

MODERNISMOS Y CINE DESPUÉS DE LA POSTMODERNIDAD: EL CASO DE WONG KAR WAI.

Josué Baruj Gordon Guerrero¹

Resumen

En este ensayo se realiza un análisis formal y temático de la producción de Wong Kar Wai para demostrar que todo su proyecto fílmico, así como muchas de sus estrategias cinematográficas, y los temas que a partir de ellas desarrolla, entran dentro del registro de la teoría de lo Moderno. Para llevar a cabo este ejercicio se utilizan las teorías de Frederic Jameson sobre la postmodernidad, así como las ideas de Andreas Huyssen sobre la noción contemporáneo de lo moderno.

Palabras Clave

Modernismo, Postmodernismo, Análisis Cinematográfico, Hong Kong, Artes Visuales.

Abstract

This essay executes a formal and theme analysis of the cinematographic production of Wong Kar Wai, in order to demonstrate that the entirety of his film project, as well as many of his cinematographic strategies, and themes he develops through them, are inside the Modern theory registry. To achieve this, theories of Frederic Jameson about postmodernity, as well as ideas by Andreas Huyssen about the notion of the contemporary modern will be used.

Keywords

Modernism, Postmodernism, Cinematographic analysis, Hong Kong, Visual Arts.

En la introducción de su libro *Modernismo después de la posmodernidad* Andreas Huyssen desarrolla una puntual crítica sobre la teoría postmoderna; sus inicios, implicaciones y situación actual, dejando en claro que, para él, el debate sobre la situación cultural contemporánea se articula a partir del concepto de “globalización” en el que los discursos de la modernidad y los modernismos poseen fuerza y presencia. Uno de los argumentos que Huyssen proporciona contra la teoría de la posmodernidad es que ésta es una versión “americanizada” de las ideas desarrolladas por las vanguardias europeas del Siglo XX, de las teorías de la Escuela de Frankfurt, y del posestructuralismo. Respecto a esta tesis en particular, cuando uno lee la magnífica obra de Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, uno no puede evitar evocar el trabajo de Guy Debord *La sociedad del espectáculo*, especialmente cuando Jameson basa gran parte de su teoría en la crisis de Historicidad y en la mediación de la realidad y la cultura a través de la industria y el manejo que ésta hace de la imagen: “La postmodernidad [...] sabe de sobra que los contenidos son también meras imágenes.”² “De este modo en la cultura posmoderna la “cultura” se ha vuelto un producto por derecho propio.”³ Etc. Estas problemáticas ya habían sido identificadas y desarrolladas a lo largo de las 221 tesis de Debord. Esta ascendencia ideológica parece darle la razón a Huyssen. Sin embargo el trabajo de Jameson presenta una gran cantidad de ideas que siguen siendo observables, y por lo tanto vigentes, actualmente. Esta posición es coherente incluso con lo que escribe Jameson sobre la teoría de la posmodernidad “El concepto, si lo hay, ha de encontrarse al final (y no al comienzo) de nuestras discusiones sobre él”.⁴

Es de vital importancia para este texto las menciones anteriores porque lo que este trabajo pretende es mediar entre la crítica de Huyssen a la teoría posmoderna y algunas de las observaciones de Jameson que valen la pena considerar actualmente. La tesis central que aquí se desarrollará establece que el trabajo cinematográfico de Won Kar Wai, director para muchos postmoderno, es un producto moderno, resultado del desarrollo específico de las geografías y políticas postcoloniales que con sus dinámicas, preocupaciones y acciones particulares desarrollan su propia versión de la modernidad. Así como Jameson le debe mucho a Debord, este trabajo también le debe todo a ideas anteriores, y no pretende descubrir nada nuevo, ya que la empresa que aquí está por desarrollarse puede resumirse en

la idea de Jean Lyotard de que una obra debe de ser postmoderna antes de poder ser genuinamente moderna. Esta idea, como nos la explica el mismo Jameson, implica que consideremos a la posmodernidad como “la promesa del retorno y la reinención, la reaparición triunfal de un nuevo modernismo imbuido de todo su antiguo poder y de vida fresca.”⁵ Aquí se explicará precisamente eso, cómo Wong Kar Wai, da pruebas de una reinención del modernismo que retorna con las características de poder y frescura.⁶

Este texto trabajará con tres registros principales para argumentar el modernismo en Wong Kar Wai: La dimensión moderna del espacio urbano de Hong Kong, la presencia de una preocupación moderna por la subjetividad del habitante de Hong Kong y por último la relación modernista entre la producción cinematográfica de nuestro director de cine con una preocupación social.

El modernismo de Hong Kong.

¿Cómo determinamos si un espacio es moderno o posmoderno? Hay dos puntos fundamentales a partir de los cuales uno puede determinar si dicho espacio puede ser considerado como moderno o no: el primero es la necesaria presencia de una ciudad en ese espacio: “La geografía del modernismo clásico está fundamentalmente determinada por una serie de ciudades metropolitanas y por los experimentos y conmociones culturales que ellas generaron”.⁷

El segundo es la presencia de un ciudadano al cual forzosamente debemos de considerar un sujeto con la necesidad de relacionarse con ese espacio y con el resto de los sujetos que cohabitan con él.

Esta relación entre sujeto y entorno es vivida de forma distinta en cada uno de los espacios, dotando de relatividad a la modernidad, produciendo distintas formas de aproximarse entender y trabajar: no son iguales el Dublín de Joyce y el París de Benjamin o el Berlín de Brecht.

Siguiendo esta lógica moderna, encontraremos una estrecha relación entre Hong Kong y la producción de Wong Kar Wai la cual se presenta a través del *mise-en-scene*, de la cinematografía y de los temas presentes en las películas de nuestro autor, estrategias que haremos evidente a partir de un análisis de la obra del director. Pero antes de proceder con el análisis, considero oportuno presentar el momento Histórico de la ciudad de nuestro director a partir del cual brota su producción. Desarrollar este punto me parece de vital importancia por que presenta una situación que apoya la tesis de lo moderno en Wong Kar Wai, al dejar claro que su obra es el resultado específico de su momento Histórico y de su contexto urbano, social y político, lo que se opone a la idea de “crisis de la historicidad” que Jameson desarrolla en *Teoría de la posmodernidad*.

En la mayoría de los libros que estudian la producción cinematográfica de Kar Wai se encontrarán un gran número de referencias a la cuestión geográfica y política de Hong Kong y la historia que este espacio tiene.⁸ Aunado a esto estudios que versan sobre la cuestión de identidad, historia y dinámicas sociales de esta ciudad, como los de Ackbar Abbas, en su libro *Hong Kong, culture and the politics of Disappearance*, utilizan el cine de Kar Wai como instancia para ejemplificar dinámicas culturales locales.

Podemos hallar el origen de las preocupaciones históricas, sociales y políticas que podemos hallar en la producción de Wong Kar Wai en uno de los hitos modernos más importantes de la ciudad. En la declaración Británico-China de 1984 se anuncia, de forma abrupta y sorpresiva, que la administración de la ciudad pasaría, del control británico, a manos del gobierno de China en 1997. En función de este evento la noción de identidad y de cultura propia del espacio de Hong Kong se revela de imprevisto a sus habitantes y esta comienza a ser abordada y trabajada desde la literatura, fotografía, arquitectura y en el cine: “[...] el anticipado fin de Hong Kong tal y como la gente lo conocía fue el comienzo de una profunda preocupación con su especificidad histórica y cultural⁹”, fenómeno que hace que nos preguntemos si la crisis de la historicidad no podrá tener dos caras, una posmoderna que anula la relación entre sujeto e historia o una moderna que demanda que la relación actual entre sujeto e historia sea retrabajada para ser más sólida y tangible.

Esta preocupación poseerá una estrechísima relación con la imagen, y por lo tanto con el cine, algo que Walter Benjamin, citado por Abbas, describe muy bien: “Cualquier cosa de la que uno sepa que pronto no la tendrá cerca se convierte en una imagen”.¹⁰

Existirá, pues, una relación entre la producción cinematográfica de imágenes y la problemática social de la noción de inminente desaparición del espacio de Hong Kong. La producción cinematográfica de Kar Wai, después de 1997 (año del cambio de administración) y hasta el 2004 comprende sólo dos películas: *In the mood for love* y *2046*. En estas, las preocupaciones sociales de la re-estructuración socio/política de la ciudad seguirán presentes. Esto se debe a que en 1997, cuando la administración de Hong Kong pasa manos del gobierno Chino, comienza otro periodo de incertidumbre para sus habitantes; el gobierno Chino promete un periodo de cincuenta años sin cambio en el *status quo* de la ciudad: algo llamado *wushinian bubian*¹¹ que literalmente se traduce como “cincuenta años sin cambio”. La promesa implica que durante los primeros cincuenta años de administración China, la ciudad no sufrirá cambios en su estructura política, económica y social, sin embargo, esta situación también promete (en una percepción común y corriente) un cambio. Anuncia que tras un periodo de estasis política y social está la inminencia de una permutación, a esta situación la he llamado un “pasado anunciado”¹², y que se relaciona con el tercer punto de la moderno en Wong Kar Wai. Propongo que es en función de estos dos hitos, la declaración británico-china del 84 y el *wushinian bubian* del 97 que Wong Kar Wai desarrolla sus propuestas cinematográficas. Relacionadas con el primer hito encontraremos las películas previas a 1997, preocupadas la exploración de la identidad, del individuo, del espacio urbano en que éste habita y la relación entre ambos. Dentro del segundo, hallaremos que la producción cinematográfica de nuestro autor se preocupa por una experimentación formal enfocada a los géneros cinematográficos y el trabajo desde y con un imaginario cultural del pasado.

Una vez establecida la relación histórica, social y política entre Hong Kong y Wong Kar Wai es momento de realizar un concreto análisis sobre la relación moderna entre espacio urbano y espacio cinematográfico.

Así, según mi punto de vista, la base visual sobre la cual se va a construir el proyecto moderno/urbano de Wong Kar Wai será cinematográfica: las calles, autos, interiores, paredes, viejos tapices, modernas vías de transporte, teléfonos, vestimenta, relojes, tiendas, restaurantes de comida rápida, serán los elementos que configurarán el espacio cinematográfico de nuestro autor. La atención que nuestro director le da a estos elementos y texturas visuales los convierte en personajes que también cuenta una historia dentro del fluir narrativo. La importancia de la ciudad/actor es tan importante que en muchos casos posee el mismo peso visual que los personajes y en muchos otros es, visualmente, más importante que el personaje (Figs. 1-3).

Fig. 1 *In the mood for love*. Dir. Wong Kar Wai (2000) Interiores, paredes, viejos tapices, teléfonos, vestimenta, relojes, tiendas, restaurantes de comida rápida, serán los elementos que configurarán el espacio cinematográfico de Wong Kar Wai, y las nociones sobre Hong Kong.



Fig. 2 *Fallen Angels* (1995) El espacio citadino de Hong Kong, y todo el universo de Wong Kar Wai,



Fig. 3 *In the mood for love*. Dir. Wong Kar Wai (2000).



Fig. 4. *In the mood for love*. Dir. Wong Kar Wai (2000).



No solo la composición, sino el movimiento de la cámara apoyan esta idea, existen varios ejemplos en los cuales la cámara, en vez de seguir al personaje, o de presentar un punto de vista de él, privilegia los espacios urbanos, o en vez de seguir el movimiento del personaje, recorre el espacio en el que habitan (Fig. 4).

Otro ejemplo de la relación entre ciudad y cinematografía lo podemos encontrar en el gran angular, de *Fallen Angels*, la cual fue filmada en su totalidad, a excepción de una toma, con un lente de 5.6 mm.¹³ La elección este lente se debe a la importancia que tiene la locación, en este caso la ciudad, para Wong Kar Wai, y que en esta película en particular se desarrolla a partir de la presencia y jerarquía visual del espacio urbano en la fotografía del filme.

Fig. 5 *Fallen Angels*, Dir. Wong Kar Wai (1995).



Fig. 6 *Fallen Angels* Dir. Wong Kar Wai (1995)



La idea anterior de la relación entre urbe y creador tal y como la articula Kar Wai, nos puede indicar hacia una de las tesis de la teoría de la posmodernidad que postula que es característicamente una preocupación postmoderna la del espacio; Jameson en su análisis arquitectónico del Hotel Westin Bonaventure identifica una estructura que con su “piel de cristal repele a la ciudad que hay en el exterior, con un rechazo en cierto sentido análogo al de las gafas de sol reflejantes que ocultan nuestros ojos al interlocutor fomentando nuestra agresividad hacia otros y nuestro poder sobre él”¹⁴. Llevando a cabo un aislamiento espacial, y del cual Jameson dice que es un “inquietante punto de ruptura entre el cuerpo y el entorno edificado”¹⁵. Sin embargo habrá que notar que esta función aislante también

preocupaba a Debord: su tesis 172 dice “El urbanismo es [...] el mantenimiento de la atomización de los trabajadores a quienes las condiciones urbanas de producción habían reunido peligrosamente”. Sin embargo hay una diferencia esencial entre Deobrd y Jameson; si seguimos las tesis y prácticas de Guy Debord, lo urbano moderno está íntimamente relacionado con la dimensión subjetiva (de esta relación se nutre el concepto de la psicogeografía, de la deriva y de la situación construida). Debord identifica un individuo (sujeto) aislado, que debe de ser re-conectado con el resto de los individuos y con y a través del espacio urbano que le rodea y condiciona. Este aislamiento se da a partir de una acondicionamiento del territorio (capítulo 7 de *La sociedad del espectáculo*, tesis 165 a 179) en el que, “la necesidad capitalista que es satisfecha por el urbanismo, en tanto congelación visible de la vida, puede expresarse –empleando términos hegelianos- como el predominio absoluto de “la apacible coexistencia del espacio” sobre “el inquieto devenir en la sucesión del tiempo”.¹⁶

Podríamos entonces, siguiendo el pensamiento de Jameson decir que en cierto sentido Debord es un proto-posmoderno, y que sus ideas de aislamiento subjetivo en función del tiempo son una forma de pupa del desplazamiento y aislamiento del individuo para con su espacio y sus habitantes posmodernos a través del espacio. Sin embargo considero que este desplazamiento es una de las condiciones fundamentales de la modernidad, que, sufre una mutación en la que adquiere un carácter mucho más complejo en función de la lógica del mercado y de la mercancía, y cuyos efectos son observables en el análisis del Westin Bonaventure. Pero esta mutación no es universal y en otros territorios, como el de Hong Kong, el aislamiento que se sufre corresponde más moderno¹⁷ que lo que presenta la teoría posmoderna. El siguiente punto del ensayo intenta demostrarlo.

El sujeto moderno en el cine de Wong Kar Wai

En el París de finales del siglo XIX la atomización subjetiva del individuo y su alienación a partir del espacio fueron problemas sociales y culturales que se exploración y se plasmaron en los trabajos pictóricos de los famosos artistas parisinos de avanzada: E. Manet, E. Degas, B. Morisot,¹⁸ y otros que no gozaron de tanta fama, como Gustave Caillebotte¹⁹. Esta

exploración tuvo como eje central y formal la problematización del acto de mirar en un nuevo entorno urbano y del acto del mirar al otro (problemas inter-subjetivos): una de las problemáticas modernas por excelencia. De una forma similar Wong Kar Wai presenta una complejización visual del espacio y de la visualidad misma que hacen referencia a los mismos problemas abordados por los modernos, pero de manera diferente: “Las crisis de la subjetividad y de la representación [...] están en el corazón del modernismo europeo” fueron interpretados de modo muy diferente en la modernidad colonial y en la poscolonial. Estas geografías alternativas del modernismo han aparecido con fuerza en nuestro horizonte desde el surgimiento de los estudios poscoloniales y gracias a la nueva atención prestada a la genealogía de la globalización cultural”.²⁰

La relación de dicha problematización visual francesa con el espacio urbano del Paris de Haussmann (Figs. 7, 8,10), es, se podría decir, “directamente proporcional” con la relación visual entre Kar Wai y el espacio urbano de Hong Kong (Figs. 9, 11, 12). Tanto en los ejemplos pictóricos como en los fotogramas podemos percatarnos que uno de los temas que se atienden en ambos es la problematización del acto de mirar y una alienación inter-subjetiva aún a pesar de una cercanía corporal. El fotograma de *Fallen Angels* (Fig.9) corresponde a un momento en la película donde dos de los personajes principales se encuentran en medio de un diálogo “amoroso” que se esconde bajo la fachada de una charla de negocios. En este diálogo las miradas no se corresponden, las actitudes son ensimismadas y la poca profundidad de campo en el registro fotográfico hace que se pierda detalle del sujeto en el fondo. Algo similar ocurre con *En el balcón* (Fig. 10), donde tres individuos espacialmente muy cercanos se presentan a sí mismos subjetivamente muy alejados, con un cuarto individuo perdido en una “profundidad de campo” cuya falta de enfoque niega la lógica representativa pictórica tradicional. Ambos ejemplos vienen de un sistema social urbano en mutación y crisis. . En el resto de los fotogramas los personajes están ocupados en el acto de mirar, pero esta empresa es difícil y complicada, la empresa visual se complejiza por la presencia de paredes, vidrios, espejos, elementos que por la forma en que se filman, son parte importante del espacio urbano de Hong Kong y también del tiempo histórico en el que la historia se desarrolla. En las pinturas de Caillebot podemos observar un entorpecimiento similar de la mirada por parte del espacio urbano y los objetos que le son propios.

Fig.7 *Gustave Caillebot, En el Puente de Europa, 1876. Personajes en una realidad/visualidad barroca.*



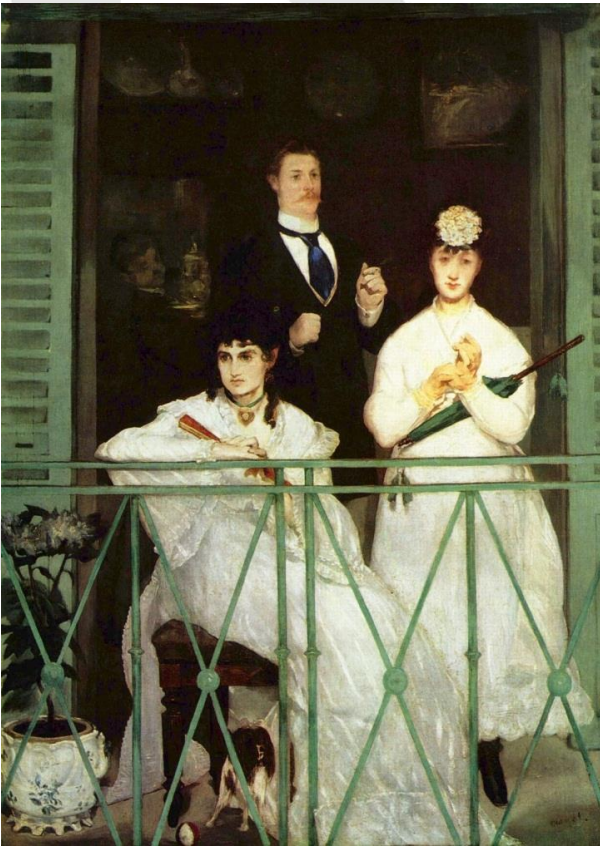
Fig.8 *Gustave Caillebot, Mujer mirando por la ventana, 1880* Personajes en una realidad/visualidad barroca.



(Fig. 9) *Fallen Angels*, Dir. Wong Kar Wai (1995)



(Fig. 10) Eduard Manet, *El Balcón*, 1868.



(Fig. 11) *2046*, Dir. Wong Kar Wai (1995).



(Fig. 12) 2046, Dir. Wong Kar Wai (1995)



A través de su director de fotografía, Christopher Doyle, Wong Kar Wai articula estrategias visuales que en el cine de este autor producen una transferencia de la problematización de la mirada que va de los personajes al público que observa la película; el acto de mirar se pliega hasta la audiencia y la hace partícipe de los problemas subjetivos en el Hong Kong de Kar Wai, entre los cuales la relación entre las subjetividades, la intersubjetividad, también se encuentra atrofiada.

(Fig. 13) *In the mood for love*, Dir. Wong Kar Wai (2000)



Uno de los ejemplos de esta atrofia está eternamente presente en la producción de Wong Kar Wai cuando esta se estudia en función del deseo, el cual siempre se presenta fragmentado en formas incongruentes y asincrónicas. Un ejemplo de ello lo encontramos en *Fallen Angels*, en las dos escenas en que el personaje de Michele Rais se masturba. En estas masturbaciones el cuerpo se fragmenta a través del encuadre fotográfico (Fig. 14), el cuerpo fotográficamente fragmentado de Reis es metáfora el deseo fragmentado de su personaje. Reis se masturba en dos ocasiones durante el filme, la primera vez que lo hace su personaje está en un estado de posibilidad de concretar una relación con el objeto de su deseo; es posible que el personaje de Rais llegue a unirse con el personaje de Lai, a quien desea al momento de esta primera masturbación. La segunda masturbación se da con Rais en lágrimas, segura de que el hombre que desea está con otra mujer. Esta última masturbación nos revela que en el universo de Kar Wai el desear es independiente de las posibilidades de su consumación en el estadio de lo social/real, lo importante no son las relaciones entre sujetos, sino las relaciones entre un sujeto y el deseo. En un universo estético como este la producción de la fantasía sirve para dar una salida a toda la patología de deseo punzante y latente de sus individuos. Sin embargo esta producción de fantasía que entiende aquello que desea como algo ideal e irreal, y se mueve sobre una resignación que ha aceptado que el suyo es un deseo imposible.

Fig. 14 *Fallen Angels*, Dir. Wong Kar Wai (1995) El deseo su forma erótica a través de una mirada cinematográfica-fragmentada.



Todos estos elementos se suman para abordar una dimensión compleja del acto de desear y de mirar, y algo tiene de relación con el deseo por “una mirada que voltea de vuelta” que constituye una pieza fundamental en la formación de identidad del individuo. En este sentido sería muy representativa la última conversación entre el personaje de Leon Lai y Michele Rais, en la cual ella evita mirarle, o la secuencia final donde se juntan el personaje del mudo y el de Rais, la socialización entre estos dos personajes es por medio de voz en *off*, y una vez más sin miradas directas. En *Days of being wild* (1990) se exploran las posibilidades de una relación sentimental de todos los personajes entre todos ellos, al final nadie queda con pareja, todos quedan solos. En *In the mood for love* jamás sabemos, como audiencia, si han tenido relaciones Chow y So Lai-chen, y el final indica que nuestra pareja nunca pasa de coqueteos a actualizar sexualmente la relación y el personaje de Chow termina con el corazón roto. Los entes modernos de Kar Wai son entes deseantes que jamás actualizan éste en una relación estable y duradera. Es la estética del deseo articulado a través del desapego.

Aquí encontramos la fuerte presencia de “los grandes temas modernos de alienación, la soledad, la fragmentación y el aislamiento”²¹ en la producción fílmica de nuestro autor.

Sin embargo es importante señalar que Wong Kar Wai ofrece maneras visuales para solucionar estos problemas subjetivo-visuales, esto ya que presenta una forma distinta a los Parisinos modernos, de aproximarse al problema en cuestión. Para compensar la dislocación visual que se produce en un espacio de inter-subjetividades alienadas Wong Kar Wai utiliza la imagen (a través del uso de espejos, o de imágenes en televisores Fig. 15) como un recurso visual para unir dichas subjetividades, un recurso que resulta particularmente elocuente y útil porque propone una reintegración social a partir de la imagen cinematográfica, pero sin dejar de exhibir la fragmentación y dislocación social que fomentó su creación. Kar Wai maneja la imagen-reflejo como un elemento de unión y coherencia en un lugar donde los espacios dislocados o incongruentes determinan el *status quo* del ambiente. En este sentido la imagen-reflejo sería un momento de sustancia, de un espacio y una relación social sin sustancia, donde la acción espacial y relacional (socialización) podría llevarse a cabo, pero que no se concreta del todo. La imagen se hace presente cuando aquello que presenta no está presente. Un ejemplo de esto se presenta en la secuencia de *Fallen Angels* donde el personaje del Leon Lai decide terminar la relación laboral con el personaje de Michele Rais por medio de una canción de la rockola del lugar, (los personajes de Leon Lai y Michele Rais no tienen nombre en la película) ambas son secuencias en las que nunca están los dos personajes presentes en el mismo espacio y sin embargo sus subjetividades dialogan (Fig. 15 y 16).

Fig 15. *Fallen Angels*, Dir. Wong Kar Wai (1995) *El bar donde los personajes de Reis y Lai reflexionan sobre su relación con el otro*



Fig. 16 *Fallen Angels*, Dir. Wong Kar Wai (1995)

El bar donde los personajes de Reis y Lai reflexionan sobre su relación con el otro



Vale la pena comparar esta situación con lo que dice Jameson sobre el espacio posmoderno en relación a la práctica artística: “No podemos regresar a prácticas estéticas elaboradas a partir de situaciones y dilemas históricos que ya no son los nuestros [...] la concepción del espacio que hemos desarrollado aquí sugiere un modelo de política cultural adecuado a

nuestra propia situación tendrá que plantear necesariamente los temas espaciales como inquietud organizativa fundamental”²². Jameson tiene y no tiene razón. Se equivoca en el sentido de que Wong Kar Wai sí “regresa” a prácticas estéticas que obviamente no corresponden a su mismo marco histórico, pero que sin embargo son viables y honestas dentro de su propia historicidad, lo cual podría leerse como un indicador de que Hong Kong está experimentando, al menos de 1997 a 2004, una modernidad similar a la de París de finales del siglo XX. Por otra parte Jameson tiene razón en el sentido de que las estrategias visuales de Wong Kar Wai son espaciales, sin embargo, aquí tampoco podríamos considerar por completo el argumento de que la práctica artística de Kar Wai sea posmoderna ya que esta está íntimamente ligada a lo temporal. En este sentido Kar Wai juega con el problema de lo incongruente, que es en esencia espacial pero también con lo asincrónico, que se mueve el registro de lo temporal (los personaje de Michele Reis y Leon Lai están en el mismo lugar, pero en tiempos distintos). Dentro de la producción fílmica de Kar Wai el trabajo con el tiempo se intensifica en sus películas posteriores a 1997 (año del cambio de administración de Hong Kong) y un estudio de este trabajo con el tiempo revelará que más que un uso posmoderno del tiempo encontraremos una cara más del modernismo en el proyecto de nuestro director. El siguiente apartado se encargará de esta empresa.

El sistema cinematográfico de Wong Kar Wai: El imaginario de la nostalgia

En la producción fílmica que viene después de 1997 el tiempo se vuelve uno de los elementos fundamentales de la realidad cinematográfica de Wong Kar Wai²³. En 2004 se filman *In the mood for love* y *2046*. Ambas películas se preocupan por el espacio urbano, sin embargo este es un espacio de la memoria, (las dos producciones están ambientadas en los años sesenta) y por lo tanto es el espacio de un pasado (re)construido²⁴. El universo de estas dos películas está más cerca del registro de lo temporal que de lo espacial.

El pasado que utiliza Kar Wai para sus películas podría entrar dentro de lo que Jameson llama el “cine de la nostalgia”, en el cual “el tono y estilo de una época se vuelven en el personaje central, en el actor e individuo histórico”.²⁵ Para Jameson el cine de la nostalgia

implica una relación con el pasado que se articula desde un pasado mediático y en función de esto resulta incompatible con la autenticidad histórica. Sin embargo nunca se deja bien claro a qué se refiere con auténtico, ni con histórico. Jameson sugiere que la película de la nostalgia es aquella que se construye a partir de un pasado articulado a través del pastiche, es decir, de un pasado construido a través de imágenes, y al ser erigido de esta manera estuviera dotado de una naturaleza inauténtica y a-histórica. Darle completa razón a ese punto sería aceptar por completo que la imagen es un producto aislado y emancipado de sus contextos histórico y real, que es un producto inauténtico, no real que pudo haber sido producido en cualquier momento y en cualquier lugar. La imagen, aunque sea íntegramente mediática, resultado de la sociedad del espectáculo que define Debois, o resultado del proceso de gasificación de los sólidos en la actualidad, sigue siendo el producto de un momento y un espacio específicos, y no pudo haber sido producida tal y como lo fue en ningún otro momento, en ningún otro lugar. Recordemos la máxima de Heinrich Wölfflin: no todo es posible en todo momento histórico.

En su libro *Hong Kong Cinema since 1997, the post-nostalgic imaginación* Vivian P.Y. Lee posee un capítulo donde estudia las dos películas en cuestión. En su texto nos comenta que uso del pasado en Wong Kar Wai corresponde a un fenómeno que ella llama post-nostalgia, que define como el uso de la nostalgia por el pasado para rendir cuentas con el uso mediático de ese mismo pasado. De hecho en su texto Lee también se distancia de Jameson en lo referente al cine de la nostalgia explicando que el uso de la nostalgia en el cine de Hong Kong post 1997 posee “otros rasgos y cualidades importantes que deben de ser diferenciadas de la teoría de lo posmoderno de Jameson”²⁶ los cuales sirven como elementos útiles para construir un sentido del presente que se articula desde el pasado. Lee, en su primer capítulo, titulado *Tiempo y memoria* analiza *In the mood for love* y *2046* llegando a la conclusión de que la primera película critica el uso nostálgico del pasado y que la segunda pone en crisis la promesa China de 50 años sin cambio.²⁷

Concuerdo con Lee en que el uso del pasado en Wong Kar Wai se aleja del cine de la nostalgia de Jameson, pero no concuerdo con ella en que en *In the mood for love* y *2046* el uso del pasado, o de la nostalgia haga crítica de la producción del pasado mediatizado y su uso. Lee entiende el uso de la nostalgia como “un constructo auto-reflexivo que facilita un

escrutinio analítico de su propio sujeto”²⁸ lo que ha llevado a Kar Wai a “movilizar sus recursos intertextuales de diversos orígenes para obtener el último significado, el de la imagen/filme nostálgico”, lo que nos indica que según ella Kar Wai pareciera buscar hacer rendir cuentas a las imágenes del pasado y al multifacético uso de esas imágenes por parte de la industria y del gobierno Chino.

Esta lectura de las películas post 1997 posee un matiz crítico bien argumentado, sin embargo es opinión de este escritor que lo que hace Kar Wai, más que emprender una acción crítica es emprender proyecto que sirve para lidiar con el problema de trauma identitario que comienza en 1984 y que vuelve a tomar fuerza en 1997. Recordemos que el cambio de la política de Hong Kong pone en crisis la noción de identidad por la forma en la que se presenta, y al ser un espacio sin políticas identitarias oficiales, que por tradición había sido considerado de paso, una especie de gigantesco no-lugar,²⁹ no existe mucho material “oficial” o aquello que Jameson tal vez llamaría “auténtico e histórico”. A partir de este escenario yo considero que el único material verdaderamente efectivo para trabajar ese problema de identidad, que es al mismo tiempo un trauma,³⁰ es el del pasado mediático, ya que este es el pasado cultural de un espacio con estas características, debido a que no existe otro material, común a todo Hong Kong, a partir del cual trabajar el problema del trauma de la identidad que también deviene en el problema de la inter-subjetividad. En 2046 el primer diálogo de la película describe un lugar llamado “2046” como un espacio (que también posee una dimensión temporal) al que la gente va para “recuperar memorias perdidas, porque nada nunca cambia allí”. Quien lo describe es Tak (Tatsuya Kimura) la única persona que ha regresado de “2046”. La razón de su regreso se relaciona, con un amor secreto que no puede olvidar.³¹ Así lo que se vuelve relevante en 2046 es un proceso de duelo, en el cual se desea olvidar, por medio de un trabajo de un evento traumático. Dicho proceso se inserta en un espacio pretérito (y en uno futuro, que es el producto de la imaginación del personaje de un escritor desde dicho espacio pretérito). Esto puede leerse en el sentido de que el espacio temporal, ya sea pasado o futuro, es un espacio desde el cual se trabajará lo que realmente, a partir de lo que se muestra en pantalla, le importa a Kar Wai; la memoria en función de un proceso de duelo (un desamor del personaje principal, un mujeriego, Chow Mo-wan (Tony Leung) que busca a un amor perdido, este desamor se desarrolla desde *In the mood for love*, el mismo personaje es un escritor en *In the mood for*

love y es el escritor de la novela futurista sobre 2046 en 2046). La película 2046 es una red de recuerdos y de experiencias relacionadas con esos recuerdos. Más que una posición meta-crítica, Kar Wai desarrolla una economía social que se estructura desde el pasado *mass mediático*, o desde el futuro, un futuro literario, también *mass mediático*, con la intención de poder llevar el “presente” cinematográfico y del autor mismo. Lo *mass mediático* se encuentra en las referencias a los populares géneros cinematográficos de los años cincuenta en Hong Kong, en el uso de pistas musicales muy en boga durante los cincuenta y sesenta en Hong Kong (como el *Quizás, quizás, quizás* de Nat king Cole, usado en *In the mood for love*, o los mambos latinoamericanos en *Days of Being Wild*). En 2046 Chow Mo-wan escribe novelas semanales para publicaciones baratas y con temas populares: historias de artes marciales, o novelas románticas.

En este sentido entiendo que la imaginación, en forma de pasado y del futuro, pero interesantemente un futuro anclado al pasado, son las plataformas a partir de las cuales se puede intentar comprender y trabajar el presente caótico del director. Esta es una plataforma para trabajar la identidad que se nutre principalmente de un acervo de imágenes del pasado, pero no es el acervo visual de un pasado oficial e histórico, sino un pasado *mass mediático* y de cultura de masas que se consume en un contexto temporal y de *praxis* contemporáneo que no corresponde, por mucho, al cine de la nostalgia posmoderno.

Otro elemento moderno en la producción de Wong Kar Wai es el retrabajo de los viejos géneros cinematográficos. Todas sus películas parten de un género de cine popular en Hong Kong, pero la producción final acaba sintiéndose distinta a la tradición formal de la estructura narrativa y personajes correspondientes a estos géneros. Ejemplos de ello están presentes en *Fallen Angels*, donde el género del gánster se cruza con el de la comedia romántica, lo mismo ocurre en *Chunking Express*. En *In the mood for love*, el drama romántico se construye de manera atípica, y jamás sacia la curiosidad de los espectadores revelando si el personaje de Leung intima con el de Maggie Cheung. También hay indicios de que a Wong Kar Wai le interesa trabajar con la mayor cantidad de géneros populares cinematográficos disponibles: el género de gánster, de artes marciales, de película romántica, y ciencia ficción (esta en 2046) trabajando cada uno de ellos de tal manera que quedan irreconocibles.

Podríamos tomar este trabajo del género como una característica del arte plenamente moderno, según Kant, el cual trabaja con materiales, la imagen cultural como material, la plataforma de imágenes mass mediáticas como material. Esto en conjunto con la cinematografía y la edición, que recordemos complejizan el acto de mirar, me parece que apuntan a estrategias anti-espectaculares, más que post-estructuralistas, que aunque yo digo que son utilizadas en función de la necesidad de trabajar y re-trabajar un trauma, muy bien podrían caer dentro de las prácticas críticas de la nostalgia mediática que nos explica Vivian P.Y. Lee.

Tomando lo anterior en cuenta toda la obra de Wong Kar Wai, como un conjunto, se opone diametralmente con uno de los argumentos a favor de la teoría posmoderna de Jameson. Éste dice “en el arte, al menos, la idea de progreso y *telos* ha estado viva y coleando hasta hace muy poco, en su forma más auténtica, menos estúpida, u caricaturesca; cada obra auténticamente nueva destronaba a su predecesora, de manera inesperada pero siguiendo una lógica [...] el paradigma estético modernista, que, cuando estaba a punto de confirmarse como virtual *doxa* religiosa, desapareció súbitamente son dejar rastro.³²” En Wong Kar Wai la idea de progreso, efectivamente es complicada, pero su *telos* social como producción *traumática* establece una lógica específica, que se articula a través de una experimentación formal en la estructura cinematográfica que supera a sus predecesoras. Esta obra cinematográfica, que sin lugar a dudas entra dentro del segmento artístico no comercial del cine, trabaja de la mano con elementos culturales que son producto del segmento comercial del arte. Regresamos a la idea de Lyotard y su condicionamiento a lo verdaderamente moderno como productos de una actitud posmoderna. Jameson y Debord están en lo correcto cuando observan que la realidad cada vez más se convierte en imagen, pero los modernos como Wong Kar Wai, hacen de la imagen el material con el cual trabajan sus piezas, de la misma forma en la que los artistas conceptuales, como Joseph Kosuth, trabajan con ideas como materiales para las suyas. Sumándose a este punto, en las películas de Wong Kar Wai, el uso del pasado cultural es específico, y se articula desde un estilo harto particular, lo cual, no corresponde con la noción de sujeto posmoderno que maneja Jameson donde “el fin del estilo como algo único y personal”³³ es una de las razones por las que deviene el artista como productor de pastiches neutrales carentes de convicciones, como productor de estatuas ciegas, que “sólo puede dirigirse ya al pasado: la

imitación de estilos muertos”.³⁴ Como ya vimos el uso del pasado de Wong Kar Wai no es una imitación de estilo, débil, estéril y reificante de un imaginario cultural, sino lo opuesto, es una producción íntimamente relacionada con preocupaciones contemporáneas a su producción pero articuladas a partir de un nuevo material que se tiene a la mano para trabajar y experimentar: el pasado cultural.

Conclusiones: sobre la relevancia de lo moderno en Wong Kar Wai y lo posmoderno de Jameson

La teoría de la posmodernidad de Jameson critica fuertemente el momento cultural y artístico que está viviendo, posee para con el objeto de su estudio, desconfianza y se puede leer en sus líneas una genuina preocupación por el rol que la imagen y sus productores habían adoptado en el momento de su escrito. Comparto esa misma preocupación y desconfianza por las formas artísticas que en poco toman en cuenta lo político y que cada vez más trabajan en función de una sociedad que él define como posmoderna. Las intenciones de este texto se inclinan precisamente por demostrar que Jameson se equivoca en el sentido de que aún existen producciones cuyo uso del espacio y del tiempo son coherentes y están comprometidas con su propio espacio, su propio momento y que cuyo compromiso es político, que el arte político es posible, que no toda la producción de la imagen ha caído dentro de las lógicas del mercado aún a pesar de que trabajen cerca de ellas, que el uso de la imagen mediática no necesariamente implica un uso superficial, de esta, que la imagen sigue siendo potente, tan potente como cuando las vanguardias modernistas buscaron cambiar todo el mundo a través de ella.

FUENTES DE CONSULTA

Bibliográficas

Ackbar Abbas, *Hong Kong, culture and the politics of Disappearance*, Minneapolis, University of Minesota Press, 1997.

Andreas Huyssen, *Modernismo después de la modernidad*, Buenos Aires, Ed. Gedisa, 2010
Andreas Huyssen., *Recuerdos de la utopía*, en *En búsqueda del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempo de globalización*, México, FCE, 2002.

Frederic Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Valladolid, Ed. Trotta, 1996

Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La marca, 2008.

Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Madrid, Ed. Katz, 2007.

Jacques Ranciere, *The misadventures of critical thought* en *The emancipated spectator*, Londres, 2009.

Jean Marc Lalane, David Martinez, Ackbar Abbas, Jimmy Ngai, *Wong Kar Wai*, Dis Voir, Paris, 1997.

Robert Linsley, “*Qian Zhong-shu and the very late modern*”, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.

Stephen Teo, *Won Kar Wai*, Reino Unido, British Film Institue Print 2005.

Victor I. Stoichita, *Ver y no ver*, Madrid, Ed. Siruela, España, 2005.

Vivian P.Y. Lee, *Hong Kong Cinema since 1997, The post-Nostalgic imagination*, Gran Bretaña, Palgrave, 2009.

Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso*, México, Fondo de Cultura económica, 2003.

Otras Fuentes

As tears go by, Dir. Wong Kar Wai, In-gear Productions, 100 min. Color. 198

Days of being Wild, Dir. Wong Kar Wai, In-gear Productions, 100 min. Color. 1990.

Fallen Angels, Dir. Wong Kar Wai, Jet-tone Productions, 101 min. Color. 1995.

In the mood for love, Dir. Wong Kar Wai, In-gear Productions, 95 min. Color. 2000.

2046, Dir. Wong Kar Wai, In-gear Productions, 120 min. Color. 2004.

Digitales

Chrystopher Doyle, *Painting with the camera*, <http://www.berlinale-talentcampus.de/story/96/1596.html>, Octubre 29, 2010.

¹ Licenciado en Ciencias de la Comunicación (ITESM CEM), licenciado en Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, orientación arte urbano con mención honorífica generación 2011. Actualmente es parte del claustro de profesores de tiempo completo del departamento de Comunicación y Arte Digital del ITESM CEM. Contacto: jgordon@itesm.mx

² Frederic Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Valladolid, Ed. Trotta, 1996 P.9

³ *Ibíd.*, P.10

⁴ *Ibíd.*, P.22

⁵ Frederic Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Valladolid, Ed. Trotta, 1996 P.90

⁶ Poder transformador de la vida social y fresca en cuanto a forma y manera de trabajar con los materiales.

⁷ Andreas Huyssen, *Modernismo después de la posmodernidad Buenos Aires*, Ed. Gedisa, 2010, p.23

⁸ El libro de Stephen Teo, *Wong Kar Wai*, un análisis con preocupaciones estrictamente cinematográficas, utiliza elementos históricos y sociales de Hong Kong para analizar varios de los elementos más representativos de Wong Kar Wai

⁹ Ackbar Abbas, *Hong Kong, culture and the politics of Disappearance*, Minneapolis, University of Minesota Press, 2008, p. 7

¹⁰ Ackbar Abbas, *Hong Kong, culture and the politics of Disappearance*, Minneapolis, University of Minesota Press, 2008, p.4

¹¹ Vivian P.Y. Lee *Hong Kong Cinema since 1997, The post-Nostalgic imagination*, Gran Bretaña, Palgrave, 2009 p.37

¹² La noción del “pasado anunciado” implica que el presente no es experimentado como tal. El conocer el futuro puede hacer del presente una especie de tiempo sobre el cual se sabe que realmente no se tiene poder. Nuestras acciones no tienen impacto sobre el futuro porque este ha sido decidido. Esto no implica que no se pueda trabajar con ese tiempo presente, pero el trabajo que se realiza con él tiene más en común con la forma en la que trabajamos con el pasado, a través de la memoria, que con la que solemos trabajar el presente, a través de la realidad objetiva y concreta de acción y reacción casi inmediatas.

¹³ Chrystopher Doyle, *Painting with the camera*, <http://www.berlinale-talentcampus.de/story/96/1596.html>, Octubre 29, 2010.

¹⁴ Frederic Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Valladolid, Ed. Trotta, 1996 P.60

¹⁵ Frederic Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Valladolid, Ed. Trotta, 1996 P.62

¹⁶ Tesis 170 de Debord

¹⁷ Un aislamiento de las subjetividades que impacta de forma negativa en los procesos de relación inter-subjetiva

¹⁸ Aunque Morisot era Norteamericana sus trabajos más relevantes en función de la renovación de la visualidad en la pintura se produjeron en Francia

¹⁹ Para un análisis sobre la complejización del acto de mirar a través de la pintura de estos autores referirse a Victor I. Stoichita, *Ver y no ver*, Madrid, Ed. Siruela, España, 2005. En este texto Stoichita analiza algunas producciones pictóricas que explica por medio de la problematización de la mirada.

²⁰ Andreas Huyssen, *Modernismo después de la posmodernidad Buenos Aires*, Ed. Gedisa, 2010, p.24

²¹ Frederic Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Valladolid, Ed. Trotta, 1996 P.33

²² Frederic Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Valladolid, Ed. Trotta, 1996, P.69

²³ Pero es un tiempo que va en función de un espacio específico, y que en la forma que presenta la cinematografía de Christopher Doyle, sigue siendo fundamental para el proyecto fílmico de Kar Wai, ambos registros, el tiempo y el espacio, son fundamentales.

²⁴ Esto sin dejar de lado sus preocupación por la problematización de las relaciones inter-subjetivas articuladas en las películas pre-1997

²⁵ Frederic Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Valladolid, Ed. Trotta, 1996 P.40

²⁶ Vivian P.Y. Lee, *Hong Kong Cinema since 1997, The post-Nostalgic imagination*, Gran Bretaña, Palgrave, 2009. P.6

²⁷ *Ibíd.*, P. 21-42

²⁸ Vivian P.Y. Lee, *Hong Kong Cinema since 1997, The post-Nostalgic imagination*, Gran Bretaña, Palgrave, 2009.P.29

²⁹ Recordemos que Hong Kong era administrada por el Gobierno Inglés, habitada en su mayoría por migrantes, y además un espacio portuario, más económico que social.

³⁰ Algo que llega demasiado rápido o demasiado intenso como para poder ser integrado de manera positiva al sujeto, y que por lo tanto debe de ser trabajado para poder ser integrado.

³¹ La razón específica que da es sobre un secreto del cual desea olvidarse, el secreto tiene relación con un amor no correspondido. En última instancia es la memoria la energía motriz, tanto para recordar en 2046 como para salir de este lugar.

³² Frederic Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Valladolid, Ed. Trotta, 1996 P.11

³³ Frederic Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Valladolid, Ed. Trotta, 1996 P.36

³⁴ *Ibíd.*, P.39