

Espacio global/identidades inestables.

Un estudio sobre el espacio en el cine contemporáneo

Daniel Mourenza Urbina

Tutor: Glòria Salvadó Corretger

Curs 2008/09

**Treballs de recerca dels programes de postgrau del
Departament de Comunicació**

Departament de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra

Espacio global/ identidades inestables
Un estudio sobre el espacio en el cine contemporáneo

Daniel Mourenza Urbina

Julio de 2009



Tutora: Glòria Salvadó Corretger
Departament de Comunicació
Universitat Pompeu Fabra

Agradecimientos

Querría dar las gracias especialmente a mis padres y a mi hermano, por su colaboración fiel desde la distancia; por su ayuda, su apoyo, sus correcciones y sugerencias y, sobre todo, su entrega.

También quiero agradecer la estimable colaboración de todos mis compañeros, fuente inagotable de aportaciones, de soporte moral y material, de camaradería y aliento. En especial a Albert Elduque, con quien he compartido tanto tiempo, y a Laura Pérez Pastor, con la que comparto una tierra, porque han estado ahí hasta el final. Sin ir muy lejos, quería también dar las gracias a Alberto, Alaitz, Chusa, Mariano, Agnès, Anna, Elisa, María José, Dan y los demás por darme los ánimos necesarios durante este año.

Por supuesto, agradecer el trabajo y la ayuda de Glòria Salvadó, parte sustancial de este proyecto y audaz timonel en mis derivas. Mencionar también las aportaciones que me han proporcionado María Soliña Barreiro, Iván Pintor, Santi Fillol y Fran Benavente.

A todos, gracias.

Resumen

En el actual paradigma global en el que se han abolido las distancias, los espacios están cada vez más uniformados. Según el autor, esto responde a una racionalización ideológica que se transmite a través de la imagen, con la finalidad de imponer a nivel mundial una economía de mercado. El cine contemporáneo tiene que hacer frente a esta realidad, a la tensión que se genera entre el lugar y la totalidad: pérdida de la conexión con lo local, desmaterialización del tiempo y del espacio, disolución de las identidades, etc. A través de diez fragmentos procedentes de nueve obras diferentes se analizará cómo responde el espacio cinematográfico a las nuevas concepciones del espacio y cómo éste afecta a la construcción identitaria de sus personajes.

Palabras clave

Espacio global; cine contemporáneo; identidad; lugar; totalidad; fragmento; no lugar; cine transnacional; desterritorialización; espacio cinematográfico; globalización; simulacro; sociedad red; posmodernidad; cine digital.

Índice

0. Introducción.....	6
0.1 Objeto de estudio.....	9
0.2 Tema de análisis.....	13
0.3 Metodología.....	17
1. Ruinas y construcciones.....	20
<i>Naturaleza muerta (Still Life/ Sanxia haoren, 2006) de Jia Zhang-ke</i>	
<i>En construcción (2001) de José Luis Guerin</i>	
1.1 Paisaje muerto.....	25
1.2 De la destrucción a la construcción.....	30
1.3 Lugares despojados: identidades desposeídas.....	34
2. Autovías, apartamentos y esquizofrenia.....	37
<i>Three Times (Zui hao de shi guang, 2005) de Hou Hsiao-hsien</i>	
<i>El club de la lucha (Fight Club, 1999) de David Fincher</i>	
2.1 Tiempo de fluidez.....	42
2.2 La liviandad del ser y del objeto.....	46
2.3 Paisajes efímeros y no lugares: identidades fugaces y esquizofrénicas.....	49
3. Simulacros, sombras y referencias.....	53
<i>The World (Shijie, 2004) de Jia Zhang-ke</i>	
<i>My Blueberry Nights (2007) de Wong Kar-wai</i>	

3.1 El plano general del mundo.....	57
3.2 Sombras fantasmáticas de un espacio.....	61
3.3 Espacios vacíos: identidades flotantes.....	66
4. Espacios límbicos: fantasmas y zombis.....	69
<i>Inland Empire</i> (2007) de David Lynch	
<i>Juventude em marcha</i> (2006) de Pedro Costa	
4.1 El espacio de lo siniestro.....	75
4.2 Un espacio para los vivos-muertos.....	79
4.3 Cuerpos en el intervalo.....	83
5. Conclusión: perdidos, inestables.....	87
<i>Hombre de ciencia, hombre de fe</i> (<i>Man of science, man of faith</i>)	
<i>Perdidos 2x1</i> (<i>Lost</i> , 2004/10) de J. J. Abrams	
<i>Ningún lugar como casa</i> (<i>No place like home</i>)	
<i>Perdidos 4x14</i> (<i>Lost</i> , 2004/10) de J. J. Abrams	
5.1 El mapa de la isla.....	92
5.2 Del fragmento a la totalidad.....	94
5.3 Espacio y tiempo.....	98
6. Bibliografía.....	104
7. Material adicional: DVD.....	110

0. Introducción

El espacio global es y sólo puede ser una imagen. O más bien, sólo puede materializarse como tal. Participa, así, del carácter fragmentario que ésta le puede aportar, debido al encuadre, del que potencia su carácter metonímico. Condición que deviene fetichista, pues esconde de esta manera las fracturas de su propia construcción. Las huellas se borran, ya que, por fuerza, el espacio global ha de asentarse sobre una *tabula rasa*: la sujeción a la realidad, al espacio material identitario, queda abolida en pos de la reificación de lo global. En tanto imagen del poder, es sustraída de la realidad material para incorporarla a su superestructura.

Generalmente esta imagen es integrada en el lugar a modo de simulacro. No se trata, pues, de representar una red global que como señala Fredric Jameson es inimaginable, sino más bien de ocultarla¹. O más correctamente, ocultar su condición ideológica totalizadora. Se construye a partir de fragmentos que son transmitidos como tales, ya que en el pensamiento posmoderno no se acepta la existencia de un sistema que englobe todas las unidades en un mismo efecto racionalizador y gracias a ello puede difundirse diluido en la inmanencia ideológica de estas imágenes. Jean Baudrillard apunta que la categoría del estado en el que se encuentran estas imágenes que funcionan en tanto colonizadoras –o neocolonizadoras- es la del simulacro, la que ya no tiene que ver nada con una realidad, enmascarada y en última instancia, abolida².

El geógrafo brasileño Milton Santos sostiene que no existe “un espacio global, sino solamente espacios de la globalización, espacios mundializados, reunidos por redes”³. Añade que este efecto totalizador viene por el deseo de imponer una única racionalidad, que conforma así un orden global. De este modo, “los lugares responden al Mundo según las diversas pautas de su propia racionalidad”⁴. Pero a la vez, hay que advertir que “cuando se habla de Mundo, se habla en particular de Mercado que, hoy al

¹ Ver JAMESON, Fredric. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós. Barcelona, 1995.

² Baudrillard propone cuatro fases de la imagen en su construcción del simulacro: es el reflejo de una realidad profunda, enmascara y desnaturaliza una realidad profunda, enmascara la ausencia de realidad profunda y no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro. En BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós. Barcelona, 1978. Pág. 14.

³ SANTOS, Milton. *De la totalidad al lugar*. Oikos-Tau. Barcelona, 2006. Pág. 153.

⁴ *Ibidem*. Pág. 156.

contrario de ayer, lo abarca todo, incluso la conciencia de las personas”⁵. Por tanto, nos situamos dentro de una construcción superestructural, por ende ideológica, que genera una tensión latente entre la racionalidad del lugar y la impuesta –verticalmente- desde la globalidad.

La lógica sobre la que se sustenta este espacio global es la propia del capitalismo tardío, es rizomática, tal y como escribieron Gilles Deleuze y Félix Guattari. Por tanto, no ancla su raíz en una realidad determinada, es nómada. Concepción fraguada antes de que se popularizara Internet, y con él una mayor determinación de este principio lógico, ha devenido con los años más clara. Concuerda, de este modo, con la teoría sociológica de la Sociedad Red de Manuel Castells, en la que “las funciones y los procesos dominantes en la era de la información cada vez se organizan más en torno a redes”⁶, construyendo así una base material, a partir de la tecnología de la información, que cala toda la estructura social. La estructura de Internet, como señala el propio Castells, surgió así para no poder ser controlada desde ningún centro. La estructura es, por lo tanto, descentralizada.

En una visión más política sobre la construcción del capitalismo global, Naomi Klein resalta la importancia de los shocks como promotores de una *tabula rasa* sobre la cual empezar dicha construcción. La limpieza de todo rastro de lo que conformó en un espacio una tradición o un sentido identitario genera, en este tipo de construcción, no sólo oportunidades –en términos liberales-, sino también la base única del espacio global en su máxima ortodoxia. Oportunidad que no viene tan sólo de desastres, sino que es promovida por gobiernos, empresas o lobbies, que puede ser parte de una profunda reestructuración de la sociedad, como también de su propio proceso⁷. Entendidos como los espacios propios de la contemporaneidad –o sobremodernidad, según Marc Augé-, los no-lugares beben de esta misma concepción: “no pueden definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico”⁸. Cortan, por tanto, con la inmediata realidad material, que les conferiría una determinada tradición o identidad. Así, los medios de transporte y sus estaciones, los centros

⁵ Ibídem. Pág. 128.

⁶ CASTELLS, Manuel. *La era de la información. Vol. 1: La sociedad red*. Alianza Editorial. Madrid, 1997. Pág. 549.

⁷ KLEIN, Naomi. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Paidós. Barcelona, 2007.

⁸ AUGÉ, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. Barcelona, 1998. Pág. 83.

comerciales, los supermercados o los centros de negocios son no sólo no-lugares, sino también la imagen reificada del espacio global.

La construcción física, sin embargo, no puede conformar *per se* el espacio global. Se trata de un concepto que en lo local no puede sino ser fruto de numerosas contradicciones. El espacio global físico, material, debe estar sujeto, pegado a una localidad. En mayor o menor medida, es posible desvelar las huellas de esta contradicción, mostrando cómo la base, aun pretendidamente desenraizada, se sustenta sobre una determinada localidad. Por ello, sólo una imagen que esconda estas trazas puede conformar el espacio global: la imagen del poder, ya sea corporativa o institucional. En cambio, la imagen puede evidenciar también las huellas de la construcción y sus contradicciones. Aquí –como podría también hacerlo en el primer apartado- entra el papel del cine, como actor que se mueve dentro de este espacio global, participa de él y lo retrata, como también puede desmontarlo.

Lejos de sistemas de análisis como los de R. A. Rosenstone, en los que utiliza el objeto fílmico para intentar llegar a descubrir un hecho acontecido, intentaré seguir premisas como las de Ángel Quintana, que señala la importancia de las construcciones estéticas en todo documento cinematográfico. Así, como dice, “el historiador del cine que aborda el cine como forma de pensamiento actúa con la consciencia de que las imágenes no son el reflejo de la realidad, sino una construcción de la misma que se encuentra condicionada por el pensamiento que inscribe el cineasta como constructor de las imágenes”⁹. Por tanto, la concepción de la forma cinematográfica nunca como reflejo de la realidad, sino como construcción propia -si bien sí como documento de una forma de representación-, aleja un posible análisis temático en una mera visión histórica o sociológica.

Cabe también enfrentarse (o situarse) dentro de la lógica rizomática ya comentada. Deleuze y Guattari hablan de la relación de un texto respecto al mundo. Si bien se refieren concretamente al *libro*, yo haré la prueba de intercambiar el término por *cine*, lo que nos conducirá al concepto que nos interesa: “el *cine* no es una imagen del mundo, (...) hace rizoma con el mundo, hay una evolución paralela del *cine* y del

⁹ QUINTANA, Àngel. *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*. El acantilado. Barcelona, 2003. Pág. 268.

mundo, el *cine* asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del *cine*, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo (si puede y es capaz)”¹⁰. El cine no funciona por mimetismo, sino que es una representación que afecta a y es afectada por la realidad, en nuestro caso, el espacio global.

Por lo tanto, el presente estudio se trata de un análisis sobre la imagen. En una realidad que se da en tanto representación y, con ella, en tanto discurso, cabe desentrañar las construcciones que llevan a dicha representación, donde se sitúan las huellas de esta producción y reproducción. Esta construcción ideológica se desarrolla a partir de amagar las condiciones de realidad que se dan en el propio territorio, generalmente y cada vez con más fuerza, a través de las imágenes. Como señala Jameson, “la lógica del simulacro, al convertir las antiguas realidades en imágenes audiovisuales, hace algo más que replicar simplemente la lógica del capitalismo avanzado: la refuerza y la intensifica”¹¹. Superada su fricción con la localidad, trata de incorporar su condición al sistema global, espacio de las transacciones del capital, las mercancías y ahora también de las imágenes. Por tanto el cine, en tanto imagen, podría seguir estas mismas lógicas hegemónicas. Dentro del debate latente sobre un cine cada vez más transnacional, se generan discusiones sobre el papel que debe jugar lo local en un mundo globalizado, si acaba por diluirse en relatos cada vez más unificados o cabe reforzarlo para representar la diversidad con la que realmente se construye la mundialización contemporánea. Pero también, en tanto construcción, el cine se sustenta sobre unas huellas que parten desde la realidad y que tiene la posibilidad de mostrar, con el fin de elevar el relato a la categoría de un discurso sobre la condición en que se encuentra un mundo cada vez más globalizado.

0.1 Objeto de estudio

Bajo la genérica denominación de ‘cine contemporáneo’, se encuentra la intención de abarcar algunas de las obras más interesantes que se han producido en los últimos años

¹⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Rizoma. Introducción*. Pre-textos. Valencia, 2005. Pág. 13.

¹¹ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós. Buenos Aires, 2005. Pág. 102.

en su tratamiento del espacio, pero que en ningún caso pretende abarcar un universo lo suficientemente amplio como para determinar y englobar una estética cinematográfica contemporánea. Por una parte, reside la necesidad de ser un cine actual, contemporáneo, pues el hecho a analizar se trata de un proceso presente. De hecho, las obras que se analizarán abarcan tan sólo los últimos diez años (1999/2009), por lo que su contemporaneidad se da casi *strictu sensu*. Por la otra, de una muestra lo suficientemente heterogénea, pero no por ello totalizadora, de todo el cine contemporáneo. Las películas que entrarán a formar parte de este trabajo han sido escogidas por lo que pueden aportar al análisis, por el tratamiento (diverso) que hacen sobre el espacio, como por la variedad tanto formal como de procedencia.

De hecho, una de las premisas que me llevaron a elegir unos autores a veces tan diferentes entre sí y un cine de lugares tan diversos fue la de la necesidad de mostrar el espacio global como la suma de muchos fragmentos, muy dispares y, sobre todo, de puntos muy diferentes del globo. Es de esta manera como puedo entrar a desentrañar tanto las evidencias que pueden llevar a hablar de la existencia de un espacio global, como las contradicciones irresolubles que plantea el concepto en sí. Por tanto, partiendo desde este punto, podré enfrentarme a conceptos tales como hibridación, multiculturalidad y extraterritorialidad, que aparecen de la mano del primero, como teorías construidas a partir de una globalidad que se pretende pacífica.

Para empezar a romper con estos conceptos, citaré a Zygmunt Bauman, que afirma que “la cultura híbrida se muestra manifiestamente omnívora: no se compromete, no es quisquillosa, no tiene prejuicios”¹². Como producto del capitalismo global, se ha demostrado que la hibridación propia de la posmodernidad –en este caso, refiriéndonos estrictamente a la cultura-, plantea una violencia implícita que aniquila toda expresión de una multiculturalidad real, tantas veces publicitada. En un texto de análisis dedicado ya a lo cinematográfico, Carlos Losilla hace una apreciación que sigue el mismo camino: “lo extraterritorial tiene que ver con lo cultural, o mejor dicho, con la transgresión de un tabú cultural, con la aniquilación o autoaniquilación de una

¹² BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Paidós. Barcelona, 2006. Pág. 39.

cultura”¹³. Lo interesante a analizar en las películas que conforman el objeto de estudio de este trabajo será observar cómo se presentan los diferentes elementos locales y globales –la tensión que suscita la ubicación de los diferentes rasgos culturales- y de qué manera los trata el autor.

El universo de películas que he escogido como objeto de estudio puede parecer a simple vista contradictorio o, cuanto menos, arriesgado. Consciente de ello, utilizaré estas problemáticas de base como ejemplo y evidencia de un espacio global que se presenta lleno de contradicciones, pero que también gracias a ello, llega a conformar el concepto. La colocación contigua de cines como el taiwanés y el hollywoodiense o el chino y el español; de directores como David Lynch y Pedro Costa o David Fincher y Wong Kar-wai, sabe de sus dificultades, así como de la potencialidad que ello puede llegar a generar. Chocarán, indudablemente, pero también absorberán muchos elementos que ayudarán a vislumbrar las características que llevan a hablar de lo global. Como los choques pueden ser también fruto de identidades locales que todavía perduran.

Actualmente, se está dando dentro del mundo crítico cinematográfico un debate sobre la existencia de un cine transnacional. Así, echando los ojos atrás, nos encontramos con aportaciones como la de Jacques Rivette, cuando, al reconocer el cine de Kenji Mizoguchi, afirmaba que el cine tiene una universalidad en su estética¹⁴. Sin embargo, el paradigma que nos encontramos con los años es el de un mundo globalizado (por tanto, también de un cine globalizado), en que una cierta uniformidad –por muy diversificada que esté- recorre todas las expresiones estéticas. Asimismo, dentro de la estética cinematográfica, hemos presenciado a una circulación formal entre continentes que ha hecho más complejo el estudio cultural –al menos, en cuanto a lo local- de los diferentes cines. El cine asiático, en boga desde los años noventa, bebe explícitamente de la Modernidad europea, sin olvidar el cine americano, tanto el clásico como el contemporáneo. De la misma manera, el cine estadounidense, que ya se dio cuenta de la importancia de este cine europeo en sus producciones de los años setenta, mira ahora hacia los cineastas asiáticos.

¹³ LOSILLA, Carlos. *Difusión, difuminación, disolución. La vida de los otros cines europeos*. En FONT, Domènec; LOSILLA, Carlos (coord.). *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Ediciones de la Filmoteca. 2007. Pág. 39.

¹⁴ RIVETTE, Jacques. *Mizoguchi visto desde aquí*. Cahiers du Cinéma nº10, marzo de 2008.

La amalgama de referencias hace difícil, por tanto, encontrar lo local como objeto aislado. La geógrafa María Laura Silveira señala que “el pensamiento dialéctico niega la existencia empírica del fragmento como independiente, como parte aislada, pero reconoce el lugar empíricamente como funcionalización del todo”¹⁵, pues esta globalidad se torna hoy en día más concreta, debido a la universalización de la producción, la distribución y el marketing, que hace que los lugares se vuelvan más mundiales y formen una unidad concreta empírica. Es por esto por lo que, aplicándolo al cine, se puede afirmar que el cine local –o nacional- no puede ser abstraído de un cine internacional, ya que está en conexión dialéctica con un cine transnacional. Si bien sí que se le pueden otorgar unas características determinada, por su situación y pertenencia a un Estado y una regulación concreta, además de unos rasgos culturales que siempre pueden estar presentes, la globalización económica –que lleva implícita una globalización cultural- provoca un espacio supralocal que se mueve sin necesidad de estar sujeto a un lugar concreto.

Respecto al objeto de estudio, habría que añadir otro debate posible. Entre las obras elegidas hay, además de producciones de lugares muy diversos, diferentes formatos. Es decir, aparte de películas de ficción, nos encontramos con formas audiovisuales o genéricas diferentes, amén de las diferencias en el propio trabajo de la producción. Por ejemplo, las diferencias que se pueden establecer entre un documental que incorpora gran dosis de ficcionalidad tanto en la puesta en escena como en la misma construcción del relato, *En construcción* (José Luis Guerin, 2001), y una ficción que incorpora un trabajo constante de documentación de la realidad, *Juventude em marcha* (2006), no se dan tanto en su relación con la realidad material, como en el discurso que generan una y otra. *Perdidos* (*Lost*, 2004/10), por su parte, tiene unas características de producción propias del medio televisivo (americano), pero la narratividad que despliega reclama su espacio de análisis junto a las otras obras audiovisuales que despuntan en el panorama actual. Lo que esto plantea es un pretendido paso adelante en la actual situación de la crítica cinematográfica que ha empezado a utilizar los mismos métodos de análisis que en el cine en algunas series televisivas. Por tanto, *Lost*, la serie aquí

¹⁵ SILVEIRA, María Laura. *Totalidad y fragmento: el espacio global, el lugar y la cuestión metodológica, un ejemplo argentino*. EN *Anales de Geografía de la Universidad Complutense de Madrid*, nº 14. Serv. Publicaciones, 1995.

analizada, será objeto de un análisis similar al resto de obras estudiadas. Lo mismo puede suceder con los trabajos de José Luis Guerin y Pedro Costa, en los que la fuerza que tiene la puesta en escena constata la necesidad de no ser simplemente analizados como una visión de la realidad, sino que nos hace ver la importancia de la construcción estética que ellos proponen.

0.2 Tema de análisis

El tema de análisis en el presente estudio es el espacio. Se trata de un elemento formal propio del cine. Como sostiene Raymond Bellour, “la gran singularidad (histórica, cultural) del cine ha dependido de la articulación de un espacio-tiempo y de una historia”¹⁶. Sin embargo, la profunda transformación que han sufrido las nociones de espacio y tiempo en la obra cinematográfica, paralela o contigua a los cambios que ha ido sufriendo la imagen a partir del desarrollo de la tecnología y de su contingencia social, han afectado y mutado a su vez la noción de historia, así como su peso y relación con estas dos dimensiones. Ya Siegfried Kracauer se dio cuenta de que la nueva vida burguesa provocaba una transformación del espacio y del tiempo que tendía hacia su propia abolición: “la aventura del movimiento como tal es tan emocionante que escabulléndose de los espacios y tiempos acostumbrados hacia unos dominios inexplorados despierta pasiones: la idea aquí es deambular libremente a través de las dimensiones. Esta doble vida espacio-temporal podría ser difícilmente ansiada con tanta intensidad, cuando no con la distorsión de la vida real”¹⁷. Es, pues, una primera aproximación a lo que se pretende con la nueva producción del espacio en el orden global actual.

El cine ha vivido una historia propia en la que el espacio ha pasado por diversos tratamientos, ora parejos a los del arte (especialmente en las vanguardias), ora parejos a las transformaciones de la propia sociedad. Es con y a partir de la modernidad cuando, como expone Domènec Font, los lugares ya “no son solamente contenedores de la narración, son también sus actores privilegiados. El espacio ha dejado de ser el

¹⁶ BELLOUR, Raymond. *L'analyse du film*. Calmann-Lévy. París, 1978. Pág. 65.

¹⁷ KRACAUER, Sigfried. *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Harvard University Press. Londres, 1995. Pág. 68.

proscenio donde se desarrolla la acción para “tematizarse”, convertirse en objeto de representación por sí mismo”¹⁸. Por tanto, ya no sólo se debe tomar como una dimensión más del lenguaje cinematográfico, sino como un objeto en la representación cinematográfica, sujeto a la puesta en escena del director y al discurso que con él quiera transmitir. De esta manera, Serge Daney señalaba que “el cine moderno está edificado sobre la tabla rasa de las ciudades en ruina y los mitos destrozados... es la conciencia desdichada de un estado de los lugares (de un estado de las ciudades, también)”¹⁹. La producción espacial ha sufrido una transformación muy importante desde entonces. Ahora la *tabula rasa* y las ruinas no son ya productos de la guerra, sino la producción misma del sistema económico-político hegemónico, como desarrollaré a lo largo del trabajo. Por eso, en el cine posmoderno (no tengamos miedo de denominarlo así) nos encontraremos también con una condición de los personajes sometida al estado de los lugares a los que se enfrenta. Pero esta vez, la desmaterialización que sufrirá este espacio afectará a la imposibilidad de encontrar unas coordenadas sobre las que ubicarse, con la desaparición progresiva de los lugares.

Si como primera definición del espacio tomamos la que nos da Manuel Castells, diríamos que “es un producto material en relación con otros productos materiales – incluida la gente- que participan en relaciones sociales determinadas (históricamente) y que asignan al espacio una forma, una función y un significado social”²⁰. Por tanto, encontramos una determinación espacial que viene dada por las funciones que se le otorgan, en un proceso de racionalización que vendrá por la relación del espacio con las personas que se mueven en él. Pero que, a la vez, puede ser una determinación recíproca, pues si se establece una función determinada al espacio, provocará una significación diferente que generará nuevas identidades a aquéllos que pueblen dicho lugar.

Milton Santos entiende “el espacio como algo dinámico y unitario, que reúne materialidad y acción humana”²¹. Por lo tanto, seguimos con una concepción que da fuerza a la presencia humana como generadora y, a su vez, paciente de las significaciones que el espacio pueda establecer. Y aquí, en esta significación que les es

¹⁸ FONT, Domènec. *Paisajes de la Modernidad*. Paidós. Barcelona, 2002. Pág. 305.

¹⁹ DANEY, Serge. *Ville-ciné et télé-banlieue*. En *Cine-cité*. Ramsay/ Grande Halle. París, 1987. Pág. 124.

²⁰ CASTELLS, Manuel. Op. Cit. Pág. 488.

²¹ SANTOS, Milton. Op. Cit. Pág. 131.

dada a las personas, se encuentra la importancia que tiene el espacio como constructor de identidades.

Volviendo a Castells, tomaremos ahora su concepción de identidad, como “proceso mediante el cual un actor social se reconoce a sí mismo y construye el significado en virtud sobre todo de un atributo o conjunto de atributos culturales determinados, con la exclusión de una referencia más amplia a otras estructuras sociales”²². Con esta definición, podemos retomar algunos conceptos ya mentados, como la construcción cultural de la globalización –en su presupuesta multiculturalidad– o la tensión dialéctica entre lo local y lo global. Y, gracias a esto, llegar al análisis de cuál es la significación que se puede otorgar en tanto construcción identitaria desde un espacio global que, como dicta la premisa de la que se parte, es y sólo puede ser una imagen. O, también, en qué medida los espacios mundializados, en los que prevalece una lógica racionalizadora de nivel global, y su uniformidad son capaces de proporcionar una identidad clara a sus habitantes.

Pero la hipótesis de la que parte este estudio es que es la tensión que se da entre la localidad y la globalidad o, mejor dicho, entre la lógica racionalizadora de lo local y la racionalización totalizadora de lo global, la que da paso a la construcción de las identidades. Según Milton Santos, se produce “un conflicto, que se agrava, entre un espacio local, vivido por todos los vecinos, y un espacio global, regido por un proceso racionalizador y un contenido ideológico de origen distante que llegan a cada lugar con los objetos y las normas establecidos para servirlos”²³. Lo que provoca, además, un problema de raíz, pues se da un *décalage* entre el orden que se pretende a nivel mundial, que no es otro, como señala Milton Santos, que el del mercado global, y el sentido que adquiere a nivel local, que se materializa generalmente en desorden. Será este intervalo, en donde se produce la construcción identitaria, el que habrá que buscar entre las imágenes.

Otra característica que hay que tener en cuenta sobre el espacio es que, como constatábamos en su definición, es algo dinámico. El espacio contiene movimiento,

²² CASTELLS, Manuel. Op. Cit. Pág. 52.

²³ SANTOS, Milton. Op. Cit. Pág. 127.

pues “es la geografización de la sociedad sobre la configuración territorial”²⁴. Corre parejo a los cambios políticos, económicos y culturales, ya que la producción del espacio es indivisible de la producción humana. En una época como la actual en que, debido a la tecnología, se han acelerado los cambios, por la mayor rapidez de los transportes y comunicaciones, la producción tiene un valor de mayor fugacidad y, con ella, la producción del espacio sufre también de una mayor celeridad. El cambio de forma es continuo y, por ello, estos espacios deben estar prestos a la mutabilidad constante.

El primer sujeto espacial que sufre estos cambios es el paisaje, entendido como la dimensión de nuestra percepción, lo que nosotros podemos percibir por nuestros propios sentidos. Por tanto, instancia primera de constitución de las identidades de los personajes que serán analizados. Pues bien, debido a este proceso de fusión de la producción espacial, se está dando la proliferación, como señala Daniel Hiernaux, de los “nuevos paisajes fugaces, una forma distinta de paisaje, integrado no sólo por lo fijo (espacio construido y naturaleza), lo duradero, sino también por lo efímero y lo fugaz”²⁵. Éstos introducen la nueva condición de no pertenencia al lugar. En ellos se apremia la celeridad y se elimina todo aquello que supone un estorbo a la posibilidad de ir más rápido.

Por supuesto, el espacio global es también un proceso. La construcción de éste se da por medio de los flujos comunicacionales y, por tanto, es algo profundamente dinámico. El territorio pasa a formar parte del espacio global cuando la fricción con lo local se reduce al mínimo. De esta manera, la imagen permite este proceso de ligereza, de contingencia a un cambio constante, de la celeridad necesaria para someterse a los cambios de forma de esta sociedad cada vez más líquida. Por ello, el proceso de desmaterialización que vive hoy en día la imagen, a causa del digital, se produce paralelamente a la desmaterialización del espacio global.

Si la actual crisis de la realidad, que ha llevado a entender el mundo como una gran puesta en escena, por tanto como una realidad paralela o no-realidad, ha afectado al

²⁴ SANTOS, Milton. *Metamorfosis del espacio habitado*. Oikos-Tau. Barcelona, 1996. Pág. 74.

²⁵ HIERNAUX, Daniel. *Paisajes fugaces y geografías efímeras en la metrópolis contemporánea*. En NOGUÉ, Joan (Ed.). *La construcción social del paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007. Pág. 254.

estatuto mismo de la imagen cinematográfica, “ya que se han roto los elementos que determinaban la idea de que todas las imágenes llevaban inscritas las huellas de lo visible”²⁶, también ha favorecido la existencia de un espacio que se abstrae de lo local. El borrado de las huellas de lo visible, del paisaje –en términos espaciales-, producido en gran parte por la digitalización de la imagen, abre la puerta a la construcción de un espacio –por medio de la representación- que ya directamente no tiene conexión con la localidad y que consigue por tanto sublimarse al espacio de los flujos y las redes, hasta ahora pura abstracción conceptual. Pero éste es el máximo estadio de la constitución del espacio global. Por detrás queda un proceso dinámico, en que la construcción deja unas huellas que habrá que desvelar. El cine puede dar cuenta de ellas, así como su análisis ha de extraerlas y dilucidarlas de entre el objeto fílmico.

0.3 Metodología

El presente estudio utilizará una metodología materialista. Se tratará de un análisis material de la representación en los diferentes objetos audiovisuales elegidos. Pretende partir de la forma -de un elemento formal más concreto, como es el espacio-, para llegar a un elemento discursivo, en que se encuentran tanto el tratamiento mismo del espacio como la construcción figurativa de las identidades. El centro del análisis pretenden ser las imágenes, a las que me enfrentaré a partir de teorías provenientes de campos diversos: sociología, antropología, geografía, política, filosofía. La imagen cinematográfica se ha presentado como creadora de topografías de diverso índole, desde el acercamiento directo a la realidad hasta la construcción de realidades paralelas. Pero siempre ha sido susceptible de ser analizada por la situación socioeconómica y cultural contemporánea. Así, el espacio fílmico, tanto si es representación directa como ficción, puede ser objeto de un mismo método analítico, sujeto siempre a la construcción estética que crea cada cineasta, generadora así de un discurso propio. Por tanto, la imagen no se utilizará como la representación directa del mundo. Se estudiarán los diferentes tratamientos –y, por ende, discursos- que se hacen del espacio, partiendo desde el territorio en que se mueven los personajes fílmicos hacia la imagen del espacio

²⁶ QUINTANA, Àngel. Op. Cit. Pág. 273.

global, desvelando así la tensión que se da entre los dos conceptos, tratando de esclarecer el intervalo que se produce en la imagen por dicha tensión.

Las teorías utilizadas tienen casi en su totalidad una base materialista. Si bien en algunos momentos tendré que recurrir al psicoanálisis, será siempre desde una situación de dependencia sobre el discurso central materialista. Así, me acercaré a algunas teorías clásicas (Freud), a su revisión radical (Deleuze y Guattari) o a una particular lectura ligada al materialismo (Žižek). De la misma manera, si algunos de los autores que trato podrían ser tildados de posmodernos (Jameson, Baudrillard, Bauman), se trata de teóricos que tienen una cierta tradición marxista y que se acercan a la posmodernidad desde una distancia crítica. Si bien muchas de estas teorías tienen como centro de estudio el espacio o la sociedad contemporánea –sólo algunos alcanzan a estudiar desde aquí la imagen-, yo pretenderé dar el salto hacia un análisis más puramente fílmico. Será en este estadio cuando me armaré de otras tantas teorías cinematográficas o análisis más concretos sobre determinadas obras. Es así como pretendo dar a la imagen cinematográfica su centralidad, analizando el espacio desde la construcción topográfica que la misma imagen crea.

El trabajo tratará de plasmar cómo se produce la disolución del espacio en el cine, siguiendo una progresión paralela a la de la construcción del espacio del capitalismo global actual. Por tanto, la capitulación del trabajo a partir de las diferentes películas analizadas seguirá también una progresión que se da a partir de motivos que se repiten en diferentes filmes y que constituyen el proceso de construcción del espacio global, pero que no son constitutivos de la reificación de esta imagen, pues la puesta en escena de las diferentes películas puede desvelar las contradicciones, las huellas o los efectos de esta construcción, desenmascarando así la fetichización que genera esta imagen. Nos encontramos, por tanto, con una posible oposición a un discurso hegemónico que toma como bandera la imagen, atacando con una misma arma, consciente de su función. Como apunta Baudrillard: “lo que ha estado en juego desde siempre ha sido el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo (...). A este poder exterminador se opone el de las representaciones como poder dialéctico, mediación visible e inteligible de lo Real”²⁷. El tratamiento de las

²⁷ BAUDRILLARD, Jean. Op. Cit. Pág. 13.

obras aquí analizadas, empero, es muy diverso, así que habrá que desentrañar la posición que cada cineasta toma al enfrentarse al espacio.

El método que utilizaré para desarrollar el trabajo será la posición de diálogo entre dos fragmentos en cada capítulo. Serán fragmentos representativos de las películas que he elegido para el análisis, que me servirán para llegar, desde éstos, al tema de análisis en el todo de la película. Intentaré que se cree una dialéctica entre los dos fragmentos, para conseguir, bien por asimilación o bien por choque, la generación de un concepto o, por lo menos, un mayor desarrollo del análisis. En cada capítulo se enfrentarán dos fragmentos en que pueden prevalecer las semejanzas, en tanto motivos que se repiten, elementos discursivos similares, como también pueden predominar las discordancias o funcionar incluso como antítesis. Pero del mismo modo puede producirse del uno al otro una evolución que nos sirva para desarrollar el análisis como proceso.

Habrá que hacerse también una pregunta que se hace Emmanuel Burdeau a propósito de *The World (Shijie, 2004)* de Jia Zhang-ke, a la que volveré más tarde. Una pregunta que, según dice, es más un problema de historia o de geografía que un problema moral. Se trata, en sus palabras, de una cuestión elemental: “aquella de su lugar: ¿dónde están las imágenes?”²⁸. Si hoy en día las imágenes se cuelan en nuestros bolsillos, en los móviles, en los portátiles, en nuestra televisión... Cabe preguntarse entonces cuál es su lugar, pero también sobre su ontología. ¿Pueblan un espacio o son ellas mismas creadoras, productoras de espacio? ¿Hasta qué punto se confunden las imágenes virtuales y las que percibimos como reales? ¿Sigue existiendo una diferencia o esta barrera se ha esfumado por completo? ¿Se ha convertido la realidad, como las imágenes hegemónicas, en puro simulacro? El análisis del trabajo que los diferentes cineastas realizan a la hora de enfrentarse a estas disyuntivas podrá solucionarnos algunas dudas, así como inevitablemente abrirá tantas otras.

²⁸ BURDEAU, Emmanuel. *Nouvelles du monde*. En *Cahiers du Cinéma* n°602, junio de 2005.

1. Ruinas y construcciones



Naturaleza muerta (Still Life/ Sanxia haoren, 2006) de Jia Zhang-ke



En construcción (2001) de José Luis Guerin



Ante el imponente paisaje de las Tres Gargantas, los esqueletos de unos edificios aún en pie van dejando de existir, martillazo tras martillazo. Los mismos cuerpos, vigorosos y fuertes (“cuerpos masculinos desterritorializados entregados al arte de la demolición”²⁹, en palabras de Fran Benavente) que hacen frente a este proceso de destrucción se muestran posteriormente como flotantes, volátiles, como las panorámicas de Jia Zhang-ke. No pudiendo sujetarse a un lugar que ya no existe o que está dejando de existir, se revelan desorientados, deslocalizados. Lo efímero del paisaje afecta a sus propias identidades, como a su posición social, migrante por naturaleza. Son productores y víctimas de “los martillazos sobre la piedra o el metal que representan la destrucción y el desmantelamiento de unas ciudades que pronto dejarán de existir, borradas literalmente del mapa”³⁰. Lo mismo que sucede muy lejos de ahí, en Barcelona, en donde la mirada de José Luis Guerin perfila otro proceso de destrucción. Un barrio que también se muestra efímero, que intenta borrar las huellas de la Historia que ahí se ha vivido, de las pequeñas historias que lo han poblado. Las piedras de las edificaciones dan paso a la velocidad de la destrucción, del despojo de los objetos que condensan el tiempo y las relaciones de las que han sido testigos, convertidos ahora en escombros, pero curiosamente también en productos sujetos a una circulación a nivel local, desprovista de todo elemento mercantil. Así, estos objetos banales, cotidianos e, incluso, feos de *En construcción*, enlazan con aquellos otros objetos que utiliza constantemente Jia Zhang-ke –cigarrillos, caramelos, alcohol, té, etc.-, “a través de los que, pese a todo, se comunican los hombres, se sienten en compañía, aunque no hablen”³¹, como señala el director.

El motivo central de estas dos imágenes son, indudablemente, las ruinas. Las dos películas tratan la reconversión de dos paisajes (una dentro del hábitat urbano-natural de la construcción de la presa de las Tres Gargantas y otra en el céntrico barrio chino barcelonés), por medio de la lógica que lleva implícita la construcción de los espacios

²⁹ BENAVENTE, Fran. *Extrañas formas de vida*. En *Cahiers du Cinéma. España* nº3, julio-agosto de 2007.

³⁰ PENA, Jaime. *La ciudad bajo las aguas*. En *Cahiers du Cinéma. España* nº3, julio-agosto de 2007.

³¹ FRODON, Jean-Michel. *Jia Zhang-ke, d'une aventure à l'autre*. En *Cahier du Cinéma* nº623, mayo de 2007.

mundializados: destrucción/ construcción³². Es importante el orden, pues se trata primero de crear una especie de *tabula rasa*, desenraizada del espacio que conlleva una tradición y un pasado, por tanto desmemorizada, para después construir con menor fricción de lo local el nuevo espacio. Pero en esta construcción, se da un paisaje efímero, el de las ruinas. Las dos películas hablan de un paisaje de ruinas en el proceso de destrucción y construcción y de cómo este paisaje afecta a los que habitan y trabajan ahí. Las ruinas son una materia efímera, pero también son la condensación del pasado. Ellas son el reflejo de lo que ha constituido la memoria del lugar, que desaparece así tras ellas. “Después de lo duro, lo fluido”³³, como señala Emmanuel Burdeau respecto a *Naturaleza muerta*. Por tanto, tras la pesadez de la Historia, viene la ligereza que requiere la economía global. Pero las ruinas son un espacio intermedio: son un producto del pasado (flamantemente transformadas en tal) que está sobre el presente –a espera de un futuro muy próximo. La significación que otorga este paisaje a las personas las identifica irremediabilmente con las ruinas: el pasado en que han vivido y que ellos mismos han conformado deja de existir, ya no les pertenece³⁴.

Sin embargo, estas ruinas –las que marcan el principio del siglo XXI- tienen que ver poco con las que retrató el cine en el siglo pasado. El siglo XX fue el primero en enfrentarse a sus propias ruinas y el cine, como el arte del siglo y nacido prácticamente con el siglo, fue el principal medio de dar cuenta de ello. Ya no se trataba de recrear las ruinas de un pasado memorable, como hacían las pinturas del Barroco o del Romanticismo, sino más bien de representar los desastres naturales y, sobre todo, los de la guerra. Fue la I Guerra Mundial la que introdujo en el cine e intensificó la utilización de ruinas, entendidas en gran medida como metáfora moral. Como señala Andrés Hispano, “estas ruinas ya no hablaban de un pasado glorioso, sino de un pasado vergonzante”³⁵. Pero fueron sobre todo la II Guerra Mundial y la posguerra las que multiplicaron las referencias a las ruinas como ejemplo de los límites a los que había

³² En la exposición *En la ciudad china*, organizada por el CCCB (4 de noviembre de 2008 a 22 de febrero de 2009), señalaba que la construcción del nuevo espacio en China se daba a partir de esta lógica: se entiende la destrucción de todo vestigio del pasado como principio hacia la modernización.

³³ BURDEAU, Emmanuel. *Une ruine pour quoi faire*. Cahiers du Cinéma, n° 622. Abril, 2007.

³⁴ Paisaje entendido según la teoría de Milton Santos como “materialización de un instante de la sociedad”, por tanto desprovisto del movimiento que sí tiene el espacio.

³⁵ HISPANO, Andrés. *Soñando nuestra ruina*. EN *El esplendor de la ruina*. Fundació Caixa Catalunya. Barcelona, 2005. Pág. 175. Sobre esta época, la I Guerra Mundial, indica algunas películas paradigmáticas, como *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Rex Ingram, 1928), *Sin novedad en el frente* (Lewis Milestone, 1930), *Adiós a las armas* (Frank Borzage, 1930) o *Yo acuso* (Abel Gance, 1919-1938).

llegado la Humanidad. Fue el Neorrealismo italiano, con Roberto Rossellini a la cabeza, el que le dio un nuevo valor. Especialmente en *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, 1948) en el que Rossellini hace vagar al pequeño Edmund por las calles de un Berlín en ruinas, en que éstas “figuran como una cicatriz omnipresente, un obstáculo persistente y bochornoso convertido en metáfora evidente de la ruina moral responsable de aquello”³⁶.

Pero también se representaba “el paisaje posbélico como una página en blanco”³⁷ y muchas ficciones norteamericanas veían este paisaje devastado como una oportunidad. Esto es lógico desde un país que se enriqueció gracias a la reconstrucción de Europa tras la II Guerra Mundial. Lógica que llevaría más tarde a Milton Friedman, como el gran ideólogo del neoliberalismo, a pensar en su técnica del shock para pasar desde situaciones de excepción a dismantelar todo resquicio del pasado e instaurar el capitalismo salvaje, tal y como nos cuenta Naomi Klein³⁸. Esta estrategia es facilitada, entre otros, a Deng Xiaopong en 1980, el por entonces jefe del gobierno chino, o, posteriormente en una nueva visita en 1988, a Zhao Ziyang, secretario general del Partido Comunista de China, en la que el americano resalta del país la rapidez con la que se está dando la implantación del capitalismo. Este proceso está muy bien retratado en *Platform* (*Zhantai*, 2000), la segunda película de Jia Zhang-ke, en la que durante la década de los ochenta, sigue desde la periferia estos cambios a través de una compañía de teatro de Fenyang de carácter propagandístico, que pasa por un proceso de privatización para acabar reconvertida en un grupo de rock.

El tratamiento que los dos cineastas ofrecen sobre la transformación de ambos paisajes es el de evidenciar en la imagen las huellas de unas vidas que se destruyen junto al lugar. Se trata de superar el discurso hegemónico a partir de una diferente relación con el espacio y con el tiempo, de penetrar en la representación para intentar llegar al proceso real que se vive en el territorio. Como dice el propio Jia Zhang-ke, “captar la realidad implica oponerse a la versión oficial”³⁹. Una realidad que se manifiesta en las imágenes de los símbolos de derribo, en las personas desplazadas, en el borrado de los signos que han marcado una existencia. Es acercarse a la localidad

³⁶ *Ibidem*, pág. 183.

³⁷ *Ibidem*, pág. 173.

³⁸ KLEIN, Naomi. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Paidós. Barcelona, 2007.

³⁹ FRODON, Jean-Michel. *Op. Cit.*

para desentrañar un proceso más amplio que se eleva a escala mundial. Como señala Guerin respecto a su trabajo, “pensaba que captando una pequeña transformación en esa parte de la ciudad podía captar una pequeña parte del movimiento del mundo, buscar los ecos del mundo”⁴⁰.

Ahora las ruinas no se abordan como la causa de un desastre, sino como el fruto de un “capitalismo asistido”, pues los poderes públicos, tanto del gobierno chino como del Ayuntamiento de Barcelona, en nuestro caso, son los que ponen las bases para que se instituya. Lo que comporta una nueva brecha ética y moral, ahora más contradictoria y, si cabe, esquizofrénica, pues las ruinas son fruto de la superestructura hegemónica, dentro de una lógica incorporada al sentido común, en términos gramscianos, de los ciudadanos. Las personas –los personajes en nuestro caso- participan de este desconcierto y de esta dualidad, contribuyen a esta construcción a la vez que son víctimas.

1.1 Paisaje muerto

En primer término aparecen unos obreros demoliendo las ruinas de un edificio, en una imagen que nos recuerda a la estética de los cuerpos del realismo socialista. Al fondo se ven las montañas que rodean toda la película, mientras los trabajadores de la demolición, entre ellos uno de los dos protagonistas de la película, Han Sanming, siguen derruyendo el edificio. Convertido ya en un mero esqueleto, sus restos acaban siendo escombros. Han Sanming juega con un cubo de agua con otro trabajador en el porche de la pensión donde reside, se da cuenta de que hay una persona pintando un carácter en la fachada de la casa y avisa al señor He, el dueño del hostel. El anciano sale al exterior, sin gafas y desorientado. Le pregunta que qué hace él ahí. A lo que le responde: “sólo sigo las órdenes del Gobierno, viejo”. El señor He, que parece haber perdido ya toda orientación, dice sin mirar a nadie: “¿No nos deberían de haberlo notificado antes? ¡Nos estáis presionando! ¿Soy desconsiderado? No creas que estoy senil. He vivido en Fengjie mucho tiempo, tengo todo tipo de amigos aquí”. En la siguiente escena baja unas escaleras, en el mismo barrio, en el que otras casas también tienen pintada la

⁴⁰ Declaraciones dentro de la charla titulada *Work in progress*, recogida por *Tren de sombras* nº6, verano de 2006. Disponible en: <http://www.trendesombras.com/num0/guerinum0.asp>.

misma inscripción: el carácter ‘chai’, que quiere decir ‘para derribar’. Jia Zhang-ke retrata aquí el proceso de destrucción de la ciudad de Fengjie para la construcción de la gran presa y la enorme urbanización de todo el valle de las Tres Gargantas. Dentro de este proceso, de este paisaje asolado por las ruinas, “Jia busca aprehender”, según Emmanuel Burdeau, “el secreto de una manipulación más general: esa por la que China ha pasado del comunismo al capitalismo”⁴¹.

El momento histórico que vive China, en su gran reconversión del industrialismo para adaptarse a las nuevas pautas del capitalismo global, produce un ingente volumen de ruinas, que el cine chino contemporáneo se encarga de filmar. Los cineastas de la llamada Sexta Generación tienen la conciencia de que desde estas ruinas, que rememoran y por tanto no olvidan la Historia, han de gestar una mirada real de la situación actual en la que se sumen. De esta necesidad surge la gran epopeya de Wang Bing, *Al oeste de los raíles* (*West of the Tracks/ Tie Xi Qu*, 2004), en la que la potente presencia de ruinas industriales evoca con un gran poder dramático el cambio que está sufriendo el país. Los vestigios industriales son también foco del último film de Jia Zhang-ke, *24 City* (2008), que se centra en la conversión de un antiguo barrio siderúrgico en un complejo residencial. Igual que en *Naturaleza muerta*, otros tantos directores han elegido la zona de las Tres Gargantas para hacer una metáfora del proceso más amplio que está sufriendo el país. Li Yifan y Yan Yu ponen en relieve en el documental *Before the Flood* (*Yan mo*, 2005) la destrucción y consiguiente desaparición, a causa de la construcción de la gran presa, de numerosos pueblos de la zona; mientras que Peng Tao, en su cortometraje *La espera* (2008), presentado para la exposición *En la ciudad china*, lo hace desde la perspectiva de la ciudad –o nodo urbano- de Chongqing, que gracias a esta operación puede llegar a los 32 millones de habitantes, debido a la inmigración que ha generado en las otras poblaciones.

En el fragmento analizado encontramos una primera ironía, cuando Jia Zhang-ke filma a los obreros en una estética muy parecida a la del realismo socialista, que solía retratar los cuerpos musculosos de los trabajadores con los útiles en la mano en plena labor. La ironía toma cuerpo si entendemos, como lo hace Emmanuel Burdeau, que la relación entre la piedra y el agua es la paralela a la del comunismo y el capitalismo. Por

⁴¹ BURDEAU, Emmanuel. *Op. Cit.*

tanto, tenemos una primera contradicción que hace patente el director, precisa para la descripción de la China contemporánea, que se traduce en cómo el comunismo es destruido con sus propios mecanismos para convertirlo en capitalismo. La piedra, representante del pasado, convertida ahora en ruina, permanece en suspensión. Y parece tomar sentido la afirmación de Andrés Hispano cuando dice que “el cine es el arte que mejor induce a la suspensión del espíritu crítico”⁴², haciendo alusión a cómo fue el medio que mejor supo plasmar el carácter transitorio y efímero de las ruinas. Así, Jia Zhang-ke filma maravillosamente bien este tiempo suspendido, entre el pasado comunista y el presente-futuro capitalista, pues la condensación de las ruinas se sitúa en un intervalo entre pasado y presente, sin pertenecer a ningún tiempo concreto. Es a través de este espacio por entre el que nos desvela las contradicciones y efectos que supone este proceso histórico. Como señala Fran Benavente, “el cine de Jia transita las fronteras, ausculta deslizamientos y se mueve en los intersticios, donde algo no acaba de adecuarse”⁴³. Es, pues, en esta brecha entre la que surge su imagen, su bella fotografía que pone en primer término lo que Shelly Kraicer llama “sus dos preocupaciones claves: los cuerpos físicos y el paisaje”⁴⁴. De este modo, la cámara de Jia Zhang-ke se mueve según la condición de sus personajes, en una imagen flotante que acompaña la naturaleza de estos trabajadores desarraigados, sometidos literalmente a la suerte del nuevo cauce. Pero no se trata de una condición líquida como la que impone la fluidez metafórica –o más bien pleonásmica- de la presa, sino al contrario, de la densidad de una mirada que es capaz de suspender la enorme velocidad del proceso de cambio y situarnos en el plano las consecuencias sociales y materiales que acarrea.

La importancia que tiene en esta imagen y en tantas otras de la película el paisaje natural, progresivamente devorado por el nuevo paisaje artificial, da lugar al doble sentido del título internacional de la película: la naturaleza en fase de perecimiento por el crecimiento de las construcciones y el proceso de suspensión de la propia filmación, que lo convierten en una especie de bodegón. El propio Jia Zhang-ke afirma que le gusta este título porque para él “significa que se trata de mostrar las huellas de una vida que ya no está ahí”⁴⁵. La producción del espacio se da por la expansión del paisaje

⁴² HISPANO, Andrés. *Op. Cit.* Pág. 173.

⁴³ BENAVENTE, Fran. *Op. Cit.*

⁴⁴ KRAICER, Shelly. *Chinese Wasteland: Jia Zhang-ke's Still Life*. En *Cinema Scope* issue 29.

⁴⁵ FRODON, Jean Michel. *Op. Cit.*

artificial sobre el natural, según las dos tipologías que determina Carl Sauer⁴⁶. Por tanto, la dominación y conversión del paisaje natural, que rodea y permanece como fondo del film, por parte del paisaje artificial da paso a la producción de un nuevo espacio. No es la huella del hombre sobre la naturaleza lo que tiene un factor negativo, pues esto supone lo que Marx llamó socialización, sino la propia enajenación del espacio, que es desposeído no sólo de su historia, sino también de su esencia.

La desaparición del paisaje natural es pareja a la del paisaje urbano antiguo. Así, el carácter que significa ‘para derribar’, que aparece en la pensión del señor He y en las otras casas del barrio, se ha convertido en un símbolo demasiado popular en China⁴⁷. Es lo que representa una segunda alienación, intrínseca a la del espacio, la de los habitantes de la zona, que se ven desposeídos de lo que ha sido su espacio de vida, lo que conforma *su* lugar, entendido sólo a partir de una historia y de una experiencia que lo ha conferido como tal. La caracterización del señor He, como un anciano ya senil, que no acierta a saber bien dónde está o a quién se dirige, es sintomática de una identidad que no puede sujetarse a un espacio concreto, pues el lugar sobre el que se aposenta está en proceso de destrucción.

Asimismo, los personajes de San Ming y Shen Hong aparecen en un espacio que no les corresponde. Procedentes de otro lugar de China, como ocurre en otras ficciones de Jia Zhang-ke, los dos protagonistas habitan un espacio del que, según Luis Miranda, parecen siempre desprendidos, ajenos⁴⁸. Participan o son testigos de la reconversión de un espacio que cada vez resulta más extraño. De ahí las secuencias que conducen a imágenes fantásticas o imposibles. Por ejemplo, aprovecha lo que siempre se ha considerado como un espacio lunar, las ruinas, para hacer aparecer unas personas cubiertas con uniformes blancos desinfectando la zona, que parecen verdaderos astronautas surcando la superficie de la luna. De la misma manera, un monumento despegas como una nave espacial, a las espaldas de Sheng Hong sin que ésta parezca

⁴⁶ SANTOS, Milton. *Metamorfosis del espacio habitado*. Op. Cit. Pág. 62.

⁴⁷ Por ejemplo, el artista Wang Jinsong tiene una obra que consiste en un mural en que se representa cien veces este carácter, a partir de diversas fotos tomadas en las casas que iban a ser derruidas.

⁴⁸ Jia Zhang-ke, siempre que ha retratado un lugar lejos de su provincia natal, Shanxi, lo ha hecho mediante la introducción de personajes inmigrantes de otras poblaciones chinas, generalmente de Fenyang. Así lo hace desde su primer cortometraje, *Un día en Pequín* (*You yi tian, zai Beijing*, 1994), lo retoma después de la trilogía de películas rodadas en Fenyang en *The World* (*Shijie*, 2004) e, incluso, en el documental *Dong* (2006), en el que filma al pintor lejos de su casa, tanto en las Tres Gargantas como en Bangkok.

advertirlo, o aparece un equilibrista cruzando dos edificios en ruinas a través de una cuerda. Estas escenas son “una manifestación de este sentimiento de irrealidad”⁴⁹, de la enorme diferencia entre la imagen que se proyecta de China y la realidad, como dice el propio director. Pero también viene a significar la extrañeza de un paisaje que deja de pertenecer a unos habitantes, que quedan desposeídos de su propio lugar para convertir ese espacio en un nuevo nodo con el que conectarse a la red mundial y constituirse en tanto imagen como prototipo del espacio global. Lo que hace Jia Zhang-ke aquí es desfeticizar el fetiche con el cual se crea esta construcción. No lo hace simplemente enseñando la otra cara de la mundialización, la de los trabajadores, los desposeídos, las consecuencias de la nueva vida capitalista, sino que también ironiza al crear un fetiche por exageración -estas escenas irreales-, con el que desfeticiza el nuevo espacio, pues muestra la enorme fisura que se da con la realidad. Y eso se materializa en la superposición del mismo plano estas imágenes ilusorias, que se confunden con la virtualidad del paisaje en su proceso de cambio, y la realidad material de los cuerpos, que evidencian su extrañamiento, su desterritorialización.

Hay también una nueva desfeticización, esta vez a través del dinero. Si los billetes, el papel-moneda, son como decía Karl Marx una enajenación, pues no tienen en sí un valor real (como sí tendría el oro), sino que se les otorga un valor ficticio, Jia Zhang-ke sabe darle un nuevo valor a través de la representación. Primero, pone en escena a un personaje que es capaz, en un espectáculo de magia, de hacer aparecer dólares, para luego convertirlos en euros y después en yuanes. Como segunda aparición de este motivo, tenemos la película *El sindicato del crimen* (*Ying xiong wu lei*, 1986) de John Woo, en que Chow Yun-fat, el héroe de su compañero, quema un billete para encenderse un cigarro. En tercer lugar, hace a los personajes referirse a sus lugares de origen según los dibujos de los billetes. Así, un personaje señala: “mi parte de China también es un billete”. Posteriormente, nos desvela la representación del billete con el paisaje real, en un procedimiento que repite en cada película, mostrando –y así desmontando- las huellas de la construcción de dicha representación. Por tanto, lo que está haciendo es convertir estos paisajes en fetiches, pues pasan a formar parte del dinero, dándole un claro valor simbólico de cosificación, pero también es capaz de desfeticizar la representación por redundancia. Así, se crea de nuevo una nueva

⁴⁹ FRODON, Jean-Michel. Op. Cit.

desfetichización del espacio que se pretende sea incorporado al nuevo espíritu del capitalismo global. En los otros casos, se da la desfetichización creando otra fetichización del valor del dinero. Jia Zhang-ke, como Jean Baudrillard, sabe que es el dinero, como representación del capital, el que afecta de manera primigenia y directa a la producción de este nuevo espacio, pues “el capital es quien primero se alimentó, al filo de su historia, de la estructuración de todo referente, de todo fin humano (...). Él es quien primero ha jugado la baza de la disuasión, de la abstracción, de la desconexión, de la desterritorialización”⁵⁰.

1.2 De la destrucción a la construcción

Unos obreros retiran las tablas que habían sido pintadas por los niños que iban ahí a jugar. La pala de una excavadora comienza a derribar primero una puerta, después un muro, ante la mirada de algún vecino. Los trabajadores de la empresa de demoliciones van arrojando por la ventana los objetos que se encuentran dentro de las casas en proceso de destrucción, ya definitivamente en ruinas. Mientras, van destruyendo el edificio. En él, las manos que dibujaron y a la que pusieron sus nombres Iván y Juani, la pareja que tantas veces hemos visto ahí tumbados. Los vecinos del barrio observan todos los objetos que había en el interior de la vivienda y han sido arrojados a la calle. La cámara nos enseña que entre estos objetos está el cuadro que también había presidido los encuentros de la pareja. Una mujer se fija en él y se lo lleva. Aparece Antonio, el ex-marino y se encuentra un cuadro sobre una escena marítima. Sin embargo, no lo coge y son otros personajes los que toman nuevos objetos de los deshechos. Por último, se centra en el cartel que enseña la imagen del proyecto, en lo que se convertirá aquel espacio. Mientras que por detrás se ven más ruinas. La cámara de Guerin parece estar esperando a lo que Marc Augé asigna el encanto de las obras en construcción. Aquél que “en contra del presente, subraya a un tiempo la presencia aún palpable de un pasado perdido y la inminencia incierta de lo que puede suceder: la posibilidad de un instante poco corriente, frágil, efímero, que escapa a la arrogancia del presente y a la evidencia de lo que ya está aquí”⁵¹. Es, pues, la incertidumbre, que el director catalán trabaja a partir de otorgar de un nuevo peso a la experiencia.

⁵⁰ BAUDRILLARD, Jean. Op. Cit. Págs. 47, 48.

⁵¹ AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Gedisa. Barcelona, 2003. Pág. 106.

José Luis Guerin declara su película *En construcción* deudora de uno de los primeros filmes filmados por los Lumière. Se trata de *Demolición de un muro* (*Démolition d'un mur*, 1896), película en la que se representa cómo unos obreros echan a tierra un muro⁵². Quizá podríamos decir que es la primera vez que se filman unas ruinas, aunque de manera muy diferente a la gran mayoría de películas que las utilizaron como motivo visual, ya que en este caso se trata, como en las dos películas analizadas, de ruinas provocadas voluntariamente por la acción humana. Pero el sentido que se le da es completamente diferente. Lo que importa aquí es la acción en sí, o mejor dicho, el movimiento. Y es precisamente esto último lo que le da un valor añadido, pues gracias a esta filmación descubrieron cómo moviendo la moviola de atrás hacia delante, podían hacer que el muro se volviera a construir otra vez. Guerin dice que lo que le interesa es esa naturaleza reversible, en que destrucción y construcción suceden simultáneamente. Sin embargo, el proceso filmado en esta película es más complejo, ya que se produce un profundo *décalage* entre una y otra. El espacio que es demolido y el que está en construcción toman una significación muy diferente en tanto lugar.

El fragmento analizado comienza con el borrado de una experiencia reciente: las pequeñas construcciones que han hecho los niños para jugar. Posteriormente, lo que se destruye son ya las casas, con la aparición de la excavadora. Caen los muros y los trabajadores de la demolición deshacen las huellas explícitas de Iván y Juani. Las ruinas y los objetos que han sido extraídos de las casas adquieren un nuevo valor cuando aparecen en un contenedor de escombros en el que los vecinos toman algunos de éstos. En todo caso, todos estos objetos han sido despojados de la experiencia con la que dieron un significado al lugar en el que se aposentaban. Responden bien a la voluntad de Guerin por filmar las consecuencias humanas de un proceso urbanístico, ya que “toda remodelación urbana comporta también un precio dramático, que es el de la transformación del paisaje humano, de la morfología humana, de los vecinos”⁵³.

El proceso que aparece representado en esta película es el de una pretendida reconversión de un paisaje urbano. Un paisaje que, sin embargo, no tiene en cuenta la

⁵² GUERIN, José Luis. *Work in progress*. Op. Cit.

⁵³ Fragmento extraído de una entrevista que aparece en los extras de la edición de la película para la colección *Un país de cine 2*.

presencia humana. Es una exclusión de base que genera nuevas grietas en el todo en el que se insertan estas obras: el “modelo Barcelona”. Manuel Delgado lo describe como la conversión de “la capital catalana en un artículo de consumo con una sociedad humana dentro”⁵⁴, haciendo hincapié en la omisión de los intereses ciudadanos en un proceso de reconversión urbana que es también paralela a la construcción de un capitalismo global. Según la lógica de destrucción/ construcción ya mentada, este barrio pretende borrar las huellas de un pasado que se presenta como vergonzoso o incívico para las actuales autoridades locales. La película nos intenta recuperar las imágenes que conformaron el pasado popular de ese barrio. Tiene especial relevancia la pequeña película de Joan Colom de finales de los años cincuenta, en la que vemos a un marinero que camina tambaleándose de un lado a otro, mientras se introduce en el barrio chino. Son éstas unas imágenes de gran radicalidad, según apunta Santos Zunzunegui, ya que da una forma a la representación de la marginalidad a partir de una “mirada sin visión”, como las fotos de un voyeur que no mira por el visor. Señala, asimismo, que “el trabajo de Guerin explora territorios similares. Con una diferencia sustancial, que donde Colom apunta hacia lo siniestro, lo grotesco, hacia la marginalidad y el horror, Guerin (...) apunta hacia el mito, hacia lo sublime”⁵⁵. La reapropiación de estas imágenes le otorga un valor al pasado que lo exime de ese carácter sombrío y lúgubre para convertirlo en un documento cuasi mítico y de tintes románticos, en una obra que trata de situarse en un campo de exploración del tiempo en el cine, ligándolo así al resto de su trabajo, por mucho que este documental pueda parecer una isla en su filmografía. .

Esta figura captada por Colom nos conduce a uno de los personajes centrales del film, Antonio, un anciano ex-marino al que, sin embargo, la cámara parece intentar despojar continuamente de todo atisbo de fantasía. Este personaje nos lleva a una secuencia que es sintomática de las identidades de las personas que viven ahí. Justo al principio de la película, aparece saludando con un “Buenos días, good morning”, aunque realmente no hay nadie a quien dirigir el saludo. Posteriormente sigue hablando solo, cuenta que ha sido marino y ha viajado mucho. Dice que ha estado muchas veces en Londres y que ahí hay grandes avenidas y que en Barcelona hay que hacer lo mismo para convertirla en una ciudad moderna y cosmopolita. Esta imagen nos recuerda a

⁵⁴ DELGADO, Manuel. *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del ‘modelo Barcelona’*. Los libros de la catarata. Madrid, 2007. Pág. 11

⁵⁵ ZUNZUNEGUI, Santos. *Genealogía de la belleza*. En *Cahiers du Cinéma. España* n°7, diciembre de 2007.

aquella del señor He, en que también hablaba solo. Las dos muestran dos personas mayores que han construido su experiencia vital ahí, pero que en este momento parecen ya como desposeídos del lugar que han habitado durante tanto tiempo. Aquí se da un paisaje decadente, que confiere una identidad de decadencia también al ex-marino, que vive en un estado senil, de demencia. Pero no es tan sólo este personaje el que parece desposeído, son primero los vecinos del barrio, que ven cómo se les sustrae un espacio que les pertenecía, y con él las experiencias que lo convirtieron en *su* lugar. De hecho, los obreros también adquieren una enajenación, esta vez de clase, pues están construyendo unos pisos en los que nunca podrán vivir, sino que lo hará una clase más alta que ellos y que los vecinos del barrio. Manuel Delgado hace referencia a este proceso como “derribos y expropiaciones destinadas a generar nuevos espacios edificados que, con frecuencia, acabaron siendo destinados al asentamiento de clases medias deseosas de sumergirse en un barrio tradicional y ahora hasta multicultural convenientemente desinfectado de conflictos”⁵⁶

Y es que probablemente lo más interesante de esta película reside en cómo construye la figura del ‘otro’ en unas personas que normalmente conforman el ‘yo’ y a las que primeramente va dirigido el film, la clase media. Cuando las familias entran a ver los pisos, los espectadores los vemos como intrusos, pues aunque sepamos que ése será su espacio, también sentimos que se lo están despojando a las personas que hemos visto habitar o trabajar el barrio. Las personas se ven por tanto desposeídas de su identidad en cuanto se ven desposeídas de sus lugares, de sus experiencias.

El principal problema reside en que la vida del barrio no acaba con los pisos. Hay muchas grietas que no se han cerrado y que convendría retratar. Como señala Delgado, “a ras de suelo todo son intersticios, grietas, ranuras, agujeros, intervalos... La ciudad profunda y oculta, la república de lo Múltiple. Lo uterino de la ciudad”⁵⁷. Esta cara de la ciudad sigue ahí, por mucho que intenten tapanlo con bloques de hormigón. Pero Guerin acaba por manufacturar una película en que olvida estas grietas, se aleja de la vida que ahí se vive, como queda patente en la última secuencia, en la que la pareja de Juani e Iván no pueden aguantar el ritmo que les impone la cámara y acaban por alejarse de la imagen que se pretende.

⁵⁶ DELGADO, Manuel. *Op. Cit.* Pág. 56.

⁵⁷ *Ibidem.* Pág. 128.

1.3 Lugares despojados: identidades desposeídas

Las dos películas dejan algo en claro: la construcción del espacio global (o de los espacios mundializados) debe comenzar por el borrado de las huellas del pasado. Se trata, por tanto, de desenraizar el lugar que se había conformado en dicho espacio para construir sobre una tabula rasa. Lo que implica la alienación de los habitantes-personajes cuando son desposeídos de su propia experiencia. Las huellas del pasado son materializadas en ambos filmes mediante las ruinas, que funcionan como condensación. Los personajes deben habitar un paisaje poblado de ruinas, que es como una suspensión en el tiempo: permanecen algunas marcas del pasado, mientras que el presente-futuro todavía no ha sido construido del todo. Y es aquí, en el momento de filmar un momento de transición, por necesidad efímero, cuando entra el papel del cine.

Por el necesario trabajo con el tiempo que demandan, el cine contemporáneo ha utilizado generalmente el digital para retratar estas ruinas. Según Emmanuel Burdeau “el digital no ha servido para hacer el cine de un mundo nuevo, sino el de un duelo, de un adiós interminable dirigido a lo antiguo”⁵⁸. Es, por tanto, el digital el que sabe darle ese sentido de condensación del pasado, en un estado de suspensión que lo acerca más a un duelo que a una simple despedida. Las ruinas son el paso de lo pesado a lo liviano, por lo que hay un desarrollo desde lo tangible, el soporte químico, a lo intangible, representado por el digital, que en su naturaleza de capas puede captar el intervalo en que se da esta realidad efímera y suspendida. Como reconoce Jia Zhang-ke: “la utilización del HD me proporciona otra relación con el tiempo y el espacio (...). Y eso me permite intensificar la dimensión documental de la ficción”⁵⁹. Esta captación de la realidad se produce en base a la espera, a un trabajo del tiempo que también comparte José Luis Guerin. Como él señala respecto a sus referencias, se trata de “primero vivir y luego filmar. Y ese es un legado, para mí, importantísimo e irrepetible de Flaherty”⁶⁰. Sin embargo, hoy en día, ese trabajo con el tiempo parece tarea exclusiva del digital. Muy a su pesar, *En construcción* sólo podría haberse realizado en soporte numérico. Es la manera de conseguir aprehender esa nueva velocidad del mundo y otorgarle un nuevo valor, un nuevo peso, como reconoce Cyril Neyrat sobre el trabajo de Jia: “resistencia

⁵⁸ BURDEAU, Emmanuel. *Op. Cit.*

⁵⁹ FRODON, Jean-Michel. *Op. Cit.*

⁶⁰ GUERIN, José Luis. *Work in progress*. Op. Cit.

del viejo mundo de la piedra contra el asalto del líquido, la gran fluidez prometida por el siglo XXI: el cine en HD también es aquel que documenta, incansablemente, el progreso y las demoras de la transición entre dos eras”⁶¹.

Si el ángel de la historia de Walter Benjamin miraba al pasado para observar una catástrofe única, ruina sobre ruina, y tenía ganas de detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero era empujado irremediamente por el huracán del progreso; el cine tiene la capacidad de suspender ese momento de ruinas y, si no de recomponerlo, sí al menos de dar cuenta de un proceso que ha tenido lugar y que no conviene olvidar, se trata de filmar “lo que se lleva la corriente de la historia”⁶². Por eso, estas dos películas son capaces de reflejar este proceso de cambio en el mismo momento del cambio. Es por ello que ambos films tienen una condición de *work in progress*, tanto para Jaime Pena sobre *Naturaleza muerta*, que la señala como un “instante de tránsito, nos deja ser testigos (...) del último suspiro de una Fengjie con fecha de caducidad”⁶³, como por el título inglés de la película de Guerin, cuya acepción se refiere a “algo que está en movimiento, algo que se está haciendo, que tanto puede ser un barrio como una sociedad”⁶⁴. Las dos tienen en cuenta el pasado, tanto Jia Zhang-ke cuando sabe que está filmando la reconversión capitalista de un país que se pretendía comunista, como Guerin, consciente de que lo que se intenta borrar es la vida popular que retrata con las primeras filmaciones que aparecen en la película. Pero lo temporal no es tanto representado a nivel temporal como espacial. Jia Zhang-ke tiene una gran habilidad, señala Luis Miranda, de sustituir lo histórico por lo topográfico, “el relato pasa de ser una línea temporal a convertirse en una estructura espacial”⁶⁵. Así, en un mismo espacio encontramos las diversas huellas del tiempo. Es algo que encontramos tanto en una película como en otra. Los personajes aparecen, así, desorientados; en una desorientación que se intensifica a nivel espacial, pese a ser igualmente temporal.

Jia Zhang-ke comenta que “desde el 2000, el desarrollo de la economía y el urbanismo nos hacen ganar en velocidad y, al mismo tiempo, perder el beneficio de la

⁶¹ NEYRAT, Cyril. *Historia portátil del cine digital*. En *Cahiers du Cinéma. España* nº8, enero de 2008.

⁶² BENAVENTE, Fran. *Op. Cit.*

⁶³ PENA, Jaime. *Op. Cit.*

⁶⁴ GUERIN, José Luis. *Op. Cit.*

⁶⁵ MIRANDA, Luis (ed.). *China siglo XXI: desafíos y dilemas de un nuevo cine independiente (1992-2007)*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Córdoba, 2007.

lentitud”⁶⁶, por lo que su trabajo ha de centrarse en esa densificación temporal a la que me refería, para otorgarle un mayor peso a la condición espacial. Es de esta manera como se pueden captar esas “ruinas de un presente hiperacelerado y abrupto, los despojos generados por el proceso de cambio –ingente, casi cósmico- promovido por el gobierno chino post-Mao”⁶⁷, como la también apresurada transformación de Barcelona en los últimos años, fruto los dos de un mismo proceso mundial. Así, los dos directores muestran las contradicciones que se dan en esta construcción espacial. La realidad de un espacio mundializado no puede entenderse sin las personas que lo pueblan y que conforman los lugares, así como las experiencias que han vivido y han llenado ese lugar. La conversión del paisaje afecta irremediabilmente a la sociedad humana que lo habita. Cuando retratan el proceso de destrucción y construcción del espacio, lo hacen a sabiendas de que se está despojando un lugar en el cual unas personas han construido su identidad. Y que, por tanto, las identidades de estos personajes son definitivamente desposeídas.

⁶⁶ BURDEAU, Emmanuel; TESSÉ, Jean-Philippe. *Ce temps-là a disparu*. Entrevista con Jia Zhang-ke. *Cahiers du Cinéma* nº602, junio de 2005.

⁶⁷ LÓPEZ FERNÁNDEZ, José Manuel. *La épica de la urgencia*. En *Cahiers du cinéma. España* nº3, julio-agosto de 2007.

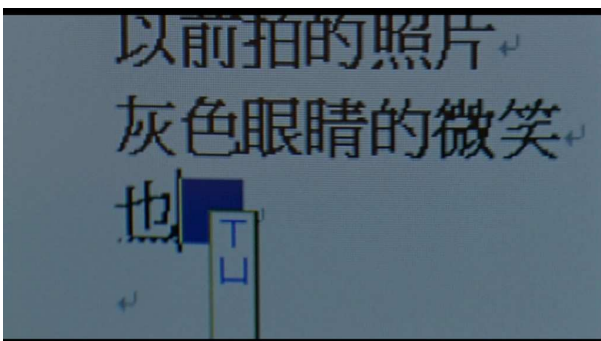
2. Autovías, apartamentos y esquizofrenia



Three Times (Zui hao de shi guang, 2005) de Hou Hsiao-hsien



El club de la lucha (Fight Club, 1999) de David Fincher



Jing (Shu Qi) y Zhen (Chang Chen) van en moto por una autovía en Taipei, año 2005. La cámara los sigue a gran velocidad. Corre fluida tras ellos, los persigue, para finalmente acercarse a sus cuerpos, abandonados a la intensidad del viento, a la rapidez del instante. Cuando llegan a la ciudad, bajo un puente, entre varias vías pobladas de motos y de coche, él le pregunta a ella cómo se encuentra, pues parecía temblorosa. Este viaje nada tiene que ver con aquel de la bicicleta con la que se desplazaba el amante de 1966. Se trata esta vez de una pareja sin historia, pero también sin futuro. A través de una autopista, en un claro ejemplo de un no-lugar, que les priva de toda identidad, pues quedan vedadas las experiencias, como todo resquicio de tradición, la velocidad ya no proporciona un sentimiento de libertad –como la que daba el despojarse de las férreas y pesadas normas y costumbres de los años sesenta (y anteriores)-, sino que más bien causa un profundo desasosiego. Como le ocurre a Jack (Edward Norton) en *El club de la lucha*, en un estado pre-Tyler Durden, en proceso de su construcción identitaria esquizofrénica, cuando en su apartamento se va colocando todo el mobiliario IKEA a modo de catálogo. Los objetos toman una increíble ligereza, haciendo aparición tal y como lo harían en un anuncio publicitario, mientras él pasea y toma cuerpo con y tras ellos. Aquellos objetos que le han de conferir una identidad acaban por convertirlo a él en otro objeto más.

Señalan Deleuze y Guattari que “yo y no-yo, exterior e interior ya no quieren decir nada”⁶⁸. En la topografía cinematográfica, no sólo el interior de los personajes afecta a la producción del espacio sobre el que se asientan –y se confunde-, sino que también se borran las diferencias entre interior y exterior, público y privado. Las vías de comunicación, las redes que tejen la sociedad actual, se cuelan, forman parte de la vida privada y la une a la vida pública. Castells habla de “una oposición bipolar entre la red y el yo. En esta condición de esquizofrenia estructural entre función y significado, las pautas de comunicación social cada vez se someten a una tensión mayor”⁶⁹. Funcionalmente, comprobaremos en las dos películas, se ha de estar conectado a la red,

⁶⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *El Antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Paidós Ibérica. Barcelona, 1985. Pág. 12.

⁶⁹ CASTELLS, Manuel. Op. Cit. Pág. 33.

la que realmente nos une al mundo, pese a que en cuanto significado los “grupos sociales y los individuos se alienan unos de otros y ven al otro como un extraño”⁷⁰. Los espacios ahora no existen en tanto lugares, sino en tanto redes de conexión. A la vez, como productores de identidad, no pueden dar una sujeción donde no hay una cadena significativa a la que asirse, pues ésta ha sido rota, cortada, en pos de las conexiones virtuales.

Las vías de transporte, de aceleración de la circulación de bienes y personas, como producción primaria y principal de la posmodernidad (o sobremodernidad, en palabras de Marc Augé), se confunden ahora con los apartamentos, ya que los dos abocan a “un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje...”⁷¹. Si la casa, el hogar, marcó un centro importante en el clasicismo cinematográfico, ahora adquiere un papel más que secundario, porque los actuales pequeños apartamentos (pensemos en todas las películas que hablan de la contemporaneidad urbana en Hou Hsiao-hsien) no rigen ya la vida familiar, si es que existe. Tanto *El club de la lucha* como el tercer episodio de *Three Times* desplazan a los personajes sistemáticamente fuera de su apartamento. El hogar, por tanto, se ha convertido en un nuevo paisaje efímero.

No son sólo los apartamentos los que operan en la nueva construcción individual. Los transportes, sean las vías, los medios o las estaciones, colaboran de esta producción de individualidad, aunque sea explícitamente contradictoria. Si los espacios de transporte que se retratan en estas películas aparecen siempre repletos de gente, llenos de tráfico, no provocan más que una manifiesta sensación de soledad en cada persona, pues la atomización de las relaciones humanas en estos no-lugares los priva de un contacto primero con el espacio, después con las personas en tanto vínculos afectivos. La velocidad con la que se vive y se circula, tal y como sucede en la secuencia elegida de *Three Times* no permite tener un contacto con el espacio, sino que hay que sobrepasarlo, nunca pararse. De esta manera, la ciudad de Taipei, que aparece como fondo de su viaje, no funciona en su carácter vivencial urbano, pues no recoge los cuerpos, sino más bien los expulsa, no les permite su permanencia y, por tanto, tampoco

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ AUGÉ, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Op. Cit. Pág. 84.

las relaciones entre unos y otros en su seno. Cuando en *El club de la lucha*, Jack compara al viajar en avión las dosis de comida que le ofrecen durante el vuelo con las pequeñas dosis de amistad que puede hacer en cada viaje, se refiere a los efímeros vínculos que puede enlazar en estos no-lugares en los que se mueve. Pero además compara estas relaciones humanas con unas claras relaciones de consumo producto/consumidor.

“Lo que el esquizofrénico vive de un modo específico, genérico, no es en absoluto un polo específico de la naturaleza, sino la naturaleza como proceso de producción”⁷², dicen Deleuze y Guattari. Y, por supuesto, también dentro del proceso de producción del espacio, añadiremos. Si las anteriores películas mostraban la explotación de la naturaleza (o del paisaje urbano) y, con ella, una desposesión del lugar y una desterritorialización, que provocaba los primeros síntomas de alienación a los habitantes, ahora acudimos a un espacio totalmente desterritorializado, en que los personajes se mueven sin una sujeción firme. Deben, así, moverse con rapidez. Tomemos ahora una cita de Lewis Carroll, utilizada por Zygmunt Bauman para su teoría sobre la modernidad líquida: “como ves, aquí requiere que ahora corras tan rápido como puedas para permanecer en el mismo lugar. Si quieres ir a otra parte, debes correr al menos el doble de rápido que antes”⁷³. Esto es lo que sucede en los dos filmes analizados. Todo es móvil, escurridizo, cambiante, evasivo y fugitivo. Los espacios sin pasado, los no-lugares (incluidos los apartamentos), les obligan a vivir una vida rápida y fugaz. Como el lema que define y lleva escrito la protagonista de *Three Times*: “No tengo ni pasado ni futuro. Sólo un hambriento presente”. Sólo existe, por tanto, el presente, mientras el pasado es escurridizo, escapa fugazmente. Hou Hsiao-hsien explica en una entrevista que “el hecho por que mi cámara se mueve más en mis últimas películas tiene que ver con el tiempo en que vivimos. Ahora todo ocurre muy deprisa”⁷⁴. Mientras sus personajes deben vivir una vida fluida y, por necesidad efímera, su cámara movediza tiene que perseguir este tiempo. Por tanto, fluye con sus personajes. De esta manera, la secuencia analizada es definitoria de la visión que tiene Hou de la vida contemporánea, pero también de su estilo, pues es consciente de que los planos estáticos

⁷² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Op. Cit. Pág. 13.

⁷³ Cita que aparece en BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Fondo de cultura económica. México, 2003. Pág. 59.

⁷⁴ Entrevista realizada por Gabe Klinger, publicada en el blog Elusive Lucidity (<http://elusivelucidity.blogspot.com/2006/02/rotterblog-4-hou-interview.html>).

de sus primeras películas ya no le sirven para retratar la actualidad. El plano toma una velocidad inusitada con tal de aferrarse a los cuerpos de sus personajes, de los que ya no se alejará.

Las dos películas tienen un componente enfermizo. Si en una la protagonista es epiléptica, casi no ve por el ojo derecho y tiene un soplo en el corazón, en la otra, el personaje principal sufre un proceso de esquizofrenia. Si seguimos con la teoría de Deleuze y Guattari, encontramos cómo la producción del capitalismo tiene una clara vertiente esquizofrénica, pues mientras tiende hacia el límite, lo rechaza. Es lo que ocurre a los dos personajes que analizamos, Jack y Jing. Los dos viven una vida al límite, a la vez que reprimen esta tendencia.

2.1 Tiempo de fluidez

El hecho de que este episodio aparezca en una película que trata de radiografiar tres épocas de la Historia de Taiwán, a la par que tres películas anteriores suyas (en nuestro caso *Millenium Mambo*, *Qian xi man po*, 2001), le otorga una connotación histórica. Hou Hsiao-hsien la ha filmado como una época que si bien no es amnésica, sí que olvida el pasado. El presente acaba por llenarlo todo, pues fluye y conquista el futuro antes de poder pensar en él. Tan sólo las fotos que realiza Zhen compulsivamente sirven para captar el presente y poder crear así un cierto pasado. Éste es el papel que tiene la fotografía, pero en cambio el cine de Hou sirve para plasmar una realidad fluidiza, que se escapa y se escaparía si no se filmara. Dice José Manuel López al respecto: “la fotografía es un combatiente solitario; el cine, en cambio, es un batallón, un torrente de memoria que conserva las huellas de nuestro paso por el mundo”⁷⁵. En una entrevista, Hou Hsiao-hsien afirma: “cuando miro al pasado, a las viejas fotografías de familia, el tiempo se vuelve estático. En algunas de mis primeras películas quería mostrar esta inmovilidad”⁷⁶. En cambio, en el presente no hay tiempo para este estatismo, el tiempo fluye muy deprisa. Por eso, la cámara de Hou Hsiao-hsien se torna fluidiza, escurridiza, tratando de captar la rapidez del “Tiempo de juventud” que está filmando. En la primera secuencia del capítulo, la pareja formada por Jing y Zhen van rápidamente en moto por

⁷⁵ LÓPEZ, José Manuel. *Millenium Mambo & Three Times. Entre corredores iluminados*. En *Tren de sombras* v.2, nº7. Primavera 2007.

⁷⁶ GABE, Klinger. Op. Cit.

la autovía, mientras la ciudad aparece como un paisaje de fondo. Sin embargo, cuando entran y forman parte de ella, no es sino un amasijo de calles por las que circulan más motos y más coches, sin apenas diferencia. La ciudad se ha convertido así en una vía más, en un no-lugar de por sí, pero también en una aglomeración de redes que pueden ser conectadas a otras redes secundarias y, en última instancia, a la red global. Fergus Daly escribe en *Movie Mutations* que Hou introduce sus personajes en discotecas con música tecno, pero que vale también para unos apartamentos en que se traslada la misma dinámica, “para preguntarse qué puede significar todavía en el presente hablar de interior y exterior como espacios separados (o espacio-tiempos) y estudiar el umbral a punto de desaparecer entre ellos”⁷⁷. Es aquí, en este espacio que se confunde entre ambas coordenadas, donde Hou coloca unos cuerpos desorientados que se mueven a un ritmo incierto.

En este tercer episodio la cámara toma una mayor ligereza, que choca frontalmente con el anterior, el de 1911, sobrio y muy estático. Esta vez tiene que alcanzar el ritmo frenético de la vida urbana que le imponen sus personajes. Va tras ellos y participa con su presencia de un relato que se va diluyendo, en una gradación que retoma todos los capítulos y que, según Emmanuel Burdeau, “no cuenta sino el progreso de este malestar en la narración”⁷⁸. En este episodio no se habla apenas, ni hay comunicación directa entre los personajes. Es lo escrito lo que formalmente llena todo el relato: bien sea en mensajes de móvil, en pantallas de ordenador, en notas colgadas al cuello... “La omnipresencia de lo escrito arrastra así su vanidad en términos ficcionales y afectivos: ya no embraga sobre nada; a partir de ahora la soledad es total, cada recluso en su dolor o en la contemplación de sus pequeñas pantallas personales”⁷⁹. El espacio, de la misma manera, toma fuerza en su carácter virtual. Son las pantallas de ordenadores o móviles las que adquieren un papel protagonista. Como en *The World* de Jia Zhang-ke, la comunicación, pero también la proyección de los sueños y de los deseos, sólo se puede dar a partir de la abstracción de los nuevos sistemas de telefonía. Si en la autovía el espacio se diluía en no-lugares, paisajes efímeros que no invitan a habitar sobre ellos, en los espacios interiores el espacio se desmaterializa cada vez más en estas pantallas. El apartamento, pero curiosamente también el local de música y la discoteca que

⁷⁷ DALY, Fergus. *On Four Prosaic Formulas Which Might Summarise Hou's Poetics*. En ROSENBAUM, Jonathan; MARTIN, Adrian. *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*. British Film Institute. Londres, 2008. Pág. 136.

⁷⁸ BURDEAU, Emmanuel. *L'écrit les cris*. En *Cahiers du Cinéma*, nº606. Noviembre de 2005.

⁷⁹ *Ibidem*.

aparecen, se presentan prácticamente como cárceles. La soledad que provoca la no comunicación entre unos y otros, pese a darse aglomeraciones de gente, sólo saben salvarla en las comunicaciones virtuales que les ofrecen estos medios. Estas nuevas redes son las que las unen y sacan del aislamiento que suponen los apartamentos.

Pero este espacio, conectado funcionalmente con el exterior, se trata realmente de “un espacio de desconexión entre el individuo y su entorno vital, cada vez más ajeno a su percepción, más artificial y vacío, en el que se siente inevitablemente perdido y desorientado”⁸⁰. Hou remarca la dificultad de las relaciones humanas actuales, recalcando la dificultad en la comunicación, pero también “el tiempo de frenesí urbano y de las discotecas, del amor complicado por los celos y la bisexualidad”⁸¹. Los personajes actuales de Hou son como los ciudadanos de la modernidad líquida de Bauman, “hablan cada vez más de conexiones, de ‘conectarse y estar conectado’. En vez de hablar de parejas, prefieren hablar de ‘redes’”⁸². Los nuevos espacios efímeros convierten a sus habitantes en personas con una identidad efímera, que tan sólo pueden vivir el presente, lo que a la vez los desconcierta.

Formalmente, Hou lo consigue, como en *Millenium Mambo*, porque “la cámara se acerca, la focal se alarga y el film juega en permanente oscilación interna entre la nitidez y el flujo que pone las caras en el mismo rango que los objetos”⁸³. En los espacios cada vez más reducidos en que se mueve cuando filma la contemporaneidad (los apartamentos de *Millenium Mambo* y *Three Times*, pero también los de *Hombres buenos, mujeres buenas -Hao nan hao un, 1995-*, *Adiós, sur, adiós -Nan guo zai jan, nan guo, 1996-* o incluso en *El viaje del globo rojo -Le voyage du ballon rouge, 2007-*), tiende a igualar los personajes y los objetos. Encerrados en estos espacios efímeros, definidos por Thierry Jousse como “un universo sin transcendencia alguna, fuertemente claustrofóbico, sin horizonte, una suerte de circuito cerrado que toma el riesgo de la asfixia, un concentrado de inercia”⁸⁴, se confunden con ellos mismos, le son conferidas sus identidades. Ya no hay pasado al que sujetarse, al que mirar. Bailan entre la música

⁸⁰ MARTÍNEZ, Beatriz. *Hou Hsiao-hsien*. En *CineAsia*, vol. 13, septiembre-octubre 2006 (pp. 38-39).

⁸¹ BURDEAU, Emmanuel. *Op. Cit.*

⁸² BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires, 2005. Pág. 12.

⁸³ JOUSSE, Thierry. *Techno-Sphère*. En *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*. Cahiers du Cinéma. Essais. Paris, 2003. Pág. 161.

⁸⁴ *Ibidem*.

tecno y las luces de neón, pues Hou mueve sus cuerpos en un espacio formado por futilidad.

La cámara ahora se acerca más a los protagonistas; con primeros planos o planos medios cerrados, que en su afán por aproximarse a los frágiles cuerpos de sus personajes –especialmente el de Shu Qi- acaban por enseñar la porosidad de éste, que para Fergus Daly se muestra como “excesivamente penetrable, propenso a la descomposición”⁸⁵. A la vez, abre el foco, para conseguir un encuadre que Alain Bergala ha denominado “plano acuario”, en el que concentran los cuerpos y los objetos en espacios cerrados, tales como los apartamentos. Sin embargo, tanto estos planos que potencian el volumen de los cuerpos en espacios reducidos, como en los que los cuerpos toman más volatibilidad –en la primera escena- dan una misma sensación de desubicación. Se producen a la vez sentimientos de claustrofobia y agorafobia. Los personajes parecen perdidos, como buscando unas coordenadas con las que orientarse.

Si en *Hombres buenos, mujeres buenas* se difuminaban la Historia y la contemporaneidad, a la vez que lo hacía la ficción dentro de la ficción, en *Three Times* el corte con las otras épocas es total. Se trata de un fragmento. Hou Hsiao-hsien respondía en una entrevista concedida a *Cahiers du Cinéma* que esta estructura tenía sentido “porque los taiwaneses tienen una relación fragmentada del tiempo, nuestra historia está entrecortada por las diferentes etapas de nuestras relaciones con el exterior”⁸⁶. Si hablamos de fragmento, hablamos de una potencialidad de ruptura, pues ha sido aislado del todo de su pertenencia. “El fragmento se transforma él mismo en sistema cuando se renuncia a la superposición de su pertenencia a un sistema”⁸⁷, señala al respecto Omar Calabrese. Por tanto, este fragmento de Historia contemporánea de Taiwán corre el riesgo de aislarse del resto de la Historia del país. Pero Hou Hsiao-hsien, como el cineasta de la memoria, nos lo recuerda y nos lo yuxtapone con los otros fragmentos. Aislado, sí, pero perteneciente a un sistema que es la Historia de Taiwán.

⁸⁵ DALY, Fergus. Op. Cit. Pág. 138.

⁸⁶ FRODON, Jean-Michel. Entrevista a Hou Hsiao-hsien. *Filmer l'Histoire pour l'enlever les mains des politiciens*. En *Cahiers du Cinéma*, nº606. Noviembre de 2005.

⁸⁷ CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra. Madrid, 1999. Pág. 90.

2.2 La liviandad del ser y del objeto

“El capitalismo, en su proceso de producción, produce una formidable carga esquizofrénica sobre la que hace caer todo el peso de su represión, pero que no cesa de reproducirse como límite del proceso. Pues el capitalismo no cesa de contrariar, de inhibir su tendencia al mismo tiempo que se precipita en ella; no cesa de rechazar su límite al mismo tiempo que tiende a él”⁸⁸. Así se refieren Deleuze y Guattari a la esquizofrenia que toda producción capitalista provoca. *El club de la lucha*, de David Fincher, funciona también por esta construcción esquizofrénica entre dos límites: el exceso consumista y el exceso violento protofascista, que llegan a una especie de síntesis hegeliana básica en versión posmoderna al final de la película. La escena a analizar en este capítulo es sobre la producción del espacio en la vertiente consumista del protagonista, del Jack de antes de que se le agrave la esquizofrenia. Es una construcción espacio-identitaria, pues está conformando su *yo*, su individualidad. Por supuesto es aquella que le exige la sociedad de consumidores, un *yo* que es ‘homo eligens’, es decir, “el hombre elector (¡que no el hombre que realmente ha elegido!): un *yo* permanentemente impermanente, completamente incompleto, definitivamente indefinido... y auténticamente inauténtico”⁸⁹. Un hombre cuya única seña identitaria la encuentra en la compra compulsiva, en la que sus deseos nunca quedarán resueltos, ni saciados, ni completos, como su *yo*. La secuencia se abre con el personaje de Jack (Edward Norton) sentado en el retrete con un catálogo de IKEA y un teléfono en la mano. La voz en off de Jack, que proviene de las secuencias precedentes, describe la adicción que le ha provocado ‘el instinto de anidación de IKEA’, mientras hace un pedido por teléfono. En el catálogo aparece una habitación vacía –de hecho, es la suya– con el eslogan “Use your imagination...”. Tras la enumeración de los diferentes modelos del mobiliario que ha adquirido, éstos van colocándose en su casa con la apariencia de un catálogo de IKEA, con los precios y el texto que le acompañan incluidos. Jack se pasea tras ellos con el teléfono al hombro, abre un armario, en el que hay también productos de la multinacional, lo cierra y abre el frigorífico. Semivació, extrae de él un bote en el que introduce un cuchillo y lo lame. Mientras, la voz en off sentencia –o, al menos, define–: “antes leíamos pornografía. Ahora era la colección

⁸⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Op. Cit. Pág. 40.

⁸⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Op. Cit. Pág. 49.

Horchow””; en alusión a la generación X de la que habla la película, aquella que nació y se desarrolló ya en plena sociedad de consumidores.

El pequeño pero perfectamente decorado apartamento de Jack forma parte de ese “espacio fluido, sin fricción, que es por supuesto el espacio del capitalismo contemporáneo, de los flujos”⁹⁰. Regido por el facilismo del mercado, no ofrece ni el engorro ni las dificultades de estar sujeto a un pasado o a una tradición determinada, sino que puede ser adquirido en cualquier tienda. Lo que ocurre es que, como señalan Bülent Diken y Carsten Bagge Laustsen en su análisis *Enjoy your fight! Fight Club as a symptom of the Network Society*, las fantasías han sido violadas y erradicadas, pues hoy “están sumidas bajo el capital y un mercado de lo extremo y lo perverso está en auge”⁹¹. Las fantasías, como toda señal identitaria, han sido reconvertidas en objeto de consumo, por tanto están sujetas a cualquier transacción comercial. La construcción espacial (que lo conformaría en lugar a partir de las experiencias de los que lo habitan) determina también la construcción identitaria del Jack pre-esquizofrénico y buen ciudadano de la sociedad de consumidores. En la descripción que hace Chuck Palahniuk en la novela homónima en que se basa la película, se ve perfectamente este proceso de conversión del yo hacia el consumo: “amaba mi vida. Amaba mi apartamento. Amaba cada mueble. Esa era mi vida. Todo –las lámparas, las sillas, las alfombras- era yo. Los platos eran yo. Las plantas eran yo. La televisión era yo”⁹².

En su habitual lectura sobre Lacan, Slavoj Žižek entiende el objeto en su magnitud negativa, pues como señala, “el objeto que funciona como causa del deseo debe ser por sí mismo una metonimia de la carencia”⁹³. Es decir, trata de dar cuerpo a dicha carencia. En la ontología lacaniana, este objeto intenta suturar el campo positivo de la realidad, con el que mantener la consistencia de la experiencia de la realidad. Giorgio Agamben hace, por otro lado, una lectura sobre el fetichismo del objeto a través de Freud y Marx. Pese a ser algo tangible y material, el objeto es la presencia de la ausencia, por lo que también es, “al mismo tiempo, algo inmaterial e intangible, porque

⁹⁰ DIKEN, Bülent, LAUSTSEN, Carsten Bagge. *Enjoy your Fight! Fight Club as a symptom of the Network Society*. Department of Sociology, Lancaster University. Lancaster LA1 4YL, UK.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² PALAHNIUK, Chuck. *Club de lucha*. El Aleph. Madrid, 2007.

⁹³ ŽIZEK, Slavoj. *The plague of fantasies*. Verso. Londres, 1997. Pág. 81.

alude continuamente a algo que nunca puede ser realmente poseído”⁹⁴. Para Marx, existe una dualidad en la relación con el objeto. Sobre éste reside no sólo el valor de uso, sino también el valor de cambio. Los objetos no nos enseñan a la vez las dos caras de esta dualidad, lo que constituye, según Karl Marx, el carácter fetichista de la comodidad, provocado por la superposición de un particular valor simbólico sobre el uso habitual del objeto. La sociedad de consumo en la que se enmarca *El club de la lucha* aprovecha también estos caracteres metonímicos de ausencia como fetichismo y, por tanto, la identidad del protagonista sufre también de una construcción identitaria realizada sobre este fetichismo.

Pero volviendo a la representación que se da en la película, se observa cómo estas huellas no están del todo borradas. Hay una ironía que trata de evidenciar los procesos de consumo. La habitación de Jack es, literalmente, un catálogo de IKEA. Por tanto, tomando una representación hegemónica, le da la vuelta para convertirla en una representación crítica que hace visible las marcas que intentaban estar ocultas por dicho fetichismo. Como arguye Fredric Jameson, el capitalismo es capaz de alojar en su ideología tanto sus propias afirmaciones como sus críticas, absorbiendo todo discurso que pueda ser disidente o, al menos, alternativo. Una de las prácticas contemporáneas de comunicación alternativa trata de dar una vuelta de tuerca más y convertir estas representaciones hegemónicas, ya absorbidas e incluidas en su propio discurso las voces disidentes, en discursos otra vez alternativos variando su mensaje. *El club de la lucha* utiliza la forma del catálogo de IKEA –el discurso eminentemente hegemónico y consumista- para evidenciar los mecanismos alienantes del consumo.

Pero también demuestra una individualidad que es anhelada y buscada por la sociedad de consumo. Noël Simsolo apunta que los personajes de David Fincher “son a primera vista todos huérfanos, que no pueden (o no quieren) convertirse nunca en padres. La interpretación es la ilusión que compensa el vacío de una vida en la que la esfera familiar está absente”⁹⁵. La ausencia del padre, que prácticamente reclama utilizar términos freudianos para su análisis, significa también la libertad de exonerar los propios deseos; precisamente una de las máximas de la producción consumista, que

⁹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1993. Pág. 33.

⁹⁵ SIMSOLO, Noël. *Note sur le cinéma de David Fincher*. En *Trafic* n°38, verano de 2001. Pág. 118.

busca la generación del anhelo de compra para no satisfacerlo nunca. Es cierto que la no presencia del peso familiar en todas las películas de Fincher se debe y se desarrolla de manera diferente en cada film, pero sí que viene a representar el deseo de no envejecer nunca, de querer permanecer en un estado de adolescencia o juventud –otra máxima consumista-, desde Michael Douglas en *The Game* (1997) a Brad Pitt en *El curioso caso de Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, 2008), aunque aquí se muestre de manera paradójica. Pero también se debe a la búsqueda de una representación en la que convertirse en espectador, por la que Jack inventa a Tyler y crea con él una realidad terrible e irresponsable. Este vacío de la carencia familiar intenta ser remplazado con un nuevo cuerpo, hueco y fútil, como la función de cualquier otro objeto de consumo. Una representación que es la propia de los simulacros que crea y propaga el capitalismo en su dimensión consumista. La superación de éste, la toma de conciencia, se da al final de la película de una manera que se podría tildar de anarquizoide mediante la eliminación de la representación por el mismo héroe que la ha creado, público ahora en primera fila de otro espectáculo: la destrucción de la ciudad.

2.3. Paisajes efímeros y no lugares: identidades fugaces y esquizofrénicas

Si *Three Times* presentaba la disolución del relato, *El club de la lucha* muestra una construcción a partir del monumento⁹⁶. Este relato funciona por saturación y la crítica implícita que produce David Fincher se da a través del mismo exceso que pone a colación en la película. Sin embargo, las dos películas hablan sobre la construcción identitaria en el campo de la individualidad y la incomunicación. Las dos resaltan la fluidez propia de la vida contemporánea, tanto en su forma como en la figuración de los personajes. Las identidades se construyen a partir de fetiches/objetos de consumo, por lo que acaban por convertirse en identidades vacías, que funcionan dentro del cortoplacismo del mercado. La bisexualidad de la protagonista del episodio de *Three Times*, pero sobre todo su indecisión sobre con quién estar, sumada a sus problemas de

⁹⁶ Utilizo los términos de los que se sirve Carlos Losilla para analizar el cine contemporáneo: disolución y monumento. Muchos de sus artículos recientes se estructuran a partir de estos términos. Por ejemplo, *De la disolución al monumento*. En *Cahiers du Cinéma. España*, especial nº6, mayo de 2009; *Difusión, difuminación, disolución. La vida de los otros cines europeos*. En FONT, Domènec; LOSILLA, Carlos (eds.) *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Ediciones de la Filmoteca. 2007; o en *¿Por qué Godard sigue siendo tan importante?* En *Cahiers du cinema España*, n. 2 Junio 2007, en que define las *Histoire(s) du Cinéma* de Godard con un monumento, pero sin confundirlo con un mausoleo.

salud, que le hacen vivir de una manera más frenética el presente, le dan un carácter efímero a su identidad. De la misma manera, el Jack que pasa de la rutina propia (aunque amagada) del capitalismo tardío y de la compra compulsiva, a la vida delirante de las luchas y el prototerrorismo, convierte su identidad no sólo en esquizofrénica, sino también y a la par, en excesiva y fútil.

Tras los cambios continuos de identidad que sufren estos personajes, contruidos a partir del consumo, de bienes o experiencias, pues “la identidad –única e individual– sólo puede tallarse en la sustancia que todo el mundo compra y que solamente puede conseguirse comprándola”⁹⁷, lo único que puede permanecer es el cuerpo. Por un lado, el maltrecho cuerpo de Jing, de aparente pronta caducidad. Por otro, el cuerpo que ha de ser reafirmado, pero también contradictoriamente (esquizofrénicamente podríamos decir) convertido en objeto reificado, en *body-art*, a partir de las peleas del club de la lucha. Hou y Fincher mueven los cuerpos por sus universos remarcando el carácter esquizofrénico de esta sociedad. El taiwanés los mueve como un maestro de marionetas en un ambiente sórdido, sin horizonte, entre espacios claustrofóbicos o vías de transporte agobiantes, como si se trataran de bienes de consumo. Por eso actúan como si tuviesen una vida corta y fugaz. Se aman y se hacen daño con una tremenda celeridad. El americano desdobra y castiga los cuerpos, para despertarlos del letargo consumista de la Sociedad-Red. Crea así, al final, una identidad a modo de Deleuze y Guattari entre el producir y el producto, a partir de una síntesis conectiva que crea un cuerpo sin órganos, “lo improductivo, lo estéril, lo engendrado, lo inconsumible”⁹⁸. Mediante la síntesis de las dos identidades esquizofrénicas, en una suerte de operación hegeliana, crea este producto propio de la contemporaneidad, salvado de alguna manera de la mera conversión en objeto de consumo, aunque abocado a una realidad sin salida, sin horizonte.

Los espacios que habitan no son ya lugares. Perdida toda conexión con lo local – con lo genuinamente local-, la construcción fluida que se cimenta sobre el terreno se trata ahora de paisajes efímeros, fácilmente intercambiables, que no piden rigidez ni sujeción. Imágenes virtuales, luces de neón, muebles de diseño... Todo esto puebla los nuevos espacios y poco tiene que ver con algo fijo, que pueda permanecer y otorgar una identidad estable. Estos espacios no miran al pasado, pues cortaron toda unión posible.

⁹⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Op. Cit. Pág. 90.

⁹⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Op. Cit.* Pág. 17.

Así, los habitantes-personajes que viven en estos espacios, Jing y Jack, sólo miran al presente: no hay ni pasado ni futuro. Las identidades se tornan efímeras, como los objetos de consumo y las experiencias (léase la música, las discotecas, los viajes, etc.) que llenan las ofertas de la sociedad de consumidores.

Tanto uno como otro muestran, desde geografías y cines muy diversos, un mismo panorama desolador e incommunicativo. La narración se diluye o se excede –hasta explotar– como lo hace el espacio. Pero en lugares tan apartados y en cines tan distantes, los procesos espaciales, que afectan a sus personajes, se dan de una manera similar. Ocurre lo que Milton Santos analiza en la nueva geografía global, “se constituyen, paralelamente, una razón global y una razón local que en cada lugar se superponen y, en un proceso dialéctico, tanto se asocian, como se contrarían”⁹⁹. Si en Taiwán como en Estados Unidos, los habitantes están afectados por el mismo efecto racionalizador, así como por sus contradicciones, de la misma manera ocurre en el panorama cinematográfico internacional. Como señala Àngel Quintana, quizá el cine contemporáneo “necesita construir múltiples pequeños relatos, un cine en el que lo local pueda convertirse en transnacional”¹⁰⁰. Y así ocurre en estas dos películas, pues la razón globalizadora que crea el nuevo espacio global aboca a sus habitantes-personajes a vivir y actuar de una misma manera. El espacio que habitan es casi un mismo lugar, aquel de la Sociedad-Red, aunque se sientan excluidos.

Deudores de la Modernidad europea, la relación de los cuerpos con el espacio que se establece en este cine viene de aquella que se desarrolló en el cine moderno. Domènec Font señala que “esa expulsión de la figura humana de sus propios territorios es uno de los elementos constituyentes de la modernidad. Ya nada está en su sitio, ya no es posible rehacer la casa, los lugares, tradicionalmente de hábito, son también lugares de tránsito. Que interiorizan lo exterior, visualizan fantasmas”¹⁰¹. Pero ahora el espacio no puede funcionar en esa ecuación entre espacio psíquico interior y espacio arquitectónico, porque estas fronteras se han abolido, pero también porque los espacios sobre los que se sustentan no son otra cosa que no-lugares. Ya no se puede hablar de que “las ciudades son falsos centros y que el único relato posible es el que se asienta en

⁹⁹ SANTOS, Milton. *De la totalidad al lugar*. Op. Cit. Pág. 152.

¹⁰⁰ QUINTANA, Àngel. *Un cine en tierra de nadie*. En *Cahiers du Cinéma. España*, nº10. Marzo de 2008.

¹⁰¹ FONT, Domènec. Op. Cit. Pág. 305.

sus encrucijadas”¹⁰², pues no existe centro, como tampoco lugar y la forma característica de vagabundeo, de los personajes erráticos de la modernidad, se ha convertido en un deambular fantasmático en que las cualidades de vacuidad del espacio han sido transferidas a los nuevos cuerpos posmodernos. Como sucede con otro cineasta taiwanés, Tsai Ming-liang en el que los personajes de *Vive l’amour* (*Ai qing wan sui*, 1994) vagan por un Taipei que, como en Hou Hsiao-hsien, se presenta en tanto no-lugar y los fantasmas no se sitúan fuera de sus cuerpos, sino que son ellos mismos. O en *El sabor de la sandía* (*Tian bian yi duo yun*, 2005), en la que se intensifica más si cabe esta sordidez de los espacios, que expulsa continuamente a sus personajes hasta sumirlos en relatos fantasiosos que hacen aún más exasperante la realidad. El relato abandona a los personajes en espacio sin una cartografía posible, en una ciudad de una profunda extrañeza, en la que la construcción identitaria se diluye como la narración. Definitivamente, la ciudad posmoderna, aunque la habiten o la vuelen por los aires, ya no les pertenece.

¹⁰² *Ibidem*. Pág. 308.

3. Simulacros, sombras y referencias



The World (Shijie, 2004) de Jia Zhang-ke



My Blueberry Nights (2007) de Wong Kar-wai



Un guardia chino camina a caballo entre las piedras de Stonehenge; unos turistas se hacen la típica foto ante la reproducción en miniatura de la torre de Pisa; la plaza del Vaticano es también objetivo de las cámaras fotográficas para los turistas, de la que sobresale la torre Eiffel; la Bocca della Verità romana, el Big Ben, la isla de Manhattan, todavía con la silueta de las torres Gemelas, el puente de la Torre de Londres, Notre Dame de París... Tras sus primeras tres películas, rodadas en su ciudad natal, Fengyang, Jia Zhang-ke se adentra en el tejido urbano de Pequín. Si en los anteriores films las imágenes se llenaban con productos de consumo llegados desde los diferentes puntos del mundo y servían de referentes a sus personajes, “en la ciudad ese entramado virtual ha compuesto una imagen global, se ha superpuesto a la realidad al punto de sustituirla”¹⁰³. Una imagen que funciona como simulacro del mundo, de ahí los nombres del parque y de la película. Es, como señala Fran Benavente, “un retrato urbano donde la virtualidad de las imágenes se superpone al mundo y se constituye como tal”¹⁰⁴. Pero ante esta construcción manifiestamente falsa, se encuentra la realidad de los que trabajan y pueblan este espacio, la población conocida como flotante, aquellos que han dejado sus provincias natales para ganarse la vida trabajando lejos de sus hogares. Se da, por tanto, una tensión dialéctica entre un espacio que opera desde el simulacro y unos personajes que no pueden hacer suyo ese territorio. En palabras del propio director, se trata de “contar una historia verdadera en un mundo falso”¹⁰⁵. Por su parte, en la otra película, también china, *My Blueberry Nights* (“una producción de Hong Kong rodada en Estados Unidos y en inglés”¹⁰⁶, según el director), Wong Kar-wai introduce sus personajes en estos mismos referentes, sin ningún tipo de tensión dialéctica entre su propia cultura y la receptora, esta vez la estadounidense. Si bien la aspiración del director es seguir un estilo y unas características propias, aunque la

¹⁰³ BENAVENTE, Fran. *Civilización en transición*. Texto que acompaña la edición de la película en Intermedio.

¹⁰⁴ BENAVENTE, Fran. *Biografía de Jia Zhang-ke*. En http://www.intermedio.net/web/pdf/zhangke/BIOGRAFIA_JIA_ZHANGKE.pdf.

¹⁰⁵ Declaraciones que aparecen en el documental *Made in China* (2006) de Julien Sellaeron.

¹⁰⁶ Entrevista a Wong Kar-wai: “*Con My Blueberry Nights es como si hiciera mi primera película de nuevo*”. En <http://www.cineando.com/entrevistas/wong-kar-wai-con-my-blueberry-nights-es-casi-como-si-hiciera-mi-primera-pelicula-de-nuevo/>

denomine como su “película de vacaciones”¹⁰⁷, se hace patente, sin embargo, que el espacio que utiliza acaba por dirigirse hacia un limbo cultural que no acaba por beber del territorio americano a la par que echa de menos la urbe hongkonesa presente de alguna manera en sus anteriores películas. La secuencia a analizar en este capítulo se sitúa en un lugar que podría definirse como los *espacios cualesquiera* de Deleuze, pero se difumina entre una imagen fragmentada y ralentizada, convertido en un no-lugar, en confluencia con el tren que marca (o anula) las distancias y las luces de semáforos y neones.

En una se trata de la imagen de la globalización desde la localidad, sin salir de un país. La otra, la imagen reificada de lo global olvidando el ligamen con lo local, fuera de un territorio que en anteriores filmografías funcionaba, cuanto menos, de sujeción. Si la primera pone en evidencia la construcción fetichista de los referentes que han de gobernar la imagen de un mundo globalizado, la segunda se enfrasca en ella sin atreverse a seguirla al pie de la letra, pero tampoco a contrariarla y a mostrar sus contradicciones. Después de la construcción de un espacio sobre la *tabula rasa* que exigía la desconexión con el territorio, en este punto se trata de las referencias sobre las que se crea un discurso –en tanto imagen– de lo global. Carlos Losilla señala que “la extraterritorialidad ha perdido su condición de excepcional desde el momento en que todo es extraterritorial, en que cualquier cosa podría ocupar el lugar de otra, en que los espacios son intercambiables”¹⁰⁸. Esto nos sirve tanto para el mundo que retrata Jia Zhang-ke, en que todo se basa en copias (las miniaturas del parque temático, los documentos de identidad, la moda, el karaoke), como en la condición transnacional de la película de Wong Kar-wai que no se decanta por hablar de una cultura arraigada, sino más bien por una imaginaria universal implantada desde la cultura hegemónica. Como apunta Alex Thurman, “la cultura receptora (en *The World es la china*¹⁰⁹) pierde pautas de identidad solidificadas durante siglos a cambio de otras nuevas cuyo origen y esencia muchas veces desconoce o no comprende, pero que acepta al considerarlas como un signo de modernidad o superioridad”¹¹⁰.

¹⁰⁷ FRODON, Jean-Michel. *Wong Kar-wai: “My Blueberry Nights, mon film de vacances”*. En *Cahiers du Cinéma* nº623, mayo de 2007.

¹⁰⁸ LOSILLA, Carlos. Op. Cit. Pág. 43.

¹⁰⁹ En el caso de Wong Kar-wai también o, apurando más, la hongkonesa. En todo caso, tampoco se compromete con una cultura americana “real”.

¹¹⁰ THURMAN, Alex. *El precio del progreso*. En *Contrapicado*. Marzo/ abril de 2006.

El poder que tiene en los casos analizados la imagen reside en la capacidad de seguir el flujo de las imágenes-simulacro del parque temático de *The World* o los no-lugares característicos del viaje americano en *My Blueberry Nights*. Es decir, de caer o no en la imagen global e intensificar su reificación. Jia Zhang-ke, que nos quiere mostrar que “la ‘modernización’ y la globalización han llegado a China, pero el país parece moderno sólo en la apariencia”¹¹¹, hurga en la construcción fetichista de un espacio que es puramente simulacro, desvelando la realidad en la que se cuece esta pretendida mundialización. Por su parte, Gonzalo de Lucas dice respecto a la película de Wong Kar-wai que sin la utilización del contraplano geográfico americano, “la reproducción de su estilo en los Estados Unidos recuerda a los centros comerciales que se extienden por el mundo sin rasgos distintivos”¹¹². El tratamiento espacial toma un importante carácter discursivo, sobre el que se cierne el carácter identitario del lugar y de los personajes, atendiendo a cuáles son las referencias con las que se construye dicho espacio.

3.1 El plano general del mundo

Delante de las miniaturas que sirven para construir las imágenes que en las fotos de los turistas parecerán ser reales, se presentan dos personajes de provincias, inmigrantes que han llegado a la capital china, equipaje en mano. Se trata de la conocida como población flotante. Como los trabajadores del parque temático -sean guardias, bailarinas, etc.-, esta concepción les otorga una identidad de desarraigo con la localidad. Los flotantes son así en cualquier otra urbe en la que se presentan como inmigrantes que llegan a trabajar para ganarse la vida, pero en este espacio su condición se acentúa, dada la imposibilidad de hacer suya una geografía construida desde la mentira. Como observa Shelly Kraicer, “la película crea mundos dentro de mundos, donde todas las cosas – arquitectura, emociones, comportamientos- son falsificaciones laboriosamente construidas, concienzudas copias de originales imaginarios que permanecen aún más fuera del alcance cuanto más obsesivamente fetichizados están los simulacros”¹¹³.

¹¹¹ WALSH, David. *Interview with Jia Zhang-ke, director of The World*. <http://www.wsws.org/articles/2004/sep2004/int-s29.shtml>.

¹¹² DE LUCAS, Gonzalo. *Guardar las formas*. En *Cahiers du Cinéma*. España nº18, diciembre de 2008.

¹¹³ KRAICER, Shelly. *Lost in Time, Lost in Space: Beijing Film Culture in 2004*. En *Cinema Scope* issue 21.

Según el pensamiento de Jean Baudrillard, esta construcción falsificada sirve para esconder desde la hegemonía –esta vez el gobierno chino- las realidades que se dan bajo la imagen oficial, pues “la única arma absoluta del poder consiste en impregnarlo todo de referentes, en salvar lo real, en persuadirnos de la realidad de los social, de la gravedad de la economía y de las finalidades de la producción”¹¹⁴. Sin embargo, Jia Zhang-ke sabe cómo sobrepasar esta representación hegemónica cuando, en esta misma escena, pone los cuerpos de sus personajes trabajadores delante de los simulacros, que ante el chiste sobre las Torres Gemelas, adquieren una enorme irrealidad. Mientras ellos hablan de cuestiones cotidianas, de la familia, del trabajo, el escenario sobre el que se sitúan, repleto de los referentes más patentes de la cultura globalizada, toma cada vez más visos de situarse en un mundo inalcanzable para quienes habitan el otro mundo, el real.

Como señala Fran Benavente, los personajes se mueven “entre dos espacios: el esplendor en acuario de un mundo irreal y la miseria real de sus cimientos y sus desechos”¹¹⁵. Pero si en la imagen hegemónica el encuadre funcionaría de manera fragmentaria, mostrando tan sólo el esplendor de ese mundo irreal que se denomina espacio global, Jia Zhang-ke abre el campo, se escapa del primer plano para llegar a un plano general en el que introduce los dos espacios y muestra, así, las fisuras de esta construcción. Tampoco se centra en el encuadre cerrado de las miserias de sus personajes, como haría un cine pretendidamente llamado social, pues la grandeza del cineasta chino radica en desvelar las contradicciones de este sistema, de la globalización, pero también de un país con un sistema económico capitalista gobernado por un Partido Comunista. Así, las contradicciones se hacen patentes en las imágenes que nos ofrece Jia; detrás de la supuesta y manifiestamente falsa globalización de los simulacros que pueblan el parque temático, se encuentra la globalización real, la de los trabajadores, la de las diferencias de clase –y por tanto de una lucha de clases latente- en un país que se llama socialista. Tao (Zhao Tao) y Anna (Alla Scherbakova) son los símbolos de una mundialización real, una trabajadora china y otra rusa que no hablan un mismo idioma, pero que se entienden, porque viven en las mismas condiciones trágicas y de extrañeza de un lugar que verdaderamente les pueda pertenecer.

¹¹⁴ BAUDRILLARD, Jean. Op. Cit. Pág. 47.

¹¹⁵ BENAVENTE, Fran. *Civilización en transición*. Op. Cit.

Lo primero que hace el director chino es enseñarnos las bambalinas de la representación, ya que “todo escenario, todo espectáculo, se cuece en la trastienda. Por allí empieza a filtrarse lo real”¹¹⁶. Todo este mundo es una gran puesta en escena y lo que nos muestra Jia Zhang-ke son las huellas que llevan a dicha construcción, desmontando y desrealizando cada representación con tal de rebajarla a lo real. Como he dicho, esto lo consigue sobrepasando el fragmento, incluyéndolo en un sistema que por fuerza incluye las fisuras del espectáculo, mostrando el intervalo entre las construcciones en simulacro y los cuerpos flotantes de los trabajadores. Jia Zhang-ke “trabaja a conciencia las brechas entre cuerpo y mundo, la imposibilidad para relacionarse, la extrañeza de los otros y la necesidad de encontrar un espacio más allá de lo aparente”¹¹⁷. Porque como dice Kraicer, aunque los personajes parecen contentos por la conexión al fácil acceso de la cultura global, “la paciencia de Jia, penetrando lentamente su mirada, revela que sus vidas interiores están paralizadas, atormentadas con un sentido de pesimismo, de gradual vaciamiento de la esperanza”¹¹⁸.

Si los personajes de Jia son flotantes, este espacio intensifica su condición identitaria. Lejos de encontrar un lugar al que agarrarse, esta geografía de lo falso los hace resbalar y dificultarles la posibilidad de labrarse un sentimiento de pertenencia. Este espacio es la consolidación del capitalismo, pues se han acelerado las condiciones de producción y con ellas se han abolido las nociones de tiempo y espacio. Como señala Emmanuel Burdeau, este parque “constata el fin de las diferencias entre día y noche, interior y exterior”¹¹⁹ y con ello se intensifica la condición inestable de la figuración humana, convirtiéndolo, en palabras de Fran Benavente, en un “mundo habitado por cuerpos que, perdidos y desorientados en este magma, se mantienen en un estado de suspensión, atrapados en un cortocircuito comunicativo”¹²⁰. Esta construcción a base de referentes, de la proliferación de simulacros que unen espacios y constriñen las distancias, sirve también para reducir –en proyección de anular- el tiempo de la circulación de mercancías, ahora también convertidas en imágenes y experiencias. Este parque temático no sólo representa la contracción del espacio, sino también del tiempo. Por tanto, se trata de una imagen reificante del propio sistema en red de las

¹¹⁶ *Ibíd.*

¹¹⁷ BENAVENTE, Fran. *Biografía de Jia Zhang-ke*. Op. Cit.

¹¹⁸ KRAICER, Shelly. Op. Cit.

¹¹⁹ BURDEAU, Emmanuel. *Nouvelles du monde*. En *Cahiers du Cinéma* n°602, junio de 2005.

¹²⁰ BENAVENTE, Fran. *Civilización en transición*. Op. Cit.

transacciones globales en el actual sistema capitalista de orden mundial. Jia Zhang-ke afirma en una entrevista que con ello quería “abordar otro problema que me apasiona: la metamorfosis del tiempo. En la ciudad se da una desaparición de la distinción entre el día y la noche, la desaparición del ritmo de la vida tradicional relacionado al cambio de las estaciones, a la llegada de la primavera: todo eso se ha abolido en otro tiempo que da a la vida un ritmo nuevo”¹²¹.

Jia Zhang-ke utiliza otros mecanismos para intentar radiografiar de la mejor manera posible las consecuencias de una globalización que prioriza la imagen exterior a las realidades y conflictos interiores, entre ellos las contradicciones nacionales. Estamos en una sociedad pretendidamente post-benjaminiana, en la que prevalece la producción en serie y la rápida circulación de ideas y mercancías sobre las experiencias y las vidas reales y únicas. Por eso, Cyril Neyrat argumenta que “la limpidez de la textura HD como modo de aparición de los seres y las cosas: muy definidos, y por lo tanto cercanos, desprovistos de todo resto de distancia aurática”¹²² es indispensable para retratar un mundo que se basa en la constante multiplicación de autorreferencias. Jia también dice estar convencido de que el formato digital “es la herramienta más eficaz para mostrar la realidad contemporánea. Su textura se adecua perfectamente a la sociedad de consumo, a sus colores, a sus embalajes”¹²³. Una sociedad, en definitiva, pretendidamente artificial, que debe ser filmada evidenciando estas construcciones falsas, haciendo patente que no sólo se ha perdido el aura a partir de esta reproductibilidad sin fin promulgada por el consumo, sino que se pierden también todas las huellas de una realidad que todavía se mueve por sus brechas. Jia lo potencia además con la utilización de música electrónica, de la misma manera y con el mismo compositor que Hou Hsiao-hsien, Lim Giong, que les dota de un ambiente etéreo a esos cuerpos ya de por sí flotantes. Como él mismo dice, “hace experimentar el flotamiento en un espacio intermedio sin coacción, en el que nos sentimos llevados hacia algo que en el fondo no dirigimos”¹²⁴. Por otra parte está la animación flash que utiliza para recrear la comunicación interpersonal mediada por los teléfonos móviles, con la que se abstrae de la realidad material –y espacial- en una redundancia pretendida de la

¹²¹ CIMENT, Michel; TOBIN, Yann. Entrevista con Jia Zhang-ke. *Les paillettes et la tristesse chinoise*. En *Positif* n°531, mayo de 2005.

¹²² NEYRAT, Cyril. Op. Cit.

¹²³ BURDEAU, Emmanuel; TESSÉ, Jean-Philippe. *Ce temps-là a disparu*. Entrevista con Jia Zhang-ke. *Cahiers du Cinéma* n°602, junio de 2005.

¹²⁴ *Ibidem*.

artificialidad de la comunicación contemporánea que intensifica más si cabe la incomunicación propia de los cuerpos cara a cara, deudora en su caso del cine de Antonioni. Burdeau interpreta esta utilización de la animación como que “la trama de la imagen o el especto del simulacro se han colado ya por todas partes, tanto en los vestigios de lo real en duro como en la fluidez del dibujo animado”¹²⁵.

Este espacio produce lo que las ciudades del anterior capítulo ya determinaban, lo que Jia Zhang-ke llama *una nueva soledad*. Se trata de una atomización de las relaciones sociales que son consecuencia directa de la desmaterialización de los espacios y los medios de comunicación que propaga el capitalismo: “la relación directa entre las personas se borra, en beneficio de las relaciones mediadas por las máquinas”¹²⁶. Si en *Three Times*, Jing y su pareja se escriben en pantallas digitales los desgarradores y dañinos mensajes que no se atreven a decirse cara a cara, llenando además el propio plano de una información electrónica que desmaterializa incluso los medidos planos de Hou; en *The World*, Jia lleva esta comunicación virtual hasta la irrealidad, creando un mundo que ya nada tiene que ver con el real. Intensificando por tanto el carácter de simulacro y aboliendo todo espacio posible para el contacto directo (salvo la muerte).

3.2 Sombras fantasmáticas de un espacio

El viaje de Elizabeth (Norah Jones) comienza a partir de una fragmentación de la imagen que es también la fragmentación del espacio. La puerta de la cafetería que se cierra, el rostro de ella y la luz del tren, demuestran que el trayecto que ha de hacer la protagonista en tanto viaje interior no va más allá del cruce de la acera, pues como manifiesta el no-lugar en que se sume, ya no existen las distancias. La realidad fragmentaria que expone Wong Kar-wai es también la de la abolición del tiempo, bien por su aceleración, bien por su ralentización. La sumisión a una imagen que se presenta en este film como superficial, pero también adulterada, fluidiza y escurridiza hace que ésta huya sin que el director se atreva a captar una esencia de la que parece carecer, pues está desarraigada del espacio. El espacio en que se da esta acción es en la esquina de

¹²⁵ BURDEAU, Emmanuel. Op. Cit.

¹²⁶ CIMENT, Michel; TOBIN, Yann. Op. Cit.

una calle cualquiera, envuelta e incorporada a un no-lugar, que podría situarse del mismo modo en Taipei. Como señala Jean-Michel Frodon, la película presenta una “manera de filmar el espacio estadounidense, más allá de sus iconos, sin ilusión de mostrar el enorme peso de sus clichés, pero sin ironía”¹²⁷. La elección de Norah Jones sin una justificación de raíz, como los escenarios en que se mueve la película, convierte a la cantante en un cuerpo solitario condenado a flotar por un espacio abstracto.

Como en otras películas suyas, Wong Kar-wai utiliza no-lugares para hacer de escenario a sus personajes. Sin embargo, a aquellos espacios que filmó anteriormente les supo otorgar una cierta experiencia identitaria, producida por la vida cotidiana de Hong-Kong, dándole una significación espacial que la anclaba a un lugar concreto. Si bien Wong rodó también fuera de la ciudad hongkonesa, en Buenos Aires o en Filipinas, ésta servía siempre como centro dramático. Quizá es verdad que el encanto de su cine está en el desplazamiento de sus personajes por espacios sin memoria, lo que provoca que “la cronología se evapore literalmente a favor de una inmovilización, (...) hace salir el tiempo fuera de sus goznes, un tiempo que se fluidifica, se vuelve gaseoso, vaporoso, fantasmático”¹²⁸. También puede ser por eso por lo que Thierry Jousse denomina identidades flotantes a la condición de sus personajes –en este punto lo enlazamos con Jia Zhang-ke-, porque no son capaces de vincularse a un espacio, que se diluye con ellos a fuerza de la erosión del tiempo. Pero la fuerza del director de Hong-Kong radica en su opción de anclar el tiempo con fechas y acontecimientos, bien sea por los personajes masculinos que cuentan y fijan cada segundo o por los sucesos históricos que hacen partícipe al tiempo escurridizo de sus films de la Historia en la que se enmarcan.

En este punto convendría discutir si en *My Blueberry Nights*, como sostiene Carlos F. Heredero, “las criaturas de Wong Kar-wai se aferran a las señas de identidad de las escenografías que les han conformado como tales y se reapropian de un espacio ajeno”¹²⁹ o más bien los personajes vagan por un espacio confeccionado por luces de neón y sombras en el que ya no tienen ningún punto de sujeción ni espacial ni temporalmente. Quizá la cuestión se encuentra en las referencias culturales sobre las

¹²⁷ FRODON, Jean-Michel. *My Blueberry Nights*. En *Cahiers du Cinéma* n°629, diciembre de 2007.

¹²⁸ JOUSSE, Thierry. *Wong Kar-Wai*. Cahiers du Cinéma/CNDP. París, 2006. Pág. 31.

¹²⁹ HEREDERO, Carlos F. *Imaginarios cruzados*. En *Cahiers du Cinéma*. España n°18, diciembre 2008.

que erige la topografía de la película. Ángel Quintana define el film como “un diálogo entre su escritura manierista y la civilización americana”, en el que “Wong Kar-wai se muestra demasiado tímido en el intento y realiza un producto híbrido (...) donde lo oriental se diluye ante ciertos rasgos de la cultura globalizada, como los discursos publicitarios o la estética del videoclip”¹³⁰. Las imágenes, pues, no se anclan a un espacio. Como leíamos en las palabras de Gonzalo de Lucas, la imaginería globalizada de la que bebe no la fija a una tradición cultural, sino más bien a una cultural universal provocada por el consumo. Tal vez la gracia podría radicar de la misma manera aquí, al mostrar unos personajes flotantes ante una cultura que no los arraiga a un espacio concreto –ya que como comprobamos en la película, son personajes errantes-, pero se olvida de desvelar las huellas de esta construcción del espacio global que sí muestra su compatriota Jia. Wong Kar-wai admite que conoce América principalmente por el cine y por la literatura y que los lugares que utiliza como escenario de esta película los utiliza porque le recuerdan a esta inspiración¹³¹. Sin embargo, parece que esta visión fantasma que tiene sobre la cultura americana se quede ahí, en una forma fantasmagórica que no acaba materializándose con el rodaje de la película.

La parte más significativa de la película se trata de aquella que funciona en los interiores, un tanto claustrofóbicos y que nos vienen a reafirmar que ya, como en el caso de *The World*, no existe diferencia entre noche y día. Esto lo retoma de sus anteriores obras, que suceden constantemente en pequeños apartamentos o en establecimientos de comida, sin que importe mucho el momento del día que sea, pues Hong Kong se presenta en el cine de Wong Kar-wai como una ciudad que nunca duerme, en la que siempre hay vida. Como tampoco existe, antes de que se embarque en un conato de *road-movie*, gran diferencia entre interior y exterior, pues funciona también como un ambiente opresor. Si, como dice Jean-Miche Durafour, “Hong Kong es, en el cine de Wong Kar-wai, la encarnación ideal-típica, una arquitectura del abandono fundamental, una suma de soledades yuxtapuestas (...), que nunca forman una totalidad, ni se fusionan en una comunidad, ni se anulan como pluralidad, es decir como soledades”¹³², Nueva York se presenta como un espacio fragmentado, aunque abstraído de toda

¹³⁰ QUINTANA, Ángel. *Un cine en tierra de nadie*. Op. Cit.

¹³¹ HEREDERO, Carlos F. Entrevista con Wong Kar-wai. “*Las emociones son universales*”. En *Cahiers du Cinéma. España* nº1, mayo de 2007.

¹³² DURAFOUR, Jean-Michel. *Wong Kar-wai: pour un cinéma de l'exappropriation*. En *Trafic* nº53, primavera de 2005.

posible arquitectura, donde dos soledades, primero yuxtapuestas, acaban por converger. Lo más notable es cómo se adecua la desubicación personal de los dos protagonistas con las imágenes escurridizas e inestables que se muestran durante toda la película. Un ejemplo es la cámara situada en el bar de Jeremy (Jude Law), en la que veremos cómo registra una pelea mientras la cámara va cambiando de colores y percepciones a medida que se va arreglando. Es una muestra de la desmaterialización que sufre la imagen contemporánea, pero también el espacio, que se conforma como tal. Sin embargo, dicha imagen sigue fluyendo sin que el director acabe por darle un tipo de anclaje a un referente espacial concreto, cerrado en un final que no admite fisuras.

Las referencias que toma, musicales (canciones de los Cat Power en Nueva York, Otis Redding y Ruth Brown en Memphis y Ry Cooder en Nevada) o literarias (resonancias a Tennessee Williams en la historia de Memphis), fluyen y se disipan por la película, pero no funcionan en tanto sujeciones firmes, no hacen a esta película deudora de una tradición. Quizá sea porque se trata de una cultura que se ha formado en la universalización y la unificación de las formas o quizá tan sólo porque no ha desarrollado mecanismos de anclaje. Pero al final resulta que la imagen de la América profunda que nos da Wong Kar-wai –y esto son ya palabras de Heredero- es la del “resultado de una sofisticada operación formalista, de un diálogo cruzado entre diferentes imaginarios fílmicos sin capacidad para crear imágenes sustantivas que deriven, con coherencia, del torbellino interno y de la tormenta emocional que viven los personajes”¹³³. El mismo director reclama que “los paisajes son extraños para mí, no las referencias: *My Blueberry Nights* es un film de cinéfilo”¹³⁴. Pero las referencias no acaban por conectar con la geografía sobre la que se asienta ni con la geografía personal de los protagonistas.

Los paisajes exteriores de Nevada se confunden con la imagen propia de los anuncios de coches, en una suerte de espejismos que no pueden calar en sus personajes. Si bien acierta en dejar en fuera de campo la fisonomía urbana más turística de las ciudades, es cierto que tan sólo nos enseña no-lugares e interiores –entre claustrofóbicos y mundializados- haciendo que el espacio se torne, por fuerza, inestable, sujeto tan sólo a una autorreferencialidad volátil. El espacio, entendido ya en tanto representación, no

¹³³ HEREDERO, Carlos F. Op. Cit.

¹³⁴ FRODON, Jean-Michel. *Wong Kar-wai: “My Blueberry Nights, mon film de vacances”*. Op. Cit.

tiene una condición permanente, estable, no tiene fuerza identitaria. Además olvida todo resquicio de hogar. Si en anteriores películas le daba un importante poder dramático - Thierry Jousse señala al respecto que “el espacio doméstico es siempre, en el cine de Wong Kar-wai, un cosmos, a la vez la encarnación de un idea poética y el lugar de una toma de poder”¹³⁵-, aquí queda olvidado y sitúa como centro –bastante descentrado cabe decir- una cafetería, desprovista del peso identitario que otorgaban los apartamentos en otros films.

El crítico francés sostiene que además de los apartamentos, son “los objetos los que estructuran la lógica de lo cotidiano propia de las películas Wong Kar-wai”¹³⁶. Así que, a falta de un apartamento, son las llaves las que toman fuerza. Aquí funcionan como condensación de un tiempo, la de la antigua relación de Elizabeth, presente en su mirada desde la calle en la secuencia analizada. Operan como un sustitutivo simbólico, pero, tal como ocurre aquí, “si el objeto es permanencia, mismidad, su cosificada reaparición ante el sujeto no puede por menos que hacer cobrar conciencia a éste del extrañamiento y alteridad frente a sus antiguas prendas deseantes”¹³⁷. Recuerda un pasado que ya no está y el tiempo se precipita ante ella, pero también ante este lance, es el presente, y con él el instante, el que arremete y se establece en el relato. De entre las muchas llaves que hay en la cafetería de Jeremy, ésta es una más, que además tras el viaje no vuelve a tener presencia. Lo que significa la marcha de Elizabeth es, pues, la disolución de la fuerza de este objeto y, por tanto, también del tiempo, el pasado. Se pierde todo resquicio de tiempo para dejarse llevar por la fluidez de la imagen, para nadar por la superficie de unas luces y unas sombras que reflejan el rostro de Norah Jones sin ofrecerle nada. La esquina continúa igual sin ella que con ella, como el viaje tampoco cambia nada en ella. Todo fluye: el tiempo, el espacio, los cuerpos y las identidades.

¹³⁵ JOUSSE, Thierry. *Wong Kar-Wai*. Cahiers du Cinéma/CNDP. París, 2006. Pág. 43

¹³⁶ *Ibidem*. Pág. 41.

¹³⁷ COMPANY RAMÓN, Juan Miguel. *Dulces prendas por mí mal halladas. El objeto en el melodrama cinematográfico*. En VV.AA., PONCE, Vicente (Ed.). *Acerca del melodrama*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1987. Pág. 20.

3.3 Espacios vacíos: identidades flotantes

La construcción en simulacro genera un problema identitario primordial: “la ilusión ya no es posible porque la realidad tampoco lo es. Éste es el planteamiento del problema político de la parodia, de la hipersimulación o simulación ofensiva”¹³⁸. Como señala Baudrillard, nos encontramos con un proceso de ocultamiento de la realidad, con sus contradicciones y sus fallas. En un mundo que es creado por imágenes, se presentan tan sólo las apariencias, mientras que la vida real debe ser vivida en las entrañas, en las bambalinas de esta imagen. Por eso, es tan necesario mostrar los dos espacios, para desvelar las brechas que conforman la construcción.

La vida es vivida en la localidad. Por lo tanto, en todo espacio que se pretenda global se dará una tensión dialéctica entre lo local, entre la vida de quienes lo habitan, y la imagen que pretende reificar la globalización. Así, toda imagen cinematográfica que trate de abstraer las marcas que conforman el espacio material de la localidad corre el riesgo de caer en la representación hegemónica, que acaba por persuadirnos de lo real. Porque en este proceso, queriendo estar en todas partes y en ninguna, es cuando la cultura híbrida y omnívora hace aparición. Estas palabras de Carlos Losilla podrían plasmar esta indefinición territorial: “ya nadie se siente en otra parte, ni se ve impelido por la fuerza de la corriente, sino que está a la vez en uno y otro sitio, en todos los lugares, en lugar del no lugar, y las imágenes que crea o comparte resultan ser, finalmente, imágenes colectivas que surgen de un inconsciente privado”¹³⁹. Y esto es lo que ocurre en un espacio global como el conformado por la Sociedad Red. El espacio se vuelve cada vez más uniforme cuando tiene menos conexión con lo local. Se torna casi virtual y, por ello, el peso identitario de la tradición y de los sedimentos del pasado quedan relegados a construcciones a base de simulacros.

Dentro de este espacio, las identidades de los hombres –en este caso personajes– que lo pueblan, no pueden ser sino fluctuantes, inestables, flotantes. En el caso de *The World* lo son no sólo por su condición laboral, sino también por un espacio cuyas referencias se muestran vacuas a la par que extrañas. La brecha entre la vida local y las referencias impuestas desde la globalidad es enorme, pues una y otra distan mucho de

¹³⁸ BAUDRILLARD, Jean. Op. Cit. Pág. 43.

¹³⁹ LOSILLA, Carlos. Op. Cit. Pág. 41.

converger en alguna ocasión. En el cine de Wong Kar-wai los personajes no tienen, por lo general, una identidad marcada que los sujete a algo concreto, “buscan convertirse en otro”¹⁴⁰, tal y como señala Thierry Jousse. En *My Blueberry Nights* toman también este carácter fluido, de *levedad del ser*, que los hace flotar en sentido identitario, pero ya no tienen ningún referente en el que intentar reflejarse. Como nos advierte Baudrillard, el simulacro no trata de ser reflejo, ni tan sólo pretende imitar, pretende suplantar lo real por su doble operativo. Por tanto es un vaciado de lo original para intercambiarlo por algo hueco con la misma apariencia. Las identidades como los espacios de su película americana flotan por referencias vacías. Quizá es en ese flote en el que se da el choque de identidades que lleva al tímido pero estilizado beso que cierra la historia, así como sus fisuras.

Todo simulacro se trata de una representación. De ahí que Jia Zhang-ke dé tanta importancia a los ensayos y a la construcción de la puesta en escena de los espectáculos. Porque de esta manera desvela lo real, la localidad material ante la construcción irreal de una representación de lo mundial, pues ante este “escenario global, ante el ceremonial de la imagen, lo real resiste y comparece como malestar”¹⁴¹. Situación que lleva a sus protagonistas, Tao y Taisheng (Cheng Taisheng), dada la imposibilidad de fijar las identidades en un espacio que les es extraño y la incomunicación que provoca la inevitable mediación virtual, a converger fuera de un espacio y un tiempo que no los separe sistemáticamente: la muerte. Diferente y más pesimista que en el otro caso, en el que las identidades flotantes convergen, pese a que se trata de un espacio que no les asegura ningún tipo de anclaje. Con todo, en ambos casos parecen seguir la hipótesis de Baudrillard, de no encontrar ilusión allá donde no hay realidad.

Las dos son películas chinas que trabajan, de alguna manera, la imagen de lo global. Sin embargo, el tratamiento del espacio es radicalmente diferente. Si *The World* construye una imagen del mundo desde la localidad y muestra la tensión que se da entre ésta y lo global, *My Blueberry Nights* no genera ningún tipo de fricción. Se embarca en una imagen que no supone ningún coste, pero tampoco ninguna oportunidad de exploración. Lo que recoge Wong Kar-wai con su cámara es la sombra de la imagen del espacio global, que planea sobre el film y que lo engloba, como en realidad lo engloba

¹⁴⁰ JOUSSE, Thierry. *Wong Kar-Wai*. Cahiers du Cinéma/CNDP. París, 2006. Pág. 43.

¹⁴¹ BENAVENTE, Fran. Op. Cit.

todo. En la película de Jia Zhang-ke también está presente, pero es evidenciado y la fluidez inherente a éste se torna aspereza por el trabajo de la puesta en escena del director de Fenyang, que ejerce una dialéctica de los cuerpos sobre el espacio. La condición flotante de sus personajes toma un nuevo peso en el relato, pues la construcción de los planos en vez de fragmentar su pertenencia, la une a un todo. El montaje subraya la presencia de una realidad que se vive ahí, que se revela dentro del plano y que se superpone a un espacio que los repele. En cambio, en la película de Wong Kar-wai, el montaje fluye demasiado deprisa y no es capaz de trazar esos momentos pregnantes de tanta intensidad que lograba *Deseando amar (In the Mood for Love/ Fa yeung nin wa, 2000)* y que conseguían mostrar la inmanencia de unos cuerpos que adquirirían un peso imposible en este film.

4. Espacios límbicos: fantasmas y zombis



Inland Empire (2007) de David Lynch



Juventude em marcha (2006) de Pedro Costa



El fragmento elegido en este capítulo de *Inland Empire* es la confirmación de la abolición de las fronteras y, con ellas, la distancia y el tiempo. Se trata de una desmaterialización del espacio fílmico que, si bien tiene su consistencia en el terreno del inconsciente, toma una nueva intensidad a partir de la nueva y paradigmática dimensión que ha abierto la propagación de Internet. La imagen nos sitúa en primer lugar en una tétrica casa de Polonia, en donde transcurre uno de los universos que se entrelazan en la película. Mediante fundido se convierte en una escena de la serie grabada para Internet *Rabbits*. Las posteriores imágenes en que encontramos a Nikki (Laura Dern) ocurren en dos espacios diferentes, exterior e interior, en los decorados de la película que está rodando. Entre interferencias, las imágenes se trastornan, aparecen y desaparecen los cuerpos de las mujeres que rodean a Nikki, que circulan desde Los Ángeles a Polonia con ella, convertidas, dada su virtualidad, en puras imágenes, objetos de intercambio sometidos a la circulación global. Pese a que nos encontramos con unas imágenes pertenecientes a un universo interior, por tanto a una topografía mental, perteneciente a la protagonista, pero a la vez al creador, no podemos reducirlo simplemente a la esfera del subconsciente y, por lo tanto, al puro psicoanálisis. Si bien es cierto que convendrá utilizar algunos términos freudianos y lacanianos, el análisis materialista de estas imágenes nos llevan a la concepción de un mundo –dentro de la superestructura, a partir de las condiciones estructurales en los cambios de la producción- en el que se han anulado las distancias. Pero también en el que el espacio físico convive con el virtual. *Inland Empire* potencia incluso más que las otras obras de Lynch su carácter rizomático, que, como señalaba en la introducción, tiene mucho que ver con la estructura en red de un mundo interconectado, sin un centro y desarraigado del territorio, en “una organización social que pretende superar el espacio y aniquilar el tiempo”¹⁴². Esta estructura genera sin duda problemas –estructurales *per se*-, pues produce, a la vez que un mundo en permanente conexión, numerosos espacios desconectados. En tanto espacio invisible –de la cartografía cognitiva del ciudadano medio- se presentan tanto el barrio de Fontainhas como el de Casal Boba, en el que se desarrollará *Juventude em marcha*. Un espacio aislado al que “nadie va, nadie sale”¹⁴³. Como producción espacial

¹⁴² CASTELLS, Manuel. Op. Cit. Pág. 551.

¹⁴³ MARCHAIS, Dominique. *La vie des morts*. En *Les inrockuptibles*, nº137. 4 al 10 de febrero de 1998.

del capitalismo tardío aparece también desterritorializado, fuera de unas coordenadas sociales que lo unan a la ciudad lisboeta. Hecho al que colaboran los reportajes de televisión dedicados a “barrios conflictivos”, que los transforman, por la preconcepción de la forma y el trabajo con el tiempo, en espacios uniformados, tanto como los no-lugares que pueblan las diferentes partes del globo, dentro de un universo virtual fuera del territorio y muy lejos del espacio de los flujos.

Las diferencias radicales que se dan entre los dos espacios, en uno en el que prima la ductilidad y fluidez y en el otro, el estatismo y la inmovilidad, provienen, entre otras cosas, de las diferencias de clase. *Inland Empire* opera en un espacio interconectado, sumido en una conexión en red que se introduce en el inconsciente de su protagonista e intensifica sus miedos burgueses: proletarización del yo, virtualización de las propiedades, conversión en objeto, etc. Mientras que en el cine de Costa se trata de espacios aislados por su condición social, desconectados incluso del espacio urbano más próximo y desubicados en la cartografía social. Sin embargo hay algo que los une, debido tal vez a la filiación de ambos cineastas al cine de Jacques Tourneur. Algo que muestra que los dos espacios son partícipes de una condición global y producto, a la vez, del mismo sistema y de la misma época. Se debe a la pesada presencia de la incertidumbre, que aparece con fuerza en las dos películas desde el fuera de campo. Así, el fuera de campo funciona, según Jacques Aumont: “como lugar de lo potencial, de lo virtual, aunque también de la desaparición y del desvanecimiento: lugar del futuro y del pasado, mucho antes de ser el del presente”¹⁴⁴. Es la presencia constante de lo incierto, que se presenta en la trilogía de Fontainhas de Pedro Costa (*Ossos*, 1997; *No quarto da Vanda*, 2000; *Juventude em marcha*, 2006), tal y como reconoce el mismo director y sostiene Glòria Salvadó¹⁴⁵, en *el contraplano con la muerte*, que sobrevuela estas tres películas y no puede ser filmado. En Lynch se basa en su construcción de atmósferas en las que predomina, según Iván Pintor, “la desubicación, la inseguridad, la certeza de que el único suelo sólido es el que alcanzan a cubrir los pies en cada momento”¹⁴⁶ y que, por lo tanto, cualquier elemento que potencialmente pueda entrar en plano es sinónimo de perturbación.

¹⁴⁴ De AUMONT, Jacques. *El ojo interminable*. Paidós. Barcelona, 1989. Citado en FONT, Domènec. Op. Cit. Pág. 303.

¹⁴⁵ SALVADÓ, Glòria. *Contraplà amb la mort. Imatge i Història en el cinema portugués contemporani*. Tesis doctoral UPF, 2008.

¹⁴⁶ PINTOR, Iván. *David Lynch y Haruki Murakami. La llama en el umbral*. En VV.AA. *Universo Lynch*. Calamar Ediciones. Madrid, 2006. Pág. 100.

Apunta Bauman que “el capital puede viajar rápido y liviano, y su liviandad y motilidad se han convertido en la mayor fuente de incertidumbre de todos los demás”¹⁴⁷. Puesto que la vida contemporánea está sometida a lo que Paul Virilio ha denominado la dromocracia –la tiranía de la velocidad-, debido a la abolición de las nociones de espacio y tiempo, la rapidez de los cambios genera una insoportable incertidumbre a unos habitantes que no saben lo que podrá pasar mañana. Por supuesto, eso se presenta en las películas de Costa por el miedo de sus personajes a no saber si podrán tener un techo bajo el que cobijarse. En *Inland Empire* están presentes en lo que ya he señalado anteriormente, en las pesadillas burguesas, bien por el peso de valores familiares (dar un hijo a su marido), profesionales (conseguir y desarrollar bien el papel) o de propiedad (mantener un estatus, un hogar). Gran parte de esta incerteza es, pues, espacial. Ambos espacios están desterritorializados de alguna manera. Uno, en el espacio hegemónico pero virtual de Internet y de la circulación de imágenes y capital. Otro, en el espacio desconectado, invisible y vacío de los barrios marginados¹⁴⁸. El papel que otorga el cine a estas dos realidades tan diferenciadas es el de reterritorializarlas, darles una nueva condición en el espacio-cine. Como señala Pedro Costa en una entrevista, “la habitación de Vanda ya no existe, ahora sólo existe en el cine”¹⁴⁹. El espacio físico ha sido derribado, en aras de la construcción de un nuevo espacio “con sentido” para el orden global. No obstante, la liviandad de las construcciones y del espacio en sí ha adquirido aquí un nuevo peso. Así, toman cuerpo en unas imágenes que como apunta Àngel Quintana, pueden ser consideradas la recreación de un mundo que pretende hacerse más visible”¹⁵⁰.

Dentro de las dos obras se filma un espacio cada vez más virtual e inestable, lo que afecta a los personajes, cuyas identidades sufren del desarraigo y de la desterritorialización a la que están abocados, sin un espacio al que asignar una forma, una función o un significado social, más allá de lo simbólico. Una, *Inland Empire*, trata el espacio propio de la imagen global, con la erradicación del tiempo en la conquista del

¹⁴⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica. México, 2003. Pág. 130.

¹⁴⁸ Jerzy Kociatkiewicz y Monika Kostera llaman ‘espacios vacíos’, que podría ser también sinónimo de ‘espacios invisibles’, a los “lugares a los que no se les adscribe sentido alguno. No tienen que estar físicamente aislados por medio de cercas o barreras. No son lugares prohibidos, sino espacios vacíos, inaccesibles debido a su invisibilidad”. Originalmente en *The anthropology of empty space* en *Qualitative Sociology*, 1, 1999, pp. 43 y 48. Citado en BAUMAN, Zygmunt. Op. Cit. Pág. 111.

¹⁴⁹ BURDEAU, Emmanuel; LOUNAS, Thierry. Entrevista con Pedro Costa: “*Mon regard et celui des acteurs étaient le même*”. En *Cahiers du Cinéma*, n°619. Enero de 2007. Págs. 74 a 78.

¹⁵⁰ QUINTANA, Àngel. *Virtual?* Ed. Cahiers du Cinéma. París, 2008. Pág. 106.

espacio y, por tanto, reificación de la circulación de imágenes y mercancías. Es un espacio virtual, en el que las identidades de los personajes se tornan inestables, se diluyen en la imagen e, incluso, los cuerpos se desmaterializan. Convertidos ya en objeto de cambio –como se concreta en la secuencia del fragmento de análisis, en el que las mujeres, incluida Laura Dern, son prostitutas- y sujetas a la circulación del capital, son sublimadas al espacio de la ideología, hoy materializado a través de la imagen. Por el otro lado, Pedro Costa filma en un territorio concreto la virtualidad de un espacio que funciona, desde el fragmento espacial, como metonimia de la función de la localidad dentro del espacio global: es en donde se produce “la búsqueda afanosa de sentido, identidad y reconocimiento propia de los seres humanos”¹⁵¹, pero también es “el vertedero de problemas engendrados y gestados globalmente”¹⁵². Los cuerpos participan irremediamente de las consecuencias ideológicas inherentes a la producción de un espacio que tiende hacia la virtualidad, por lo que sufren un proceso de desmaterialización, tal y como se desprende de las palabras de una entrevista al director portugués a propósito del rodaje de *No quarto da Vanda*: “todas las semanas iba a ver a Vanda y tenía la impresión de que ella desaparecía poco a poco”¹⁵³. La incertidumbre se materializa, paradójicamente, en la desmaterialización de los espacios y, por ende, de las identidades y las vidas.

Como señala Vincent Amiel sobre Pedro Costa, “la realidad, aquí, viene dada por la representación”¹⁵⁴. Lo mismo podríamos decir de David Lynch, en el que primero es la representación y, sólo desde ésta, podemos entrar a la realidad de la ficción y, removiendo un poco más, a la “realidad real”. El carácter documental de la forma de trabajo de Costa, aunque *Juventude em marcha* sea manifiestamente una ficción, adquiere sentido y discurso sólo a partir de su puesta en escena. Ésta le da una gran fuerza a la imagen y a la producción del espacio, reterritorializándola en una obra que tiene carácter, según Carlos Losilla, de monumento. Si entre *No quarto da Vanda* y *Juventude em marcha*, Costa muestra una topografía en destrucción, en desarraigo, para erigir una construcción formal en la que los personajes se convierten en cuerpos cinematográficos, “*Inland Empire* recurre a la arquitectura laberíntica para decir que

¹⁵¹ BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre*. Tusquets. Barcelona, 2007. Pág. 116.

¹⁵² *Ibidem*. Pág. 119.

¹⁵³ MARCHAIS, Dominique. Op. Cit.

¹⁵⁴ AMIEL, Vincent. *Pedro Costa et le grave empire des choses*. En *Positif* n°488, octubre de 2001. Págs. 58 a 60.

aquello que parece tan inestable, incluida nuestra identidad, puede formar parte de un gran relato que la fortalezca, paradójicamente, a través de la autodestrucción: como Hollywood, el cine siempre renace de sus sombrías cenizas”¹⁵⁵.

4.1 El espacio de lo siniestro

Tras la evanescencia de la mujer polaca que pide ser sacada de esa pesadilla que vive - liberada al final de la película por Laura Dern, que la suplantaba de alguna forma, y la recuperación de su hijo-, los hombres que están en el apartamento de Lodz se posicionan para fundirse ahora en los conejos de la serie de la página web de David Lynch. Entre una sitcom y el juego de pistas laberíntico de *Mulholland Drive* (2001), esta pieza no sólo se convierte en un espacio imposible, sino también en una escena imposible, pura imagen que nos trasladará a la virtualidad de la siguiente secuencia. Esta inestabilidad se convierte en terror: los espacios se confunden –exterior/interior, ficción/metaficción-, pero los cuerpos también. Éstos, objetos de la más pura reificación, aparecen como prostitutas en el Paseo de las Estrellas de Hollywood. Aquí es donde se intensifica una sensación que estaba latente en todo lo anterior: surge con todas las fuerzas lo que Freud llama ‘lo siniestro’ (unheimlich), que en la ambivalencia del término acaba por convertirse en lo que sería su antónimo, pero también causa inherente del primero, lo conocido, lo familiar (heimlich). Ocurre en toda su intensidad cuando Nikki Grace ve a su doble. Así se da uno de los casos paradigmáticos de aparición de lo siniestro: “desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales”¹⁵⁶. Es, pues, la pérdida del dominio del propio yo. Así, el destornillador que lleva Laura Dern en la mano, arma de un asesinato en Polonia, toma un carácter no sólo virtual, debido a su condición pluriespacial, sino también de duda, de algo oscuro, siniestro en definitiva, pues será ahora el arma con que la que murió en Polonia (pero también mujer del hombre con el que Sue, el papel que interpreta Nikki en la película, tiene una aventura) la mate a ella.

¹⁵⁵ LOSILLA, Carlos. *De la disolución al monumento*. En *Cahiers du Cinéma. España*, especial nº6, mayo de 2009.

¹⁵⁶ FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Prólogo a HOFFMANN, E. T. A. *El hombre de arena*. Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius. Madrid, 1979. Pág. 12.

La imagen no se queda aquí, sino que vuelve a Polonia. El cambio de espacio se da tanto como el cambio de identidad que sufre Nikki, por desdoblamiento, por desorientación o por miedo. Como señala Stéphane Delorme, se trata de “una mujer perdida que ve mundos pulverizándose sobre sus dedos y no cesa de preguntar a los que pasan: “¿me habíais visto antes?” con tal de asegurarse de su propia realidad”¹⁵⁷. Por tanto, se da este procedimiento entre lo siniestro y lo familiar, en tanto que Nikki siente una sensación de repetición, de haber vivido ya algo o haber estado en un sitio, lo que provoca ese halo de misterio que satura la película.

Pero también la virtualidad y lo siniestro que provoca el espacio se da a partir de la construcción del nuevo espacio global a base de simulacros. De esta manera, como comenta Slavoj Žižek, sucede que “el hiperrealismo mismo del paraíso californiano propio del capitalismo consumista tardío lo vuelve en cierto modo *irreal*, carente de sustancia, de inercia material”¹⁵⁸. Ésta es la premisa con la que empieza *Blue Velvet* (1986), en la que detrás de la felicidad aparente de un lugar-modelo se encuentra lo siniestro. Pero también es así como arranca el componente siniestro de *Inland Empire*, pues la “*vida social real*” misma adquiere en cierto modo los rasgos de una *simulación*, nuestros vecinos reales se comportan como actores y extras... La verdad última del universo desencantado utilitarista-capitalista es la desmaterialización de la “*vida real misma*”, su conversión en un espectáculo espectral”¹⁵⁹. ¿O qué es si no la visita de la vecina, el personaje del Visitante #1 (Grace Zabriskie), que propiciará un enorme desasosiego a partir de la sensación transmitida de ‘mal agüero’¹⁶⁰? Como apunta Gilles Grand, “el confort periférico de una residencia es caricaturizado a base de un contraste desbordante y de una proximidad deformada”¹⁶¹. A partir de su trabajo con el digital, Lynch logra en esta escena generar una caricatura a base de la deformación de los volúmenes, con su acercamiento a los cuerpos y esa imagen hiperreal pero sucia que deforma los rostros y recalca una de las pautas de lo siniestro: esa repetición de gestos, grotescos en este caso, de Grace Zabriskie, pero también de Laura Dern, que confieren una sensación de malestar y de extrañeza hacia la imagen.

¹⁵⁷ DELORME, Stéphane. *Une femme mariée*. En *Cahiers du Cinéma* nº620, febrero de 2007. Págs. 10 a 12.

¹⁵⁸ ŽIŽEK, Slavoj. *Lacrimae rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Debate. Madrid, 2006. Pág. 177.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Precisamente, una de las traducciones al castellano de “*unheimlich*” es “sospechoso de mal agüero”.

¹⁶¹ GRAND, Gilles. *Pur bruit de rien*. En *Cahiers du Cinéma* nº620, febrero de 2007. Págs. 15 a 16.

A partir de aquí, se sume en un puro espectáculo, en una representación. También “los frutos de un vértigo: la seducción, el sexo fácil, la traición, la culpabilidad, la depreciación (hasta la prostitución), los celos, la venganza, la infancia adulterada, la familia recompuesta”¹⁶², vale, pero antes que nada –y como señalaba previamente- es una representación, una puesta en escena, que como apunta Martha P. Nochimson “nos ofrece la posibilidad de una experiencia específica –un simulacro de la experiencia que David Lynch experimenta como creador”¹⁶³. El viaje al que somete a Nikki para descubrir su interior, sus miedos y superarlos, es también un viaje-proyección de la realidad que experimenta Lynch, que, por su parte, “hace irrumpir en la ficción el abismo perturbador de lo Real, ese magma de la vida todavía sin simbolizar”¹⁶⁴, sumergiéndose por completo en lo imaginario. Sin embargo, podemos deducir de ello que los lugares que aparecen, superpuestos por el montaje, son la afirmación de la globalización, de la supresión de las distancias y de la existencia de un hiperespacio, en el que cabe la posibilidad del desdoblamiento, de la creación de un avatar –un “otro yo”- que corre el riesgo de no poder ser controlado. La construcción de elementos que intentan trastornar lo Real y que acaban por poblar lo imaginario son también productos que guardan un resquicio de esa relación con lo Real, que en el inconsciente del creador se forman a partir de su experiencia con la globalización de los trayectos, la proliferación y uso del soporte hiperespacial de Internet, en el que sucede y para el que creó la serie *Rabbits*, presente también en esta película, así como la recepción, asimilada o no, de la ideología, principalmente en forma de imagen.

La película también habla de Hollywood y, por lo tanto, del espacio por excelencia de creación simbólica –producción ideológica también en términos materialistas-, que deviene por sí mismo un objeto simbólico. Sin embargo, o tal vez por consiguiente, la concepción material de este territorio, constituido como fetiche, demuestra las brechas, el intervalo que se produce entre lo Real y lo Simbólico. La filmación de la marginalidad que se produce en un espacio así desmonta esta construcción simbólica, a la par que transforma a los personajes aquí situados en espectros, fantasmas o zombies. Lo demuestra una escena que aparece hacia el final de

¹⁶² DELORME, Stéphane. Op. Cit.

¹⁶³ NOCHIMSON, Martha P. *Inland Empire*. En *Film Quarterly*, vol. 60, nº 4, págs. 10 a14.

¹⁶⁴ PINTOR, Iván. Op. Cit. Pág. 87.

la película, en que salimos de la metaficción del rodaje de *On High in Blue Tomorrows*. Nikki estaba tirada, muerta en la calle, pero era un escenario, una película. Acaba la filmación de la escena y es felicitada por el equipo, pero ella se levanta y anda, o mejor dicho deambula, como un fantasma por el estudio, sin hacer caso a nadie. La joven polaca que pedía socorro espera a Nikki, viéndola desde una televisión, como si se tratara de una ficción. Ésta llega a una sala de proyección y se ve representada en la pantalla. No se reconoce o, cuanto menos, es sujeto de una enajenación. Como el niño ante el espejo en la concepción psicoanalítica, que no se reconoce y padece una alienación que separa su cuerpo de su representación especular, lo mismo sucede con Laura Dern, cuyo cuerpo ha sido completamente desmaterializado, objeto de un espectáculo. Como señala Iván Pintor, Lynch da “forma a sus miedos con una (...) sensibilidad para crear atmósferas y sumergirse en el frágil intermundo entre los vivos y los muertos, entre el sueño y la vigilia”¹⁶⁵. Se sitúa, pues, en un umbral, en un espacio límbico, en el que los cuerpos, y con ellos las identidades, están en un espacio intermedio, un intervalo, convertidos en sujetos espectrales.

Pero la evanescencia de las fronteras es también una disolución entre los diferentes universos que pueblan el relato, siguiendo una lógica rizomática que, como señala Dennis Lim, “también continúa con la velocidad impulsiva de una navegación por Internet (...), que Lynch se imagina como una red de habitaciones y recibidores interconectados, extendiéndose de Los Ángeles a Lodz, Polonia”¹⁶⁶. La lógica que afecta a la creación del propio director, y de una manera recíproca a sus personajes, es parte de esa racionalización que pretende imponerse a nivel mundial. Es, pues, un espacio por el que entra la ideología, si bien puede ser afectada por la propia disolución que esta misma estructura comporta. Así, muchos de sus personajes participan, desde la ubicación y desorientación en que les sitúa Lynch, de un mismo sentimiento de confusión identitaria y, sobre todo, colectiva. Como sucede con el Fred de *Carretera perdida*, tal y como apunta Iván Pintor, lo mismo podríamos decir de una Nikki que “aspira a habitar un universo holográfico sin clausura, como el ciberespacio, donde sea posible hacer y deshacer, matar y ser inocente, amar y no hacerlo a la vez. Esta extensión de la adolescencia, que desea hacer zapping con la propia existencia, deviene

¹⁶⁵ *Ibidem*. Pág. 71.

¹⁶⁶ LIM, Dennis. *Inland Empire*. En *Cinema Scope* issue 29.

una espiral que va creando máscaras en torno al espacio vacío central”¹⁶⁷. Esta lógica internauta es también la propia de la escritura y reescritura posmoderna, de la virtualidad de los eventos, del facilismo del mercado (que tanto subraya Bauman), de la adolescencia eterna, al fin y al cabo. No queda, por tanto, espacio para la responsabilidad social, para el sentimiento de pertenencia a lo colectivo o para el devenir común.

4.2 Un espacio para los vivos-muertos

La primera vez que Ventura visita Casal Boba, el complejo de viviendas en donde han sido realojados los antiguos habitantes de Fontainhas, la imagen se presenta tremendamente violenta: un acusado contrapicado lo filma con los bloques de pisos detrás, totalmente blancos, pero con un contraluz muy contrastado, en el que incluso el cielo aparece negro. Busca a Vanda, a la que le han dado un piso en el sótano. Parece que volvamos por un momento a *No quarto da Vanda*, pues se pone en escena la misma disposición, con los dos sobre la cama y las sombras características de su estilo de grabación de las habitaciones. Sin embargo, la próxima vez que entremos a esta habitación, encontraremos una habitación igual de blanca que los pisos en los que se encuentra, de la que destacan las figuras negras de Ventura, Vanda y la televisión. Glòria Salvadó compara el cuadro de esta primera visita de Ventura con la manera como filma Tourneur a Carrefour, el zombi de *Yo anduve con un zombi (I walked with a zombie, 1943)*, imponiéndose a las otras siluetas del encuadre. De esta manera, “su figura se encuentra desconectada del espacio que le rodea. La composición visual destaca la no pertenencia a aquel barrio, además de un cierto desconcierto y desorientación”¹⁶⁸. El nuevo espacio al que se enfrentan los vecinos de Fontainhas es, como en otras de las películas que se han analizado en este trabajo, un espacio desarraigado, sin la experiencia que lo pueda conformar en lugar, en el que sus nuevos habitantes se sienten extraños. En palabras del propio Pedro Costa, “el nuevo barrio es mucho más violento que el antiguo, no hay historia, no hay vida, los habitantes del antiguo barrio no saben vivir ahí”¹⁶⁹. De ahí que la composición que hace el cineasta sea

¹⁶⁷ PINTOR, Iván. Op. Cit. Pág. 119.

¹⁶⁸ SALVADÓ, Glòria. Op. Cit. Pág. 334.

¹⁶⁹ BURDEAU, Emmanuel; LOUNAS, Thierry. Op. Cit.

tan agresiva. Con la utilización de un contrapicado que arrincona a Ventura en la parte inferior del cuadro, con las casas blancas al fondo, lo envuelve en un entorno que lo aplasta y parece que lo arroje fuera de ese espacio, desposeído y sin posibilidad de encontrarse a sí mismo.

En *Ossos y No quarto da Vanda*, el barrio de Fontainhas era un barco, tal y como apunta Glòria Salvadó y como aparece literalmente en las bocas de los personajes de las película, que lo comparan con el arca de Noé o con un buque¹⁷⁰. “El barrio de Fontainhas y sus edificios se muestran como embarcaciones a la deriva en la inmensidad de la ciudad”¹⁷¹, que se presenta como un océano urbano en el que flota este barrio “a medio camino entre Lisboa y Cabo Verde, entre la excolonia y la metrópolis”¹⁷². Se trata de un territorio-intervalo, entre dos espacios, pero también entre dos tiempos, como revela la presencia las ruinas que cierran *No quarto da Vanda* y abren *Juventude em marcha*, que “subraya a un tiempo la presencia aún palpable de un pasado perdido y la inminencia incierta de lo que puede suceder”¹⁷³. Salvadó hace una lectura del comienzo de *Juventude em marcha* como un naufragio, un hundimiento personal. A Ventura le deja su mujer, que en una imagen alegórica lanza todos los muebles por la ventana: “eliminar peso de la embarcación ya sin rumbo es un último intento desesperado por evitar la tragedia”¹⁷⁴. La película se mueve desde entonces entre una inconsistencia material que la sume en un estado de deriva, tanto para Ventura, por su condición identitaria, como para el mismo barrio, que no adquiere ningún tipo de firmeza. De hecho, debido a los contrapicados con los que retrata al protagonista, el suelo sobre el que sustenta el nuevo complejo nunca es filmado.

Este nuevo espacio al que han sido desplazados los vecinos de Fontainhas –los personajes de *No quarto da Vanda*, al fin y al cabo- sigue perteneciendo a los lugares invisibles. Es otro espacio cerrado sobre sí mismo, sólo que el agujero que ha dejado el antiguo barrio servirá para proyectar las posibilidades de una cartografía de índole global. El barrio vuelve a estar aislado, desconectado, pero no es su barrio, su lugar, el de la habitación de Vanda y las calles estrechas y laberínticas, en donde estaban “más

¹⁷⁰ Cuando van a derruir el edificio, Paulo les dice a sus compañeros, literalmente, “es la hora, chicos. Tenemos que abandonar el buque”.

¹⁷¹ SALVADÓ Glòria. Op. Cit. Pág. 119.

¹⁷² Ibídem. Pág. 313.

¹⁷³ AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Op. Cit. Pág. 106.

¹⁷⁴ SALVADÓ Glòria. Op. Cit. Pág. 134.

cercanos”¹⁷⁵. Es por eso por lo que Jaime Pena dice que es “una película sobre el desarraigo, en la que las nuevas edificaciones blancas y uniformes intentan cumplir el mismo efecto que la metadona con la que Vanda ha sustituido a la heroína”¹⁷⁶. Solución típica del urbanismo contemporáneo, el desplazamiento de una masa de gente no resuelve el problema de raíz, tan sólo lo extrapola a otro espacio. Aunque el blanco intente funcionar como un antídoto, a la vez que los desposee y separa del espacio sobre el que han de vivir, se da un progreso en la película desde el blanco impoluto hasta el negro total de un piso calcinado. Entre medio, un proceso por el que las sombras van ocupando los interiores, acercándolos a los lugares en los que los encontrábamos en *No quarto da Vanda*. La experiencia, las vivencias de los personajes, acaba por crear localidades, por muy inhóspito que pueda presentarse el espacio. El problema radica en la virtualidad del territorio, tanto en su concepción material como temporal. La apropiación de los vecinos de estos nuevos edificios, que se transmite a partir de la puesta en escena de Pedro Costa, sigue sin apartar el principal problema que los mantiene en la incertidumbre: el contraplano con la muerte. Por tanto, seguirá ahí presente y no los libraré de su condición de vivos-muertos.

Esta condición de los personajes de Pedro Costa “proviene de la exclusión, de la no pertenencia a ningún sitio, de su situación al margen, de su invisibilidad, de su desaparición progresiva”¹⁷⁷. Tanto por el estado de incertidumbre en el que viven, como por su exclusión social, pero también por el estado de reclusión que supone este nuevo complejo, los habitantes de este barrio se mueven por un espacio que no pertenece ni a los vivos ni a los muertos, pero tampoco pertenecen a un lugar concreto, del que no se sienten parte, ni mucho menos a un orden global que los repele. “Transitan en la frontera entre la vida y la muerte con la cocaína, la heroína o el crack, sustancias que, en la obra de Costa, convierten a los seres humanos en zombis”¹⁷⁸, como también lo provoca su condición de cuasi esclavismo. La mano de obra barata a la que están abocados a servir los une en analogía a los primeros zombis que fueron filmados en el cine, los de *White Zombie* (1932) de Victor Halperin, que encarnaban la figura de los explotados y desposeídos. Como señala Pedro Costa sobre las personas que convertirá

¹⁷⁵ BURDEAU, Emmanuel; LOUNAS, Thierry. Op. Cit.

¹⁷⁶ PENA, Jaime. *La audacia es bella*. En *Cahiers du Cinéma. España*, especial nº6, mayo de 2009. Págs. 25-26.

¹⁷⁷ SALVADÓ, Glòria. Op. Cit. Pág. 326.

¹⁷⁸ *Ibidem*. Pág. 327.

en personajes de sus películas: “ellos no pueden morir, porque ya están muertos, antes de la película. No son muertos-vivientes, son vivos-muertos, o casi”¹⁷⁹.

Pedro Costa adapta la figuración de zombi del cine de Tourneur para mostrar la condición en la que se encuentran las personas a las que graba. Ya desde su segunda película, *Casa de lava* (1994), que se puede entender como la reescritura de *Yo anduve con un zombi*, introduce esa conexión entre la invisibilidad social y la figura del zombi, esta vez sobre el personaje de Leão, también en un estado entre la vida y la muerte y sin una clara filiación espacial. En *Juventude em marcha* presenta a Ventura como una sombra corpulenta, de carácter intimidatorio, con la mirada continuamente perdida hacia el fuera de campo. Por su parte, Vanda acostumbra a salir recostada sobre su cama, tanto en *No quarto da Vanda* como en *Juventude em marcha*, tal y como aparece en la escena elegida y en tantas otras en que aparece junto a Ventura en su habitación. Esta puesta en escena, natural y documental podríamos decir, pues es la posición habitual de Vanda Duarte-persona, es la misma que tienen los zombis-enfermos de las películas de Tourneur. Como dice Glòria Salvadó, “es la posición natural del vivo-muerto. La cama es su pequeño territorio”.¹⁸⁰ La primera imagen analizada, en la que aparece por primera vez Ventura ante el nuevo bloque de Casal Boba, muestra su semejanza con Carrefour, cuya figura era expulsada por las casas occidentales. De la misma manera, Ventura muestra un rechazo hacia estas nuevas viviendas; hecho que se sucederá continuamente, pues le costará mucho entrar a estos pisos que los desposeen de su lugar. La condición espacial que ofrece este nuevo emplazamiento, aislado, desconectado de la ciudad y del espacio de los flujos que conforma la globalización económica actual, convierte a sus habitantes-personajes en zombis. Como los espacios de refugiados a los que se refiere Marc Augé, forman un no-lugar, de carácter temporalmente virtual, pero también identitariamente. Desplazados de su lugar forman un espacio que es también producto de la construcción del espacio global, como éste virtual, pero territorialmente condenado a la miseria y a la invisibilidad.

¹⁷⁹ MARCHAIS, Dominique. Op. Cit.

¹⁸⁰ SALVADÓ, Glòria. Op. Cit. Pág. 338.

4.3 Cuerpos en el intervalo

Las casas que siguen en pie en *Juventude em marcha* también son señaladas con marcas para derribarlas, como en *Naturaleza muerta*. Como en esta película, los habitantes son también trabajadores que migraron por razones de trabajo, formando otra masa de población, esta vez más zombi que flotante, en la ciudad. Como señala Glòria Salvadó, “las películas de Costa también abordan constantemente las consecuencias de la colonización de Cabo Verde y las dificultades, en nuestro tiempo, de esta inmigración a trasladarse a la ex-metrópolis para intentar sobrevivir”¹⁸¹. Después de la época del Imperialismo, el siguiente estadio del capitalismo es la Globalización, la que provoca y ha de afrontar el movimiento de las masas migratorias, en un mundo cada vez más interconectado y a la vez más desigual. Entre la circulación de imágenes y mercancías, se encuentran también los trabajadores, cada vez más cosificados, como demuestran las prostitutas que se desplazan entre Polonia y Los Ángeles en *Inland Empire* o las rusas de *The World*. Significan la máxima reificación en mercancía, en objeto de consumo, que sufren los cuerpos en el actual espacio global. Mientras el montaje de Lynch muestra la desaparición de las fronteras, que es en realidad y únicamente la eliminación de las barreras para la circulación de mercancías, lo que convierte a sus personajes en meros objetos; el de Costa manifiesta, con sus planos largos y cortes sobrios, siempre yuxtaponiendo las escenas, la imposibilidad de huida, debido a las fronteras cognitivas y sociales que lo enmarcan.

Ambas películas acaban por operar –desde la diferencia radical tanto en los personajes, como en la forma- en un espacio en suspensión, límbico. Por un lado, “la mediatización de nuestro cuerpo (su inserción en la red de medios electrónicos), supone que quede expuesto a la amenaza de una “proletarización” radical”¹⁸², como dice Žižek, potencialmente convertido en objeto y ante la posibilidad de ser despojado de la experiencia personal. Es lo que le acaba por ocurrir al personaje de Nikki, que vaga por un hiperespacio como si fuera una mercancía, su identidad es desdoblada y, finalmente, incontrolada, desposeída. Sufre una alienación que le hace permanecer en un limbo, como “una alma en pena, una carcasa vacía”¹⁸³. Sabedora de que no se sitúa en la

¹⁸¹ Ibídem. Pág. 128.

¹⁸² ŽIŽEK, Slavoj. Op. Cit. Pág. 196.

¹⁸³ DELORME, Stéphane. Op. Cit.

realidad material, se convierte en “un sujeto que flota libremente de una realidad virtual a otra, un puro fantasma consciente de que toda realidad es una simulación”¹⁸⁴. Por el otro lado, para los personajes de Pedro Costa lo es por la desposesión material de su lugar, de su barrio. Como indica Glòria Salvadó, “la destrucción de Fontainhas interrumpe la existencia de un espacio y de unas vidas. La aniquilación de un territorio supone el final de unas trayectorias vitales, que a partir de este momento continuarán suspendidas”¹⁸⁵. Si Fontainhas era un limbo espaciotemporal que se situaba entre dos culturas, la portuguesa y la caboverdiana, la del colonizador y el colonizado, el nuevo barrio de Casal Boba está en un limbo formado entre la tensión del territorio material al que no se adaptan y el nuevo orden global del que no pueden participar. Intervienen en la Globalización de la misma manera que la población flotante de China o que los habitantes marginales del Raval barcelonés. En la imagen del espacio global permanecen fuera de campo, pero son inherentes a ella.

En el cine de Lynch, las escenas del primer nivel de la ficción, así como las de carácter alucinatorio, onírico o de recuerdo, se presentan en sincronía en una disposición espacial que las yuxtapone, pero permanecen conectadas en una especie de agujeros por las que se mueve el relato. En esta película, esta estructura se intensifica y crea agujeros más amplios, por los que la conexión es aún más fluida e impetuosa. Une lugares cada vez más alejados, aboliendo tanto la distancia como una temporalidad que sólo es propiedad de la subjetividad de la protagonista. Pero incluso llega a abstraer tanto el espacio como los cuerpos con la incursión de la serie *Rabbits* en medio del relato. Esta concepción hace de los espacios lugares con un halo de extrañeza, que hacen aflorar lo siniestro que se esconde en la familiaridad de los espacios mundializados, en la uniformidad global, escapándose de entre las brechas de las construcciones. De hecho, es esta misma construcción la que crea, en esta tensión irresoluble entre lo local y lo global, un espacio límbico que convierte en espectros a todos los sujetos que son objeto de esa dicotomía. Si los personajes de Costa están siempre entre la vida y la muerte, por su adicción a las drogas y por su pobreza, los de David Lynch lo están por su indeterminación entre la ficción y la realidad, pero también por la abstracción de los espacios, las imágenes, los cuerpos y, por ende, las identidades. Si tal y como afirma Glòria Salvadó, en el cine de Costa estos personajes “son sombras, son fantasmas. En

¹⁸⁴ ŽIŽEK, Slavoj. Op. Cit. Pág. 181.

¹⁸⁵ SALVADÓ, Glòria. Op. Cit. Pág. 325.

definitiva y en último término, son imágenes”¹⁸⁶, lo mismo podemos decir de *Inland Empire*. Laura Dern actúa como un fantasma, porque antes que nada es una imagen. Además, una imagen desmaterializada, forzada, objeto de experimentación y explotación.

Como decía en el primer capítulo, el vídeo digital permitía captar ese intervalo espaciotemporal que se da entre la destrucción y la construcción, condensación del tiempo pasado e incertidumbre de un porvenir pendiente de construcción. De la misma manera, la utilización que hace de este formato Pedro Costa le ofrece “la posibilidad de atrapar el fluir del tiempo en un momento de cambio y de transformación de un mundo. El rodaje mediante una cámara digital permite al cineasta seguir, día a día, el proceso de muerte del barrio”¹⁸⁷. Por tanto, logra aprehender ese estado límbico, que no es ni de la vida ni de la muerte. Añade Àngel Quintana que además “propone una nueva estética de lo real que no pasa por la observación documental, sino por un cierto sentido de la reescritura que se apodera de la imagen”¹⁸⁸. Así, es gracias al poder de puesta en escena que le permite la posibilidad de trabajo con el tiempo, como puede crear una forma que muestre la verdadera condición del barrio y de sus habitantes. De la misma manera, el trabajo en digital de David Lynch le ha permitido “recomponer el mundo para investigar sobre su lado oscuro, descomponer la imagen-tiempo deleuziana para acabar por preguntarse qué se esconde detrás de las imágenes”¹⁸⁹. Gracias a su particular escritura, ha conseguido construir una imagen del mundo que evidencia ese intervalo, ese espacio límbico que provoca pero no muestra la imagen hegemónica del espacio global. Realmente es a éste al que se ha encomendado, cuando en su libro *Catching the Big Fish* señala que tenía un sentimiento de que todas las escenas que había rodado estaban *unificadas*, refiriéndose por supuesto al gran *campo unificado* de la meditación mantra¹⁹⁰. Como bien demuestra Žižek, esta suerte de “budismo occidental” es el complemento ideológico perfecto para el mundo tremendamente acelerado que provoca el capitalismo internacional, pues nos permite participar del juego capitalista con una

¹⁸⁶ *Ibidem*. Pág. 340.

¹⁸⁷ QUINTANA, Àngel. *Op. Cit.* Pág. 106.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ GRAND, Gilles. *Op. Cit.*

¹⁹⁰ LYNCH, David. *Catching the big fish. Meditation, consciousness and creativity*. Penguin. Londres, 2006. Pág. 145.

distancia interna¹⁹¹. Lynch tiene razón cuando afirma que esos fragmentos conforman un todo. Lo que no sabe –ni quiere saber- es que ese todo se debe a una misma racionalización totalizadora que engloba y reduce lugares y distancias. Por tanto, hemos de pensar cada fragmento espacial como un producto de una totalización del espacio global, por fuerza ideológico.

¹⁹¹ ŽIŽEK, Slavoj. *Capitalistas sí..., pero zen*. En *Le monde diplomatique* (edición española), mayo de 2005.

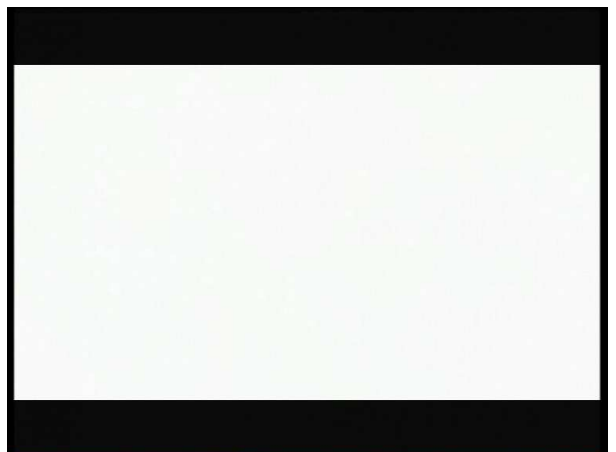
5. Conclusión: perdidos, inestables



Hombre de ciencia, hombre de fe (Man of science, man of faith)
Primer capítulo de la segunda temporada de *Perdidos (Lost, 2004/10)* de J. J. Abrams



Ningún lugar como casa (No place like home)
Último capítulo de la cuarta temporada de *Perdidos (Lost, 2004/10)* de J. J. Abrams



Un ojo se abre, en primer término. Se escucha un ruido, procedente de una antigua computadora, en la que aparece un signo sobre la pantalla. El espacio en el que se desarrolla la acción se trata de un apartamento. El hombre dormía en una litera. Baja, se acerca al ordenador y teclea algo. Posteriormente, coloca un disco en el tocadiscos, friega los platos, hace algo de gimnasia, se ducha y se prepara el desayuno. Aparece un primer elemento desconcertante: coge una cápsula y la introduce en un artefacto que funciona como jeringuilla, con la que se la inyecta. De repente se para el disco, cae tierra del techo, el hombre se viste con un uniforme, abre una cámara blindada y toma dos armas. Apaga las luces y se acerca a un sistema de visibilización que nos dirige a la última imagen de la primera temporada de *Lost*, con Jack (Matthew Fox) y John (Terry O'Quinn) mirando por la escotilla que acaban de volar por los aires. Es de noche. Toda la primera temporada había transcurrido en una isla desierta. Si bien se daba la presencia de “los Otros”, no se preconcebía la posibilidad de una colonización. Esta primera imagen de la segunda temporada se produce desde el fragmento a la totalidad¹⁹². Primero tenemos un ojo, pero el carácter fragmentario de esta secuencia nos esconde y nos dilata la pertenencia a un sistema. En una serie como ésta, en la que se dan constantes saltos temporales y, con éstos, espaciales, la virtualidad de los fragmentos los suspende hasta su ligazón al relato o a los microrelatos. Como primera imagen en la que se da un tipo de vida no sólo civilizada, sino con todos los elementos de un espacio mundializado, hace aflorar de su interior signos de lo siniestro, que tienen que ver con esta familiaridad de un espacio convencional, confrontado a su pertenencia a un espacio inhóspito como una isla desierta.

Una de las pocas veces en la serie en que se ve un plano general de la isla es en el último capítulo de la cuarta temporada (*There's no place like home*). Curiosamente, este plano que cubre la totalidad corresponde a la desaparición de la isla. Después de una luz blanca, la misma que provocó que se estrellara el avión, la que desencadenará

¹⁹² Este procedimiento se repite, primero, en cada capítulo de la primera temporada, en que aparecerá un ojo en primer término y después sabremos a quién pertenece. Pero de la misma manera, en el primer capítulo de cada temporada, aunque también sucede en otros, se suele ir desde una situación que debido a su carácter fragmentario no podemos situarla en un espacio concreto hasta su emplazamiento en un sistema que suele ser causa de sorpresa.

los constantes saltos temporales dentro de la isla y con la que acabará la quinta temporada, los “seis del Oceanic” ven desde el helicóptero, atónitos, cómo la isla desaparece ante sus ojos. En el lugar que debería ocupar sólo hay agua. Por tanto, la totalidad, el sistema al que pertenecen los microrelatos que se suceden en la isla, en tanto espacio, es absolutamente inestable. La construcción del lugar en él, como veíamos anteriormente, sólo puede tener un carácter virtual. No sólo no bebe del territorio –las condiciones son totalmente contrarias: elementos hogareños de bienestar/amenazas salvajes, abstracción temporal/ noche cerrada, reclusión claustrofóbica/ autonomía agorafóbica, etc.-, sino que además la relación con él no puede ser más que de tensión.

La isla, en cuanto relato, ha sido formada por las múltiples historias de los supervivientes de un avión que volaba desde Sidney hasta Los Ángeles, procedentes de diversas partes del mundo y, por tanto, de culturas diferentes. Se sitúa así un concepto dentro de un espacio delimitado, aislado: el *multiculturalismo* (en palabras de Žižek y Jameson, y parafraseando a este último, es “la lógica cultural del capitalismo multinacional”¹⁹³). Por tanto, se pone en juego –también en tensión- esta construcción en un espacio concreto, a modo de experimento, que confiere a la isla sus resultados. Como señalaba Deleuze respecto a las islas desiertas, es “soñar que volvemos a empezar de cero, que nos reconstruimos, que renacemos (...), pero *la isla es también el origen*, el origen radical y absoluto”¹⁹⁴. Es una segunda oportunidad, pero también es el borrado del pasado, una *tabula rasa* desde la que empezar¹⁹⁵. A la par, se constituye como sistema, pues es condición propia estar separada del mundo. El problema principal radica en que “la unidad de la isla desierta y de su habitante no es real, sino imaginaria”¹⁹⁶, como tampoco lo es la del lugar, la del fragmento, con la totalidad. Hay una potencialidad de que se abra una brecha en líneas divergentes que provoque la total fractura entre uno y otro. Como veíamos con los ejemplos es imposible la unidad de uno y otro, la pertenencia del primero en el sistema, en el segundo.

¹⁹³ Se trata del título de un capítulo, *Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional*, dentro del libro JAMESON, Fredric y ŽIŽEK, Slavoj: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires, Paidós, 1998, pp. 137-188.

¹⁹⁴ DELEUZE, Gilles. *L'île déserte et autres textes*. Éditions de minuit. París, 2002. Pág. 12.

¹⁹⁵ El primer capítulo de la primera temporada después del piloto, es decir, el capítulo tres, se llama precisamente *Tabula rasa*. No es coincidencia, sino que la isla funciona como tal para sus personajes.

¹⁹⁶ DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* Pág. 13.

Esta construcción es parte del imaginario cultural y, por tanto, su creación se da a partir del relato. En *Lost* se alcanza por una construcción un tanto tramposa de los microrrelatos, en los que siempre se esconde, se amaga algo. Como en la primera secuencia, esto siempre se produce en la imagen. Es a partir del fragmento, de los encuadres más cerrados, bien sea por primeros planos o bien por su condición de pertenencia temporal o espacial a un todo, donde nos esconde esa brecha por la que después se manifestará lo siniestro. Este surgimiento de lo siniestro se da ya cuando tenemos un cuadro abierto, cuando de lo fragmentario hemos pasado a la totalidad del sistema. Es un elemento presente en toda la serie. De hecho, es así como se abre el capítulo piloto. Vemos también un ojo, en primerísimo primer plano, el de Jack Sephard. Aparece de traje, con algún rasguño en la cara, pero aparentemente no está herido, aunque sí completamente desorientado. Está en un bosque con altos matorrales. Intenta salir de ellos, corriendo. Entonces llega a la playa y ahí tenemos el sistema, el mundo al que pertenece: es un superviviente de un accidente de avión. Se pasa del fragmento a la totalidad, del plano corto al plano general, pero también de la claustrofobia de este encuadre cerrado a la agorafobia de un plano abierto en el que se manifiesta todo el misterio que el primero encerraba. Como sucede en la primera secuencia elegida, pero se muestra de la manera más evidente posible en la segunda, lo terrorífico, lo siniestro, pero sobre todo lo inestable, aflora en la totalidad.

Como nos dice Deleuze, “no es la isla la que se crea del fondo de la tierra a través de las aguas, es el hombre quien reconstruye el mundo a partir de la isla y sobre las aguas”¹⁹⁷. La isla se trata, por consiguiente, de la generación de un concepto por parte de un inconsciente colectivo, pero en nuestro caso es evidente que es también, como tal, una imagen. Se podría decir, a partir de esta teoría, que esta isla (o imagen) la han creado los personajes de la serie, por su multiculturalidad, sus miedos y su lucha abierta contra “los Otros”, por la imposibilidad de crear lugares estables en la isla. Están en un proceso de suspensión, en un estado entre la vida y la muerte, la realidad y la irrealidad, que podría ligarlos con la condición de los personajes de *Juventude em marcha* o con los universos de *Inland Empire*. Como a éstos, un mundo globalizado e interconectado les ha llevado a un aislamiento. Pero esta vez –y esto lo uniría más a *The World-*, ésta es la condensación, la reconstrucción del mundo. Los personajes han sido

¹⁹⁷ *Ibidem*. Pág. 12.

separados de su antigua vida, de una realidad concreta, para sumirse en un estado de pesadilla o de aventura, como quiera verse, que no les permite ligarse a nada. La imposibilidad de crearse un lugar, un espacio estable en el que arraigar una vida, los sitúa en una condición de inestabilidad constante. Pero esta imagen, la isla, es, a la par que peligrosa e insegura, atractiva. Y les pide volver a ella.

5.1 El mapa de la isla

¿Qué pasaría si abro la hipótesis de que la isla de *Perdidos* es la reificación del espacio global? ¿Acaso no comparte con él la tensión del lugar, erigido sobre una *tabula rasa*, y una totalidad a la que se supone que pertenece? ¿Acaso no está formado sobre los principios de multiculturalidad? ¿Acaso lo que amaga el carácter fragmentario no está pretendidamente buscado, con tal de colaborar en la construcción de un metarrelato, por necesidad ideológico? ¿Acaso no se trata más que de una imagen, como ella inestable, voluble, mutable y líquida?

Es, además, símbolo y materialización de otra realidad contemporánea: la imposibilidad de situar este espacio –esta imagen– cartográficamente. Como señala Jameson existe una “incapacidad mental, al menos hasta ahora, de confeccionar el mapa de la gran red comunicacional descentrada, multinacional y global, en la que, como sujetos individuales, nos hallamos presos”¹⁹⁸. No se trata, por lo general, de un simple desfase de la cartografía tradicional a la hora de incorporar una imagen que es, en sí, virtual, sino de la relación entre la creación de los mapas y la producción del espacio. En palabras de Baudrillard, “los actuales simulacros, con el mismo imperialismo de aquellos cartógrafos, intentan hacer coincidir lo real, todo lo real, con sus modelos de simulación. Pero no se trata ya ni de mapa ni de territorio. Ha cambiado algo más: se esfumó la diferencia soberana entre uno y otro que producía el encanto de la abstracción”¹⁹⁹. Por tanto, es a partir de la imagen global, de la ideología al fin y al cabo, desde la que se parte para la producción y construcción de los nuevos espacios. Es a su imagen y semejanza como se crearán, sin la aportación específica y particular del

¹⁹⁸ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós. Buenos Aires, 2005. Pág. 97.

¹⁹⁹ BAUDRILLARD, Jean. Op. Cit. Pág. 6.

lugar. De hecho, ya no se trata de una abstracción como la ideología con la que se coloniza, sino con la imagen o, más bien, con la unificación de ésta.

Añade Baudrillard que “el territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio y el que lo engendre, y si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los jirones del territorio los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa”²⁰⁰. Tal y como ya sucede en *Perdidos*. La isla no aparece en los mapas. Pero no es porque no la tengan localizable y, por ende, no la hayan estampado, sino porque su creación se dio desde el mapa hacia la realidad, hacia el territorio. Como se explica en el episodio seis de la quinta temporada (316), en el que Eloise Hawking (Fionnula Flanagan) les enseña la sala desde la que se dio la ubicación de la isla. Como dice ella misma: “teóricamente tenían que parar de buscar dónde supuestamente estaba la isla y empezar a buscar dónde iba a estar”. No es, pues, una isla continental, nacida de su separación con el continente, ni una isla oceánica. Se trata de una isla que, como nos señalaba Deleuze, es la producción de un imaginario colectivo. Una isla que, por tanto, no está fija y arraigada a un territorio (por mucho que estuviera rodeada de agua), sino que, por fuerza, es móvil.

Según la condición rizomática de Deleuze y Guattari “el mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social”²⁰¹. Por tanto es, o debe ser, algo mutable, como la imagen sobre la que procede. La materialización de éste en el mapamundi tradicional sería el calco, pues es algo fijo. Se trata de una representación que no logra alcanzar a entender la cartografía actual. Así, los mapas del mundo que aparecen en muchas series contemporáneas, como *Alias* o *Heroes*, si bien pueden funcionar en tanto esquema del relato, no parecen mostrar la verdadera disposición de una cartografía sometida al espacio global. Como sostiene Jameson, estas ficciones acaban por llegar a la idea de conspiración debido a la imposibilidad de representar el sistema descentralizado de redes mundial.

²⁰⁰ Ibídem. Pág. 5.

²⁰¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Rizoma. Introducción*. Op. Cit. Pág. 29.

Si ya es difícil realizar una aproximación a la imagen de un mundo en perpetua circulación, por tanto en constante movimiento (como la isla), en el que existe la importancia creciente de un hiperespacio provocado por Internet y por la proliferación de espacios virtuales, más lo es para la elaboración de mapas cognitivos de cada cual. Esto afecta irremediamente a la condición identitaria. No es tan sólo identificar la posición espacial de cada uno, que también, sino que partiendo desde aquí, intentar descubrir cuál es la posición social dentro de un sistema global. La actual situación de producción del espacio global, siempre en tanto imagen, hace de sus habitantes-personajes que estén no sólo inestables, sino también perdidos. Como dice Jameson, “nuestros cuerpos posmodernos han sido despojados de sus coordenadas espaciales y se han vuelto en la práctica (por no decir en la teoría) impotentes para toda distanciaci3n”²⁰². Así, las identidades se encuentran indefensas ante la desubicaci3n espacial que las hace caer en los procesos racionalizadores hegem3nicos, afectados por la imagen del espacio global y por la multiculturalidad, sin entenderlos por su condici3n colonizadora, por tanto, conminatoria. Se llega, por ende, a una suerte de cultura denominada h3brida, fruto de un conflicto parcial, sujeta a la mutabilidad necesaria que le impone la nueva racionalizaci3n. De este modo, los habitantes-personajes han de enfrentarse a esta hibridaci3n que, en palabras de Bauman, “significa el movimiento hacia una identidad perpetuamente por fijar (imposible de fijar, en realidad)”²⁰³.

5.2 Del fragmento a la totalidad

Esta situaci3n espacial nos lleva, en conclusi3n, a un cine contempor3neo en el que es com3n ver a los personajes tambi3n desorientados. 3ngel Quintana los define como “unos personajes sin psicolog3a que se han convertido en cuerpos que circulan o, simplemente, en rostros at3nitos ante la ca3tica complejidad del presente”²⁰⁴. Esta complejidad se debe a su virtualidad, tanto en su vertiente espacial como temporal, debido a la rapidez de los cambios y de la vida contempor3nea en general. Los espacios se presentan como m3s extra3os -paralelamente a su conversi3n uniforme en espacios mundializados y, por tanto, aparentemente m3s familiares- y la vida se hace m3s dif3cil

²⁰² JAMESON, Fredric. *Op. Cit.* Pág. 108.

²⁰³ BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida.* Pág. 47.

²⁰⁴ QUINTANA, 3ngel. *No sólo el cine cambia, la crítica también.* En *Cahiers du Cinéma. España* n°1, mayo de 2007.

o, sencillamente, como se vive a corto plazo, se hace imposible anclar raíces en un lugar. Así, la desorientación, la desubicación –en su pleno sentido espacial-, es inherente a los personajes flotantes de Jia Zhang-ke, como cuerpos migrantes, pero también de Wong Kar-wai; a los trabajadores y habitantes de *En construcción*, como al propio barrio; a los jóvenes de Hou Hsiao-hsien, perdidos en el instante; a la figura de Laura Dern; al cuerpo vacío de Jack en *El club de la lucha*; a Ventura, que deambula como un zombi; pero también a los héroes o antihéroes de *Perdidos*, superados por las circunstancias de la isla.

La crisis de los metarrelatos, a partir de lo que se ha conocido como fin de la Historia, con la implantación del capitalismo de orden global y la (falsa) desaparición de las ideologías, ha provocado la destrucción del sentimiento de un destino colectivo, de la pertenencia a un todo²⁰⁵. De este modo, las teorías posmodernas reniegan de la existencia de una totalidad y de una unidad y prefieren dar valor al fragmento. Esta concepción tiene cierto peligro, pues si bien sí aceptan las brechas que puede producir el fragmento, acaban por amagar la existencia de un todo mayor que engloba el sistema-mundo, formado por muchos microrrelatos, y que intenta mediante un proceso racionalizador imponer unas pautas ideológicas a través de la imagen global. Esta racionalización mundial la impone, por supuesto, el Mercado global, como nos señala Milton Santos. De este modo, “todo lugar participa de la estructura y de la jerarquía del espacio global”²⁰⁶. Hay que entender el lugar, en tanto fragmento espacial, como parte de un sistema. Eso sí, con potencialidad de fracturas. Por tanto, en palabras de María Laura Silveira, “en el lugar, el todo se niega pero también se afirma cada vez más, porque el lugar no es una parte, es el todo mismo concretado en lo local”²⁰⁷. Lo que cobra más importancia cuando nos referimos a un mundo globalizado, en el que se da una proliferación de espacios mundializados producto de una lucha desigual entre lo global y lo local. “La sobremodernidad sería el efecto combinado de una aceleración de la historia, de una retracción del espacio y de una individualización de los destinos”²⁰⁸, señala Marc Augé con su propio término histórico, si bien podríamos denominarlo

²⁰⁵ Gran parte de las series que beben de la idea de conspiración sí que presentan, paradójicamente, un cierto papel al destino colectivo. Sin embargo, tanto en *Heroes* como en *Lost*, por poner dos ejemplos, se debe más a circunstancias mitológicas. En uno es el poder de la isla el que los atrae y en el otro es el intento de parar una explosión nuclear, pero es, más que el sentimiento colectivo, su condición de elegidos, de estar ahí por alguna razón, lo que los une.

²⁰⁶ SILVEIRA, María Laura. *Op. Cit.*

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Gedisa. Barcelona, 2003. Pág. 59.

posmodernidad o, simplemente, Globalización, en tanto el último estadio del capitalismo.

El cine contemporáneo se encuentra dentro de esta encrucijada, a la que tiene que hacer frente. El problema aparece cuando, tras una concepción posmoderna, no se acepta un ente totalizador que afecte a los diferentes lugares y, por ende, se generen productos fruto de esta racionalización totalizadora en el lugar, aun con aportaciones locales o individuales. Así surge la creación de “otros” con pequeños rasgos distintivos pero con las principales características de lo mundializado. La labor del cine sería entender el lugar como una entidad local con unas características propias pero perteneciente a un todo, a un sistema del que hay tener conciencia si no se quiere acabar cayendo en las prácticas multiculturalistas propias del capitalismo multinacional. Hemos visto en este trabajo cómo en *My Blueberry Nights* se perdían las notas distintivas del estilo de Wong Kar-wai, pues se diluían tras una imagen globalizada. Porque en cambio en Hong-Kong sí que sabía mostrar la coexistencia de las características más locales con las prácticas universalizadas que se manifestaban en los restaurantes de comida rápida, en la música o en los transportes, paralelamente siempre a la comida local, a las costumbres locales y a los ritos tradicionales. Así es como se forjó su autoría, entre referencias del cine chino que veía de niño, las coreografías de Sammo Hung en las luchas de sable o del cine de Hou Hsiao-hsien, y la imagen fantasma, según el concepto de Adrian Martin, de Europa o de Estados Unidos, de Antonioni, la Nouvelle Vague y Douglas Sirk.

Sin embargo, el crítico australiano afirma que precisamente “algunos de los films más sinceros, conmovedores y provocadores de los últimos tiempos han sido aquellos que han insistido –incluso hasta rozar la frialdad, el fatalismo o la desesperación misántropa– en las grandes diferencias entre culturas y en la crisis originada por el fracaso a la hora de lograr un intercambio recíproco entre ellas”²⁰⁹. Pone como el mejor ejemplo de ello *The World*, en la que se muestra la enorme brecha entre los simulacros en miniatura en tanto imágenes de lo global y la realidad material y local encarnada por unos trabajadores que están muy lejos de la imagen real de esas representaciones. Como dice Tao, “no conozco a nadie que haya viajado en avión” (por

²⁰⁹ MARTIN, Adrian. *Europa fantasma: cine europeo del otro lado*. En FONT, Domènec; LOSILLA, Carlos (eds.) *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Ediciones de la Filmoteca. 2007. Pág. 124.

supuesto sí que ha estado en un simulacro de él en el parque). Pero es mentira, porque las mercancías también viajan en avión: su compañera rusa Anna está en ese instante viajando a Ulan Bator. Se trata de diferencias de cultura, que se hacen evidentes también entre estas dos compañeras. Pero son sobre todo diferencias de clase, de poder. Con la implantación de esta imagen de la globalización, China quiere imponer una economía de mercado, cuya ideología viene principalmente determinada por la imagen. Las diferencias se nutren en quién puede acceder a esa realidad de la globalización, de conexiones entre una y otra parte del mundo, y quien la sufre desde la localidad, desde la extrañeza del que no puede encontrar ahí su identidad. Como sentencia Manuel Castells, “las elites son cosmopolitas; la gente, local. El espacio de poder y la riqueza se proyectan por el mundo, mientras que la vida y la experiencia de la gente se arraiga en lugares, en su cultura, en su historia”²¹⁰.

Por eso, ¿cómo podemos entender el tercer capítulo de *Three Times*? Parece separada de la construcción nacional de Taiwán del segundo capítulo o, incluso, de las primeras influencias de la cultura americana, todavía convivientes con los rasgos culturales del país en el primer capítulo. Pero Hou Hsiao-hsien es consciente de que forman parte de una Historia que no ha terminado, tampoco en Taiwán. También es consciente de que la cultura taiwanesa se ha diluido entre espacios mundializados, entre la virtualidad de las comunicaciones, lo que ha generado a su vez un profundo aislamiento y una gran angustia. Los espacios reducidos son, por tanto, los propios de esta época, fruto de la atomización de los individuos, de la fragmentación de los destinos y la pertenencia. A la vez que tienen que estar predispuestos al cambio, a la constante mutabilidad, no atarse a nada –por tanto, menos a una cultura local. Como dice Bauman, “el latiguillo de nuestro tiempo es la flexibilidad: toda forma debe ser maleable, toda situación debe ser temporal y toda figura debe ser reconfigurable”²¹¹. Así, actualmente la configuración de una identidad parece tarea imposible.

Como los personajes de Pedro Costa, que son “mutantes”, tal como los define él. Sabe que la cultura de Cabo Verde todavía está presente en los inmigrantes de Lisboa. La cultura de los colonizados debe convivir con la de los colonizadores. Es la misma tensión que se da entre la racionalización global y la cultura local, en la que hay una

²¹⁰ CASTELLS, Manuel. *Op. Cit.* Pág. 493.

²¹¹ BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida.* Op. Cit. Pág. 127.

cultura universal, globalizada (“americanizada”, como dicen los franceses) que se intenta imponer sobre unos rasgos nacionales. Si Fontainhas y Casal Boba pueden funcionar como metáfora de un espacio global es porque se sitúan en un limbo que es a la vez cultural, desde su indefinición espacial, como temporal. El pasado ha sido borrado, o ha intentado ser borrado (esto se nota más en *Juventude em marcha*, cuando Fontainhas ya ha sido derruido), pero el futuro es incierto, así que sólo queda vivir el presente. La diferencia de este *presentismo*, de este *cortoplacismo*, es radical, pero acaba por conducir a un mismo estado. El “tiempo puntillista” al que se refiere Michel Maffesoli, está formado por *instantes eternos*, marcado por las discontinuidades, por las rupturas, por su inconsistencia y su falta de cohesión, en el que según Bauman “no hay lugar para la idea de progreso”²¹². Pues bien, este tiempo es correspondiente tanto a la instantaneidad de la cultura de consumo, con la exaltación de lo rápido, lo volátil, lo efímero (*El club de la lucha*), como para la condición trágica de los habitantes de Fontainhas, en la que se define “el origen del malestar de sus personajes a partir de su miedo de quedarse sin un techo”²¹³, pero también por la figura de la muerte, que sobrevuela el barrio a través de la droga, situándose, tal como remarca Costa e insiste Glòria Salvador, en un contraplano que no se puede filmar. Nos encontramos, por tanto, con un problema de tiempo.

5.3 Espacio y tiempo

“En la conquista del espacio, el tiempo debía ser flexible y maleable, y sobre todo reductible por medio de la creciente capacidad ‘devoradora de espacio’ de cada unidad”²¹⁴, señala Bauman. La contracción del espacio mundial ha sido paralela a la reducción del tiempo, pues la eliminación de las distancias es también una liquidación del tiempo. La sublimación del territorio al espacio global ha venido dada no sólo por la virtualización del propio espacio material, sino también por la exclusión del tiempo en la imagen. De esta manera, las imágenes urbanas de la publicidad se abstraen siempre de la concreción de la ciudad, pero también del tiempo real, bien por eliminación o bien por manipulación; los paisajes son como en su condición geográfica instantáneos, pero

²¹² BAUMAN, Zygmunt. *Vidas de consumo*. Fondo de cultura económica. Madrid, 2007. Pág. 53.

²¹³ SALVADÓ, Glòria. *Op. Cit.* Pág. 323.

²¹⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. *Op. Cit.* Pág. 124.

la percepción es adulterada con la exclusión de todo elemento social; los cuerpos de los modelos aparecen no sólo cosificados, sino también abstraídos de toda realidad y tiempo materiales; los reportajes sobre barrios marginales aparecen preconcebidos sobre los parámetros de las anteriores imágenes, situándolos en un espacio totalmente aislado y dedicándoles el tiempo de un viaje a cualquier espacio mundializado y, por tanto, familiar: supermercados, parques temáticos, etc. La supresión de estas imágenes a su todo de pertenencia es, por tanto, ideológica.

La superación de esta sutura ideológica debe darse a partir del tiempo. Es de la única manera que se puede recuperar el espacio. El tratamiento de la imagen debe venir por un proceso de conciencia del trabajo con el tiempo. José Luis Guerin y Pedro Costa tuvieron que dedicar un gran período de tiempo no sólo a la observación, sino a la convivencia y a la espera para lograr aprehender el proceso de un barrio en destrucción y unas vidas, con ellos, suspendidas. Si no es sólo una mera contemplación es porque la representación, la puesta en escena, es muy importante aquí y es desde donde se filtra el discurso. Esta representación debe darse a través del tiempo, a través del trabajo con éste y a partir de éste. Así es como Pedro Costa consigue de los vecinos de Fontainhas y Casal Boba que “todos cuenten aquí algo de su presente, ellos se ponen en escena”²¹⁵. Así capta la esencia de sus habitantes, de su condición identitaria, de su relación con el espacio que habitan, y “propone una nueva estética de lo real que no pasa por la observación documental, sino por un cierto sentido de la reescritura que se apodera de la imagen”²¹⁶.

Jia Zhang-ke utiliza una gran ironía en su acercamiento a la condición espaciotemporal de sus películas. No sólo abre el plano, sino que también crea una densidad temporal suficiente para introducir una mirada que descubre las brechas palpables de esta tensión irresoluble. Así, descubiertas éstas, lo que hace es potenciar mediante la imagen esta separación manifiesta, dentro de una fotografía muy preciosista, pero que muestra las contradicciones entre una racionalización –también unas imágenes- hegemónica(s) y la vida local, material, cotidiana. En cambio, por su parte, David Fincher muestra las consecuencias de esta vida cotidiana vivida bajo las condiciones de la hegemonía de la economía capitalista utilizando sus propios medios:

²¹⁵ BURDEAU, Emmanuel; LOUNAS, Thierry. *Op. Cit.*

²¹⁶ QUINTANA, Àngel. *Virtuel?* Op. Cit. Pág. 106

la rapidez, la fugacidad, la volatilidad, el espectáculo... Es lo que Omar Calabrese llama ‘temporalidad sintética’, que “consiste en dotar a la representación de una velocidad inusitada (...). El tiempo de representación de la acción requiere respuestas extremadamente aceleradas”²¹⁷. Opera, por tanto, por redundancia, tratando de llevar al límite la condición espectacular de la cultura consumista. Sin embargo, el resultado, al menos en cuanto al tiempo, es un tanto incierto, de ahí que se haya definido la propia película como esquizofrénica²¹⁸.

El trabajo de Hou Hsiao-hsien cuando retrata la sociedad posmoderna actual reside en intentar captar el tiempo fugaz que se da en una sociedad que cada vez avanza más deprisa. Sabe que tiene que superar aquella imagen instantánea y fragmentaria que el personaje del tercer capítulo de *Three Times* producía a base de fotografías. Es aquí donde entra su estilo, capaz de remarcar el tiempo, de ponerse a su misma velocidad, pero no para fluir y perderse en la fugacidad del presente, sino para asirlo y hacérselo suyo. Su cámara fluye, no es la cámara estática de sus primeras películas (o del segundo capítulo), porque es sabedor de que se enfrenta a un nuevo paradigma. Filma instantes eternos, pero no hace como le gustaría a Maffesoli, disfrutarlos y olvidarlos, sino que los sitúa en una continuidad y así se la procura. No hace puntos de las imágenes –como sería el caso de las fotos que Zhen (Chang Chen) cuelga en la pared-, sino que les da un contexto y las salva de su pronta caducidad.

En el caso de David Lynch nos encontramos con un nuevo paradigma temporal, que se produce también por la diferencia de condiciones de producción con respecto a otras de sus películas, si bien comparte numerosas similitudes con otras de sus obras (especialmente *Mulholland Drive*, pero también *Lost Highway*, 1997, o incluso *Twin Peaks*, 1990/91). El carácter hipertextual que tiene el relato, en el que empieza historias para posteriormente dejarlas de lado, irse a otras y quizá volver a ellas, provoca un desplazamiento: “el paso de la dimensión temporal de la narración a su dimensión

²¹⁷ CALABRESE, Omar. *Op. Cit.* Pág. 70.

²¹⁸ DIKEN, Bülent; LAUSTSEN, Carsten Bagge. *Enjoy your fight! Fight Club as a symptom of the Network Society*. Señalan que la película sigue una lógica esquizofrénica, porque “es violencia y comedia, cultura popular y vanguardia, filosofía y filosofía pop al mismo tiempo, en un mismo pack esquizofrénico”.

espacial”²¹⁹. Así, cobran importancia los espacios y la circulación entre éstos, densificando el espacio en pos de una mayor exploración de la imagen. Esto lo consigue también con su trabajo en digital, que le permite una mayor libertad a la hora de filmar y de recrearse en la imagen. El tiempo se presenta como extremadamente escurridizo, en cambio la imagen aparece entre la densidad de las capas del digital con mucha potencia. Así, entra en la imagen para encontrar nuevos gestos, nuevas texturas, pero también para hacer aflorar aquel malestar que guarda la imagen y que se nos presenta con toda la fuerza. Como advierte Àngel Quintana, hay que pensar *Inland Empire* dentro de “las derivas de la imagen digital o de las nuevas formas de percepción del tiempo”²²⁰. De esta forma, la nueva concepción temporal que nos ofrece el hiperespacio y la imagen audiovisual, en que prácticamente se aniquila el tiempo, ha de hacer entrar al cineasta a la búsqueda y exploración de la imagen.

La diversidad desde la que se han acercado los cineastas analizados al espacio global en tanto tensión entre lo global y lo local se ha producido desde diferentes posturas: unos desde la conciencia (Jia Zhang-ke, Pedro Costa), otros desde el inconsciente (David Lynch, J. J. Abrams); unos como materia a explorar (José Luis Guerín), otros como objeto a explotar (David Fincher); unos como condición histórica (Hou Hsiao-hsien), otros a partir del discurso hegemónico actual (Wong Kar-wai). De la disparidad de tratamientos no se puede deducir, por tanto, una unidad, ni mucho menos establecer generalizaciones. En cambio, sí que permite ver diferentes aproximaciones y, de ahí, abre la posibilidad de modelar juicios propositivos con carácter crítico.

Por lo tanto, la existencia del espacio global y su proliferación en tanto espacios mundializados ha de entenderse, analizarse y trabajarse desde la conciencia de que responde a una pauta ideológica. Así, la imagen del espacio global esconde su pretendida unidad, su concepción ideológica de implantar una racionalización totalizadora, unificando la localidad con tal de incorporarla a su efecto racionalizador. Es aquí donde se produce su inestabilidad, lo que hace aparecer su condición siniestra e insegura. El trabajo del cine tiene que profundizar en esta brecha, para mostrar la tensión, situarse en este intervalo y darle un nuevo valor.

²¹⁹ CLÉMENT, Jean. *El hipertexto de ficción: ¿nacimiento de un nuevo género?* En VILARIÑO, M^a Teresa; ALBUÍN, Anxo (comp.). *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Arco libros. Madrid, 2006. Pág. 87.

²²⁰ QUINTANA, Àngel. *No sólo cambia el cine, también la crítica*. Op. Cit.

Como señalaba en la introducción, el cine produce siempre una desterritorialización. Sin embargo, el papel que juega no es el de reterritorializar en un espacio. Si es la filmación de un espacio desterritorializado, no se trata de situarlo otra vez en el espacio del que ha sido desposeído. Primero, porque no parece tomar sentido. Sería como sucede con las obras expoliadas, según Baudrillard, en que “la reimportación a los lugares de origen es aún más artificial: constituye el simulacro total que recupera la ‘realidad’ mediante una circunvolución completa”²²¹. Segundo, porque opera en otro espacio, diferente de aquel del territorio. La función en este caso del cine no es por tanto hacer raíz en un espacio concreto, ni mucho menos. Su función es la de enraizar las conciencias. Debería convertirse por tanto, como dice Jacques Rancière sobre el cine de Pedro Costa, en “un arte que está también enraizado en una conciencia política que no se conforma con el orden del mundo”²²².

El cine siempre ha sido universal. Lejos de tener miedo a ello, tiene que saber utilizarlo. Como dice Jameson sobre un potencial arte político, lo mismo habría que hacer con un cine consciente de su función crítica: “tendría que conservar su objeto fundamental –el espacio mundial del capital multinacional- y forzar al mismo tiempo una ruptura con él, mediante una nueva manera de representarlo que todavía no podemos imaginar: una manera que nos permitiría recuperar nuestra capacidad de concebir nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y nuestras posibilidades de acción y de lucha, hoy neutralizadas por nuestra doble confusión espacial y social”²²³. Para ello deberemos contrariar a Deleuze y plantar raíz, no en el espacio, pues sería absurdo si queremos enfrentarnos a la situación actual, sino a las conciencias y, de ahí, a una visión más crítica de la realidad. El espacio del cine puede otorgarle un nuevo valor a un lugar despojado de su esencia y su experiencia, en el que los habitantes han perdido su condición identitaria. Para ello hay que hacer frente a una situación que nos apunta Quintana: el cine ha dejado de tener la centralidad del audiovisual, ahora en manos de Internet, la televisión y otros soportes digitales. Lejos de amilanarse o darse por vencido, el cine ha de aprovechar esta coyuntura para convertirse en “un instrumento de resistencia contra la globalización de las imágenes,

²²¹ BAUDRILLARD, Jean. *Op. Cit.* Pág. 23.

²²² RANCIÈRE, Jacques. *Os quartos do cineasta*. En VV.AA. *Onde jaz o teu sorriso?* Assírio & Alvim. Lisboa, 2004. Pág. 132.

²²³ JAMESON, Fredric. *Op. Cit.* Págs. 120-121.

contra su mercantilización y contra lo políticamente correcto”²²⁴. El cine tiene un gran potencial para contradecir, evidenciar y contraatacar sobre el discurso hegemónico, ya se ha demostrado (pienso especialmente en Jia Zhang-ke). La labor de los cineastas actuales debe ser analizarlo, asimilarlo a sus formas y, definitivamente, utilizarlo. Dada la situación económico-ideológica que impera no sólo sobre el panorama mundial, sino también sobre el panorama cinematográfico, no parece que tengan mucho que perder. Tienen, en cambio, un mundo entero que ganar.

²²⁴ QUINTANA, Àngel. *No sólo el cine cambia, la crítica también*. Op. Cit.

6. Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1993.

AMIEL, Vincent. *Pedro Costa et le grave empire des choses*. En *Positif* nº488, octubre de 2001.

AUGÉ, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. Barcelona, 1998.

AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Gedisa. Barcelona, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós. Barcelona, 1978.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Fondo de cultura económica. México, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Paidós. Barcelona, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre*. Tusquets. Barcelona, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas de consumo*. Fondo de cultura económica. Madrid, 2007.

BELLOUR, Raymond. *L'analyse du film*. Calmann-Lévy. París, 1978.

BENAVENTE, Fran. *Extrañas formas de vida*. En *Cahiers du Cinéma. España* nº3, julio-agosto de 2007.

BENAVENTE, Fran. *Civilización en transición*. Texto que acompaña la edición de la película en Intermedio.

BENAVENTE, Fran. *Biografía de Jia Zhang-ke*. En http://www.intermedio.net/web/pdf/zhangke/BIOGRAFIA_JIA_ZHANGKE.pdf.

BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Taurus. Madrid, 1992.

BURDEAU, Emmanuel. *Nouvelles du monde*. En *Cahiers du Cinéma* nº602, junio de 2005.

BURDEAU, Emmanuel. *L'écrit les cris*. En *Cahiers du Cinéma*, nº606. Noviembre de 2005.

BURDEAU, Emmanuel. *Une ruine pour quoi faire*. *Cahiers du Cinéma*, nº 622. Abril, 2007.

BURDEAU, Emmanuel; LOUNAS, Thierry. Entrevista con Pedro Costa: “*Mon regard et celui des acteurs étaient le même*”. En *Cahiers du Cinéma*, n°619. Enero de 2007.

BURDEAU, Emmanuel; TESSÉ, Jean-Philippe. *Ce temps-là a disparu*. Entrevista con Jia Zhang-ke. *Cahiers du Cinéma* n°602, junio de 2005.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra. Madrid, 1999.

CASTELLS, Manuel. *La era de la información. Vol. 1: La sociedad red*. Alianza Editorial. Madrid, 1997.

CHION, Michel. *David Lynch*. Paidós. Barcelona, 2002.

CIMENT, Michel; TOBIN, Yann. Entrevista con Jia Zhang-ke. *Les paillettes et la tristesse chinoise*. En *Positif* n°531, mayo de 2005.

CLÉMENT, Jean. *El hipertexto de ficción: ¿nacimiento de un nuevo género?* En VILARIÑO, M^a Teresa; ALBUÍN, Anxo (comp.). *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Arco libros. Madrid, 2006.

COMPANY RAMÓN, Juan Miguel. *Dulces prendas por mí mal halladas. El objeto en el melodrama cinematográfico*. En VV.AA., PONCE, Vicente (Ed.). *Acerca del melodrama*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1987.

DELEUZE, Gilles. *L'île déserte et autres textes*. Éditions de minuit. París, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *El Antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Paidós Ibérica. Barcelona, 1985.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Rizoma. Introducción*. Pre-textos. Valencia, 2005

DELGADO, Manuel. *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del ‘modelo Barcelona’*. Los libros de la catarata. Madrid, 2007.

DELORME, Stéphane. *Une femme mariée*. En *Cahiers du Cinéma* n°620, febrero de 2007.

DE LUCAS, Gonzalo. *Guardar las formas*. En *Cahiers du Cinéma. España* n°18, diciembre de 2008.

DIKEN, Bülent, LAUSTSEN, Carsten Bagge. *Enjoy your Fight! Fight Club as a symptom of the Network Society*. Department of Sociology, Lancaster University. Lancaster LA1 4YL, UK at <http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/Diken-Laustsen-Enjoy-Your-Fight.pdf>

DURAFOUR, Jean-Michel. *Wong Kar-wai: pour un cinéma de l'exappropriation*. En *Trafic* n°53, primavera de 2005.

FONT, Domènec. *Paisajes de la Modernidad*. Paidós. Barcelona, 2002.

- FONT, Domènec; LOSILLA, Carlos (coord.). *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Ediciones de la Filmoteca. 2007.
- FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Prólogo a HOFFMANN, E. T. A. *El hombre de arena*. Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius. Madrid, 1979.
- FRODON, Jean-Michel. Entrevista a Hou Hsiao-hsien. *Filmer l'Histoire pour l'enlever les mains des politiciens*. En *Cahiers du Cinéma*, nº606. Noviembre de 2005.
- FRODON, Jean-Michel. *Jia Zhang-ke, d'une aventure à l'autre*. En *Cahier du Cinéma* nº623, mayo de 2007.
- FRODON, Jean-Michel. *My Blueberry Nights*. En *Cahiers du Cinéma* nº629, diciembre de 2007.
- FRODON, Jean-Michel. *Wong Kar-wai: "My Blueberry Nights, mon film de vacances"*. En *Cahiers du Cinéma* nº623, mayo de 2007.
- GRAND, Gilles. *Pur bruit de rien*. En *Cahiers du Cinéma* nº620, febrero de 2007.
- GUERIN, José Luis. *Work in progress*. Conferencia recogida por *Tren de sombras* nº6, verano de 2006. Disponible en: <http://www.trendesombras.com/num0/guerinum0.asp>.
- HEREDERO, Carlos F. *La Herida del tiempo: el cine de Wong Kar-wai*. 47 Semana Internacional de Cine. Valladolid, 2002.
- HEREDERO, Carlos F. Entrevista con Wong Kar-wai. "Las emociones son universales". En *Cahiers du Cinéma. España* nº1, mayo de 2007.
- HEREDERO, Carlos F. *Imaginario cruzados*. En *Cahiers du Cinéma. España* nº18, diciembre 2008.
- HIERNAUX, Daniel. *Paisajes fugaces y geografías efímeras en la metrópolis contemporánea*. EN NOGUÉ, Joan (Ed.). *La construcción social del paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007.
- HISPANO, Andrés. *Soñando nuestra ruina*. EN *El esplendor de la ruina*. Fundació Caixa Catalunya. Barcelona, 2005.
- JAMESON, Fredric. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós. Barcelona, 1995.
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós. Buenos Aires, 2005.
- JAMESON, Fredric y ŽIŽEK, Slavoj: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires, Paidós, 1998

- JOUSSE, Thierry. *Techno-Sphère*. En *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*. Cahiers du Cinéma. Essais. Paris, 2003.
- JOUSSE, Thierry. *Wong Kar-Wai*. Cahiers du Cinéma/CNDP. París, 2006.
- KLEIN, Naomi. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Paidós. Barcelona, 2007.
- KRACAUER, Sigfried. *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Harvard University Press. Londres, 1995.
- KRAICER, Shelly. *Lost in Time, Lost in Space: Beijing Film Culture in 2004*. En *Cinema Scope* issue 21. http://www.cinema-scope.com/cs21/fea_kraicer_beijing.htm
- KRAICER, Shelly. *Chinese Wasteland: Jia Zhang-ke's Still Life*. En *Cinema Scope* issue 29, disponible en http://www.cinema-scope.com/cs29/feat_kraicer_still.html.
- LIM, Dennis. *Inland Empire*. En *Cinema Scope* issue 29. Disponible en: http://www.cinema-scope.com/cs29/cur_lim_inland.html.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, José Manuel. *Millenium Mambo & Three Times. Entre corredores iluminados*. En *Tren de sombras* v.2, n°7. Primavera 2007. Disponible en: <http://www.trendesombras.com/articulos/?i=44>.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, José Manuel. *La épica de la urgencia*. En *Cahiers du cinéma. España* n°3, julio-agosto de 2007.
- LOSILLA, Carlos. *De la disolución al monumento*. En *Cahiers du Cinéma. España*, especial n°6, mayo de 2009.
- LYNCH, David. *Catching the big fish. Meditation, consciousness and creativity*. Penguin. Londres, 2006.
- MAFESSOLI, Michel. *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Paidós SAICF. Buenos Aires, 2001.
- MARCHAIS, Dominique. *La vie des morts*. En *Les inrockuptibles*, n°137. 4 al 10 de febrero de 1998.
- MARTÍNEZ, Beatriz. *Hou Hsiao-hsien*. En *CineAsia*, vol. 13, septiembre-octubre 2006.
- MARX, Karl. *El capital. Tomo I: el proceso de producción del capital*. Siglo XXI. Madrid, 1998.
- MIRANDA, Luis (ed.). *China siglo XXI: desafíos y dilemas de un nuevo cine independiente (1992-2007)*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Córdoba, 2007.
- NEYRAT, Cyril. *Historia portátil del cine digital*. En *Cahiers du Cinéma. España* n°8, enero de 2008.

- NOCHIMSON, Martha P. *Inland Empire*. En *Film Quaterly*, vol. 60, nº 4.
- PALAHNIUK, Chuck. *Club de lucha*. El Aleph. Madrid, 2007.
- PENA, Jaime. *La ciudad bajo las aguas*. En *Cahiers du Cinéma. España* nº3, julio-agosto de 2007.
- PENA, Jaime. *La audacia es bella*. En *Cahiers du Cinéma. España*, especial nº6, mayo de 2009.
- PINTOR, Iván. *David Lynch y Haruki Murakami. La llama en el umbral*. En VV.AA. *Universo Lynch*. Calamar Ediciones. Madrid, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *Os quartos do cineasta*. En VV.AA. *Onde jaz o teu sorriso?* Assírio & Alvim. Lisboa, 2004.
- QUINTANA, Àngel. *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*. El acantilado. Barcelona, 2003.
- QUINTANA, Àngel. *No sólo el cine cambia, la crítica también*. En *Cahiers du Cinéma. España* nº1, mayo de 2007.
- QUINTANA, Àngel. *Un cine en tierra de nadie*. En *Cahiers du Cinéma. España*, nº10. Marzo de 2008.
- QUINTANA, Àngel. *Virtuel?* Ed. Cahiers du Cinéma. París, 2008.
- RIVETTE, Jacques. *Mizoguchi visto desde aquí*. *Cahiers du Cinéma. España* nº10, marzo de 2008.
- ROSENBAUM, Jonathan; MARTIN, Adrian. *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*. British Film Institute. Londres, 2008.
- SALVADÓ, Glòria. *Contraplà amb la mort. Imatge i Història en el cinema portugués contemporani*. Tesis doctoral UPF, 2008.
- SANTOS, Milton. *De la totalidad al lugar*. Oikos-Tau. Barcelona, 2006.
- SANTOS, Milton. *Metamorfosis del espacio habitado*. Oikos-Tau. Barcelona, 1996.
- SILVEIRA, María Laura. *Totalidad y fragmento: el espacio global, el lugar y la cuestión metodológica, un ejemplo argentino*. EN *Anales de Geografía de la Universidad Complutense de Madrid*, nº 14. Serv. Publicaciones, 1995.
- SIMSOLO, Noël. *Note sur le cinéma de David Fincher*. En *Trafic* nº38, verano de 2001.
- WALSH, David. *Interview with Jia Zhang-ke, director of The World*. <http://www.wsws.org/articles/2004/sep2004/int-s29.shtml>.

THURMAN, Alex. *El precio del progreso*. En *Contrapicado*. Marzo/ abril de 2006.
Disponible en: <http://www.contrapicado.net/alternativa.php?id=8>.

ŽIŽEK, Slavoj. *The plague of fantasies*. Verso. Londres, 1997.

ŽIŽEK, Slavoj. *Lacrimae rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Debate. Madrid, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. *Capitalistas sí..., pero zen*. En *Le monde diplomatique* (edición española), mayo de 2005.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Genealogía de la belleza*. En *Cahiers du Cinéma. España* nº7, diciembre de 2007.

7. Material adicional: DVD

En el DVD que se adjunta al trabajo se encuentran los fragmentos escogidos para los análisis que se desarrollan en cada capítulo.

Pistas del DVD:

1. *Naturaleza muerta (Still Life/ Sanxia haoren, 2006)* de Jia Zhang-ke.
2. *En construcción* (2001) de José Luis Guerin.
3. *Three Times (Zui hao de shi guang, 2005)* de Hou Hsiao-hsien.
4. *El club de la lucha (Fight Club, 1999)* de David Fincher.
5. *The World (Shijie, 2004)* de Jia Zhang-ke.
6. *My Blueberry Nights* (2007) de Wong Kar-wai.
7. *Inland Empire* (2007) de David Lynch.
8. *Juventude em marcha* (2006) de Pedro Costa.
9. *Hombre de ciencia, hombre de fe (Man of science, man of faith). Perdidos 2x1 (Lost, 2004/10)* de J. J. Abrams.
10. *Ningún lugar como casa (No place like home). Perdidos 4x14 (Lost, 2004/10)* de J. J. Abrams.