laFuga

La fuerza de lo falso

En el cine de Jia ZhangKe

Por Patricia Sequeira Brás

Tags | **Cine documental | Cultura visual- visualidad | Representaciones sociales | Lenguaje cinematográfico | Performático | China**

Patricia Sequeira Brás nació en Lisboa, Portugal, en 1977. Se graduó en Surrey Institute of Art & Design, Farhnam, Inglaterra en 2001 con un BA (Hons) en fotografía. Después de vivir y trabajar en Lisboa en Educación Artística, asistió a una Maestría en Estudios de Cine en Queen Mary College, Universidad de Londres, que terminó en 2008. Desde entonces, ella es estudiante de doctorado centrado su investigación en cineasta portugués Pedro Costa, filosofía y política en Departamento de Estudios de la Península Ibérica y de la América Latina en Birkbeck College, Universidad de Londres.

El siguiente texto defiende que el discurso político y crítico de Jia Zhangke en **24 City** (2008) nace de la introducción de un "fallo" simbólico en el sistema de representación, mediante una no correspondencia entre actor y personaje real. Dicho fallo simbólico actúa como un desplazamiento de "lo real" en el sistema de producción y representación cinematográfica. Mediante la noción deleuziana de "la fuerza de lo falso" que se encuentra en el régimen cristalino de la imagen-tiempo (Cine-2, 1989), con la intención de señalar lo subversivo en el lenguaje cinematográfico, y hacia una articulación constante del cuerpo social.

24 City consiste de entrevistas y testimonios en primera persona de los trabajadores de la fábrica 420 en Chengdu, la capital de la provincia de Sichuan, en el sureste de China. Es un relato polifónico que abarca tres generaciones distintas – los años cincuenta, momento de la inauguración de la fábrica y momento en el que los trabajadores llegan a Chengdu; los años setenta, década en la que la producción aeronáutica empieza a decaer; y el presente, momento crítico en el que la fábrica ha sido vendida a una empresa de desarrollo inmobiliario que la tirará abajo para construir un nuevo complejo residencial de lujo, con capacidad para 60,000 habitantes.

Es esta misma empresa la que ha subvencionado y hecho posible la realización de *24 City,* y es por este motivo que ha sido criticada, por su supuesta intención de promover la rehabilitación física y económica del lugar. Pero, parece que tales críticas ignoran el planteamiento que el director propone en su estilo cinematográfico, de su representación a través de la articulación de la narración como respuesta a las transformaciones económicas y sociales de la actualidad china, a mitad camino entre el socialismo y el capitalismo.

Los últimos trabajos de Jia Zhangke se consideran más conformistas con las autoridades chinas, las mismas que han censurado y rechazado sus obras en numerosas ocasiones. Se opina que sus películas ya no son lo suficientemente subversivas. A mi, en cambio, me gustaría añadir que Zhangke toma una posición política crítica que elude las restricciones del sistema de producción económico e ideológico impuesto por el estado chino. Esto mismo se aprecia en su planteamiento sobre el significado, dónde parece que se reemplace "lo real" en el sistema de representación.

El hecho de que el director pueda enseñar su trabajo a los espectadores de su propio país, simplemente le sirve para transmitir sus visiones de la situación política y social china a una audiencia más grande, y no debe de considerarse como el deber del director con las fuerzas políticas y sociales de su país. *24 City* es una obra subversiva porque habla de las limitaciones políticas y sociales impuestas a los sistemas de producción culturales e ideológicos, sugiriendo así un "fallo" simbólico en la representación. Esta subversividad surge del mismísimo sistema que intenta resistirla. Tanto el

uso de la imagen y del sonido en la narración tienen un finalidad política – ambos usos sirven para conspirar contra el desplazamiento de un "juicio de lo real".

24 City es un planteamiento reflexivo sobre los sistemas de producción – la producción cultural e ideológica del sistema de representación. Aunque se haya criticado la obra por su dependencia económica y por su aparente complacencia con la situación política de su país, uno también tiene que tener en cuenta que este trabajo ofrece una posición política y social más fuerte, en la que se propone una rearticulación del significado de su producción. El mensaje comprometido de esta obra va más allá del factor económico que la ha hecho posible. Se podría decir que el mensaje político y social surge de las imágenes cinematográficas, las cuáles atacan la situación política y económica en contexto.

Las entrevistas y testimonios en primera persona de los trabajadores de la fábrica presentan una cierta estrategia "falsificadora", ya que algunos de los personajes entrevistados son trabajadores reales y otros, actores. Esto no se indica en ninguna de las entrevistas, no se le informa al espectador de la re-representación de los testimonios, ni tampoco se distinguen los trabajadores reales de los actores.

Puede que el espectador crea que todos los testimonios sean trabajadores reales, o los hijos de estos (en la últimas escenas de la película). Recordemos que *24 City* abarca tres periodos históricos distintos (los años cincuenta, los años setenta y el presente), y que estos no están introducidos por ningún marcador cronológico. Tal elección le produce al espectador un cierto sentido de discontinuidad y de extrañeza.

Un claro ejemplo de esto es la escena en la que se introduce a Joan Chen – una conocida actriz china. Joan relata, desde la posición de trabajadora, que la solían llamar *Little Flower* (florecita) – nombre que hace referencia a una película china del año 1978. Esta extraña duplicación en el significado de la escena puede afectar el significado entero de la obra. También sirve de marcador, con la finalidad, no de diferenciar la realidad de la ficción, sino de presentar una frontera irreducible entre lo real y lo falso. No es una estrategia fácil de entender, pero sirve para señalar una no correspondencia entre actor y personaje real – mediante una duplicación en la representación de estos.

Se introduce así un cierto "fallo" en el orden simbólico, que sugiere una reconfiguración perpetua del cuerpo social. Sin embargo, esta escena es clave para la construcción del significado de la obra en sí, porque ya existe cierta dependencia con el sistema de representación usado en otras escenas que adquieren la forma del documental observacional, o en las imágenes que muestran retratos de los trabajadores. Es decir, esta escena es especialmente importante porque intenta perturbar el género del documental, y porque sugiere que la representación de los personajes sirve para representar a los trabajadores reales de la fábrica 420.

La noción deleuziana de "la fuerza de lo falso" que se encuentra en el régimen cristalino de la imagen-tiempo puede ayudarnos a entender esta escena. Dicha escena se diferencia de la imagen orgánica porque es independiente de "una realidad supuestamente ya existente" (p.122, 1989). Por una parte, la imagen orgánica queda limitada a la dimensión realista causada por la descripción, la historia y la narración de la obra cinematográfica, y expresada mediante "relaciones localizables, enlaces actuales" (p.123, 1989). Y por otra parte, la imagen cristalina parece que intenta romper con los "enlaces motores" con tal de confundir la diferencia entre lo actual y lo virtual, o entre la realidad y la ficción.

La imagen cristalina se introduce mediante la duración, y mediante las confundibles distinciones entre el pasado, el presente y el futuro – en *City 24* esto es visible a través de la carencia de marcadores cronológicos. Por lo que se refiere a esta escena en cuestión, su duración permite introducir lo 'falso' en la narración, y también sirve de posición en la irreducible frontera entre la realidad y la ficción. Se considera "falsa" porque no depende de la dimensión realista que se sugiere en la continuidad del montaje y en la relación entre cine y referente, ficción y realidad. Y es precisamente esta fractura en el modo de representación la que permite una posible lectura de la imagen, mientras que al mismo tiempo, proporciona una extraña no correspondencia - lo que no justifica el hecho de que se pregunte algo que no tiene respuesta. El tiempo es lo que nos permite preguntarnos si hay algo real en las imágenes que aparecen. Como indica Deleuze, en la historia del

pensamiento, "el tiempo siempre cuestiona lo 'real'", con lo que no cambia "el contenido empírico" sino "la forma o tal vez la fuerza pura del tiempo, la cual pone la verdad en crisis y es revelada en la paradoja de los 'futuros contingentes'" (p.126, 1989). En *24 City*, la idea de lo "real" se debe aplicar en el contexto del sistema de producción ideológico, puesto que puede que el director se sirva de este recurso en su crítica a los cambios económicos y políticos de la China post-socialista capitalista. Y esto lo consigue Zia Zhangke mediante la interrupción del sistema de representación cinematográfico, y mediante la mediación de los comentarios y testimonios de los actores tanto reales como ficticios.

Una escena como esta no cuestiona necesariamente la variabilidad del contenido de la imagen, sino que defiende la coexistencia de los mundos "composibles e incomposibles" mediante una narrativa falsificadora, en la que, lo virtual, al ser múltiple, compite en una dimensión espacial y temporal, y no en una actualidad real. De este modo, lo falso puede reemplazar la dimensión real de la imagen, y perturbar así una realidad previamente determinada que se ajusta a la ideología de lo real. Como argumenta Deleuze, "la narrativa falsificadora va un paso más allá y plantea diferencias inexplicables con el presente y alternativas que no se pueden decidir entre lo real y lo falso en el pasado" (p.127, 1989).

La estrategia de Jia Zhangke nos propone una narrativa falsificadora en la que, lo real y lo falso, la realidad y la ficción, ya no se pueden percibir mediante un desplazamiento que lo que intenta es reconfigurar el cuerpo social, a través de una alteración de la lógica de la interpretación ante los testimonios de los trabajadores de la fábrica. Esto se acentúa mediante el uso de personajes reales y de actores en las entrevistas y testimonios en primera persona. También se muestra con el uso de música pop en modo no diegético, puesto que se solapa de un modo extraño con las tomas de transición y los retratos de los trabajadores. La película presenta elementos distintos que se juntan intencionadamente y que sugieren una disyuntiva extraña entre ellos. Esta escena sirve de punto clave, ya que en ella se establece la dimensión falsificadora en la narración; en esta escena hay una no correspondencia entre trabajadores y actores que altera la función de la representación. Es como si los elementos (visuales y acústicos) de la composición de la imagen y de la narración falsa del metraje quisieran provocar cierta ambigüedad; o como si se quisiera hablar de algo sin decir qué, necesariamente. El desplazamiento de lo real mediante la no correspondencia entre actor y personaje real puede que sea el mismo gesto que confunde la lógica de su posición en la representación del personaje real. Con la introducción de un fallo en la representación, parece que lo que Jia Zhangke intente indicar es el vacío irreducible mediante el cual el detalle provisorio puede defender lo universal, al mismo tiempo que se expone el fallo de su actualización. De este modo, el cuerpo social y político se expresa mediante la sugerencia y el rechazo del sistema de representación. Según Deleuze, la indicación de la frontera irreducible entre realidad y ficción a través de la narrativa falsificadora puede servir para crear a un cineasta y su personaje, que ya pertenece al pueblo, a la comunidad, a las minorías, cuya expresión practican y liberan (p.148, 1989).

24 City sugiere una estrategia mucho mas subversiva de lo que se sugiere en la lógica de la situación política y económica del estado. Esta obra es política por el uso que hace de los modos de producción ideológicos y culturales, mediante el uso del desplazamiento de lo real en el sistema de representación. Si la economía funciona como telón de fondo de las actividades políticas y sociales, la producción cultural y artística no puede deshacerse de esta lógica, por lo que el arte debe de transformar la lógica del sistema de producción en términos ideológicos y culturales, con tal de ser político y sugerir otras maneras de expresar su posición política y social. De hecho, cualquier gesto político debe de plantear los propios modo de articulación de la representación desde el momento en que los discursos capitalistas y neoliberales intenten cubrir todo lo que sobrepase la representación, mediante una estrategia que lo abarque todo, expresada mediante nociones topológicas como las de multiculturalismo y/o globalización.

La idea de que el gesto político surge de un fallo simbólico en el discurso capitalista y neoliberal toma forma a través de manifestaciones y huelgas. Manifestaciones recientes, y especialmente *Occupy Wall Street* y *Occupy St. Paul* en Londres han adquirido el símbolo de Guy Fawkes, a través del uso de máscaras por algunos de los participantes. Guy Fawkes era un hombre católico ingles que amenazó con quemar el palacio de Westminster en el siglo diecisiete. La máscara que Fawkes llevaba se comercializó más tarde, por Warner Bros, después de producir la película *V por Vendetta* (*V for Vendetta*, 2006), adaptada de un cómic en el que el personaje principal, que lleva la misma máscara, tiene la

intención de hacer llamas el ordenador central de una futura Inglaterra fascista. Una crítica reciente encontrada en el periódico inglés *The Guardian*, defiende que el uso de esta máscara sirve para negar la protesta, porque al adquirir tal máscara lo que se hace es abastecer el mercado capitalista. Como respuesta a tal crítica, Stuart Elden, en la revista online *Society and Space*, sugiere que el propio acto de llevar esta máscara es, al contrario, un modo de resistencia que propone una reorganización de las 'herramientas del capitalismo'. En sus propias palabras, Elden opina que "es precisamente el uso de las herramientas del capitalismo como lucha contra el capitalismo, uno de los elementos más destacados de las protestas". Así, el uso de las herramientas del capitalismo, como teléfonos móviles, Facebook o Twitter, pueden utilizarse en la lucha contra el capitalismo. Sin embargo, sin discrepar completamente con el razonamiento de Elden, me gustaría añadir que no es posible resistir el sistema capitalista o cualquier otro modo de representación mientras nos mantengamos fuera de su propia lógica. Esta crítica propuesta en relación con el uso de la máscara puede servir para reforzar mi argumento y para señalar el mismo mecanismo encontrado en la película de Jia Zhangke. Así como el arte no puede escaparse de la lógica del sistema de producción económico, las herramientas artísticas deben de surgir de los modos de producción culturales e ideológicos, para poder así demostrar un pensamiento político que es subversivo, precisamente porque origina de la propia lógica que intenta resistir.

Lo que se insinúa en *24 City*, es un gesto político subversivo, aunque la película esté subvencionada por la misma empresa que adquirió el terreno donde se hallaba la fábrica. Esta aparente complacencia ideológica se puede apreciar en la última de las entrevistas realizadas en la obra, en la que la hija de un trabajador asegura que aunque sus padres hayan sufrido condiciones laborales precarias, un día, gracias a su trabajo como ayudante personal de compras, conseguirá ahorrar el dinero suficiente para comprar un piso en *24 City* para sus padres. Lo que aquí se insinúa es que, con el tiempo, las condiciones económicas de los trabajadores de la fábrica están mejorando, cosa que se acentúa cuando vemos a esta joven conduciendo un Volkswagen nuevo. Tal vez esto sea una defensa de la movilidad social que una vez parecía imposible en la China socialista de antaño. No obstante, nombrar las condiciones precarias de los trabajadores puede que no sea suficiente para mostrar como esta película puede expresar un gesto político que no refuerza ni la ideología capitalista ni la socialista. En cambio, en mi opinión, los elementos de la película no pueden complacer ningún tipo de sistema ideológico, precisamente a causa de la importante escena en la que *Little Flower* nos cuenta su historia. Dicha escena subvierte toda la articulación de los elementos de la película y propone una narrativa falsificadora que sugiere una frontera irreducible entre realidad y ficción en el sistema de representación; la cual es, en mi opinión, el único modo de articulación que permite que el arte contemporáneo sea subversivo y político tanto en China como en el resto del mundo.

Bibliografía

Bradshaw, Peter. (29 abril 2010). *24 City*. En http://m.guardian.co.uk.

Dargis, Manohla. (4 junio 2009). An Upscale Leap Forward That Leaves Many Behind. En http://movies.nytimes.com.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image.* Londres: The Athlone Press.

Lim, Dennis. (22 enero 2008). Jia Zhangke's portraits of China's convulsive change. En http://www.nytimes.com

Jones, Jonathan. (4 noviembre 2011). Occupy's V for Vendetta protest mask is a symbol of festive citizenship. En http://www.guardian.co.uk.

Elden, Stuart. (21 noviembre 2011). V for Visibility. En http://societyandspace.com.

Como citar: Sequeira, P. (2012). La fuerza de lo falso, *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/la-fuerza-de-lo-falso/512