

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

La caja china: sin sentido y muerte del héroe

Autor/es:

Ferris Carrillo, María José

Citar como:

Ferris Carrillo, MJ. (1998). La caja china: sin sentido y muerte del héroe. Banda aparte. (12):8-9.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42276>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

La caja china: sin sentido y muerte del héroe

Autor/es:

Ferris Carrillo, María José

Citar como:

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42276>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



## TICKETS

# L A CAJA CHINA: SIN SENTIDO Y MUERTE DEL HÉROE

(*Chinese Box*, Wayne Wang, Francia-Japón-USA, 1997, color, 109 min.)

María José Ferris Carrillo



La caja china, 1997

"Caminé por las calles que recorrieron y siguen recorriendo todos los habitantes de Ulysses"

Jorge Luis Borges

## I. ULISES O EL MODERNO NARRADOR

Fue Lawrence Durrell quien aseveró que no existe un lugar mejor para vivir que la ciudad donde reside la persona amada. El autor relaciona, así, tres elementos cuya conjunción considera catalizadora a la hora de alcanzar la plenitud existencial. A un decurso vital (el de un "yo") se le interpone un revulsivo sentimental (el amor) y se le imbrica en una formalización espacial (la ciudad). Si coincidimos, por otra parte, con Octavio Paz en la idea de que el amor es tiempo<sup>1</sup>, nuestro falso silogismo queda resuelto y tenemos ante nosotros/as algunas de las coordenadas esenciales de cualquier narración que se precie. Habitualmente se

afirma que un "yo" y un lugar son las bases de la vivencia humana y, por ende, de la creación artística. Si contamos, pues, con unos personajes que actúan como motor antropomórfico (corporeizan ese "yo") y con una serie de acciones y acontecimientos a las que se añade el espacio (de una ciudad) y el tiempo (del deseo), nos encontramos, definitivamente, con los fundamentos de todo relato.

Sin embargo, los relatos son construcciones que vienen determinadas por unos intereses concretos y se ven afectadas por el entorno socio-cultural en el que nacen. De ahí, por ejemplo, que la elección del punto de vista con el que se va a narrar y se van a formalizar todos los elementos arriba mencionados nunca pueda ser inocente. El lugar desde donde la voz enuncia responde a un principio de retórica y todo mecanismo retórico implica una elección sesgada y decantada. Jean-Luc

Godard lo explicitó lúcidamente respecto a los códigos formales cinematográficos: "*Un travelling es una cuestión de moral*". Moral, ética o política, toda selección y reencuadre está connotada. No hay nada original en el arte porque nada de prístino hay en lo humano.

Así, en literatura, obsoleto el reino del narrador omnisciente típico de la narración decimonónica, se apostó por otro tipo de visiones o focalizaciones acordes a los intereses y querencias de los nuevos tiempos. Ni que decir tiene que el siglo XX en que las vanguardias atentaron contra el modo burgués de narrar y representar, se ha decantado, sistemáticamente, por la elección de puntos de vista alternativos al de la onni-sapiencia. El mecanismo se ha denominado "visión con" (un narrador que sabe lo mismo que los personajes porque es, normalmente, un narrador en primera persona) o "focalización interna" (la narración viene dada por los personajes)<sup>2</sup>. Esta forma de perspectiva ha caracterizado, de forma revolucionaria, a la novela moderna y, aunque podríamos situar su eclosión en la década de los 20 de nuestra centuria, era un proceso que procedía del siglo anterior y que se irá concretizando a lo largo del tiempo. Los nombres que lo hicieron posible, por citar sucintamente algunos, serían Marcel Proust, Thomas Mann, D.H. Lawrence,

Franz Kafka, Virginia Woolf, James Joyce... Dios ha muerto. El discurso sosegador y remansado de la ciencia tampoco es capaz de dar cuenta del mundo. Con ellos ha perecido el punto de vista único y confortable. El ser humano, en consecuencia, narrará (y se narrará) a partir de su propia concepción de la realidad, una

1. "*El amor es intensidad y por esto es una distensión del tiempo: estira los minutos y los alarga como siglos. El tiempo, que es medida isócrona, se vuelve discontinuo e incommensurable.*" en *La llama doble: amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1994, p.214.

2. Las teorías más representativas sobre el punto de vista o focalización pertenecen a Jean Pouillon, Todorov y Gérard Genette. Ver *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989, pp. 337-339.

realidad que sólo se puede percibir ya desde la relatividad y la mutabilidad de la experiencia humana. Si la experiencia vital es cambiante, también lo son las coordenadas que la rodean: el tiempo y el espacio se perciben como inestables; no son valores unívocos sino intrasubjetivos; no son verdades computables que se perciben de forma idéntica para todos/as sino que se transforman en segmentos que conforman el propio devenir de los personajes y coadyuvan a construirlo.

Los personajes de las novelas del siglo XX son criaturas nacidas al (des)amparo de la incertidumbre: sin base idiosincrásica fija, sin temporalidad ni espacialidad concretas, serán ulises atónitos ante un mundo caótico, frente a ciudades que facilitan la destrucción humana: el Dublin de James Joyce, el Manhattan de John dos Passos, el Madrid-colmena de Camino José Cela... Y Alejandría, un espacio narrado desde la perspectiva múltiple de los personajes que dan nombre a los distintos volúmenes de *El cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell, nuestro impenitente enamorado de cuerpos de mujeres y mapas de lugares que, en el fondo, son los mismo.

Justamente este es el magma del que se nutre *Chinese Box* (*La caja china*, Wayne Wang, 1997), un relato cinematográfico que narra las vicisitudes de un grupo de personajes en un espacio y un tiempo cambiantes y desestabilizadores, puros viajeros urbanos al modo de los Stephen Dédalus novelísticos, abocados a relatarse desde sí mismos, pero abismados en el transcurso de la Historia. Así pues, como en la mejor tradición narrativa contemporánea, John, Vivian, Jean, Chang y Jim, experimentarán ese mecanismo vital que imbrica la propia singladura existencial (intrahistoria) con unas coordenadas que son teóricamente externas y ajenas (lugares, dataciones) pero que, en su caso, se subjetivizan al máximo y se convierten en el motor que determinará su modo de aprehender la realidad.

## II. EL MUNDO ERA UN CÍRCULO (INFERNAL)

Los títulos de crédito iniciales muestran una secuencia animada por ordenador en que una serie de cajas se introducen en sí mismas en una suerte de juego especular *ad infinitum*. Este procedimiento (que tiene una variante mínima en las "muñecas rusas" hace referencia al título del filme y ha sido un mecanismo clave en la concepción narrativa de la cuentística universal. Surge, como tal, en

la Edad Media bajo los auspicios de una literatura que se propone didáctica y ejemplificante, que busca el *dulce et utile* horaciano. Pero ¿cuáles eran las estrategias narrativas medievales? En aquel entonces no existía una concepción antropocéntrica del mundo (esta idea fue el catalizador del proyecto renacentista) y, de ahí, la inexistencia de una ordenación lineal preclara (que el renacimiento intentó componer mediante la *perspectiva artificialis*). La forma discursiva del medioevo, pues, o bien era circular (como en *la Divina Comedia*); o bien se partía de un marco contextualizador y referencial desde donde se procedía a relatar (como en *Las Mil y Una Noches*).

En *La caja china*, esta idea del mundo como círculo desde donde se subsumen las distintas historias se percibe en el modo en que las diferentes narraciones se van imbricando: la peripecia de un espacio (Hong-Kong que está experimentando un momento clave en su historia: el traspaso de poderes a China por parte de Gran Bretaña el 30 de junio de 1997) circunda las vicisitudes vitales de John (que también se encuentra en una faceta determinante: su propia muerte le ha sido prescrita en un plazo máximo de seis meses). El período de la macrohistoria coincide con el de la intrahistoria: la ciudad y el hombre inician una cuenta atrás. El relato de John incorpora el de Vivian (otro ser en transición) y el de Chang (profesional, a su vez, a la expectativa). Y John será, por otra parte, quien, a modo de demiurgo narrativo, saque a la luz otra historia-caja y la ponga en escena: la de Jean, su pasado oculto y su presente en fase de mutación.

Como vemos existe una urdimbre sutil entre personajes y coordenadas y los modos enunciativos: el engranaje discursivo está interrelacionado íntimamente con los elementos constitutivos del relato: la estructura de cajas chinas funciona a la perfección para describirnos este espacio y este tiempo que se funden y (con)funden en una suerte de círculos concéntricos e infernales, en los que el centro adolece de desequilibrio y se muestra precario e insuficiente. Los personajes, inmersos en el averno espacial, sienten la presencia aplastante de un tiempo (que reconocen como propio y ajeno al unísono) y de un espacio urbanístico (que perciben de forma dolorosamente vital).

Platón ya afirmó que entre la estructura psicológica del individuo y la estructura social de la ciudad debía produ-

cirse una armonía perfecta para conseguir la existencia de ciudadanos libres y felices: se trataría de abogar por un ensamblaje entre "polis" y "psyque" humana<sup>3</sup>. Pero ¿cómo albergan las ciudades de hoy las mentes humanas?, ¿se apuesta por un equilibrio entre lo social y lo individual?, ¿cómo vivencia el espacio y el tiempo el ser humano/el ser urbano hoy?: "*La ciudad primaria es una ciudad en la que predomina el espacio público, es tópica, mientras que en el siglo XX ya no está tan vinculada a éste. Pasamos de la ciudad-teatro a la cine-ciudad y, luego, a la tele-ciudad. De un espacio tópico a un espacio teletópico en el que el tiempo real de la retransmisión de un acontecimiento se impone al espacio real del propio acontecimiento.*"<sup>4</sup>

Esta idea de la ciudad "teletópica" está muy presente en el filme. La adquisición de los acontecimientos vitales e históricos se realizan al socaire de las tecnologías informativas y comunicacionales (John sigue las noticias en la televisión o en las pantallas de la redacción cuando podría verlo en directo; intenta captar el flujo temporal grabando imágenes con su vídeo-cámara para así dotar de sentido a su propia existencia: "*Escribo sobre política, sobre economía, pero no entiendo ni jota (...) Pensé escribir sobre el futuro de Hong-Kong. Esperaba que tuviera una dirección definida, pero esta ciudad está cambiando siempre. Quizá no fuera mi destino explicarla.*"

Y esta es la gran tragedia de los personajes actuales: no hay una misión para que su vida quede redimida y tenga sentido. En los tiempos de la focalización interna, no hay lugar para la tarea del héroe. No hay lugar (para el espacio), no hay tiempo (para el deseo). El "yo" se ha escindido y el relato de la postmodernidad no puede ya ser lineal sino circular, como la estructura del Hades o las circunvalaciones de nuestro propio cerebro.

3. Platón, *La República o el Estado*, Madrid, Edaf, p. 14.

4. Son palabras de Paul Virilio en "Dromología: la lógica de la carrera/Una conversación con Giacinto Daghani" en Claudia Giannetti, ed., *Media Culture*, Barcelona, ACC L'Angelot, 1995, p. 78. Estoy en deuda con Virginia Villaplana porque me permitió tener acceso al citado texto.