

## POÉTICA DEL DESVANECIMIENTO

## Las películas de Jia Zhangke

La entrada del cine chino en el mercado de la cultura planetaria se dio a finales de la década de 1980, con directores como Zhang Yimou y Chen Kaige que recogieron premios internacionales y consiguieron la aclamación de la crítica por películas como *Sorgo rojo* y *El rey de los niños* (ambas de 1987)<sup>1</sup>. Zhang y Chen, que formaban parte de una cohorte de cineastas graduados en la Academia Cinematográfica de Pekín en torno a 1982 y conocidos en la RPCh como la «Quinta Generación», basaron su éxito en el repudio a la anterior tradición de estudio del realismo socialista, para asumir una reconexión con un pasado mitológico y la evocación de paisajes extensos y deshistorizados. En perspectiva, la novedad de su obra no radicaba tanto en el lenguaje cinematográfico o en una innovación estilística como en el distanciamiento que adoptaba respecto a los marcos de referencia de la China de Mao –la estética, el sistema de valores, las condiciones materiales y la vida cotidiana– declarados obsoletos. En ese sentido, la modernidad cinematográfica de la Quinta Generación sirvió como confirmación del tiempo universal, definido por el mercado planetario.

La tradición del realismo socialista, perdida en la irrelevancia de los debates políticos y estéticos del periodo posterior a Mao, nunca presentó una resistencia efectiva o coherente contra este fenómeno. Por el contrario, la crítica a la Quinta Generación se centró desde el comienzo en su insistencia en grandes narraciones omnicomprendivas y en su poca disposición a «contar un relato» (*jiang gushi*) de manera directa. El estilo elevado de estas películas, que reificaban lo que describían en algo «intemporal», parecía distante de la experiencia concreta de sus propios tiempos y no representaban ni contaban la continua y épica transformación social del país en la era de las reformas de mercado llevadas a cabo por Deng Xiaoping. La ausencia de historias en la Quinta Generación revelaba en el plano de la forma una pobreza de experiencia que contrastaba drásticamente con el tumulto de turbador contenido que tenía lugar a su alrededor.

---

<sup>1</sup> Una versión anterior de este artículo se presentó en 2009 en el congreso sobre «Política cultural de la modernidad: China en contexto», organizado en el Courtauld Institute of Art. Me gustaría agradecer a Chaohua Wang, Agnes Zhuo Liu, Pu Wang, Yu Zhu, Jun Xie, Peter Button y Liang-Hua Yu sus comentarios.

En el transcurso de la década de 1990, el lugar ocupado por la Quinta Generación en la escena cultural nacional –y asimismo el lugar de la modernidad cinematográfica en el ámbito del cambio social e ideológico– se hizo más precario. Tiananmen y sus consecuencias habían convertido todo aquello que pudiera ser vagamente crítico o inconformista en un caso real o potencial de disensión que la censura estatal debía acallar, o incluso suprimir sumariamente. A comienzos de la década de 1990, las películas de la Quinta Generación se recibían en el extranjero como alegorías políticas de un régimen represivo, lo cual les traía prohibiciones en el mercado interior, a pesar de haber sido el Estado el que en un principio les había permitido acceder a los festivales de cine internacionales. Pero esas medidas administrativas tan duras parecían sentimentales en comparación con la acelerada globalización y mercantilización que se estaba dando en China en la segunda mitad de la década de 1990. Bajo estas presiones, el momento de la modernidad culta china se disolvió entonces en un cajón de sastre de variaciones posmodernas sobre géneros locales o universales, desde la película de kung fu y la comedia televisiva hasta espectáculos visuales específicamente chinos como la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de Pekín 2008, supervisada y diseñada por el propio Zhang Yimou. Que Zhang aceptase sin complejos la instrumentalización de su «conciencia escultural» cinematográfica por parte del Estado, representó un polo de la dicotomía en la que los cineastas de la Quinta Generación habían caído; el otro lo constituía una mirada nostálgica al yo anterior de ésta, como en *Mei Lan Fang* (2008) de Chen Kaige, una versión menor de su anterior película ganadora de la Palma de Oro de 1994, *Adiós a mi concubina*.

### *Antecedentes y formación*

La llegada de Jia Zhangke y sus compañeros cineastas de la «Sexta Generación» a mediados de la década de 1990 fue en todos los sentidos una respuesta a esta situación. En lugar de una unidad simbólica fantástica e ideológica, ellos escenificaron fragmentos alegóricos de una realidad rota y desorientada. Mientras que la Quinta Generación reunía, suturándolo, un todo mitológico –materializado en enormes planos vacíos de un paisaje prístino, ahistórico, desde la llanura loes de Shaanxi en *Tierra amarilla* (1984) de Chen Kaige y en *Sorgo rojo* de Zhang Yimou, hasta las heladas cordillares del Tíbet–, la Sexta estaba ansiosa por retratar la textura raída e informe de la vida diaria en las ciudades de condado, donde el subdesarrollo socialista se une a la llegada de la mercantilización. El resultado de esta colisión es un paisaje plagado de almas vagabundas y sueños rotos, lleno de una furia reprimida, un desengaño y una desesperación tan profundos que, como una enfermedad crónica, se convierten en parte de la rutina cotidiana.

La rebelión y la desesperanza de los jóvenes situados en los márgenes de la modernización china –lejos de la magia de Shangháí, Pekín o Shen-

zhen- son temas dominantes en las primeras películas de Jia Zhangke. Su primer largometraje, *Xiaowu* (1997), se centra en un ratero de Fenyang, que se ha quedado atrás y se ve obligado a malganarse la vida delinquiendo mientras todos sus amigos se han reformado y pasado al comercio. *Plataforma* (2000), la segunda película de la «trilogía de la ciudad natal» realizada por Jia, sigue la suerte de una compañía de trabajadores culturales de Fenyang, cuyos viajes al campo acentúan un relato de la gradual desintegración de la cultura socialista, a medida que pasan de representar la propaganda política maoísta a un superficial baile popular en una acera. La tercera parte de la trilogía, *Placeres desconocidos* (2002), cuenta la historia de dos hijos adolescentes de trabajadores en paro que organizan un atraco a un banco que termina en desastre cómico; aunque la escena ha cambiado a Datong, la acción de la película sigue muy alejada de la mercantilización dominante en China.

Con *El mundo* (2004), ambientada en el Parque Mundial de Pekín, un parque temático que reproduce en miniatura atracciones turísticas mundiales, Jia cambió la ambientación provinciana de sus películas anteriores para retratar la vida de trabajadores inmigrantes en la capital. *Naturaleza muerta* (2006) retrata la destrucción del medio ambiente natural y social por el proyecto de la presa de las Tres Gargantas, mientras que el tema central de *24 City* (2008) es la disolución de familias completas y la demolición de barrios enteros al desmantelar un enorme complejo fabril de Chengdu para dejar paso al desarrollo inmobiliario. De hecho, las películas de Jia parecen aplicar un enfoque sociológico casi sistemático al retrato de los problemas del desarrollo chino contemporáneo, ya sea abordando sus costes humanos y sociales, como en la juventud alienada de *Xiaowu* y *Placeres desconocidos*, o a los trabajadores migrantes y las poblaciones desplazadas de *Naturaleza muerta*, *El mundo* y *24 City*, o sus costes medioambientales, como en *Naturaleza muerta*.

Nacido en 1970 en la ciudad de Fenyang, provincia de Shanxi, Jia Zhangke ha sido un converso casual y relativamente tardío al cine. Hijo de un profesor chino de instituto y una vendedora de comestibles, creció en un entorno semirural y semiurbano en gran medida aislado de los atractivos del mundo exterior. Cuando explica a los entrevistadores por qué la música pop destaca tanto en sus películas, señala la completa falta de cualquier tipo de cultura o entretenimiento en su niñez y en su primera adolescencia: «Después de cenar, los cuatro [los padres, la hermana y él] nos sentábamos en la habitación, sin nada que hacer y nada que decir, hasta que llegaba la hora de acostarnos». La llegada de canciones pop taiwanesas, de Hong Kong y japonesas y de las películas de Hollywood tuvo, en consecuencia, una especie de efecto liberador. Jia también se convirtió en un dotado bailarín de *breakdance* tras haber visto *Breakdance: The Movie* (1984) más de una docena de veces.

Pero fue en 1990, mientras estudiaba diseño gráfico en Taiyuan, la capital provincial de Shanxi, cuando Jia decidió convertirse en cineasta des-

pués de ver por casualidad *Tierra amarilla* de Chen Kaige. Intentó sin éxito dos veces entrar en la Academia de Cine de Pekín, que finalmente lo aceptó en su Departamento de Literatura en 1993. La decisión de estudiar teoría cinematográfica y no dirección se basó, de acuerdo con Jia, en la suposición de que le sería más fácil entrar. Él mismo ha conjeturado que, si no se hubiera hecho cineasta, podría haber sido novelista –ha publicado ensayos y relatos cortos en revistas literarias de Shanxi, e incluso lo invitaron a unirse a la Asociación de Escritores provincial– o tal vez pintor. Como parte de su aprendizaje en Taiyuan, vivió con otros futuros artistas en las afueras de la ciudad, adquiriendo experiencia de primera mano sobre la vida marginal de un «vagabundo sin rumbo» (*mangliu*), compartiendo las calles con trabajadores migrantes y, como ellos, sometido a registros policiales en medio de la noche. Jia también ha sugerido que de otro modo podría haberse convertido en dueño de una mina privada en el campo carbonífero de Shanxi, perfectamente consciente de que de todas las ocupaciones de la China contemporánea, ésta en particular, han llegado a ejemplificar la explotación anárquica y depredadora del hombre y la naturaleza.

La tarea de la generación que llegó después de Chen Kaige y Zhang Yimou fue la de adquirir un sentido de la realidad concreta e irreducible para definir y dar sustancia a un nuevo lenguaje cinematográfico. Esta realidad, sentían ellos, había desaparecido por completo del cine chino. De todas las sesiones dobles de estrenos chinos que Jia vio los miércoles mientras estudiaba en la Academia de Cine de Pekín, concluyó que «ninguno tenía nada que ver conmigo, ni con las experiencias y situaciones reales de los chinos y las chinas vivos». Esto lo llevó a «hacerlo yo mismo», es decir, a «luchar por un derecho al discurso» (*zhengduo huayuquan*) a «representar la vida ocultada por la pantalla grande»<sup>2</sup>. En la década siguiente, se encontró «siempre dispuesto a salir apresuradamente a la calle con una cámara» en busca de la realidad. En esto se observa la duradera impronta de la exposición de Jia al neorrealismo italiano<sup>3</sup>. Otras influencias significativas son Ozu y Hou Hsiao-Hsien; la marca de éste se observa en el estilo espontáneo y abierto de la «trilogía de la ciudad natal», que Jia filmó a partir de sus propias notas y no sobre la base de un guión completo. De hecho, se sabe que nunca ha terminado un guión antes de acabar la propia película.

En 1995, estando aún en la Academia de Cine de Pekín, Jia realizó *Xiaoshan se va a casa*, la historia de un trabajador migrante de Henan que trabaja en un restaurante pekinés; al ser despedido por su jefe antes del Año Nuevo chino, Wang Xiaoshan vaga por la capital buscando gente de An-yang, su ciudad natal, que pudiera acompañarlo de vuelta. Aunque en-

<sup>2</sup> Entrevista con *Nanfang Renwu zhouban [Semanaario popular del sur]* 10 (2009), p. 66.

<sup>3</sup> Jia cita *El ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica entre sus películas favoritas. Véase Lin Xundong et al. (eds.), *Jia Zhangke dianying [Películas de Jia Zhangke]*, Pekín, 2003, pp. 114-115.

cuentra muchos paisanos entre los trabajadores de la construcción, estudiantes universitarios, camareros y prostitutas, ninguno quiere hacer el viaje con él. Con una duración apenas inferior a una hora, la película tiene el tono del posterior trabajo de Jia, cuyo lenguaje cinematográfico claramente toma forma desde muy pronto. Esto no sólo es aplicable al aspecto visual, sino también a su forma de usar el sonido: constantemente interfieren canciones pop, fragmentos de anuncios de megafonía y ruido urbano en general, mientras que los actores no profesionales de Jia –algo que recuerda al neorealismo italiano– tienden a hablar dialectos regionales, una opción atrevida dado que la mayoría de las películas chinas se doblan al mandarín estándar.

Tampoco es accidental que la formación de Jia se diese en paralelo con el ascenso del Nuevo Movimiento Documental en China: ambos volvieron al nivel de la calle, descendiendo de las alturas estéticas del «moderno cine mundial» y la nueva mitología nacional; ambos requerían fragmentación en la articulación cinematográfica o narrativa para mantenerse en contacto con una realidad bruta que existe por debajo del radar de la forma moderna de creación. De hecho, el rechazo que la Sexta Generación manifiesta por la imagen metafísica de China ofrecida por sus predecesores está producida por una sociedad más desigual y polarizada, y la refleja. Esto exigía una transformación paradigmática del modo en el que la cámara confronta la realidad; una realidad con una multiplicidad y unas contradicciones que deben captarse.

### *Una proyección del bastío*

Las películas de Jia se entienden mejor como un intento de proyección cognitiva de esta realidad. Retratan una topología particular dentro de la fragmentada esfera social china: la de la *xiancheng*, o ciudad de condado. Ésta no es una mera etiqueta administrativa técnica para la ambientación de la película, sino por el contrario un concepto pleno que apuntala su impacto visual y político. El término hace referencia a un «asiento condal», ciudades que gobiernan pero a su vez son gobernadas por una ciudad distrital; incluye ciudades condales como Fenyang –escenario tanto de *Xiaowu* como de *Plataforma*– y centros industriales de distrito más grandes, como Datung, donde se ambienta *Placeres desconocidos*. Fenyang, que se convirtió en ciudad comarcal a comienzos de la década de 1990, tenía una población de 400.000 habitantes en 2005, mientras que Datong tenía 3,2 millones; la población de Shanghái, a modo de comparación, rondaba los 18 millones. Hay amplias disparidades en la renta per cápita de esas ciudades: 1.500 dólares en Fenyang y 2.500 en Datong, frente a los 11.000 dólares de Shanghái; es decir, la renta anual del residente medio de Fenyang es el 15 por 100 de la renta de su homólogo de Shanghái.

La peculiaridad de la *xiancheng* como tipo de paisaje social no sólo radica en su omnipresencia socioeconómica y geográfica –hay más de 2.400

condados y ciudades condales en la RPC, y la población de Fenyang ronda la media de éstas— sino también en su subrepresentación en el cine y la literatura. Centrarse en la *xiancheng* es, consciente o inconscientemente, poner a la vista el punto vulnerable de la modernidad socialista china y su Era de Reforma. Formalmente parte de la «China urbana», la *xiancheng* se aparta de la fantasía de un mundo rural prístino y auténtico, ligado a las costumbres, con una estructura social estable y ética basada en la aldea. (Aunque esto en sí quedó rápidamente destruido por el creciente alcance de las fuerzas del mercado, que produjeron una masiva pérdida de terreno cultivable y el éxodo de la población rural a centros urbanos en rápida expansión.) Por otro lado, decididamente la *xiancheng* no es un área metropolitana; en todo caso, ofrece lo opuesto a la sofisticación urbana, a los trabajos administrativos y al acceso al poder cultural y político nacional, así como a las ideas procedentes del extranjero, experimentados en Pekín, Shanghái y las capitales de provincia de las áreas costeras o de las grandes áreas industriales: Nanjing, Hangzhou, Xi'an, Guangzhou o Chengdu vienen de inmediato a la mente.

En cuanto a capital material y simbólica, por lo tanto, la *xiancheng* es la China proletaria *par excellence*. En lo referente a las formas urbanas y su representación visual, la *xiancheng* se considera por lo general informe y carente de atractivo. Basándose en observaciones de Fenyang vista a través del prisma de las películas de Jia, un crítico ha enumerado las «propiedades espaciales objetivas de la *xiancheng*» como sigue:

Ruinas y escombros provocados por las demoliciones junto a calles y edificios sin carácter; minas de carbón y carreteras desiertas; grandes áreas sin utilizar; espectáculos de baile moderno en un camión remolcador compitiendo con óperas de aldea y discotecas enloquecidas; soñolientos billares, locutorios y una estación de tren decadente y vacía; el sonido de personas vendiendo billetes de lotería por todas partes —indiferente, monótono y sin embargo conmovedor, demagógico incluso— un sonido típico de una era de distracción y descontento; peatones solitarios y deprimidos caminan en el polvo que espesa el aire; olores de comida, u otros olores sin nombre. Es una ciudad natal sin famosos espacios arquitectónicos antiguos ni mal gusto moderno<sup>4</sup>.

En otras palabras, ésta es el área intermedia y genérica donde se pone al desnudo la realidad cotidiana de la China contemporánea. Sin límites claros ni distinciones exactas entre lo rural y lo urbano, entre lo industrial y lo agrícola, entre la cultura elevada y la popular, la *xiancheng* se convierte en un lugar de encuentro para todo tipo de fuerzas y corrientes, ya sean contemporáneas o anacrónicas. La escena de las películas de Jia puede ser industrialmente hiperdesarrollada, como en el caso de las minas estatales de carbón en Datong que comprenden el telón de fondo a

---

<sup>4</sup> Wang Xiadong, «Lun Jia Zhangke dianying zhong de guxiang» («La ciudad natal en las películas de Jia Zhangke»), en *Dianying wenxue [Literatura cinematográfica]* 5 (2009), p. 72.

medias visible de *Placeres desconocidos*, en forma de ajada residencia de trabajadores donde el protagonista vive con su madre; o puede ser subdesarrollada y presentar a los espectadores el rudimentario sector servicios surgido en toda China en la década de 1990: pequeñas teterías y restaurantes, baños públicos, peluquerías, karaokes, billares y burdeles. Los diferentes modos de producción y consumo que aparecen ante la cámara no encuentran en la *xiancheng* un escaparate para sus logros materiales y su atractivo ideológico, sino por el contrario su cementerio.

Para cualquiera obligado a observar de cerca su tejido social, la *xiancheng* es un recuerdo doloroso de los fracasos y las concesiones de la industrialización socialista, de las reformas postsocialistas, e incluso del empuje de las fuerzas del mercado, cuyas brutales consecuencias en el campo o en las grandes ciudades como Pekín y Shanghai resultaron ser medidas a medias al confrontarlas con esta realidad aburrida e ingobernable. Pero las películas de Jia no son ni condenas morales a la aplastante pobreza material o cultural de la *xiancheng*, ni apologías nostálgicas de una historia personal que lleva la impronta de ésta. Si hay trazas de sentimentalismo, son un residuo emocional de los propios recuerdos de Jia, perdidos en el tiempo y ahora recuperados en forma de un cine cuya capacidad de invocación proustiana radica precisamente en la habilidad para documentar el presente.

Cuando se le pregunta si cree que sus películas representan la realidad china, Jia responde que representan una de las realidades chinas; y que lo que ha aprendido de esta década de experiencia cinematográfica es que su país presenta realidades cada vez más múltiples. Más que intentar captar una totalidad o «integridad» (*wanzhengxing*), Jia pretende «romper el silencio» y mostrar las «expresiones faciales» de esta «gigantesca entidad económica», a menudo haciendo audible y visible lo que está silenciado o borroso, o completamente olvidado<sup>5</sup>. Esto no supone alinear su práctica cinematográfica con cualquier clase o conjunto de agentes nuevos y sociológicamente definidos, como los «tipos pequeños» (*xiaoerenwu*), «los del margen» (*bianyuan*), el «grupo desfavorecido» (*ruosbi qunti*) o «la capa inferior» (*diceng*). Por el contrario, Jia se ocupa más de hallar una perspectiva legítima desde la que captar una realidad que simultáneamente se escabulle de la experiencia y vuelve para perseguirla y abrumarla en un plano abstracto y mitológico.

Las películas no adoptan una posición fija, ni política ni estéticamente; por el contrario, su efecto descansa en una movilidad deliberada y en la reflexión: en cuanto a la localización física y los temas, en relación con los discursos intelectuales y críticos predominantes, frente al Estado y el capital (en forma de inversores, distribuidores y censores). A menudo parece que el trabajo de Jia estuviese dedicado a los inmovilizados por las

<sup>5</sup> Entrevista con *Nanfang Renwu zhoukan*, cit., p. 68.

fuerzas sociales, económicas e ideológicas predominantes. Al final de *Xiaowu*, por ejemplo, los espectadores ven al carterista epónimo esposado a un poste como un perro callejero capturado por el trabajador de una perrera, devolviendo inexpresivamente la mirada a los viandantes que se congregan a su alrededor. Pero esta memorable instantánea revela precisamente la movilidad de Xiaowu, como trabajador migrante que ejerce de carterista en una *xiancheng* para sobrevivir; la suya es una movilidad que la gente pasa por alto muy cómodamente y niega muy fácilmente cuando lo considera necesario.

*Xiaowu* recibió grandes elogios de la crítica por su «descubrimiento» de la *xiancheng*, pero en cierto modo el verdadero comienzo de la cinematografía de Jia está en *Plataforma*, que retrata la vida de los «trabajadores errantes» en el sector cultural dentro de una ambientación de *xiancheng*. Jia escribió de hecho el guión de *Plataforma* en 1995, como narración de su *Bildung* [formación] —es la única de sus películas ambientada en la década de 1980— aunque tuvo que esperar a terminar *Xiaowu* para empezar a trabajar en ella. Pero después de llegar, con la trilogía de la «ciudad natal», al escenario central del cine chino contemporáneo como el cineasta de la *xiancheng*, cuyas experiencias e imágenes tan profundamente definen su trabajo, Jia se sintió después obligado a elevarse sobre ella con *El mundo*. Sin embargo, este escenario es de hecho una *xiancheng* dentro de la capital del país, a un tiempo una aldea del trabajador migrante y una *xiancheng* que imagina un mundo globalizado. De hecho, la ironía suprema de esta película no va dirigida al parque temático al estilo Disney, sino a Pekín o incluso a la propia China: una *xiancheng* gigantesca, cuyas realidades concretas y contradictorias coexisten con la unidad virtual, parecida a un espejismo.

### *Un impulso documental*

A pesar de su apariencia humilde, en la *xiancheng* es donde se libran las más brutales batallas en la histórica transformación china, de manera silenciosa e invisible. Para Jia, lo que ha dado visibilidad a las experiencias de la ciudad pequeña ha sido la demolición (*chai*), que no sólo ha convertido la *xiancheng* en un plató o en un telón de fondo cinematográficos sino también en un evento continuo que define la política visual de su cinematografía. El impulso que lo fomenta es una voluntad de documentar, realizada mediante la «vuelta a la escena» (*huidao xianchang*). La «escena» aquí no sólo hace referencia explícitamente a las escenas familiares de la demolición y la construcción en centros urbanos así como en las áreas adyacentes entre la ciudad y el campo (*chengxiang jiehebu*), sino también implícitamente a las escenas de delincuencia y violencia en la década de 1990, cuyo comienzo puede fijarse en 1989 y la plaza de Tiananmen. En ese sentido, al volver a la escena el cineasta no sólo intenta recuperar los recuerdos personales y colectivos, sino también probar que el momento de trauma vivido, no absorbido por la memoria y la concien-



cia, es un evento que persiste y, aunque insoportable, puede confrontarse de nuevo y captarse desde una versión cinematográfica de «el grado cero de la escritura».

Aunque la edad de Jia y su educación en una ciudad pequeña proporcionan claves biográficas para su deseo de volver a la «escena», tal vez no proporcionen los medios formales y discursivos con los que el cineasta la enfocó. Una fuente crucial de éstos era una concepción de documental que avanzaba en paralelo al Nuevo Movimiento Documental (*xin jilupian yundong*) y que se dejaba alimentar por él. Aunque dicho movimiento empezó a destacar a comienzos de la década de 1990, sus raíces pueden buscarse en el momento transitorio de libertad intelectual experimentado en China entre mediados y finales de la década de 1980, en el que a los «jóvenes instruidos» del país, principalmente poetas y pintores, se les permitió llevar diferentes estilos de vida e ideales distintos de los del Estado o de las instituciones de mercado emergentes. A los primeros documentalistas independientes los llamaron «vagabundos sin rumbo» que se reunían en residencias de estudiantes y pequeñas pensiones de provincias remotas. *Vagando por Pekín: los últimos soñadores (Liulang Beijing: Zuibou de mengxiangzhe*, 1990), de Wu Wenguang, fue uno de sus primeros manifiestos. Pero esta lejana utopía fue rápidamente aniquilada por la expansión del comercio y la tecnología a casi todos los rincones de la sociedad china en la década de 1990, y los soñadores supervivientes centraron su atención en la «capa inferior» para interpretar la *vérité* visual y experimental fuera de los clichés vacíos de la burocracia o el bombardeo irreflexivo de los medios comerciales. En ese sentido, el Nuevo Movimiento Documental no era algo efectuado profesionalmente como un género o un formato, sino que se consideraba fervientemente el último terreno de la verdad, el pensamiento y la crítica; como Lü Xinyu observa correctamente, esto delata los orígenes intelectuales del movimiento en la década de 1980<sup>6</sup>.

La ambientación de las películas de Jia difiere de las localidades profundamente rurales o radicalmente urbanas a menudo mostradas en las obras del Nuevo Movimiento Documental. Pero el cineasta comparte con los documentalistas independientes un fervor por redescubrir la realidad más concreta y terrenal. Comparte, también, su propensión a «volver a la escena» y muchos rasgos formales: posiciones y movimiento de la cámara de estilo documental, tomas largas, grabación simultánea del sonido, y uso sostenido de las entrevistas, que en el caso de Jia empezaron a destacar tardíamente, con *24 City*. En tercer lugar, los protagonistas de todas las películas de Jia son prácticamente de los mismos grupos o subgrupos

---

<sup>6</sup> Lü Xinyu, «Cong Bi An Kaishi: Xin Jilu Yundong zai Zhongguo» [Empezar desde la otra orilla: el Nuevo Movimiento Documental en China], *Tianya [Fronteras]* 3 (2002), p. 68. Además de Wu Wenguang, a menudo se menciona como cineastas más destacados de este movimiento a Li Xiaoshan, Kang Jianning y Duan Jinchuan.

sociales –jóvenes desempleados, vagabundos urbanos, trabajadores migrantes, actores callejeros, trabajadores estatales despedidos– que los que aparecen en los documentales independientes. En la primera fase de su carrera, Jia se refería a sí mismo como «un trabajador cinematográfico migrante» (*dianyǐng míngōng*), una actitud repetida en el posicionamiento de la cámara: la pone conscientemente a la altura de los ojos de los protagonistas, inclusive los del Xiaowu acucillado. Siguiendo o rodeando a sus personajes, la cámara entra y sale, se queda inmóvil en medio de ellos como componente de su mundo cotidiano, esperando a que se olviden de ella o, mejor aún, a ser aceptada como un documentalista. Esto establece una relación más igual entre observador y observado, que unidos pueden establecer un pacto para el «derecho al discurso» ante una realidad múltiple y fragmentada, una elite intelectual cada vez más dada a lo *kitsch* y las fuerzas despiadadas del Estado y el mercado.

Las películas de Jia y los documentales independientes de China comparten una tendencia contracultural común. Pero si bien esta orientación es lo que les permite obtener una visión cercana de un terreno inexplorado por el cine de la década de 1980, también les hace pagar un precio en lo que a atractivo para las masas se refiere. De la perspectiva crítica e inconformista de Jia nace un cierto aislamiento autoimpuesto, y la frustración y el distanciamiento crecientes del cineasta con su propio entorno dan a las películas un fuerte toque de desinterés visual. La idea de que las películas de Jia son representaciones de la vida de la clase obrera que sólo los espectadores muy cultos pueden entender, o que constituyen lamentos sobre la demolición urbana financiados por los demolidores –*24 City*, por ejemplo, fue financiada por los mismos promotores inmobiliarios que financiaban el proyecto presentado en la película– son ironías que no pasan inadvertidas ni siquiera a sus admiradores.

### *Mundos digitales*

Otro mecanismo clave en la evolución de la obra de Jia ha sido la nueva tecnología de las videocámaras digitales o vídeo digital (VD). Barata y fácil de manejar, el VD es una liberadora alternativa al alquiler de la cámara de cine profesional, y ha permitido un grado inaudito de popularización de la tecnología visual y con él una multiplicación de las perspectivas, las posiciones y la expresividad individuales. Wu Wenguang afirmaba haber sido «salvado [*zhèngqiu*] por el VD», añadiendo que «desde 1998 el VD me ha conducido a un estado mental completamente libre, o quizá debería decir que lo he utilizado en tal medida que puedo hacer lo que a mi mente y a mi corazón les plazca»<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Citado en Ruan Camping, «DV meijie dui chuanguo xintai yingxiang zhi yanjiu» [«Estudio del impacto de los medios de VD en las actitudes de los cineastas»], en *Dianyǐng wēnxue* 17 (2008), p. 23.

La primera experiencia de Jia en el rodaje con VD se dio en 2001, con el documental de media hora titulado *Gonggong Changsuo [En público]*. Describe la experiencia con términos similares a los de Wu: «Rodé todo lo que veía, completamente relajado y sin preparación. Fue como una aventura, un vagar sin guión». Filmando en Datong, una vulgar ciudad industrial al borde del Gobi, Jia captó «todo tipo de espacios: la estación de tren, estaciones de autobús, salas de espera, salones de baile, karaokes, billares, una pista de patinaje, teterías»<sup>8</sup>. La elección de Datong como localización derivó de un rumor que circulaba por entonces, de acuerdo con el cual toda la población de la ciudad iba a ser trasladada a Xinjiang para extraer petróleo, porque el carbón se estaba acabando. A Jia le atrajo la idea de que «todos los habitantes de Datong estaban intentado aprovechar el tiempo para divertirse» en vísperas de un trastorno dramático.

Aunque este desplazamiento masivo no llegó a producirse, la misma atmósfera de deseos truncados y existencia precaria en los márgenes de la continua transformación de China domina su siguiente película, *Placeres desconocidos*. También está filmada en Datong, y rodada completamente en VD. Considerada «la más furiosa de las películas de Jia», está impregnada de una furia apenas oculta, arraigada en las frustraciones estructurales de la vida en la *xiancheng* y los planes vitales fracasados de los protagonistas. Pero sería duro para los espectadores ver la angustiada indeterminación, la represión y la humillación que llenan la pantalla si no fuese por el sentimiento de libertad aportado por el VD. Plana y fragmentada, vaga y a veces rondando la incoherencia, la narración visual de *Placeres desconocidos* parece tejida por un intruso que se encuentra en un sueño y no necesita preocuparse por la posibilidad de que lo atrapen.

El vídeo digital no sólo resultó apto para captar encuentros visuales desnudos con Datong; para placer de Jia, estaba también idealmente ajustado para «rodar cosas abstractas». Y explica lo siguiente:

La mayoría de la gente parece viajar de acuerdo con un orden prescrito, como si se moviera a lo largo de un río. La ventaja del VD, sin embargo, es que te permite entrar y al mismo tiempo mantener una distancia objetiva, seguir el ritmo y el latido de esta tendencia, observarla fijamente, seguirla, y al mismo tiempo mantener una observación racional [...]. Eso me permite añadir una capa surrealista a la base superrealista de mi anterior trabajo. Sentí que me convertía en un ensayista con una cámara digital y no en un cineasta<sup>9</sup>.

Las observaciones de Jia sobre la concreción y la abstracción, la participación emocional y la reflexión «racional» son importantes, porque la ambición estética y política de sus películas y las del Nuevo Movimiento Documental es precisamente la de forjar una nueva alianza entre la ob-

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 24.

jetividad y el pensamiento, que están violentamente divididos por la transformación radical de la sociedad china. No sería exagerado decir que el VD permite a la nueva generación de cineastas introducirse profundamente en el cuerpo de la vida social y vagar entre sus órganos internos. Walter Benjamin atribuyó esta capacidad al cine cuando lo comparó con la pintura, una comparación que nos permite ver las repercusiones revolucionarias de esta nueva tecnología<sup>10</sup>. El VD permite escudriñar la realidad con un detalle diminuto y concreto, el ensayista cinematográfico puede sujetar la cámara con una mano y, con la otra, seguir anotando lo que ve y lo que piensa, por así decirlo, conservando de ese modo una distancia y una autonomía fundamentalmente importantes, sin las restricciones que supone la aparatosidad del equipo cinematográfico tradicional.

Se crea así un espacio más prosaico –en el sentido hegeliano del «mundo de la prosa»– entre la inmediatez material y lo socialmente dado, por una parte, y su negación en la conciencia reflexiva, por la otra. Aquí es donde nace una estética cruda, con formas fragmentadas y cambiantes, junto con las experiencias históricas y humanas a un tiempo activadas y captadas por su mirada. Por eso Jia está tan entusiasmado con los duros contornos, la energía y la inquietud de Datong, sus multitudes sin rostro y la furia de sus jóvenes. Aunque el título de la película en chino, *Renxiao-yao*, sugiere una indomable libertad taoísta –haciendo alusión directa a la poesía y la filosofía de Zhuangzi– el entusiasmo bien podría derivar también de la tecnología de VD recientemente acuñada y su incipiente promesa de que de una *dérive* sonámbula por la tierra de la indiferencia y la cosificación podría alcanzar una victoria cognitiva.

### *Desapariciones*

Mientras que las películas de la Quinta Generación, en cuanto especímenes del periodo heroico o mitológico del cine chino, se centraban en la aparición y el llegar a ser, las de Jia vuelven con insistencia al tema del desvanecimiento. En sus propias palabras: «Algunas cosas hermosas están desapareciendo con rapidez de nuestra vida»<sup>11</sup>. En *24 City*, toda una comunidad se desvanece con la Fábrica 420, una enorme factoría de equipamiento militar establecida en 1958, en los días culminantes del Gran Salto Adelante, que empleaba a 30.000 personas. En *Naturaleza muerta* es la antigua ciudad de Fengjie la destinada a desaparecer, y con ella el mito de las Tres Gargantas como punto de referencia cultural colectiva, representado en formas tan variadas como la poesía clásica o la moneda de la RPC. También se extinguen especies o subgrupos sociales,

<sup>10</sup> Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en *Illuminations*, Nueva York, 1968, pp. 226-227.

<sup>11</sup> Jia Zhangke, *Jia Xiang [Reflexiones de Jia]*, Pekín, 2009, p. 25.

como los trabajadores de cultura socialista de *Plataforma*; su destino está simbolizado por el jefe de la compañía, interpretado por el poeta pekinés Xi Chuan, que simplemente desaparece una vez «privatizada» la compañía. En otras partes desaparecen cosas más intangibles: el idealismo, los sueños, el sentimiento de seguridad, la pertenencia, el sentimiento de dirección, «los principios o las normas» (*zhunze*). Si el cine de la década de 1980 soñaba con construir normas, Jia puede considerarse un poeta cinematográfico de la demolición de las normas, de la imposibilidad de conservar nada intacto, y de la silenciosa violencia soportada por una población impotente.

Pero de todo lo que se desvanece ante nuestros ojos, nada es tan aterrador como el olvido de la ciudad natal. Xiaowu todavía tiene una casa en la aldea a la que volver, e incluso aunque fue una demolición en Fengyang la que provocó el deseo de Jia de documentar la vida en su ciudad natal, las calles que aparecen en *Plataforma* –con sus bicicletas, tractores y raídos edificios de planta baja– siguen tan densas y llenas como las de cualquier otra ciudad donde los habitantes se mueven en sus rutinas diarias. En *Placeres desconocidos*, sin embargo, las residencias para los trabajadores socialistas y otros espacios públicos destacan en un fantasmal aislamiento anacrónico; se han creado grandes espacios abiertos, a menudo en forma de barrios arrasados, solares polvorientos y anchas y relucientes carreteras. En *Plataforma*, los procesos más amplios en juego –la desintegración de la organización socialista de los trabajadores, la privatización de la propiedad y la comercialización generalizada– seguían contenidos en el ámbito personal de «crecimiento» y «experiencia»; pero pronto superan el marco fenomenológico de una *Bildungsroman* [novela de formación] de la década de 1980, exigiendo un enfoque más concreto e histórico. No obstante, se precisa la despiadada eficiencia administrativa con la que ciudades enteras se derruyen o reubican en *Naturaleza muerta* o *24 City* –y todo un «mundo» fantasmagórico erigido en *El mundo*– para hacer que la conciencia personal y colectiva registre plenamente lo que la desaparición de la ciudad natal significa realmente.

### *Naturalezas muertas*

El título original en chino de *Naturaleza muerta* es *Sanxia haoren*, que significa «La buena gente de las Tres Gargantas». Su curiosa traducción señala la propia interpretación literaria que Jia hace de la película:

Un día me colé en una habitación deshabitada y vi sobre la mesa las pertenencias del último huésped, cubiertas de polvo. De repente se me ocurrió que éste es el secreto de la naturaleza muerta. El lugar llevaba años sin cambios; todo estaba cubierto de polvo; una botella de vino vacía junto a la ventana; la decoración de las paredes; de repente, todo adquiriría una melancolía poética. La naturaleza muerta representa una realidad descuidada por nosotros. Aun-

que conserve los profundos vestigios del tiempo, permanece en silencio y así conserva el secreto de la vida<sup>12</sup>.

La película comienza siguiendo al trabajador migrante Han Sanming en su viaje al área de las Tres Gargantas –en ese tiempo el espacio donde se construía la mayor central hidroeléctrica del mundo– para buscar a su esposa. La cámara entra en la escena como un extraño que se cuela en una habitación vacía de la que acaban de salir sus habitantes. Fengjie, una ciudad de dos mil años, aparece aquí en el acto de desvanecerse: desmantelada, dinamitada y arrasada en medio de ruidos ensordecedores y polvo volátil. Mientras más de un millón de personas se ven obligadas a abandonar su hogar, la cámara se mueve hacia delante y hacia atrás, como buscando signos de vida en un yacimiento arqueológico, pero un yacimiento en el que es el propio mundo vital de uno el que se está desenterrando. El carácter *chai* [«va a ser demolida»] está omnipresente, pintado en rojo en las paredes junto con líneas que marcan el nivel proyectado del agua. Esto sirve de constante y melancólico recordatorio, una petición de socorro transmitida desde la escena de un desastre social que inexorablemente va a producirse, y que parecería exigir medidas de escala histórica y natural (Chernóbil viene, aterradora, a la mente).

El núcleo documental de las primeras películas de Jia sale finalmente a primer plano en su más reciente largometraje, *24 City*, en el que la melancolía que domina *Naturaleza muerta* es sustituida por un ansioso hablar y escuchar. Aquí, el tema de la «naturaleza muerta» es la Fábrica 420 de Chengdu, vendida en 2008 a un promotor inmobiliario que la demolió para construir en el solar edificios de apartamentos (la fábrica se trasladaría a las afueras de Chengdu). «El socialismo chino como experimento se ha acabado en el plano económico», concluye Jia; y continúa: «lo que abordo es el recuerdo de este experimento y las formas en las que las experiencias y la vida de los trabajadores se ven afectadas bajo ese sistema»<sup>13</sup>. Basándose en más de 130 entrevistas con 420 trabajadores y jubilados de la fábrica, la película resulta ser más «de ficción» que la mayoría de las películas de Jia, ya que la historia institucional y colectiva cristaliza principalmente en los relatos personales de tres trabajadoras, dos de ellas interpretadas por actrices famosas, Joan Chen y Lü Living; la tercera la interpreta Zhao Tao, que ha participado en todas las películas de Jia desde *Plataforma*.

Esta «concentración ficticia», que el cineasta considera necesaria, tiene un cierto efecto de distanciamiento; pero sirve principalmente como «voz superpuesta» discursiva que ancla y enmarca la mirada documental de la cámara, que intenta entretejer dos hilos de imágenes de «naturaleza muerta» sacados de dos ámbitos de la sociedad contemporánea china. En primer

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>13</sup> Jia Z., entrevista con Liu Min en *Dianying shijie [El mundo del cine]* 6 (2008), p. 42.

lugar, el de las instituciones sostenidas por el Estado que pronto caerán en el olvido, como salas de reuniones, autobuses, fábricas y el espacio público de los complejos de viviendas comunales; y en segundo lugar, el ámbito de la vida privada cotidiana, que consta de salas de estar, cocinas y objetos personales. Lo que la película presenta no es tanto una colección de naturalezas muertas del pasado reprimido y el presente que se desvanece, como por el contrario diversos corredores visuales, auditivos o discursivos que conectan la bulliciosa superficie de las ciudades contemporáneas chinas con el mundo más oscuro y subterráneo de las «historias personales».

La fascinación por la naturaleza muerta en este sentido particular también se relaciona con el impulso de Jia de documentar, en sus palabras, a «los trabajadores que van y vienen delante de la cámara»<sup>14</sup>. Es su homenaje a aquellos cuya existencia es tan silenciosa como una naturaleza muerta. La migración forzosa de los trabajadores en *Naturaleza muerta* y la incansable movilidad de los protagonistas de *El mundo*, en la que todos están en movimiento –de los pueblos a las ciudades, de Ucrania a Pekín o de Pekín a Ulan Bator– apuntan a la anterior obsesión de Jia por la inmovilidad, por aquellos que están atrapados en las ciudades y los pueblos de provincias que definieron sus años formativos. En un texto de 2006, escribe sobre un impulsivo viaje no planeado a Datong para reunirse con unos viejos amigos:

Llegué hacia media noche, tomé un taxi y me fui directo a un pequeño restaurante [...]. Como esperaba, mis colegas estaban allí, porque no tenían otro sitio donde ir. Se reunían a diario en este restaurante, matando el tiempo con la bebida y el juego. Nunca tenían que citarse para verse.

Como no tenían otro sitio donde ir, él y sus amigos de Shanxi decidieron visitar los cines abandonados del distrito minero de la ciudad. Colándose en los oscuros cines vacíos, algunos ya convertidos en almacenes, las descripciones de Jia se parecían a sus notas o guiones de director:

Como un grupo de vagabundos avanzamos en busca de vestigios de los antiguos cines o de clubes de trabajadores y los encontramos paralizados en las tormentas de arena del desierto del Gobi. Algunos de ellos tenían ventanas sin cristales como heridas abiertas, otros sencillamente se sentaban allí en silencio, como paralizados por la incredulidad ante lo ocurrido. Se me ocurrió que los rostros de los chinos contemporáneos de hace aproximadamente una década nunca habían sido retratados de verdad en la pantalla, su felicidad y sus penas, su drama vital desapareciendo en la nada. A nadie le interesaban aquellos que aún vivían en las residencias de trabajadores cercanas, sus almas y sus necesidades espirituales<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Jia Z., *Jia Xiang*, cit., p. 167.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 170.

Quizá esto sea lo que impulsa el cine de Jia en su sentido más personal, íntimo y sin embargo social y políticamente más comprometido: el deseo de documentar, representar, recordar y rendir homenaje, como contemporáneo y recién llegado, a lo que se desvanece, lo inmóvil y lo silente. Esto constituye una misión de salvamento con un lado crítico. En cuanto intelectual público, Jia puede hacer referencia a su proyecto como un esfuerzo por «entender el estado moral del ser de nuestra nación» (*minghai minzu de jingshen xianzhuang*), pero Jia Zhangke, el poeta cineasta particular, dedica su obra a «los hermanos que están a punto de repetir la misma rutina de comer y beber, de soportar la misma soledad y el mismo vacío»<sup>16</sup>.

La naturaleza muerta, como concepto tomado de la pintura, ofrece posibilidades a la cinematografía de Jia, que es a un tiempo una poética del desvanecimiento y un documental del rescate. Ofrece, en primer lugar, una categoría epistemológica suprema y un marco de funcionamiento con el que capturar un proceso de cambio rápido e inmisericorde y redistribuir sus fragmentos dispersos en una secuencia de pruebas visuales duraderas. Lo que desaparece ante nuestros ojos, dentro del fotograma, se convierte en sustancia concreta de «lo que ha sido», llenando negativamente una fenomenología del vacío. La reducción y la suspensión de la Historia en la forma de la naturaleza muerta no es sólo un recurso estilístico que pone al alcance cosas demasiado grandes para la experiencia o la percepción humanas, haciéndolas más fáciles de manejar. Porque la quietud así alcanzada se convierte en punto focal hacia el que convergen en su totalidad las imágenes, los sonidos y los relatos. Mientras escucha la angustiosa monotonía de los sonidos de demolición en *Naturaleza muerta*, el espectador se abre a todo tipo de sonido y luz, música y lenguaje; de ahí, quizá, la inserción pícaro, en apariencia inexplicable, que Jia hace de una nave espacial alejándose a toda velocidad en el cielo. Esta apertura podría servir de clave útil o de peldaño para una nueva crónica de la experiencia colectiva.

Jia alcanza su poética del desvanecimiento mediante una documentación del presente de China, en el que se está librando una batalla extremadamente dolorosa en las fronteras del capital planetario. Desde Fenyang a Pekín y de nuevo a las «escenas» de esta lucha silenciosa, sus películas han salido de su ciudad natal, mientras abordaban una noción de ciudad natal que no es sólo personal, sino también de una importancia política más amplia. Porque al igual que la *xiancheng* se convierte en China a escala nacional, China se convierte en *xiancheng* a escala histórica mundial. En juego está nada menos que el significado de nuestro propio ser social y colectivo, para el que la ciudad natal no es la última línea de defensa, sino por el contrario el emplazamiento más inmediato a través del cual se expresan otros anhelos social y políticamente más concretos.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*



Al final de *Naturaleza muerta*, los trabajadores migrantes dejan Fengjie en busca de un destino no especificado, en busca de trabajo y sustento. Tras ellos, entre dos edificios condenados, un hombre camina por la cuerda floja sobre el fondo de un cielo plumizo. Ver lo que está presente en las películas de Jia Zhangke es preguntarse adónde van sus protagonistas y por qué tipo de futuro pueden luchar: en palabras de la canción que suena al final de *24 City*, «¿Dónde está el futuro?» (*Weilai zai nali*). Por vaga que pudiera ser la respuesta, una cosa es cierta: no pueden quedarse quietos, y no lo harán.