laFuga

Naturaleza muerta

La estética del desastre como respuesta a una modernidad forzosa

Por Daniel Reyes León

Tags | **Cine contemporáneo | Cine documental | Espacios, paisajes | Estética - Filosofía | China**

Artista visual y crítico de arte. Dirige el sitio www.arteycritica.org. Artista visual y crítico de arte. Dirige el sitio www.arteycritica.org.

Hoy en día la utopía del cine expandido [Término que define el traspaso de las fronteras disciplinares del cine hacia otras prácticas audiovisuales y arquitectónicas con el objetivo de generar experiencias sinestésicas donde el espectador se encuentre inmerso. Posteriormente fue acuñado por Gene Youngblood en su libro *Expanded Cinema* (1970) que puede ser descargado en su versión original.] parece estar infiltrada en los experimentos de lo no cinematográfico y lo casi cinematográfico. Como lo que sucede con el *flujo critico* de las masas de agua que bajan por un río: existe una diferencia de velocidad entre el agua de un río que fluye por el centro -más veloz- y el que fluye por los bordes -más lento-. En el caso de la producción artística, esta situación se encuentra invertida, encontrando una mayor actividad en los bordes, en los márgenes de los grandes centros de producción, generando la necesidad de una constante revisión de esos márgenes para comprobar y demostrar su infiltraciones. El cine expandido, que hoy por hoy parece ser un termino extraído de una historia de los experimentos audiovisuales, lo podemos encontrar en los mismos dispositivos que utilizan muchos cineastas para dar forma a sus producciones. Eso si, lo encontramos metamorfoseado, teñido con muchos matices, nunca en estado puro y, cuando lo encontramos dentro del cine, parece ya configurar parte del relato que el cine hace sobre si mismo.

Sin que necesariamente se reduzca al formato clásico y ensoñador de la imagen que aparece desde la espalda, el cinema expandido lo podemos encontrar en el espacio cinematográfico como un motor de participación e implicación entre espectador y cine, el cual puede comprobarse tanto en la manera como nos llega información sobre un film, como en los juegos semánticos que se introducen en el momento de la exhibición, sean éstos parte de la proyección o no.

Esta situación *expandida* -históricamente constante- ha desarrollado de manera paralela un lenguaje de cámara y objeto imagen, y otro de disposiciones, tránsitos y contextos basados en la historia a contar. Algo semejante a lo que sucede con las tecnologías audiovisuales en las artes visuales, donde su irrupción generó dos grandes caminos: uno hacia el desarrollo de lo virtual (la telemática como proceso) y otro efímero y corporal (la performance y las experiencias del entorno). De la misma manera el cine de guión y el cine de cámara han marcado hoy en día una nueva bifurcación el los procesos con los que se construye un film y una filmografía de autor, así como también la escritura surgida a partir de esto.

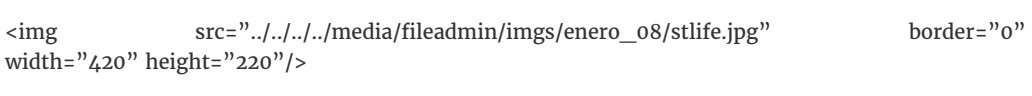
Continuando con la tradición del *cine ojo* de Vertov, pasando por el documental, la no ficción, dogma 95, y en una última instancia -y constante a lo largo de la historia del audiovisual- las producciones de bajo presupuesto surgida en los márgenes de la industria (Ledo, 2004), se encuentra una necesidad de materializar y capturar ciertos fenómenos del entorno, ya no para indicar ese entorno, sino para construir a partir de esto un complejo relato de la imagen como escritura expandida. Al modo de la *camera-stylo* (la cámara-lápiz) de Alexander Astruc, el cine actual traza un diagrama en torno al lenguaje de imágenes, que carece de una frontera específica que los signifique, constituyendo una

frontera cultural basada en el conocimiento recíproco de la entretención y el discurso.

El cine de Jia-Zhang-Ke es un cine de cámara y objeto de imagen, conciente del hecho que enfrascar imágenes de un contexto externo a la producción no hace de la imagen un objeto más real. Contra la idea de Baudrillard de una imagen más real que lo real, el film **Still Life** *(Naturaleza muerta*, Jia-Zhang-Ke, 2006*)* se enclava dentro de una ruina en proceso, en una ciudad condenada a desaparecer por las transformaciones de una modernidad de la cual, el cine, como fenómeno de masas, es cómplice y partícipe. Un cine hecho por un director forjado en las cámaras y que ve en ellas la posibilidad de realizar una 'antropología de ficción', en función de los acelerados procesos de 'ruinificación' que se realizan en nombre del progreso.

Situada en Fengjie -ciudad actualmente sumergida bajo gran el lago generado por la represa de las *tres gargantas,* en el corazón de China, sobre el río Yangtsé- la película muestra un contexto de ruina moderna. Una ciudad se encuentra en demolición y allí va un personaje coloquial a buscar a su hija. En ese mismo lugar, una mujer coloquial va a buscar a su ex-pareja para solicitarle el divorcio mediante la firma de unos papeles. Armada como un tríptico en la cual la primera historia se ve interrumpida por la segunda -teniendo que aguardar el desenlace de ésta para ver el final de la primera-, el peso de unas vidas cotidianas en busca de un pasado generan un paralelo revisionista con el lugar y la situación de la ciudad. Y como consecuencia de sus particularidades, de unas historias simples y personales, se extrae un retrato de lo irrecuperable; una realidad sin empirismo con el cual contrastar, ya que esa realidad ha sido borrada (por el agua) y a la vez rescatada (por el cine) por un progreso que no se inmiscuye en las historias simples y personales. En términos deleuzianos, podríamos hablar perfectamente de un *empirismo trascendental*, que no trabaja sobre el documento, sino que borra algo que rescata mediante la ficción de sus historias.

Still Life es la ecuación de flujo crítico del río Yangtsé, o más bien de esos bordes habitados que daban vida a sus historias, las cuales entran a la conservación mediante la operación paroxista y cinematográfica de Jia-Zhang-Ke. No podemos hablar de un docuficción, ni mucho menos de un producto de no ficción. Nos encontramos frente a uno de esos extraños fenómenos de la imagen que transitan por los lugares que ya no existen, pero no porque el tiempo los borrara, sino porque las transformaciones faraónicas, y hasta cierto punto prepotentes, del desarrollo nos los transforman sin necesidad de tiempo histórico. Una aceleración de la historia que deja sus vestigios desde lo particular -los personajes de Fengjie, el cine de Jia-Zhang-Ke- para llevarnos a una situación general -el desarrollo de la China actual, el cine y su historia-. Situaciones que en uno u otro aspecto nos recuerdan los documentales sobre tiempos pasados, donde las imágenes son recreaciones y los -por ejemplo- antiguos, son representados bajo la iconografía consciente de la época actual. Con la salvedad que en este caso lo antiguo es posterior a los inicios del cine.



En *Still Life* hay un director que ha aprendido a hacer cine detrás de una cámara y no desde un guión. Un cine que colecciona imágenes para luego transformarlas mediante el montaje y la relación que se crea desde la ruina eterna que es el tiempo pasado y reproducido. Pero más aun, hay un director que sabe muy bien donde localizar la inmediatez de la ficción y fijar lo que pronto será ruina. Algo similar a ver películas de actores muertos o ver una construcción con siglos de antigüedad, la ruina no se hace ruina de por sí, sino cuando adquiere ese carácter venerable que se inventa al ver los tiempos pasados en el presente para luego significarlos. Cuando todo el entorno está en demolición y hasta el mismo personaje de la película comienza a trabajar en una de las empresas que se encargan de demoler los edificios antes que el agua los cubra, la demolición ya no se ve como un recurso deconstructivo, sino se dirige directamente hacia esa estandarización de procesos y resultados de una modernidad díscola. De pronto, uno de los edificios despega o -como en otro momento del filme- aparece un OVNI que sirve como paso de una historia a otra. No nos encontramos frente al discurso testimonial de una ciudad condenada a ahogarse en un progreso singular, sino en la significación personal del paisaje desastroso como forma de construcción fílmica. Una estética del desastre que no pretende ni provocar ni hacer apología del desastre, sino que se propone como cobijo caótico para situaciones extremadamente simples y personales; y que no por simples dejan de ser caóticas. De alguna manera *Still Life* es el elemento cultural que convierte a la ciudad de Fengjie en una ruina.

Me quedaré un momento con la imagen del despegue del edificio para volver a lo del cinema expandido. Ella se encuentra con una amigo que es arqueólogo -personaje que nos cuenta el valor histórico del lugar-, el cual la invita a su casa para que descanse un momento. Se asoma por una ventana y, con un plano de ropa tendida, un edificio con forma de pagoda -que figura de fondo- despega al cielo como un cohete; como queriendo escapar de su demolición, como la misma película que no es cómplice del discurso de estado moderno y se empecina en trazar las formas de la memoria desde una visión crítica, contra argumentando el progreso con un cine de velocidad cercana. Estas vías de escape son aberraciones de una tradición testimonial y, sin embargo, constituyen una sutura casi perfecta entre la ficción de lo encontrado y el documento buscado.

Ficcionar lo encontrado y trazar desde ahí un documento. En esta operación, realizada desde un proceso audiovisual, podemos encontrar un acercamiento a la noción de cinema expandido. No ya desde un experimento dirigido exclusivamente al espacio de exhibición, sino -como mencioné al comenzar el artículo- infiltrado en el accionar de una narración que ha aprendido a contar y se constituye desde la cámara.

Como un otro camino para llegar a un resultado semejante a nivel narrativo, podemos mencionar otra película de este siglo: **Las maletas de Tulse Luper** (2003-2005), del director Peter Greenaway. Aunque pueden matarme por crear este choque, lo que me interesa es el potencial diálogo entre *Naturaleza muerta* y *Las maletas de Tulse Luper*. Un diálogo que a primeras luces parece nulo, pero que si destramamos en su condición de 'narración en imágenes' nos retrotrae nuevamente a las posiciones del cine expandido de Youngblood.

En la película de Greenaway la situación de la parte por el todo -paralela en cuanto a Historia del cine e Historia reciente- se da en los mismos niveles que en *Naturaleza muerta*. La narración de Tulse Luper es un paralelo de los sucesos históricos del siglo XX y la vida del personaje, de la cual se extrae la cultura de archivo que caracteriza los métodos de desarrollo anglosajones. En el caso de *Naturaleza muerta*, las dos narraciones son historias particulares, cotidianas, que desarrollan el trasfondo simbólico de una modernidad china. En ambos casos el trazo documental dibuja tanto el contexto como las formas adoptadas para hacer una narración en poco menos de dos horas. Sin embargo su condición de documento no radica en un carácter documental, sino en la pulsión archivistita que condiciona la modernidad en la película de Greenaway y en el simbolismo de una ciudad que se sumerge como icono de la modernidad en el caso de Jia-Zang-Ke. En Greenaway el archivo como construcción moderna se ve reducido a una mera formalidad organizativa, y en Jia-Zhang-Ke el documento de la ciudad se ve reducido a una ruina acelerada, es decir a una informalidad planificada.

A partir de esto sería acertado pensar que la ficción de archivo de Greenaway en *Las maletas de Tulse Luper* es un paralelo a la ficción de simbolismo desarrollado por Jia-Zhang-Ke en *Naturaleza muerta*. Como fondo cultural para cada una de las películas y su contexto funcionaría. Sin embargo, tanto la particularidad de sus narraciones como los puntos de vista de la historia mundial en relación a la misma modernidad son puestas en crisis bajo la alegoría de la ruina. Ruina de la tradición cinematográfica anglosajona para Greenaway, y ruinas concretas de la modernidad china para Jia-Zhang-Ke. Greenaway comienza desde la forma de archivo para construir una ficción que se inserta en una historia consensuada. Jia-Zhang-Ke comienza desde una imagen de la ruina moderna para construir una ficción que es incapaz de insertarse en su propio contexto porque aun no hay historia consensuada.

Lo que Greenaway exige a su contexto es lo que Jia-Zhang-Ke exacerba en el suyo y, viceversa, lo que pide Jia-Zhang-Ke a su contexto es lo que Greenaway ficciona y dilapida en el suyo. Si *Naturaleza muerta* es un mecanismo de conservación de unas tradiciones que la modernidad china anula bajo las aguas, *Las maletas de Tulse Luper* es un mecanismo de flujo que la modernidad anglosajona anula bajo la conservación y el archivo. Volvemos al flujo crítico de las aguas, a ese centro epistemológico del cine que se ve enfrentado a los 'otros' cines que son inevitablemente más activos. Más que un cine de no lugares, *Naturaleza muerta* nos muestra un cine de lugares que desaparecen, sin existir metáfora de la desaparición más que en el desarraigo que transmiten los personajes destinados a migrar. El resto es documento fílmico de lo que ahora está bajo las aguas.

Es tan extremo el contraste entre contexto archivistito y contexto simbólico, que el film de Greenaway se constituye en escenas de época (diferentes épocas), mientras que el de Jia-Zhang-Ke

sucede en un mismo lugar y en un determinado período de tiempo. El efecto 'denuncia de sus contextos' evidenciado desde las películas mencionadas, vincula estos dos filmes en sus métodos para narrar y en la posición respecto a la imagen en el cine. Greenaway recurre a un abrumador montaje para desvincularse de la tradición archivística que detona su filme, Jia-Zhang-Ke recurre a un montaje sencillo y distendido para desvincularse de su tradición simbolista.

No hay que olvidar que son los mismos sistemas de escritura de una y otra cultura el principal argumento desde el cual planteo las tradiciones desde las cuales se generan ambos filmes. Y es desde ese argumento que la escritura fílmica de uno y otro apelan a la construcción de guiones desde la cámara como dos formas de desarraigo y desmarque, así como también estructuran dos aristas de lo que se puede denominar una narrativa audiovisual.

José Luis Guerín es otro cineasta que utiliza la imagen de modo similar. Si bien su trabajo se basa mucho en la escritura y en un guión trazado con mucho estudio y precisión, el resultado como construcción audiovisual se asemeja, en ritmos y enfoque, al de Jia-Zangh-Ke. Aunque también podemos decirlo al revés: Jia-Zhang-Ke se acerca a los resultados de Guerín; por una simple cuestión temporal. **En construcción** (José Luis Guerín, 2001) también nos propone historias encontradas en el vacío de una ruina en proceso, esta vez en el barrio chino de la ciudad de Barcelona en el apogeo de la inscripción de su nombre como metrópolis contemporánea. La salvedad radica justamente aquí, ya no por un asunto de enfoque cinematográfico o del autor, sino por el devenir de los contextos. Barcelona se proclama una ciudad moderna después de un proceso de reconversión que, para bien o para mal, ha reacondicionado el lugar para llegar y sostener esta situación e instalar el nombre-marca de 'Barcelona'. A diferencia, la ciudad de Fengjie hoy descansa bajo las aguas del lago de las tres gargantas; que, en efecto, es una ruina tipo Atlántida.

Si bien tanto el barrio chino de Barcelona como la ciudad de Fengjie hoy ya no existen como lo eran, sus desapariciones han quedado registradas desde lo cinematográfico en un nutrido paneo de sus habitantes -que no son ruinas-. En este sentido cabe preguntarse por una tendencia hacia la indicación y la sublimación de la ruina como fenómeno estético cinematográfico. Pero no solo como fenómeno arquitectónico, sino como indicador de un desastre social y como rescate de un cine social que es capaz de sopesar los pormenores de un desastre.

¿Existe un estética del desastre en el cine de hoy? Conversando y trabajando con estudiantes y colegas de "lo audiovisual" me he topado con una constante: La búsqueda de locaciones que signifiquen visualmente desde su carácter derruido. A nivel personal también siento una fascinación por los vestigios arquitectónicos de otras épocas -recientes, mejor aún-, pero ésta pulsión por apreciar lo que se encuentra en ruinas, trabajar con ellas y significarlas desde un proceso de trabajo audiovisual, carece de sentido si no se propone como un elemento discursivo atingente al relato propuesto. En un nivel exclusivamente teórico y basándome en los escritos de Marc Auge o de Javier Maderuelo, nacería de la necesidad de contestar al progreso evidenciando sus falencias, del hecho que la ruina tiene un alcance histórico maleable, cosa que no tienen los no lugares sin historia que se multiplican en la urbe contemporánea. Una especie de *ready made* de las locaciones cinematográficas.

¿Sería entonces la *estética del desastre* un indicio de procesos contestatarios?

¿Contestatarios a qué? ¿A una importación de la modernidad? ¿A un progreso no solicitado? ¿Será que la aceleración de un mundo 'moderno' nos conmina a ver las ruinas como indicadores de un progreso no asimilado y nos da la posibilidad de una historia no contada?

Partiendo de la base que en una sociedad de la información el visionado en el cine es un elemento construido -tanto por el autor como por el espectador- podríamos aventurar una definición de la 'estética del desastre' incluso desde los noticieros, bajo la noción de imágenes cálidas e imágenes frías de McLuhan. Sería la utilización de imágenes de alto impacto para connotar toda la estructura del filme -o toda su narración- en un presente que exige justamente impactar. Las imágenes y su contenido informativo verídico, serían una especie de catalizadores de ruinas, es decir, acercarían las nociones de ruina bajo la indicación constante del desastre como mecanismo de impacto populista.

La simple ecuación de imagen desastre, igual, impacto en presente, tiene como principal objetivo que la imagen cale hondo en cuanto a su significación informativa. Es decir, que acompañe el informe y lo signifique desde la imagen. Sin embargo cuando hablamos de una *estética del desastre*, como

proponemos en este texto, estamos hablando de una puesta en acción del desastre mediante una operación cinematográfica de *ruinificación*. La preocupación antropológica de conservación se ve atacada por el proceso acelerado de destrucción, a raíz de lo cual el cine, tanto en su forma cultural como en su medio material de registro, intercede como analgésico y evidencia. En conversaciones con Iván Pinto hemos llegado a hablar alguna vez de hacer una 'antropología del cine', situación que respaldaría la noción estética del desastre, al estructurar un marco teórico que abarcaría las ruinas aceleradas como método de escritura sobre lo audiovisual.

Su forma cultural estaría vinculada a la plataforma de difusión que es, y el mecanismo de registro serviría de testigo verosímil. Si nos centramos en la historia reciente del audiovisual, no nos estamos alejando demasiado de una teoría del documental. Sin embargo, con *Still Life*, estamos frente a una situación invertida, donde lo encontrado son las historias particulares y lo buscado son los procesos de la ruina.

Nos encontramos frente a un proceso técnico narrativo que no ejerce de catalizador de la ruina, sino que la rescata en una operación paroxista, justo antes que esa ruina se pierda como contexto de situaciones particulares. Pero en este proceso también la construye, no a modo de un alto impacto informativo, sino como ficción de esa materialidad transformada a la cual nunca más se podrá acceder. Como si Fengjie y los personajes que nos muestra Jia-Zhang-Ke, fuesen una performance solo asequible mediante el filme *Still Life*.

Como citar: Reyes León, D. (2008). Naturaleza muerta, *laFuga*, 6. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/naturaleza-muerta/323