



PARA AMPLIAR

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de Básicos Filmoteca, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 · Valencia
http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/videoteca_ivac@gva.es

JIA ZHANG-KE

Pickpocket (Xiao Wu, 1997)
Platform (Zhantai, 2000)
In Public (Gong gong chang suo, 2001)
Placeres desconocidos (Ren xiao yao, 2002)
The World (Shijie, 2004)

LA SEXTA GENERACIÓN DEL CINE CHINO

“Dicha generación se manifiesta por un interés particular en los problemas de su contemporaneidad y en un retorno a lo real –tanto más si aparece como conflictivo o problemático frente al gusto por la historia y el preciosismo de sus mayores. A la cabeza de esta heterogénea generación, en la que figuran nombres como Wang Xiaoshuai, Zhang Ming o Zhang Yang, Jia aparece como el más radical y talentoso de la partida”.¹

In Love We Trust (Zuo you, Xiaoshuai Wang, 2007)
Tie xi qu: West of the Tracks – Part 3: Rails (Wang Bing, 2003)
Made in China (Julien Sellaon, 2005)
Correspondencia Jaime Rosales – Wang Bing (Jaime Rosales y Wang Bing, 2009 – 2011)

LA INFLUENCIA DE ANTONIONI

“La cámara de Jia explora en el tiempo, capta un universo en suspenso, atrapado en la incomunicación, y hace evidente más que nunca la influencia que Antonioni ejerce en su cine. Es la imagen que reenvía la China actual, entregada por completo al tren del capitalismo. Una imagen vicaria, un enorme tópicos asfixiante que encubre las miserias bajo un aparente esplendor”.¹

La aventura (L'avventura, 1960)
La noche (La notte, 1960)
El eclipse (L'eclisse, 1962)
El desierto rojo (Il deserto rosso, 1964)
Blowup (1966)
Zabriskie Point (1970)
El reportero (Professione: reporter, 1975)

[1] Extraído de la biografía de Jia Zhang-ke, incluida en la edición que Intermedio DVD ha realizado de los cinco títulos que apuntamos de Jia Zhang-ke.

EN LA BIBLIOTECA

Edif. Rialto, 7ª planta
Pl. Ayuntamiento, 17 · Valencia
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>
ivac_documentacion@gva.es

BIBLIOGRAFÍA

RINS, Silvia. *Las grandes películas asiáticas. Espiritualidad, violencia y erotismo en el cine oriental*. Madrid: JC, 2007.
EHRlich, Linda C.; DESSER, David. *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin: Univ. Texas Press, 1994.
ELENA, Alberto. *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós, 1999.
BERRY, Chris (ed.). *Perspectives on Chinese Cinema*. London: British Film Institute, 1991.
CHOW, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Con-Temporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.
LENT, John A.; SEMSEL, George S.; MCDONALD, Keiko; PENDAKUR, Manjunath. *The Asian Film Industry*. London: Christopher Helm, 1990.

ARTÍCULOS

LI, David Lei-wei. “Le Spectre néoréaliste de Bazin dans le monde néolibéral de Jia Zhang-ke”, *Cahiers du cinéma*, nº 640, diciembre 2008.
LAGESSE, Cécile. “Still life de Jia Zhang-ke: le réalisme à l'âge numérique”, *Cahiers du cinéma*, nº 640, diciembre 2008.
FRODON, Jean-Michel. “Jia Zhang-Ke, de una aventura a otra”, *Cahiers du cinéma-España*, nº 3, julio-agosto 2007.
GRAND, Pilles. “Variaciones para un motor y un claxon: una audición de las películas de Jia Zhang-Ke”, *Cahiers du cinéma-España*, nº 3, julio-agosto 2007.
RAYNS, Tony; BELL, James. “Before the deluge”, *Sight & Sound*, vo. XVIII, nº 2, febrero 2008.
RAYNS, Tony. “Still life”, *Sight & Sound*, vo. XVIII, nº 2, febrero 2008.
RODRÍGUEZ, Hilario J. “Líneas paralelas”, *Dirigido por...*, nº 370, septiembre 2007.
KAUSCH, Franck. “Still life: rivière sans retour”, *Positif*, nº 555, mayo 2007
CIMENT, Michel; CODELLI, Lorenzo. “Entretien avec Jia Zhangke: avec ce film, je m'approche davantage d'un monde intérieur”, *Positif*, nº 555, mayo 2007.

BÁSICOS FILMOTECA SIGLO XXI



SESIÓN 11
9 DE FEBRERO DE 2012

NATURALEZA MUERTA

SANXIA HAOREN / STILL LIFE.
Jia Zhang-ke. Hong Kong, China. 2006

Presentación y coloquio a cargo de Francisco Javier Gómez Tarín, director de la Titulación y Grado de Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I de Castellón

EL HOMBRE Y EL OBJETO: ESPACIO TACHADO Y TIEMPO SEPULTADO

En *Naturaleza muerta*, el mundo en el que viven los personajes está condenado a su desaparición entre las aguas, solamente el recuerdo mediante su perpetuación icónica lo puede preservar; de ahí que Han Sanming funcione como *leit motiv* de una búsqueda que tiene mucho de viaje iniciático que le lleva a recorrer el espacio de las Tres Gargantas en busca de su mujer e hija (dieciséis años después de su separación) y que, por otro lado, supone un desarrollo metafórico de la búsqueda del tiempo perdido y la constatación de un mundo que ha dejado de existir o se encuentra en sus últimos alientos debido a la intervención de la mano del hombre, artífice de la construcción (puente sobre la presa) y de la destrucción (demolición de los edificios y entorno habitado).

Miradas

Si los personajes “miran”, otro tanto hace Jia Zhang-ke a través de ellos y de la utilización de la cámara como un testigo de los acontecimientos, ora observando directamente, ora colocándose en una posición semisubjetiva que permite

ver lo que mira el personaje manteniéndole en campo. Pero la operación que lleva a cabo el realizador consiste en marcar constantemente el procedimiento, el dispositivo cinematográfico, dando cuenta así del discurso de fondo que atraviesa el film y que, por supuesto, no se limita a las dos tramas argumentales (hombre que busca a su esposa e hija para recuperarlas, mujer que busca a su marido para divorciarse, cuyo único vínculo es que ambos proceden de la región de Shanxi) sino que se abre a una reflexión sobre el pasado que muere, sobre los nuevos tiempos tecnológicos, sobre la miseria humana, sobre el desplazamiento y el desarraigo, sobre, a fin de cuentas, el propio discurso fílmico, porque, en *Naturaleza muerta*, hay una importante dimensión metadiscursiva.

Así, la cámara mira sobre el personaje, situándole en su eje óptico, marcando explícitamente que Sanming está ahí, en el espectáculo cinematográfico, como base para el desarrollo de una profundización en el espacio contextual en que este se encuentra. La trama argumental se constituye en excusa: lo importante es la vida en su conjunto, en su inmensidad.

El personaje, a su vez, genera el nexo entre los espacios a partir de la representación

icónica de estos, tal como ocurre cuando en el billete puede verse impresa la confluencia de los ríos.

Se observa de esta forma cómo la mirada enunciadora se superpone sobre la del personaje, pasando de la de cámara subjetiva a la semisubjetiva y suturando a su vez una elipsis que permite tanto transportar al sujeto como a su percepción contextual a través de un tiempo indeterminado. De ahí que debamos poner de relieve la calidad esencialmente mostrativa del cine de Jia Zhang-ke, en cuya base está la utilización de espacios y acontecimientos reales para introducir en ellos las historias que narra y a sus personajes, en muchos casos interpretados por actores no profesionales, que se ven inmersos en un entorno del que forman parte en su vida real (no en vano el propio realizador es oriundo de Fenyang, Shanxi, lugares que en el propio film son origen de los personajes sobre los que la acción se desarrolla).



Naturalness

de su propia creación. Quiere esto decir que una producción audiovisual lleva en sí misma, de forma implícita, los índices de sus mecanismos de producción de sentido y de su relación con el mundo real conjugado en presente, puesto que nadie ni nada puede eludir su implicación contextual. De esta forma, una película de ficción, utilice o no procedimientos de tipo documental (como es el caso que nos ocupa), siempre nos documenta:

1) sobre el espacio y el tiempo (presente, pasado, futuro);
2) sobre el mundo real, por analogía o metafóricamente;
3) sobre los imaginarios sociales y culturales, que se contrastan entre emisor (ente enunciador) y receptor (espectador);
4) sobre sus propias condiciones de producción (destacando el aspecto tecnológico), y
5) sobre su condición de ficcionalidad.

Este parámetro final es esencial, ya que el contrato de suspensión de la incredulidad por parte del espectador permite que este mantenga una clara conciencia de que lo que visiona es un constructo ficcional y, en consecuencia, el efecto verdad de las imágenes no conlleva una fe ciega en ellas. *Naturaleza muerta* propone dos itinerarios subsumidos en uno principal, que es el de carácter mostrativo sobre los acontecimientos que acaecen en torno a la Presa de la Tres Gargantas, y más concretamente en Fengjie, cuya población está condenada a ver desaparecer bajo las aguas (si no físicamente, sí en cuanto a sus recuerdos y objetos cotidianos) su forma de vida.

Los dos personajes, que nada tienen que ver entre ellos y que no se encuentran a lo largo del film, Han Sanming (minero) y Sheng Hong (enfermera), desvelan

distintos puntos de vista sobre el entorno en transformación, pero el punto de vista del film es único: el de la enunciación, radical y profundamente marcada, lo que puede apreciarse en los planos generales en que los personajes son “envueltos” y “absorbidos” materialmente por el entorno.

Las tramas del hombre y la mujer se diluyen en beneficio de la propuesta mostrativa que es, a fin de cuentas, la imagen que preserva el recuerdo de los lugares visitados. La transformación social genera desplazamientos de las personas, sin rumbo en ocasiones (el propietario de la mísera pensión se instala en otra no menos miserable debajo de un puente, los compañeros de la cuadrilla de demolición no dudan en viajar hacia otro lugar donde puedan obtener mejores rendimientos por su trabajo): deslocalización, desmembramiento, desarraigo...

El interrogante sobre las condiciones del progreso no se formula, pero queda inscrito en cada una de las imágenes (el uso de móviles en los más sórdidos ambientes es un ejemplo muy ilustrativo).

pictóricas (aunque sería prácticamente imposible que así no fuera, si tenemos en cuenta que el cine hereda de la pintura una gran parte de sus recursos expresivos).

El propio Jia Zhang-ke contribuye con sus declaraciones a cimentar la idea que hemos propuesto de una representación icónica que otorga un plus de sentido: “Un día entré sin avisar en una casa y descubrí objetos cubiertos de polvo en una mesa de trabajo. De pronto, sentí como si el secreto de la vida acabara de caérseme encima. Los viejos muebles, los papeles en la mesa, las botellas en el alféizar de la ventana, los cuadros de la pared cobraron un aire triste y melancólico. Una naturaleza muerta es una realidad que preferimos no ver. Aunque esté enmarcada por el tiempo, su silencio está lleno de los secretos de la vida”. Así pues, no podemos dejar de pensar en ese hermoso plano en que Han Sanming y su mujer reencontrada miran con esperanza a través del muro derruido: sobre esas ruinas hay una vida latiendo y también un hábito de esperanza.

Tiempos

El cine es, desde luego, “una máquina simbólica de producir puntos de vista”¹, como hemos podido comprobar; su gran diferencia con la pintura se encuentra en la temporalidad. [...]

Naturalness

Naturaleza muerta hace gala de un fuerte trabajo sobre el tiempo que se suma al que lleva a cabo sobre el espacio para introducir el relato en una banda de Moebius que impide la perspectiva cronológica lineal y, en consecuencia, la sucesión de acontecimientos como relaciones de causa-efecto, quebrando lo que es la norma en el modelo de representación hegemónico.

Naturalness

Las historias del hombre y la mujer parecen fluir en continuidad, pero pronto descubrimos que esto no es así. El vínculo que pasa de uno a otro, en lugares diferentes, mediante una elipsis indeterminada, es la visión de un objeto que cruza los cielos a gran velocidad (pudiera pensarse en el *o.v.n.i.* cuando despegaba el edificio, pero aparentemente no puede serlo si nos atenemos a las posiciones de los personajes aunque sí podría ser si quebrantamos la norma espacio-temporal y no damos crédito a esa visión como hecho sino como ilusión).

Más tarde, los trabajadores que van a enfrentarse con otra colla que ha dado una paliza a uno de los suyos aparecen dos veces: en la primera ocasión están en el interior del local de trabajo y la enfermera venda al herido la cabeza (estamos en la parte del relato que se focaliza en el personaje femenino); la segunda vez, el grupo está en la calle y sube a una furgoneta (en esta ocasión el relato se

halla focalizado en Han Sanming). Ambas escenas establecen una continuidad lógica, pero, sin embargo, en la historia global del film hay una distancia inequívoca. Por lo tanto, la parte dedicada al hombre y la dedicada a la mujer ocupan espacios similares en cuanto al tiempo de la historia, pero se desdoblan en el del relato. Esto se ve claramente si los planos (muy distantes entre sí) son puestos en continuidad: los mismos personajes salen a la calle en el primero y están sobre la furgoneta en el segundo; a la derecha del primero tenemos a la mujer (Sheng Hong) y a la izquierda del segundo, al hombre (Han Sanming).

Naturalness

Este tipo de conexiones internas son frecuentes a lo largo del film, sean con los personajes secundarios o en los desplazamientos por el río (las barcazas, las miradas a esos grandes espacios).

Naturalness

No es banal este tratamiento de la temporalidad. A la par que marca enunciativa, el trabajo con el tiempo redefine la dimensión espacial del film, que es la referencia más directa y concreta, para proceder a singularizar el mundo cambiante y sus relaciones internas. Lejos de toda tentación moralizadora, el film plantea el paso inexorable del tiempo, la imposibilidad de detenerlo: solamente la ficción, armada con las herramientas de la representación, puede desdoblarlo, observarlo desde diversos aspectos, pero, al final, su paso es inexorable.

Naturalness

En este sentido, el descubrimiento del cadáver entre los escombros (mediante una llamada telefónica que lanza la canción en el lugar indeterminado en que se encuentra) conecta con una referencia cinematográfica, la del descubrimiento de los amantes en Pompeya en *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, Roberto Rosellini, 1954). Conexión esta nada desdeñable, puesto que Jia Zhang-ke juega también en este film a mostrar lo que rodea a los personajes más que a estos mismos en una *road-movie* que habrá de llevarles a cambiar el rumbo de sus vidas (tal cual el entorno), pero, además, porque el trabajo con aspectos tomados directamente de la realidad, con personajes que no son actores, con vivencias “reales”, cobra una importancia capital. El tiempo ya no muerto sino solidificado de *Te querré siempre* hace eco en multitud de planos de *Naturaleza muerta* en los que la imagen mantiene a los personajes en cuadro o integra en el relato con plena brillantez los planos vacíos.

Epílogo

Una de las características más importantes del cine de Jia Zhang-ke es la utilización de métodos de trabajo de corte documental fusionados con materiales de ficción. De hecho, la hibridación es una de las esencias de su cine, al son de los tiempos, ya que

hoy en día son precisamente los cruces de géneros y formatos lo que más se está desarrollando en el discurso audiovisual y sobre lo que conviene reflexionar largo y tendido en otros foros.

Naturalness

Aprovechando, pues, el rodaje de *Naturaleza muerta*, en los mismos parajes y con similares personajes, rodó un documental sobre el pintor, hecho al mismo tiempo, como puede deducirse de las pinturas de paisajes y personas (los intérpretes, que no actores, del film). El documental lleva por título *Dong*, y relaciona al pintor Liu Xiao-dong con el propio realizador, mediante reflexiones en voz alta, entrevistas, etc. Las intenciones de ambos quedan abiertamente de manifiesto, cuestión que esperamos haber desvelado en parte con este texto.

Naturalness

[1] AUMONT, Jacques. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós, 1997.

Naturalness

Extraído de GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. “El hombre y el objeto: espacio tachado y tiempo sepultado”, en MORAL, Javier (ed.). *Cine y géneros pictóricos*. València: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM), 2009.

