GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR

Deseando amar

(In the Mood for Love)
Wong Kar-Wai
(2000)

* * * * *

Francisco Javier Gómez Tarín

NAU llibres

Colección "Guías para ver y analizar" nº52

Directores:
Dr. Javier Marzal Felici. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.
Dr. Salvador Rubio Marco. Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes. Universidad de Murcia.

Comité Científico:
Dr. Josep Maria Català Domènech. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Autònoma de Barcelona.
Dr. José Luis Castro de Paz. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. José Manuel Palacio Arranz. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad Carlos III.
Dr. Eduardo Rodríguez Merchán. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. Santos Zunzunegui Díez. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad del País Vasco.

Coordinador técnico:
Concha Roncal Sánchez. Editora de Nau Llibres.

Comité Editorial:
Dr. Iván Bort Gual. Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Centre d'Ensenyament Superior Alberta Giménez.
D. Rafael Cherta Puig. Profesor de Lengua y Literatura y Comunicación Audiovisual. IES Henri Matisse Paterna.
Dr. Juan Miguel Company Ramón. Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat de València
Dra. Shaila García Catalán. Profesora ayudante de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
Dr. Francisco Javier Gómez Tarín. Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
D. José María Monzó García. Crítico y ensayista de cine.
Dra. Marta Martín Núñez. Profesora ayudante de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
Dr. Agustín Rubio Alcover. Profesor colaborador de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.

© *Francisco Javier Gómez Tarín*, 2013

© De esta edición:
Nau Llibres. Periodista Badía 10. 46010 - València
Tel.: 96 360 33 36. Fax: 96 332 55 82
E-mail: *nau@naullibres.com* web: *www.naullibres.com*

Diseño de cubierta y maquetación:
Pablo Navarro, Nerina Navarrete y Artes Digitales Nau Llibres

ISBN_ePub: 978-84-7642-915-0
ISBN_mobi: 978-84-7642-916-7
ISBN_papel: 978-84-7642-914-3
ISBN_PDF: 978-84-7642-917-4

Depósito Legal: V-856-2013

Impresión: Ulzama

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidas la reprografía y el tratamiento informático.

Índice

1. Ficha técnica y artística 5
2. Introducción 6
   2.1. A modo de preámbulo: texto y contexto 6
   2.2. Cine chino 8
   2.3. Wong Kar-wai y su cine 13
3. Sinopsis 17
4. Estructura 18
5. Análisis textual 19
   5.1. Bloque de presentación 19
      5.1.1. Créditos de inicio 19
      5.1.2. Llegada 21
      5.1.3. Vecindad 27
      5.1.4. Trabajo e infidelidad 35
   5.2. Bloque de desarrollo 47
      5.2.1. Decepción y nostalgia 47
      5.2.2. Constatación 58
      5.2.3. Simulación 71
      5.2.4. Implicación 92
      5.2.5. Crisis 104
      5.2.6. Deseando amar 108
   5.3. Bloque de desenlace 118
      5.3.1. Singapur 118
      5.3.2. Hong Kong 123
      5.3.3. Camboya 126
6. Recursos expresivos y narrativos 129
7. Lecturas e interpretaciones 142
8. Equipo técnico y artístico 145
   8.1. Wong kar-wai, director 145
   8.2. Christopher Doyle, director de fotografía 149
   8.3. William Chang, director artístico y montador 150
   8.4. Jeff Lau, Jet Tone Productions 151
   8.5. Tony Leung, actor 152

8.6. Maggie Cheung, actriz 153
9. Bibliografía 154

I. Ficha técnica y artística

Título original	*Huayang Nianhua / Fa Yeung Nin Wa*
Año de producción	2000
Nacionalidad	China (Hong Kong) / Francia
Dirección	Wong Kar-wai
Ayudante de dirección	Johnnie Kong
Producción	Jet Tone Productions / Block 2 Pictures / Paradis Films
Productor asociado	Jacky Pang
Productor ejecutivo	Chang Ye-cheng
Jefes de producción	Law Kam y Choi Su
Guión	Wong Kar-wai
Fotografía	Christopher Doyle y Mark Lee
Diseño de producción y vestuario	William Chang
Dirección artística	Alfred Yau y Man Lim
Montaje	William Chang y Chan Kei
Música	Michael Galasso (Tema de Angkor Vat, 1 y 2), Shigeru Umebayashi (Tema de Yumeji), canciones cantadas por Nat King Cole (*Aquellos ojos verdes, Quizás, Muñequita linda*), canción cantada por Rebecca Pan (*Bengawan Solo*) y canción cantada por Zhou Xuan (*El tiempo de las flores*), piezas tradicionales chinas de Ping Tam. Montaje: William Chang y Chan Kei
Distribución DVD	Mei Ah Entertainment (Hong Kong)
Distribución en España	Araba Films
Estreno	29 septiembre de 2000
Estreno en España	16 febrero de 2001
Recaudación en España	884.477 euros (197.489 espectadores)
Estreno en Festivales:	20-05-2000: Cannes; 12-09-2000: Toronto; 26-09-2000: San Sebastián; 11-10-2000: Reykiavik; 30-10-2000: Hong Kong; 10-03-2001: Mar del Plata; 15-11-2001: Bangkok; 15-08-2002: Manila; 24-11-2003: Tesalónica; 18-04-2004: Hong Kong International Film Festival)
Duración	98 min.

Premios (selección):	Seleccionada al Oscar año 2000; Premio Europeo a la mejor película internacional, año 2000; Gran Premio a la mejor película en el Festival de Hamburgo y en el Festival de Montreal; premio de interpretación masculina y mejor equipo técnico en el Festival de Cannes, año 2000.
Intérpretes:	
Su Li-zhen, Señora Chan	Maggie Cheung
Chow Mo-wan	Tony Leung
Señora Suen	Rebecca Pan
Señor Ho	Kelly Lai
Señor Koo	Man-Lei Chan
Amah	Chin Tsi-ang
Otros personajes:	Siu Ping, Roy Cheung, Koo Kam, Hsien Yu, Chow Po, Paulyn Sun.

2. Introducción

2.1. A modo de preámbulo: texto y contexto

Resulta complejo pasar de lo general a lo particular cuando se dispone de un acercamiento previo a la figura de Wong Kar-wai que ha abordado su obra cinematográfica en conjunto, detectando los estilemas que la han configurado hasta el presente. Nos referimos al libro *Wong Kar-wai. Grietas en el espacio-tiempo* (Madrid: Akal, 2008), también de autoría propia. Habitualmente, iniciarse en lo específico para pasar a lo global suele ser un mecanismo más apropiado. No es este el caso y, por lo tanto, los ecos del citado libro serán necesariamente múltiples en las páginas que siguen; pero, por otro lado, la relación dialéctica que podremos establecer entre ambas publicaciones nos permitirá una visión mucho más profunda del universo icónico sobre el que se sustenta la obra de este importante y personal realizador.

Vaya por delante que, no siendo su obra más completa, *In the Mood for Love* es, sin lugar a dudas, su film más representativo, el que le ha

dado fama y reconocimiento mundial, y el que supone un punto de inflexión en su quehacer, ya que es resumen y paradigma del conjunto de sus films anteriores y, nos atreveríamos a decir, posteriores. La traducción del título original (*Aquellos maravillosos y variados años*, pero también *Frescor de flores*) apunta, como más tarde veremos, a un objetivo esencial de gran parte de la obra de Wong Kar-wai: la recuperación de la memoria sensorial sobre un entorno afincado cronológicamente en los años 60.

Como en otras muchas ocasiones, las vicisitudes que rodean la puesta a punto de *In the Mood for Love* condicionan el producto final. En un principio, el esquema argumental trazado por Wong Kar-wai giraba en torno a tres historias y un punto neurálgico común: Pekín y la plaza de Tiananmen. La República Popular China no autorizó el rodaje en los exteriores planteados y la idea original debió ser abandonada.

Otro elemento esencial para la comprensión del cine de Wong Kar-wai es el hecho de que su forma de trabajar implica la ausencia de guión: las tramas se construyen a medida que el rodaje avanza, mediante la implicación de sus actores fetiche, Tony Leung y Maggie Cheung, quienes, interiorizada la esencia de sus personajes, condicionan el avance de la historia (rodada con radicalidad cronológica) y sus propias características personales. Consecuencia de ello es la prolongación del tiempo de rodaje y la acumulación de costes no previstos en origen.

Pero hay algo mucho más importante y que será un estilema definitorio: la eliminación, en la fase de montaje, de los aspectos más obvios de la trama. Mediante este mecanismo, los espacios fuera de campo, las ausencias, los elementos sugerentes y la quiebra de las relaciones causa-consecuencia se constituyen en elementos determinantes. Esto, que resulta poco comprensible desde el punto de vista de los costes de producción (¿por qué rodar escenas que serán suprimidas al montar?), permite comprender que el rodaje de *In the Mood for Love* se prolongara durante quince meses y que, evacuada la producción inicial del proyecto, entrara Paradis Films que, con su aportación de capital francés, garantizaría –o haría mucho más viable– la exhibición del film en el Festival de Cannes.

Para recrear los espacios de los años 60 con la suficiente libertad de acción y sin los elevados costes que supondrían los decorados *ad*

hoc, el film se rodó en una gran parte en el hospital militar británico de Kowloon, ya en fase de liquidación y derribo.

Finalmente, conviene introducir otro elemento paradigmático en el cine de Wong Kar-wai: la utilización de un grupo de colaboradores que se habrán de repetir de un film a otro, consiguiendo, así, una unidad estilística y de criterios poco habitual en el cine contemporáneo. Tal como ocurriera en su día con *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), es prácticamente imposible desvincular al equipo técnico del nombre del realizador. En este caso, junto a los actores-fetiche previamente mencionados, Tony Leung y Maggie Cheung, hay que hacer mención muy especial del director artístico y responsable del montaje, William Chang; del director de fotografía, Christopher Doyle, y de la entidad productora Jet Tone, omnipresente en la filmografía de este autor. Ni que decir tiene que muchos de estos nombres, hoy plenamente reconocidos a nivel internacional, aparecieron vinculados a la obra de Wong Kar-wai cuando apenas eran una promesa.

Valgan, pues, estas pinceladas para poder asumir algunos puntos de partida que arrojan luz sobre una obra singular, cuya ubicación en el contexto socio-político-económico trazaremos sucintamente a continuación.

2.2. Cine chino

La presencia en festivales, el reconocimiento esporádico de algunos realizadores y, sobre todo, la constatación de relatos y estructuras discursivas diferenciadas han conferido al cine oriental una etiqueta de calidad que lo ha puesto en primera línea de la actualidad cinematográfica, especialmente desde la perspectiva de la crítica especializada, muy dada a fijar modas y modelos. Lo cual no quiere decir que no haya verdad en tal calidad, pero, ciertamente, como en el resto del mundo, un puñado de obras no son representativas nunca del conjunto de una cinematografía. Dicho lo cual, sí parece conveniente hacerse eco de una situación privilegiada que atraviesa el cine del Lejano Oriente: Japón, China. Taiwán, Filipinas, Thailandia… Valga como prueba la Palmera de Oro en Cannes del film de Apichatpong Weerasethakul *Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (*Lung Boonmee raluek chat*, 2010).

Esta situación no es especialmente novedosa, ahí están los precedentes de los triunfos en Venecia de *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) o en Cannes de *La puerta del infierno* (*Jigokumon*, Teinosuke Kinugasa, 1954) o, más recientemente, *Kagemusha* (Akira Kuroshawa, 1980). Pero estos films procedían de una cinematografía cuya historia casi siempre había sido reconocida por Occidente, la japonesa. La aparición de títulos significativos procedentes de otras latitudes se acumula con el fin del siglo XX y la entrada en el nuevo siglo XXI. Tal es así que *Cahiers du Cinéma* dedica un número especial a la cinematografía china en 1999 y destaca toda una serie de obras y autores que van a ser en los años siguientes determinantes para el reconocimiento generalizado de las producciones en esta zona del mundo.

Recomendamos la lectura de textos específicamente dedicados a estas cinematografías (ver la bibliografía final), pero aquí, por razones obvias, nos ocuparemos de situar en su contexto el cine de Wong Karwai. Tal contexto no es otro que el de la industria china y, más particularmente, de la de Hong Kong.

En primer lugar, hablar de cine chino es complejo, toda vez que no parece aconsejable la distinción entre la China continental y Taiwán, al tiempo que mantener Hong Kong como un reducto al margen solamente contribuiría a un mayor grado de incongruencia. La situación política de lo que podríamos denominar como "tres Chinas" es obviamente diferenciada, pero los cineastas provenientes de cada una de ellas cruzan sus equipos, sistemas de producción y aspiraciones, con lo que hay una serie de rasgos comunes que deben reivindicarse. Por encima de las exclusiones políticas y sociales, están las aspiraciones colectivas de los tres bloques que, para nosotros, no tendrán esa diferenciación impuesta. Aunque esta situación no fue así en el pasado y es importante reflejarlo porque sus condicionamientos hacen eco en el presente.

En segundo lugar, la situación política en la zona es también muy compleja. Un elemento básico es la devolución plena de Hong Kong al gobierno de China Popular, iniciada ya en sus fases previstas y que culminará en 2047, lo cual permite establecer claramente Hong Kong como un crisol de culturas y, al tiempo, como un punto de cruce imprescindible entre las tres cinematografías.

hay un mecanismo de transmisión de sentimientos que se vehicula a través de la puesta en escena, la planificación vinculada a los temas musicales y, sobre todo, las texturas (volveremos sobre ello). Y estos elementos son constantes en el bloque de películas en que se integra *In the Mood for Love*.

Por otro lado, el protagonismo del entorno urbano, en tanto lugar, interconecta tramas y personajes, los hace asequibles y vívidos. La acción propuesta a través de la ficción se diluye en algo intangible que proviene del recuerdo, de unos espacios que un día existieron y que ahora son recreados para que mediante esa puesta en escena tengan acceso los fantasmas del pasado, que han dejado sus huellas en las texturas: el humo, la lluvia, los suelos, las paredes… La representación cede su lugar a la memoria, que se traslada del cineasta a la colectividad para que esta pueda, en su caso, hacerla propia. Aquellos que procedemos de culturas muy diferentes a la oriental nos encontramos con un plus de sentido al que nos es difícil acceder, pero el sentimiento salta de la pantalla al espectador conectando con sus experiencias personales, quizás no vinculadas al espacio como lugar, pero sí a lo que esos personajes, integrados en él, sienten y transmiten. Otro elemento, pues, que se reitera en todo este bloque de films espacio-temporalmente situados en los 60/70.

Finalmente, quizás la clave de este saber hacer, que permite a Wong Kar-wai superar el distanciamiento formal de su cine para acceder a lo sensorial puro, sea la pregnancia inequívoca de lo ausente. La eliminación de aspectos tangenciales, de las relaciones de causa-consecuencia, de los espacios íntimos, lleva consigo la necesidad para el espectador de conectar la trama y su formalización con sus experiencias personales: una conexión mucho más nítida y eficaz que la del modelo de representación hegemónico, siempre ávido de colonizar el espíritu del espectador para llevarlo de la mano. Con Wong Kar-wai el espectador se convierte en protagonista y la relación dialéctica entre la pantalla, la trama ficcional y las vivencias personales genera algo similar a lo que Roland Barthes (1976) etiquetó como *tercer sentido* o bien, si se prefiere, el nivel de la *significancia*.

Con este bagaje, estamos en condiciones de intentar una lectura de *In the Mood for Love*, a sabiendas de que la polisemia sobrevolará todos y cada uno de los posibles acercamientos, pero en esto se manifiesta la riqueza hermenéutica.

3. Sinopsis

La acción comienza en el Hong Kong de 1962. En un edificio comunal se subarriendan habitaciones, al estilo de pensión compartida por diversos inquilinos. Allí coinciden, buscando alquilar una habitación, Su Lizhen (la señora Chan) y el señor Chow. Él es periodista y más tarde sabremos que su deseo es escribir relatos de artes marciales; ella trabaja en una oficina de import-export, su patrón viaja con frecuencia y la utiliza como mediadora ante su esposa y su amante, para las que le hace encargos pero a las que nunca vemos, ya que las relaciones se deducen de las conversaciones telefónicas. Sus cónyuges también están con mucha frecuencia de viaje, lo que desemboca en que, después de cruzarse en diferentes ocasiones, la señora Chan y el señor Chow queden para cenar juntos y esto les permite deducir que sus parejas les están engañando, precisamente entre ellos.

A partir de ese momento, se ven con más frecuencia, pasean por la calle y actúan como si fueran sus cónyuges, intentando comprender cómo ha llegado a ocurrir la infidelidad y cómo serán capaces de pedir en su momento explicaciones a sus respectivas parejas.

Para evitar las malas lenguas, Chow alquila una habitación en un hotel, la 2046, justificándolo con la supuesta intención de escribir relajadamente sin interferencias de su trabajo periodístico, pero, en realidad, esa habitación se convierte en el punto de encuentro entre la señora Chan y el señor Chow, quedando así fuera del alcance de las miradas y comentarios indiscretos de sus vecinos.

En un determinado momento, la intimidad y conocimiento que se ha gestado entre ambos les hace comprender que, de alguna forma, el proceso se ha repetido, y ahora son ellos los que, a su vez, están enamorados. Cuando tal grado de relación puede alcanzar la máxima intimidad, Su Lizhen no se siente con el valor de asumirlo, aunque Chow le pide que le acompañe en su desplazamiento a Singapur, huyendo de su presente y de sus parejas. La señora Chan no tiene fuerzas para hacerlo, pero más tarde está a punto de unirse a Chow en Singapur, aunque se detiene en el último momento y no llega a verlo.

Pasa el tiempo. En 1966 Su Lizhen regresa de visita para ver a su antigua casera y la habitación que había ocupado junto a su marido. La señora Suen, dueña del piso, le dice que va a viajar a Estados Uni-

dos para vivir con su hijo, ayudando así a su familia, y está dispuesta a venderlo. Su Lizhen se interesa por la compra.

Chow regresa también a visitar a sus antiguos vecinos, pero estos ya no viven allí. El dueño del piso le dice que enfrente también han cambiado los propietarios y ahora vive una señora con su hijo.

Ese mismo año, en Camboya, a donde ha ido para cubrir la información sobre el viaje de De Gaulle por Lejano Oriente, Chow visita el templo de Angkor Vat y, en un hueco, deposita las palabras que confiesan el secreto de su amor frustrado.

4. Estructura

Hemos dicho antes que *In the Mood for Love* no se ajusta a los parámetros del cine hegemónico. Si bien esto es cierto, su esquema narrativo, a nivel de estructura, responde a pautas convencionales, con sus bloques de presentación, desarrollo y desenlace perfectamente identificables mediante el siguiente esquema:

1. Presentación *0:00 a 13:30* *13´30´*	1.1. Créditos de inicio 1.2. Llegada 1.3. Vecindad 1.4. Trabajo e infidelidad
2. Desarrollo *13:30 a 74:50* *61´20´*	2.1. Decepción y nostalgia 2.2. Constatación 2.3. Simulación 2.4. Implicación 2.5. Crisis 2.6. Deseando amar
3. Desenlace *74:51 a 98:00* *23´50´*	3.1. Singapur 3.2. Hong Kong 3.3. Camboya

Esta estructura clásica es todavía más sorprendente si consideramos que los tiempos de cada una de sus partes (13 + 61 + 23 minutos)

responden con mucha similitud a los procedimientos estandarizados de las teorías de guión como, por ejemplo, los planteados por Syd Field (1995), con su normativización a ultranza medida en páginas, cosa que, en este caso, resulta imposible, al no existir guión. Si lo medimos en porcentaje, también los resultados cumplen los parámetros más clásicos, 13,6% + 62,5% + 23,9%, coincidencia, pues, afortunada, pero que no responde en ningún caso al modelo hegemónico.

Sin embargo, pese a esta aparente normatividad, los bloques secuenciales sí tienen una consistencia muy especial y responden a situaciones de las tramas que están perfectamente delimitadas, de ahí que hayamos optado por adjudicarles etiquetas clarificadoras. Como puede observarse, la parte de la presentación obedece explícitamente al objetivo que enuncia: la del film, con los créditos; la de los personajes, con su llegada buscando alojamiento; la del entorno, con los vecinos y sus partidas de cartas, y la de sus puestos de trabajo y parejas respectivas.

El desarrollo, por su parte, sigue la cronología de la propia relación entre los personajes y las distintas fases emocionales que atraviesan, con una unidad superior espacio-temporal, Hong Kong y el tiempo continuo de su relación, para concluir, en el bloque de desenlace, con los tres espacios diferenciados tanto por el lugar como por el tiempo, de la marcha a Singapur, del retorno a Hong Kong y de la visita al templo de Angkor Vat en Camboya.

5. Análisis textual

5.I. Bloque de presentación

5.I.I. Créditos de inicio

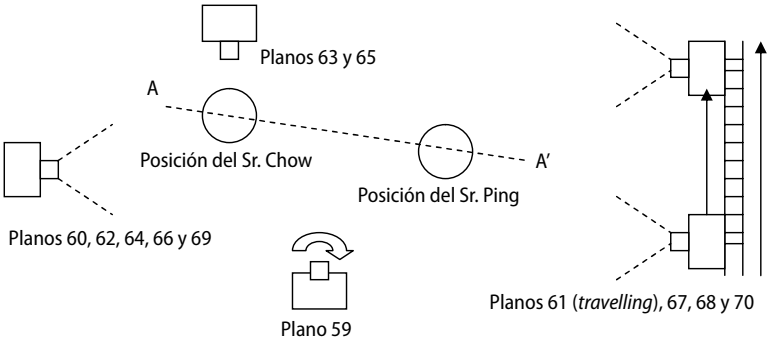
Sobre fondo rojo, aparecen en grandes letras blancas una serie de títulos introductorios referentes a la producción del film, previos al inicio propiamente dicho. Estos rótulos, en caracteres chinos, únicamente identifican a las entidades productoras, el título del film, el realizador y los intérpretes principales (Maggie Cheung y Tony Leung). Solamente nos es posible reconocer los caracteres occidentales que implican a la parte de producción francesa, *Paradis Films*.

Sin solución de continuidad, un plano medio en el pasillo, ante la habitación del Sr. Chan, muestra al Sr. Chow de perfil hablando con este (que permanece en fuera de campo y cuya manifestación verbal es siempre en *off*). Quiere pagarle la olla y el Sr. Chan le dice que ya le cobró a su esposa. Se aprecia aquí el ritmo que el film introduce para las elipsis narrativas, dejando de lado los fundidos para ir por corte directo a una situación temporal mucho más avanzada que la consecuencia directa de las escenas anteriores. Imposible determinar la cantidad de tiempo transcurrido. Hay un aspecto retórico de gran interés: cómo de la petición de un objeto se pasa a un tiempo posterior a su entrega y pago, encadenando las informaciones contenidas en los diálogos con espacios no cubiertos que son automáticamente solapados.

Una vez más, en el eje de 180º, la escena concluye con un plano americano del Sr. Chow en el pasillo que nos permite verle saliendo hacia la cámara para dirigirse a su habitación en el piso contiguo.

El movimiento del Sr. Chow saliendo por la derecha del encuadre, sin que su cuerpo desaparezca por completo, tiene continuidad inmediata con su entrada en el periódico lanzando unos documentos sobre la mesa en que le espera su amigo, el señor Ping, en un plano corto que se construye mediante panorámica de breve recorrido. Pero el enlace real entre esta escena y la anterior vuelve a ser la relación entre una propuesta verbal y una situación posterior a su resolución; así, en la conversación entre el Sr. Chow y el Sr. Chan, el primero había comentado que quería hablar con la esposa del segundo para ver si era posible conseguir unos billetes baratos para Singapur que le había pedido un amigo. Ahora, Ping, el amigo, se ha dejado a propósito el sombrero en las oficinas donde trabaja la Sra. Chan, por lo que deducimos que ese billete, emitido o no, ha propiciado un contacto con Ping del que ahora hablan ambos personajes.

El contexto de la oficina se muestra generosamente ya que se produce una gran fragmentación en la planificación, pero, pese a la utilización de planos fijos, generalmente medios, el concepto de plano-contraplano sigue sin tener vigencia y el ente enunciador marca claramente su presencia por la utilización de un *travelling* sobre las mesas que reubica a los personajes en un espacio más amplio. El número de planos no es significativo, pero sí las posiciones de cámara:



Desde un punto de vista normativo, el eje de miradas entre los personajes estaría conformado por la línea imaginaria A-A'; una vez marcado el sector sobre el que la planificación habría de trabajar, no podría rebasarse el eje de 180º, salvo por un movimiento de cámara que implantaría el contrario. Pues bien, si el plano 61, mediante el travelling, rompe el eje, no es menos cierto que los planos 63 y 65 se

Plano 162. Primer plano del hombre, todavía más frontal que el anterior de la mujer. Mira hacia ella. No se trata de un contraplano del anterior (como sucedería en el montaje clásico) sino de una **sucesión de frontalidades**.

— Él: No realmente. Mi mujer es muy difícil.

Plano 163. Plano detalle, que **corta el cuerpo** sin dejarnos ver la cabeza, de las manos de él manejando un cigarrillo y un encendedor (se mantiene la misma frontalidad).

— Él *(off)*: Pronto será su cumpleaños. No sé qué comprarle.

Plano 164. Igual que el 161. Ella se limita a mirarle.

Plano 165. Igual que el 163, sacando el encendedor. Se enciende un cigarrillo. La corrección de encuadre hacia arriba vuelve a situar un primer plano como el 162.

— Él: ¿Podría usted comprar uno?

Plano 166. Igual que el 161.

— Ella: A lo mejor no le gusta que sea exactamente igual.

Plano 167. Igual que el 162. El humo del cigarrillo invade toda la parte izquierda del encuadre y se va a constituir en el único punto de engarce entre ambos personajes.

— Él: Es cierto, no se me había ocurrido.

Plano 168. Igual que el 161.

— Él *(off)*: Eso no les gusta a las mujeres.

— Ella: Sobre todo si son vecinas.

Plano 169. Igual que el 162.

— Él: ¿Los hay de otros colores?

Plano 170. Igual que el 161.

— Ella: Se lo preguntaré a mi marido.

— Él *(off)*: ¿Por qué?.

— Ella: Me lo compró él en el extranjero. Aquí no los hay.

Plano 171. Igual que el 162.

— Él: Entonces déjelo.

Plano 172. Plano medio que corta parcialmente el rostro de ella para explicitar el detalle de su mano con la cucharilla y la taza

Plano 173. Igual que el 162. Se inclina para beber de su taza.

— Ella *(off)*: El caso es que...

Plano 174. Igual que el 161.

— Ella: Yo también quiero preguntarle algo.

Mediante un barrido muy rápido se pasa al rostro del hombre.

Plano 175. Igual que el 162.

— Él: ¿El qué?

Plano 182. Plano de detalle/primerísimo plano, de él con el cigarrillo en los labios. Echa una bocanada de humo que invade el encuadre... Barrido hacia abajo que, siguiendo el humo, llega hasta un plano de detalle de la mano con el cigarrillo encendido.

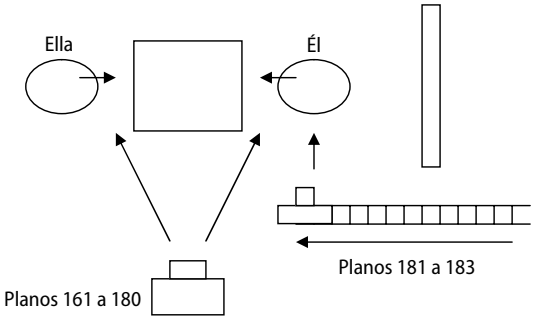
Plano 183. Humo del cigarrillo, indeterminado.

— Ella *(Off)*: Creía que era la única que lo sabía.

Hemos señalado con negrita algunas cuestiones que nos van a permitir reflexionar sobre la estructura formal de los films de Wong Karwai: hilo de humo, frontal de su perfil, sucesión de frontalidades, corte del cuerpo, barrido, *travelling* lateral... Indicábamos antes que en el cine más convencional la fragmentación contribuía, mediante el montaje, a la construcción de un espacio en el que la mirada del espectador se pudiera fusionar con la de la cámara y con la de los personajes (camino de la mirada divina y punto esencial de todo mecanismo identificatorio). Aquí nos encontramos con una ruptura radical de ambos anclajes: la cámara no se coloca nunca en el lugar de las miradas de los perso-

najes, permanece expectante, frontal a la acción (y no a los rostros, que aparecen siempre de extremo perfil); pero esto, que ya de por sí es un parámetro diferenciador, se rubrica por las propias posiciones y desplazamientos; así, la inclusión de planos más cortos en los que las cabezas son suprimidas del encuadre implica la adopción por parte de la cámara de una mirada-testigo, que atiende a lo que acontece ante ella, pero cuenta con sus propios procedimientos mostrativos, cual si se tratara de un personaje.

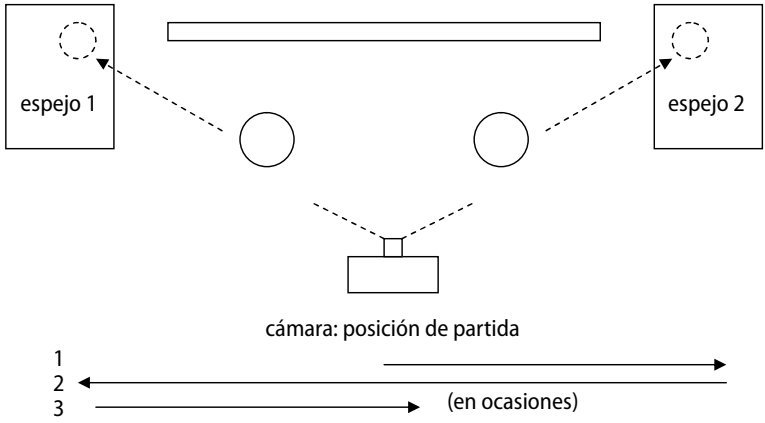
Si revisamos el detalle de los planos, parece evidente que el anclaje de la cámara ha sido prácticamente uno a lo largo de toda la secuencia, pese a los 25 planos (dejamos al margen el inicial de detalle y el general de la posición de ellos en el interior de ese espacio, más los tres finales que parten del *travelling* lateral):



¿Por qué damos tanta importancia a esta cuestión que es, en apariencia, estrictamente estilística? El cine alcanzó su estatus como industria a partir de una serie de transformaciones sobre el tipo de discurso de sus orígenes, más tendente a la mostración que a la narración, que se fue modificando mediante un mecanismo de integración diegética de sus elementos constituyentes, lo que implicó nuevos tipos de relatos (esencialmente melodramáticos), el privilegio de la acción y de las relaciones de causa-consecuencia, la clausura fnal, etc.; pero, desde un punto de vista formal, este tipo de discursos (el cine del clasicismo, el del M.R.I., el hegemónico) solo podía ser viable si la representación era capaz de construir un

noche, obteniendo la respuesta afirmativa, puesto que así pueden atender al mismo tiempo al Sr. Koo, para lo que sigue un plano medio de los jugadores, al fondo, y la espalda del Sr. Chow en primer término, desenfocada.

A continuación, un plano más corto que el anterior de la Sra. Chan y el Sr. Chow, esta vez sin obstáculos en la imagen, los muestra en la habitación conversando. Puesto que es previsible que la partida se alargue, el Sr. Chow sugiere a la Sra. Chan que duerma y él la despertará cuando acaben de jugar; entretanto terminará un nuevo capítulo de su relato en el que incluirá la llegada del "maestro borracho", que acaba de concebir. Este plano tiene una estructura muy interesante, ya que también a partir de este momento va a tener lugar esta forma mostrativa: *travellings* y/o panorámicas laterales que descubren un espacio más amplio que el que se sitúa frontalmente a la cámara por la inclusión de la imagen en espejos, que amplían la visión y reduplican los gestos y expresiones de los personajes, de espaldas en la toma y de frente en los espejos. La cadencia del movimiento, siempre constante y a un ritmo muy lento, consiste en derecha-izquierda-derecha, de tal forma que en el trayecto, a su final, aparecen espejos y con ellos la imagen ampliada del espacio y de los personajes:



Un plano de detalle de las piezas del *mahjong* da idea del paso de un tiempo no determinado que se concreta por otro, americano, del pasillo de la vivienda sobre cuya imagen se abre la puerta de entrada (visión inicial) y penetra el Sr. Chow con un paquete en la mano, dirigiéndose hacia el fondo, hacia su habitación, presumiblemente. La voz del Sr. Koo, en *off*, le pregunta por qué vuelve tan pronto, a lo que él responde, al tiempo que aparece Koo y se sitúa frente a él, de espaldas a la cámara, que tenía hambre y había salido a comprar comida, ya que no se encuentra bien. Las preguntas insistentes de los inquilinos ("¿no trabaja hoy?", "un hombre enfermo no debería comer tanto arroz", etc.), en este caso del Sr. Koo, que más tarde llegarán a transformarse en lecciones de moral, contribuyen a la representación de un ambiente en el que el individuo no logra escapar del acecho vecinal y debe guardar las apariencias, sean o no estas consecuencias reales de sus actos, para evitar los rumores y sus repercusiones sociales. Al mismo tiempo, este breve diálogo indica que nos encontramos en la mañana del día siguiente, lo que se confirma con la llegada de la Sra. Koo, que explica que todavía no han acabado la partida y que seguirán con ella.

Entra en campo el Sr. Chow, por la derecha del encuadre, generando un eje de miradas que inmediatamente es seguido por su contracampo, en el que indica que nunca volverá a verla y que debe vigilar más a su marido. Es una despedida que forma parte de la simulación que están llevando a cabo. El ente enunciador subraya este momento situando la cámara en el interior de la ventana, más allá de los barrotes, ahora duplicados por su presencia en primer término y también por su sombra sobre los personajes. Esta pregnante imagen se construye mediante la valorización de la sombra frente a la luz, haciendo secundaria la presencia humana. El Sr. Chow toma la mano izquierda de la Sra. Chan.

Regresamos al plano medio de ambos, ella frontal y él de espaldas. La mirada de la Sra. Chan, muy triste, se desliza hacia abajo. Un plano de detalle muestra las manos entrelazadas y cómo la del Sr. Chow se separa y sale de campo; su sombra se desplaza mientras la cámara sigue la mano de la Sra. Chan que coge con fuerza su propio brazo en una matafórica corporeidad que no puede asumir la ruptura. El desplazamiento de la cámara sigue en vertical hasta un plano corto de ella en primer término, al fondo la silueta del Sr. Chow alejándose por la calle, toda ella desenfocada. El rostro de la Sra. Chan refleja el dolor que siente; sus miradas hacia el frente y hacia el lado indican que la representación ha concluido pero algo se ha roto en su interior.

Conviene recordar el sufrimiento previo de la Sra. Chan cuando lo representado había sido la conversación con su marido sobre la infidelidad. El personaje vivía en ese momento la situación casi como real. Ahora, en el nuevo planteamiento, la situación "es real". Muy oportunamente, lo que sigue es la pantalla en negro, mantenida, sobre la que escuchamos estas palabras y el llanto de ella: "Por favor... tranquila, solo es un ensayo... no llore..."

"La utilización que hago del ralenti es pragmática: es una llamada de atención para una suspensión del flujo, una forma de dejar a personajes y espectadores gozar de la mirada, de una atención destacada hacia un ruido o a una luz. Puesto que la mayor parte de las personas en esta ciudad no son más que *passants*" ("paseantes", término beaudelariano por excelencia).

"No hago cine para los demás, sean espectadores o enamorados. Tejo un conjunto de recuerdos que me han marcado. Desde este punto de vista, es muy satisfactorio que ciertas personas puedan sensibilizarse ante un lugar que no conocen o por el anciano que, en *Fallen Angels*, interpreta el personaje del padre de un joven mudo".

"Siempre corresponde al realizador escoger la perspectiva desde la que se filmará una escena… La fabricación de un film es un trabajo de equipo. Para mí, todo o casi todo se juega en el momento del rodaje".

"Es una estética de la recuperación, que es diferente de la simple repetición"

"Nunca partimos de una historia -Christopher [Doyle] no tiene paciencia alguna con los relatos-, sino, por ejemplo, de una melodía: enseguida, el film se convierte en un asunto de ritmo, de danza y de compases".

"Me parece que un actor no resulta interesante más que si conserva justamente la distancia del plano largo, si se acomoda a la duración, a una forma de lentitud, si puede imaginar que el montaje no le salvará".

"Mi gusto por la coreografía es el resultado de una confrontación con la vida y con la experiencia fílmica, arte mudo en su origen y que no ha cambiado en lo esencial, puesto que muestra ante todo seres en movimiento y nos da el tiempo de fijarnos en sus posiciones. Los films de Bresson, por supuesto, han sido un gran choque estético para mí: son el resultado de un arte milimétrico y observador. En su cine, los actores son el equivalente a piedras, árboles, objetos. Su trabajo se sitúa del lado de los elementos, de la pérdida progresiva de su estatus, de sus connotaciones, para poder reescribir por encima".

Otros múltiples ecos tienen cabida en *In the Mood for Love* (y, en general, en toda la cinematografía de Wong Kar-wai), al tiempo que el film se convierte en un referente para otros artistas contemporáneos ya que la representación de los afectos, y la confusión entre quien los representa y a quien representan, hace surgir lo imprevisto y sucumbe a sus consecuencias (la propia forma de concebir los rodajes de Wong Kar-wai, ya comentada, conduce a este tipo de desarrollos). No se trata del juego escénico sino de otro tipo de juego de representaciones, que enlaza con los sentimientos ocultos o silenciados, su encubrimiento o el sometimiento a sus irrefrenables impulsos. Los protagonistas juegan a asumir identidades más o menos próximas a sus personajes, lo que nos lleva a pensar en un embrión significativo en *El último tango en Pa-*

rís (Last Tango in Paris, Bernardo Bertolucci, 1972), aunque no sucediera de manera tan explícita. Ese juego, sin duda perturbador, está más explícito en *Deseando amar* y reaparece en la posterior *Copia certificada* (*Copie conforme*, Abbas Kiarostami, 2010). Se trata de establecer un borrado de la frontera entre lo real y lo ficcional y hacer patente cómo el simulacro o lo fingido cala en los personajes hasta confundirlos y hacerles cometer actos inconscientes o "no controlados".

Quizás el embrión de todo ello podamos encontrarlo en *Las criadas* de Jean Genet, donde se da de manera significativa el intercambio y confusión de papeles y roles. También en *Hiroshima, mon amour*, ya que, entre otras cosas, se revive en el Japón posterior a la bomba atómica la historia ya acontecida anteriormente en Nevers. Y esto nos llevaría a *India Song* (1975) y *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), ambos films de Marguerite Duras, donde los *travellings* sobre espacios vacíos, paredes y techos que acusan el paso del tiempo testimonian el abandono de un lugar que pudo ser sagrado (el espacio de las vivencias). "Te olvidaré" es lo último que se dice en la película de Resnais-Duras y se ha citado hasta la saciedad aquello de Borges de que el olvido es una forma de memoria. Por este camino, ¿quién sabe hasta dónde podríamos seguir razonando y elucubrando? Lo importante es que *In the Mood for Love* lleva en su seno los sentimientos más profundos y produce destellos intermitentes de ellos.

8. Equipo técnico y artístico

8.1. Wong kar-wai, director

Wong Kar-wai[10] nace en Shangai en 1958. A los cinco años viaja con sus padres a Hong Kong, donde su padre ejercerá como gerente de un night-club. Los problemas con la lengua, ya que habla el mandarín y la lengua mayoritaria en Hong Kong es el cantonés, intenta compensarlos

10 La semblanza de este realizador la desarrollamos previamente en (Gómez Tarín, 2008: 127-131), por lo que consideramos oportuno, con alguna matización, traer aquí aquella referencia.

9. Bibliografía

Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M. y Vernet, M. (1993). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (1976). El tercer sentido. En Urrutia, J. *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia: Fernando Torres.

— (1981). Introduction à l´analyse structurale des récits. En *Communications núm. 8: L´analyse structurale du récit*. Paris: Éditions du Seuil.

— (1986). *Lo obvio y lo obtuso.* Barcelona: Paidós.

Bittinger, N. (2007). *2046 de Wong Kar-wai*. Paris: Armand Colin Cinéma.

Burch, N. (1982). *Pour un observateur lointain.* Paris: Cahiers du Cinéma/ Gallimard.

— (1995). *El tragaluz del infinito.* Madrid: Cátedra.

Cherta, R. (1999). *Guía para ver y analizar Centauros del desierto.* Valencia/Barcelona: Nau Llibres/Octaedro.

Company, J. M. y Marzal, J. J. (1999): *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo.* Valencia: Generalitat Valenciana.

Field, S. (1995). *El libro del guión.* Madrid: Plot.

Gaudreault, A. (1988). *Du litteraire au filmique. Systeme du recit*. Paris: Meridiens Klincksieck.

Genette, G. (1989). *Figuras III.* Barcelona: Lumen.

Gómez Tarín, F. J. (2003a). *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico.* (Tesis doctoral, en CD-ROM). Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.

— (2003b). De la pasión íntima (*In The Mood for Love*) a las pasiones cotidianas (*Yi-Yi*): dos ejemplos de transmutación discursiva en las nuevas cinematografías de Extremo Oriente. En Company, J. M. (ed.). *El cine y las pasiones del alma.* Madrid: Revista Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura, 355-372.

— (2006). *Más allá de las sombras*. Castellón: Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I.

— (2008). *Wong Kar-wai. Grietas en el espacio tiempo*. Madrid: Akal.

Heredero, C. F. (2002). *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai*. Valladolid: 47ª Semana Internacional de Cine de Valladolid.

Jousse, T. (2006). *Wong Kar-wai.* París: Cahiers du Cinéma/CNDP.

Joyard, O. (2000). Cendres et diamants. *Cahiers du Cinéma,* 551.

Joyard, O. y Tesson, C. (1999). Made in China. *Cahiers du Cinéma*, número fuera de serie aparecido en mayo.

Lalanne, J. M.; Martinez, D.; Abbas, A. y Ngai, J. (1997). *Wong Kar-wai*. París: Dis Voir.

Miranda, L. (ed.) (2007). *China siglo XXI: desafíos y dilemas de un nuevo cine independiente (1992-2007).* Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura.

Reynaud, B. (1999). *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas.* París: Editions Cahiers du Cinéma.

Teo, Stephen (2005). *Wong Kar-Wai*. London: BFI Publishing.

Toibero, E. (2002). Wong Kar-wai revisitado (Avanzando hacia el misterio). En *Otrocampo. Estudios sobre cine* (página web consultada en marzo de 2006 en la dirección de Internet: http://www.otrocampo.com/6/wkw_revisitado.html).

Wong Kar-Wai (1999). L´architecte et le vampiro. *Cahiers du cinéma*, número fuera de serie aparecido en Mayo [Se trata de una entrevista realizada por Olivier Joyard el 19 de noviembre de 1998].

— Yánez, M. (2004). Wong Kar-wai: 2046. El poder de lo efímero. En *Miradas de cine*, consultado en la dirección de Internet: http://miradas.net/articulos/2004/0411_2046.html.

Guías para ver y analizar...

1. Cantando bajo la lluvia
2. "M" El Vampiro de Düsseldorf
3. El espíritu de la colmena
4. Blade Runner
5. La naranja mecánica
6. Centauros del desierto
7. Con la muerte en los talones
8. Ciudadano Kane
9. Laura
10. Con faldas y a lo loco
11. La reina Cristina de Suecia
12. Drácula de Bram Stoker
13. Excalibur
14. Arrebato
15. Pesadilla antes de Navidad
16. En busca del arca perdida
17. La mujer pantera
18. Pulp Fiction
19. Annie Hall
20. Los olvidados
21. La semilla del diablo
22. Apocalypse Now redux
23. Ser o no ser
24. El sol del membrillo
25. James Bond contra Goldfinger

Guías para ver y analizar...

26. Lawrence de Arabia
27. Seven
28. La dolce vita
29. La parada de los monstruos
30. ¡Qué bello es vivir!
31. Matrix
32. Dos en la carretera
33. Al final de la escapada
34. Minority Report
35. La guerra de las galaxias
36. Roma, ciudad abierta
37. El show de Truman
38. Remando al viento
39. Shrek
40. Todo sobre mi madre
41. Toy Story
42. Ordet
43. París, Texas
44. Noche en la tierra
45. El profesor chiflado
46. Los siete samuráis
47. Muerte entre las flores
48. En construcción
49. King Kong
50. El viaje de Chihiro

Guías para ver y analizar...
nueva temporada

51. El diablo sobre ruedas
52. Deseando amar

¿Quieres publicar una *Guía para ver y analizar*?

Si quieres hacernos llegar tu propuesta, asegúrate que cumple las normas de la colección:

- Los textos deberán ser originales y su estilo literario lo más sencillo y claro posible, evitando adoptar un tono excesivamente académico, es decir, un lenguaje "opaco", lo que no implica caer en superficialidad o banalidad.
- La extensión total del texto deberá ser de entre 230.000 y 250.000 caracteres (con espacios y notas incluidos).
- Se procurará utilizar gráficos, esquemas, tablas, dibujos, etc., para facilitar la lectura del texto y el seguimiento del estudio monográfico de la película.
- El texto deberá adoptar, sin perjuicio de los condicionantes particulares de cada película, ni de la autonomía del autor en la redacción del texto, la estructura de los libros de la colección:
    1. Ficha técnica y artística
    2. Introducción
    3. Análisis argumental
    4. Estructura del film
    5. Análisis textual
    6. Recursos expresivos y narrativos
    7. Interpretaciones/Apéndices
    8. Equipo de producción y artístico
    9. Bibliografía
- Las propuestas de nuevos libros (que deberán ser inéditos) deberán constar, al menos, de los siguientes documentos:
    1. Justificación
    2. Índice comentado
    3. Bibliografía seleccionada
    4. Breve CV del autor (inferior a 500 palabras).
- Todos los documentos deberán ser entregados en soporte informático. En la página web de Nau Llibres existe una sección específica (http://naullibres.com/guias-para-ver-y-analizar) para el envío de originales.

El Comité Editorial, compuesto por expertos en comunicación audiovisual y educación, comunicará al autor, en un plazo no superior a tres meses, si acepta o no dicha propuesta. Si la respuesta es positiva, se firmará el correspondiente contrato de edición con la editorial y el autor se comprometerá a entregar, en el plazo que en su momento se estipule, un borrador del texto, que será revisado por los miembros del Comité Editorial. El autor deberá recoger las correcciones y sugerencias resultantes de la revisión para modificar convenientemente el texto antes de enviarlo a la editorial para proseguir el proceso de edición, que necesitará de la colaboración del autor para incorporar las ilustraciones y ejemplos previstos.