



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“IMAGINARIOS DISLOCADOS; UN
ESTUDIO Y UNA PROPUESTA”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
JOSUÉ BARUJ GORDON GUERRERO

DIRECTOR DE TESIS
DR. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

MÉXICO D.F., MAYO 2012





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos.

A Dios, este trabajo es gracias a Él. “Toda buena dádiva y todo don perfecto desciende de lo alto” Santiago 1:17

A mis padres, por su apoyo incondicional. Este proyecto hubiera sido imposible sin ustedes.

A mi tutor, Gerardo García-Luna Martínez, por sus consejos, sus charlas acompañadas de un café y su amistad. A mi directora de tesis, Blanca Gutiérrez Galindo, por su invaluable guía y por compartir tan extensamente sus conocimientos. Es un orgullo para mí que este texto sea el producto de un trabajo con ustedes dos.

Le dedico este trabajo a mi padre, José Gordon Guerrero y a mi abuelo Marco Antonio Guerrero Mendoza, quienes siempre fueron ejemplo de trabajo duro, esfuerzo y rectitud en su vida personal y profesional. Mi más grande admiración para ustedes dos.

Índice

Introducción.....	4
Capítulo 1 Imaginarios Dislocados; un estudio.....	6
1.1 Wong Kar Wai: artífice de un proyecto social.....	8
1.2 Imagen y Trauma.....	14
1.3 <i>Iki</i> , deseo en estado puro, una aproximación a la estructura modernista del cine de Wong Kar Wai.....	36
1.4 Uso de la memoria como estrategia para trabajar sobre la identidad.....	48
1.5 El Cine de Wong Kar Wai como un proyecto de duelo..	55
Capítulo 2 Imaginarios Dislocados; Una propuesta.....	58
2.1 Un proyecto sobre la identidad.....	67
2.2 Lo asíncrono: distancia temporal e identidad: Post-memoria.....	70
2.3 Postmemoria: un imaginario que no es para el consumo...	75
2.4 Cerrando el circuito de los imaginarios – Recolecciones Heteropáticas e identidad.....	84
2.5 Creando a partir de distintos imaginarios.....	101
Conclusiones.....	104

Introducción

La imagen no es un ente autónomo y aislado, junto a una imagen se encuentran muchas otras que se relacionan y al mismo tiempo se diferencian de ella y que son producto y parte de un grupo humano particular. A este conjunto de imágenes lo concebiremos, en este texto, como un Imaginario, el cual entenderemos como un acervo específico de imágenes. Los imaginarios, de la misma manera en que son productos de un grupo humano específico, también son producto de un momento histórico específico, y su uso común está ligado a estas dos variables. Sin embargo, existen ocasiones en que pueden utilizarse en un grupo humano al cual no pertenecen de origen; esto implica una yuxtaposición de distintos espacios culturales, es decir, una incongruencia espacial ligada a lo cultural. Lo mismo puede ocurrir en función del tiempo histórico, dando como resultado un uso asincrónico de la imagen¹. En este texto se realiza un estudio del uso de los imaginarios, en proyectos estéticos, que se articulan a través de estrategias de lo asincrónico y lo incongruente, entendiendo estas como estrategias de dislocación, esto, ya que es necesario sacar el imaginario del espacio o tiempo al que pertenecen (dislocarlos) para poder reutilizarlos en otro contexto espacial y temporal.

Las pulsiones personales que dieron lugar y nutrieron este trabajo nacen de un interés y una preocupación por producciones culturales y artísticas que se originan en contextos muy distintos a los de mi persona. Me parecía sorprendente que pudiera sentir una profunda conexión estética, afectiva y conceptual con un filme, una fotografía, o una pieza de las que me encontraban culturalmente alejado. Me interesaba mucho el que en estas producciones encontrara puntos de anclaje cultural y emocional que me permitían identificarme con las

¹ Las estrategias de lo asincrónico y lo incongruente se explicarán a detalle más adelante en el texto, en el capítulo uno.

problemáticas y personajes proyectados en ellas. Al mismo tiempo sentía que era víctima de una relación paradójica, ya que aún a pesar de poder identificarme me sabía ajeno a ese mundo; me sentía afectivamente ligado a él, pero a través de un puente sumamente largo, cuya distancia sabía imposible de acortar.

Tomando estas consideraciones en cuenta decidí elegir una de estas producciones, el cine de Wong Kar Wai, y realizar un análisis que me permitiera comprender dicho fenómeno de identificación, al mismo tiempo, deseaba utilizar los resultados de este análisis para dar cuerpo formal y conceptual a una serie de producciones visuales que se articularan a través de esa identificación con el “otro” en función de un puente afectivo, cuya distancia hacía del afecto algo casi doloroso. Este análisis reveló que Kar Wai había construido su universo filmico utilizando imaginarios del pasado. Existía una distancia entre el director y los imaginarios que utilizaba para desarrollar su propuesta cinematográfica. Esto alentó aún más mi interés por la identificación de estrategias para el uso de imaginarios distantes como plataforma de un proyecto fotográfico.

Como su título lo indica este texto se divide en dos partes; un primer capítulo, que consta de un estudio sobre el uso de los imaginarios dislocados en el proyecto cinematográfico del director de Hong Kong, Wong Kar Wai, y un segundo capítulo, que se enfoca en la producción fotográfica y audiovisual a partir de estrategias de dislocación de los imaginarios.

Capítulo 1 Imaginarios Dislocados; un estudio.

Introducción

La intención del presente capítulo es realizar un análisis formal y temático de la producción cinematográfica de Wong Kar Wai. El estudio formal se preocupará por la dimensión fotográfica que se construye desde el proyecto filmico de nuestro director, mientras que el interés por el tema se traducirá en una intención por evidenciar que el cine de este autor se preocupa, subrepticamente, por un problema social, el de la identidad, el cual se expresa a través de complejas formas visuales articuladas en la fotografía de sus películas. Se tiene plena consciencia de que una obra cinematográfica tiene un gran número de variables que determinan el producto final; el guión, la actuación, la edición, el tiempo, el sonido, entre otras, sin embargo en este texto no se buscará explicar, ni en su totalidad a Kar Wai como autor, ni la totalidad de su obra².

En este capítulo veremos que el proyecto cinematográfico de Wong Kar Wai construye, partiendo de un gran número de capas, un entramado que discurre esencialmente sobre la línea de la identidad. Este entramado tiene la particularidad de que se erige desde el pasado, dando como resultado algo que llamaré *Identidad Mnemónica*; una forma de construir la idea de un “yo” y, como corolario, de la relación de éste con el “otro” a partir de elementos que se obtienen de un tiempo pretérito. Bajo esta forma, la identidad se trabaja exclusivamente a través de material mnemónico visual y auditivo (en nuestro estudio nos concentraremos en lo visual). Un trabajo filmico como este, que trabaja con la identidad

² Aunque la dirección de fotografía será la piedra angular de este estudio, eso no evitará que en algunas partes se haga mención a ciertos usos clave de la edición o del sonido.

mnemónica será, debido a la relación que establece entre lo individual, lo social y lo político, explicado a la luz de un re-emplazamiento de las fuerzas utópicas, del polo futurista hacia el del pasado, fenómeno analizado por Andreas Huyssen en su ensayo *Recuerdos de la utopía*. La relación entre estos se describirá con mayor detalle más adelante. También encontraremos que esta forma de identidad está íntimamente ligada con Hong Kong, entendiéndolo como lugar (como el cruce geográfico-temporal que tiene impacto sobre las nociones y percepciones del individuo y la identidad). Hong Kong también será explicada en su dimensión como urbe, y como tal posee ciertas particularidades que resultarán fundamentales a la hora del análisis, la más relevante de estas será la relación que la urbe tiene con las nociones e implicaciones del crecimiento y desarrollo modernista. La urbe como elemento primordial del trabajo de Kar Wai, será conceptualmente cruzada y comparada con una estructura estética moderna, la de *Iki* (que será explicada más adelante) develando en este cruce un estadio estético-poético presente en nuestro autor-director. Esta dimensión urbana-moderna también tendrá implicaciones relacionadas con el acto de mirar, dando como resultado una complejización de la mirada que estará presente en las obras del estudio, estableciendo a través de ella una relación con el barroco que aquí también será explorada. En la última parte del capítulo veremos que existe una relación entre la apertura a la experimentación durante la producción artística y la preocupación sobre lo social que resonará con fuerza al verlo bajo la luz del concepto de identidad, y que el re-emplazamiento de las fuerzas utópicas hacia el polo del pasado se engarza con algunas prácticas actuales del arte, un ejemplo de ello será el uso de universos visuales pertenecientes al pasado de nuestro director, para construir una reflexión sobre su presente.

1.1 Wong Kar Wai: artífice de un proyecto social.

Al realizar una lectura de las películas escritas y dirigidas por nuestro director comienzan a destacar elementos comunes en todas ellas que apuntan, aunque de manera oblicua, hacia una preocupación muy bien definida: la de la identidad. Esta se construye en función de la ciudad de Hong Kong. Aunque existen una gran posibilidad de vertientes temáticas y conceptuales a la hora de analizar a un director tan prolífico este trabajo se avocará exclusivamente a los puntos conceptuales de identidad y la manera en que, según reflexiones personales, esta se dibuja bajo el esquema de un proyecto estrechamente relacionado con la memoria y con lo visual.

Comenzaremos nuestro análisis del proyecto filmico con el contexto local e histórico en el que se realiza la producción cinematográfica. Esta no puede emanciparse del hecho de venir de Hong Kong. Incluso si se le alejara del contexto social inmediato considerándolo como “cine de autor” o aún a pesar de que algunos estudiosos afirmen que su producción vaya más allá de su identidad basada en Hong Kong, como afirma Stephen Teo en su libro *Wong Kar Wai*, nuestro autor sigue siendo explicado y entendido a partir de sus raíces geopolíticas. En la mayoría de los libros que estudian su producción cinematográfica se encontrarán un gran número de referencias a la cuestión geográfica y política de Hong Kong y la historia que este espacio tiene.³ Aunado a esto, estudios, que versan sobre la cuestión de

³ 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

identidad, historia y dinámicas sociales de esta ciudad, como los de Ackbar Abbas⁴ en su libro *Hong Kong, culture and the politics of Disappearance*, utilizan el cine de Kar Wai como instancia para ejemplificar dinámicas culturales locales. Dichos estudios se enfocan en la dimensión cambiante y etérea que es, y ha sido, esta ciudad desde el inicio de sus tiempos coloniales. Este último teórico aborda de forma muy directa esta problemática describiendo a Hong Kong como un “espacio de desaparición.”⁵ Este concepto es muy revelador, describe a la ciudad como el producto de una dinámica de colonizador-colonia que de un día para otro desaparece y debe de re-estructurarse.⁶ Como colonia y como espacio portuario la ciudad nunca había tenido, de forma consciente u oficial, la necesidad de políticas identitarias. Este espacio había sido considerado como:

Una ciudad transitoria [...] Hong Kong como una pausa temporal, sin importar cuanto tiempo se estuviera allí. La sensación de lo temporal es muy fuerte, incluso si ésta puede ser completamente contra-factual.⁷

Esta situación cambia súbitamente, después de la declaración británico-china, en 1984, en la cual se anunciaba, de forma abrupta y sorpresiva, que la administración de la ciudad iba a pasar, del control británico, a manos de China en 1997. La noción de identidad y de cultura propia 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

⁴ Ackbar Abbas es Profesor del departamento de literatura comparada de la Universidad de Hong Kong. Ha publicado los siguientes libros: *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance* (1997); *Internationalizing Cultural Studies* (2005); *Chen Danqing: Painting After Tiananmen* (1995); *The Provocation of Jean Baudrillard* (1990); *Literature and Anthropology* (1986); *Rewriting Literary History* (1984) y *Literary Theory Today* (1981).

⁵ Ackbar Abbas, *Hong Kong, culture and the politics of Disappearance*, Minneapolis, University of Minesota Press, 2008, p.1

⁶ Para una descripción más detallada del cambio en su status de colonia ver el capítulo uno de *Hong Kong, Culture and the Politics of Disappearance*, en el cual Abbas describe el desarrollo y las implicaciones del cambio político-administrativo en Hong Kong, que pasó de las manos del Reino Unido a China.

⁷ Ackbar Abbas, *Op. Cit.* p.4

tal y como la gente lo conocía fue el comienzo de una profunda preocupación con su especificidad histórica y cultural⁸”.

Esta preocupación poseerá una estrechísima relación con la imagen, 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.”⁹”

Existirá, pues, una relación entre la producción de imágenes y la problemática social de la noción de inminente desaparición del espacio de Hong Kong.

A partir de esto, el cine de Wong Kar Wai puede ser entendido como un producto directo de este “espacio de desaparición”, en donde la imagen no sólo se relaciona con la inminente pérdida de los lugares tal y como se entienden en el momento presente, sino con una preocupación por la identidad y la cultura subordinadas a ese mismo espacio. La producción cinematográfica de nuestro director, desde su primer película, tendrá una estrecha relación con las preocupaciones de una identidad cultural que está en búsqueda de sí misma, en un espacio que paradójicamente pronto cesará de ser como es, y cuyas estrategias cinematográficas, estarán ligadas temáticamente a este problema social. Formalmente, estas estrategias experimentarán en función de un “trabajo de desaparición”; se usará la desaparición para lidiar con ella misma.

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* (2000) y *2046* (2004). En estas, las preocupaciones sociales del espacio de desaparición seguirán

⁸ Ackbar Abbas, *Hong Kong, culture and the politics of Disappearance*, Minneapolis, University of Minesota Press, 2008, p. 7

⁹ *Ibid* p.4

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*¹⁰ literalmente “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”¹¹.

Es en función de estos dos hitos, la declaración británico-china del 84 y el *wushinian bubian* del 97, que propongo que lo que Wong Kar Wai emprende es un proyecto identitario que se mueve en dos bandas y que está íntimamente ligado a tres conceptos clave: el trauma, el proceso de duelo y la temporalidad, los cuales se desarrollarán más adelante. En la primera banda encontraremos las películas previas a 1997. Durante este periodo la producción cinematográfica de nuestro autor se preocupa por una experimentación formal enfocada a los géneros cinematográficos. Sus películas no siguen una estructura específica, al intentar clasificarlas uno puede encontrar, en una misma película elementos del género policiaco, romántico y de cine de autor. También en esta primera banda estará presente la exploración de la identidad, del individuo, del espacio urbano en que éste habita y la relación entre

¹⁰ Vivian P.Y. Lee *Hong Kong Cinema since 1997, The post-Nostalgic imagination*, Gran Bretaña, Palgrave, 2009 p.37

¹¹ 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.

ambos. En la segunda banda, posterior a 1997, encontraremos que la experimentación formal se asemeja al proceso de *duelo*, donde se explora el problema de la identidad en función del pasado, forjando así una *identidad mnemónica* la cual será explicada a detalle más adelante.

Respecto a la relación entre nuestro autor y dimensión social de su obra. Al estudiar una producción audiovisual compleja y experimental como la de Wong Kar Wai, se puede dudar sobre la presencia de una preocupación social como la que he descrito en su obra, lo cual, podría pensarse como mera experimentación formal. Sin embargo la posibilidad de que ésta se articule como un proyecto comprometido con la esfera de lo social y con una preocupación por el problema de la identidad en un espacio complejo y en crisis puede entenderse bajo una premisa que Hal Foster expone en *Este funeral es por el cadáver equivocado*, para Foster las uniones entre experimentación formal y preocupación social expresan relaciones que:

están comprometidas con transformaciones formales, en la medida en que estas transformaciones hablan también de preocupaciones extrínsecas [...] estas prácticas apuntan a una semiautonomía del género o del medio, pero de una forma reflexiva que se abre a temas sociales [...] una transformación formal que es también un compromiso social.¹²

Es muy importante hacer notar que este compromiso social no debe entenderse como un poder transformador del arte entendido bajo las nociones modernas-clásicas del mismo, en las cuales “se da por sentado el nexo entre la revolución política y la estética.”¹³ La dimensión social y política está presente en expresiones visuales contemporáneas, pero se

¹² Hal Foster, “Este funeral es por el cadáver equivocado” en *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2002 p.130

¹³ Andreas Huyssen, *Recuerdos de la utopía*, en *En búsqueda del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempo de globalización*, México, FCE 2002 p.274

desenvuelve con menos arrojo, con pretensiones más sencillas, ya no revolucionarias, pero sí sociales, locales y políticas. Es una práctica artística “políticamente más modesta y estéticamente más abierta a las prácticas del pasado de lo que permitía la retórica utópica de la vanguardia histórica.”¹⁴ En este sentido podemos recordar y contrastar las ambiciones revolucionarias de André Breton, y del Surrealismo, con las pretensiones políticamente más modestas y locales de artistas como Krzysztof Wodiczko, con su pieza audiovisual *Let freedom ring*, donde se trabaja sobre el problema de la relación entre la violencia y el silencio en la comunidad de Charlestown, Estados Unidos. Este tipo de producción artística se sitúa en una lógica artística moderna pero modesta; es una pieza en el que el arte se articula con la política y la sociedad en forma de compromiso, no de promesa revolucionaria.

Al llegar a este punto es posible preguntar sobre la relevancia de un proyecto de esta naturaleza en un momento histórico que ha escuchado muchas veces la declaración de la superación del arte moderno. ¿Cómo será posible un proyecto que el día de hoy descansa sobre el paradigma del modernismo clásico, y que, por lo tanto, implique una dimensión utópica? Y en caso de que sí fuera posible, ¿cómo explicar esta especie de regresión? Esto es posible por dos motivos. Uno, así como existen tipos de arte y tipos de utopía, cada uno dependiente del contexto que los producen, de la misma forma existen tipos de modernismos.

El devenir histórico que tuvo el modernismo en Europa no es igual en el resto del mundo:

Las crisis de la subjetividad y de la representación que 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

¹⁴ Andreas Huyssen, *Modernismo después de la posmodernidad* Buenos Aires, Ed. Gedisa, 2010 p.39

poscoloniales y gracias a la nueva atención prestada a la genealogía de la globalización cultural.¹⁵

En esta cita, Huyssen nos revela la existencia de distintos modernismos, todos dependientes del contexto sociocultural ligado a la geografía, a la colonia, donde se desarrolla el proyecto moderno. Cada una de las grandes ciudades coloniales entiende y emprende un proyecto distinto de modernidad, un modernismo distinto, entre estas podemos encontrar a Hong Kong, y dentro, a nuestro director.

1.2 Imagen y Trauma

Entre más abstracto se vuelve un lugar, más importante se torna la imagen, y más dominante se vuelve lo visual como modelo¹⁶.

Con estas palabras Ackbar Abbas describe la relación que la imagen tiene con un espacio como el de Hong Kong, y después puntualiza:

La imagen no es una compensación de la abstracción, un mejoramiento en su falta de lo concreto; más bien, es la forma “concreta” que la abstracción toma [...] Esta paradoja de “plenitud” y “de lo concreto” que van de la mano con la abstracción es también la paradoja del espacio de desaparición, el cual, podemos ahora sugerir, es de vital importancia para la comprensión de un espacio social.¹⁷

¹⁵ Andreas Huyssen, *Modernismo después de la posmodernidad* Buenos Aires, Ed. Gedisa, 2010, p.24

¹⁶ Ackbar Abbas, *Hong Kong, culture and the politics of Disappearance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, p.9

¹⁷ *Ibid.* p.10.

Uno de los retos más complejos que se tenía en Hong Kong después de 1984 era la comprensión de un espacio social que, otrora ajeno, de pronto se revelaba como propio de los habitantes a estos mismos. Este estado paradójico de existencia e inexistencia, en el que la imagen se vuelve piedra angular para la concepción misma de aquello que está en juego, es pieza clave para comprender el proyecto cinematográfico de Wong Kar Wai. La dimensión de la identidad en un espacio de desaparición no implica un uso cualquiera de la imagen, sino que, eventualmente, devendrá en un uso muy importante de ella como herramienta para la comprensión y el trabajo de la identidad. La imagen, es entonces, la forma en que el espacio de desaparición se materializa para poder ser abordado y trabajado, es el canal a través del cual se proyecta una reflexión sobre una realidad en crisis y el estado deseado para ella, estado que bien puede ser entendido como utópico. La forma visual y narrativa en que esta utopía será trabajada tendrá una estructura visualmente compleja y recursiva, esto se debe a que, por las especificidades del desarrollo histórico de Hong Kong, la estructura de este trabajo visual, preocupado por lo social, se construirá a partir de un modelo particular cuya estructura principales la del *trauma* y que a continuación explicaré.

En *Este funeral es por el cadáver equivocado* Hal Foster analiza la relación entre crisis y producción plástica. Al hacerlo destaca esta relación como uno de los síntomas clave de un tipo de arte que se desarrolla después de las propuestas postmodernas del arte, y por lo tanto no responde a una estructura específicamente moderna ni a una específicamente posmoderna. A esta relación Foster la categoriza como *Trauma* y dice de ella que es el producto de una realidad paradójica, similar al “espacio de desaparición” donde la experiencia:

Llega demasiado rápido o demasiado tarde para ser registrada conscientemente, sólo puede ser repetida compulsivamente o recompuesta a *posteriori* [...].¹⁸

El *trauma* como categoría se construye desde una realidad donde el presente y el pasado se encuentran en disonancia, y este último no ha sido comprendido ni superado como para poder emanciparse de él y seguir adelante, seguir con el presente. A esta categoría le pertenecen estrategias particulares, como una narración errática, o que discurre en un sentido inverso, o que la peripecia no se presente en la narrativa o que haya acontecido hace mucho tiempo. Este tipo de estrategias dotan al trauma, como categoría, una naturaleza ambigua y espectral¹⁹.

Las implicaciones visuales de una expresión plástica que se desprende de una experiencia de esta naturaleza estarán íntimamente ligadas a la experiencia como tal, esto, por aquello de que “llegan demasiado rápido” o “demasiado tarde”. Por su parte el concepto clave de lo a *posteriori* introduce una relación de memoria entre la experiencia y la recomposición y/o repetición de ella, en este sentido la experiencia traumática deberá de ser tratada de forma mnemónica y por lo tanto, narrativa. Esta naturaleza narrativa posee una problemática, que es al mismo tiempo su virtud: los eventos de la historia, entendidos como narrativa, presentan una dimensión demasiado grande, demasiado compleja, demasiado etérea, para que se tenga una comprensión total de ella, mucho menos un dominio artístico formal de la misma. Esta impotencia de dominio formal sobre la historia-narración condiciona al artista a re-trabajarla o “recomponerla/repetirla” de forma constante. La experimentación formal, partiendo de esta

¹⁸Hal Foster, “Este funeral es por el cadáver equivocado” en *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2002 p.131

¹⁹ Al referirnos a lo espectral lo hacemos en el sentido de la presencia del pasado a través de apariciones y des-apariciones (presencia y vacío del pretérito) que se conjugan con el presente.

categoría del *trauma*, puede estar estrechamente vinculada a una preocupación histórica relevante y de coyuntura.

Un ejemplo de producción cinematográfica que sigue las líneas de la categoría del *trauma* puede encontrarse en el trabajo cinematográfico de Hans Jürgen Syberberg, quien a través de sus obras se embarca en un proceso de duelo, un *Trauerarbeit*, que lo lleva a un enfrentamiento, detonado por la crisis social e identitaria alemana de la posguerra, con el pasado alemán. Este director utiliza la alegoría y lo barroco así como la unión de las estrategias estéticas wagnerianas y brechtianas²⁰ en función del re-trabajo del género cinematográfico, como dimensión sobre la cual trabajar el duelo detonado por los resultados de la Segunda Guerra Mundial. En el cine de Wong Kar Wai encontramos un interés similar al del director alemán, ambos trabajan la identidad en crisis a través del pasado. Sin embargo el proyecto de Kar Wai será formal y temáticamente distinto al del alemán ya que en Hong Kong encontramos variables particulares y específicas que condicionan la comprensión del pasado hacia cierto tipo de lectura; recordemos la noción de “pasado anunciado” o las modernidades, sin embargo ambos comparten una compleja experimentación en la imagen ligada a una preocupación social

Como lo fue Alemania después de la Segunda Guerra, hoy en día “Hong Kong se encuentra a sí mismo como sujeto digno de ser representado”²¹ y un sujeto que está en búsqueda de una redefinición de su identidad:

²⁰ Eric L. Santner, *Stranded Objects. Mourning Memory, and Film in Postwar Germany* Nueva York, Cornell University Press, 1990, p.107

²¹ Ackbar Abbas, libro *Hong Kong, culture and the politics of Disappearance*, Minneapolis, University of Minesota Press, 2008, p.23

Lo que es cultural y políticamente más importante es el desarrollo de una nueva subjetividad de Hong Kong, es decir, una subjetividad que no está construida de forma narcisista sino que se encuentra en el mismísimo proceso de negociar las mutaciones y permutaciones del colonialismo, nacionalismo y capitalismo.²²

Si lo que hace el alemán puede ser considerado parte de un proceso de duelo, también podemos considerar a la producción de Kar Wai como un proyecto de duelo. Recordemos que por la forma brusca en que se dieron los cambios administrativos en Hong Kong esta búsqueda de identidad puede también verse como un evento traumático, resultante colateral de los fines administrativos anunciados, y la forma en que los individuos se pueden relacionar con el trauma de esta pérdida de identidad puede ser en forma de duelo o en forma de melancolía. Estos últimos conceptos se entienden a partir del ensayo *Duelo y Melancolía*. En este texto de 1917 Sigmund Freud describe el duelo como la reacción ante la pérdida de algo, ya sea una persona, un objeto o de una abstracción que sea al mismo tiempo un ideal; la patria, la libertad, etc. Esta reacción se torna en una empresa donde el individuo trabaja con los recuerdos y emociones ligados a aquello perdido, los clausura o son investidos en otros objetos o personas. El duelo es un proceso que permite superar la pérdida. Por su parte la melancolía también es una reacción que se tiene ante la pérdida de un sujeto u objeto, sin embargo ésta está sustraída de la conciencia, es enigmática, no se tiene claro qué se perdió y qué se perdió en él. En la melancolía no es posible el trabajo de los recuerdos y emociones en sentido de clausura del duelo. La melancolía se vuelve recursiva y puede volverse eternamente presente, mientras que el duelo, como un proceso, eventualmente terminará.

²² Ackbar Abbas, libro *Hong Kong, culture and the politics of Disappearance*, Minneapolis, University of Minesota Press, 2008, p.11

Tanto en Syberberg como en Wong Kar Wai, encontraremos que cada cual, a su manera, utiliza los medios masivos y su imaginario como material para sus estrategias de producción ligadas al duelo. Este trabajo implica, para poder dinamizar el proceso semántico y llevarlo por el camino que desee el artista se necesita de un cuidadoso trabajo de reacomodo del material visual. Syberberg, “recolecta y reanima los profundos recuerdos, deseos y nostalgias que la cultura contemporánea, y las industrias de la consciencia, efectivamente dispersa y anestesia.”²³

Las estrategias mencionadas comparten dos cualidades esenciales: incongruencia espacial y temporalidad asincrónica. Lo asincrónico yuxtapone distintos tiempos en una misma estructura, mientras que lo incongruente junta distintos espacios²⁴. Considero a estas como estrategias de dislocación, ya que para poder lograr juntar estos espacios o tiempos es necesario sacar, dislocar, alguno de ellos de su contexto y relocalizarlo junto con otro.

El *trauma*, y sus estrategias mantienen una distancia entre el evento traumático y la experiencia de éste, juegan con el género y sus contenidos arquetípicos y los reestructuran, imponen una distancia entre la historia y su estructura narrativa; dislocan tiempos y espacios en un constructo espacial y temporal distanciando los tiempos y los espacios los contextos originales.

Obras que utilizan las estrategias arriba mencionadas parten de una dimensión estética que nos impone una distancia significativa entre las dimensiones del tiempo, el espacio, la estructura, la vivencia y el evento del cual emana la experiencia estética. El resultado es la

²³ Eric L. Santner, *Stranded Objects. Mourning Memory, and Film in Postwar Germany* Nueva York, Cornell University Press, 1990, p.107p.131

²⁴ Hal Foster, “*Este funeral es por el cadáver equivocado*” en *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2002 p.p. 137-141

necesidad de trabajar “el evento” y ya que éste ya no está a la mano porque ya aconteció, el trabajo sólo es posible a través de la distancia entre el hecho y la experiencia derivada de éste.

Siguiendo estas líneas encontraremos que tanto en Syberberg como en Kar Wai el trauma será traducido visualmente en una problematización de la mirada, la cual es representativa de la problematización, detonada por el evento traumático, de la mirada inter-subjetiva de los individuos dentro del espacio de Hong Kong. Esta dinámica puede ser relacionada con la identidad; de la misma forma en que los estudios cinematográficos de Eric L. Santner relacionan el cine de Syberberg con la mirada, la cultura y la identidad,²⁵ yo lo haré con Wong Kar Wai. Sin embargo su cine se aleja de las estrategias visuales alegóricas y fantasmagóricas del *Trauerspiel* de Syberberg para centrar su complejización de la mirada en una estrategia más urbana, más moderna, pero, y de suma importancia, sin dejar de ser barroca, que depende, fundamentalmente, del espacio de Hong Kong y algunas geografías periféricas.²⁶ Hablo de estas estrategias como modernas porque poseen una gran cantidad de puntos en común con la producción plástica visual y la experiencia inter-subjetiva de París del siglo XIX. En el texto de Walter Benjamin *Paris Capital del Siglo XIX* se explica la

²⁵ Ver Eric L. Santner, *Stranded Objects. Mourning Memory, and Film in Postwar Germany* Nueva York, Cornell University Press, 1990. Capítulo cuatro, sobre la relación de la mirada y el proceso de duelo en el contexto alemán. En este sentido es que se considera el cine de WONG KAR WAI como un proyecto de duelo, de la misma forma en que Syberberg trabaja y re-trabaja la problemática de la identidad alemana después de la segunda guerra mundial, Kar Wai también trabaja y re-trabaja la identidad después de los traumas detonados por el cambio administrativo y la inminente pérdida del espacio de Hong Kong tal y como él lo conocía y entendía.

²⁶ Aunque el proyecto de WONG KAR WAI y la problematización de la mirada/identidad tienen su fuente de origen en Hong Kong, al ser este un espacio de tránsito Kar Wai utiliza las Filipinas, y varias islas aledañas a Hong Kong para filmar sus espacios, de la misma forma en que estas llegaron a ser espacios/lugares de tránsito para los habitantes de Hong Kong. Sin embargo la cuestión de una mirada problematizada, obstruida, astillada, permanece independientemente del escenario donde se filmen los *pietajes*.

sensibilidad modernista de los parisinos, y sus producciones, como en el caso de Baudelaire, a partir de lo que experimentan en su ciudad.

Durante la modernidad se desarrollaron un gran número de urbes, con variantes culturales y espacio temporales que dan como resultado la existencia de distintas modernidades. Así es posible plantear el panorama del arte dentro de una construcción de modernidad que vaya más allá de la noción europea de la misma, que es la que se ha venido usando para explicar el desarrollo histórico del arte y de la utopía. Así es posible concebir modernidades cuyas *demandas políticas no hayan sobrecargado los circuitos del arte*, parafraseando una observación de Huyssen sobre el modernismo europeo y su dimensión artística. Este es un recurso del uso del pasado, de la reintegración del modernismo a nuestras prácticas contemporáneas es, irónicamente, de naturaleza modernista, en la cual;

a la forma de los nuevos medios de producción [...] corresponden en la conciencia colectiva imágenes en que se entremezclan lo nuevo y lo viejo. Estas imágenes son los ideales [...] En estos ideales aparece también la vigorosa aspiración de romper con el pasado inmediato.²⁷

La propuesta que se sugiere mezcla elementos nuevos y viejos, de la misma forma en que lo hacía la sociedad que Benjamin analiza. Estas formas de trabajo a partir del pasado, de la ciudad, y en función de una preocupación social pueden, desde ciertas perspectivas, ser consideradas como representativas de un trabajo utópico contemporáneo:

Acaso lo que estemos viendo en la actualidad como un agotamiento de las energías utópicas en vistas al porvenir sólo sea el resultado de una desplazamiento de la organización temporal de la imaginación utópica, que pasa del polo futurista al polo de

²⁷ Walter Benjamin, *Paris capital del siglo XIX*, México, Madero 1971 p.16

la rememoración no en el sentido de un giro radical, sino de un desplazamiento del énfasis.²⁸

Así, según mi punto de vista, la base visual sobre la cual se va a construir el proyecto utópico-identitario de Kar Wai será una base urbana y multi-temporal: 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 (Fig. 1-5). 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. Los personajes dentro de la ciudad cuentan una historia, y la ciudad misma cuenta una a su vez.



Fig. 1 *In the mood for love*.(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.

²⁸ Andreas Huyssen, *Recuerdos de la utopía*, en *En búsqueda del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempo de globalización*, México, FCE 2002 p.256



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



Fig. 3 *In the mood for love*. (2000)



Fig.4 *2046* (2004)



Fig.5 *Fallen Angels* (1995)

Sin embargo, dicho espacio tendrá unas condiciones visuales y cinematográficas particulares donde

el mismo acto de mirar se ha vuelto problemático [...] Estas películas no toman tanto como tema a Hong Kong sino que nos dan una experiencia crítica del espacio cultural de Hong Kong por medio de un proceso de problematización del proceso de observación.²⁹

La producción filmica de Wong Kar Wai se presenta como una especie de mirada que desea abarcar todo el espacio de Hong Kong, sin embargo, esta tarea es imposible de lograr. La cámara será un tipo de mirada cuya intención es volver tangible lo intangible; presentarnos el espacio de desaparición. Se podría argumentar que ésta es una mirada barroca;

la visión barroca procuraba representar lo irrepresentable y, como éste era un propósito condenado al fracaso producía la melancolía que Walter Benjamin en particular estimó característica de la sensibilidad barroca.³⁰

²⁹ Ackbar Abbas, libro *Hong Kong, culture and the politics of Disappearance*, Minneapolis, University of Minesota Press, 2008, p.26

³⁰ Martin Jay *Regímenes escópicos de la modernidad en Campos de Fuerza*, Paidós, Buenos Aires 2003, p236

La mirada en el cine de nuestro autor busca representar lo efímero-irrepresentable, aquel espacio desaparecido, que solo existe en forma de idea, y de recuerdo. Será un barroco entendido como productor de sentido en un espacio que se ha quedado vacío de sentido, donde éste ha desaparecido. El barroco también poseía “un anhelo por una presencia que nunca podía satisfacerse [...] el deseo, tanto en su forma erótica como en su forma metafísica, recorre todo el régimen escópico del barroco”³¹, siendo este un deseo que “sólo genera alegorías de oscuridad y opacidad.”³² Lo barroco estará presente en todo el proyecto cinematográfico de Kar Wai, la mayor parte de su producción cinematográfica se mueve en un terreno visual que se construye dentro de sombras, un *milieu* nocturno y opacidad narrativa, un gran *mise en scène* barroco. La presencia de esta visualidad barroca devendrá en una estructura artística que acerca la producción filmica de Wong Kar Wai a una dimensión visual moderna que trata problemas sociales.

Para comprender las estrategias estéticas, y sus implicaciones, será necesario ahondar un poco más en la relación entre el barroco y éstas. Veremos que es con el barroco, y su sensibilidad, que nacen gran cantidad de posibilidades estéticas que se desprenden de lo efímero, concepto que, como veremos, posee una estrecha relación con lo melancólico. Christine Buci Gluksmann nos brinda un pequeño pero elocuente comentario respecto a la relación entre lo efímero y el barroco:

³¹ Martin Jay *Regímenes escópicos de la modernidad en Campos de Fuerza*, Paidós, Buenos Aires 2003, p237

³² *Ibidem*

Esta luz envolvente, que se difunde en todos los planos y motivos de la transparencia, hace vibrar lo efímero más allá del Ser. Sintomática de estas vibraciones es la aparición de un nuevo género, naturaleza muerta y *vanidades*.³³

La naturaleza muerta y las *Vanidades* son géneros creados durante el barroco. Toda esta estética dependiente de lo efímero deviene en una estética-tiempo que puede englobarse dentro de lo barroco. El tiempo, en el barroco, no sigue un esquema de representación estable, la temporalidad de la imagen barroca no está subordinada a una narrativa extra-pictórica, como la lógica renacentista, sino que está incrustada en la imagen misma; la imagen es la forma del tiempo. Pensemos en el momento pregnante, el simulacro escultórico y la aparición, *imago*, del mismo. En este sentido podríamos considerar *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini como el epítome de la sensibilidad barroca. Esta escultura se nos presenta estática, pero lo que vemos es una escena congelada en un punto a partir del cual podríamos “ver” el desenlace de ésta. En *El éxtasis de Santa Teresa* nos enfrentamos en la suspensión de la narrativa de una acción, no solo en la presentación o representación de una. Con sus implicaciones contra-reformistas, el Barroco es la producción reformulada de sentido religioso, la evangelización reformulada, la pretensión del instante visual como representación de la vida eterna. Es este momento pregnante el que viene a suplantar a la narrativa evangelista pictórica y escultórica renacentista, es la “luz envolvente que se difunde, y hace vibrar lo efímero más allá del Ser” que pertenece, como arriba pudimos observar, al Barroco. El cine también es una forma de luz envolvente, de naturaleza efímera. Su tiempo pudo bien haber sido el Barroco, o bien, podríamos considerar que el cine implica cierto retorno de la sensibilidad barroca, la cual involucra cierta re-estructuración de las dinámicas sociales. El cine, en esta lógica, surge como la posibilidad de una evangelización

³³ Christine Buci-Gluksmann, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena Libros 2006 p. 41

actual, no necesariamente religiosa, pero sí política. El cine actual, con sus implicaciones barrocas, se puede presentar como una forma de visualidad teleológica donde hay lugar, incluso, para la producción utópica.



Fig.6 *Fallen Angels* (1995)
Personajes en una realidad/visualidad barroca.

Existe, en la obra de Wong Kar Wai, una intención por el trabajo de un tipo de utopía, la cual será expresada a través de la dimensión visual: el barroquismo, y su intención teleológica, se presentará por medio de recursos estéticos y de estilo a través de la dirección de arte y la iluminación (Fig.6), sin embargo, su presencia más tangible se dará a través de varios recursos cinematográficos: saltarse el eje, edición astillada; *rapid fire*, al estilo del video musical, o un *mise en scene* atiborrado y nebuloso. El trabajo utópico tendrá la intención de hablar sobre, y al mismo tiempo, superar una problematización del acto de mirar en una sociedad como la de Hong Kong, esto, a su vez problematizará el acto de mirar a la película misma.

Así como la visualidad fue una dimensión que se problematizó en el París de finales del siglo XIX, y cuya exploración se plasma en los trabajos pictóricos de los famosos artistas parisinos

de avanzada: E. Manet, E. Degas, B. Morisot³⁴, y otros que no gozaron de tanta fama, como Gustave Caillebotte³⁵, de una forma similar Kar Wai va a presentar una complejización visual del espacio y de la visualidad misma. La relación de dicha problematización visual francesa con el espacio urbano del París de Haussmann (Fig. 8), es, se podría decir, “directamente proporcional” con la relación visual entre Kar Wai y el espacio urbano de Hong Kong (Fig. 7). Tanto en *El balcón*, como en el fotograma de *Fallen Angels*, 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. En el extracto de la película vemos dos personajes que 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*, 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.

³⁴ Aunque Morisot era Norteamericana sus trabajos más relevantes en función de la renovación de la visualidad en la pintura se produjeron en Francia

³⁵ 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.



(Fig. 7) *Fallen Angels*, Dir. Wong Kar Wai (1995)³⁶



(Fig. 8) Eduard Manet, *El Balcón*, 1868

La problematización de la mirada que hemos abordado está presente formalmente en toda la obra de Kar Wai, pero un rápido vistazo a *Fallen Angels* (1995) puede arrojar luz en función de los temas que se abordan por medio de esta forma de mirar y al hacerlo podremos ligar esta problematización de la mirada con la dimensión del trauma. Stephen Teo, en su libro *Wong Kar Wai*³⁷ estudia la obra de nuestro director desde una aproximación literaria y de *metarreferencialidad*,³⁸ llevando a cabo, a su vez, un estudio individual de cada una de las películas producidas hasta el 2004. En todo el texto de Teo la dimensión del tiempo es una constante conceptual muy bien trabajada que une de forma muy convincente la obra de Kar Wai. Un buen ejemplo de ello es la atención e interpretación que Teo realiza de las numerosísimas tomas de relojes durante todas las películas en relación con una dimensión temporal (dimensión que deviene en la dislocación de tiempo, o sincronía como la expone Foster) “[...] mientras limpia, Reis da vuelta al reloj, lo que demuestra o que el tiempo se ha detenido, o que ha comenzado una vez más.”³⁹

El capítulo de Teo sobre *Fallen Angels* se decanta por un análisis patológico de los personajes, estados psico-geográficos detonados por la urbe de Hong Kong y el problema de la relación social/comunicación en dicha urbe. Sin embargo a mi parecer en esta película todavía quedan elementos visuales que nos pueden llevar por otros caminos distintos a los de este autor.

³⁷ Stephen Teo, *Wong Kar Wai*, British Film Institute, Reino Unido, 2005.

³⁸ Para Stephen Teo el cine de Wong Kar Wai está lleno de referencias a sus películas previas. *2046* se construye a partir de personajes e historia que se desarrollan en *In the mood for love*, *Chunking Express* se puede estudiar en función de elementos presentes en *Fallen Angels*. Los análisis de una película en particular se nutren de elementos presentes en otras películas.

³⁹ Stephen Teo, *Wong Kar Wai*, British Film Institute, Reino Unido, 2005, p. 87.

En *Fallen Angels* el tiempo no se traduce en estasis, o en un estado de letargo⁴⁰, sino que se traduce en acción, en devenir, el uso de cámaras rápidas así como el de cámaras lentas es un indicativo de la importancia del tiempo, pero no en estado de suspensión, sino en estado alterado de acción. En este caso en específico, con las mencionadas particularidades, el uso de espejos, una imagen-reflejo, es un elemento mucho más presente que el del tiempo en imagen, o una imagen-tiempo (el tiempo en imagen, los mencionados relojes). En este sentido veo que existe una importancia en la imagen-reflejo (Fig. 7)⁴¹ que se produce por medio de los espejos, no mayor ni menor es su importancia en relación con la imagen como tiempo, como la explica Stephen Teo, solamente existe.

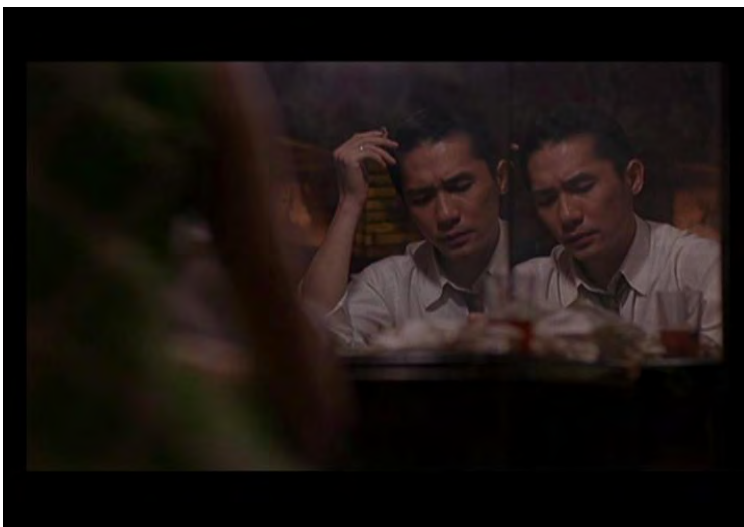


Fig. 9 *In the mood for love*. Dir. Wong Kar Wai (2000)

Para compensar la dislocación visual que se produce en un espacio de inter-subjetividades alienadas (recordemos los argumentos sobre *El balcón*) Wong Kar Wai utiliza el espejo

⁴⁰ Hablando sobre *Days of being Wild* (1990) Teo dice “Wong traduce el tiempo como anhelo” *Ibíd.* p. 34, en una cita que denuncia una relación de Wong Kar Wai establece con el tiempo y la naturaleza pasiva de esta temporalidad. Sin embargo en *Fallen Angels* se puede observar un cambio de dicha pasividad hacia una dimensión más “activa” (en el contexto de la producción de Kar Wai) con el tiempo.

⁴¹ El uso del espejo en momentos de trauma/ crisis y socialización, no se limitan a *Fallen Angels*, sino que están presentes a lo largo de todo el proyecto de KAR WAI. Escenas de *In the mood for love* y *2046* hacen uso de este recurso. *In the mood for love* se vuelve evidente en las escenas del hotel cuando Chow (Tong Leung) y So Lai-chen (Maggie Cheung) escriben una novela.

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. Podemos encontrar ejemplos de ello en las escenas del bar en *Fallen Angles* (Fig. 8), tanto en la secuencia en que los personajes de Michele Rais y Leon Lai, piensan y reflexionan sobre el otro en una conversación dislocada que se lleva a cabo en el terreno de la *Voz en Off*. Otro ejemplo se da cuando 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. 10 y 11).



Fig 10. *Fallen Angels*, Dir. Wong Kar Wai (1995)
El bar donde los personajes de Reis y Lai reflexionan sobre su relación con el otro

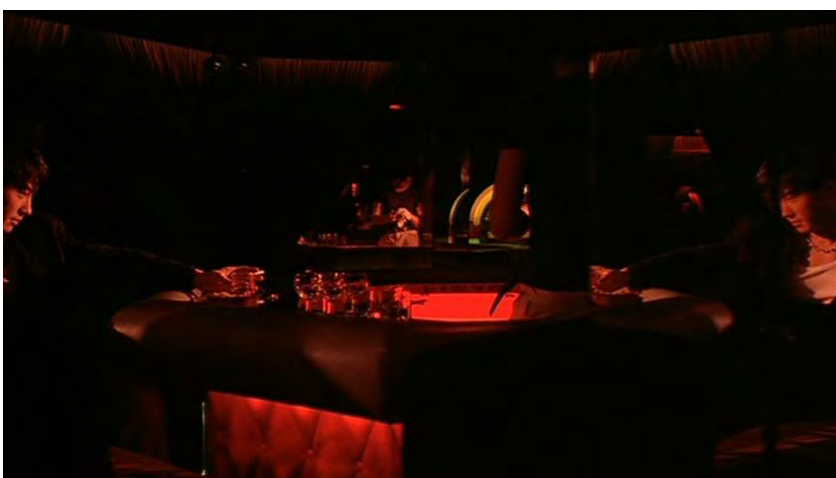


Fig. 11 *Fallen Angels*, Dir. Wong Kar Wai (1995)
El bar donde los personajes de Reis y Lai reflexionan sobre su relación con el otro

Otra forma en que se materializa esta preocupación del espacio y las relaciones sociales por medio de la imagen-reflejo es el uso de la estética de la videocámara y de la imagen de video en la televisión, al mismo tiempo que es un poderoso elemento de denuncia de la naturaleza melancólica del uso de la imagen dentro del proyecto de Wong Kar Wai: existen dos escenas en *Fallen Angels* donde se utiliza una videocámara y el televisor para reproducir las secuencias grabadas con dicha cámara, una especie de *mise en abime*, similar a la de la

novela de Puig *El beso de la mujer araña*.⁴² Las dos, sirven como un espacio donde elementos perdidos o muy lejanos se vuelven presentes a través de la imagen. En una escena se envía felicitar, a distancia y en video, al hijo del jefe del personaje mudo (Takeshi Kaneshiro) (Fig. 12), la otra consta de una serie de momentos en los que el mismo personaje mudo graba a su padre. Así como la imagen-reflejo del espejo sirve para soportar una relación dislocada (y condenada al fracaso como relación), el uso de la imagen-reflejo sirve también para dar sustento a dos tipos de relación, uno, la distanciada, la felicitación del cumpleaños, y, dos, una traumática, la muerte del padre del chico mudo. En el caso de la muerte del padre, y su recuerdo por medio del video, el manejo de la videocámara, y de la imagen, que lleva a cabo el mudo en una de las escenas, es el manejo del recuerdo, pero es un manejo traumático y en relación con el duelo de la muerte del padre, un manejo que se repite una y otra vez, cada vez que el personaje mudo rebobina la cinta para verla una vez más, hasta poder congelar, perfectamente visible, un cuadro con la imagen de la sonrisa de su padre; el trauma, y duelo, de la muerte del padre del mudo se maneja a través de la imagen (Fig. 13). En el contexto de *Fallen Angels* el deseo, la memoria, la vida, se igualan en una sola dimensión estética: la imagen/imagen-reflejo.⁴³

⁴² En la introducción de *Wong Kar Wai* Stephen Teo menciona la profunda influencia de la estructura narrativa de J. Cortazar y de M. Puig en la producción de Kar Wai.

⁴³ Durante la escena mencionada, en que vemos al mudo repetir varias veces el video de su padre, él menciona que ya no volverá a probar el sabor de la carne preparada por su papá.



Fig. 12 *Fallen Angels* (1995) Problematización de la mirada, y de la identidad. Pervive la dimensión del reflejo incluso en el video.



Fig. 13 *Fallen Angels* (1995)
Manipulación de la imagen en video como manipulación del recuerdo, dinámica del trauma, donde la experiencia se repite una y otra vez buscando asimilarla.

De este modo el acto de mirar va de la mano con el acto de desear, con el acto de evocar y con el acto de construir relaciones. Sin embargo, el espacio cultural sobre el que se construyen las cintas de Wong Kar Wai, el *deja disparu* de Abbas, sólo deja la complejización de la mirada, no así las relaciones sociales. De la misma manera en que las nuevas formas de subjetividad e intersubjetividad en el París moderno marcaron la pauta para

las nuevas relaciones sociales del modernismo tardío, el espacio de Hong Kong marca la pauta para la forma de las relaciones sociales, donde todas ellas están marcadas por los ejes de la moda, el deseo y lo efímero, lo que se traduce en una intersubjetividad dislocada (trauma), imposible, deseante y presentada visualmente de forma compleja. Este tipo de estructura social y estética es similar a aquella del modernismo japonés; la de *Iki*, cuyo modelo y dinámicas de operación son descritas por Kuki Shuzo y se desarrollarán en el siguiente apartado.

1.3 *Iki*, deseo en estado puro, una aproximación a la estructura modernista del cine de Wong Kar Wai.

Al estar inmerso en el universo de Wong Kar Wai uno comienza a notar que la dimisión psicológica de sus personajes se construye a partir de una estructura específica; en ninguna de las películas analizadas en este trabajo se encuentra uno con el arquetípico final feliz, las acciones sentimentales de los personajes tienden hacia la separación de las parejas y nunca hacia su consolidación. El ambiente general de sus películas, que tomará su forma mejor consolidada en *In the mood for love*, puede clasificarse como una estructura de deseo reprimido, o deseo en estado puro de deseo⁴⁴. Podríamos proponer que a partir de las siguientes variables: la naturaleza psicológica de los personajes, que no buscan concretar su felicidad en pareja, “aman” descuidadamente y cumplen sus fantasías sobre el otro, sin el otro, y sumando a ello los ambientes visuales y estéticos del director; sus ediciones rápidas y el de colores saturados y manipulados durante la postproducción, sus manejos del tiempo por medio de la cámara, que la estructura estética que construye nuestro director es afín con lo

⁴⁴ Esta situación de “deseo en estado puro” se explicará unas líneas más adelante, en este mismo apartado.

posmoderno y con el sin sentido. Sin embargo, yo encuentro que el cine de Wong Kar Wai se asemeja mucho a una estructura estética con un sentido establecido y moderna: la de *Iki*, que se explicará un poco más adelante, tal y como la describe Kuki Shuzo⁴⁵ en su análisis filosófico homónimo. Lo que este apartado propone es, que la estructura estética que maneja nuestro autor es una moderna que puede ser explicada bajo las dinámicas de la modernidad japonesa, aún a pesar de él que venga del interior de China y haya crecido en Hong Kong. Lo relevantes aquí serán los puntos de engarce entre la estética de Kar Wai, en el siglo XX y XXI y la del Japón del siglo XVIII y XIX.

Comencemos describiendo qué es *Iki*. Para Kuki Shuzo es una estructura estética que se fundamenta en un actitud específica: una actitud *iki*, que se traduce como “lo coqueto”⁴⁶. *Iki* es un fenómeno de consciencia, que deviene en un modo de ser con formas objetivas de expresión, que se construye a partir del eje rector de la coquetería hacia el sexo opuesto, es decir, de la posibilidad de una relación entre personas de distinto sexo construyéndose a partir de lo coqueto. La coquetería tiene como propósito *hipotético* la conquista del sexo opuesto⁴⁷, y esta se extingue si ese propósito es actualizado, si es alcanzado. Esta actitud funciona a partir de dinámicas que tensionan la posibilidad de la relación, como la voluptuosidad, y la pasión. A la coquetería se le unen otros dos conceptos clave para *Iki*: el de la bravura y la resignación, Shuzo describe la relación entre estos tres:

La primera, la coquetería, constituye el fundamento; la segunda, bravura, y la tercera, resignación, éstas dos determinan su tono étnico e histórico. La segunda y tercera

⁴⁵ Shuzo fue uno de los primeros japoneses en construir teorías filosóficas partiendo de tradiciones tanto japonesas como occidentales. Fue miembro de una élite académica preocupada por la modernización de Japón, estudio en Europa, fue alumno de Husserl, y llegó a conocer a Bergson y a Sarte.

⁴⁶ *Iki* es tanto el nombre para la estructura como para la actitud en general que se asume en ella

⁴⁷ Kuki Shuzo *The structure of Iki*, Power Publications, Australia 2006 p. 38.

cualidades, parecieran, a primera vista, ser incompatibles con la primera, pero ¿realmente lo son? Vimos que el determinante fundamental del ser de la coquetería recae en una posibilidad relacional, y que la segunda cualidad, bravura, con su fortaleza de corazón que viene del idealismo que la bravura implica, contribuye a tensionar y a reforzar la posibilidad relacional de la coquetería. También intenta mantener la posibilidad como posibilidad [...] La tercer cualidad, resignación, tampoco es, ciertamente, incompatible con la coquetería. Al no obtener su fin hipotético, la coquetería permanece fiel a sí misma. Es por esta razón que la resignación de la coquetería por el objeto no solo no es irracional, sino que revela la cualidad original del estado ontológico de la coquetería.⁴⁸

La coquetería es el fundamento de *Iki*, la bravura el combustible que lo alimenta y la resignación los límites dentro de los que el deseo de la coquetería se desarrolla. Kuki Shuzo nos presenta los bloques conceptuales de una estructura estética que yo voy a entender como del eterno deseo esto en función de la naturaleza de lo coqueto. Lo que este autor nos presenta es una estructura de la posibilidad, en estado perenne, de relacionarse con el sexo opuesto a través de una sensibilidad erótica. La forma en la que el concepto de deseo será entendido en esta tesis será en función de *Iki*; el deseo entendido como la posibilidad eterna de una relación entre un “yo” y el objeto/sujeto que anhela. Siguiendo la lógica de *Iki*, el deseo se agotará una vez que haya obtenido su fin hipotético, es decir, al obtener aquello que anhela el deseo desaparecerá. Esta estética explica la sensibilidad de una sociedad que vive bajo los límites establecidos por la coquetería.

⁴⁸Kuki Shuzo *The structure of Iki*, Power Publications, Australia 2006 p.p.43-44

Iki se desarrolló durante Edo; un periodo histórico en Japón que comprende desde finales del siglo XVII hasta mediados del XIX⁴⁹. Es un lapso histórico en el cual la sociedad japonesa creció en gran manera dentro de la ciudad capital del imperio japonés, Edo, actual Tokio. En esta ciudad se desarrolló una dinámica urbana compleja, pero bien sistematizada. Los altos mandos dividían la ciudad en bloques y barrios. El barrio de la ciudad destinado para el teatro, casas de té y el placer sexual, llamado Yoshiwara, era un bloque específico de la ciudad, siempre con vigilancia y horarios de entrada y salida. Este momento social es considerado, por algunos teóricos, el equivalente japonés del modernismo estético y social europeo del siglo XIX:

Si ponemos de lado el orden político y todas las relaciones económicas, refiriéndonos a la sensibilidad y al estilo de vida, el equivalente japonés del siglo diecinueve fue, virtualmente, el período de Edo.⁵⁰

La relación entre Edo y la estética *Iki* es fundamental. Shuzo construye toda la teoría sobre la estética de lo *Iki* en función de ejemplos que provienen del mundo de la producción narrativa y/o visual de la sociedad de los habitantes de Edo: los *edoitas*. Toda la argumentación teórica de este autor se basa en ejemplos que son, a fin de cuentas, productos de consumo para satisfacer las necesidades que se crean a partir de la estructura del deseo que configura la sensibilidad y las fantasías del pueblo de Edo. Al hacerlo, Shuzo da evidencia de que la sensibilidad de Edo está en constante diálogo con las producciones culturales de consumo cotidiano de lo *edoitas*. Lo significativo en este proceso de argumentación es que la sociedad de consumo de Edo no se decanta hacia la *commodification* (o confort) durante el consumo,

⁴⁹ Periodo del Shogunado Tokugawa

⁵⁰ Karatani Kokin, *Edo exegesis and the Present* en *Modern Japanese Aesthetics*, Hawaii Press, Hawaii 1999. p.272

sino que se mantiene en un estado de tensión, a la par, sus productos no son “necesidades” son elementos que se desean, pero no se necesitan, son productos de la constante posibilidad no concretada; es la posibilidad dinámica que nunca se concreta, dinámica distinta a la que se aplica hoy en día a las “necesidades” creadas.

La apoteosis de esta estética *edoita* es la coquetería y su posibilidad de expandir perennemente el deseo. El mundo en el que vivían los habitantes de Edo era un mundo donde uno debía de “flotar como una calabaza sobre el río”⁵¹ dejándose llevar por los azares del destino y disfrutar el hecho de ser llevados por la corriente. El *edoita* vivía para cada día, donde el mundo y sus goces eran algo flotante, efímero, que debía de ser aceptado como tal y disfrutado en su naturaleza efímera. En este sentido en particular *Iki* se relaciona con una estética de goces efímeros; Gluksmann menciona, refiriéndose a la sensibilidad de Edo que

Lo que los japoneses llaman “mundo flotante” (ukiyo)-el del teatro, de los placeres y de las estampas (ukiyo-e) propio de la cultura de Tokio-Edo- se ha vuelto nuestra cotidianidad. Hace falta también volver a una reinterpretación de lo efímero para comprender su emergencia, sus modalidades y su cara escondida.⁵²

También para Gluksmann Edo tiene resonancia y similitud con la sociedad actual. El problema con ella es que concibe en los mismos términos a *Iki* y a la dimensión actual de la estética-temporal de lo efímero. Aunque el mundo flotante y los goces que este ofrecía sí eran efímeros su estética poseía una estructura sólida, social y urbana, que no se fundamentaba en lo efímero, sino, como hemos visto, en la coquetería, la bravura y una

⁵¹ “Sólo vivimos para el instante en que admiramos el esplendor del claro de luna, la nieve, la flor de cerezo y las hojas multicolores del arce. Gozamos del día excitados por el vino, sin que nos desilusione la pobreza mirándonos fijamente a los ojos. Nos dejamos llevar-como una calabaza arrastrada por la corriente del río- sin perder el ánimo ni por un instante Esto es lo que se llama el mundo que fluye, el mundo pasajero”. Asai Ryoi, *Narraciones sobre el mundo efímero de las diversiones*, en *Grabados Japoneses*, Múnich, Taschen, 2007 p. 23

⁵² Christine Buci-Gluksmann, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena Libros 2006 p. 16

resignación fatalista. El efímero que describe Gluksmann (su espejo-cósmico⁵³) es más similar a la noción de *táctica* de Michel De Certau⁵⁴ “el presente está devanado por un aparte efímero, ligado a la luminosidad difusa, al *kairos* de todos esos paisajes-rostro[...].”⁵⁵ Su efímero no tensiona la realidad, aprovecha la ocasión que surge en el tiempo y lo actualiza. *Iki*, en cambio, servía para poner en tensión una realidad posicionando al sujeto justo frente de su deseo, pero sin cruzar la línea que lo separa de él, sin acceder a él. Lo efímero detona el deseo, pero éste se concreta en el plano de lo real y deja de ser deseado. Al contrario, el coqueteo desea el deseo, y lo detona con el propósito de trabajarlo, abordarlo, y sólo eso. Al hablar de *Iki* no nos enfrentamos ante una sensibilidad de compromiso universal y eterno, como en el caso de la utopía, pero tampoco estamos frente a la *táctica* ni el *kairos* de lo efímero cuya tensión operativa sólo se da en ese momento clave de la táctica y termina al obtener el objeto del deseo; La estructura de *Iki* no es ni universal y eterna, ni efímera, es una estructura urbana, con algunos dotes efímeros, con algunos elementos muy sólidos.

En un sistema estatal y social como el de Edo las implicaciones de *Iki* se expanden más allá de la dimensión de la imagen, o del teatro, y revolotea en todos los sentidos de la *praxis* social, éste, puede ser considerado como un sistema en el que no sólo el arte sigue la estructura estética de lo *Iki*, sino que ésta se aplica en todas las dinámicas de relaciones sociales, es un fenómeno de consciencia, es un modo de ser y tiene expresiones objetivas.

Por esta razón *iki* es la “esencia” de la coquetería. *Iki* ignora una suposición sobre la realidad y valientemente encorcheta la vida real. Respirando, emancipadamente, aire

⁵³ El espejo Cósmico que describe Gluksmann es el tiempo estacional y el devenir del mismo, como se presenta en los cuadros impresionistas de Monet, en particular sus lirios, o en sus cuerpos acuáticos. Ver Christine Buci-Gluksmann, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena Libros 2006 p. 35-65

⁵⁴ Para mayores referencias sobre la *táctica* y su contraparte, la *estrategia* ver Michel De Certau *La invención de lo cotidiano 1 Artes de Hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 2007 p. 40-45

⁵⁵ Christine Buci-Gluksmann, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena Libros 2006 p. 57

neutral, iki, de forma desinteresada y sin propósitos ulteriores, se embarca en una dinámica de auto-disciplina. Es, en una palabra, la coquetería por el bien de la coquetería misma. En su realismo e imposibilidad, el amor, con su seriedad y obsesión es contrario a la naturaleza de iki. Iki debe de ser el libre espíritu del capricho que ha trascendido las cadenas del amor.⁵⁶

Esta cita de Shuzo, vuelve evidente que *Iki* es una dinámica social específica con un *ethos* y un *pathos* particular. Algo muy importante es que éstos se difunden por medio de las producciones culturales, tanto escritas como visuales⁵⁷, y cuyas producciones no estaban exentas de revisiones oficiales o de censura.⁵⁸ El corazón de la estética de *Iki* se construye siempre en función de la coquetería, está entendida como el deseo y la aspiración pura:

“el principal dominio de la coquetería es en la continuación de lo relacional; es decir, en la preservación de la posibilidad como posibilidad”,⁵⁹ sin embargo es una posibilidad “dinámica” ya que la coquetería requiere de acercamientos y palabras, aunque su intención sea solo la de acercar, nunca la de actualizar el deseo porque “donde la tensión se ha perdido ya que los distintos sexos han logrado una unión completa, la coquetería se extinguirá.”⁶⁰ *Iki* es una dinámica cuyo motor es el deseo, pero dicho deseo está regulado para saber que su fin no debe de ser una “unión completa”, así la intersubjetividad entre los géneros en Edo se da en función de puentes de deseo en estado puro, donde el fin jamás será una actualización en

⁵⁶Kuki Shuzo *The structure of Iki*, Power Publications, Australia 2006, p.p.44-45

⁵⁷ EL texto de Shuzo basa sus argumentos para explicar la naturaleza de *iki* en ejemplos de textos extraídos de producciones culturales, es decir, de obras de teatro Kabuki, o Noh, así como de las estampas japonesas del mundo flotante (*ukiyo-e*).

⁵⁸ La articulación de la censura y la importancia que la organización del poder le daba a esta pueden verse en el estudio de Julie Nelson Davis sobre Kitagawa Utamaro intitolado *Utamaro and the spectacle of beauty*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2007. En este maravilloso estudio también puede leerse las implicaciones de control social por medio de los tipos y la imagen a través del *ukiyo-e*.

⁵⁹Kuki Shuzo *The structure of Iki*, Power Publications, Australia 2006, p. 39

⁶⁰ *Ibidem*.

el sentido de unión y de amor. “*Iki* debe de ser el espíritu libre del capricho que ha trascendido las cadenas del amor”⁶¹.

Si hemos aceptamos la posibilidad de la existencia de modernismos, así como la posibilidad de dislocaciones temporales y espaciales estrategias plásticas y visuales, sería entonces plausible considerar reintegrar la estética del modernismo japonés en prácticas actuales no japonesas, tal y como propongo que ocurre en la producción de Wong Kar Wai. Es imposible explicar su obra a partir de viejas estructuras.

Al observar sus películas podremos percatarnos de que se utiliza una plataforma estética similar a *Iki*, pero con la diferencia de que su *thelos* es completamente poético, a diferencia de un *thelos* que tiene una parte muy importante de administrativo/organizacional como el que encontramos en Edo⁶². En las películas de nuestro director el motor de las acciones de los personajes es el deseo por el sexo opuesto, esto está presente en cada una de sus películas. Este deseo trabaja muy de cerca con el trauma social entendido tal y como se desarrolla en el apartado de la visualidad moderna y la inter-subjetividad de este texto. Entre la estructura *Iki* y el trauma existe una similitud que opera en la posibilidad como eterna posibilidad. Existe en el deseo una distancia insalvable entre el objeto del deseo y la posibilidad de obtenerlo. En el trauma

⁶¹ Kuki Shuzo. *The structure of Iki*, Power Publications, Australia 2006, p.45

⁶² Quisiera realizar un pequeño comentario sobre la relación que existe entre los personajes de Wong Kar Wai y el acto del trabajo. Cuando alguno de los personajes trabaja, lo hace como en *Fallen Angels* o *Chunking Express*. En *Fallen Angels* el personaje mudo recorre la ciudad de noche, como una especie de *Flâneur* o *Dandy*, pero no para consumir o sólo pasear, sino que allana negocios que cierran en la noche, y los utiliza como propios, forzando a la gente a ser clientes de dichos lugares. La dislocación es temporal, espacial y de roles, convirtiendo al mudo en una mezcla de burgués-trabajador, o un *Flâneur*-vendedor. Lo relevante del trabajo dentro de la producción de Kar Wai es que revela que las estructuras sociales típicas de producción no proveen un soporte útil para su sociedad, ni para su proyecto cinematográfico. Bajo esta observación *Iki* con su lógica del deseo desapegado, se presenta como una forma para poder abordar y trabajar los tiempos y espacios de una sociedad como la de Hong Kong.

existe una distancia insalvable entre el acontecimiento que detona el trauma y el proceso de comprensión e interiorización del mismo, los mecanismos relacionados con el trauma, el duelo y la melancolía⁶³, trabajan esta distancia. El trauma y el deseo se homologan al considerarlos bajo la línea conceptual de *Iki*. En *Fallen Angels*, esta relación se articula a través de la posibilidad de que los personajes principales establezcan una relación sentimental, dicha posibilidad es agotada sin que se concrete ninguna de las relaciones. En este sentido el espacio social es el espacio del deseo entendido como la posibilidad abordada y agotada sólo como posibilidad, algo que se relaciona profundamente con *Iki*.

En cuanto a la relación entre nuestra estructura estética y sus vínculos con el espacio citadino de Edo, nuestro autor también encuentra una fórmula para potencializar una relación entre su estética y la ciudad.⁶⁴ Un giro interesante de Kar Wai es que la obra cinematográfica no presenta una estetización de la sociedad, ni de la urbe, las escenas son todas en locación, con mínima intervención por parte del equipo de producción, y se presenta, a través de ella, una sensibilidad que se delimita a partir de la sociedad, y de la urbe que esta sociedad habita y condiciona. El trabajo fotográfico de nuestro director no se concebiría como se hace si no tuviera este estrecho vínculo con la ciudad. Hong Kong como lugar es el espacio donde se desarrollan todas estas relaciones de deseo, y como tal está íntimamente ligado a la sensibilidad que se detona de la

⁶³ Recordemos que el duelo y la melancolía son dos formas en las que se puede uno enfrentar al trauma.

⁶⁴ En este sentido Wong Kar Wai se acerca a lo efímero melancólico afín a la modernidad del París del Siglo XIX, en la cual los dioramas de Daguerre, con su articulación en función de luz y de temporalidad, y su innegable conexión con una realidad perdida para los parisinos, la del campo, es sumamente afín a los *scapes* urbanos en la fotografía de las películas de Wong Kar Wai. El diorama y el cine de Kar Wai presentan lo efímero, un efímero que se construye a partir de lo melancólico que se articula a partir de la ciudad, ya sea por aquello previo a la ciudad, o por aquella ciudad que pronto dejará de ser como es.

creación y término de dichas relaciones. Ackbar Abbas desarrolla un punto similar en un ensayo sobre Wong Kar Wai:

La ciudad no es solo un espacio físico, sino también uno psíquico [...] El Hong Kong de Wong es una ciudad distinta, y el secreto de esta ciudad no es poder, sino impotencia.⁶⁵

Hong Kong es el espacio del deseo impotente, el resultado es la producción de imágenes que se erigen desde un espacio que actúa como un filtro que transforma toda pulsión a una expresión de libido poético-cinematográfico.

En *Fallen Angels* también se presenta el deseo erótico e imposible de *Iki* (y del barroco, abordado unas páginas arriba). Este deseo se presenta fragmentado; incongruente y asincrónico. Esto puede observarse en las dos escenas en que el personaje de Michele Reis 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, incongruente, 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 sujeto de su deseo; es posible que el personaje de Reis llegue a unirse con el personaje de Lai, a quien desea al momento de esta primera masturbación. La segunda masturbación se da con Reis 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, lo importante no es una relación trascendente, que nos lleve más allá en la relación, sino una

⁶⁵Ackbar Abbas, "The Erotics of Disappointment" en *Wong Kar Wai*, Dis Voir, Paris, 1997 p.48

relación que se mueva en el deseo, en lo imaginario. En un universo estético como el de *Iki* 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.”⁶⁶



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 *Fallen Angels*, 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

⁶⁶ Kuki Shuzo *The structure of Iki*, Power Publications, Australia 2006, p. 42

audiencia, si han tenido relaciones los personajes principales de 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. Este personaje es retomado por Kar Wai en *2046*, sólo que en esta película se comporta como un verdadero ente *iki*, con el “corazón resignado que ha perdido su confianza ingenua hacia el sexo opuesto”⁶⁷. La estructura estética de *Iki* tal y como se ha expuesto en este trabajo permite las posibilidades para que existe un desarrollo de una estética del deseo, pero que está íntimamente ligada a un desapego del amor, tal y como se le conoce en occidente. Los sujetos modernos de Kar Wai, y los individuos de Edo, son entes deseantes, que se mueven por medio de la coquetería, pero que jamás actualizan ésta en una relación estable y duradera. Es la estética del deseo articulado a través del desapego.

⁶⁷ Kuki Shuzo *The structure of Iki*, Power Publications, Australia 2006, p.42

1.4 Uso de la memoria como estrategia para trabajar sobre la identidad

Después de 1997, año en que efectivamente cambia de gobiernos la administración de Hong Kong, podremos observar que Wong Kar Wai desarrolla dos proyectos cinematográficos que poseen cualidades formales y temáticas muy similares entre ellos: *In the mood for love* (2000) y *2046* (2004). Independientemente de la génesis y la ruta de producción de los proyectos⁶⁸ lo que resulta relevante para este trabajo es la dirección de fotografía que producirá las imágenes a partir de las cuales se construyen la temporalidad, espacialidad, y ambiente cinematográfico de éstos. Estas imágenes entrarían dentro de lo que Vivian P.Y. Lee, en su libro *Hong Kong Cinema Since 1997* nombra “la imaginación post-nostálgica”. Dicha imaginación post-nostálgica es un tipo de nostalgia que toma, según Lee, tres formas cinematográficas distintas:

ver el presente a través de una reconstrucción alucinatoria del pasado (género de horror y *thriller* supernatural); una proyección alucinatoria del presente como un momento de crisis inminente y de ruinas (John Woo y el cine de acción); y el pasado como una amalgama de *imágenes* del pasado redescubiertas como fuente de una memoria cultural colectiva [...] Estas cualidades hablan sobre la peculiar *intertextualidad* de la imaginación nostálgica en las películas de Hong Kong en los noventa.⁶⁹

Para Lee el uso de la imaginación post-nostálgica en el cine

⁶⁸ Stephen Teo explica la génesis de ambos proyectos así como los tiempos de producción y motivaciones personales de Wong Kar Wai en los capítulos 8 y 9 de su libro *Wong Kar Wai*, favor de referirse a él para mayor información respecto al tema.

⁶⁹ Vivian P.Y. Lee, *Hong Kong cinema since 1997. The post nostalgic imagination*, Palgrave, Gran Bretaña 2009, p. 5

demuestra la importancia que tiene el cine local para la memoria cultural colectiva de la ex-colonia, el cual provee tanto con entretenimiento como con *imágenes* que estimulan el pensamiento para darle un sentido al presente.⁷⁰

Más adelante en su texto Lee también vincula la imaginación post-nostálgica con la cuestión de identidad en un espacio dislocado como es Hong Kong:

[...] la problemática de lo local se mantiene como tema central en un gran espectro de películas y directores. Esto se debe en parte por la búsqueda, aún no resuelta, por identidad –una identidad local, constituida no por una esencia auténtica, sino por impurezas y ambivalencia⁷¹.

Según Lee el cine de Hong Kong, desde 1997 (la producción de Wong Kar Wai incluida) presenta una noción de identidad relacionada con la imagen (en este caso cinematográfica) que al mismo tiempo se engarza con el proceso histórico y con la imaginación de dicho proceso, aunado a ello la valiosa propuesta conceptual de la post-memoria de Lee brinda una plataforma sustentable desde la cual problematizar el asunto. Para Lee el uso de la post-nostalgia va en función de lo postmoderno, término que ella comprende como “la tensión producida en un rompimiento con las viejas formas.”⁷² En este sentido la autora considera la post-nostalgia una nueva fase, una crítica de la nostalgia. Para ella la post-nostalgia posee más peso en su uso “meta-textual y autocrítico”⁷³, y en este sentido continúa las nociones de lo post-moderno, en las formas de ruptura o crítica. El uso de la nostalgia sería en este contexto, una herramienta de análisis y crítica de la misma

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ Vivian P.Y. Lee, *Hong Kong cinema since 1997. The post nostalgic imagination*, Palgrave, Gran Bretaña 2009., p.7

⁷² *Ibid.* p. 6

⁷³ Vivian P.Y. Lee, *Op. Cit.* p.6

nostalgia y de las distintas formas en las que ésta se utiliza. Sin embargo, es importante mencionar que Lee llega a considerar el producto cinematográfico de Kar Wai, con todas sus implicaciones nostálgicas y del pasado, no como

algo negativo, irreal o con una falsa consciencia, sino como positivo, como constituyente de una imaginación social que reacciona ante una situación presente que no puede llegar a entender completamente.⁷⁴

Del mismo modo en que Foster ve en el pasado la energía para la utopía, Lee considera que este uso del pasado apunta hacia el futuro: “este pasado se convierte en una parábola para la imaginación del futuro.”⁷⁵

No en oposición a Lee, pero si alejándome de la dimensión crítica que ella ve en el uso de la nostalgia, considero que el uso de ésta no es crítica necesariamente, sino simplemente útil como combustible para la imaginación del futuro y el entendimiento del presente. En el primer capítulo de su libro la autora desarrolla sus impresiones de crítica nostálgica en la obra de Wong Kar Wai :

como el sujeto de una representación nostalgia, conlleva un significado que va más allá sus contenidos y significados manifiestos, reflejando una consciencia crítica meta-textual/meta-crítica dentro de su lenguaje visual y la narrativa cinematográfica.⁷⁶

Sin embargo considero que el *quid* en las dos películas de Wong Kar Wai después de 1997 no es la crítica del uso de la nostalgia. Al contrario, la creación y producción a través de lo

⁷⁴ Vivian P.Y. Lee, *Hong Kong cinema since 1997. The post nostalgic imagination*, Palgrave, Gran Bretaña 2009, P.28

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ Vivian P.Y. Lee, *Op. Cit.*, p. 42

nostálgico, entendido como el deseo por un tiempo u objeto perdido, de aquello que fue, o incluso aquello que pudo haber sido, no sólo está presente en la producción posterior a 1997, sino que lo podemos hallar en todo el cuerpo de producción cinematográfica de nuestro director de cine.

La dimensión nostálgica está siempre presente en las películas de Wong Kar Wai, desde su *opera prima* como director: *As tears go by* (1988). La dimensión, de aquello que pudo haber sido y no fue, no se presenta en función de crítica o meta-crítica⁷⁷ de la nostalgia o su estructura en ninguna de las películas de nuestro autor. Lo que Lee ve en *In the mood for love* y *2046* (Las producción de Kar Wai posteriores a 1997) no se debe de entender como una problematización de lo nostálgico, sino sobre la memoria y su directa relación con las formas de recuerdo en que esta se vuelve tangible. 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 olvidar⁷⁸. 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

⁷⁷ En el sentido de criticar la nostalgia desde una creación que se opera y se construye desde la nostalgia

⁷⁸ 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.

(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 mediatico*, o desde el futuro, un futuro literario, también *mass mediatico*, con la intención de poder llevar el “presente” cinematográfico y del autor mismo. Lo *mass mediatico* 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. A este tipo de trabajo, cuando se relaciona a cuestiones de identidad yo lo llamaré *identidad mnemónica*, considerándolo como un proceso de construcción de 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.

Al desplegar este proyecto en el sentido arriba visto, estaríamos hablando de un trabajo que parte de un terreno que se erige desde el *trauma*, la *asincronía* y la *incongruencia*, así como en función del re-trabajo de los nuevos géneros, es decir, de la *fantasmagoría*. Estos son cuatro síntomas que Hal Foster propone como los fenómenos fundamentales del arte contemporáneo en su texto *Este funeral es por el cadáver equivocado*.

Parecería, en primera instancia, que la nostalgia ha pasado a una nueva fase, pero es más bien la estructura que la usa la que ha mutado, manteniéndose las intenciones de la estructura sin cambio. Es decir, la forma en que se presenta la nostalgia es compleja y problematizada, sin embargo, sigue siendo una cuestión referente a la nostalgia, no a su crítica. Lo importante no es la crítica de la construcción de la nostalgia o la memoria, sino el uso de éstas, como plataformas para la construcción de la identidad y la proyección, en el presente, desde el pasado, para el futuro.

Hay que enfatizar que, dentro de todas estas nociones, el material mnemónico-nostálgico con el que se construye el pasado cinematográfico de Wong Kar Wai no es un material Histórico-Oficial, no son los grandes héroes, o la forma oficial del recuerdo de los eventos históricos, los que dan soporte y forma a la imagen cinematográfica, sino que es material que viene de las mismas producciones cinematográficas del pasado⁷⁹. En este sentido discrepo de la explicación, ya mencionada, de Lee. Ella ve dicho cine como uno que se eleva a una dimensión crítica-política, dice sobre *2046* que es una película que

⁷⁹ Vivian P.Y. Lee, *Hong Kong cinema since 1997. The post nostalgic imagination*, Palgrave, Gran Bretaña, 2009, p. 26-30. En estas páginas Lee explica cómo la producción fílmica de los años cincuenta y sesenta impactan en la formación de Kar Wai, pero al mismo tiempo también se narra que durante los ochentas se da un boom de nostalgia por las películas de los sesentas, reciclando las imágenes, historias, incluso personajes de estas antiguas producciones. Esta historia del cine de Hong Kong es clave para entender la producción de nuestro director.

alude al mito político que legitima la condición de estasis. Esta es la ficción/mito que la película, en su relación crítica con la memoria, busca de-mistificar, dislocar, y resistir con el re-trabajo de referentes familiares [...] transformándolos en algo más.⁸⁰

Por mi parte, la propuesta de *identidad mnemónica* se refiere a que debido al devenir particular de Hong Kong, con su tradición de lugar de paso, y de sus traumas culturales en función de los cambios administrativos, ha utilizado el pasado mediático y de la cultura de masas, como ancla para la construcción de su identidad, para la comprensión de su presente, y para la proyección de su posible futuro.⁸¹ Así la *identidad mnemónica* se vuelve una especie de estrategia de identidad la cual se desarrolla a partir de un acervo visual *mass mediatico* el cual está anclado en un imaginario del pasado y sobre el pasado. En este sentido no se puede dejar de expresar la importancia que posee la imagen para los procesos de interacción, y de inter-subjetividad que ayudan a conformar a las sociedades actuales, y la naturaleza masiva y de entretenimiento que hoy en día poseen muchas de estas imágenes, y no por ser de dicha naturaleza no pueden ser trabajadas en procesos complejos y con referencia al mundo del arte, con implicaciones e impacto trascendente.

⁸⁰ Vivian P.Y. Lee, *Hong Kong cinema since 1997. The post nostalgic imagination*, Palgrave, Gran Bretaña 2009, p. 40

⁸¹ Creo que lo que observamos en la historia particular de Hong Kong en relación con las formas en las que visualmente se trabaja su disyuntiva histórico-identitaria puede ser un referente útil para el mismo problema de la identidad en un mundo globalizado, multicultural, dislocado, asincrónico y en momentos incongruente, donde los flujos migratorios son cada vez más gruesos y las dinámicas identitarias cada vez más volátiles. Donde los referentes oficiales son cada vez menos firmes y donde la industria cultural cobra cada vez más importancia en función de los roles e identidades.

1.5 El Cine de Wong Kar Wai como un proyecto de duelo

El proyecto de nuestro autor, en su relación con la dimensión histórica, social e identitaria, es un proyecto de duelo y melancolía (de ambos tipos porque rara vez se da uno de estos dos en una forma pura). Susan Sontag dice que los proyectos de duelo cinematográficos

necesitan tiempo - y mucha hipérbole -para trabajar a través de la pena. Hasta el punto en que la película puede considerarse como un acto de duelo.⁸²

Hipérbole, y una patología por el tiempo, es lo que encontramos constantemente en Wong Kar Wai, la patología se hace tangible en las constantes y siempre presentes tomas de relojes así como en sus juegos con las velocidades de las cámaras, sin mencionar la fascinación por las tomas del humo de cigarro, que tantas veces va de la mano con la cámara lenta, intentando detener el tiempo, de evitar que se consuma: una perenne experimentación formal del tiempo en su proyecto.

Hablando sobre los personajes en el cine de Syberberg Sontag dice: “Dolor es la carga de los soliloquios tranquilos, pesarosos, musicales de Baer y Heller. No recitan ni declaman, sencillamente hablan.”⁸³

Algo similar encontramos en la voz en off en *Fallen Angels*, o en la forma en que las películas retratan la incompatibilidad del ser humano, de las relaciones fragmentadas y exhaustas, del pasado, “sencillamente hablan” de ello, y hay una carga de dolor en ellos. En el caso de nuestro director el objeto de duelo todavía no existe, y en ese sentido es el futuro, inalcanzable, intangible e ininteligible y es eso mismo lo que provoca el dolor que detona la

⁸² Sontag Susan, “El Hitler de Syberberg” en *Bajo el signo de Saturno* México, Mondadori, 2007 p. 163

⁸³ *Ibidem*.

melancolía. El deambulaje de los personajes dentro del proyecto de duelo de Wong Kar Wai es similar al del proyecto de duelo de Syberberg;

La persona que deambula por un paisaje surrealista está, típicamente, en un estado de calma y ensoñación. La empresa que nos lleva por un paisaje surrealista siempre es quijotesca: sin esperanza, obsesiva, y a la postre, consciente de sí misma.⁸⁴

La empresa quijotesca en el caso de Kar Wai se mueve en dos vías: la empresa de la identidad, de la comunidad y de la interacción humana y la empresa de capturar, mantener, vivir y re-vivir el pasado. Al final lo que se nos presenta es un duelo por un episteme que está en jaque, que se ha anunciado su inminente cambio y cuyas consecuencias a futuro son completamente inciertas.

Cuestión hartamente interesante en el proyecto de Wong Kar Wai: el hecho de que parece haber una indecisión (o tensión) entre si lo que se nos presenta (partiendo de la suma de sus elementos formales y materiales) es un proceso de duelo o un despliegue de melancolía, ambos partiendo de la nostalgia, es decir que tanto el duelo como la melancolía son referentes del pasado, del "ya no posible". Al mismo tiempo es innegable una nostalgia más personal y menos política en toda la producción del director. Sin duda, el suyo es un proyecto que utiliza muchas de las estrategias del duelo/melancolía, del recuerdo y la memoria.

De esta forma podemos observar que el proyecto de Kar Wai es uno que navega por los registros de la identidad y de la memoria. Que discurre a través de las formas en que estas se pueden relacionar, y lo importante que pueden llegar a ser las imágenes, sin importar su procedencia, para esta relación y construcción de subjetividades. El imaginario colectivo es

⁸⁴ Sontag Susan, "El Hitler de Syberberg" en *Bajo el signo de Saturno* México, Mondadori, p, 155

una fuente, rica y poderosa, para la conformación de la identidad, así mismo como material para un trabajo preocupado por la problematización del proceso de construcción de identidad en función de fuertes cambios paradigmáticos, y nuevas relaciones sociales-globales. Las nuevas estructuras de formación de la subjetividad y sus relaciones sociales a través de intersubjetividades tienen mucho que aprender de las dinámicas de las distintas modernidades que ya se encuentran en dinámicas de desaparición y re-ajuste para adaptarse a las formas globales. El rol que tiene la imagen en dichos procesos posee un profundo impacto y debe de ser considerada para la mediación y negociación de estas nuevas estructuras de intercambio político, económico y social.

Como se vio en este capítulo Wong Kar Wai utiliza el imaginario colectivo (entendido como el racimo de imágenes producidos por medio de los mass media y que impactan en la cultura) para la búsqueda de la identidad. Ésta también puede ser emprendida en función de otros imaginarios, que será lo que abordaremos en el tercer capítulo: la formación de la identidad a través de la post-memoria y las recolecciones heteropáticas.

Capítulo 2 Imaginarios Dislocados; Una propuesta.

En nuestra lectura del capítulo anterior pudimos observar que la producción cinematográfica de Wong Kar Wai se nutre de un imaginario *mass mediático* y cultural que proviene de las producciones filmicas populares en los tiempos de su niñez. A partir de estas reflexiones podemos observar que los imaginarios desde los cuales los artistas pueden tomar material para trabajar sus propuestas pueden ser de muy distintos orígenes, sin limitarse solamente a la esfera oficial del Arte, con todas sus implicaciones, y que aun así permanece la seriedad en cuanto a las propuestas que estos proyectos abordan. El propósito del presente capítulo es presentar una serie de proyectos visuales que desarrollé durante la realización de mis estudios de Maestría en Artes Visuales en la Antigua Academia de San Carlos en el período 2009-2011, que se nutren de muy distintas fuentes y que se forjan partiendo de los conceptos que hemos venido desarrollado en el presente trabajo. El proyecto parte desde conceptos como el trauma y el deseo, la estructura estética de *Iki*, así como de los distintos orígenes desde los cuales obtiene material visual para desarrollar y concretizar su propuesta. Me gustaría proponer que entendamos dichas fuentes como *imaginarias*, es decir, distintos universos desde los cuales puede obtenerse una gran cantidad de imágenes con las que, en el rol de artista, se puede trabajar para una propuesta visual cualquiera. El proyecto también se decanta por una preocupación de tono social: la formación y exploración de la identidad. En este capítulo procederemos de la siguiente forma: primero se expondrá la producción plástica, develando el origen y la intención conceptual y discursiva detrás de algunas de mis piezas, así como las estrategias visuales que se utilizan para dar forma a dichas intenciones. Posteriormente articularé dichas estrategias en función de elementos mucho más puntuales conceptualmente hablando. Espero que esto de como resultado una relación más estrecha

entre los imaginarios y la exploración de la identidad, al mismo tiempo que se hará evidente la forma en que el trabajo con los primeros puede tener un impacto en esta última.



Fig. 15 *Infancia(s)* – 2010 Fotografía Digital



Fig.16- *Retrato-Fotografia Digital* -2010



Fig.17- Retrato 2-Fotografia Digital -2010



Fig.18- Retrato 3-Fotografia Digital -2010



Fig.19- *Memoria (s?)* -Fotografia Digital -2010



Fig.20 - Retrato 5-Fotografia Digital -2010



Fig. 21- *Memoria (s?)* 2-Fotografia Digital -2010

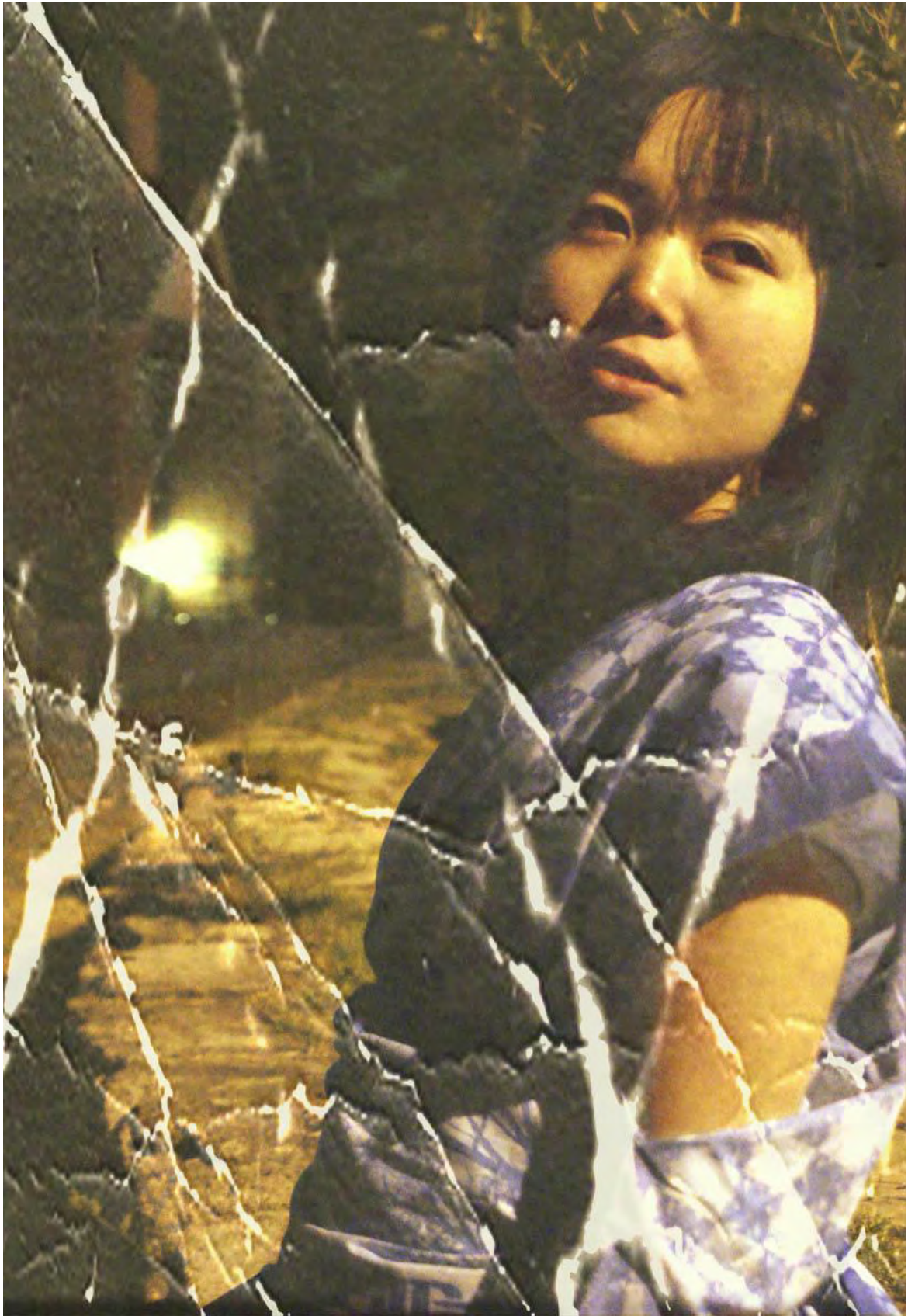


Fig.23- *Memoria (s?) 4* -Fotografia Digital -2010

2.1 Un proyecto sobre la identidad

Cuando comencé la producción visual para el proyecto que desarrollaría a lo largo de la Maestría tenía claro que existía algo en mí entonces tema central de investigación; la cultura visual del lejano oriente y la producción de estampas japonesas, que me atraía con fuerza. Llevé a cabo una investigación referente a la producción del *ukiyo-e*, de las influencias que éste tuvo en la modernidad francesa y su producción pictórica, así como estudios muy concretos sobre grandes artistas de la estampa japonesa en los tiempos de su apogeo. Esta investigación me llevó a textos que revelaban todo un contexto social y cultural que mostraban una faceta, mucho más humana y cruel⁸⁵, que la que yo percibía a partir de los grabados mismos. A la luz de estos eventos comencé a darme cuenta que la fascinación que tenía por dicha cultura se ejercía desde el polo de “otro” cultural que se encontraba idealizado y exotizado. Lo que me pareció más relevante respecto a esto es que el proceso de idealización y de exotización del “otro” se dio en función de dos registros específicos: la distancia cultural entre mi persona y la cultura japonesa y la distancia temporal, otra vez entre mi persona y la producción gráfica de dicha cultura, es decir, la distancia temporal y cultural entre el objeto de mi fascinación y mi persona era una de las determinantes que lo volvían fascinante, idealizado y exotizado. Estos dos registros se presentan en una gran variedad de dispositivos narrativos/visuales que impactan en la formación de la concepción del “otro”⁸⁶. Comencé a considerar que estas distancias alimentaban en mí un deseo con un tono y forma tales que terminé por considerarlas como parte fundamental del deseo mismo. Llegué a la conclusión de que el deseo y la idealización que en mí se forjaba eran el producto

⁸⁵ Ver el libro de Julie Nelson *Utamaro and the spectacle of beauty*

⁸⁶ El cine, la animación japonesa, y las estampas japonesas se encuentran dentro de las producciones visuales que alimentan e impactan en mi percepción del imaginario sobre esta cultura.

de una distancia insalvable (tanto cultural como temporal) y que ésta era parte importante de aquello que me permitía idealizar, exotizar e incluso erotizar a este “otro” cultural, y su producción visual. Al quedar el deseo latente y en estado de posibilidad sólo me queda abordarlo una y otra vez, sin jamás poder concretarlo en el nivel de realidad física. Esta dinámica es similar a la del trauma, y bajo una operación conceptual de artista equiparé el deseo y el trauma, estableciéndolos como dos caras distintas de una misma fuerza. Sin dejar estas reflexiones de lado también me percaté de que había en todo este asunto una dimensión identitaria, sobre quién soy yo, quienes son los otros, cómo se les representa y cómo se les lee y cómo soy yo en relación con ellos.

Al reflexionar al respecto llegué a la conclusión de que la distancia temporal y cultural impactaba en la forma en que me percibía a mí y a los “otros”, de lo cual se desprendía un corolario: La distancia tenía dos caras de una misma fuerza: el deseo o el trauma, y que en función del deseo se podía erotizar, exotizar e idealizar al “otro” de una forma de fácil acceso y sin complicaciones. Pero también la operación podía desplegarse en función del trauma, es decir, con las distancias temporales y culturales no como elementos de una fácil idealización, sino como elementos de una complejización identitaria que deba de ser abordada, trabajada y re-trabajada, elementos de una propuesta visual, que se mueve sobre el terreno de la identidad, que se articula a través del trauma y la dislocación, tanto temporal como espacial. En la producción visual que se desprende de estas hipótesis intenté abordar la cuestión de la identidad, y de mi identidad, a través de una pantalla de distancia cultural y temporal; desde un tiempo que no me es propio y desde una cultura que tampoco lo es. Por un lado, la estrecha relación con el imaginario de la estampa japonesa (recordemos que por imaginario entiendo un universo particular de imágenes) me dotó de temas y formatos visuales que

amplían las posibilidades de experimentación formal, es por ello que existen imágenes en



formatos que en una lógica occidental rompen con la unidad formal del discurso visual, sin embargo, encuentran sentido bajo la tradición japonesa de la imagen, un ejemplo de esto son las Figuras 20 y 21 que están inspiradas en dos formatos delgados y verticales, uno de ellos llamado *Hashira-e* (Fig. 24) utilizado para xilografías alargadas que se colgaban en postes, y otro llamado *Hosoban* un formato estrecho de aproximadamente 30 x 15 cm⁸⁷.

Por otro lado, la cercanía de las propuestas visuales con el deseo, me llevó a utilizar la mujer para articular visualmente mis preocupaciones y reflexiones sobre la identidad y sobre el deseo. El resultado de esta experimentación fue una exploración visual sobre mi identidad en función de mis deseos, bajo los tintes del trauma, a través de dispositivos visuales que se mueven sobre dos distintos imaginarios, un imaginario que surge de la distancia temporal y uno que surge de la distancia cultural, el primero corresponde a la categoría de lo asíncrono, y el segundo a la categoría de lo incongruente, Hal Foster desarrolla ambas categorías en su texto *Este funeral es por el cadáver equivocado*.

Fig. 24 *Osen de la Casa de Te Kagiya* de Suzuki Harunobu, 1769 (65.7 cm x 12.4 cm)

⁸⁷ Gabriele Fahr-Becker, *Grabados Japoneses*, Munich, Taschen, 2007 p. 192

En este texto las formas asincrónicas son descritas como:

prácticas prominentes que obedecen a géneros pasados de moda [...] Aquí la estrategia consiste en hacer un nuevo medio a partir de los residuos de viejas formas, y en mantener juntos los diferentes indicadores temporales en una única estructura visual.⁸⁸

Mientras que la estrategia de lo incongruente consiste en:

yuxtaponer huellas de diferentes espacios [...] complica cosas encontradas con inventadas, re-enmarca espacios dados y con frecuencia, al hacerlo, deja atrás enigmáticos recuerdos específicos de un sitio.⁸⁹

Partiendo de estas como estrategias clave es que se desarrollaron las piezas en este trabajo.

2.2 Lo asíncrono: distancia temporal e identidad: Post-memoria

Siguiendo la noción de lo asíncrono encontraremos que el imaginario que se forja desde una distancia temporal con el pasado, será aquí entendido como “postmemoria”. El término es una propuesta de Marianne Hirsch, una académica de la universidad de Columbia cuyos trabajos de investigación se mueven sobre la línea de la identidad, el pasado y la mirada. En su libro *Family frames. Photography narrative and postmemory*, un texto sobre la relación entre identidad, los relatos familiares/generacional y la imagen fotográfica, desarrolla el concepto de postmemoria, describiéndola como un tipo de memoria que se apoya en lo

⁸⁸ Hal Foster, “Este funeral es por el cadáver equivocado” en *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2002 p.137

⁸⁹ *Ibidem*.

narrativo, que va más allá del sujeto que “posee” esta memoria, pero que impacta en su identidad:

En mi texto, postmemoria se distingue de la memoria a partir de la distancia generacional y de la historia a través de una profunda conexión personal. Postmemoria es una forma muy poderosa y particular de la memoria, precisamente porque su conexión con su objeto, o fuente de origen, no está mediada por medio del recuerdo, sino por una investidura imaginativa y de creación.⁹⁰

Debemos, pues entender que la postmemoria es un tipo de memoria que se construye a partir de la narrativa, ya sea gráfica u oral, y que demanda imaginación (o imaginarios) y creación, en este sentido la memoria tendría una relación de experiencia con el pasado, mientras que la postmemoria posee su relación con el pasado mediada a través de imaginarios y narrativas. La postmemoria es una forma de lidiar, o trabajar con el pasado cuando éste es complejo y traumático:

La postmemoria es la característica de la experiencia de aquellos que crecieron dominados por narrativas que precedieron su nacimiento. Aquellos cuyas propias experiencias tardías son evacuadas por las historias de generaciones previas, moldeadas por eventos traumáticos que no pueden ser ni entendidos ni recreados. He desarrollado esta noción en relación con los hijos de los sobrevivientes del Holocausto, pero creo que podría, útilmente, describir otro tipo de memorias de segundas generaciones de eventos y experiencias traumáticas culturales o colectivas [...] La postmemoria no necesita estar

⁹⁰ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, narrative and postmemory*, Estados Unidos, Ed. Harvard University Press, 1997, p.22

ausente o se vacía: es tan llena y tan vacía, y ciertamente igual de construida, que la memoria misma.⁹¹

Esta es un tipo de memoria que sobrevive a las generaciones y se implanta en generaciones posteriores que no tienen una relación directa con las narraciones de ésta, y que suele utilizarse en aquellas esferas culturales donde un trauma colectivo impera, y requiere del re-trabajo de la memoria, en su forma de postmemoria, para poder entendernos a nosotros, en nuestro presente, entendiendo, primero, el pasado de nuestros ancestros. En las dinámicas del mundo contemporáneo, en sus formas simbólicas e intersubjetivas, son pocas, realmente, las memorias que tenemos sobre vivencias personales y que se desprenden de la memoria directa. Recordamos la Guerra del Golfo Pérsico, recordamos la Segunda Guerra Mundial, recordamos Vietnam, aunque no estuvimos allí, recordamos la caída de las Torres Gemelas, Hiroshima, etc. Son recuerdos que se construyen a partir de procesos narrativos. Bajo este espectro particular la postmemoria es una forma de memoria presente en las dinámicas cotidianas actuales, las cuales bien podrían considerarse muy cercanas al trauma debido a su particular velocidad al acontecer y complejidad al comunicarse. En este sentido la postmemoria es un tipo de narración del trauma que se nutre de imaginarios, imaginación y creación. Partiendo de los puntos ahora expuestos es posible llevar este proceso de postmemoria al campo de la producción visual, y referirlo a una cuestión de identidad. Si la condicionante para la postmemoria es el imaginario y la creación, y ésta se pregunta sobre aquello que fue, también podría, partiendo de las mismas condicionantes: imaginario y creación, preguntarse sobre aquello que no fue, pero que pudo haber sido, cosa que, a fin de cuentas sí hace, respecto a grupos culturales con pasados traumáticos ya que la exploración

⁹¹ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, narrative and postmemory*, Estados Unidos, Ed. Harvard University Press, 1997, p.22

sobre el pasado de estos eventos traumáticos no se da en un presente ni en un pasado concreto, sino que se forja desde un tiempo y un momento de lo que hubiera sido⁹². Podría, todavía, objetarse que existe una distancia cultural cercana que permite que nos relacionemos con la postmemoria, y que impacte en la formación de nuestra identidad, y que dicha cercanía desaparece si hablamos de un occidental y la cultura japonesa del 1700. Aunque bien es cierto que la cercanía cultural es un factor importante que permite que uno acepte la postmemoria como parte de la identidad esta no es indispensable ni fundamental. La esencia de esta operación de aceptación no es la cercanía, ni temporal ni cultural, es la aceptación misma, y en este sentido la distancia temporal es distancia, sin importar si es un año o cientos de años (lo mismo aceptamos el relato de la peripecias del abuelo que la historia de la Independencia mexicana), y esta aceptación del relato es una acción de fe, una acción de fe que la misma Hirsch evidencia hablando sobre una imagen fotográfica de su abuela y su madre:

La inclusión [de una imagen fotográfica de su madre y su abuela como parte de los referentes familiares que impactan en la formación de la identidad de Hirsch] es un acto de adopción, un acto de fe determinada por una idea, por una imagen de la familia: no es un acto de reconocimiento [ya que no puede reconocer a su joven abuela ni a su madre como infante]. Es fundamentalmente un gesto interpretativo y narrativo, una fabricación, que se da de las piezas disponibles, que acepta la naturaleza fragmentaria del acto autobiográfico y su ambigua relación con su referente.⁹³

⁹² En el caso concreto de los sobrevivientes del Holocausto las historias que se cuentan a las segundas y terceras generaciones tienen un impacto no en el presente ni el pasado de estas generaciones, sino que impacta en lo que hubiera sido de ellos, de su identidad, en caso de que no se hubieran desarrollado los eventos tal y como lo hicieron.

⁹³ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, narrative and postmemory*, Estados Unidos, Ed. Harvard University Press, 1997, p.83

Este comentario de Hirsch deja en claro que el acto de fe, la interpretación, la narrativa y la imagen de la familia (imagen que puede ser muy distinta de individuo a individuo) son las bases para un proceso de fabricación de la identidad a partir de los imaginarios del pasado, y yo diría que de cualquier pasado.

Partiendo de estas directrices conceptuales es que decido tomar un tiempo pretérito que no me es propio para volverlo parte de mi memoria y parte de una exploración visual sobre mi propia identidad. Es por eso que en mis series fotográficas muchas de las imágenes producidas mostrarán elementos característicos del lejano oriente, al mismo tiempo, se experimenta con la pátina y las características formales de la fotografía para construir postmemorias, que pueden no solo ser mías, sino también del observador, si, al igual que, yo articula un “acto de fe”.

En las Series *Retrato* y *Memoria(s?)* se experimenta un primer acercamiento a la postmemoria con pátinas creadas a través de la edición en *Photoshop*. En *Memoria(s?)*, se vira el balance cromático, usualmente al amarillo, para dar la impresión del paso de tiempo en la imagen y asociarla al tipo de imágenes que se utilizan para la creación de la postmemoria; imágenes de un pasado que nuestros familiares nos describen como “nuestro”.

En otras de las fotografías de *Memoria(s?)* (Fig. 19 y 21) se busca crear imágenes mnemónicas, es decir, imágenes que produce la memoria. Por medio de la superposición y transparencia entre dos imágenes se intenta visualizar el acto de recordar. En este sentido las capas superpuestas se articulan como un soporte visual para la construcción de un discurso que refiere sobre las distintas fuentes desde las cuales la memoria puede construirse. En varias de las imágenes se busca lograr una atmósfera “orgánica-urbana”, evitando el uso de

cualquier equipo de iluminación y trabajando con las luces incidentales, es decir, las luces provenientes de la ciudad misma. Esta elección estética se deriva de un interés por la factura fotográfica en la producción filmica de Wong Kar Wai, el cual se traduce en una experimentación visual que procura un impacto estético similar de las películas de este director. Es un abordaje sobre las posibilidades estéticas que nos da la urbe durante la noche.

2.3 Postmemoria: un imaginario que no es para el consumo

Complejizando la imagen.

Los procesos de construcción de la identidad, sea de la naturaleza que sea, son, esencialmente, narrativos. Por lo tanto debe de existir un grado de relación entre el tipo de narración que se presenta y la forma en la que se asume la identidad a través de ésta. La postmemoria posee la particularidad de ser un tipo de memoria, que responde a situaciones culturales o sociales ligadas al trauma. El resultante de esta carga traumática es la imposibilidad de aprehender completamente el relato de la postmemoria y hacerlo nuestro “para siempre”, de una forma sencilla y lineal. Un ejemplo de como la postmemoria se traduce en estrategias narrativas, en este caso visuales, complejas y de difícil lectura unidimensional es la novela gráfica de Art Spiegelman *Maus: A survivor’s Tale*. James E. Young realiza un análisis del trabajo de Spiegelman, donde destaca la naturaleza “anti-narrativa” y “meta-referencial” del “*commix*”⁹⁴ de Spiegelman. Las estrategias visuales de este sobreviviente de segunda generación del Holocausto para narrar sus postmemorias sobre

⁹⁴“La Fortaleza del commix yace in su habilidad sintética de aproximarse a un “lenguaje mental” que está más cerca del pensamiento humano que las palabras o las imágenes por sí solas”, palabras de Art Spiegelman, citado por James E. Young en *At Memory’s Edge, After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, 2000, P.18

el mismo Holocausto se mueven sobre una línea deconstructiva y que complejiza el proceso de lectura:

De acuerdo con Spiegelman, al momento de la primera narrativa de *Maus*, en 1972, estaba mucho más preocupado por la deconstrucción del comix como narrativa que por contar una historia.⁹⁵

El universo de *Maus* está plagado de estrategias que cuestionan la narrativa original de la postmemoria, y la narrativa sobre la narrativa de la postmemoria, presentando sentido y significado en una página y poniéndolo en jaque en la siguiente:

En su lógica auto-negada, el comix de Spiegelman se sugiere a sí mismo como un medio marcadamente anti-redentor que simultáneamente hace y deshace significado conforme avanza. Las palabras dicen una cosa, las imágenes otra.⁹⁶

Las implicaciones de una narración como esta son descritas con precisión por Andreas Huyssen en un texto donde también se analiza a *Maus*: “su compleja estrategia narrativa articula un pasado que no *puede* pasar y permite al lector acercarse a esa ligazón traumática con el pasado sin caer en una parálisis mimética.”⁹⁷

Una confrontación con un material visual de esta naturaleza da como resultado una verdadera crisis, un trauma visual, que complejiza el acto de lectura, evita la parálisis mimética (que en términos de Huyssen implica una imposibilidad de aproximación por parte de la dimensión

⁹⁵ James E. Young, *At Memory's Edge, After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, 2000, p.19

⁹⁶ *Ibíd.* p.22

⁹⁷ Andreas Huyssen, *Recuerdos de la utopía*, en *En búsqueda del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempo de globalización*, México, FCE 2002 p.132

cognitiva con la imagen, resultando en una “lectura” de la imagen que se mueve sobre la emotividad) cuya exclusión invita a la reflexión de la narración y de la imagen.

Si este tipo de narraciones ponen en crisis aquello narrado y la narración misma, así mismo puede ocurrir con las implicaciones identitarias ligadas a la narración. La ventaja de una identidad que se construye a partir de este tipo de experiencias “traumáticas” es que se actualiza constantemente, pero jamás llega a concretarse, lo que decanta en un tipo de identidad dinámica y en constante re-trabajo.

En una reflexión respecto a las implicaciones de la narrativa, similares a la de Spiegelman, realicé una pieza en video (Figs. 25 “A” y “B”) cuya preocupación principal eran las estrategias visuales de erotización, exotización e idealización de la imagen del “otro” oriental. Se recopiló *found footage* referente a la imagen del “otro” oriental: tomé partes de películas de Akira Kurosawa, extractos de viejos programas de concursos norteamericanos donde aparece una cantante de ascendencia japonesa, videos turísticos, imágenes fijas, y partes de *softcore* japonés. El *found footage* se analizó y organizó en cuatro categorías distintas dependiendo del contenido del extracto audiovisual. Las cuatro categorías fueron: Deseo, Fantasía, Realidad y Memoria. Partiendo de estas categorías se realizó un montaje en donde se yuxtaponían dos imágenes de distintas categorías, sin embargo el montaje no fue lineal; en un afán de complejizar la narrativa del video, éste se pensó para ser proyectado en dos distintas pantallas, en lados exactamente opuestos, en función de esto hay un montaje planeado que se construye a partir de los contenidos “independientes” de cada una de las pantallas. La intención del trabajo era evidenciar la naturaleza construida de los extractos que caen dentro de las categorías de Deseo y Fantasía, así como la subrepticia naturaleza construida de las imágenes de Realidad y Memoria. A la par de esta intención también se

deseaba explorar una forma narrativa que no pudiera ser experimentada de la misma manera dos veces. Ya que el fenómeno de observar este videoarte está condicionado a la elección de pantalla que realice el observador el tipo de montaje y video que experimente será siempre distinto si juega bajo la regla de las dos pantallas.



Fig. 25 “A” Proyector uno de *Realidad ¿es?*

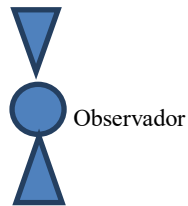


Fig. 25 “B” Proyector dos de *Realidad ¿es?*

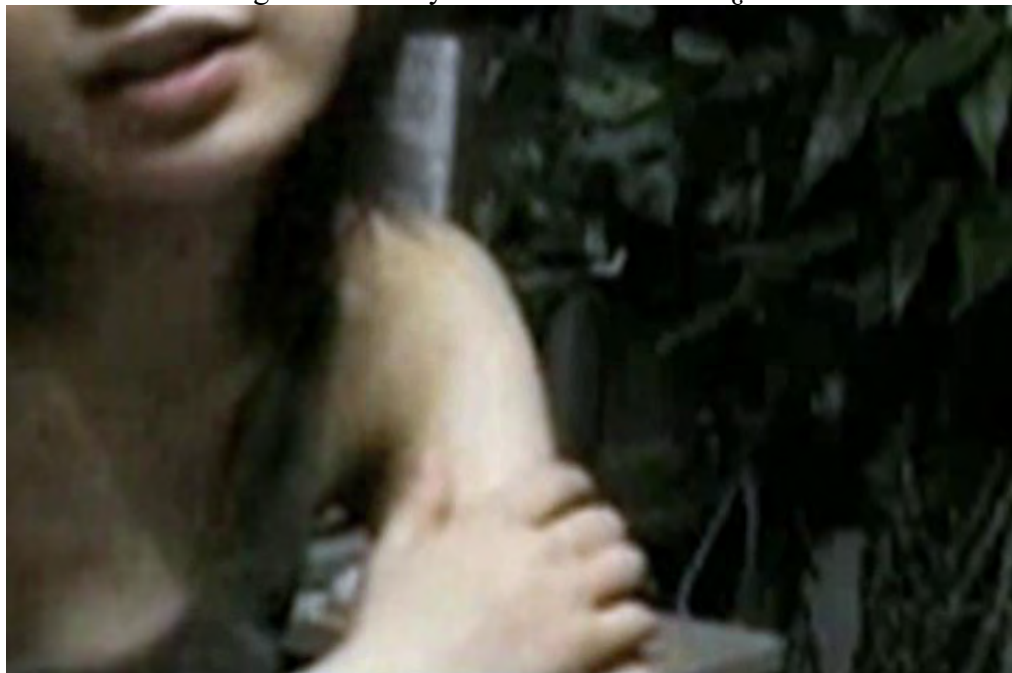




Fig.26- *Autorretrato* -Fotografia Digital -2011

Fig.27- Autorretrato 2 -Fotografía Digital -2011





Fig 28- *Autorretrato 3*- Fotografia Digital 2011

Fig.29- *Autorretrato 4* -Fotografia Digital -2011



2.4 Cerrando el circuito de los imaginarios – Recolecciones Heteropáticas e identidad.

Aún a pesar del abordaje y desarrollo de la postmemoria, todavía podrían subsistir algunas dudas respecto al uso del imaginario Oriental y del cuerpo femenino como estrategias para la exploración de la identidad de un hombre occidental con arraigadas tradiciones y creencias Judeo-Cristianas, como lo soy yo. Podría incluso parecer que el concepto de postmemoria sufre una forzada conceptual para poder ser utilizado como soporte argumentativo de la experimentación plástica expuesta en este trabajo. Tomando estas pequeñas “fracturas” en cuenta, mi producción visual también apoya sus estrategias en un concepto llamado “recoleciones heteropáticas”. Este concepto plantea un acercamiento a los “otros” culturales a través de la imagen, ya sea en video, cine o fotografía. Partiendo de este concepto podemos utilizar la postmemoria como recurso teórico para justificar el acercamiento, y sin embargo la persistencia visual, de las distancias temporales y a las recoleciones heteropáticas como el recurso teórico para el abordaje de la distancia cultural. La postmemoria será útil para nuestro dislocado imaginario temporal, o la dimensión asincrónica de la producción, y las recoleciones heteropáticas serán útiles para nuestro dislocado imaginario cultural, o la dimensión incongruente de la misma.

El concepto de recoleciones heteropáticas es una propuesta de la Profesora de Retórica de la Universidad de California en Berkeley, Kaja Silverman. Este concepto lo desarrolla en su libro *El umbral del mundo visible*, dónde el tema central es la formación de la identidad en relación con la Otredad. La preocupación de Silverman en su libro se decanta por las operaciones simbólicas a través de las cuales formamos nuestra identidad, estableciendo como punto central de estas operaciones el cuerpo y la mirada de éste. Silverman posiciona al cuerpo como el elemento primordial de la formación de la identidad, y establece a éste dentro

de una red cultural significativa que se desarrolla a partir del acto de mirar.⁹⁸ Lo anterior se sintetiza muy bien en estas palabras de Silverman:

Lacan propone que el ego es forjado en existencia al momento en que el sujeto infante aprehende por primera vez la imagen de su cuerpo en una superficie reflejante, y es, él mismo, una refracción mental de esa imagen. Por lo tanto el ego es la representación de una representación corpórea.⁹⁹

Según Silverman la forma en que la imagen del individuo se puede aprehender es a través de dos variables posibles: la idiopática y la heteropática. Para explicar estas dos vías de aprehensión de la imagen (que no necesita ser necesariamente nuestro reflejo para impactar en nuestra identidad) Silverman cita a Max Scheler, quien a su vez está usando una historia de Schopenhauer:

Una ardilla blanca, encontrándose con la mirada de una serpiente que colgaba de un árbol demostrando todas las señales de un apetito voraz por su presa, está tan aterrada por esta mirada que eventualmente se mueve hacia la serpiente en vez de alejarse de ella, y finalmente se arroja a sí misma a la mandíbula abierta... sencillamente los instintos de auto-preservación de la ardilla han sucumbido a una participación extática en el objeto del apetito de la serpiente y su accionar; el tragar. La ardilla se identifica en función del sentir de la serpiente y a partir de ello, de forma espontánea, establece una identidad corpórea con ella, desapareciendo dentro de la garganta de la serpiente.” [Termina la cita a Max Scheler y prosigue Silverman] La ardilla blanca representa al heterópata, quien se identifica ex-corporativamente, y que al hacerlo, renuncia sus parámetros visuales

⁹⁸ Para mayores detalles sobre esta red y su relación con el cuerpo véanse los tres primeros capítulos de *The threshold of the visible world*, Estados Unidos, Ed. Routledge, 1996, de Kaja Silverman.

⁹⁹ Kaja Silverman, *The threshold of the visible world*, Estados Unidos, Ed. Routledge, 1996, p.10

tradicionales en pro de los del otro. La serpiente, por su parte, es la metáfora de la identificación idiopática, que se inclina hacia la ingesta del otro, y el resultante triunfo del marco de referencia propio-receptivo del sujeto.¹⁰⁰

En este relato se deja ver que la Idiopatía es un proceso en el cual uno engulle al “otro”, lo hace parte de sí a través de una operación corporal de obliteración del “otro”, mientras que la Heteropatía es un proceso en donde ajustamos nuestras coordenadas corporales en sintonía con las del “otro”. Estos “ajustes de coordenadas” tienen un enorme impacto en el proceso identitario; Es sencillo identificarse-idealizar¹⁰¹ aquello que está a punto de saltar dentro de nuestra garganta, sin embargo requiere de un gran esfuerzo y trabajo ser el que se arroja a la garganta. La identificación corpórea (Idiopática) no permite ningún tipo de flexibilidad dentro de los parámetros de idealización-identificación, sin embargo cuando “el sujeto no tiene un acceso cultural fácil a una imagen idealizante, él o ella, pueden volverse muy hábiles para identificarse heteropáticamente con imágenes alternativas”¹⁰². Las recolecciones heteropáticas son la identificación con distintas imágenes alternativas. Un proceso visual de identificación que presentara elementos culturales distantes a la cultura propia del individuo que observa estaría promoviendo la identificación heteropática.

El fomentar en los sujetos un proceso activo de trabajo sobre la identidad resulta provechoso en muchos niveles: la tolerancia, la actitud crítica y activa del sujeto, por mencionar algunos. Una de las preocupaciones sociales de mi obra fotográfica es buscar experimentar sobre la identidad a partir de cuerpos que se alejen de la identificación-idealización idiopática. Como

¹⁰⁰ Kaja Silverman, *The threshold of the visible world*, Estados Unidos, Ed. Routledge, 1996, p.23,24.

¹⁰¹ Todo proceso de identificación está forzosamente ligado a un proceso de idealización. Yo no puedo identificarme con aquello que no está idealizado dentro de mi imaginario cultural.

¹⁰² Kaja Silverman, *Op. Cit.*, p.35

artista que busca detonar una construcción a distancia “debo de conferir idealidad en función del rostro y los lineamientos del otro”.¹⁰³ Dentro de estos parámetros los cuerpos que presento en las imágenes son cuerpos que a mí se me presentan como el enigma cultural y ontológico más grande y distante en términos intelectuales, lógicos y estéticos. Utilizando el cuerpo femenino y oriental establezco la distancia necesaria para esbozar un trabajo heteropático.

El cuerpo femenino, y la identidad que este implica resulta un elemento completamente exógeno a mis nociones y dimensiones del yo. La idealización-identificación con una mujer resulta un proceso paradójico, si no imposible, pero el trabajo, la crisis, y la actividad involucrados en el proceso son tangibles. Aunado a esto la dimensión y distancia cultural que se desprende de un cuerpo temas y objetos orientales vuelve la distancia entre yo y mi sujeto, al principio lejana por cuestión de género, ahora verdaderamente distanciada, detonada por lo cultural.

En la producción fotográfica se buscará articular estrategias de complejización de la narración y el discurso visual, paralelo a ellas también se buscará utilizar estrategias referentes a la recolección heteropática y su relación con el cuerpo. También se experimentará, aunque en menor medida, con la pátina, buscando aludir a la textura de las imágenes que relacionamos con la creación de la postmemoria y de la memoria. La intención de esta segunda línea de producción no solo será la de mantener elementos de la postmemoria en la imagen, sino también complejizar el cuerpo femenino, buscando no caer

¹⁰³Kaja Silverman, *The threshold of the visible world*, Estados Unidos, Ed. Routledge, 1996, p.43

en la ya mencionada “parálisis mimética”¹⁰⁴, ni en una fácil presentación del cuerpo femenino que caiga dentro de los parámetros de lo Ideal-Idiopático.

Por medio de recursos técnicos y de postproducción impongo cierta distancia entre mi sujeto y el observador, buscando evitar caer en una exotización/cosificación del cuerpo femenino fotografiado. Para esta cuestión en particular problematizar el cuerpo mismo, o tratar la mirada dentro de la imagen fotográfica son recursos fundamentales en mis piezas.

La problematización del cuerpo se ejecuta a través de la factura de la imagen fotográfica, en la cual, a través del encuadre, se niega el rostro y por lo tanto la mirada de la mujer fotografiada. Se presenta un cuerpo desnudo pero se imposibilita el acceso a los miembros sexuales por medio de la iluminación y la obstrucción visual, como en el caso de las fotografías de *Autorretratos*.

La elección por el uso del blanco y negro en la imagen así como de pátina en algunas imágenes responde a la inquietud inicial de la experimentación visual en función de la relación entre la imagen y la memoria (específicamente en la dinámica de la postmemoria).

La experimentación en este sentido me llevó a concluir que las imágenes fotográficas pueden aludir al pasado a través de texturas y colores particulares, y pueden proporcionar una base de cualidades visuales *ad hoc* al proceso de construcción de identidad por medio de la narrativa, en este caso a través de una narrativa dependiente de una fuente visual, como la fotografía.

¹⁰⁴ Ver páginas 70 y 71 de este texto

Fig.30- *¿Recuerdo(s) o Deseo(s)?* -Fotografía Digital -2011





Fig.31- *¿Recuerdo(s) o Deseo(s)?2* -Fotografía Digital -2011



Fig.32- *¿Recuerdo(s) o Deseo(s)?3* -Fotografía Digital -2011



Fig.33- *¿Recuerdo(s) o Deseo(s)?*4 -Fotografía Digital -2011



Fig.34- *¿Recuerdo(s) o Deseo(s)?4* -Fotografía Digital -2011

Después de las series de *Retratos y Autorretratos* me percaté que existía un cierto tipo de mirada que predominaba en mis fotografías. En un inicio el tipo de mirada que buscaba era una ensimismada, de introspección, esto debido a que quería explorar sobre la línea de la memoria, sin embargo al estar investigando sobre el proceso de identidad por heteropatía encontré la siguiente reflexión de Silverman:

La mirada puede interferir con las operaciones normativas de la cámara en el instante mismo de la “captura” fotográfica, guiándonos a producciones que, además de retar las complacencias del yo y de lo que se ofrece para ser visto hablan más sobre el deseo, la memoria y la fantasía, que de una maestría epistemológica.¹⁰⁵

El comentario de la psicoanalista reafirmó mi intuición inicial de que a partir de la mirada se pueden articular argumentos de un discurso sobre la memoria, y me animó a continuar trabajando con ella, esta vez incluyendo también dos variables antes consideradas, pero articuladas a través de ella: la fantasía y el deseo.

Así pues, el tipo de mirada que se buscará utilizar dentro de las siguientes piezas, pertenecientes a la serie *¿Recuerdo(s) o Deseo(s)?*, donde la preocupación será sobre el deseo la memoria y la fantasía (importantísima para la postmemoria) siempre intentará ser de tal forma que no se presente en franco diálogo con la cámara, ni con el observador. Buscará ser de tal forma que se pierda y dialogue en sí misma, no estará completamente desligada de la cámara y la imagen que produce, pero jamás será de tal forma que se arroje a la garganta del diafragma de la cámara, como la ardilla blanca del cuento de Schopenhauer. Está, más bien, dislocada de la relación entre un sujeto que es contemplado y quien lo contempla de forma

¹⁰⁵ Kaja Silverman, *The threshold of the visible world*, Estados Unidos, Ed. Routledge, 1996, p.193

cómoda y sin problema. Las fotografías se producen siguiendo estas reflexiones requieren de ser abordadas varias veces. Este tipo de mirada busca, en su dislocación, terminar en la imposibilidad de un abordaje idiopático.

Las imágenes de esta serie aspiran a articular un discurso sobre la memoria y el recuerdo, a partir de esta inquietud se facturan con ausencia de fondo con la intención de sugerir un estado psicológico. Debido a que parte de las preocupaciones de la experimentación plástica realizada durante los estudios de posgrado se decanta por un dominio de los elementos técnicos de la imagen fotográfica la composición e iluminación se esmeran en lograr un estilo clásico y depurado. En *¿Recuerdo(s) o Deseo(s)?* también existe una preocupación por la estética de *Iki* y sus nociones sobre lo coqueto. Esta se articula a través de la forma en que se trata el *yukata*¹⁰⁶ en la fotografía. En algunas de las imágenes aparece vistiéndose. El vestirse es un recuerdo de un estado pasado de desnudez:

Otra pose *iki* es la de recién haber abandonado el baño. Conllevar el recuerdo de reciente desnudez, y recientemente haberse vestido, completa la expresión de lo coqueto.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Vestido ligero de algodón con diferentes tipos de patrones.

¹⁰⁷ Kuki Shuzo *The structure of Iki*, Power Publications, Australia 2006 p. 75



Fig.35-Narrando un viaje a... -Fotografia Digital -2011



Fig.36-Narrando un viaje a...(2) -Fotografía Digital -2011



Fig.37-Narrando un viaje a...(3) -Fotografía Digital -2011



Fig.38-Narrando un viaje a...(4) -Fotografía Digital -2011



Fig.39-Narrando un viaje a...(5) -Fotografía Digital -2011

2.5 Creando a partir de distintos imaginarios

Partiendo de la postmemoria y de las recolecciones heteropáticas el siguiente proceso de experimentación y producción se concentró en trabajar a partir de distintos imaginarios pero bajo los filtros de las estrategias y conceptos desarrollados en este tercer capítulo¹⁰⁸. Puntualmente, los imaginarios con los cuales se trabajó fueron el cine de Kar Wai, y el *ukiyo-e*. En la obra producida a partir de estos imaginarios perviven, como ya se mencionó, las estrategias de problematización de la imagen a través de la mirada y del cuerpo. La serie fotográfica *Narrando un viaje a...* es un producto directamente inspirado en los escenarios melancólicos y deseantes de Wong Kar Wai. Los escenarios propios de *Narrando un viaje a...* buscan ser no lugares para expresar una dimensión etérea y efímera del paso del individuo. El uso de la ciudad como expresión de una modernidad melancólica y de trauma se detona a partir de una soledad siempre presente que resalta con los paisajes urbanos. Al mismo tiempo, y como influencia del *ukiyo-e*, el formato de las imágenes en esta serie también se desprende de los angostos y largos formatos, ya mencionados, de la estampa japonesa: *Hosoban* y *Hashira-e*. Las imágenes de esta serie buscan tejer una estética *iki* donde el deseo como posibilidad pura de la posibilidad se detona a través de la modelo, a la par de ello también existe la intención de problematizar ese mismo deseo a partir del uso de una mirada dislocada, pero una mirada no solo dislocada con el espectador, sino también con el contexto físico y temporal de la misma imagen (Fig. 35), la intención es que la mirada no solo nos niegue un acceso directo al cuerpo femenino, sino también a la situación psíquica emocional del sujeto en la imagen. La intención última es poner la imagen dentro del registro de lo traumático, lo asíncrono y lo incongruente.

¹⁰⁸ El uso de la postmemoria y la heteropatía como plataformas conceptuales me permiten abordar cualquier tipo de imaginario sin perder de vista la preocupación por la cuestión identitaria

Cada una de estas imágenes se presenta de forma relacionada, pero al mismo tiempo aislada de la otra. Aunque es una serie es difícil establecer una correlación narrativa. Esta particularidad de la serie se deriva de la categoría del trauma. La narración y discurso de estas imágenes se da en forma errática y la peripecia narrativa no está presente. En ellas se busca cruzar el trauma como categoría con el estadio estético de *Iki* para cristalizar una imagen sobre el deseo pero que se decanta por un proceso complejo y dinámico del mismo deseo. Siguiendo esta línea, la mirada será un elemento importante para la dimensión deseante de las imágenes, las imágenes buscan articular una mirada *iki*. Kuki Shuzo dice que la mirada es una forma de expresión de *Iki* siempre y cuando esta:

rompa con el estado normal por medio de una distribución del balance de los ojos de tal forma que exprese un movimiento hacia el sexo opuesto [...] Sin embargo, [esto no es suficiente] para ser *Iki*, es necesario que los ojos estén teñidos con tal brillo que encantos del pasado se agolpen para ser recordados, y las pupilas hablen, poderosamente, y sin palabras, de una resignación alegre y de una imperiosa bravura.¹⁰⁹

Esta serie le da importancia al contexto urbano donde se desarrolla; en esta ocasión las imágenes se presentan en color, esto con la intención de preservar la atmósfera urbana de las noches citadinas, ya que esta atmósfera la entiendo como una que es fundamentalmente *Iki*; En la urbe nocturna la iluminación artificial es la que le da forma y lugar a los objetos y a la ciudad en general, esto, estéticamente, lo entiendo como una reconstrucción ilusoria de la urbe, como una impresión mnemónica de ésta a partir de una luz que no es la luz natural, la

¹⁰⁹ Kuki Shuzo *The structure of Iki*, Power Publications, Australia 2006 p. 77

del sol. Un deseo que se articula a partir de medios que lo dejan como deseo, una representación nostálgica de la ciudad a partir de los medios lumínicos de representación. Partiendo de éstas consideraciones esta serie en particular debe de imprimirse sobre papel metálico, en el cual se conserva la cualidad lumínica que la urbe misma presenta.

Aquí termina el viaje explorativo de la producción visual, en el cual llegamos a exponer algunos posibles usos de los imaginarios en función de algunos de los síntomas del arte contemporáneo explorados en el primer capítulo y desarrollados en el segundo. Los conceptos de postmemoria y recolecciones heteropáticas son de vital importancia para una coherente articulación conceptual de estos imaginarios con las preocupaciones de la identidad. Al mismo tiempo revelan la posibilidad de un engarce cultural que, al ir más allá del momento histórico y posición cultural, se sugiere útil en un contexto de distintas modernidades conviviendo en una dinámica global donde la cuestión del ¿quién soy? en relación con los “otros”, se vuelve harto compleja por la gran cantidad de “otros”, y por lo incierto/*traumático, asíncrono, incongruente*, del presente fundamental del “yo”.

Conclusiones

Una vez abordadas la investigación y experimentación sobre las cuales se construye esta tesis existen algunos puntos en particular sobre los cuales, y ahora en un tono personal, me gustaría volver:

1) Existen un gran número de productos artísticos contemporáneos que pueden ser entendidos y explicados a partir de nociones y conceptos modernos. El cine de Wong Kar Wai, aún a pesar de no construirse a partir de una estructura narrativa clásica, de romper con varias de las reglas académicas del cine; como saltarse el eje de la cámara de una toma a otra, aún a pesar de la naturaleza de sus personajes y sus elecciones aparentemente vacías de preocupaciones éticas y morales, de su edición violenta y errática, puede ser entendido a partir de lo moderno. Lo mismo ocurre con varias de las propuestas contemporáneas que encontramos en la esfera del arte, las estrategias de estas provienen, en su esencia, de la apropiación y montaje que surgen del arte moderno. Estas dos estrategias están, en una gran cantidad de ocasiones, en el corazón de los proyectos artísticos contemporáneos, donde una consciencia del pasado y de aquellos que le precedieron está presente en el artista al momento de concebir y realizar su obra. Me parece importante recordar que existen distintos tipos de modernidades, todas dependiendo del contexto geográfico, social y cultural desde donde se desarrollan. En función de ello, es posible que hoy en día todavía es posible explicar discursos visuales complejos y actuales, a la luz de términos y nociones que surgen en la modernidad del arte. No toda producción artística contemporánea que presenta un discurso complejo, con elementos y recursos visuales novedosos articula un discurso que se olvida de intenciones políticas y de implicaciones sociales, ni tampoco se instala necesariamente dentro de una dimensión afín a la tradición de la teoría crítica, ni es un tipo de producción que se articula o denuncia el “sin sentido” del mundo, por el contrario,

construyen un sentido del mundo, complicado y no íntegramente legible, pero sentido a fin de cuentas. Como pudimos observar con Wong Kar Wai, pueden existir proyectos con estas cualidades que sí toman en cuenta problemáticas políticas, sociales y cuya intención no es simplemente criticar, sino emprender y trabajar estas problemáticas desde un lenguaje complejo y actual.

2) Existe una profunda relación entre la imagen fotográfica y la memoria; la imagen fotográfica ha sido uno de los recursos técnicos por excelencia a partir de los cuales se ha construido toda una maquinaria de memoria. No estoy hablando sobre la Fotografía (un medio particular de producción de la imagen), sino sobre las imágenes que se producen por medio de la cámara fotográfica. Existe una relación importante entre las nociones de la memoria y la imagen fotográfica. Esta permite que se construyan discursos sobre la memoria a partir de la imagen fotográfica, y muchas de las cualidades materiales y formales de esta última se ligan a la memoria. La pátina en las viejas imágenes nos habla no sólo sobre el pasar del tiempo, sino que irremediablemente nos dirige hacia un tiempo pasado que observar directamente desde el presente; imposible de aprehender. Alrededor de la imagen fotográfica se han desarrollado una gran cantidad de artilugios mnemotécnicos; técnicas y tecnologías para el manejo y almacenamiento de la memoria. A partir de estas consideraciones muchas de las imágenes de las series fotográficas de esta tesis se resuelven como piezas con una presentación preocupada por la relación entre fotografía y memoria. Por ejemplo, en la serie de *Narrando un viaje a...* se tiene contemplado presentar algunas imágenes en formato de diapositiva, las cuales se presentan en un pequeño organizador y en conjunto con un pequeño visor. La intención de este formato es que la visualización de cada una de estas imágenes se

lleve un proceso individual y activo, esto en función de una búsqueda por la exploración sobre la mnemotécnica (Fig.40).



Fig.40

Esta preocupación por la relación entre memoria y fotografía también está presente en la presentación de imágenes de otras series, como la de *Retratos* (Fig. 41)



Fig. 41

3) La memoria puede ser el producto de un proceso narrativo, el cual puede ser oral o visual. Uno puede “hacer memoria” de eventos que uno no vivió. El hecho de que podemos tener una experiencia y construir memoria a partir de eventos que no vivimos me hace pensar que la memoria funciona de forma muy similar al deseo; ambos trabajan a partir de elementos que no están disponibles en el reino de lo concreto, pero sí en el reino de la imaginación, y desde ahí construyen experiencias y cosas no concretas, pero sí reales y vívidas para el sujeto que las trabaja. Los acervos de imágenes del pasado, lo que yo considero imaginarios, son fuentes importantísimas para la creación y el trabajo de la memoria y el deseo. Al inicio de los siglos XIX y XX la imaginación trabajaba a partir de nociones e ideas del futuro, a finales del XX e inicios del siglo XXI la imaginación trabaja a

partir de nociones e ideas del pasado y no por ello, como hemos visto, necesariamente trabaja estancada en una melancolía estéril, sino que puede trabajar en función del presente y del futuro. Así como la memoria, la identidad también es el resultado de un proceso esencialmente narrativo. A través de la imagen, implementada en una narrativa, es posible dirigir y tratar preocupaciones sobre la identidad, ya sea individual o colectiva.

4) Una de las maravillas de la imagen es que por medio de ella podemos acceder a niveles de realidad que van más allá de lo concreto y lo objetual. La imagen, en su calidad de representación es un portal a partir del cual podemos acceder a distintas realidades e impactar en la nuestra a través de la imaginación. Al trabajar con lo re-presentado podemos ubicar a la imagen dentro de la dinámica de la repetición. Esta es inherente al Arte como disciplina. Las estrategias modernas de apropiación y montaje se pueden clasificar dentro del registro de la repetición, y sin embargo en esta acción del repetir se producirán diferencias. Repetir no es imitar. Los imaginarios son conjuntos de imágenes que actúan como portales hacia realidades específicas, y sirven como acervos desde los cuales uno puede partir para repetir, para crear. En este sentido espero que, al menos de forma sugerente, este proyecto haya ayudado en la línea de la inquietud final que expresa Silverman en su libro sobre identidad e imagen:

No quiero establecer, de ninguna forma, qué es y qué no es posible e importante en la fotografía, el cine y el video contemporáneos. Murmuro una sencilla pero apasionada súplica a aquellos que trabajan en estas áreas: ayúdenos a ver diferente¹¹⁰

Espero haber ayudado a ver diferente.

¹¹⁰ Kaja Silverman, *The threshold of the visible world*, Estados Unidos, Ed. Routledge, 1996, p.227

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

-----, *Recuerdos de la utopía*, en *En búsqueda del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempo de globalización*, México, FCE, 2002.

Asai Ryoi, *Narraciones sobre el mundo efímero de las diversiones*, en *Grabados Japoneses*, Múnich, Taschen, 2007.

Christine Buci-Gluksmann, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena Libros 2006

David Bell, *Hokusai's Project the articulation of pictorial space*, Reino Unido, Global Oriental, 2007.

Eric L. Santner, *Stranded Objects. Mourning Memory, and Film in Postwar Germany* Nueva York, Cornell University Press, 1990.

Gabriele Fahr-Becker, *Grabados Japoneses*, Munich, Taschen, 2007.

Gilles Deleuze, *Cinema 1, The movement image*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, tercera edición, 1991.

-----, *Cinema 2, The time image*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, tercera edición, 1991.

Hal Foster, "Este funeral es por el cadáver equivocado" en *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2002.

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

Helen Merrit & Nanako Yamada, *Woodblock Kuchi-e Prints*, Hawaii Press, Hawaii, 2000.

James E. Young, *At Memory's Edge, After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, 2000.

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

Jonathan Crary, *Suspensiones de la percepción*, Madrid, Akal, 2009.

- Julie Nelson Davis, *Utamaro and the spectacle of beauty*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2007.
- Kaja Silverman, *The threshold of the visible world*, Estados Unidos, Ed. Routledge, 1996.
- Karatani Kokin, *Edo exegesis and the Present en Modern Japanese Aesthetics*, Hawaii Press, Hawaii, 1999.
- Kuki Shuzo, *The structure of Iki*, Power Publications, Australia 2006.
- Lionel Lambourne, *Japonisme. Cultural crossings between Japan and the West*, Nueva York, 2005.
- María Antonia González Valerio, *El arte develado*, México, Ed. Herder, 2005.
- Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, narrative and postmemory*, Estados Unidos, Ed. Harvard University Press, 1997.
- Martin Jay, *Campos de Fuerza*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano I Artes de Hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Peter Leech, “*Aesthetic refinement and inter-cultural complicity. On elegance and Suki*” en *Orientes-Occidentes El arte y la Mirada del otro*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.
- Sergei Eisenstein, *El sentido del cine*, México, Siglo XXI editores, 2006.
- Stephen Teo, *Won Kar Wai*, Reino Unido, British Film Institute Print 2005.
- Tamar Garb, Didier Semin, Donald Kuspit, Georges Perec, *Christian Boltanski*, Nueva York, Phaidon 2009.
- 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.
- Walter Benjamin, *Paris capital del siglo XIX*, México, Ed. Madero 1971.
- 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. 1988

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