

La fuerza expresiva del deseo en *Lan Yu* de Stanley Kwan*

DAVID L. ENG **

TRADUCCIÓN DE SANDRA CAICEDO

FECHA DE RECEPCIÓN: 25 DE MAYO DE 2006
FECHA DE ACEPTACIÓN: 19 DE SEPTIEMBRE DE 2007
FECHA DE MODIFICACIÓN: 13 DE NOVIEMBRE DE 2007

RESUMEN

El presente artículo analiza cómo la película *Lan Yu*, del director Stanley Kwan, retrata el surgimiento de la homosexualidad en la China contemporánea más allá de su legitimación en reconocidos términos identitarios occidentales: la afirmación de una población minoritaria existente pero poco reconocida; la defensa de la "perversión" sexual; la búsqueda por la libertad sexual, el reconocimiento legal y los derechos políticos; la justificación de un estilo de vida consumidor burgués, o incluso la expresión de un amor que universaliza y vincula a dos individuos abstractos. En contraste, en la película de Kwan la homosexualidad y su deseo expresivo marcan la aparición de un nuevo humanismo en la China (post)socialista bajo las sombras del capitalismo global y el desarrollo neoliberal. Así, al ayudar a situar a China en el lugar debido dentro de un mundo cosmopolita globalizado, los gays y las lesbianas actúan como precursores de una nueva modernidad. Desde esta perspectiva la homosexualidad funciona como una herramienta crítica para organizar y evaluar continuidades y rupturas históricas propias del pasado (semi)colonial chino, sus aspiraciones revolucionarias por una sociedad modernista, y sus actuales inversiones en el orden neoliberal del mundo capitalista.

PALABRAS CLAVE

China, neoliberalismo, colonialismo, modernidad capitalista, modernidad socialista, homosexualidad, queerness, deseo.

Expressive Desire in Stanley Kwan's *Lan Yu*

ABSTRACT

Stanley Kwan's *Lan Yu* configures the emergence of homosexuality in contemporary China far beyond its validation in recognizably Western identitarian terms: the affirmation of an existing but misrecognized minority population; the defense of sexual "perversion"; the positing of sexual freedom, legal recognition, and political rights; the justification of a bourgeois consumer lifestyle, or even the expression of a universalizing and binding love bringing together two abstract individuals. Instead, in Kwan's film, homosexuality and its expressive desire mark the emergence of a new humanism in (post)socialist China under the shadows of global capitalism and neoliberal development. Gays and lesbians, that is, are harbingers of a new modernity, helping to situate China in its proper place within a cosmopolitan globalized world. From this perspective, homosexuality functions as a critical tool for organizing and evaluating the historical continuities and ruptures among China's (semi)colonial past, its revolutionary aspirations for a socialist modernity, and its present investments in a neoliberal capitalist world order.

KEY WORDS

China, neoliberalism, colonialism, capitalist modernity, socialist modernity, homosexuality, queerness, desire.

A força expressiva do desejo em *Lan Yu* de Stanley Kwan

RESUMO

O presente artigo analisa a maneira como o filme *Lan Yu*, do diretor Stanley Kwan, retrata o surgimento da homossexualidade na China contemporânea além da sua legitimação em reconhecidos termos identitários ocidentais: a reafirmação de uma população minoritária existente, mas pouco reconhecida; a defesa da "perversão" sexual; a busca pela liberdade sexual, o reconhecimento legal e os direitos políticos; a justificativa por um estilo de vida consumidor burguês ou inclusive a expressão de um amor que universaliza e vincula dois indivíduos abstratos. Segundo o autor, contrário ao anterior, no filme de Kwan a homossexualidade e seu desejo expressivo marcam a aparição de um novo humanismo na China 'pós-socialista' sob as sombras do capitalismo global e do desenvolvimento neoliberal. Assim, ao ajudar a posicionar a China no lugar certo dentro de um mundo cosmopolita globalizado, os gays e as lésbicas atuam como precursores de uma nova modernidade. A partir desta perspectiva, a homossexualidade opera como ferramenta crítica para organizar e avaliar continuidades e rupturas históricas próprias do passado semi-colonial chinês, suas aspirações revolucionárias por uma sociedade modernista e seus atuais investimentos na ordem neoliberal do mundo capitalista.

PALAVRAS CHAVE

China, neoliberalismo, colonialismo, modernidade capitalista, modernidade socialista, homossexualidade, queerness, desejo.

* Hay muchas personas con quienes estoy en deuda por sus generosos comentarios y críticas al presente artículo. Quiero agradecer particularmente a Guo-Juin Hong, Olivia Khoo, Homa King, Petrus Liu, Sean Metzger, Lisa Rofel, Teemu Ruskola, Shuang Shen, y Denise Tang. Algunas versiones preliminares de este ensayo fueron presentadas en las universidades de New South Wales (Sydney, Australia), Portland State (Oregon, Estados Unidos); y National Cheng Kung (Tainan, Taiwán); agradezco a los organizadores y públicos de estas instituciones su compromiso intelectual y hospitalidad. Finalmente, quisiera dar las gracias a los lectores anónimos de este ensayo por animarme a tender puentes entre la expresión del deseo y las visiones contrapuestas de las modernidades socialista y capitalista. Nota de los Editores: El título del texto en la versión original en inglés es Expressive Desire in Stanley Kwan's *Lan Yu*. Para el título de la versión en español hemos traducido "expressive desire" como "la fuerza expresiva del deseo". Sin embargo, a lo largo del artículo conservaremos la traducción literal, es decir, "deseo expresivo"; esto con el fin de enfatizar que "such (...) desire speaks as much as it is spoken(...)" (versión original).

** B.A., English and East Asian Studies, Columbia College, Columbia University, Nueva York, EE.UU.; M.A., Comparative Literature, University of California, Berkeley, EE.UU.; Ph.D., Comparative Literature, University of California, Berkeley, EE.UU.; actual profesor, English Department, University of Pennsylvania, EE.UU. Correo electrónico: deng@english.upenn.edu.

In the discursive context of contemporary China, raising the questions of Asia, globalization, and the Chinese revolution seems like part of an historical cycle, but it has already become a critical process and in no way can be said to be a simple replay of the revolutionary worldview. How to achieve a new understanding of the Chinese revolution, of the legacy of socialism, and of the achievements as well as the tragedies of this legacy are major questions urgently in need of address from Chinese intellectuals, but to which they have so far been unable to respond.

Wang Hui

The 1989 Social Movement and China's Neoliberalism

Almost every generalization about China—that it is a communist-led socialist society as before, that at its core it is a society of traditionally centralized power, that it has nearly become capitalist, that it is a full-fledged consumer society, or even that it is already “postmodern”—can be supported, while the characterization diametrically opposed can be backed with an equal number of examples.

Wang Xiaoming

China on the Brink of a ‘Momentous Era’

One of the features of new Hong Kong cinema is its sensitivity to spatial issues, in other words, to dislocations and discontinuities, and its adoption of spatial narratives both to undermine and to come to terms with these historical anachronisms and achronisms: space as a means of reading the elusiveness of history. We get a better sense of the history of Hong Kong through its new cinema (and architecture) than is currently available in any history book.

Ackbar Abbas

Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance

This is how one pictures the Angel of History. His face it turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps on piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress.

Walter Benjamin

Theses on the Philosophy of History

ABRAZO I

En *Lan Yu* de Stanley Kwan (2001), hay dos momentos significativos en los que se reúnen Chen Handong (Hu Jin) y Lan Yu (Liu Ye)¹. Los dos están marcados por

el abrazo espontáneo de Handong a su joven amante. Estos abrazos señalan el restablecimiento de su intermitente relación homosexual iniciada cuando Handong, un respetable y próspero hombre de negocios del floreciente Beijing de los años 80, contrata por primera vez a Lan Yu para un trabajo nocturno. La desesperación de Handong por retener a Lan Yu, universitario pobre del noreste rural, marca un súbito surgimiento de emoción que sobrepasa el control afectivo de este hombre mayor. Aun cuando podría decirse que Handong ‘expresa’ en esos dos momentos su deseo por Lan Yu, sería igualmente correcto decir que su deseo expresa tanto como su palabra.

Uno de los abrazos ocurre aproximadamente después del segundo tercio de la película de Kwan. Tras un largo período de separación de Lan Yu, iniciado por la decisión unilateral de Handong de ‘crecer’ y casarse con su traductora profesional Jingping (Su Jin), el hombre de negocios encuentra que su vida es un desastre financiero y emocional. Divorciado hace poco tiempo, no sólo ha sufrido varios reveses financieros sino que también ha estrellado su carro. Al encontrarse con Lan Yu en el aeropuerto, Handong se las arregla para hacerse invitar a comer, a regañadientes, por su antiguo amante, ahora un maduro y sobrio arquitecto de veintisiete años. Luego de una tarde de confesiones bañadas en alcohol, Lan Yu saca a Handong del sopor de la intoxicación que pasa en el sofá de la sala diciéndole que ya es hora de partir. En respuesta, Handong lo toma en un desesperado abrazo y se pregunta en voz alta, “¿Qué me llevó a dejarte ir?”

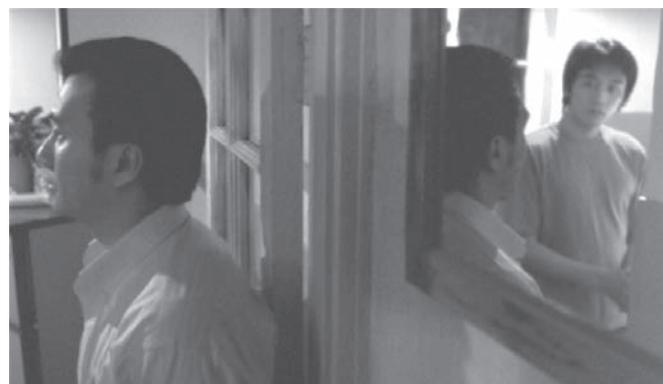


Como casi todas las escenas de la reposada y hermosa película de Kwan, la de la reunión de los amantes está marcada visualmente por una serie de tomas que se reflejan en un espejo.

1 *Lan Yu*. Director Stanley Kwan (Golden Scene, 2001).



De hecho, tanto Kwan como el cinematografista Yang Tao, presentan a lo largo de la película muchos espejos y ventanas cuya lógica visual consiste no sólo en unir dos espacios diferentes, sino también en reunir a los amantes separados que los ocupan. En la secuencia que lleva a este abrazo Handong está de pie en la entrada a la cocina, en donde Lan Yu prepara la comida.



Handong ocupa el lado izquierdo de la pantalla mirando hacia Lan Yu, quien permanece fuera de foco, en tanto se enfrasan en una conversación acerca de su antigua vida de pareja. Mientras que el interlocutor de Handong está visualmente ausente (la cámara no puede captar los movimientos de Lan Yu dentro de la cocina), este espacio es representado no sólo por la voz de Lan Yu sino también por su reflejo desdibujado en el espejo del corredor a lo largo del lado derecho de la pantalla. En consecuencia, la imagen está partida en mitades desiguales y se encuentra dividida verticalmente en dos por el grueso marco blanco de la puerta contra la que Handong se inclina. Por eso, sólo Handong ocupa el lado izquierdo de la imagen mientras que ambos aparecen en el lado derecho de la misma.

Podemos decir que la composición asimétrica de esta imagen pantalla-espejo (que divide al tiempo que junta dos espacios imposibles), no es una auto-reflexión idealizada (Narciso) o una irreconocible *jouissance* lacaniana. En su lugar, los efectos acumulativos de las numerosas imágenes asimétricas de la película en las que Handong y Lan Yu están separados y no obstante aparecen juntos, se despliegan en un tiempo y espacio disonantes para los protocolos convencionales de la representación visual de Occidente y la comprensión tradicional de la modernidad. En síntesis, este paradójico despliegue nos presenta una modernidad *discrepante*: una conciencia histórica alterna, un tempo y ritmo históricos diferentes, un tiempo-espacio *queer*. De hecho, como argumentaré más adelante, lo *queer* en la película de Kwan termina funcionando como un elemento crítico para organizar y evaluar no sólo el surgimiento contemporáneo de sexualidades y deseos no convencionales en la China (post)socialista (Estudios *Queer* en China), sino también, y con mayor urgencia, las continuidades y rupturas históricas en el pasado (semi) colonial de China, sus aspiraciones revolucionarias a una modernidad socialista y sus inversiones actuales en el orden capitalista neoliberal del mundo (Rofel, 2001, pp. 637-649)². Quiero referirme a este espacio paradójico (espacio *queer* de desaparición y aparición fuera del alcance de la lógica visual que rige a la cámara) como el espacio del 'deseo expresivo'³.

ABRAZO II

Otro abrazo se lleva a cabo durante el primer tercio de la película de Kwan. Una escena presentada mucho antes que la que se discutió previamente conecta el espacio del deseo expresivo con el del dominio político. Incapaz de

- 2 Rofel nos presenta una definición importante del término: "Con *modernidades discrepantes* me refiero a un mundo de interacciones obligadas y violentas en el cual emerge un espacio imaginario que produce relaciones tardías con la modernidad. Ésta es algo con lo que la gente lucha porque conlleva efectos que reafirman y, a la vez, amenazan la vida. Esta lucha es lo que la gente comparte, como el piso de un cuadrilátero de boxeo (incluyendo apuestas y egresos fijos), más que una forma universal con sus particularidades locales. Esta última perspectiva es la ideología de programas de ajuste estructural".
- 3 Tomo la definición de "desaparición" de Abbas (1997), quien describe el Hong Kong anterior a 1997 como una "forma de vida con su mezcla de trampas coloniales y democráticas [...] en inminente peligro de extinción. 'Cualquier cosa que uno sepa que pronto no tendrá, se convierte en una imagen,' escribió una vez Walter Benjamin. La inminencia de su desaparición, argumento, fue lo que precipitó el interés intenso y sin precedentes por la cultura de Hong Kong [...] el cambio de estatus de cultura en Hong Kong podría ser descrito así: de la alucinación inversa, que sólo ve el desierto, a una cultura de la desaparición cuya apariencia se posa en la inminencia de su desaparición" (Abbas, 1997, p.7).

tolerar la infidelidad sexual y emocional de Handong, Lan Yu se ha separado de su amante tras una terrible confrontación que involucraba a un atleta universitario que había sido seducido por Handong. Es junio de 1989, víspera de la masacre de Tiananmen. Daning (Zhang Yongning), cuñado de Handong y funcionario público bien posicionado, se presenta en la oficina de Handong con un consejo claro: “Si tiene amigos en la Plaza,” le informa Daning, “dígales que salgan ahora... Van a desocupar la Plaza esta noche. Los jóvenes que quieran un futuro, mejor se quedan en casa”. Encaminándose a la puerta, Daning se voltea hacia Handong con una última información crucial: “Se me olvidaba. El otro día vi a su amigo Lan Yu en la Plaza, manteniendo en orden a la multitud...”.

Agitado e incapaz de conciliar el sueño esa noche, Handong conduce hasta las afueras de la Plaza Tiananmen para buscar a Lan Yu, a quien no ha visto durante varios meses. La ofensiva militar en la Plaza nunca es mostrada explícitamente en la pantalla, pero puede escucharse. Ésta es señalada acústicamente por el tremor de disparos lejanos y, posteriormente, por la secuencia repentina de una serie de imágenes borrosas: una estampida de ciclistas y heridos escapando en la noche⁴. Incapaz de encontrar a Lan Yu entre el caos de la desalojo armado, Handong conduce hasta el dormitorio del joven quedándose dormido tras el timón de su Mercedes. Al final, la violencia de la rebelión política de Tiananmen no aparece visualmente en la película. Más bien es desplazada hacia la imagen de un Lan Yu golpeado y ensangrentado quien se materializa, como una aparición cenicienta, al lado del

carro de Handong. Interrumpida su intranquila siesta, Handong se aferra a un herido y quejumbroso Lan Yu en un abrazo espontáneo de alivio aterrado.



Como en la anterior escena del apartamento, este abrazo de Handong y Lan Yu abre un espacio (un espacio de deseo expresivo) que aparece precisamente mediante la lógica de la desaparición. En este caso lo que desaparece no es el espacio privado de la cocina de Lan Yu, sino el espacio público de Tiananmen, cuyos traumáticos eventos políticos son reubicados en el dominio de lo afectivo. Esto es, los incidentes de la violencia militar del 4 de junio no se expresan visualmente en la pantalla sino mediante los efectos emocionales que producen. Dichos incidentes están representados afectivamente en el abrazo espontáneo y en el deseo expresivo que marcan el encuentro homosexual tardío de Handong y Lan Yu. Como tal, la problemática historia política de Tiananmen es registrada como una relación entre lo afectivo y lo espacial. En realidad, afecto y espacio son configurados -para llegar a mi tercer epígrafe- como “un medio de lectura de la inaprensible de la historia” (Abbas, 1997, p.27). Entonces, del espacio de la desaparición política surge la pregunta por la subjetividad, agencia y deseo (homo)sexuales. La configuración de esta subjetividad, agencia y deseo homosexuales (sus

4 *Lan Yu* está basada en unas “memorias” anónimas publicadas en internet, en 1997, bajo el título *Beijing Story* (*Beijing Gushi*). Jimmy Ngai adaptó la historia para el guión de la película. Kwan filmó *Lan Yu* en la ciudad capital sin permiso oficial del gobierno. La naturaleza clandestina de la producción de Kwan eliminó cualquier posibilidad de repetición de las demostraciones masivas en la Plaza Tiananmen o su violenta represión el 4 de junio de 1989. “De cualquier forma,” señaló en su reseña A.O. Scoot, “una parafernalia como esa habría irrumpido en la extraña intimidad de la película”. Ver A. O. Scoot, “Passion Erupting Amid Political Upheaval”, *The New York Times*, 26 de julio de 2002. Así describió Kwan la experiencia de filmar *Lan Yu*: “Al principio estaba bastante preocupado... Había trabajado en calidad de director de películas como *Center Stage* y *Red Rose, White Rose* en la China continental, pero en cooperación con un estudio chino y todo había sido previamente aprobado por parte de la Junta Estatal de Cine. Pero para esta película, el tema todavía era tabú. Aunque una historia de amor entre dos hombres podría no ser gran cosa comparada con las películas sobre asuntos políticos, definitivamente no me iban a decir: ‘Sí, puede hacer su película; está aprobada’. Sin embargo, sucedió que miraron para otro lado. [...] Hicimos la película en Beijing y la gente de la Junta de Cine sabía que estábamos ahí. Y, cuando la película ganó un premio en Taiwán, ello fue mencionado en los periódicos de Beijing (no en los titulares, pero sí en el reporte). Fue sorprendente”. Ver D. Kehr, “At the Movies”, *The New York Times*, 26 de julio de 2002.

fronteras afectivas y condiciones de posibilidad) se convierte en un método crítico para leer la política de una escurridiza historia china, el lugar y significado histórico de Tiananmen y el movimiento social de 1989.

Desde otro punto de vista, podemos decir que este desplazamiento de lo político hacia el deseo expresivo ubica la pregunta por la homosexualidad no en la periferia sino en el mismísimo centro de los debates actuales respecto de la modernidad (post)socialista de China y de sus prácticas y políticas neoliberales en la actualidad. En *Lan Yu*, el deseo expresivo no sólo constituye la homosexualidad como la validación de una identidad sexual emergente o la afirmación de una práctica sexual ‘perversa’, sino que más bien comprende un campo político mucho más amplio, relacionado con el tortuoso surgimiento de la modernidad china así como con el papel protagónico que el deseo homosexual juega en esta parábola de Ilustración renovada.

La antropóloga Lisa Rofel da inicio a su reciente libro *Desiring China*, dando cuenta de una reunión que tuvo en 1988 con un joven chino que encontró por azar una noche en un bar gay de Beijing. Rofel recuerda al joven quien,

con una fuerte convicción en su voz, afirmaba que era absolutamente humano manifestar los “sentimientos personales” (*ziji xinli hua*) así como los “asuntos personales” (*geren shi*). Dijo que le gustaba contarle a la gente su historia personal; que ésa es la manera correcta de comunicarse. Veía la expresión de sus deseos, anhelos y aspiraciones como una “habilidad”. Argumentaba que en todo el mundo la gente era capaz de expresar lo que tenía en su corazón y que para ser parte del mundo, para ser verdaderamente cosmopolita, los chinos también necesitaban expresarse de esa manera. Hacía estas afirmaciones como si estuviéramos mirando al horizonte; lo seguí para imaginarme el surgimiento de un mundo de deseo expresivo. No parecía que esto fuera una defensa de la homosexualidad. En la calma y expectación de su mirada, sugería que la escena que nos rodeaba era el ejemplo de una nueva humanidad. Los homosexuales y lesbianas de China, era lo que sugería, son la vanguardia de una nueva era de la humanidad. Lejos de representar perversión, los homosexuales y lesbianas chinos guían su país hacia su verdadero lugar en un mundo cosmopolita y globalizado (Rofel, 2007, p.1).

El informante de Rofel sitúa el surgimiento del deseo expresivo en China mucho más allá del arco iris—más allá de legitimar la homosexualidad en términos de iden-

tidad reconocibles para Occidente: la afirmación de la existencia de una población minoritaria no reconocida; el posicionamiento de la libertad sexual, el reconocimiento legal y los derechos políticos; la justificación de un estilo de vida burgués y consumista; o, incluso, la expresión de un amor universalizante y vinculante capaz de unir a dos individuos abstractos (como si fuera un *Brokeback Mountain* en Beijing). Por el contrario, los desafíos sociales de la expresión del deseo homosexual se despliegan sobre el horizonte político del *llegar a ser*, un horizonte político de gran significación para la modernidad china y, de igual manera, para los ciudadanos chinos. De hecho, tal como lo sugiere el informante de Rofel, la aparición del deseo expresivo promete marcar, aunque tardíamente, el lugar apropiado de China dentro del “mundo cosmopolita y globalizado”.

Al relatar sus “historias personales”, al compartir sus “deseos, anhelos y aspiraciones”, insiste el informante de Rofel, los homosexuales en China se vienen a parecer más y más a sus contrapartes en Occidente, uniéndose así a gays y heterosexuales “que están por doquier”, y que son “capaces de expresar lo que [está] en sus corazones”. Y desde esta perspectiva, el deseo expresivo homosexual asume un papel central en el desarrollo de las relaciones de China con la modernidad de Occidente y sus ideales de libertad individual. Incluso los homosexuales, mediante esa expresión de su deseo, se convierten en los heraldos de una humanidad nueva que surge en China (y quizá realmente, en el mundo). Tal como lo señala Rofel, el campo del deseo se ha convertido en un ámbito poderoso para la producción de ciudadanos-sujetos ‘apropiados’ en la China (post)socialista. El “deseo”, escribe Rofel, “es el medio a través del cual la gente en China, como en cualquier otra parte, prueba su mundanidad cosmopolita, su habilidad certera de trascender las fronteras del Estado-nación, pero también de desplegar su normatividad como ciudadanos, su adopción exitosa del neoliberalismo”. Las monumentales reformas económicas que transformaron a China en la década de 1980, de una economía planeada a un sistema de mercado ‘libre’, se concentraron en “reemplazar el experimento socialista con una ‘naturaleza humana universal’ imaginada como el ingrediente esencial de la mundaneidad cosmopolita. Esta representación de la naturaleza humana tiene como núcleo el sujeto deseante: la persona que funciona mediante el propio interés sexual, material y afectivo”⁵.

El informante de Rofel implícitamente sitúa a China en el discurso del desarrollo cuando sugiere que el de-

5 Lisa Rofel, “The Traffice in Money Boys,” *Positions: East Asia Cultures Critique* (en prensa).

seo expresivo de la homosexualidad—su “propio interés afectivo”—no es solamente un paradigma de la subjetividad (neo)liberal sino, de hecho, algo que *todos* los chinos deben aprender y aprender a aceptar. De esta forma el informante sitúa a la China en la narrativa del progreso liberal de Occidente, registrada, en palabras de Dipesh Chakrabarty, en la “imaginaria sala de espera de la historia” (Chakrabarty, 2000, p.8). A diferencia de Japón, del que se dice que ascendió a la modernidad de Occidente mediante varias conquistas imperiales a inicios del siglo XX, China ha permanecido excluida de la “familia de naciones” desde por lo menos mediados del siglo XIX, cuando perdió la Guerra del Opio y tuvo que abrir sus puertos comerciales ante las fuerzas occidentales (Ruskola, 2005). Si hoy en día el deseo expresivo homosexual puede ser considerado a “la vanguardia de una nueva era de la humanidad” en China, simultáneamente también registra esta larga y continua historia de relaciones Este-Oeste en la que una China “carente” y “rezagada” cae bajo la sombra, no sólo del poder militar de Occidente y de un gobierno (semi)colonial, sino también de sus concomitantes discursos de civilización, desarrollo, modernidad y progreso.

Al constituirse en una perpetua pausa espacio-temporal ante a los estándares convencionales de la modernidad de Occidente, los chinos subsisten como sujetos a la espera: esperan el desarrollo de su economía, así como el de su propia subjetividad y agencia bajo el rótulo (neo)liberal de privacidad y propiedad, individualismo y decisión personal. En tal formulación, es fundamental enfatizar de qué manera los discursos contemporáneos sobre la homosexualidad se convierten en una categoría fundamental para medir el progreso social de China y, en el mismo grado de importancia, su avance económico y político. En la era del liberalismo *queer*, los nuevos debates ilustrados acerca del individualismo, la libertad, el desarrollo y el progreso, convierten el asunto de la homosexualidad en la vara que verdaderamente mide el lugar de China en un mundo cosmopolita, su (carente) economía política de “libre” mercado, su (rezagada) relación con los derechos humanos⁶. Y, similar al deseo expresivo de Handong por Lan Yu, estos discursos contemporáneos sobre la homosexualidad, como lo señalan elocuentemente las palabras del informante de Rofel, le hablan al ciudadano-sujeto chino cosmopolita emergente y son hablados por él.

6 Estos debates, por supuesto, asumen la capacidad universal de traducir la homosexualidad y un estándar universal para medir la homofobia en diferentes contextos culturales y economías políticas. Ver Eng, D. L.; Halberstam, J. & Muñoz, J. E. (2005). Introduction: What's Queer about Queer Studies Now? *Social Text* 84/85, 23(3-4), 1-17.

A continuación considero lo que implica aceptar tal recuento histórico del desarrollo colindante entre lo social y lo afectivo. Por ejemplo, la re-escritura neoliberal de la historia china posterior a 1949 señala las formas por las cuales el Maoísmo obstruyó la capacidad de China de abrazar la modernidad precisamente al exigir la transferencia ‘impropia’ y ‘artificial’ del deseo desde el dominio privado hacia el público: en otras palabras, al Padre al Partido y, en tiempos de la Revolución Cultural, al líder mismo (Dutton, 2004). Actualmente, bajo el mandato neoliberal, estas pasiones y deseos excesivos han sido contenidos y redirigidos de la esfera pública nuevamente a la privada, del Estado y del Partido al dominio ‘natural’ del individuo privado y el interés personal. A medida que el espacio condensado, unificado de la unidad de trabajo socialista ha dado paso a la re-segregación de lo privado (vida familiar) y lo público (espacio laboral), se le ha devuelto al pueblo chino la capacidad para expresar su naturaleza humana. De esta manera, el ‘hipo’ de la modernidad socialista da paso, de acuerdo con el cálculo de Merle Goldman, a nada menos que el ‘reinicio’ de la historia china (2000, pp.153-164)⁷.

Aceptar dicho recuento histórico como una verdad universal, sería como someterse a una gran narrativa de progreso neoliberal ilustrado que endosa el triunfo del capitalismo global y sus demandas al “final de la historia”. En esta narrativa teleológica, en términos de Wang Hui, el eventual desempeño y transformación de China después de 1949 y hasta la reforma económica de principios de los años de 1980, se explica como una “transición de un pasado déspota, planeado y oscuro a un futuro democrático, libre y brillante” (Hui, 2003, IX). Desde otro punto de vista, podemos decir que la legitimación y objetivación del presente neoliberal de China ha dependido en gran medida del “repudio total y la condenación moral” de su “experimento” socialista (Hui, 2003, 110).

Más que aceptar esta interpretación histórica de la modernidad china, marcada por la última represión y re-alineación de sus afectos desplazados, más bien quiero centrarme en el papel central que el deseo expresivo juega en esta narrativa; es decir, en la producción de dos sujetos

7 Goldman escribe: “No hay duda de que a comienzos del siglo XXI, la creciente economía de mercado de China, su rápida descentralización política, su pluralismo social y cultural, su naciente democracia y la apertura internacional parecen más cercanas a la historia anterior a 1949 que a la centralización política, economía estatal, homogeneidad cultural y aislamiento internacional de la era de Mao... Sin embargo, mientras que China ha restablecido su historia y ha revivido las reformas y métodos utilizados en la primera mitad del siglo XX, ahora se mueve en direcciones nuevas e impredecibles”.

en contienda por la modernidad de China: el socialista y el capitalista. El historiador Michael Dutton señala que “Mao se aseguró de que el entrenamiento en la devoción se cumpliera sin descanso. De esta manera, prácticamente reveló el significado latente de su noción de la revolución continua” (2004, p.180). Junto con Dutton quiero enfatizar la importancia de explorar los latentes, aunque desestimados, afectos que constituyen la historia de la continua revolución de Mao, mientras me resisto a aceptar cualquier recuento naturalizante del deseo expresivo que adjudique su distribución ‘apropiada’ al proyecto neoliberal; su uso ‘apropiado’ al sujeto neoliberal.

Un re-enfoque del deseo expresivo podría ofrecernos realmente, no una historia sobre la marcha inexorable del progreso neoliberal en China y, por ende, en el mundo sino, al contrario, sugeriría que el “final de la historia” no es inevitable. En el naufragio del progreso, le imploramos al Ángel de la Historia de Benjamin que nos ayude a enfrentar tanto el pasado como el futuro con una mirada histórica diferente. Al contar con otro relato no sólo de las discontinuidades y rupturas, sino de las continuidades y vínculos entre las visiones en competencia de las modernidades propias de socialismo y capitalismo en la China posterior a 1949, un análisis del deseo expresivo bosqueja la promesa de una modernidad discrepante, orientándonos hacia un relato histórico alternativo y una forma alternativa de relatar. De hecho, ¿de qué manera los extravíos del deseo expresivo nos ayudan a repensar esta historia escurridiza, además de, para volver a mi primer epígrafe, “lograr una nueva comprensión de la Revolución China, del legado del socialismo y de los logros y tragedias de este legado?”

Siguiendo el provocativo análisis de María Josefina Saldaña-Portillo acerca de los movimientos de descolonización en América Latina, podemos considerar de qué manera en *Lan Yu* la evolución de un sujeto de deseo (homo)sexual maduro, consciente y auto-expresivo no constituye el terreno en el que la conciencia socialista revolucionaria y el neoliberalismo chino se separan, sino, por el contrario, el punto en el que se encuentran. En *The Revolutionary Imagination in the Americas and the Age of Development*, Saldaña-Portillo observa una “teoría normativa de la transformación y agencia humanas [...] al centro de la colisión discursiva entre los discursos revolucionario y del desarrollo”. Incluso, “no podemos simplemente leer los movimientos revolucionarios (...) como contraposición al capitalismo colonial y neocolonial. También debemos leerlos como dentro de un desarrollismo racial y de género” (2003, p. 7). *Lan Yu*, como el informante de Rofel, sitúa el surgimiento de la subjetividad y deseo homosexuales directamente dentro de una teoría de la transformación humana, de un desarrollismo de género

y de la política de la modernidad de China. No se puede afirmar que los deseos expresivos que marcan e inscriben en el género estas transformaciones afectivas son vitales únicamente para el proyecto neoliberal; estos son igualmente importantes a la imaginación socialista. En resumen, el deseo expresivo constituye una dialéctica de la modernidad socialista y capitalista inherente a la historia moderna de la nación china y encarnada en el trauma de Tiananmen.

Petrus Liu escribe en el contexto del Taiwán contemporáneo y resalta que los estudios *queer* se desarrollaron en la República de China como una “práctica materialista que tiene afinidades con varios movimientos sindicales”. Más específicamente, escribe que la “teoría *queer* en Taiwán conlleva un análisis del papel del Estado en la acumulación de capital”. A diferencia de sus contrapartes dominantes en Occidente, las políticas *queer* de Taiwán no surgen como afirmación de identidades y derechos minoritarios, ni como una exploración de los procesos sociales de normalización acumulados alrededor de cuerpos disidentes. En su lugar, las políticas *queer* de Taiwán se desarrollaron en diálogo con la izquierda asiática y, por lo tanto, “no pueden ser entendidas independientemente de la ‘división’ de Asia a causa de la Guerra Fría, el neocolonialismo norteamericano, las respuestas de Taiwán al socialismo existente en China, Bandung, la trayectoria del Tercer Mundismo y el reajuste estructural de la posición estratégica de Taiwán en el comercio internacional” (Petrus, en prensa).

Quiero hacer una pausa en este punto para reflexionar sobre el asunto de los “Estudios *Queer* en China” (la República Popular de China). Por una parte, el asunto exige una respuesta teórica y política tan comprehensiva como la de Taiwán (La República de China) y, por otra, implica nada menos que la reconsideración histórica de la dialéctica de las modernidades capitalista y socialista. Esa dialéctica se resiste no sólo a la estabilidad de la sexualidad naturalizada o la identidad sexual, sino también a la inevitabilidad “natural” del desarrollo y progreso neoliberales. En el espacio de la desaparición (política) y el surgimiento (subjetivo), el problema de la subjetividad homosexual establece una hermenéutica poderosa para la exploración de asuntos acerca de la transformación histórica y social que subyace al corazón del pasado (semi)colonial de China, así como en su presente (post)socialista y neoliberal. Ese proyecto exige no sólo considerar cómo los discursos sobre la (homo)sexualidad nombran a la China *comparativamente* en el marco de normas y valores políticos occidentales universalizantes, sino también exige considerar la posibilidad de que el surgimiento de la subjetividad homosexual en China no pueda ser aprehendido por el marco teórico occidental dominante, que ya asocia una “crítica de la historia del socialismo chino con una crí-

tica de la modernidad y el hecho de que el problema de la modernidad fue primero planteado como un problema del capitalismo europeo y de su cultura” (Hui, 2003, p.182).

Así las cosas, los estudios *queer* en China no pueden ocuparse exclusivamente del problema de la (homo)sexualidad como objeto racional y empírico de análisis, de cómo puede ser ‘traducido’ o ‘importado’ a China a través del vocabulario o el marco teórico de, por ejemplo, la sociología o el psicoanálisis (Berry, 1998)⁸. En otras palabras, los estudios *queer* en China no sólo deben ocuparse de la homosexualidad como cuerpo dado de conocimiento (occidental) estándar que funciona imperiosamente como ideal cultural, carta de navegación política y brújula moral de una identidad, subjetividad y agencia gay emergente en China. Simultáneamente y más allá, también deben examinar las formas en que un discurso sobre la sexualidad basado en el género, arraigado en una larga historia colonial de gobernabilidad racial, constituye tanto los marcos de referencia del pasado como los del presente de China como objeto (semi)colonial, socialista y neoliberal a ser estudiado, conocido y, en últimas, juzgado. En un contexto global, los estudios *queer* deben necesariamente aproximarse a la pregunta por la (homo)sexualidad como lugar crítico de la investigación y negociación de la geopolítica.

Parece crucial en esta coyuntura ampliar la comprensión que Foucault tenía acerca de la sexualidad como formación discursiva que opera *epistemológicamente* en el contexto de la China actual, una nación-Estado cuya economía política actual no encaja necesariamente en la contabilidad y las divisiones estándar entre el Norte industrial y el Sur global de los discursos convencionales sobre la globalización. Mejor dicho, parece fundamental explorar las maneras en las que la cultura en general, y los relatos de (homo)sexualidad en particular, complementa los discursos de economía política apoyando interpretaciones más empíricas y ortodoxas de la modernidad china, así como el desarrollo y el progreso neoliberales. Podría ser realmente a través del examen de estos aspectos efímeros de la “cultura” (deseos expresivos que son intangibles y efímeros) que lleguemos a aprehender lo que los análisis convencionales de las ciencias sociales no logran capturar: lo escurridizo de la forma políticas en la China contemporánea. En palabras de Wang Xiaoming, debemos aportar

8 Berry señala: “La conformación de una agencia colectiva está en peligro de perderse de vista otra vez. Esto es un movimiento ideológico en sí mismo, consciente o no, que sigue la tendencia individualista liberal de negar lo colectivo y llevar la atención lejos de él, como lo ejemplificó el célebre comentario de Margaret Thatcher acerca de que la sociedad no existía, comentario que hizo teniendo un cargo que le daba el poder de transformar la mismísima entidad que negaba. Salir de este atolladero exige repensar las teorías de la subjetividad, incluyendo las que se derivan del psicoanálisis, más que rechazarlas *de plano*” (p.143).

un nuevo y trascendental enfoque al estudio de la literatura, el arte, la teoría crítica [...] Los estudios culturales no deben, en nombre de volverse modernos, mezclarse con las técnicas sociales operativas en los cada vez más detallados sistemas administrativos, educativos y académicos caracterizados por la compartimentalización de la vida, el conocimiento regulado y la mentalidad de la especialización, que se derivan, en sí mismos, de la nueva ideología (2003, pp. 603-604).

Actualmente, el rápido crecimiento económico y ascenso político de China en el escenario global, así como la fuerza y el fervor de su nacionalismo revitalizado, son causantes de una ansiedad colectiva que no se puede menospreciar y que, en el imaginario mundial, transforma al país de “víctima colonial” y “amenaza comunista” en un “agresor neoimperialista”. Si China, como lo señala Wang Xiaoming, “está en el umbral de una nueva modernidad”, el asunto de la homosexualidad—aquella que remonta su genealogía a los discursos coloniales de la gobernabilidad racial y la extiende al surgimiento putativo de una nueva humanidad bajo el sello del neoliberalismo y de la globalización del capitalismo—adquiere un espacio preponderante para reconsiderar de forma sostenida la lógica de esta nueva modernidad. Muchos comentaristas en Occidente (así como en China) predicen que la globalización eventualmente absorberá al Estado socialista chino. Por el contrario, podríamos plantear una pregunta contra-intuitiva sobre si el Estado socialista chino absorberá, de hecho, la globalización en su muy particular trayectoria histórica y lógica nacionalista.

CIRCULACIÓN

El argumento según el cual la globalización del capitalismo estimularía el desarrollo económico y, en consecuencia, fomentaría el progreso político y la ilustración social en China, tiene una larga historia colonial que es anterior al surgimiento del neoliberalismo de la década de 1980 y que, de hecho, nos lleva a reconsiderar algunos de los problemas clásicos y provocadores de Karl Marx respecto del determinismo económico y cuestiones acerca de cultura, raza y nación. Los escritos de Marx sobre el colonialismo británico en India y China resaltan la naturaleza ambivalente y contradictoria de tal propuesta teleológica. En su comentario acerca del despotismo oriental y el “modo de producción asiático”, por ejemplo, Marx explica de qué manera el colonialismo en India socavó la economía local mediante la destrucción de su industria textil y la negligencia absoluta en el manejo de obras públicas a cargo del Estado. Sin embargo, Marx también defiende el colonialismo británico como un discurso de desarrollo. A pesar o a causa de su devastación económica y

social, el gobierno colonial en India es finalmente provechoso porque genera el espacio que permite introducir un sistema económico moderno que promete no sólo revolucionar la producción sino también debilitar las estructuras políticas y sociales del despotismo oriental.

En el análisis final, la industrialización introduce una dialéctica necesaria de progreso tecnológico y avance cultural que será de utilidad para la población india a largo plazo. “La pregunta es”, dice Marx en un célebre pasaje de sus cartas en India, “¿la humanidad puede llegar a su destino sin una revolución fundamental en el Estado social de Asia? Si la respuesta es negativa, sin importar los crímenes que haya podido cometer Inglaterra, ella fue el instrumento inconsciente de la historia que trajo consigo esa revolución” (Marx, 1993, p. 307). En el contexto de China, el “Imperio Celestial” que describe como “la antítesis total de Europa”, Marx sostiene que: “Es casi innecesario observar que, en la misma medida en que el opio ha alcanzado soberanía sobre los chinos, el emperador y su corte de mandarines pedantes han sido despojados de su propia soberanía. Parecería como si la historia primero tuviese que emborrachar al pueblo antes de poder sacarlo de su estupidez ancestral” (Marx, 1993, p. 327). Y así Marx sugiere que la Guerra del Opio, que marcó la exclusión de China de la familia (europea) de naciones, también determinó la simultánea interferencia sobre la soberanía del Emperador y su restricción, así como el doloroso, aunque necesario, comienzo del proceso de modernización en China.

De esta manera Marx configura el colonialismo en China como iniciando un proceso de evolución histórica, desarrollo económico y progreso político bajo la mirada atenta de la dominación europea que compartía sus supuestos y principios fundamentales con los discursos civilizadores de la Ilustración. Por supuesto, Marx no vivió para ver el movimiento independentista de India, ni la victoria comunista de Mao, dos de las principales revoluciones históricas del siglo XX que marcaron la modernidad socialista, el advenimiento de la descolonización y los proyectos de desarrollo, el tercermundismo y el sueño de los no-alineados, el surgimiento de las guerras frías y calientes en Asia y, más recientemente, el auge y la proliferación de la globalización. Juntos, estos eventos requirieron la reubicación de las teorías marxistas convencionales sobre las contradicciones entre los medios y las relaciones de producción en el contexto contemporáneo del capitalismo global post-industrial, el reajuste estructural y la biologización y capitalización de la vida humana.

A primera vista, para volver a la película de Kwan, la dialéctica marxista de la Ilustración colonial de mediados del siglo diecinueve, aquella que prometía impulsar a China e

India hacia la modernidad de Occidente, parece encontrar a finales del siglo veinte un aliado dispuesto y receptivo en la figura de Chen Handong. En *Lan Yu*, él es el representante paradigmático de una clase capitalista emergente en la acelerada globalización china de la década de 1980, ya no bajo la lógica del (semi)colonialismo europeo del siglo XIX, ni del socialismo programado posterior a 1949, sino bajo la creciente influencia del desarrollo neoliberal liderado por Estados Unidos. Nunca se nos aclara cuál es la verdadera naturaleza de los negocios e inversiones de Handong con socios de Europa del Este (enfascados en su propio desarrollo económico posterior a 1989), quienes aparecen esporádicamente a lo largo de la película. Sin embargo, desde las escenas iniciales sabemos que su empresa vale más de cien millones de yuanes, una cifra astronómica para entonces (e incluso hoy en día). A medida que avanza el relato, nos enteramos de que Handong es el hijo mayor de un funcionario gubernamental de importancia. Hace parte de los nuevos ricos de China que han sacado provecho de sus vínculos con la elite gobernante y de las reformas económicas y esquemas de privatización del gobierno posterior a Mao, los cuales transfirieron buena parte de las propiedades nacionales a individuos y familias particulares. Al transformar sus conexiones políticas en una extensa red de oscuros aunque lucrativos acuerdos comerciales, Handong representa la nueva clase urbana en las regiones costeras y las grandes ciudades que, como lo señala Wang Xiaoming, constituye menos del uno por ciento de la población del país, pero controla por lo menos la mitad del producto interno bruto⁹. En este sentido, la política y la economía no están separadas, como lo mandaría la ideología neoliberal; al contrario, es precisamente bajo el auspicio del autoritarismo político en China, como en todas partes, que se establece y conquista ese extremismo del mercado.

Así, Handong parecería ser el emblema más representativo de la circulación capitalista (que va de la mano del *guanxi* chino), un tema que permea absolutamente el contexto, la crisis y el desenlace de la narración. Esta lógica de circulación llega incluso a gobernar en gran medida las interacciones personales de Handong con Lan Yu, llevando su relación a repetidos conflictos justo en los precisos momentos en los que ésta amenaza con evolucionar hacia algo más profundo y emocionalmente significativo. En todos estos apartes, Han-

9 La historia de los nuevos ricos, según lo explica Wang Xiaoming, “es muy corta; de menos de dos décadas. De los ‘diez mil yuanes’ de ingreso a comienzos de la década de 1980, se pasó a ingresos de diez millones e incluso a cien millones de yuanes a finales de la década de 1990. Hoy en día se nota la presencia de los nuevos ricos a lo largo de la región costera y en las grandes ciudades. [...] Esta clase constituye menos del uno por ciento de la población, pero controla por lo menos la mitad del producto interno bruto. [...] No obstante, los estrechos vínculos entre esta nueva clase y la clase dirigente actual cada vez son más evidentes” (2003, pp. 591-592).

dong se distancia deliberadamente de Lan Yu al intentar reducir su relación al lenguaje del intercambio. Lo intenta de una manera que podríamos reconocer dentro de la narrativa occidental del ‘amante benefactor’¹⁰ y su joven protegido’. En otros momentos, Handong describe sus interacciones mediante el vocabulario del “contrato y el intercambio”, como si se tratara de una transacción entre un prostituto y su cliente. Utilizando frases de cajón, el hombre de negocios le dice a Lan Yu que “cuando ya no nos sentimos bien, nos separamos”, o que cuando “dos personas se conocen demasiado bien, es tiempo de separarse”. A lo largo de sus numerosos rompimientos, acusa a Lan Yu de no corresponderle adecuadamente su generosidad y reta al joven a encontrar otro “cliente tan dadivoso como yo”.

Handong—a veces pródigo y tierno, a veces cruel y tosco—abruma a Lan Yu con dinero o costosos regalos. De esta manera, organiza estratégicamente su capital en una lógica de circulación e intercambio, con la que evita cualquier responsabilidad emocional y compromiso con el joven. Estos intercambios se hacen cada vez más y más extravagantes, a medida que la relación de los dos hombres se intensifica en el tiempo: de pequeñas cantidades de dinero a cuantiosas sumas en vestuario importado, un carro nuevo y, finalmente, una villa en las afueras de la ciudad dotada de una impresionante escalera en caracol que Handong regala a Lan Yu ante la inminencia de su matrimonio. Intentando enmarcar su relación en el lenguaje moderno de ‘amante paternalista’, Handong configura lo que podría ser interpretado como *vale de afecto*, como *vale de intercambio*.

Sin embargo, Handong encuentra sistemáticamente en Lan Yu un compañero reacio, desafiante y rebelde. Aunque el joven muchas veces acepta de modo pasivo los regalos lujuriosos que Handong insiste en darle, no los ‘usa’. Vale decir que Lan Yu no permite que esos regalos circulen en la economía del mercado de intercambio bajo la cual Handong trata de utilizarlos. Lan Yu no sólo guarda diligentemente todos los regalos de Handong, sino que, al hacerlo, se mantiene emocionalmente leal a él, rehusándose a circular en los crecientes círculos de capitalismo estatal o del deseo homo(sexual) de Beijing. Esto es, se rehúsa a circular *él mismo*—la ‘jugar’ con otros niños o, para el caso, niñas. Más aún, cuando Handong finalmente le presenta el anhelado pasaporte con visa a Estados Unidos, acompañado de una jugosa cuenta bancaria en el exterior, Lan Yu se rehúsa a hacer el viaje. Recordando la teoría del signo de Jean Baudrillard, Lan Yu se rehúsa al ‘valor de intercambio’ y al ‘valor de uso’ de los numerosos regalos de Handong. Por el contrario, apela a su ‘valor afectivo’

y ‘simbólico’ tratando de configurar esos ofrecimientos como immaculados vales de afecto (1988).

En el vocabulario desarrollista de Marx, este joven del noeste rural ejemplifica el impenitente ‘recolector’ del viejo modo de producción asiático. En un detalle revelador de la perspectiva que Lan Yu tiene del mundo, encontramos en una escena justo antes del frenético viaje de Handong a Tiananmen, varias valijas de ropa japonesa sin usar que el hombre más viejo le ha donado a Lan Yu. La ropa permanece sin usar en la parte de abajo de un closet que Handong ha abierto para sacar un traje amarillo.



Los repetidos intentos de Handong para hacer a Lan Yu ‘más japonés’, más ‘moderno’, parecen destinados al fracaso. Por eso, se presenta a Lan Yu como el recolector primitivo y pre-moderno, en tanto que Handong es la imagen del capitalista moderno y consumado, imagen que se refuerza por las crecientes conexiones de circulación e intercambio.

Sin embargo, esta división no se sostiene. Ciertamente debemos detenernos a preguntar por qué Lan Yu, al igual que muchos de sus compañeros de universidad, permanecen apostados en la Plaza de Tiananmen el 4 de junio de 1989. ¿Cómo conciliamos esta curiosa imagen de un Lan Yu recolector pre-moderno y a la vez moderno agitador político? Si él se rehúsa a ser hecho “moderno” a imagen de Handong, ¿cómo es que Lan Yu puede ser el representante de la modernidad de esta otra forma? Mejor dicho ¿cómo podemos balancear la configuración de Lan Yu en la película como recolector primitivo con los relatos típicos de las protestas de Tiananmen como el movimiento político de la modernidad e ilustración chinos, por la ‘democracia’ y los ‘derechos humanos’ violados por la guardia del viejo régimen autoritario? En últimas, *Lan Yu* sugiere que volverse ‘moderno’ en China no es asunto de moverse de un extremo al otro de una relación de opuestos—premoderno-moderno, rural-urbano, agrícola-industrial, recolector-capitalista, Oriente-Occidente, vie-

10 En la versión original aparece la expresión “sugar daddy”. La hemos traducido como “amante benefactor” para significar la persona mayor que mantiene a su joven amante (*protegé*).

jo-nuevo. Una vez más, la película de Kwan nos señala lo discrepante de la modernidad china. Esta forma emergente de humanidad—esta nueva era de lo humano—es producida y triangulada precisamente a través de una desafiante visión de la revolución socialista que disuena de las narrativas históricas dominantes de la China moderna, del desarrollo neoliberal y del progreso político y social.

Aquí vale la pena anotar que el movimiento social de Tiananmen de 1989 está convencionalmente asociado con la fase posterior a 1984 de la reforma china comúnmente conocida como la ‘reforma urbana’ que consistió en una expansión gradual de los mercados bajo los mandatos neoliberales y sus promesas de transformación democrática y social del estado leviatán. Como lo señala Wang Hui, “no obstante, no debemos desestimar otro antecedente de este movimiento: el avance de la reforma urbana y la inminencia de reforma en el campo (expresada de manera más notoria en asuntos como el sistema de precios, el sistema de registro doméstico, el sistema de seguro de empleo, y los temas ecológicos y de organización social básica) que llevaron la diferenciación de ciudad y campo a niveles aún mayores” (Wang Hui, 2003, p.55). En este aspecto debemos tener en cuenta que el sistema ‘tradicional’ y autoritario criticado en el movimiento social de 1989 no era en realidad el viejo Estado ‘pre-moderno’ (maoísta), sino el nuevo Estado reformista ‘moderno’. En otras palabras, mientras que Tiananmen pudo marcar el final de una vieja era de autoritarismo comunista (1949-1976), simultáneamente significó una “protesta contra las contradicciones sociales inherentes a lo nuevo; fue (para estudiantes e intelectuales) un llamado a la democracia y la libertad, y también (para trabajadores y otros residentes urbanos) una demanda de igualdad y justicia sociales” (Wang Hui, 2003, p. 62). Desde este punto de vista se podría decir que el deseo de expresión en *Lan Yu* dirige nuestra atención hacia esta dinámica crítica entre el Estado socialista y el capitalista, hacia una re-escritura del significado de Tiananmen. Desde otro ángulo, la película de Kwan exige una reconsideración de otra clase de modernidad en China, al cuestionar los vínculos permanentes entre reforma neoliberal, transformación democrática y justicia social.

Entonces, Lan Yu funciona como una figura *sobredeterminada* en la comprensión de estas múltiples y problemáticas concepciones históricas de las desafiantes modernidades chinas. El problema de la circulación, sobre el que la presencia de Lan Yu llama inmediata y repetidamente la atención en la película—el asunto de una forma política elusiva a la que el deseo da una insistente expresión—significa la naturaleza incongruente y superpuesta de Tiananmen y el movimiento social de 1989, como protesta simultánea por y contra los impulsos neoliberales del pensamiento reformista del

Estado chino. El estatus de Lan Yu de ‘campesino palurdo’ (según sus propias palabras) del noreste rural conlleva, junto con el deseo expresivo de la homosexualidad, a exponer la irresistible tentación del desarrollo neoliberal como si se tratara de una estratagema contradictoria, cuyo sentido cabal no puede ser completamente vertido en el vocabulario convencional de lo premoderno-moderno, Oriente-Occidente, viejo-nuevo, ni tampoco puede ser resuelto por una división simple de lo rural-urbano, agrícola-industrial. La enigmática presencia de Lan Yu en la película de Kwan nos reta a encontrar un vocabulario nuevo para el análisis crítico.

Recordemos aquí que es precisamente el estatus de campesino palurdo, de recolector impenitente, el que resuelve la crisis narrativa de la circulación en la película de Kwan, pues ella rescata el día, salva la vida de Handong, reconcilia su amor torturado y, finalmente, preserva el deseo expresivo de la homosexualidad. Sólo después de que Handong es arrestado por corrupción y enfrenta la pena de muerte, Lan Yu ‘hace uso’ de los vales de afecto de su amante como vales de intercambio. Haciendo efectivos estos bienes, Lan Yu los pone en circulación, agregándoles sus propios ahorros. Así puede aportar el ‘capital’ necesario para el soborno que rescata a Handong de un final inminente, reposicionándolo en la senda de la acumulación y la especulación. Sin embargo, como el incidente mismo de Tiananmen, el estatus de dicho soborno es decididamente ambivalente, develando un sentimiento fundamentalmente anti-democrático dentro del neoliberalismo. Distorsiona los límites entre el espacio de lo económico y lo político, al tiempo que eleva la pregunta por la circulación ‘impropia’ en un mercado ‘libre’ supuestamente carente de influencia política y corrupción. En síntesis, un soborno así desnaturaliza la separación distintiva de lo público y lo privado—la separación distintiva de las esferas política, económica y cultural—sobre la cual se predica la ideología (neo)liberal.

En la escena de la prisión, ya hacia el final de *Lan Yu*, Handong le pregunta a su hermana, Yongdong (Lu Fang) y a su cuñado Daning, cómo pudieron conseguir los tres millones de yuanes de soborno para su liberación. Al igual que Lan Yu, quien aprende una lección fundamental acerca de la imposibilidad de separar el valor afectivo del valor de intercambio, el capitalista aprende una lección igualmente importante acerca de la imposibilidad de separar el valor de intercambio del valor afectivo:

Yongdong: Liu Zheng hipotecó su casa. Pero todavía estábamos cortos. Entonces Lan Yu nos oyó. Vino al día siguiente con todo el dinero que hacía falta.

Handong: ¿Lan Yu? ¿No se había ido para los Estados Unidos?

Daning: ¡Enfrentabas la pena de muerte! ¿Cómo podría haberse ido a los Estados Unidos, sin siquiera pensarlo?

Handong: ¿De dónde sacó tanto dinero?

Yongdong: Oí que vendió la villa que le regalaste. También puso sus propios ahorros.

Daning: El dinero se puede recuperar. Pero vida sólo tenemos una. Lan Yu entiende eso.

MELODRAMAS DEL NEOLIBERALISMO

Entonces, ¿por qué debe morir Lan Yu?

Porque él debe pasar a mejor vida en el momento exacto de la solución emocional, cuando la pareja ha conciliado sus disímiles perspectivas del mundo y se ha establecido en el patrón mundano de la satisfacción cotidiana de la cohabitación, otras veces llamada “vida doméstica de pareja”—¿qué podemos entonces apresurarnos a describir como el surgimiento de una identidad gay global reconocible? ¿Es Lan Yu simplemente el *queer* melancólico que debe ser sacrificado al final, el que no tiene un lugar propio en el surgimiento de la China moderna? (Y ello pese a su integración a la agradecida familia de Handong) ¿O es Lan Yu un adelantado a su tiempo, un heraldo profético de la brillante y reluciente China del futuro, de una nueva humanidad todavía por venir? ¿Simboliza este joven una forma añeja de la cultura tradicional, un rezago de lo primitivo y pre-moderno que aparece para salvar el día sólo porque ésta está a punto de desaparecer? ¿Acaso Lan Yu es una víctima del desarrollo, un vestigio del pasado socialista cuyos ideales de justicia e igualdad son inalcanzables y erradicados por la inexorable marcha del progreso neoliberal? ¿Es la muerte accidental de Lan Yu, donde él industriosamente erige día tras día una alegoría del abuso al trabajador rural migrante forzado a irse a la ciudad en busca de una mejor vida, un masivo y sombrío público perfectamente utilizable por la cruda lógica del capitalismo global, la explotación y la dominación? Por supuesto que Lan Yu es todo eso y nada de eso. Recordando las palabras de mi segundo epígrafe: cada una de estas posibles interpretaciones “puede sustentarse y, al mismo tiempo, caracterizaciones diametralmente opuestas pueden respaldarse con el mismo número de ejemplos”.

En *Tales of Sound and Fury* Thomas Elsaesser observa que la persistencia del melodrama familiar como género cinematográfico podría indicar las formas en que la cultura popular hace las veces de nicho para el “hecho de que los perdedores no sean siempre quienes más se lo merecen”. Sin embargo, tal perspectiva también rechaza una comprensión del “cambio social en contextos distintos de los privados y términos distintos de los emocionales. En ello, obviamente,

hay una sana desconfianza de la intelectualización y la teoría social abstracta—que insiste en que otras estructuras de la experiencia (las del sufrimiento, por ejemplo) están más en contacto con la realidad. Pero esto también ha significado ignorancia acerca de las verdaderas dimensiones políticas y sociales de estos cambios y su causalidad y, en consecuencia, ha fomentado progresivamente formas de entretenimiento masivo cada vez más escapistas” (Elsaesser, 1985, p.170).

En el mejor de los casos, señala Elsaesser, el melodrama familiar se las arregla para evitar este impulso escapista y presenta a *todos* sus personajes como víctimas convincentes. De esta manera, la crítica a la victimización es desviada de la “arbitraria y finalmente obtusa lógica de los motivos privados y la psicología individual”. Bajo tales condiciones, el melodrama familiar surge como una forma cinematográfica “capaz de reproducir más directamente que otros géneros, los patrones de dominación y explotación existentes en una sociedad determinada, especialmente la relación entre psicología, moralidad y conciencia de clase, al enfatizar tan claramente una dinámica emocional cuya contraparte social es una red de fuerzas externas que ejercen presión interna y con las cuales los personajes mismos chocan inocentemente para convertirse en sus agentes” (Elsaesser, 1985, p.185).

Quisiera interpretar el melodramático final de *Lan Yu*, su abrupta y almibarada conclusión, en esos términos. El deseo expresivo en *Lan Yu* configura la película como un “melodrama del neoliberalismo”, como una afectividad invasiva en relación íntima e insistente con el público y lo social: a los dictados económicos de la circulación capitalista, al tortuoso surgimiento político de la modernidad socialista, al problemático desarrollo cultural de la subjetividad y del deseo homosexuales como síntoma de esos dictados en competencia. Finalmente esta afectividad extendida culmina en un impulso auto-destructivo encarnado en la transición de la enigmática figura de Lan Yu. En el dislocado espacio de la China contemporánea, para volver a Ackbar Abbas, “la afectividad a su vez se vuelve problemática” (1997, p. 27). De hecho, este impulso afectivo es incontenible.

La película termina con un final elíptico y abierto: el largo y continuo parpadeo difuso de la panorámica de Beijing, filmado desde el interior del carro de Handong, un cierre que dura casi cuatro minutos. De nuevo, se nos presenta el problema del afecto y del espacio, ya que el ‘cuadro’ del desarrollo neoliberal—el sitio del accidente mortal de Lan Yu, aprisionado tras un amasijo de columnas de concreto y barandas metálicas de construcción—aparece sólo a través de la lógica de la desaparición: la velocidad constante del veloz auto de Handong desafiando las barreras visuales de acero y concreto.



Fiel a la forma clásica del melodrama, esta escena de exceso emocional—de tiempo y espacio *queer*—está desplazada al régimen acústico de la película. La voz de Handong en *off*, es un recuerdo dirigido a su desaparecido amante: “¿Sabes qué? Beijing está ahora igual que antes. Construcciones por todas partes. Edificios arriba y abajo. Siempre que paso por el lugar de tu accidente me detengo. Pero mi mente está en paz porque siento que en realidad nunca te fuiste”. Este diálogo interno con su amante perdido da paso a la canción de Huang Pinyang que acompaña la imagen de una Beijing (des)apareciendo. Su estribillo efectista, “¿Cómo te atreves ser testigo de mi pena?” (*Ni zenme shede wo nanguo?*), se repite una y otra vez, hasta prácticamente saturar la diégesis de la película hasta sus momentos finales.

En la medida en que el deseo expresivo produce exceso emocional, que no puede ser contenido, se torna en signo de *queerness* que resiste y re-elabora las normas convencionales y las narrativas históricas dominantes por medio de las cuales nos hemos acostumbrado a evaluar el orden de las cosas. Al hacer del deseo expresivo un problema formal de visualización, y de tiempo y espacio, la película de Kwan presenta todo un juego de elementos estéticos que introducen una revaloración crítica de la forma política: el espacio de desaparición y surgimiento; el tiempo vacío y homogéneo del capitalismo; la superficial marcha hacia “el fin de la historia”. Elvis Mitchell, en su reseña de *Lan Yu* para *The New York Times*, escribe: “Las escenas del Sr. Kwan están tan delicadamente elaboradas que el impacto de cada una parece mayor instantes después de que termina” (Mitchell, 2001). En ocasiones, la simple edición de una escena a otra lleva a cambiar de día. En otras, ésta marca el paso de meses e incluso años. Se nos deja a nosotros el inferir retroactivamente los momentos y movimientos de un espacio y tiempo *queer* a través de detalles sutiles: el tamaño de celulares cada vez más pequeños, el cambio de la moda y los carros último modelo. El tempo narrativo de *Lan Yu*, nos damos cuenta, no está registrado en el espacio y el tiempo y vacíos y homo-

géneos del capitalismo—en una simple cronología histórica o en cualquier comprensión convencional del ‘reinicio’ de la historia china mediante el progreso neoliberal. En su lugar, está representado por el afecto *queer* del deseo expresivo homosexual.

En un diálogo revelador con Lan Yu, Handong discurre sobre la muerte de su padre y su próximo funeral. El hombre mayor se pregunta cómo es que él es incapaz de derramar una sola lágrima por su propio padre pensando en su reacción extrema ante la muerte del Presidente:

Handong: De repente recordé el día en que murió el Presidente Mao. Cuando escuché las noticias, estaba tan contrariado, que lloré. Lloré mis ojos durante varios días. Pero por mi padre, no lloro.

Lan Yu: Yo era muy joven entonces. Sin embargo recuerdo que todos en el pueblo lloraba. Nunca he visto a mi padre llorar como ese día.

Handong: ¿Cuál es el punto? La muerte es la muerte. Es el final de todo.

Lan Yu: No es exactamente el fin mientras subsistan los recuerdos.

Este intercambio acerca de una pasión exagerada y una filialidad equivocada, tiene lugar en la villa que Handong le ha regalado a Lan Yu, un hogar que el joven aún no ha usado ni decorado en el estilo burgués acostumbrado. Pero la supuesta separación entre una conciencia revolucionaria malentendida y una modernidad capitalista reinante se alarga en una tensión sugestiva con la respuesta de Lan Yu frente a la convicción racionalista de Handong de que “la muerte es la muerte. Es el final de todo”. “No es exactamente el fin,” afirma el joven, “mientras subsistan los recuerdos”. Se trata, por supuesto, del efecto acumulativo de estos excesos de memoria lo que constituye el terreno *queer* del deseo expresivo.

Lan Yu termina donde empieza. El comienzo y final de la película, nos damos cuenta, son idénticos y de esa manera senci-



llamente se oponen al 'progreso' de la narración. Éstos repiten la mañana del accidente de Lan Yu y su muerte repentina. El joven, de pie junto al lecho que comparte con Handong, ejecuta su rutina diaria de la afeitada. Mientras se mira en el espejo del vestier, su reflejo asimétrico capta la imagen de un Handong que duerme plácidamente a su lado.

Estos recuerdos, y de igual forma la película de Kwan, son narrados desde la perspectiva de Handong, en una extenso *flashback* con su voz en *off*. Finalmente resulta que el deseo expresivo de la película no pertenece al enigmático Lan Yu sino, sorprendentemente, a Handong el 'frío' capitalista. En el último análisis, este tiempo-espacio *queer* se le debe a los recuerdos dilatados del empresario acerca de su joven amante, como la foto melancólica de la extravagante villa que una vez compartieron y que ahora cuelga en la puerta del cuarto, la cual sólo vemos cuando Lan Yu la cierra, saliendo de la habitación y de la vida de Handong.



REFERENCIAS

1. Abbas, A. & Abbas, M. A. (1997). *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
2. Baudrillard, J. (1988). For a Critique of the Political Economy of the Sign. En: M. Poster (Ed.), *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Stanford: Stanford University Press.
3. Benjamin, W. (1969). Theses on the Philosophy of History. En: W. Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken Books.
4. Berry, C. (1998). If China Can Say No, Can China Make Movies? Or, Do Movies Make China? Rethinking National Cinema and National Agency. *Boundary 2*, 25(3), 129-150.
5. Chakrabarty, D. (2002). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
6. Dutton, M. (2004). Mango Mao: Infections of the Sacred. *Public Culture*, 16,(2), 161-187.
7. Elsaesser, T. (1985). Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. En: B. Nichols (Ed.), *Movies and Methods: Volume II*. Berkeley: University of California Press.
8. Eng, D. L.; Halberstam, J. & Muñoz, J. E. (2005). Introduction: What's Queer about Queer Studies Now? *Social Text* 84/85, 23(3-4), 1-17.
9. Goldman, M. (2000). Restarting Chinese History. *The American Historical Review*, 105(1), 153-164.
10. Hui, W. (2003). The 1989 Social Movement and the Historical Roots of China's Neoliberalism. En: T. Hutters (Ed.), *China's New Order*. Cambridge: Harvard University Press.
11. Marx, K. (1993). Article on India and China. En: D. Fernbach (Ed.), *Surveys from Exile: Political Writings, Volume II*. New York: Vintage Books.
12. Petrus, L. (En prensa). Queer Marxism in Taiwan. *Inter-Asia Cultural Studies* 8(4).
13. Rofel, L. (2001). Discrepant Modernities and Their Discontents. *Positions*, 9(3), 637-649.
14. Rofel, L. (2007). *Desiring China: Experiments in Neoliberalism, Sexuality, and Public Culture*. Durham: Duke University Press.
15. Ruskola, T. (2005). Canton is not Boston: The Invention of American Imperial Sovereignty. *American Quarterly*, 57(3), 859-884.
16. Saldaña-Portillo, M. J. (2003). *The Revolutionary Imagination in the Americas and the Age of Development*. Durham: Duke University Press.
17. Xiaoming, W. (2003). China on the Brink of a 'Momentous Era'. *Positions*, 11(3), 585-611.

PERIÓDICOS CONSULTADOS

1. Kehr, D. "At the Movies." *The New York Times*, 26 de julio de 2002.
2. Mitchell, E. "Critic's Notebook: At Toronto Festival, Documents of Damage." *The New York Times*, 15 de septiembre de 2001.
3. Scott, A. O. "Passion Erupting Amid Political Upheaval." *The New York Times*, 26 de Julio de 2002.