

NEW LEFT REVIEW 82

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE OCTUBRE 2013

ARTÍCULOS

MARCO D'ERAMO	El populismo y la nueva oligarquía	7
VICTOR SERGE	Cuadernos mexicanos	41
KIRILL MEDVEDEV	Contra la poesía privatizada	118
JOHN HOWE	Prototipo Boulevard	141
ALAIN SUPIOT	Grandeza y miseria del Estado social	157

ENTREVISTA

WANG BING	La tierra cambiante	177
-----------	---------------------	-----

CRÍTICAS

TONY WOOD	La imagen material	199
ANDERS STEPHANSON	Los tipos duros	207
ESTHER LESLIE	Proyectar el imperio	216

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)



SUSCRÍBETE



traficantes de sueños

WANG BING

Entrevista

FILMAR UNA TIERRA QUE FLUYE

¿Podrías hablarnos de tu infancia y de la historia de tu familia?

CUANDO NACÍ, EN 1967, nuestra familia se había dividido entre el campo y la ciudad¹. Mis padres habían salido de sus aldeas respectivas de la provincia de Shaanxi en la década de 1950 y ambos se habían mudado a la capital de la provincia, Xi'an. Los primeros años sesenta fueron los años de la hambruna, justo después del Gran Salto Adelante y, para reducir la presión sobre los suministros, se les pedía a los habitantes de la ciudad que regresaran al campo. Por aquel entonces mi padre estaba estudiando en la universidad, así que fue mi madre quien volvió, aunque mis dos hermanos y yo hemos nacido todos en Xi'an; mi hermana es dos años mayor que yo y mi hermano cuatro años más joven. En el momento de mi nacimiento ya había comenzado la Revolución Cultural. Todo el mundo opinaba (y mi padre estaba de acuerdo) que las ciudades eran demasiado caóticas como para ser un lugar seguro y que además sería más cómodo cuidar de unos niños pequeños en su pueblo natal. Así que después de nacer, mi madre nos llevaba siempre de vuelta al campo. Todos nosotros fuimos a la escuela en la zona rural.

Mis padres procedían de dos distritos diferentes. En un primer momento nos quedamos todos con mi madre. Cuando yo tenía seis años mi abuela paterna falleció. Mis padres no podían ayudar en el día a día a mi abuelo, así que decidieron enviarme allí para que le hiciera compañía. Me quedé

¹ Se puede leer una discusión más amplia sobre el documental de nueve horas de Wang Bing, *Al oeste de los ríos*, en Lu Xinyu, «Ruins of the Future», *NLR* 31, enero-febrero de 2005; y una visión de conjunto del movimiento documental contemporáneo chino en Ying Qian, «Power in the Frame», *NLR* 74, marzo-abril de 2012.

solo con mi abuelo varios años, sin mi hermano ni mi hermana. Pasé la escuela primaria y parte de la secundaria en casa de mi abuelo. Pero en realidad fue una separación intermitente; de vez en cuando volvía a ver a mi madre. Era como si durante esos años hubiera tenido dos hogares.

¿Cómo era la vida en aquellas dos aldeas? ¿Tenía el parentesco mucha importancia, culturalmente hablando?

Tanto mi padre como mi madre procedían de la región central de la provincia de Shaanxi, que poseía unas tierras bien cultivadas y una rica tradición agrícola. Históricamente su desarrollo era mucho mayor que en el sur o que en el norte de la provincia. La casa de mi madre estaba en el distrito de Jingyang, a unos 80 kilómetros al este de Xi'an; el transporte no era malo, había un servicio de autobús directo a la ciudad. La aldea tenía unas sesenta viviendas. La casa de mi padre estaba en una aldea no muy alejada de Xi'an, hacia el sur, en el distrito de Zhouzhi, al pie de las montañas de Qiling. Es un pueblo muy grande para lo que es habitual en Shaanxi, con una población de 20.000 personas en la década de 1970, mucho más grande que el pueblo de la familia de mi madre. Las dos culturas son muy distintas. Sin ninguna duda hay rasgos comunes y algunos factores de parentesco pero, básicamente, la vida en esta región central de Shaanxi, Guanzhong, es relativamente relajada. No se parece nada al estilo de vida de otras partes de la China interior, como las provincias de Henan, Shanxi o Hebei. Yo he tenido la oportunidad de visitar el campo de esas regiones y puedo sentir perfectamente las diferencias. En comparación, la gente de Shaanxi es más conservadora. En mi opinión este conservadurismo cultural se debe principalmente al hecho de que Shaanxi no estuvo implicada en las guerras del periodo moderno chino.

¿Cuándo empezaste tus estudios universitarios?

Hice el bachillerato en los años 1978 y 1979, pero no ingresé en la universidad hasta 1991, una década después, debido a razones familiares. Mi padre había estudiado ingeniería civil en Xi'an, se había graduado y le habían asignado un trabajo en el estudio de diseño y construcción de la provincia, antes de que empezara la Revolución Cultural en 1966. Permaneció allí durante todo el tiempo en el que yo vivía con mi abuelo e iba a la escuela en la aldea. Y después, en 1981, mi padre murió en un accidente, por una intoxicación de gas. En aquel momento la política dictaba que el hijo del trabajador fallecido podía cubrir la vacante de

empleo de su padre, así que yo heredé su puesto en el estudio de diseño y empecé a trabajar con un empleo formal. Tenía solo catorce años. Para empezar me destinaron al departamento de «suministros de retaguardia», donde hacía todo tipo de tareas. Pero lo único que realmente me importaba era tener la posibilidad de estudiar. En el dormitorio común en el que vivíamos los empleados solteros, me hice muy amigo de los jóvenes. Comíamos y jugábamos juntos. Muchos de ellos llegaban allí recién graduados, unos cuantos cada año, una vez que las universidades volvieron a abrir sus puertas tras la Revolución Cultural. Entre las promociones de 1977 y de 1986, el estudio de diseño recibió a algunos de los estudiantes más destacados de la provincia. Muchos de ellos tenían un verdadero don intelectual. Se sabían la historia del arte de memoria. Así fue la década de 1980; para mucha gente fue un periodo muy inquieto, todo el mundo tenía esperanzas y planes para el futuro, para su carrera, su vida personal, y otras cosas. Así fue esa década. Pero para mí fue también un periodo bastante banal.

En los años que estuve en el estudio me interesé mucho por las artes. Allí se emprendían una variedad de proyectos muy amplia, que bebía de diferentes disciplinas, entre las cuales la arquitectura era la más próxima a las artes. A la vez, la arquitectura es la forma artística más práctica; es la combinación de arte y utilidad. Por tanto la gente con esta formación tiende a inclinarse bien en una dirección práctica o en una dirección artística. Pero el estudiar arquitectura le da a la gente una fortaleza única en comparación con la formación que se recibe en las escuelas de arte o en las escuelas de cine. Los estudiantes de arte suelen tener un talento especial en un área u otra, pero habitualmente no son ni muy eruditos ni demasiado buenos en el pensamiento conceptual. Es un caso muy distinto que el de los estudiantes de arquitectura, que tienen que estudiar matemáticas u otras asignaturas de ciencias y, como resultado, piensan y argumentan de manera muy lógica. Son relativamente mucho más potentes en términos intelectuales.

¿Pensaste en estudiar arquitectura por entonces, o ingeniería civil?

Nunca pensé en tener un título de ingeniería civil, pero sí sopesé la arquitectura en un primer momento. Me esforcé mucho para preparar el examen de ingreso. En 1984 me dedicaba sobre todo a preparar los exámenes especiales para el ingreso en arquitectura, pero en 1986 o 1987 empecé a dedicarme a la fotografía. Y también empecé a pintar, alrededor de 1988.

¿Cómo llegaste a la fotografía?

Al principio sobre todo por curiosidad, pero también porque tenía que decidirme por una materia troncal para mis estudios universitarios. La arquitectura por entonces tenía unos criterios de ingreso muy rigurosos, así que pensé en bellas artes. Todos mis amigos del estudio tenían nociones básicas de pintura, así que aprendí de ellos y pinté con ellos, lo que me ayudó como preparación para la escuela de arte. Pero había una competencia enorme para entrar en las asignaturas de bellas artes, y lo que yo había aprendido en el estudio distaba mucho de ser suficiente. Así que la fotografía se convirtió en el único camino que se abría ante mí. Además yo ya tenía una cámara desde hacía algunos años y había estado practicando con ella antes de empezar a pintar. Ya había reunido experiencia suficiente aunque no había publicado ninguna de mis fotos. En 1991 ingresé en la Academia de Arte Lu Xun, en Shenyang, en el noroeste, y allí me gradué en fotografía.

Así que estudiaste fotografía. ¿Cómo llegaste al cine?

Ya había empezado a pensar en cambiarme al cine durante mi segundo año en la escuela de arte. Empecé a comprar libros sobre cine y a hacer el trabajo previo. En mi último año, antes de la graduación, fui a visitar la Academia de Cine de Pekín y pregunté en el departamento de fotografía si podría apuntarme al programa de formación breve que tenían allí. Y me dijeron que sí. Fueron muy amables conmigo porque yo venía de un programa académico muy prestigioso. En realidad, un año antes de mi graduación en la Academia de Arte de Lu Xun ya había decidido que, en lugar de volver al mercado laboral, quería continuar mis estudios, que es lo que hice. Después de la graduación seguí asistiendo a clases en Pekín, todavía trabajando con la cámara, pero ahora de cine.

¿Cuánto tiempo estudiaste en la Academia de Cine de Pekín? ¿Cuánta gente había en tu clase? ¿Había muchos debates?

El programa de formación duraba en principio un año, pero yo me quedé otro más. Había muchos alumnos y también hice allí muchos amigos. Pero la mayor diferencia entre nosotros era nuestra procedencia. La mayoría de ellos se encontraban de permiso de sus trabajos formales, mientras que yo era un recién graduado de una escuela de arte oficial. También eran distintas nuestras experiencias de aprendizaje previas, en

términos de formación básica. La mayoría de ellos nunca había pasado por una enseñanza oficial rigurosa.

La fotografía es estática y el cine es movimiento. ¿Tuviste que pasar por un proceso de familiarización en el momento de la transición entre los dos?

La fotografía es una forma de arte visual que tiene sus propiedades y sus características. Mucha gente tiene con ella una relación para toda la vida. Yo solía pasarme días y días en el cuarto oscuro cuando era estudiante en Shenyang y adquirí así cierta comprensión de las formas y del proceso productivo. Sin embargo, personalmente, no me atrae demasiado la captura de un momento determinado; para mí era mucho más interesante la imagen en movimiento. Proporciona una forma única de penetrar en la realidad de nuestro tiempo, de presentar las múltiples facetas de la vida humana de una manera holística.

En cuanto a la cuestión de la familiarización, se trata después de todo de una cuestión material, sea cual sea la forma que tú adoptes. Por ejemplo, para un periodista dedicado a la escritura, la familiaridad con el lenguaje es una necesidad. Para mí, tanto como fotógrafo o como operador cinematográfico, el lenguaje básico es la imagen. Por supuesto no tenía un conocimiento profundo de la imagen en movimiento la primera vez que llegué a la Academia de Cine de Pekín. Pero se trataba básicamente de convertir la acumulación cuantitativa en transformación cualitativa. Aprender se convirtió en algo que se hace con las propias manos. De hecho, después de pasar un par de años trabajando en el asunto, la escuela de cine dejaba de ofrecer soluciones reales.

Desde tu incorporación al estudio de diseño, a los catorce años, hasta tu ingreso en la universidad a los veinticuatro años, tuviste toda una década para aprender arte desde distintas perspectivas. ¿Eras entonces consciente de las diferencias entre Oriente y Occidente?

No, no fui consciente de ello hasta que llegué a Shenyang. En la década de 1980, las cosas que aprendía y los libros que leía eran todos europeos, y allí la historia de la arquitectura clásica no se desgaja de los otros aspectos de la historia del arte. Los proyectos arquitectónicos implicaban a pintores, escultores y a otros artistas trabajando codo con codo; no se dividía en diferentes profesiones. No existe una historia independiente de la arquitectura en el pasado. Tenemos que contemplar la arquitectura

como parte de la historia del arte, una historia muy larga, que incluye todos los tipos de formas artísticas. Para mí la conciencia de la diferencia entre Oriente y Occidente me llegó después de ingresar en la universidad, cuando empecé a entender las tradiciones chinas. Y después, cuando me centré en el cine, presté mucha más atención a este asunto.

¿Veías muchas películas? ¿Alguna te influyó especialmente?

Veíamos muchísimas películas, cada día, de todos los diferentes géneros. Pero no podía evitar darme cuenta de que, aunque la historia del cine se nos aparece como una historia muy rica es también una historia bastante sencilla. Quiero decir que, a primera vista, se pueden ver muchos cineastas diferentes, diferentes escuelas y tradiciones nacionales. Sin embargo, cuando se explora el campo de una manera sistemática, se puede tener una comprensión relativamente global, un cuadro de conjunto de todo ello.

La historia del arte es muy larga, mientras que la historia del cine es bastante corta. Con una historia de poco más de cien años, el cine no es aún una forma antigua. Además, apenas nacieron las películas, la forma ya había permeado la cultura cotidiana de la gente. En Europa y en América, desde la década de 1930 y hasta llegar a la de 1970, el cine alcanzó el cénit de su influencia como una parte vital de la vida cultural. Varias escuelas y tradiciones emergieron (americana, francesa, italiana alemana y soviética), cada una de ellas producto de sus respectivos ambientes y contextos sociales.

El cine ha tenido sus funciones y sus exigencias determinadas en cada sociedad. Por ejemplo, el cine en la Rusia soviética acabó por convertirse en un instrumento de propaganda, mientras que en Estados Unidos pronto se dedicó a servir a los intereses comerciales. Desde el comienzo, la experimentación y la exploración variaron de un país a otro; las direcciones que adoptaban las innovaciones cinematográficas –tanto los rasgos artísticos y formales como los avances técnicos– se relacionan con la historia sociocultural local.

En las discusiones con tus compañeros estudiantes, ¿os centrabais en las cuestiones técnicas como el trabajo de operador de cámara, o ya te fijabas en el oficio de cineasta en general?

No se trataba solo del trabajo con la cámara. Desde el primer momento nuestro interés se centraba en comprender la totalidad, en lugar de

los aspectos particulares que pudieran destacarse. El primer año se trataba realmente de aprender cine, sobre su historia, su desarrollo contemporáneo y sus diferentes tradiciones nacionales. En resumen, la intención era alcanzar una comprensión global del cine. Después de trabajar de esta manera durante todo un año, podíamos ofrecer un resumen básico y una evaluación cada vez que veíamos una película. Y así se perfilaba claramente una especie de dirección fundacional en el oficio de cineasta.

En el momento en el que optaste por el cine, a mediados de la década de 1990, los directores chinos tenían cada vez más reconocimiento internacional. ¿Tu decisión estuvo influenciada de alguna forma por el cine chino de aquellos años?

No, no le presté mucha atención. No me gustan demasiado esas películas. No quiero decir que me disgusten los cineastas individualmente. De hecho, aunque algunas películas chinas han ganado premios internacionales a partir de la década de 1980, son películas aún bastante estériles culturalmente hablando, y carecen de la riqueza y la impredecibilidad que caracteriza al arte de la mejor calidad. El arte moderno implica una comprensión ampliada de la vida, pero no me parece que estas películas tengan ese espíritu. ¿La razón de esto? Además del problema de los marcadores o las señales culturales, se trata principalmente –en mi opinión– de una cuestión de la continuidad entre el cine y la cúpula de la RPCh.

¿Y en el caso de los cineastas de la década de 1990 que enviaban sus obras al extranjero en secreto para participar en los festivales de cine sin el sello de aprobación oficial? ¿No eran relativamente independientes y ya no hacían cine dentro de los límites del sistema?

No es fácil juzgar esto. Cuando digo que filmaban dentro del sistema no pretendo denunciar a nadie. ¿Qué quiero decir? Es fácil. Las películas del sistema llevan consigo algunos rasgos inherentes que entran en conflicto o en contradicción con la cultura contemporánea; el aspecto visual del sistema está aún ahí, en las películas. Por lo tanto no son contemporáneas, no son realmente obras de la civilización moderna. En algún sentido, esto se debe también a la historia del cine chino.

¿Eso quiere decir que también viste un montón de películas de la primera mitad del siglo xx y que contemplas las películas contemporáneas en relación con este pasado?

Oh, sí, veíamos todas las películas. Una vez que te metes en este campo, esta es tu vida y tienes que conocerla. Siempre lo he hecho así. Aún veo películas todos los días. Es parte de tu vida como cineasta. En lo que respecta a la historia del cine chino, cuando el cinematógrafo llegó a China fue como una semilla que aterrizó en un buen suelo. Hizo contacto con la gente que vivía en esta tierra y ellos también se formaron sus percepciones sobre él. Los chinos no se tomaron el cine como algo que representara una civilización nueva, ni lo consideraron otra forma cultural. Si estudias la situación te das cuenta de que, para los chinos de aquella época, el cine no era mucho más que un juguete. Sobre todo se encapricharon con él algunos ricos, a los que este nuevo juguete les parecía fascinante. Lo que se conserva de los primeros tiempos son planos de malabares tomados al azar o de interpretaciones teatrales. No se parece nada a lo que ocurrió en Europa. Por ejemplo, en Francia el cine construyó una nueva civilización, una civilización cinematográfica muy potente, muy diferente al caso de China.

Así es como funcionaba inicialmente el cine en su implantación local. Pero el cine chino sufrió muchas metamorfosis a lo largo del tiempo, a medida que recogía las influencias de las películas americanas, europeas y japonesas. Los chinos empezaron a darse cuenta de que el cinematógrafo no era simplemente un nuevo juguete, sino que apuntaba a un nuevo tipo de cultura. Y además estamos hablando de una época en la que China estaba cambiando muy rápidamente; el desarrollo de la política y de la economía acompañó la historia de su cine. Las fórmulas convencionales de hoy en día caracterizarían ese período como «cine izquierdista», pero en mi opinión difícilmente podría definirse así. El cine que se desarrolló en Shanghai antes de 1949 fue el período más brillante de la historia del cine chino. Cuando se ven con atención las películas, se pueden detectar tras las escenas una mezcla ideológica muy alejada de la versión limitada que nuestros manuales nos ofrecen. Sería muy fácil para nosotros empezar a analizar este período con una distancia crítica y reposada, puesto que hoy es ya una cuestión histórica. Para mí hay tres factores en juego en las películas de este período. Tenemos las obras influidas por el movimiento comunista internacional; después están las producciones comerciales, basadas en el atractivo de las estrellas de la época, construidas según los modelos de Hollywood; y finalmente están

las que se basaban en la tradición intelectual china. Cuando se ve una película, se pueden encontrar en ella algunos elementos de la ideología comunista, algunas expresiones de la moralidad heredada de la tradición literaria y podemos ver a la vez cómo trabaja ahí el *star system* dominante. Algunas películas parecen pertenecer a una vanguardia urbana y otras tienen huellas del realismo francés o italiano. De hecho, la mayoría de las películas son una mezcla. Los diferentes estilos se deben muy a menudo a las procedencias diversas de cada director.

A la mayoría de los cineastas y críticos chinos no parece importarles mucho la historia del cine nacional.

Creo que esto es un gran problema que tenemos en China. Los académicos europeos discuten sobre el cine chino de vez en cuando pero, con su comprensión limitada de la sociedad china, no pueden emprender estudios detallados, aunque nos regalan opiniones muy interesantes. Por el contrario, sí invierten inmensas cantidades de tiempo y energía en estudiar el cine de sus respectivos países en su contexto inmediato cultural e histórico. Las historias de los cines nacionales surgen a partir de ese tipo de estudios. Pero en China no hay un trabajo equivalente. Falta ese esfuerzo –un esfuerzo sensato, clarificador y racional– que permita construir nuestra propia historia del cine. Por supuesto que tenemos que comprender la historia del cine mundial y la de otros países, pero lo más importante es tener una visión clara de la historia filmica de tu propio país así como de los cineastas contemporáneos y del orden socio-cultural de tu propio país. ¿Cuál es la naturaleza del cine hoy, dentro de nuestro contexto cultural global? ¿Cuál es el estado actual del cine ahora mismo? Como cineasta hay que tener la paciencia de alcanzar cierto autoconocimiento. Así al menos opino yo.

*Regresaste al noreste, a Shenyang, a finales de la década de 1990, y empezaste a rodar allí *Al oeste de los raíles* (2003), tu épico documental sobre la destrucción del oxidado cinturón industrial de aquel distrito. ¿Qué hizo que te decidieras por ese tema?*

Pasé más de tres años en Pekín, trabajando esporádicamente en series de televisión o como operador de cámara. Entonces decidí rodar *Al oeste de los raíles*. Yo ya conocía el distrito industrial de Tiexi muy bien. Cuando estudiaba en Shenyang iba allí a menudo a hacer fotografías los fines de semana. Sus fábricas, sus obreros y residentes, se volvieron familiares.

Por otra parte, la decisión se originaba también en una determinada percepción sobre nuestra época: notaba una sensación desoladora que me recordaba al distrito de Tiexi, la sensación de que una historia que antes era muy importante ahora estaba en un lento declive, disolviéndose ante nuestros ojos. A partir de ahí mi pregunta era cómo narrar una historia relativamente coherente con una tema así y con tantos personajes.

¿Eso suponía el enfrentarse al complejo fabril, a su rutina de producción y a la vida humana que alberga?

Sí, claro. Una vez que se ha establecido un tema cada cineasta puede elegir diferentes enfoques técnicos. En la práctica evalúas cómo desplegar tus propios artificios técnicos para hacerlo viable, y eso es todo. Mucha gente me preguntaba por qué mi primera película duraba nueve horas. Pero no hay ningún secreto especial. Para mí esto no es nada especial y, personalmente, no es algo que hoy me afecte.

Pero, ¿no preveías entonces cierta resistencia por parte del público? ¿Y cuáles fueron los principales problemas a la hora de hacer la película?

¿Resistencia? Nunca pensé en estas cosas. Si quieres hacer una película tu misión es trabajar para que se cumpla tu plan desde el principio hasta el final. En lo que a mí respecta, mi oficio es conseguir hacer las cosas. Eso no implica demasiada exploración de los lenguajes de presentación y de representación. Se trata principalmente de un trabajo diario, de cuestiones prácticas y cotidianas. No me resultó muy difícil el acceder a las fábricas, el trabar amistad con los obreros y cosas así. Todo eso fue muy sencillo. La parte más difícil del trabajo de cineasta es la relación con el dinero. Se necesita rodar todos los días, gestionar una multitud de detalles cada día. El trabajo requiere una entrada continua de recursos materiales. Y yo básicamente tuve el apoyo de mis amigos y de mi familia.

E incluso en esas circunstancias, ¿no tenías en cuenta la posible resistencia del público?

El coste de una película es un asunto distinto al de sus beneficios en taquilla. No está relacionado. Yo no pienso en la taquilla mientras hago mis películas. No es algo que haya que descartarse completamente, pero no tiene ninguna relación. Cuando se quiere hacer una película, no se quiere hacer porque se espere obtener un beneficio económico de ella.

No estoy diciendo esto para defender la pureza del arte. Lo que quiero subrayar es que estas dos cosas no tienen una relación directa. Estás trabajando en un proyecto. Evidentemente, no vas a tener enormes beneficios. Pero si crees que es algo importante y algo que hay que hacer, entonces tienes que ponerte a trabajar en ello. No es algo que pueda decidirse por razones económicas.

Más tarde hiciste dos documentales más, Petróleo crudo (2008) y Carbón, dinero (2010), que parecen prolongar los temas de Al oeste de los raíles. Petróleo crudo dura catorce horas y sigue a un grupo de obreros en un campo petrolífero en mitad de los paisajes salvajes del noroeste de China, en la provincia de Qinghai, durante un frío invierno. La proyección de la película en Los Ángeles se produjo en un espacio de exposición donde el público podía entrar y salir de manera aleatoria. De hecho, era extraño que alguien se quedara a ver la película completa. Se trataba más bien de una instalación artística. ¿Fue algo intencionado?

Sí, fue intencionado. La película se hizo para el Festival de Cine de Rotterdam, que quería tener una sección de instalaciones cinematográficas. Vinieron a proponérmelo y acepté su invitación. Se hizo especialmente con este propósito. Pero no tenían mucho dinero para el proyecto. Por razones de comodidad, como yo estaba en aquellos momentos trabajando en el noroeste, decidí rodar en la explotación petrolífera.

Estas tres películas tienen todas relación con la industria pesada o con la industria energética. Sin embargo, en Petróleo crudo hay pocas conversaciones y poca acción, ya sea dentro de la sala de los obreros o fuera, en la plataforma. La impresión monolítica de la película no se interrumpe incluso cuando hablan o cuando se mueven, un efecto que los planos largos, que suelen durar habitualmente unos minutos, refuerzan. Es un caso muy diferente de Al oeste de los raíles, en la que el espectador se lleva una potente sensación de vida vivida, de una comunidad que existía previamente, así como de los lazos que unen a una colectividad. ¿Se debe este contraste a la diferencia en las localizaciones?

No, no es eso. Es que China está cambiando. Las fábricas del pasado aún tenían un espíritu colectivo. Las vidas de los obreros estaban ligadas a las fábricas. Por ejemplo, si eras un trabajador fijo, se consideraba que en parte poseías el lugar. De la misma manera, la vida cotidiana de la gente estaba muy íntimamente vinculada a sus relaciones de trabajo en la fábrica. Hoy ya no es este el caso de las unidades de producción, ahora ya hay en todas partes un sistema de contratación de la fuerza de trabajo.

Es una simple relación contractual, a menudo temporal. Los campos de petróleo no son una excepción. Hoy en China, dejando aparte el caso de los funcionarios, casi todo el mundo está inmerso en un sistema contractual. El lugar de trabajo ya no está intrínsecamente ligado a tu vida.

Entonces, ¿a los obreros de Petróleo crudo se les acaban los contratos de trabajo, bien ese año o el siguiente?

Esto es una consecuencia de las relaciones de producción que existen hoy. El sistema ha cambiado, no solo en lo que respecta a las relaciones económicas en el lugar de trabajo, sino en lo que respecta a la sociedad en su conjunto. Cuando una empresa decide contratarte puede ser por dos meses, tres meses, un año, o tres años; y se te pagará según cuánto trabajes. La película documenta esto. No nos propusimos ni exagerar ni minimizar la situación. Puedes formarte tu propio juicio después de verla, pero eso es algo que el espectador puede hacer *a posteriori*, no es nuestra intención.

En Carbón, dinero sigues al camión que transporta el carbón desde la provincia de Shanxi hasta la ciudad portuaria de Tianjin, para atrapar imágenes de cómo la gente, desde los que viven en las minas hasta los que se encuentran a lo largo del camino, buscan una oportunidad para trocar por dinero el carbón que pasa por sus manos. ¿También buscabas capturar estos tiempos nuevos a partir de una muestra de nuestra realidad social?

La película *Carbón, dinero* es un proyecto incompleto. Rodamos un montón en su momento, pero se hizo para un programa de televisión en Europa, que me concedía solo una franja de cincuenta minutos. El productor, una empresa francesa, entendía realmente el problema. Me pidieron que hiciera el montaje corto y después una versión completa, pero no tuve tiempo de volver a ponerme a trabajar en ella. Con solo cincuenta minutos no era fácil narrar una historia coherente. No es una obra acabada.

¿Estarías de acuerdo en que, comparados con los habitantes de tus películas más largas, la gente de esta película se muestra mucho más viva, incluso mucho más activa?

Claro que sí. Es la naturaleza cambiante de nuestra época. Se puede ver que China hoy ya no es exactamente como era en los años en los que rodaba *Al oeste de los raíles*. Hoy en día se pueden apreciar las penalidades de la vida de la gente, pero también hay creatividad, energía y vigor

entre la gente corriente. Puedes observar que, bajo las condiciones desfavorables de una economía en recesión, de los métodos de producción simples y de las limitaciones del sistema, la gente corriente trabaja muy duro para crear riqueza mediante su propio trabajo. Es el flujo de la vida de nuestra época.

Cronológicamente, la obra que sigue a Al oeste de los railes es He Fengming (2006). Temáticamente, esta obra se vincula con tu obra de ficción La zanja (2010). Ambas tratan del campo de trabajo Granja Jiabiangou, en el noroeste de China. El campo se estableció para albergar a los «derechistas» en 1957 y se cerró cuando la mayoría de los más de 3.000 presos murieron de hambre durante la Gran Hambruna de 1958-1960. Cuando el gobierno ordenó que todos los detenidos volvieran a sus casas en 1961 ya solo sobrevivían unos pocos centenares. ¿No es un tema muy alejado de las películas de las que acabamos de hablar?

De hecho, me interesé en la historia de Jiabiangou casi en 2004, justo después de hacer *Al oeste de los railes*. Estaba escribiendo el guion y haciendo la planificación a la vez que rodaba *Petróleo crudo* y *Carbón, dinero*. Mi preocupación principal en esos años era siempre Jiabiangou. Pero me llevé siete años hacer *He Fengming* y *La zanja*. Las otras películas eran, en cierto modo, productos colaterales que hacía en mi tiempo libre.

¿Cuándo conociste este tema y por qué le dedicaste tanta energía?

La primera vez que oí hablar del campo fue en el libro de Yang Xianhui *Historia de Jiabiangou*. Me impresionó profundamente. Conseguí contactar con él posteriormente. Mientras tanto, empecé a recoger más materiales, leí más cosas e hice entrevistas. En 2005, Yang Xianhui me presentó a He Fengming. Entonces fue cuando hice el documental sobre ella.

Para mí es obvio que Jiabiangou ocupa una posición crítica en la historia moderna de China. Por una razón: el movimiento comunista internacional se introdujo en China hace casi un siglo. Durante todo este periodo su ideología ha producido un enorme impacto en la gente de este país y ha traído transformaciones tremendas así como ha causado conflictos muy agudos en la vida de la gente. El campo de Jiabiangou no duró mucho, pero alberga un significado singular en nuestra historia moderna. Es muy importante para la comprensión de nuestro pasado.

En tu documental, He Fengming cuenta su vida. Cuando se estableció el Partido Revolucionario Chino en 1949 ella era una entusiasta estudiante de bachillerato deseosa de participar en la Revolución. Menos de diez años después, ella y su marido eran etiquetados de «derechistas» y enviados a campos de trabajo diferentes. Cuando su marido murió de hambre en Jiabiangou ella no pudo siquiera visitarlo por última vez. Para proteger a sus hijos y a sí misma durante la Revolución Cultural destruyó todos los documentos de los años anteriores. Pero nunca cejó en su esfuerzo de recuperar la memoria común. Con el paso del tiempo, en el siglo XXI, pudo publicar sus memorias. Tu película comienza siguiendo a He Fengming que camina por la nieve y se dirige a su casa. Pero después de eso la cámara ya no se mueve más. Aunque no es exactamente en formato de entrevista, puesto que la película no registra ninguna pregunta del entrevistador. Toda la película es básicamente He Fengming sentada en su silla, hablando hacia la cámara para contar su historia, con la excepción de unos pocos momentos, como cuando se levanta para encender las luces. ¿Esto fue intencionado?

De hecho, así se planificó de antemano. Fue una decisión que tomamos el día en que conocimos a He Fengming. Queríamos hacerlo así. El rodaje real, por supuesto, llevó mucho más tiempo que el que finalmente se ofrece en pantalla, pero el formato era el mismo. Habitualmente no me preocupó de si el público aceptará o no la forma en la que yo he diseñado mi película. Tú eres el cineasta, tu trabajo es hacer una obra convincente. En lugar de preocuparte del público deberías explorar formas para hacer que tu película sea mejor. Para mí eso significa buscar o crear un cine potencialmente mejor, que se adecue a tus necesidades a la hora de hacer esta obra en concreto. Al mismo tiempo, tu película debe ser capaz de albergar la realidad latente de su tema.

Tu cámara se mantiene fija a cierta distancia de He Fengming. ¿No pensaste en hacer algún primer plano de ella? ¿O es que no querías que la entrevistada fuera consciente de la cámara?

No me parece que estos sean problemas que haya que plantearse. El oficio del cine puede emplear diversas tácticas: primer plano o plano general, cámara a la vista o escondida, interpretación consciente o reacción espontánea. Estos no son asuntos que tengan demasiada importancia. Lo que es verdaderamente importante es establecer una relación entre el tema de tu película y el público. Y la cámara es quien crea esa conexión. Para mí la preocupación principal en lo que se refiere a esta relación, cuando

rodaba *He Fengming*, era hacerla discreta, que pasara inadvertida, o que fuera incluso casi banal. Pero rodar una película así significa establecer una conexión no solamente con cada historia, cada personaje, sino con la Historia. De hecho, en su momento la película fue un fenómeno social; mucha gente que había vivido en aquella época quería ahora escribir sus memorias y contar sus historias. ¿Por qué? Porque nuestra cultura de masas, la ideología dominante, no les ofrece una identidad a través de la cual puedan reconocer sus propias vidas a lo largo del paso del tiempo.

Otra pregunta que me han hecho repetidamente es por qué la gente debería confiar en el relato de la anciana. Para mí tampoco ha sido esto nunca un problema. Asumo que se puede confiar en ella y ya está. Un grave problema de nuestra vida social es la debilitación de las relaciones humanas: desde los acontecimientos importantes a los contactos cotidianos, nuestra sociedad ha evolucionado hasta llegar a un clima en el que la gente no siente que pueda confiar en los demás. Pero esto no me funciona a mí. No me acerco a la gente con sospechas. No, necesitaba establecer una relación de confianza con ella. Yo no tenía ninguna razón para desconfiar. Además, ¿por qué no podríamos sencillamente escuchar lo que dice? Al menos aprenderíamos algo sobre otro ser humano, sobre cómo vivió su vida.

En ese caso, ¿por qué decides hacer una película de ficción con esa misma historia, La zanja?

Como he mencionado anteriormente, creo que el campo de Jiabianguo tiene un enorme significado para la historia china moderna, aunque como historia es parte del pasado y no es un aspecto vivo de nuestro presente. Pero también fue una decisión personal el convertirlo en una película de ficción en lugar de un documental. Aunque aún sufrimos presiones desde varios ángulos, también tenemos espacios y libertades, es solo cuestión de explorar posibilidades. Así que, ¿por qué no probar a convertirlo en una película de ficción?

En los procesos narrativos de He Fengming y La zanja, desde el guion al montaje, ¿cómo enfocabas los conflictos entre la experiencia vivida de los individuos y las formas en las que se presentan los acontecimientos históricos?

No creo que esos conflictos fueran un impedimento. Lo importante para mí es, en primer lugar, que tú puedas lograr cosas hoy mediante tu propio esfuerzo y también que es posible adoptar una perspectiva personal

cuando se contemplan acontecimientos históricos, y que puedo hacer esto mediante mi práctica de cineasta. Este fue un factor importante durante todo el proceso de rodaje y de producción de *La zanja*. La gente está acostumbrada a ese tipo de película histórica que cubre un largo periodo de tiempo, teje una narración muy complicada y proporciona una detallada atmósfera histórica. Pero este no era mi enfoque. Yo quería repensar cómo ver el cine y la historia, incluyendo cómo manejar el tiempo y la narración. No intentaba presentar la historia en su totalidad; lo que yo he incluido en la película es tan solo una minúscula parte del enorme acontecimiento histórico. En este sentido *La zanja* es bastante sencilla. Puede decepcionar a algunos espectadores, pero yo estoy bastante satisfecho con ella.

La zanja no nos proporciona ninguna información sobre la campaña «anti-derechista» de 1957 ni le cuenta al espectador el origen del campo de trabajo. Cubre únicamente los últimos y peores días que pasaron allí los «derechistas», en el invierno de 1960. Igualmente no nos relatas las historias vitales de los personajes centrales, aparte de algunos fragmentos de información sobre su pasado que se vislumbran a través de diálogos casuales. ¿Cómo enfocaste entonces la cuestión del tiempo, en una película histórica de este tipo?

Es imposible que hoy recuperemos la historia, pero sí podemos sentir su existencia. Ante un acontecimiento histórico, en la memoria de la gente permanecen pequeños fragmentos. La historia existe en esos recuerdos dispersos. Así que mi película consiste en pequeños trozos. Esta parte es sobre un personaje y aquella es sobre otro. Un episodio de este tipo y después un episodio diferente de otro hombre, que ocurren todos en el mismo lugar y en el lapso de un mes. Están todos relacionados, están en simbiosis unos con otros, y la unidad de tiempo es compartida por todos. No intentamos construir el desarrollo de un personaje o una narración completa. Ni siquiera podría decir que el protagonista de la película es el campo de trabajo de Jiabiangou, puesto que, después de todo, *La zanja* nos presenta solo una mínima parte de la historia de Jiabiangou. No pretende ofrecer la historia completa del campo y, en cualquier caso, no habría tenido los recursos necesarios para hacerlo a gran escala. Pero pude rodar la pequeña porción de tiempo que verdaderamente me interesaba y, a través de ella, podemos lograr una visión fugaz de ese periodo histórico.

Mientras hacías La zanja rodaste también otro documental, El hombre sin nombre (2009). Aparentemente es sobre un tema nuevo, el aislamiento y

la soledad; pero también es de nuevo un estudio humano. ¿Era esto intencionado? Hablando desde un punto de vista formal, en contraste con He Fengming, que registra a una sola persona hablando durante toda la película, El hombre sin nombre no tiene ningún diálogo.

Me tropecé con esta persona de un modo totalmente accidental. Estábamos haciendo una pausa mientras rodábamos *La zanja* y un amigo me conducía a través de un paisaje desolado cuando este hombre apareció de la nada. Y en cierto modo me conmovió la forma en la que vivía. Creo que nos aportó la experiencia de su propia vida. Vivimos en una época en la que cada vez tenemos más deseos materiales, de manera individual y como sociedad. Y aquí hay alguien que podría bien ser el más pobre, el más solitario, pero también el más sencillo, alguien independiente y bastante autosuficiente. Vive solo en un entorno natural tremendamente abrupto, sin contacto con otra gente. No necesita mendigarle a nadie. Su estado es natural, como la hierba que brota en la primavera y se marchita en el otoño. En el proceso, lo que se puede ver es una experiencia de vida humana reducida a lo más básico. Creo que esto fue lo que me conmovió.

Es cierto que mientras rodaba *He Fengming* tenía curiosidad por explorar hasta qué punto el lenguaje puede sostener toda una película. Pero la razón para no emplear el diálogo en *El hombre sin nombre* es bastante sencilla. Le pregunté al hombre si podía filmarlo, pero no me contestó. No había ningún tipo de comunicación. Así que seguimos filmando su estadio de existencia.

El tema de la supervivencia básica también aparece en tu último documental, Tres hermanas (2012). De nuevo conociste a las tres chicas por casualidad. Has contado alguna vez que las conociste cuando fuiste a honrar a un escritor que había fallecido en una zona remota de la provincia de Yunnan, en el suroeste. ¿Cómo te hiciste amigo del escritor?

El nombre del escritor es Sun Shixiang. De hecho, yo no lo conocí personalmente. Murió en 2001, muy joven con solo 31 años. Él y yo pertenecemos a la misma generación. A él se le conoce por su novela *Shensi* (Historia de Dios) una memoria ficcionalizada de la historia de su vida, a partir de su infancia, que se publicó póstumamente en 2004. La novela tiene más de un millón de caracteres y rebosa de todos los aspectos de la vida humana de los que Sun Shixiang fue testigo. Además de su propia

historia nos cuenta la de sus padres, abuelos, vecinos, parientes. Creo que comparte mi misma visión del mundo. Más aún, yo siento que he vivido también esa clase de vida que relata en su novela. Ha contado con eficacia la historia de vida de nuestra generación, desde la infancia a la madurez. Es una experiencia sensual y vivaz al mismo tiempo que una experiencia espiritual. Yo no soy escritor ni crítico literario, pero creo que *Shensi* es una de las pocas obras maestras de la novela contemporánea china. Leo mucha literatura contemporánea, pero la mayoría de las obras están muy lejos de nuestra vida. No me refiero a nuestras vidas personales; sino a la vida que nuestra gente está realmente experimentando durante este periodo histórico, este proceso social nacional. La mayoría de las obras no son capaces de expresar esta experiencia colectiva vivida, que es intensa, pero también rica y potente. Para mí son en general unas obras demasiado ingenuas. Leí enseguida la novela de Sun Shixiang, mientras trabajaba en *La zanja*. Sabía que había fallecido, pero siempre quise visitar su hogar, conocer a sus padres y a su familia. En aquel momento estaba muy ocupado rodando y solo pude hacer el viaje una vez terminada *La zanja*. Quería visitar su tumba y presentarle mis respetos.

¿Y cómo conociste allí a las tres hermanas? Como muestra tu película, prácticamente viven solas, sin unos padres que se ocupen de ellas.

La tumba de Sun Shixiang está en lo alto de una montaña. En nuestro descenso pasamos por casualidad por esta aldea. Paramos allí el coche y vimos a tres niñas junto a la carretera. Eso fue hace tres años, cuando la hermana mayor, Yingying, tenía siete años y aún no iba a la escuela. Cuando empecé a rodar, Yingying tenía ya diez años, y las dos hermanas pequeñas tendrían unos seis y cuatro años respectivamente. Empecé a charlar con ellas, me llevaron a su casa y cocieron algunas patatas para mí. En el campo las cosas son así. Yo estoy acostumbrado a las costumbres de la vida aldeana; no me resultan extrañas. No me intimida, ni dudo a la hora de entrar en la casa de un desconocido en una aldea. No pasa nada.

¿Te recordó la vida de esas tres niñas a tu propia infancia?

Cuando yo era pequeño, en la década de 1970, la vida era aún muy pobre en China. En todas partes, por todo el país, la gente no tenía suficiente alimento para comer o suficientes vestidos para cubrirse. Por supuesto, esta clase de pobreza material nos ha dejado profundas impresiones,

muy detalladas, en nuestra memoria. Desde la década de 1980 el país ha emprendido de forma constante el camino de salida de este estado lastrado por la pobreza. A partir de la década de 1990 los problemas de este tipo empezaron gradualmente a quedarse atrás. Por tanto, hasta un cierto punto, la pobreza para nosotros es una cuestión de memoria. Y entonces, cuando llegas a esta región montañosa, de repente te enfrentas a esa misma pobreza, de sopetón.

Es cierto que en la década de 1970 había una pobreza generalizada en todo el país pero, ¿no dirías que el que los padres dejen a niños tan pequeños en casa para que se las arreglen solos es un nuevo fenómeno?

Sí, es un fenómeno nuevo, y un fenómeno que ocurre en una época que es muy diferente al pasado. No quiero decir con esto que antes la gente tuviera siempre una vida familiar feliz. Pero sí era sobre todo una situación con un alto grado de certidumbre. Las vidas privadas de la gente estaban limitadas por la sociedad: no se podía obtener un divorcio con facilidad, ni podías marcharte y dejar a tu familia a su libre albedrío. El problema no era únicamente la ideología: era evidente que todas nuestras actividades estaban controladas. En aquellos días no se podía fantasear sobre marcharse, si es que ya no querías vivir con tu mujer o tu marido. Era algo realmente imposible. No disponías de libertad para mejorar tu vida personal. Insisto, no es que la gente viviera muy feliz aquellos días. Son dos cosas distintas.

Estos problemas han surgido ahora, pero no es algo necesariamente malo; en gran medida son una consecuencia del desarrollo económico. De hecho, con tanta gente trabajando duro toda su existencia, las relaciones económicas ejercen un poderoso control sobre la vida de la gente, mucho más poderoso que el control ideológico propio del pasado. ¿Por qué? Es fácil: mira esta aldea minúscula, pobre y remota, de la que todos los jóvenes trabajadores capaces se han marchado en busca de un empleo en otra parte. Se podría decir que la economía es mucho, pero mucho más horrible: explota a la gente haciendo que hagan el esfuerzo voluntariamente, desde su libre albedrío.

Tres hermanas dura dos horas y media, con muchos planos largos, que en su mayoría siguen la vida cotidiana de las niñas, con diálogos limitados y sin una voz en off. Y aún así las imágenes eran tan potentes que, cuando la vimos en un sala repleta, el público estaba fascinado desde el principio hasta

el final. ¿Esto sugiere que depositas una enorme confianza en la habilidad de las imágenes para conectar con el público?

La película tiene dos versiones. Una dura 90 minutos y se ha hecho para un programa de televisión. Habitualmente las películas para televisión duran unos 50 minutos, así que esta ya es bastante larga. La otra versión es para cine y dura 150 minutos. Como ya dije, una película establece su conexión con el público a través de la cámara. No es necesario que las imágenes sean muy atractivas o seductoras. Creo que lo que importa es la manera en la que trabaja el cineasta. Cuando tú sigues mirando, cuando tu atención está continuamente centrada en algo te preguntas: ¿por qué quieres seguir mirando esto y por qué quieres después mostrárselo a tu público? Tiene que haber allí algo que a la gente le importe, algo que después siga creciendo. La riqueza interior de los personajes, de las chicas, todos esos detalles de sus vidas se desenvuelven poco a poco, ofreciendo al público la oportunidad de reflexionar sobre esta complejidad que va en aumento. Las niñas irradian amabilidad, instintivamente. Incluso la pequeña ayuda a alimentar a los cerdos y a las cabras. Es una relación muy sencilla y emocionante entre lo humano y lo animal. En esta película hay muchas cosas que en realidad son muy simples, pero que nos aportan el lado básicamente realista de la vida y de los sentimientos humanos, a través de la vida y de los sentimientos de las niñas. Una película rica no es un anuncio publicitario. Tiene que decir algo sobre la existencia humana, sobre las cosas básicas de la vida. *Tres hermanas* está ambientada en un entorno azotado por la pobreza, pero la película en su conjunto no trata de la pobreza, trata de la experiencia de vida de la existencia de las hermanas.

Como muestra tu película, el padre de las tres hermanas, que se ha marchado a trabajar a la ciudad, vuelve a la aldea cada año para plantar patatas, su principal fuente de alimento.

Sí. Y, evidentemente, tiene sus problemas. Esto plantea un asunto nuevo que ha surgido con el desarrollo económico de China: un gran número de aldeanos se ha mudado a las ciudades, pero aunque su trabajo está contribuyendo en enorme medida al crecimiento de la economía urbana, sus salarios y su nivel de vida siguen siendo muy bajos, por lo que el campo se empobrece aún más que antes. Cuando estos jóvenes obreros han pagado sus gastos en la ciudad, la comida, el alojamiento, etc. no les queda casi nada. Cuando regresan a la aldea,

después de todo su arduo trabajo, no traen casi nada consigo. El padre de las chicas no es viejo, pero es obvio que podría haber vivido un poco mejor si hubiera estado solo. Con tres niñas no puede ahorrar nada en la ciudad, así que tiene que volver.

¿En este caso, la película tampoco trata de la soledad?

En *Tres hermanas* hay limitaciones invisibles. No hemos dicho nada sobre la madre de las niñas, pero ella no forma parte de su vida cotidiana, de hecho ella abandonó a las niñas hace años. Solo vemos a su padre y a unos pocos más que merodean por la casa. Pero, aunque parecen ser tres figuritas solitarias, en realidad viven dentro de la economía de nuestro tiempo. La economía nos ha secuestrado a cada uno de nosotros. En este sentido, las relaciones humanas son hoy esencialmente relaciones económicas. La economía asigna posiciones que la gente ocupa y continuamente las refuerza. Estas posiciones, a su vez, son a menudo invisibles.

¿Esto se corresponde con lo que hemos hablado a propósito de Petróleo crudo y Carbón, dinero?

Sí. Y lo que vemos es una relación social no especificada hoy en China.

¿Crees que cuando los niños de la edad de estas tres hermanas crezcan buscarán también las ciudades?

No es que el niño acabe suspirando por la ciudad, sino que la economía de China se centra en las ciudades. Son como imanes; no es una cuestión personal sino de relaciones económicas. En realidad, no es que la economía de China en el pasado se hubiera centrado en el campo. Durante mucho tiempo hubo una distinción muy profunda entre la economía rural, la economía urbana y la pequeña industria; pero estas dimensiones diferentes mantenían un determinado equilibrio entre ellas. Ahora el peso del poder económico se localiza en las ciudades, que se han convertido en centros de una riqueza extraordinaria. La gente es atraída a esta riqueza para ganarse la vida, buscando oportunidades. La energía del imán determina el tamaño de las regiones a las que afecta.

Una vez dijiste que, dentro de China, solo Shanghai tiene una cultura urbana, que no existe en ninguna otra parte. Pekín es esencialmente una cultura política, por ejemplo. ¿Ahora que las ciudades se han convertido en estos imanes,

¿conducirá esto a una creciente cultura urbana? O, alternativamente, ¿la cultura quedará desbaratada por el sistema de registro de residencia hukou?

No creo que esto vaya a ralentizar la tendencia. Ese comentario lo hice en el contexto de una discusión sobre el cine chino. China como nación se basaba en la civilización agraria; la ideología social de la mayoría hoy, en lo más profundo, sigue aún dentro de ese marco. En cuanto a si emergerá (o cómo emergerá) una cultura urbana cuando la mayoría de la población viva en ciudades, es una pregunta que habrá que hacer en el futuro. Pero las ciudades orientarán el desarrollo y el cine también puede contribuir a una cultura urbana. Estos cambios van a ocurrir, y traerán también otros cambios en todos los demás aspectos de nuestra vida. No es una cuestión de si yo personalmente quiero o no que cambie.

¿Quiere decir esto que crees que el cine tiene su propia vitalidad?

Cambiará al igual que las otras cosas. Nuestro mundo se ha hecho más y más dependiente de la imagen visual, aunque no hemos reflexionado demasiado sobre ello. En el pasado las imágenes no jugaban un papel tan crucial, aunque teníamos una civilización muy rica basada en la palabra escrita. Las reglas de composición, los juegos de palabras, los géneros narrativos, la descripción de las costumbres, todas estas cosas eran los componentes de una cultura creada por la aplicación de la palabra escrita. El arte de la imagen en movimiento tiene una historia mucho más breve, pero se ha expandido y modificado a una velocidad muy alta. Hay muchas posibilidades para el cine contemporáneo; no se limitará a lo que se ha acumulado en nuestros archivos procedentes del siglo pasado.