

Lu Xinyu:

RUÍNAS DO FUTURO

Clase e historia n' *O distrito Tie Xi*,
de Wang Bing

Na delongada toma inicial de *Tie Xi Qu*, a cámara olla dende a cabina dun pequeno tren de mercadorías que se move engorde por entre fábricas abandonadas, baleiras. Formas fantasmais voan so un ceo sombrío. O único son na paisaxe silente é o renxer das rodas do tren. Eses tres minutos semellan un rito de paso á historia. Estamos a entrar noutro mundo, xa esborado: ruínas da civilización industrial.

Tie Xi –“ao oeste dos camiños de ferro”- é un distrito de Shenyang, a cidade noutro coñecida por Mukden. Durante cincuenta anos foi a máis antiga e meirande base industrial de China, unha fortaleza da economía socialista planificada. As orixes da zona remóntanse á década dos trinta, cando o Xapón se fixo con Manchuria e ergueu alí un complexo militar-industrial, espreatando a súa próxima penetración en China. Ao sur de Mukden construíronse fábricas que producían armamento para o exército Kwantung [Guandong] e maquinaria para operacións militares a grande escala e, ao seu redor, medraron os acubillos para os obreiros. Após a liberación en 1949, a URSS achegou a China o equipo industrial adicional desmantelado de Alemaña ao cabo da guerra, no que se deron en chamar “os 156 proxectos de inversión” da axuda soviética, localizándose a meirande parte no nordés. Por mor da súa favorábel situación perto de Rusia e da base industrial establecida por Xapón, Tiexi converteuse nun exemplo pioneiro do estilo de planificación soviético nunha rexión que facía de motor da modernización socialista para o conxunto do país. Mesmo en 1980 había aí contra un millón de obreiros empregados nas fábricas de Tiexi e, aínda hoxe, o Estado é propietario de tres cuartas partes dos activos na provincia de Liaoning, cuxa capital é Shenyang.

Durante a Era das Reformas, cando a vía de desenvolvemento chinesa mudou dende a planificación até unha economía de mercado, a política de portas abertas de Deng Xiaoping concentrou a inversión, primeiro no delta do río Perla e, logo, onda o Yangzi inferior, cunha atención especial a Shanghai-Pudong. Mais, mentres a China meridional e central adoptaba con presteza os mecanismos de mercado, o nordés seguía a depender da planificación estatal e unha elevada proporción da súa produción de aceiro e maquinaria era transferida fóra da zona a baixo prezo. Porén, as súas empresas víanse sometidas a altos impostos. Nesta rexión non foron trinta, senón cincuenta anos, da economía planificada da República Popular China os que tiveron de aturar o custe dos vinte anos de economía de mercado. Ao empezo da década dos noventa, algunhas

das fábricas de Tiexi xa comezaran a declinar e, contra o final da década, a meirande parte pecharan. En 2002 o 16º Congreso do Partido Comunista Chinés anunciou que se lle ía dar pulo á rexión industrial do nordés con reformas de mercado, transformándoa nunha área de empresas de alta tecnoloxía, intensivas en capital. Mais o goberno central nin é capaz nin anda por realizar os investimentos que cómpren para propiciar ese cambio, e agarda que sexa o capital estranxeiro o que acugule a fenda. O certo é que o desenvolvemento industrial chinés depende, en boa parte, da importación dos bens de capital, que, neste intre, supoñen as dúas terceiras partes da inversión total en activos fixos. Non se albisca unha solución doada para a urxente situación do nordés. As reservas de petróleo e de carbón da rexión minguaron moito. Nada máis que na provincia de Liaoning, os desempregados acadan os 2'5 millóns; as protestas laborais e as manifestacións na rúa multiplicáronse, ao se converter o desemprego masivo nun problema social agudo.

Wang Bing, un mozo licenciado en cinematografía de algo máis de trinta anos e pouco familiarizado coa zona –visitara Shenyang en 1993, mais na altura non coñecía ninguén na cidade- chegou aló a finais de 1999. Até daquela non fixera filme ningún. Vadiando por Tiexi co xorne deprimido, alugou unha pequena cámara de vídeo dixital. Ao cabo de ano e medio gravara trescentas horas de arquivo polo distrito todo. Dese material tirou unha triloxía monumental, *Tie Xi Qu: Ao oeste dos camiños de ferro*, que é un documental cunha duración total de nove horas, dividido en tres partes de lonxitude decrecente –4:3:2- intituladas *Ferruxe*, *Vestixios* e *Camiños de ferro*. É, abofé, a meirande obra que chegou até nós do cinema documental chinés, e sitúase entre os logros máis sobranceiros do cinema mundial no novo século.

O seu tema é épico, o crepúsculo de todo un mundo social, canda todas as esperanzas e ideais que o crearon. O destino da clase obreira industrial no que se considera adoito a era da electrónica é un tema que inspirou filmes de moitos países –nomeadamente en Francia e Gran Bretaña-, por non falarmos do notábel retrato do Brasil de Sebastião Salgado. Mais ningunha desas obras posúe un poder remotamente comparábel ao de *Ao oeste dos camiños de ferro*. Tecnicamente, a invención do vídeo dixital, que lle fai posible ao director un estilo de traballo individual, permitiulle a Wang Bing completar o seu filme con total independencia, sen obrigas cara aos estudos, o Estado ou cal for outra institución. Mais o que eleva até o nivel de grande obra de arte *Ao oeste dos camiños de ferro* é o uso que fixo desa emancipación. Wang Bing, que pertence a unha xeración máis nova ca os pioneiros do novo cinema documental en China, comparte a súa preocupación polos estratos máis baixos da sociedade, pero é conscientemente herdeiro do cinema mundial até un punto descoñecido polos seus predecesores. Na escola de cinema, atendendo ao seu propio relato, os filmes nos que máis reparou foron os de Pasolini, Tarkovsky, Fassbinder e Godard. A afouteza formal e a seguridade en si propio que amosa en *Ao oeste dos camiños*

de ferro vén desta tradición. Estruturalmente, a triloxía é unha composición impresionante, unha narración moderna concibida con calma e resolución a grande escala. Visualmente, exhibe unha imaxinación e intensidade pictórica equiparábeis á súa ambición arquitectónica. En China colleunos a todos de sorpresa, coma un ser maxestoso que nos fai fronte dende ningures.

“Ferruxe”

“Mais, se a industria se formula “obxectivos”, no senso decisivo, isto é, histórico e dialéctico da palabra, non é máis ca o obxecto, non o suxeito das leis naturais que gobernan a sociedade”.

GEORGE LUKÁCS, *Historia e conciencia de clase*

Do mesto labirinto de fábricas de Tiexi, cun camiño de ferro construído ex profeso que serpea por entre elas, Wang Bing seleccionou tres para filmar. A primeira era a Fundación de Shenyang, construída polos xaponeses so o Estado títere de Manchukuo en 1934, que continua a ser a fábrica máis nomeada de Tiexi. A Fundación ten tres enormes chemineas, das que a primeira data da década dos trinta e as outras dúas, da dos sesenta, e foi, durante moito tempo, unha estampa típica do nordés industrial. Cando o Wang Bing comezou a filmar, aínda seguía a funcionar. A segunda fábrica que escolleu foi a de Cabos Eléctricos, tamén construída polos xaponeses e, logo, reconstruída polos rusos, que producía equipos vitais para o sistema de produción eléctrica chinés. En 1999 o 90% dos seus traballadores xa estaba “fóra de nómina” –eufemismo oficial para o desemprego “temporal” con salario reducido- e só seguían a traballar fixos os cadros de nivel medio e superior. A terceira fábrica foi a Aceiría de Shengyang, que, coma moitas outras plantas de Tiexi na agarda da aprobación formal de creba, estaba practicamente abandonada, só cunhas poucas persoas empregadas de vixiantes.

En Wang Bing acabando de gravar, as tres fábricas pecharan xa. Chegou a captar o intre propio no que a Fundación de Shenyang recibiu a súa sentenza de morte. Estaba a filmar un traballador deitado nun banco durante a folganza que falaba das súas experiencias, dende o tempo no que ía á escola primaria até ser enviado ao campo a finais da década dos sesenta. O obreiro conta a historia da súa vida, as súas relacións coa sociedade e a súa visión de si propio, absolutamente inconsciente –coma o director- de que, nuns minutos, a súa vida estaba para mudar. De socato entra un capataz e anuncia que a fábrica pechou. A escena, collida ao vivo, impresionou fondamente a Wang Bing. Mais, malia *Ao oeste dos camiños de ferro* presentarnos un retrato inesquecible da vida obreira no nordés de China, o verdadeiro protagonista da súa primeira parte, con palabras do propio Wang Bing, é a propia factoría, realidade industrial e ideal social.

A industria pesada chinesa, como amosa o filme, abrollou a partir de elementos dun espazo máis amplo (Xapón,

Rusia, Alemaña...) e non é separábel da historia industrial de Occidente, senón que constitúe un episodio dun proceso a escala mundial. Os altos fornos de Shenyang supuña a preexistencia e lexitimidade do atlas evolucionista da civilización industrial occidental, do que se pode ao tempo enxergar que ía determinar a súa caída. Non estará por acaso Tiexi a repetir simplemente o declive do “cinto enferruxado” do Medio Oeste estadounidense ou do Ruhr na Alemaña? Unha racionalidade histórica parella semella desenvolverse inexorablemente no espazo e no tempo, e ninguén lle pode escapar. Como dixo Lukács, nun senso dialéctico e histórico, a industria é obxecto dunha lei social-natural. Wang Bing constrúe a súa narración verbo das fábricas de Tiexi co espírito desa obxectividade. En *Ferruxe* non hai personaxes ou intrigas ao xeito dos filmes tradicionais, senón que é o proceso propio de produción o que se converte no eixo principal do filme. Esta, a primeira e máis longa das tres partes da triloxía, é a que posúe a estrutura máis complexa, malia se cinguir estritamente ás rutinas e procesos de traballo fabrís.

Primeiro vén o cobre. Vemos como se funde o cobre electrolítico, como se carga, a electrólise e logo, outravolta, a fusión, remexendo e refinando. De seguido, o chumbo: dende a soldadura nun taller á torre de chumbo e, logo, a máis un taller para alí ser procesado; despois pasamos á sala de repouso dos operarios, e vemos como saen da fábrica ao concluír a xornada. Entramos a continuación na fábrica de cabos eléctricos –xa pechada- e retrocedemos ao proceso antes omitido da electrólise do chumbo e o seu moldeado, denantes de regresarmos a novo á torre de chumbo. Iso completa unha narración que enche as dúas primeiras horas do filme. As dúas horas seguintes amosan o peche das fábricas. A cámara parte a novo da sección do cobre da Fundación. A metade de camiño chimpa aos talleres do cinc, interrompéndose cando están a piques de os pechar, para volver ao cobre outravolta, onde a electrólise –que vimos ao inicio do ciclo- é a última sección da fábrica que pecha. Cando todos os talleres están baleiros xa, algúns operarios toman unha última ducha. A Fundación toda –na que tanta xente botou unha parte tan grande das súas vidas- pechou.

Após a historia do cobre, o filme volve sobre os seus pasos para concluír a narración do chumbo. En pechando a Fundación, os obreiros do chumbo son enviados a un hospital campestre, a uns 30 quilómetros, para se someteren a unha desintoxicación. Un de entre eles afoga nun estanque de por aló. Na Fábrica de Cabos Eléctricos, que mesmo os vixiantes tiveron de abandonar tempo atrás, pois que non dispoñen de calefacción, a xente arromba con pas unha capa de xeo de medio metro de espesor nun taller axeado. O filme amosa agora o esboroamento da aceiría. Conclúe co seguimento dun obreiro –que viramos ao empezo do filme cando estaban a lle cortar o cabelo na sala de folganza do taller de fundición do cobre- que volta á casa no tren da fábrica atravesando o deserto nevado dun distrito industrial agora en ruínas. Pouco e pouco, o filme completa deste xeito dous ciclos narrativos entrecruzados, o da produción

dentro das fábricas e máis o ciclo vital das propias fábricas, que conclúe nun silencio e un sopor xeados.

Hai un segundo fío estrutural que recolle ambos e dous ciclos de *Ferruxe*: o traballo e a vida dos que traballan nas fábricas. Na organización formal desta parte de *Ao oeste dos camiños de ferro* fan un labor secundario, de apoio. A fábrica ten un ritmo vital de seu. A maquinaria de ferro e de aceiro, o forno de fundición, a fita transportadora, o guindastre, móvense e brúan coma tantos outros xigantes automáticos, cuxa enorme masa fai que os seres humanos ao seu cargo semellen miúdos e insignificantes. Os operarios parecen simples apéndice deste vasto complexo. É iso o que o filme vai esculcar agora: as relacións entre as vidas individuais dos obreiros e as distintas rutinas industriais que realizan, as verdades internas que fican espidas nas texturas máis externas da existencia cotiá. Vemos varios traballadores nunha sala de folganza que escoitan anuncios na radio verbo da reforma das sociedades anónimas, que discuten logo as súas expectativas de desemprego, os salarios e as súas pensións. Parolan, xogan ás cartas, comen, dúchanse, rifan, maldín, contan chistes verdes ou ven filmes pornográficos. Na sala de folganza o seu traballo e súa vida de fóra mestúranse e afástanse asemade. A atención de Wang Bing é moi específica: un conxunto particular de relacións, nun intre particular, en determinado país. *Ferruxe* non individualiza, polo xeral, os traballadores que presenta. Empregan as mesmas duchas, visten a mesma roupa, utilizan os mesmos cazolos, falan das mesmas cousas.

Malia contaren algúns a historia das súas vidas, non hai cousa outra ningunha que os identifique: constitúen unha colectividade humana cuxo destino forma máis unha estrutura polifónica dentro do filme, que contrasta co destino das propias fábricas e faino resoar. O que semella banal, aburrido ou fragmentario no seu existir incorpórase a unha narración conxunta na que a idea da fábrica ten de contrapunto elementos da vida humana, e as experiencias individuais intégranse nas liñas de fluxo da historia. Ese sentido xeral dun destino común atopa a súa expresión máis rechamante nas repetidas escenas de baño e ducha na fábrica, ao expor diferentes obreiros os seu corpos diante da cámara co mesmo ollar somnolento. A forma humana fica reducida a un obxecto indiferente. Os flácidos xenitais nus representan a súa castración. Esta exposición nada ten a ver coas normas de calquera civilización nin con ren máis. A civilización e o desexo esvaeceron. Só fica o corpo humano impotente, emasculado pola formidábel máquina da fábrica, e o instinto que este non é quen de materializar. Os traballadores enviados a se desintoxicar sentan sen aceno de sentir nada perante as escenas eróticas do coito nun filme pornográfico. O corpo humano, reificado, virou algo alleo.

Wang Bing reparou en que a primeira obra dun director adoita ser particularmente sensíbel ao mundo, coma un panorama pouco familiar no que aínda resta moito por coñecer ou enxergar. As imaxes de *Ferruxe* lembran, por veces, a estética das máquinas n' *O deserto vermello*, de Antonioni, no que o medo sen nome no corazón da heroína é

coma a imprescritíbel pantasmada civilización industrial. Perante as metáforas visuais de *Ao oeste dos camiños de ferro* podemos experimentar un sentimento parello de perda e desesperación. Ao entrarmos nunha enorme fábrica baleira e que un guindastre comeza de súpeto a rinchar e érguese desafiante no ar, é coma se andáramos a atravesar un val noxento e nos entrase un arreguizo ante o chiar dun estraño paxaro que ascende dende o chan. Mais, que acontecería se, fronte á ampla obxectividade da historia mundial, fora esa conmoción o principio da nosa salvación?

Pero o colosal da imaxinería industrial de Wang Bing posúe unha ambigüidade que non ten Antonioni, que reflicte unha historia ben distinta. Plano após plano, dentro da fundición ou das fábricas, extasíanos o seu esplendor, envolto nunha atmosfera máis achegada a Turner que a de calquera outro director contemporáneo; un mundo semiabstracto de luz escintilante, poalla vaporosa, fluxos de metal dourado e alturas imponentes entrecruzadas con megálitos vencidos que apuntan á escuridade. Non é a beleza fría dun filme coma *O deserto vermello*, mais un ton cálido e unha enerxía fantasmagórica, intensificada pola pálida desolación do exterior. O poder enorme de *Ferruxe* repousa na tensión entre a depresiva sustancia do seu tema e esas formas incandescentes. Wang Bing explicou nunha entrevista que, en vendo por vez primeira as fábricas de Tiexi, sentiuse estrañamente engaiolado por elas, xa que “as fábricas, coa súa grande escala e textura, poxan cunha atracción semellante á dos antigos ideais dunha persoa”. Esta percepción é unha das claves do filme. *Ao oeste dos camiños de ferro* é moi distinto dos filmes soviéticos da década dos trinta que celebraban o desenvolvemento fabril dos planos quinquenais. O seu ton non é heroico, nin mesmo elexiáco. Hoxendía as fábricas convertéronse nas ruínas dun ideal, mais a memoria dese ideal fica viva no filme; latexa na maxestividade desas imaxes, porque está enraizado nas peculiaridades *desa industria* e dos que traballaron nela.

O pulo cara a unha modernidade capaz de enfrontar a hexemonía global do capital creou, nos países socialistas do Terceiro Mundo, unha clase obreira cuxo historial e conciencia difería inevitabelmente da dos seus homólogos de Occidente. Sometida á presión das canoneiras estranxeiras, a China non podía apoiarse nun mercado “libre” para modernizar a súa economía e, xa cando o Movemento de Autorreforzamento nos Asuntos Occidentais (*yang wu*) das décadas de 1860 e 1890, os reformadores dexergaban que, para o país manter a súa independencia, cumpríalles unha industria de guerra. A comezos do século XX, non os marxistas sós, tamén liberais coma Hu Shi –de facto, practicamente todos os intelectuais chineses–, avinzaban, non só en que a industrialización era un prerequisite imprescindíbel para a modernidade, senón en que non era posíbel poñela con éxito en práctica sen unha auténtica soberanía. Denantes da instauración da República Popular ningún goberno foi quen que enfrontar esa tarefa, mais, so a dirección de Mao, creouse unha base industrial avanzada que orixinou unha clase obreira aclamada como, e que en gran

medida así era o seu sentir, protagonista da modernización e construtora da independencia. Esta sensación constituía a subxectividade da clase, e é o motivo de tantos operarios chineses teimar no cultivo da memoria de Mao, non por morriños da súa ditadura, senón por o asociar á facha da nacionalista da resistencia do Terceiro Mundo fronte ao dominio do capitalismo occidental.

Xa que a enerxía e a siderurxia constituían os nervios esenciais da industria, os traballadores do petróleo e do aceiro do nordés convertéronse no arquetipo desa clase de 1949 en diante. Tratábase, en calquera caso, dunha rexión xeopolítica única: patria orixinaria da dinastía Qing, cuartel xeral do asalto xaponés a China, escenario das primeiras grandes vitorias do ELP durante a guerra civil, berce da primeira xeración de traballadores da enxeñería e do petróleo da nova China, base para as tropas voluntarias chinesas dispostas a cruzar o río Yalu para “axudar a Corea e enfrontar os Estados Unidos”. Foi un campo de batalla histórico por máis dun século, afumado de pólvora e ensopado en sangue. Resulta simbólico que, so os edificios esboroados de Tiexi, se atoparan hai pouco numerosos proxectís enferruxados que foran abandonados polos xaponeses, e mesmo construcións subterráneas que é de supor que podían ser hospitais militares. *Ao oeste dos camiños de ferro* garda moitas pegadas desas vicisitudes históricas. Ao filmalas, Wang Bing pregúntase de continuo: por que construímos semellantes fábricas acó? por que deu isto en se converter no soño dunha época? que foi o que fixo que tantos individuos se sacrificaran para o materializar? por que queriamos crear un mundo que agora afundi? *Ferruxe* non nos deixa fuxir da tortura destas preguntas.

“Vestixios: a rúa da nena bonita”

“Nas ruínas, a historia entrecruzouse fisicamente co seu escenario, e deste xeito a historia non asume a forma procesual dunha vida eterna, senón, máis ben, a dun declive irremediábel. A alegoría pretende, daquela, situarse alén da beleza. As alegorías son, no eido dos pensamentos, o mesmo ca as ruínas no das cousas”.

WALTER BENJAMIN, *A orixe do drama barroco alemán*

A segunda parte de *Ao oeste dos camiños de ferro* intítulase *Vestixios: a rúa da nena bonita*. O nome da rúa está tirado da lenda que conta que aló foi soterrada a mociña que traballaba de criada para unha familia rica. Colleu daquela o nome de Tumba da Serventa. Logo o nome mudou polo de rúa da Nena Bonita, indicando que era morada de prostitutas. Atendéndolle a esta alusión a mulleres de baixa posición social, os residentes locais eran, polo xeral, xente marxinal. Entre as décadas dos trinta e dos cincuenta a meirande parte eran obreiros inmigrados dende o sur na procura de emprego nas fábricas xaponesas. A finais dos setenta e comezos dos oitenta, asentáronse tamén algúns mozos que volvían do campo. Contra o cambio de século, a maior parte dos habitantes eran obreiros do distrito de

Tiexi. No percorrer a rúa da cámara de Wang Bing, non vemos máis ca casoupas baixas, escangalladas, ateigadas de nais doentes anicadas, pais derreados ou desnortados, avós anciáns e mozos inquedados. Esa paisaxe degradada, sen profundidade nin elevación, carece das formas e cores dramáticas e da envergadura das fábricas da primeira parte. Estamos, por así o dicirmos, no seu subsolo.

Mais *Vestixios*, revirando a estrutura de *Ferruxe*, céntrase nos acenos de vitalidade humana neses míseros tugurios. Na primeira metade vemos un grupo de rapaces de dezasete-dezaioito anos que acabaron o seu período escolar, non atopan emprego e vadian por un barrio cuberto de neve e refugallo. Os seus impulsos, desexos, pelexas e risos de mozos e mozas engádenlle unha fasquía de cor a ese triste decorado. Silandeiras encarnacións de vida e de esperanza representan as trazas máis enérxicas dunha zona en decadencia. Atendendo as súas propias aclaracións, Wang Bing viu aí un certo espello do seu propio pasado, así como un conxunto de preguntas turbadoras verbo do seu futuro. Ollando para os cativos que vadian pola rúa todo o día, o observador vese na obriga de se cuestionar, como fai o Wang Bing: que vai ser deles? As súas arelas difusas, nadas ora do instinto, ora da intuición, sen coñecemento ningún do mundo, son conmovedoras mais desacougantes asemade. Que posibilidade ten calquera deles de materializar os seus anxeios? Están sequera en condicións de os formularen? Unha conversa entre dous pequenos vai como segue:

–Pregúntasme que facer. Non sei que facer.

–Daquela non téis soño ningún; o mesmo ca min.

–Logo, por que demo me criticas?

–Cal é o teu soño?

–Estou tentando falar contigo.

–E pensas que vas conquistar comida falando?

O mozo que di non ter soños faino, en palabras de Wang Bing, cun “sorriso engaiolante en extremo: coma unha flor que rebenta por un intre entre o carazo”. A rapariga máis popular do grupo vese abandonada polos mozos todos ao romper co seu noivo: un plano que se delonga amósaa soa, despois de que todos os demais liscasen, coma se a propia mocidade a estivera a abandonar.

Sen ruptura brusca ningunha, a segunda metade de *Vestixios* contempla a morte da rúa, cando após o peche das fábricas de Tiexi segue a demolición do bairro no que viven os traballadores, para lle deixar paso a un centro comercial. Eses desaloxamentos están a desenraizar comunidades de traballadores pobres de toda a China, mentres, ora os especuladores urbanos, ora as autoridades locais –non existe unha fronteira nidia entre uns e outros– arramplan cos bairros tradicionais e cos redutos da vida popular para construíren centros comerciais e rañaceos. En *Ao oeste dos camiños de ferro* contemplamos a primeira parte do proceso; o aumento da presión sobre as indefensas familias obreiras para estas abandonaren as súas moradas e se espallaren na procura de acubillos alternativos. Algúns resígnanse e obedecen, e uns poucos tratan de se arrepór. O final é parello en todos os casos: chegan os camiños, os

matóns dos construtores, uniformados ou non, acugulan neles as familias e as súas pertenzas (case sempre puro miudallo) e liscan de aló. Logo das fábricas vai a quenda das casas: vemos caer encol de Tiexi o golpe de graza final. A súa clase obreira desintegrouse. O poder destas escenas, coa súa crueldade maquinal, vén da indiferenza ante o feito de Wang Bing estalas a rexistrar. O filme non precisa de patetismo engadido; abonda co que xa achega. Sobre as vastas ruínas materiais de Tiexi xacen as silentes ruínas espirituais da clase obreira, tan desolada coma o ceo após fogos artificiais. As súas memorias rematan por se asemellaren aos anacos de foguetes estrados pola neve, que acentúan o vougo e a escuridade.

“Camiños de ferro”

“A locomotora, guindando ao vento os seus penachos de fume que atravesan países e continentes, os terrapléns e túneles, as pontes e estacións, formaban un conxunto colosal, ao pé do que as pirámides, os acuedutos romanos e mesmo a Gran Muralla Chinesa resultaban pálidos e pailarocos. O camiño de ferro constituía o gran triunfo do home por medio da técnica”.

ERIC HOBSBAWN, *A era da revolución, 1789-1848*

O filme remata do mesmo xeito que comezou, co tren bulindo paseniño a través de Tiexi. Historicamente, a locomotora foi un símbolo universal do dinamismo nos documentais optimistas realizados por directores da vangarda no período de entreguerras, louvando a industria moderna e o progreso que representaba en, poñamos por caso, *Gran Bretaña Industrial*, de Robert J. Flaherty e John Grierson; *Berlin: Sinfonía dunha cidade*, de Walter Ruttmann, ou *Entusiasmo / Unha sinfonía do Dombass*, de Dziga Vertov. Ruttmann comezaba tamén o seu filme cun tren, que cruzaba no amencer campos abertos de camiño á cidade que esperta e aos seus distritos industriais, con cabos telegráficos e telefónicos a cada banda e vías abrindo e pechando por embaixo; na metrópole comezan engorde a se pór en marcha todo tipo de máquinas; os seres humanos entran en acción cunha rapidez que vai medrando cadora, tal que estimulados por un poder máxico. Esa secuencia é toda unha celebración da nova era. Vendo *Ao oeste dos camiños de ferro*, lembreime varias veces desa grande obra doutro- ra; mais acó o tren virou no contrario da súa imaxe nos documentais. Os pequenos vagóns de mercadorías atravesan con desgana un páramo de fábricas abandonadas, unha e outra vez, até o propio ferrocarril se converter no recordatorio dun pasado comesto pola ferruxe. As fábricas pecharon, mais o tren continua a percorrer o espazo baleiro e absurdo do seu entullo. As fábricas e a xente liscaron, mais o tren teima coma a alma morta das ruínas en derredor. Nesa terra cuberta de neve, contornada por edificios que esbo-roan, os seus traxectos non simbolizan máis o progreso da

historia da humanidade: convertéronse nunha cerimonia fúnebre pola súa decadencia.

Nesa situación miserábel, o filme dá unha reviravolta súpeta. Até daquela, a narración foi austeramente imper-soal: a xente participa dun destino colectivo, mais sen chegar a ser individualizada polo seu nome nin abrollando un carácter protagonista. En *Camiños de ferro* iso altérase de socato. As dúas últimas horas de *Ao oeste dos camiños de ferro* presentan un pai e un fillo cuxas vidas dependen do tren. Non son empregados dos camiños de ferro nin teñen ningunha relación oficial con el. Coma tantos outros na China actual, son marxidados que vadian so a superficie da orde social, sen domicilio fixo, na procura dun sustento precario nas fendas do sistema. O chosco Du e o seu fillo sobreviven facendo pequenos traballos para os ferroviarios, que remataron por os acoller, e vendendo carbón caído ou roubado do tren. O pai nada posúe no mundo, mais os contratemplos fortalecérono e conferíronlle certa astucia. Ten a súa opinión del verbo da sociedade e da xente que o contorna, e fai un grande esforzo para crear un espazo mínimo para o seu fillo e para si propio nos inestábeis remuíños da vida. Mais o seu fillo de dezasete anos, cuxa nai desapareceu cando era moi cativo, é retraído e silandeiro, produto ostensíbel dun contorno anormal que o fixo moi vulnerábel ao mundo exterior.

Mentres Wang Bing facía o seu filme, o pai foi detido por roubar carbón e enviado a un centro de detención. O que segue é unha secuencia abraiante de *cinéma vérité*. Só, de noite, no diminuto galpón no que viven, o fillo dá cun paquete envolto en bolsas de plástico. Ao abrillo, vemos unha presada de fotos: unha da familia toda, outra da súa nai cando moza, inclinada contra un palleiro e sorríndolle leda ao mundo. Nestas, un reloxo na parede soa 11 veces e a cámara móvese a modo dende as fotos até el. Ao recuar, as bágoas bañan a face do orfo. Ao día seguinte seguimos a súa viaxe desesperada até o centro de detención para ceibar o seu pai. Nunha escena conmovedora permíteselle ao ancián marchar por fin, e os dous volven ao seu pequeno e lóbrego cuarto, outravolta sos no mundo. Enxergando o estilo racional, sobrio e estritamente controlado de toda a triloxía, na que cada plano se expón coa meirande discreción, esa escena é coma unha ferida aberta, que expón os sentimentos do director verbo do que amosou. “Gustaría-me moito afirmar o valor da vida –dixo o Wang Bing–, mais, enfrontado á súa realidade, síntome tan impotente que son cadora máis escéptico”.

Ao remate do filme o tren aínda atravesa as sombras borrosas do distrito fabril. Coma se estiveramos na noite branca do século, aparecen e desaparecen edificios desolados coma en soño, cada vez máis lonxe. Ollamos para o camiño de ferro que se estende gradualmente por tras de nós. Nese intre empezan a deitarse caladas as folerpas de neve so a lente da cámara, cun ton gris intermedio entre a luz e as tebras. O ceo e a terra escurecen. É a penumbra denantes de a historia esclarexar. En viaxando a través desta ambigüidade, cara a que tipo de futuro nos encamiña o tren?