

Alquimia Asiática

Ivan Pintor Iranzo



El camino a casa (Wo de fun qin mu qin, 1999), de Zhang Yimou

En 1982, Marco Muller organizó en Turín una gran retrospectiva sobre el cine de la China popular desde los años veinte. El cine de Xie Jin parecía, en ese contexto, el más interesante e innovador. Sin embargo, tres años después, el festival de Hong Kong programó *Tierra amarilla* de Chen Kaige, que suponía una ruptura con toda la producción anterior. *Tierra amarilla* abanderaba el cine de la llamada *quinta generación* de cineastas chinos, formada por Tian Zhuangzhuang, Zhang Yimou y el propio Chen Kaige.

Desde principios de los ochenta, las "tres chinas" han padecido transformaciones en todos los órdenes. En Hong-Kong, la *nueva ola* de Ann Hui, Tsui Hark y Patrick Tam ha dado paso al barroquismo coreográfico de John Woo y la singularidad de Wong Kar-wai. Taiwan ha alumbrado una nueva generación de cineastas como Hou Hsiao-hsien, Edward Yang y Tsai Ming-liang, acogidos con entusiasmo por la crítica europea. Y en la China continental, el academicismo de la quinta generación ha sido contestado por el cine de Jia Zhangke o Zhang Yuan, con preocupaciones urbanas y un tono más documental.

En los últimos meses, Zhang Yimou ha filmado dos películas, *El camino a casa* y *Ni uno menos (Yi ge dou bu neng shuo, 1999)*. Con ellas, se propone reaccionar contra la americanización del cine chino más comercial y el academicismo de sus últimas películas. Intenta, además, rescatar el imaginario de la China continental frente al cine de Jia Zhangke y Zhang Yuan, que retratan el Pekin surgido de los acontecimientos de Tian'anmen. En *Ni uno menos* toma como modelo argumental el cine del iraní Abbas Kiarostami. *El camino a casa* adapta la voluntad de simplicidad a la tradición china del relato poético.

En *El camino a casa*, Luo Changyu (Hao Zheng) se entera de la muerte de su padre y viaja desde la ciudad a su aldea natal. Zhao Di (Yuelin Zhao), su anciana madre, desea officiar el entierro con un cortejo abundante y costoso. Changyu se niega, pero los tres

días que pasa junto a ella vencen esa resistencia hacia la procesión. Alientan, además, la memoria de un relato casi mítico, el del amor surgido entre la joven Zhao Di (Ziyi Zhang) y el fallecido Luo Yusheng, por entonces un maestro núbil llegado desde la ciudad y en desacuerdo con las ideas políticas imperantes.

Tanto el prólogo como el epílogo de la película se tiñen de un blanco y negro opaco y frío. Casi al final, antes de la larga procesión, las voces de la madre y el hijo convocan la devoción del padre hacia su labor de maestro, mientras un plano fijo de la vieja pizarra de la escuela adquiere el rango de paisaje abstracto, despojado, vacío. Como en la pintura taoísta o como en el *Libro de las mutaciones (I Ching)*, el vacío es la condición para que se produzca la transformación, la mutación, la actividad surgida de la tensión entre opuestos. El pasado y el presente, las opiniones de la madre y el hijo, son los extremos que, en este caso, se resuelven en el desenlace que proporciona la procesión, el camino a casa.

La poética que anima el relato de amor entre los dos jóvenes es, en apariencia otra, la de la sensualidad y una gama de colores que, poco a poco, se reduce a la mancha roja y blanca. Sin embargo, el esquema que rige la historia es, también el de la transformación y la conciliación de opuestos. Los tonos brillantes de la primavera envuelven los primeros encuentros de Zhao Di y Yusheng. El otoño cae sobre la aldea cuando Yusheng se ve obligado a volver a la ciudad, y los matices se disuelven en ocre, marrones y blancos. Zhao Di sale a esperar su regreso en las fechas acordadas, afrontando las tormentas invernales y envuelta en su mejor vestido, apenas un trazo bermejo sobre el blanco inacabable de la estepa.

El color rojo, símbolo de felicidad en el folclore popular chino, es uno de los protagonistas de la filmografía de Zhang Yimou, desde *Sorgo rojo (Hong gao liang, 1987)* hasta *Keep Cool (You hua hao hao shuo, 1997)*. En *La linterna roja (Da hong deng long gao gao gua, 1991)* aparece asociado al deber, a la prohibición y al mundo sensual de las concubinas. En casi todas las civilizaciones, el rojo es el color de la guerra y la pasión, del fuego y la sangre. En la Biblia, Ezequiel habla de las hermanas Ohola y Oholiba, que cometían actos impuros con los guerreros caldeos, pintados de rojo. Rojo es el fondo de las pinturas de la Villa de los Misterios pompeyana, y púrpura las telas más preciadas reservadas para los jefes.

Pero también son rojos los remos de Ulises, la armadura que lleva a Parsifal a buscar la gracia divina y el rastro del pajarillo lacerado por el venablo de Lancelot sobre la nieve. Como este último, Zhao Di cae enferma, y como Parsifal accede a la búsqueda final, la de Yusheng. Es el rojo cinabrio el que posibilita la transformación. En el lenguaje alquímico, la materia sufre hasta que desaparece la sombra, la *nigredo*. A este estado le sucede el nuevo día, la *leukosis, albedo*. Pero ese estado de blancura absoluta es ideal, abstracto y no posibilita la verdadera vida. Para vivificarlo es necesaria la sangre, el cuerpo de Zhao Di abatido por la nieve.

Esa sangre, el rojo, se corresponde con la *rubedo*, la Vida. La incorporación de la

sangre permite la conciliación definitiva de los opuestos, de tal modo que el alma se integre y tenga lugar la obra, el *opus magnum* alquímico. Esta descripción del proceso alquímico con términos occidentales no es sólo una metáfora para explicar la relación entre el rojo y el blanco en la película de Yimou, sino que la alquimia tiene una importancia crucial en el pensamiento chino, (1) que identifica dos elementos esenciales, *yin* —principio femenino— y *yang* —masculino—, que están presentes en todas las sustancias y seres.

El ejercicio de la alquimia, en la tradición china, dista de la voluntad de enriquecerse con el oro. No constituye, tampoco, una fase mitológica o pre-lógica de la química. Está, por el contrario, mucho más cerca del principio taoísta de integración. Y es ese proceso el que concilia, en este caso, a los amantes y a la oposición entre el pasado y el presente, que corresponde a la abstracción de la pizarra. La anciana madre Zhao Di, en la que todas las contradicciones han sido eliminadas, es la que induce también el cambio en Luo Changyu.

La diferencia entre los dos tiempos, pasado y presente, que finalmente resuelven su oposición, está en el principio de totalidad. El relato del presente es elíptico, discursivo. El del pasado de Yusheng y Zhao Di constituye, por el contrario, una historia mítica, sin peripecia ni agnición, que transmite la impresión del "érase una vez" fundacional, de haber sido contada mil y una veces junto al fuego. Por eso es posible tolerar e incluso admirar en *El camino a casa* recursos que, en otro contexto, serían despreciados: la música enfática de Bao Shan, la delectación en la belleza de la actriz Ziyi Zhang o la carencia de participación del espectador que fomenta la inmediatez del relato.

Con esta película y con *Ni uno menos*, cuyo planteamiento argumental recuerda a *Dónde está la casa de mi amigo* (*Khaneh-ye dust kojast?*, 1987) parece posible afirmar que Zhang Yimou ha sabido retratar la tradición rural y popular de la China continental. El interrogante sigue siendo si, como buena parte de la crítica francesa ha planteado, es posible añadir a Zhang Yimou a ese grupo de cineastas que han constituido un imaginario de sus respectivas procedencias: Nanni Moretti de Roma, Aki Kaurismaki de Finlandia o los mencionados Hou Hsiao-hsien y Wong Kar-wai de Taiwan y Hong Kong respectivamente. La única constatación posible es que en *El camino a casa* la poesía de la transformación, del rojo sobre blanco, de las heridas eternas del amor y el tiempo, se impone sobre el imaginario actual de la China popular.

Notas:

(1) En *Alquimia asiática* (Barcelona: Paidós, 1992) Mircea Eliade señala que el primer texto alquímico chino se encuentra en Han Shu XXV, 12 recto, línea 8. Indica, además, uno de los libros con mayor importancia en la tradición alquímica china, el *Ts'an T'ung-ch'i*, de Wei Po-yang.

