecho era un corto de 23 minutos que realizó en 2011, titulado *Dao Ke'erduowa* [A Córdoba].

Los cuatro años pasados en la Academia de Cine de Pekín le enseñaron a Hu Bo, a lo sumo, qué no hacer con su arte. Cuando se graduó en 2014, a diferencia de sus compañeros –la mayoría de los cuales comenzó a trabajar en anuncios publicitarios o en series de televisión– él se dedicó a escribir, intentando mantener un espacio autónomo para la exploración artística. A diferencia de la compleja industria cinematográfica, la escritura literaria le resultaba «controlable», una «salida segura» que ofrecía «la manera más poderosa» de «confrontar la desolación del mundo»<sup>6</sup>. Su narrativa presenta dos tipos generales: los buscadores y los nihilistas. Los relatos sobre los buscadores pueden interpretarse también como historias de caminos: un callejón lleno de cubos de basura donde varios recién graduados que residen en un bungalow alquilado luchan por sobrevivir; el camino en el bosque en el que dos cazadores encuentran ensangrentada a una chica a la que han disparado por accidente; el recorrido nocturno de un perrero por un complejo residencial; pasajeros de metro atravesando adormilados un lago contaminado que une zonas urbanas con zonas rurales; una carretera en la que una pareja se separa y vuelve a unirse; el sendero hacia una fábrica abandonada, junto a los campos de trigo; la dirección de una cita que solo puede hallarse mediante el recuerdo del encuentro anterior. Estos relatos tienden a comenzar con brusquedad y a terminar de manera abrupta, como si la partida y la llegada no fueran sino dos corchetes que dan forma a la duración. Muestran la atracción de Hu Bo por los espacios liminales, que a menudo constituyen zonas de transición, típicamente, de un lugar de desesperación a un lugar de incertidumbre. En el plano estilístico, los relatos son casi anacrónicamente inocentes y sinceros.

El relato más elaborado de Hu Bo en este periodo fue una novela corta, *La grieta enorme*, inspirada en su estancia de cuatro meses en la escuela de medios de comunicación de Jinan<sup>7</sup>. El relato comienza con un tumulto

---

Presenta a un hombre de mediana edad con una enfermedad terminal que compra un billete de tren a Tianjin. Una vez a bordo, otro pasajero –un joven que recita *La canción del jinete* de Lorca– le explica que pueden ir a Córdoba, o de hecho a cualquier parte del mundo, por un túnel secreto, si se bajan del tren antes de que este llegue a su destino. Aun sin estar convencido del todo, el hombre se baja del tren, pero no encuentra más que un edificio a medio derruir en un descampado. Allí coincide con una joven que también ha estado en el tren y que le dice que regresa a la ciudad. Él toma un fragmento de ladrillo y escribe «Dao Ke'erduowa» en una tabla. Fuera del edificio rebuzna un burro. Con la tabla a cuestas y guiando al burro, el hombre se aleja en la distancia. Los tres personajes y el rebuzno del burro nos hacen preguntarnos si este corto no es el primer embrión de *An Elephant Sitting Still*.

<sup>6</sup> Hu Qian, «Epilogue», *Huge Crack*, Taipei, 2018, p. 349. Véase también la entrevista realizada por He Jing, «Wenxue shi hen anquan de chukou [La literatura es una salida segura]», realizada en junio de 2017 y recopilada en Hu Qian, *Farewell to the Faraway*, Taipei, 2019, pp. 324-329.

<sup>7</sup> Hu Qian, «Da lie zhihou chunagzuo tan [Reflexión tras *La grieta enorme*]», *Xihu*, vol. 6, 2017.

violento iniciado por los estudiantes mayores, que perciben como reto a los recién llegados a su territorio. Tras la revuelta, se desarrollan dos tramas paralelas: la caza del tesoro y la búsqueda de venganza, que convergen en el punto culminante del relato. La salvaje energía juvenil de los personajes ha suscitado comparaciones con *El señor de las moscas* de Golding. Asombrosamente, la caza del tesoro –con una pala, un pico y una carretilla robados a un campesino local– tiene lugar en un túnel, una *huis clos* [puerta cerrada] que es también una zona de transición. Cavar no es ya un medio para alcanzar un fin, sino una metáfora de la reflexión existencial. Al cazador de tesoros le atormentan las dudas, pues teme que lo que busca no esté enterrado aquí sino bajo «las otras dos rocas grandes», lo que paradójicamente sostiene sus esperanzas, ya que mientras sigan ahí, «siempre existirán otras posibilidades». Cuando por fin emerge del túnel, es para decirles al campesino y a su hijo: «Dejadme bailar para vosotros». Bailar, agudizar las sensaciones propias, crear de una forma que plantee un reto a las realidades existentes: ¿es ese el tesoro? ¿Es ese el propósito de la búsqueda?

El tema del nihilismo es explorado en la fábula apocalíptica de Hu Bo titulada *La rana toro*, texto escrito entre junio y octubre de 2015 en medio de operaciones de inversión en bolsa por su parte efectuadas en un intento frustrado de sostener su carrera de escritor, ya que perdió en ellas todo el dinero que le había prestado su madre, lo cual proporciona el trasfondo lúgubre de la novela<sup>8</sup>. El relato gira en torno a la investigación sobre el plan de una mujer de casarse con una rana toro, que conduce a la revelación de una saga épica y a una conspiración atroz para inundar toda la ciudad de aguas residuales. Presenta una sociedad altamente polarizada: por un lado, el veterano militar convertido en magnate, con un inmenso poder destructivo derivado de la privatización de propiedades estatales; por otro, un comerciante marginado, que cree que llevar una pistola encima es la única forma de superar las distinciones de clase. El área periurbana es ahora una tierra baldía: se han derribado los complejos residenciales y lo que queda es un edificio blanco reconvertido, antiguo salón de la junta de residentes, que ahora alberga a unos alcohólicos que creen estar viviendo en «una sociedad comunista».

La absurdidad está apuntalada por una serie de consideraciones metafísicas sobre el suicidio y el nihilismo. Cuando el mal se normaliza en

---

<sup>8</sup> Respecto al contexto de la novela, véase Hu Qian, «Epilogue», *Bullfrog*, Taipei, 2019, pp. 313-317. Véase la entrevista concedida por Hu Bo en la librería Wuwai de Wuhan en septiembre de 2017, recopilada en el mismo libro, pp. 318-322.

el mundo, la vida se convierte en una excusa; pero se puede elegir otra forma de resistencia, cuya esencia es la dignidad de la vida en lugar de su ampliación. Por otra parte, lo que impide el suicidio es el propio nihilismo, que es como permanecer de pie en una intersección en la que tomar cualquiera de los caminos no será tan bueno como permanecer quieto en el punto actual, donde parecen existir tantas posibilidades. *La rana toro* ofrece también una reflexión crítica sobre el acto de buscar: huir de la agonía es sencillo, ya que todo lo que implica es poner a la persona dentro de un laberinto. De inmediato esa persona dejará de lado todo lo demás y se concentrará en buscar una salida, olvidando incluso cómo acabó atrapada en el laberinto.

### *Dos esbozos*

Con estos dos flujos batallando en sus venas —el acto de buscar y la inacción del nihilismo; uno en movimiento y efímero, la otra inmóvil y eterna— Hu Bo empezó a trabajar en un nuevo guion titulado *Jin yang-mao* [El vellocino de oro] en enero de 2016 y lo completó a tiempo de presentarlo al FIRST Financing Forum, una plataforma china que reúne a cineastas jóvenes con inversores. En un encuentro organizado en julio, la «atmósfera hipnotizante y peculiar» de *El vellocino de oro* atrajo el interés de Dongchun Films, la compañía productora de Wan Xiaoshuai, lo cual dio como resultado la firma de un contrato<sup>9</sup>. El guion original nunca se publicó, pero podemos hacernos una idea gracias a la entrada incluida en el catálogo del FIRST Financing Forum:

Enfrentado al desconcierto y la frustración en el mundo, el escolar Wei Bu esconde el mundo real y recrea su propia realidad basándose en un recuerdo del mito griego de Jasón en busca del vellocino de oro. En su relato, tiene que huir tras herir de gravedad al abusón más insolente del colegio, cuando intenta proteger a su mejor amigo; su vecino Wang Jin, un anciano en la sesentena que ha sido expulsado por su propia familia, se ofrece a ayudarlo; una compañera de clase, Huang Ling, queda también ligada a su destino de una manera extraña y trágica. Por otra parte, cazadores violentos como dragones venenosos, autoridades escolares y padres despiadados extienden sus redes por toda la ciudad en persecución de Wei Bu. Viajando por la tierra baldía, Wei Bu afronta de nuevo la vida real<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Dado el bajo presupuesto, de solo 900.000 yuanes (unos 140.000 dólares), a los actores no se les pagó, y el propio Hu Bo sobrevivió con el dinero del premio que le concedieron por *Huge Crack*. Véase Kang L., «Hu Bo: yige zishazhe de chuanshuo», cit.

<sup>10</sup> En la página web del FIRST Financing Forum se ofrece una sinopsis del guion y la declaración del cineasta.



El guion de *The Golden Fleece* introduce un elemento resplandeciente no observado en las obras anteriores de Hu Bo: los perdedores son ahora combatientes en lugar de escapistas. Los prototipos de Jasón y sus argonautas sirvieron para transformar los *dramatis personae* de Hu Bo, equipando a cada uno de ellos con una arma: el rodillo de amasar que Wei Bu envuelve y protege meticulosamente con cinta, un detalle retomado de *La rana toro*; el taco de billar que Wei Bu le presta a Wang Jin, que lo usa para enfrentarse a los matones; el bate de béisbol que Huang Ling toma cuando se enfrenta al gran perro blanco, y que vuelve a blandir cuando el profesor y su mujer amonestan a su madre. El espíritu inconfundiblemente luchador del guion de 2016 era una contracorriente al nihilismo que invade *La rana toro*.

Mientras llevaba a cabo la preproducción, en el segundo semestre de 2016, Hu Bo estaba trabajando también en la publicación de su primer libro: una recopilación de quince relatos escritos entre 2012 y 2016, incluida la novela corta *La grieta enorme*, con la que acababa de ganar el Premio de Novela Cinematográfica en chino de Taiwán. El último relato sumado a la recopilación fue «Un elefante sentado inmóvil», escrito en septiembre de 2016. Era el favorito de Hu Bo. «Cuando lo terminé, sentí que había alcanzado un nuevo estadio en mi esfuerzo creativo. Este relato tiene una gran importancia para mí. Me ha llevado a negarme por completo a mí mismo y de ese modo me ha alejado de mí mismo, permitiéndome escribir relatos sobre otras personas»<sup>11</sup>. En comparación con los otros relatos de carretera incluidos en la recopilación, el cuento del «Elefante sentado inmóvil» tiene una dimensión filosófica más clara, que recuerda a *Crimen y castigo*. Narrado en primera persona, la trama sencilla se desarrolla en tres lugares. El primero es una ciudad anónima de China en la que Li Kai, el amigo del narrador, salta desde una ventana al descubrir que su esposa tiene una aventura con este. El segundo es Taipéi, adonde el narrador se traslada para huir del escándalo, pero también siguiendo los pasos de su exnovia, una guionista que ha volado allí para firmar un contrato con un novelista. Rechazado de nuevo por esta mujer, el narrador efectúa un viaje a Hualien, en la costa del Pacífico de Taiwán, para buscar el elefante del que le había hablado Li Kai<sup>12</sup>. El narrador llega por fin al zoo, cuando este está a punto de cerrar:

---

<sup>11</sup> La entrevista se realizó durante el lanzamiento de *Huge Crack*, el 28 de diciembre de 2016. Se puede encontrar la traducción al inglés en el Programa de la proyección de *An Elephant Sitting Still* en el Mulan International Film Festival, que tuvo lugar el 27 de enero de 2019.

<sup>12</sup> El escenario taiwanés tal vez esté sacado de las excursiones de Hu Bo cuando participó en un programa dirigido por Hou Hsiao-hsien en la Golden Horse Film Academy de

Entré y allí estaba el elefante sentado en el suelo, rodeado de un círculo de estiércol, con algo de hierba un poco más lejos, cuya utilidad no comprendí. Había también varios tocones de árbol, inútiles y absurdos.

«¿Para qué lo tienen?». El narrador se siente desolado al descubrir el mítico elefante en un estado tan lamentable, con trozos de zanahoria, manzanas y hamburguesas a medio comer a su alrededor. Pero el aura del gigante inmóvil sigue ejerciendo una atracción fatal sobre él. Trepa la valla y salta al cercado, enfrentándose a la pregunta de por qué el elefante permanece inmóvil.

Estaba casi pegado a él, cuando le vi la pata trasera rota. El elefante parecía pesar al menos cinco toneladas y era impresionante que pudiera mantenerse estable en esta posición sentada. Casi me eché a reír, sintiendo el impulso de rodearlo con los brazos y darme una buena llorera. Pero me asesté un golpe con la trompa, muy fuerte. Después adelantó el pie hacia mi pecho. Cuando los cuidadores del zoo llegaron corriendo, alcancé a ver sus bocas maldiciendo de manera incomprensible.

Si la doble respuesta moral del narrador –indiferente a la muerte de su amigo, pero empático con el elefante herido– es un eco del protagonista de Dostoyevski, el mamífero herido y convertido en espectáculo público podría evocar la ballena de las *Armonías de Werckmeister* (2000) de Béla Tarr. El director húngaro, que había comenzado su trayectoria profesional haciendo películas inspiradas en estilo documental de la «Escuela de Budapest» sobre la vida de la clase obrera, desarrolló como es bien sabido su propio mundo cinematográfico caracterizado por planos secuencia en claroscuro y alegorías casi apocalípticas, buscando una realidad que es, en palabras de Tarr, «no solo social», «no solo ontológica» sino también «cósmica»<sup>13</sup>. Adaptada de *Melancolía de la resistencia*, una novela surrealista de László Krasznahorkai, la película *Armonías de Werckmeister* de Tarr cuenta la historia de la llegada de una *troupe* circense a un pueblo y la agitación que ello provoca. A Hu Bo le atraía en especial la extraordinaria secuencia inicial de la película, una escena de taberna en la que el joven cartero improvisa un baile con los borrachos locales, representando el eclipse y la reaparición del sol, mientras la tierra vuelve a estar inundada de calor y luz.

---

Taipéi en 2014. Pero en Hualien no hay zoológico, solo una granja urbana con unas vacas y un parque jurásico con esculturas chabacanas de dinosaurios.

<sup>13</sup> Eric Kohn, «An Interview with Béla Tarr: Why He Says *The Turin Horse* Is His Final Film», *Indiewire*, 9 de febrero de 2012. Véase también Jacques Rancière, *Béla Tarr, the Time After*, Mineápolis (MN), 2013.

El enigmático elefante reúne varias ramas del trabajo de Hu Bo. Su enigma sustituye al mito del vellocino de oro –o a la existencia de «las otras rocas grandes» en *La grieta enorme*– como repositorio de las esperanzas de los buscadores. Su forma gigantesca llena el «vacío colosal» descrito en *La rana toro*. La elección de Manzhouli, ciudad fronteriza y enclave comercial situada en la frontera entre China y Rusia, conserva el sabor de periferia del mundo indicada en el guion de *El vellocino de oro*, pero también, con su connotación rusa, susurra el dilema dostoyevskiano de la historia del «elefante». Y a los buscadores se les han dado armas. Con esta amalgama temática, el terreno de la película estaba preparado. Se cambió el título a «Un elefante sentado inmóvil» y se finalizó el guion técnico con noventa y ocho escenas<sup>14</sup>.

### *La política de la paleta cromática*

Es bien sabido que el cine, la más joven de las artes, combina en sí todas las anteriores: visual (luz y sombra, representación figurativa, el retrato/primer plano), literaria (trama, relato, diálogo), dramática (actores, disposición de escenas/*mise-en scène*, conflicto y tensión), auditiva (melodía, ritmo, palabra oral, el ámbito de la banda sonora). El cine es también un arte material, cuya realización depende de los fenómenos hallados o escenificados ante la lente de la cámara, así como del trabajo colectivo del proceso cinematográfico. En la realización de *An Elephant Sitting Still*, la ciudad se convierte en personaje principal por derecho propio: las figuras cuyas historias seguimos a lo largo del día están abriéndose constantemente camino de un lugar, un encuentro, a otro. El guion técnico no especifica qué ciudad es, pero apenas importa, porque casi todos los espacios urbanos de China comparten las ubicaciones que exige: dormitorio, cocina, terraza, pasillo, complejo residencial, calle, escuela, hospital, parada de autobuses, restaurante, sala de billares, supermercado, residencia de ancianos, estación, acera. Lo que le importaba a Hu Bo era la tonalidad del cielo, porque la paleta apagada establece el tono de toda la película. Si fuese un cuadro, bastarían los pigmentos del negro, el blanco, el amarillo ocre y el siena tostado. Por sus tonos de gris, que proporcionan una sensación envolvente de desolación, la localización que Hu Bo eligió fue Jinxing, un condado situado en el oeste de la provincia de Hebei, en la frontera con

---

<sup>14</sup> El guion técnico se publicó a título póstumo en un libro, *An Elephant Sitting Still*, Nanjing, 2019, que también incluye la novela de Hu Bo *The Neighbourhood*, escrita en noviembre de 2011 y revisada en mayo de 2017.

Shanxi. El distrito minero cercano ha convertido el área en una de las más contaminadas del país<sup>15</sup>.

La paleta cromática de *An Elephant Sitting Still* no estuvo finalmente determinada por la meteorología, sino por las necesidades autorrepresentativas de los líderes políticos chinos. Cuando el equipo de rodaje llegó a Jingxing, a finales de febrero de 2017, se había ordenado el cierre de todas las fábricas para reducir la contaminación antes de las Dos Sesiones –las reuniones plenarias anuales de la aquiescente Asamblea Popular Nacional y la Conferencia Consultiva Política del Pueblo Chino– que pronto se reunirían en Pekín. La nube de contaminación desapareció de Jingxing, revelando un cielo inesperadamente claro y azul. No era factible esperar a que se reanudara la producción industrial, porque la productora solo le había asignado a Hu Bo veinticinco días de rodaje. Para conseguir el efecto requerido, el equipo tuvo que limitar el rodaje a las madrugadas y los atardeceres, como máximo cuatro horas al día, usando luz natural sin ningún complemento artificial. Lo que se perdieron así fueron las sutiles transiciones indicadas en el guion por los marcadores temporales –amanecer, mañana, mediodía, media tarde, anochecer, noche– que son esenciales para una película que establece su argumento en un solo día.

La calidad de la media luz en la que se rodó la película tiene otra limitación intrínseca: reduce la variación tonal de una imagen. Si la película se hubiera rodado a plena luz del día bajo un cielo lleno de contaminación, como pretendía el cineasta, que pasó semanas recorriendo el condado para prepararla, habría mantenido su cromaticidad apagada, pero la gama tonal se habría ampliado enormemente, los colores serían apagados pero claros, no un tanto difuminados. Tómese, por ejemplo, la secuencia de Wei Bu y Huang Ling caminando alrededor de la jaula del mono, mientras el primero intenta convencerla de que se escape con él: filmada con una luz diurna más fuerte, los árboles en la distancia se parecerían más a barras de metal, como se describe en el guion, y

---

<sup>15</sup> Quizá haya habido otra razón que atrajera a Hu Bo a esta localidad. Jingxing recibe su nombre por la leyenda de Mu, rey de la dinastía Zhou, que estando allí de caza describió el terreno como un pozo [*jing*] rodeado por el borde de una estufa [*xing*]. Unos meses después, la naturaleza claustrofóbica de un pozo estableció el tono del canto de cisne cinematográfico de Hu Bo, *Man in the Well* (2017), una obra beckettiana, de dieciséis minutos de duración, caracterizada por una estética que evoca las pinturas negras de Goya y una delineación audaz del canibalismo que recuerda un cuento de Lu Xun, «Diario de un loco».

el doble conjunto de rejas –las dos figuras están fuera de la jaula, pero dentro de otro cierre– habrían sido aún más punzantes.

La película refunde los personajes de las fuentes literarias que utiliza, el cuento y el guion, para componer su cuarteto. Yu Cheng (Zhang Yu), la figura narradora dostoyevskiana en el relato, se transforma literalmente en un malhechor. Vástago medio mafioso de una familia propietaria del concesionario de coches local, a menudo va seguido por unos cuantos secuaces matones que le sirven de sicarios. En la película, es al mismo tiempo mensajero y cazador, buscador y nihilista, delincuente y salvador, capaz de más autorreflexión que los demás personajes. Da órdenes a otros delincuentes, pero es abofeteado por sus padres y despreciado por la mujer a la que ama. Niega cualquier responsabilidad, cuando su amigo engañado se suicida, culpando a la esposa de este y a la mujer que rechaza su amor. Pero se siente profundamente impresionado por el gesto pensativo del hombre a medida que acepta lo ocurrido –frotándose el puente nasal, profundamente concentrado en sus pensamientos– antes de acelerar para saltar desde el balcón. En una escena crucial, filmada desde arriba de las vías de tren que salen de la ciudad, es ese mismo gesto, que Yu Cheng ve hacer a Wei Bu, el que le lleva a dejar que el estudiante se vaya y a admitir su participación en la muerte del amigo. Pero de los cuatro personajes principales él será el único que no saldrá de la ciudad. El amigo de Wei Bu, Li Kai, es un personaje secundario importante fuera de este cuarteto. En el relato, este es el nombre del marido traicionado. En la película, Li Kai es la víctima del abusón y el causante, con sus mentiras, del desastre que se cierne sobre Wei Bu. Robándole una pistola a su padre, Li Kai se convierte en ejecutor del castigo, hiriendo a Yu Cheng y volviendo la pistola contra sí mismo<sup>16</sup>.

De manera más aguda que los demás, Yu Cheng expresa el sentimiento de ruina que todos ellos comparten, un sentimiento que atormenta a muchos –en especial a jóvenes y ancianos– en la China actual, a pesar del orgulloso ascenso del país a la categoría de potencia mundial. En la extensa conversación que mantiene con su antigua novia –que comienza cuando la encuentra en la calle, continúa en un bar, y alcanza su desenlace en un plano secuencia filmado dentro de un túnel, en los grises más oscuros, solo con una mancha de luz diurna en la distancia– Yu Cheng confiesa

---

<sup>16</sup> Quizá haya un acertijo oculto en el nombre de Li Kai: el compuesto formado por los dos caracteres chinos, *li* [oscuro] y *kai* [desfile triunfal de un ejército que regresa de la batalla], destila el baile del eclipse en la taberna de Béla Tarr: cuando la oscuridad termina, el mundo regresa a la vida.

«Mi vida es como un vertedero, en el que sigue apilándose basura, una cosa encima de la otra, y nunca logro limpiarla». A lo que la mujer responde, «Nada especial, todo el mundo está igual, pero solo tú te quejas». Yu Cheng se burla de ella, «Tú finges, con tu esquí y tu buceo. Mira a tu alrededor: ¿de qué sirve fingir una vida de clase media?».

Las sutiles diferencias de clase se hallan omnipresentes en la película, con la educación y la vivienda ahora a merced de las fuerzas del mercado. Wei Bu (Peng Yuchang), cuyo padre es un expolicía con diversidad funcional y cuya madre vende ropa en el distrito minero, va a un colegio deteriorado que pronto cerrarán para construir en su lugar un complejo residencial fruto de la iniciativa privada; como le dice su profesor con desdén, probablemente acabe de vendedor ambulante. Wei Bu tiene muchas cualidades buenas: confía sin reservas en su amigo y es suficientemente valiente como para enfrentarse al acosador; es el motivador del viaje a Manzhouli, e inesperadamente mantiene viva la esperanza, cuando los demás quieren abandonar. Pero puede cometer actos que distorsionan sus rasgos hasta convertirlos en una máscara espantosa, descargando la ira por su situación contra unos ancianos que juegan al bádminton en un parque, y mostrándose exultante por un momento en su crueldad antes de caminar a un vertedero y gritarse a sí mismo: «Eres un asqueroso». El personaje de Huang Ling (Wang Yuwen) también es ambiguo. Criada por una madre divorciada que se gana la vida vendiendo productos farmacéuticos, lo cual a veces incluye transacciones sexuales, a Huang Ling le gusta pasar el tiempo con el profesor porque su casa está «limpia y ordenada». El cinismo de su madre le asquea, pero no puede soportar cómo la maltrata la esposa del profesor. El plano secuencia en el que se ve a Huang Ling escapar por la ventana de su piso de la planta baja y volver a entrar por la puerta delantera cuando oye la pelea, refleja la relación tortuosa entre madre e hija: por debajo de la irritación y la repugnancia hay confianza mutua.

Wang Jin, un soldado retirado, que interpreta con extraordinaria dignidad Li Congxi, vive en la terraza acristalada de su piso, tomado por la familia de su hija. Cuando los jóvenes deciden trasladarse a un distrito más caro para poder llevar a su hija a un colegio mejor, tratan de presionar a Wang Jin para que se vaya a vivir a una residencia de ancianos. En un plano secuencia, mientras visita la residencia, la cámara recorre el pasillo oscuro que ennegrece toda la pantalla, interrumpido por visiones breves de ancianos residentes atrapados en habitaciones con aspecto de

jaulas. A pesar del desaliento palpable de su vida, Wang Jin sigue sin quebrarse. Cinematográficamente, es el protagonista de una virtuosa toma de 360 grados que narra, sin mostrarlo, el ataque mortal a su perro. La cámara sigue a Wang Jin desde atrás, permitiéndonos ver por encima de su hombro la abultada sombra blanca en el otro extremo del callejón, ladrando y corriendo hacia nosotros. La cámara avanza entonces un paso, se gira y se centra en el rostro y la parte superior del cuerpo de Wang Jin. El perro grande ladra, el otro aúlla, Wang Jin lanza patadas, pero la cámara se fija tercamente en el hombre hasta que la lucha termina, cuando nos lleva a caminar alrededor del anciano, absorbiendo su trauma, su dolor, como un escultor que camina alrededor de su modelo, intentando eliminar cualquier vestigio de relato externo para interiorizar el recuerdo de su expresión en los músculos del rostro y del cuerpo<sup>17</sup>.

Este retrato de la vejez marcó una nueva evolución en la sensibilidad de Hu Bo: en la mayor parte de su obra escrita, la ira y la desesperación la expresan los jóvenes, al igual que el cinismo se encuentra por lo general entre los personajes de mediana edad<sup>18</sup>. En la película, la alianza entre el adolescente y el pensionista configura la ira de diferente manera: es tan cruda como avezada, feroz pero también fatigada; y la desesperación –el otro lado de la moneda– es inesperadamente animada. En una escena posterior, cuando Wang Jin está siendo maltratado en la calle por los propietarios ricos del perro blanco, Wei Bu se le une y le ayuda a enfrentarse a ellos. En gratitud, Wang Jin le da al colegial todo el dinero que tiene en el bolsillo para ayudarlo a escapar. Lo que recibe de Wei Bu a cambio es un taco de billar (arma) y el cuento del elefante (esperanza).

### *Espacios para la huida*

En una de sus primeras novelas, *El barrio*, Hu Bo describía con claridad los nuevos complejos de viviendas comercializados que se han construido masivamente por toda China desde mediados de la década de 1990. Con la privatización del parque de viviendas de la República Popular China, estos *xiaoku*<sup>19</sup> han ido sustituyendo gradualmente al viejo modelo de la unidad de trabajo, o *danwei*, construido desde la

---

<sup>17</sup> Este tratamiento de la violencia, presentada con enorme control, supone otro salto adelante respecto a las narraciones de Hu Bo en las que a menudo la fuerza física se presenta como una liberación de la frustración, aunque por lo general se describe a través del sonido en lugar de ser visualizada.

<sup>18</sup> La ira de los ancianos se desarrolló más tarde, en un cuento titulado «Abuelo», publicado en la recopilación *Farewell to the Faraway*, cit.

<sup>19</sup> *Xiaoku*: literalmente «distrito pequeño», por extensión, «barrio».

década de 1950 a imitación del microdistrito soviético centrado en las fábricas. Como escribió Hu Bo: «En el complejo había siete u ocho edificios en fila. Cada edificio tenía su fachada y su parte trasera. A lo largo de la calle frontal se alineaba un cobertizo para bicicletas. Las entradas a las viviendas estaban en la parte posterior [...] las alcantarillas estaban atascadas todo el año [...] el ruido de las reformas no cesaba». Con independencia de las variaciones arquitectónicas locales, la estructura básica del *xiaoqu* como unidad residencial segregada permanece sin cambios; en años recientes, se han agrupado en un sistema de «mantenimiento de la estabilidad» en forma de red de mayores dimensiones.

En *An Elephant Sitting Still*, cada línea argumental tiene su propio *xiaoqu*. La partida de Huang Ling de su casa es un camino sinuoso entre bloques de pisos de un color rosa apagado, hasta que cruza la verja del *xiaoqu*, saliendo al espacio abierto de la calle. El elevado bloque de viviendas con aspiraciones del que salta el amigo de Yu Cheng está rodeado, por el contrario, por una réplica en miniatura de la Gran Muralla. En el complejo más viejo y deteriorado de Wei Bu y Wang Jin, un arco roto conduce a la calle. En la película, el «distrito pequeño» se ha transformado en un espacio alienado y claustrofóbico. Los coches predominan visiblemente sobre las bicicletas, las terrazas están acristaladas para aumentar el espacio de la vivienda, los vecinos ya no hablan entre sí, las mascotas proporcionan el único consuelo a los solitarios. Las áreas comunitarias están mal mantenidas, las alcantarillas desprenden mal olor, los pasillos están poco iluminados y hay basura por todas partes. La publicidad de los agentes hipotecarios y los carteles anunciando la subida de la electricidad se yuxtaponen a las consignas: «Juntos ganamos todos»; «Una sociedad armoniosa».

A la reglamentación del hábitat –las características estandarizadas de los *xiaoqu*– se suma en años recientes una creciente normalización del lenguaje: esto lo capta el estilo del habla en la película, que no es el dialecto local sino el *putonghua*, un mandarín estandarizado, con leves vestigios ocasionales de los acentos de Hebei. Si estas uniformidades funcionan como herramientas destinadas a revivir un sentimiento de comunidad imperial en China, este no se basa en la igualdad, sino en la polarización creciente característica de una sociedad plagada de distinciones de clase tóxicas y corrosivas. Consciente o inconscientemente, *An Elephant Sitting Still* manifiesta, en consecuencia, una «estructura de sentimiento» realmente distinta de la presentada por el cineasta chino



Jia Zhangke, adscrito a la denominada «sexta generación» de creadores cinematográficos chinos, cuyas películas se basan en una estrategia localista. Mientras que el retrato que Jia hacía de la *xiancheng* (ciudad condado) –en especial en una de sus primeras trilogías, *Xiao Wu* (1997), *Plataforma* (2000) y *Placeres desconocidos* (2002)– presentaba el pueblo natal como el lugar que seguía proporcionando la «última línea de defensa»<sup>20</sup>, el *xiaoqu* de Hu Bo refleja, para una generación posterior, el sentimiento de carencia de hogar que impregna la China actual. Los personajes se ven forzados a irse para resistir<sup>21</sup>.

Un movimiento clave en el uso de los planos secuencia por parte de Hu Bo es la concentración de la cámara en los personajes principales que constituyen su preocupación fundamental. A menudo se les ve en primer plano o en un plano medio, ocupando el frente, mientras una figura desenfocada en el fondo amplía el espacio y añade tensión a la imagen. Jacques Rancière ha señalado que la figura en segundo plano insiste a menudo en la inmutabilidad del orden presente –la vida no va a mejorar; un lugar nuevo significa sufrimientos nuevos; así son las cosas– mientras que la figura en primer plano, con frecuencia rodada de perfil, mirando más allá del encuadre, señala la posibilidad de una línea de fuga<sup>22</sup>. Aquí, Hu Bo y su director de fotografía, Fan Chao, convirtieron el tiempo limitado del que disponían para rodar en una ventaja. Fan Chao explica lo siguiente:

Hay cuatro personajes y cuatro argumentos. Solo queríamos mantener la atención sobre estos cuatro personajes, literalmente. Queríamos que todo lo demás, todos los demás personajes y acontecimientos secundarios, representaran una forma homogeneizada de presión externa, aplicada por la sociedad sobre los personajes principales<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Zhang Xudong, «Poética del desvanecimiento: las películas de Jian Zhangke», *NLR* 63, julio-agosto de 2010.

<sup>21</sup> El deseo de irse se observa también en la segunda generación de trabajadores rurales migrantes, como muestra un documental de Li Yifan, *We Were Smart* (2019). Un joven trabajador de Foxconn explica que todos los chicos de las zonas rurales que llegan a la fábrica creen que «si te quedas en casa, estarás atrapado; si te vas, tal vez encuentres un camino», en concordancia con la experiencia de *An Elephant Sitting Still*.

<sup>22</sup> Respecto al comentario de Rancière, véase «Le film vu par Jacques Rancière», en la edición Capricci de *An Elephant Sitting Still*, 2019.

<sup>23</sup> Aaron Hunt, «At the Mercy of the Sun: Cinematographer Fan Chao on Shooting *An Elephant Sitting Still*», *Filmmaker Magazine*, 8 de abril de 2019.

«Una forma homogeneizada de presión externa»: este es el adversario al que se enfrentan los personajes, cada uno a su manera. Los personajes secundarios hablan a menudo con voces alienadas, como extraños a sí mismos. El profesor –la figura más cínica de la película– sirve de ejemplo: ya sea cuando anuncia a Wei Bu el cierre inminente de la escuela o al contar un mal chiste a Huang Ling, cuando entran en el ascensor de su vivienda, acerca de un pescador que tira a un estudioso a un lago, lo dice con voz distante, imitando el aura de un profeta antiguo.

Otra opción cinematográfica llamativa presente en *An Elephant Sitting Still* sugiere una perspectiva que recuerda la voz narrativa en primera persona de muchos de los relatos de Hu Bo. Como ha explicado Fan Chao, el plan de rodaje permitiría al público desarrollar una empatía por los personajes de manera inmersiva: «Estás siempre viendo lo que les pasa a los personajes y, por lo tanto, estás siempre experimentando eso con ellos»<sup>24</sup>. Se filmó principalmente con una cámara compacta Arri Alexa Mini con lentes Zeiss Ultra Prime, para evitar que la imagen fuera demasiado «nítida y comercial», observó Fan Chao. El tiempo no dedicado al rodaje se empleaba diligentemente en la puesta en escena cinematográfica y en ensayar. La coreografía de los movimientos de los actores en relación con la cámara y de la cámara en relación con los actores ya se había planeado cuidadosamente en la preproducción, cuando Hu Bo y Fan Chao estaban buscando localizaciones.

En muchas tomas, un *steadicam* (estabilizador de cámara) sigue a los personajes o camina a su lado. En la gran pantalla, esto sirve para proyectar a estos supuestos perdedores como héroes, como gigantes. En la secuencia del piso del profesor, donde Huang Ling está echada en el sofá de la sala de estar, la cámara se sitúa junto a su cabeza, al nivel de sus ojos, invitando a los espectadores a ver lo mismo que ve la estudiante: la mala noticia en su teléfono –las imágenes tomadas en el karaoke se han vuelto virales– pero también su propio cuerpo estirado en el sofá, con los pies apuntando hacia una siniestra planta de interior y una cortina a medio cerrar. Esta forma de ver, que dota de subjetividad a los vulnerables, podría interpretarse como un acto de desafío en sí mismo<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> El uso innovador de los planos secuencia por parte de unos cuantos cineastas jóvenes y emergentes ha traído un soplo de aire fresco al cine chino reciente. La toma de cuarenta y un minutos de *Kaili Blues* (2015), dirigida por Bi Gan, crea un espacio surrealista en el que el tiempo se distorsiona y el límite entre sueño y realidad se desdibuja. En *Morada en las montañas Fuchun* (2019), de Gu Xiaogang, los

La banda sonora básicamente diegética de *An Elephant Sitting Still*—ruido ambiental de tráfico, viento, obras de construcción, anuncios televisivos tenues, todo lo cual ayuda a crear un equivalente auditivo del espacio vacío— se suspende en los momentos clave. La música de la película, compuesta por la banda posrock Hualun, es más efectiva aún por su uso escaso, a menudo para acompañar transiciones narrativas o el momento psicológico que precede al acto de la huida. El tema «Caminando sobre hielo» conecta la salida de Wang Jin de la residencia con el vagar de Huang Ling por las calles. Mientras que el viejo no tiene nada más que un taco de billar, la adolescente no tiene otro sitio donde ir cuando fija su vista en un cartel sobre el elefante circense de Manzhouli. Lo que comparten es la condición precaria comparable al acto de «aproximarse a un abismo profundo» o al «caminar sobre hielo quebradizo», como se describe en el *Libro de las odas* chino. Pero irse puede también ofrecer una sensación de alivio y reanimación, como expresa la música («Ido») que acompaña la huida definitiva de casa de Huang Ling, con sus golpes rítmicos resonando con el sonido percusivo del bate de béisbol al golpear la reja. La partida puede ir unida también al agotamiento y las dudas, como la vacilación de Wei Bu cuando sigue a un revendedor de entradas, caminando por la senda desierta hacia la cita funesta con Yu Cheng en el espacio vacío que da a las vías del ferrocarril. El tema «Manzhouli» hace palpable su lucha interior, como si se tratara de un globo que pierde aire lentamente, brutalmente detenido por el revendedor que se da la vuelta y le ladra a Wei Bu: «¡Caminal!».

Otra función del sonido no diegético es la de crear un espacio metafísico por encima del paisaje social, dotado de un efecto potente cuando tres de los personajes, Wei Bu, Huang Ling y Wang Jin con su alegre nietecita, cogen por fin el autobús hacia Manzhouli. En el guion técnico, el trayecto en autobús está saturado de diálogos, mientras los personajes repiten sus dudas y su dolor. Wei Bu recuerda a su abuela: «La echaron y la empujaron de un lado a otro, hasta que murió en una habitación llena de hierba silvestre. Parecía un árbol caído». Wang Jin sigue dudando si

---

planos secuencia recuerdan la experiencia de contemplar las pinturas tradicionales en pergamino, apuntando a una nueva perspectiva en la narración cinematográfica. Los planos secuencia en estas películas —el modo intransigente de ver de Hu Bo, la creación poética de Bi Gan y la referencia pictórica de Gu Xiaogang— continúan la estética del plano secuencia de *Primavera en un pueblo pequeño* (1948), de Fei Mu, mejor que la mayoría de las películas realizadas en años recientes. La técnica ya no se usa solo para reproducir la realidad, sino también para cuestionarla mediante el sondeo de sus posibilidades.

ir o no a Manzhouli; Huang Lin observa con tristeza: «El problema será el mismo en cualquier parte; mejor regreso y me cambio de colegio»; y Wei Bu admite que «de hecho, no sé si ir a ver el elefante cambiará nada». En la película, el viaje en autobús se convierte en un momento lírico de introspección. La música sustituye a los diálogos, mientras la pantalla alterna entre una vista interior de los pasajeros adormilados en la tenue luz ámbar y la vista de una carretera interminable que el autobús ilumina débilmente para después dejarla atrás en la oscuridad envolvente de la noche.

Al final de la película esta se aparta fundamentalmente del guion técnico, el dibujo subyacente que ha seguido en líneas generales hasta ahora solo con cambios menores de secuencia aquí y allá, para obtener un mejor ritmo, dictado por las escenas en plano secuencia. El guion plantea dos finales. En la primera opción, un coche de policía para el autobús y tres agentes de paisano con linternas suben a bordo comprobando los documentos de identidad de los pasajeros. Los vagabundos de la historia se ponen nerviosos, hasta que los policías se llevan del autobús a una pareja de delincuentes. Hu Bo rechazó este final basándose en que era demasiado naturalista. Otra opción de final hace referencia a una criatura gigantesca de *El clásico de las montañas y los mares*. Los pasajeros salen del autobús y empiezan a patear un volante de bádminon, sobre el telón de fondo de las montañas distantes que parecen un elefante<sup>26</sup>. Esto, sin embargo, seguiría siendo una representación poco imaginativa y literal del elefante. Pero, ¿qué es el elefante? ¿Es la realidad contemporánea en sí misma, herida y atrapada en su propia jaula, como parece sugerir el cuento? ¿Es una alternativa al aquí y el ahora, un monstruo colosal que seduce nuestros sueños? ¿Es una metáfora de un país todavía gimiendo dentro de la tiranía de su propia historia? ¿Y qué son los quejidos al comienzo de la película, si el elefante no existe más que en el recuerdo que Yu Cheng conserva del relato que le ha contado su amigo? ¿Es el pitido de un tren a punto de salir o atestigua nuestra alucinación auditiva colectiva del barrito del elefante?

Y aquí es donde viene la alquimia del cine. En el magnífico final de la película, la noche llena el universo y el cielo oscuro apenas se distingue de las montañas negras. Esperamos pacientemente con la cámara

---

<sup>26</sup> Respecto a los dos finales alternativos, véase la explicación de Fan Chao en «Beidian ying hou tan [Análisis de proyección en la BFA]», *Douban Movie*, 18 de noviembre de 2019.

junto a la carretera, como espectadores teatrales mirando un escenario vacío. Un punto de luz asoma por la esquina inferior derecha de la pantalla, extendiéndose rápidamente como una gota de tinta que entrase en contacto con papel de arroz chino. El autobús entra en la composición. Cuando para, sus faros delanteros se agrandan. Visto desde la distancia a través de la lente de gran angular de la cámara, el círculo irregular iluminado por los faros del autobús se convierte en un resplandor horizontal que abre una enorme grieta en la noche. Se baja un pasajero, seguido por Wei Bu. A continuación, Huang Ling, que adopta una posición en el campo abierto. Wei Bu empieza a patear su volante de bádmiton. En ese momento, la música para y se impone el silencio. Vagamente discernible es el sonido ambiental del motor, así como el sonido débil pero nítido del volante pateado. Más pasajeros, incluido Huang Ling, se unen a Wei Bu, formando un pequeño grupo que intenta mantener el volante en el aire. De repente, un barrito rompe el silencio, sobresaltándolos a todos. Paran y miran a su alrededor. Unos segundos después, otro barrito. Los pasajeros están paralizados. Pasan ocho segundos, e irrumpe un tercer barrito, más sonoro, perseguido por el cuarto, más furioso. El quinto y último me parece que debe de ser, según lo oigo, un estornudo del elefante.