

La poética de la imagen en *Deseando Amar* de Wong Kar-Wai: El cuerpo y el espacio como las materias del espíritu

Begõna González Cuesta¹

A través de un análisis fílmico de la película *Deseando amar* de Wong Kar-Wai, pretendo adentrarme en una cuestión especialmente interesante con respecto a las poéticas del cine: el tratamiento del mundo humano interior y su expresión cinematográfica en el trabajo con los cuerpos y los espacios.

Frente a aquellos que señalan la dificultad del cine, a diferencia de otras manifestaciones artísticas, para mostrar la compleja interioridad del ser humano, es necesario poner de manifiesto que el cine puede alcanzar el alma de formas muy variadas con sus materiales significantes: la palabra, la música, el sonido, el texto escrito y la imagen.

En este sentido, me parece necesario detenerse, a lo largo de la historia del cine, en aquellas obras que marcan un hito en el desarrollo del lenguaje cinematográfico en cuanto que lo llevan más allá, revelando nuevos matices. Creo que la obra que voy a analizar es una de ellas por muchas razones, entre las que se encuentra la cuestión que desarrollaré en esta comunicación, es decir, la manifestación visual de la interioridad, en un admirable tratamiento fílmico de los cuerpos y los espacios.

Deseando amar pone en pie una historia de amor y de secretos muy interior, íntima. Y sin embargo, aun siendo así, la vemos en imágenes: se manifiesta en los cuerpos de los amantes y en los espacios que habitan, sin que haya una explícita mostración de sus relaciones. Wong Kar-Wai consigue hacer en cine algo que pone en pie la fuerza de la imagen y de lo visual cuando se trabaja con maestría cinematográfica sobre ello: vemos lo invisible, asistimos a lo íntimo de los corazones en una sutil danza de cuerpos en los espacios. Lo intangible se palpa. El cine, para Wong Kar-Wai, debería ser la expresión visual de una experiencia emocional: son palabras de Christopher Doyle, su director de fotografía.

Pere Salabert, en un interesante libro sobre las presencias del cuerpo en la pintura a lo largo de los siglos plantea alguna cuestión que entronca con lo realizado en el cine de Wong Kar-Wai: “Cuando a Paul Claudel le encandila la pintura de Vermeer de Delft, encuentra motivo a su alteración en que las figuras del artista, pegadas “a la propia continuidad”, permanecen inmóviles “en la ventana del pasado”. Al trascender la representación – observa –, hacen “acto de presencia” y nos despiertan “a la conciencia de la duración” (1967: 49)². Introduce su texto con dos citas que vienen muy bien al caso. Platón: “El filósofo se ocupa en separar cuanto más mejor su alma de las cosas del cuerpo, y en eso se diferencia de los otros hombres” Platón *Fedón* 64d-65c. Hegel: “Mediante la belleza, esta apariencia [de los objetos] se encuentra fijada como tal... El arte consiste en captar los rasgos momentáneos, fugitivos y cambiantes del mundo y su vida particular, para fijarlos haciéndolos duraderos” *Estética* (t.II). De este último lado se situaría el trabajo sobre el cuerpo en *Deseando amar*.

La historia que se cuenta en la película es la siguiente: todo se inicia en el Hong Kong de los años 60. Chow Mowan es redactor en un periódico local; se traslada junto con su mujer a un nuevo domicilio en un edificio donde los vecinos en su mayoría pertenecen a la comunidad de Shangai. También se muda al edificio Su Lizhen, una bella mujer que vive con su marido. Ella trabaja como secretaria en una compañía de exportaciones y su marido es representante de una sociedad japonesa, por lo que tiene que ausentarse con frecuencia en viajes de negocios. Chow y Lizhen van conociéndose y tratándose y también se van dando cuenta de que sus respectivas parejas mantienen una relación sentimental. Ellos deben afrontar esta situación que les va acercando y, aunque parece que están en un estado propicio para

el amor, como dice el título en inglés, *In the mood for love*, no quieren ser “como ellos” y viven así una imposible historia de amor.

Se trata de una historia contada desde el recuerdo. En el texto citado al final del film – que procede de un relato corto publicado por Liu Yichang, escritor expatriado original de Shanghai- se dice que vemos el pasado a través de un cristal lleno de polvo, y no lo podemos tocar. Desde esa perspectiva nos hemos acercado a las vidas de Chow y de Su Lizhen y de su historia de amor y desamor, desde una rememoración de un tiempo pasado, desde un intento de reconstrucción del mismo a través de las huellas borrosas que han quedado de un paso físico de unos cuerpos por unos espacios. Y lo que permanece en esa rememoración es el propio recuerdo, no tanto el tiempo real, ya pasado. Lo que queda y lo que se nos ofrece es la memoria del pasado, no centrada tanto en los hechos de la aventura de amor entre los protagonistas, como en lo que ha quedado grabado de ella, revisitado y estetizado por el recuerdo.

Volvemos con los personajes a sus vivencias de un tiempo pasado pero ya desde el prisma o el punto de vista de la pérdida. Estamos ante un relato de un amor imposible y ese incumplimiento tiñe con su sentido de pérdida cada una de las vivencias, dotándolas de una intensidad muy fuerte. Será precisamente el relato fílmico como tal el que deje constancia de las huellas físicas de ese tiempo que se ha escapado en la realidad pero que permanece de alguna forma en la memoria.

Manteniendo a lo largo del film esta concepción de algo que se nos escapa, la presencia tenue, matizada, elegante, de la corporalidad y de la espacialidad hacen que, como espectadores, asistamos a la fuerza de esa historia de amor y a la peculiar relación pasional entre los protagonistas. En una historia en la que el director desea contar cómo se viven los secretos, la realidad se nos hurta y a la vez se nos muestra; de la misma manera que les sucede a los propios personajes protagonistas de la historia. Se reconstruye antes nuestros ojos la memoria del pasado.

Interesa analizar, por tanto, en esta comunicación la presencia de los espacios y de los cuerpos, poniendo de manifiesto sus implicaciones formales y de sentido. En toda obra artística, el trabajo con las formas es el lugar de encuentro con los sentidos; y *Deseando amar* es una obra de arte. Obra que muestra al espectador y al analista un gran trabajo sobre las materias y los contenidos, que se presentan estrechamente imbricados. Hasta los más pequeños detalles entran en juego, se conjugan en una transmisión de sentido encarnada en todos sus niveles: fotografía, encuadres, movimientos de cámara, luz, color, música, fuera de campo, ritmo, utilización de la cámara lenta, montaje, raccords, atrezzo, narración, personajes, espacios, tiempos, etc. Aquí la forma es el fondo, la escritura es el contenido.

Se manifiesta así una cuestión esencial: la fuerza estética de la obra de Wong Kar-Wai no se queda en el vacío trabajo sobre la forma propio de cierto arte postmoderno; en su trabajo formal y estético está un sentido, un universo imaginario, una forma insustituible de comunicar y mostrar la realidad ensoñada. Su preocupación por la forma va íntimamente unida a su reflexión sobre el sentido de lo que está contando. Por ello creo que es especialmente interesante el estudio de la visualidad de la obra de este director, ya que trabajando sobre la materia, trabaja sobre lo indecible. Va más allá del discurso vacío y esteticista propio de la postmodernidad y, en este sentido, me parece necesario reivindicar su trabajo. El cine de Wong Kar-Wai tiene una importantísima dimensión visual y filosófica.

Aproximándonos a su obra desde la poética de la imagen podemos reflexionar sobre la potencia generadora de realidad, de expresión y de pensamiento que subyace en el trabajo con las imágenes y que hoy se está desarrollando también en el cine.

Rescato aquí las palabras de Santos Zunzunegui relativas a esta cuestión:

“Para las modernas poéticas estructurales, la “motivación” se puede entender de manera alternativa. No se trata de un puro juego formal

sin trascendencia en el plano del contenido de la obra, sino de una manera de organizar el nivel de los significantes que permite llevar a cabo una homologación precisa con el plano del significado. La poeticidad de un texto remite tanto a prácticas de referencialidad interna (del que las “rimas” visuales o de otro tipo ofrecen un buen ejemplo) como a la manera en que esa trabazón del tejido textual contribuye a situar la significación de la obra. De esta manera se puede proceder a valorar un texto en su dimensión formal sin perder de vista la manera en que sus estrategias textuales reescriben los parámetros culturales y artísticos en los que se inserta”³.

Este es el punto de vista adoptado en el análisis de este film.

Nos enfrentamos a una obra que presenta de cara al espectador y al analista un gran trabajo sobre los contenidos y las formas, que se muestran estrechamente imbricados: hasta los más pequeños detalles están pulidos, entran en juego, se conjugan en una transmisión de sentido encarnada en todos sus niveles. Las referencias que anoto seguidamente pueden ponerse en relación de diversos modos con esta cuestión; iremos deteniéndonos en ciertos aspectos concretos referentes al tratamiento de lo físico en *Deseando amar*.

Podríamos plantear como punto de partida que en esta película, la presencia de los espacios y de los cuerpos es la materia sobre la que se sustenta lo esencial de la narración fílmica. En ello reposa la encarnación de la historia; una encarnación muy alejada de lo fácil y de los recursos que hubiera explotado un cine convencional. La importancia de esta materia se manifiesta en todos los niveles del trabajo fílmico. Veamos algunos ejemplos.

Son abundantes las escenas que se inician con planos sobre los objetos de la casa, de los espacios en los que se desenvuelven los protagonistas: lámparas, cuadros, ventanas, espejos, paredes... En el inicio, la película se abre con unas imágenes de los lugares en los que se van a conocer los protagonistas, situándonos ya sobre una casa habitada, con

pasado, con historias, con encuentros; esto seguirá sucediendo a lo largo de todo el film. Es frecuente que las imágenes estén tomadas a través de un marco de una ventana, una cortina,... El director contó, en entrevistas posteriores a la película, que con ella pretendía reconstruir un ambiente de su infancia; un ambiente en el que eran omnipresentes los cotilleos de los vecinos: plantea su relato como una película sobre los rumores. En ese sentido, parece poner al espectador a acechar a los personajes como un vecino más, mirando desde detrás de las cortinas o a través de las ventanas.

Todo se desarrolla en espacios muy cerrados: la planificación de los encuadres y el trabajo de dirección artística están encaminados muy intensamente en esta dirección. No debe dejarse de lado la importancia de William Chang, colaborador de nuestro director en la tarea de configurar los espacios en sus films. Un ejemplo claro de utilización muy marcada de los espacios cerrados puede ser la secuencia de la mudanza, en la que las escenas están vistas a través de ventanas ovaladas, de cortinas, de quicios de puertas.

En este sentido también hay un trabajo importante con el espacio en campo y fuera de campo. Son numerosas las escenas en las que se encuentran fuera de campo algunos de los personajes que intervienen en ella. Es llamativo en este sentido que apenas se muestran a las respectivas parejas, algo más ella, pero siempre brevemente, de refilón, una mano en el marco de la puerta, su cuerpo entrando en una habitación, dando rápidamente la vuelta a la escalera.

Los espacios en los que se desenvuelven son confusos y abigarrados, parece que muy intencionadamente. Es curiosa la planificación desde el principio, sin planos de referencia, con saltos de *raccord*..., muy claramente visibles en la secuencia citada en la que se nos cuenta como Chow y Su Lizhen hacen la mudanza para instalarse en el mismo edificio. Esta cuestión referente al modo de mostrar los espacios, está en clara relación con la ambigüedad; es otra forma de mostrar la confusión, las idas y venidas, los cruces de los personajes exteriormente pero también en su fuero interno. Podemos así apreciar cómo los distintos niveles de significación

se superponen y son generados y trabajados desde distintos niveles en la construcción fílmica.

Hay espacios que se repiten: la escalera, la reja. Y también se repiten las situaciones que se dan en esos lugares, especialmente los encuentros entre los protagonistas. Con ello podríamos poner en relación el motivo de las coincidencias, reflejado en el film en diferentes planos: parejas que viajan, parejas que se relacionan, el hecho de que también surja el amor entre ellos, los regalos ... Este último motivo es utilizado para mostrar el paulatino descubrimiento de la infidelidad que sufren.

Y yendo a los detalles, también hay muchos motivos de atrezzo que aparecen una y otra vez: relojes, ventiladores, cortinas, marcos, escaleras.

No puede dejarse de lado la relevancia que tiene el trabajo con los colores en la representación de los lugares y los cuerpos. El color dota de gran fuerza a las imágenes de este film.

La historia está ambientada en los años 60 y es llamativo el trabajo de reconstrucción del aspecto de ese tiempo. También puede resultar expresivo desde el punto de vista estético: decoración, vestuario, aire de otra época (cerca pero ya con cargas emotivas y estéticas de muy diversa índole), etc. La situación de la historia en esos años también es importante en el sentido de situar los sucesos en un momento en que los convencionalismos sociales eran muy marcados y condicionaron fuertemente la relación entre los protagonistas.

Son originales y muy trabajados los movimientos de cámara, como por ejemplo en la escena en la que por primera vez salen a cenar juntos los protagonistas. Entran en campo sentados a la mesa en un movimiento de cámara perpendicular y que surge desde detrás de ellos.

El ambiente, el aire está presente como tal en las imágenes de la película. La presencia del humo del tabaco, por ejemplo, marcando la densidad de los espacios, reforzada por los encuadres cerrados y la estrechez de los lugares.

La escena final contrasta fuertemente con todo lo que hemos visto a lo largo del film; tras presentarnos la visita de De Gaulle a

Camboya, con lo que nos saca del mundo de la intimidad al mundo común de la sociedad, vemos a Chow en unos espacios mucho más abiertos, en el templo de Angkor Vat, cumpliendo la leyenda china que dice que si queremos que no se pierdan nuestros secretos hemos de acercarnos a un árbol y contarlos allí, en uno de sus agujeros; él, dando un sentido más ritual, cuenta su historia a las piedras del templo. A través de unos planos muy lentos, va cerrándose la narración; y a los espectadores nos va sacando poco a poco de la situación de intensidad emocional y recolocándonos en el mundo. En esta secuencia también tiene una especial importancia la música melancólica que subraya el tono de la escena; en ella están presentes algunas cuestiones clave como el tema de la memoria y el futuro, el tema de la dimensión más amplia que tienen los actos humanos.

Pero no son sólo los espacios los que llenan la imagen del film sino que los cuerpos de los personajes están omnipresentes en esta obra.

Resaltan por ejemplo las escenas en cámara lenta de los cruces de los protagonistas, en una coreografía apoyada muy explícita y sugerentemente por medio de la música.

Deseando amar es una historia de soledades que se cruzan y de abandonos que están como trasfondo. En una entrevista, el director se refiere a esta cuestión:

“Mi gusto por la coreografía es el resultado de una confrontación con la vida y de una experiencia del cine, arte mudo en su origen y que no ha cambiado fundamentalmente, puesto que muestra ante todo a los seres en movimiento y nos ofrece tiempo para fijar sus posturas. Las películas de Bresson produjeron, con toda seguridad, un gran impacto estético sobre mí: un arte de la vigilancia y del acecho. En su cine, los actores son equivalentes a las piedras, los árboles o los objetos. Su trabajo se sitúa al lado de los elementos, del borrado progresivo de su estatus, de sus connotaciones, para poder reescribir por debajo”⁴.

Y plantea también lo siguiente sobre la utilización de la cámara lenta:

“Todo en la película se expresa con el cuerpo, por el movimiento de los actores. Había detalles que quería mostrar. El ralentí no expresa la acción, sino el entorno. Como en las oficinas del periódico a las que acude Maggie Cheung. Era para capturar un cierto espacio, un determinado ambiente”⁵.

Su Lizhen utiliza durante casi todo el film el mismo vestido en cuanto a la hechura, un qipao, y sólo se producen cambios en la tela y los colores. Todo ello tiene unas evidentes finalidades estéticas, pero también se presenta como un recurso visual que le sirve al director para marcar los saltos temporales y los cambios de situaciones. Asimismo, en palabras de Wong Kar-Wai:

“Quería expresar el cambio a través de lo inmutable. La película intenta repetir muchas cosas. La música se repite. Algunos espacios también: la oficina y el pasillo son siempre los mismos. El cambio se expresa a través de cosas menores, como los vestidos, mientras la relación entre ambos va evolucionando”⁶.

Son frecuentes los encuadres en los que aparecen los personajes de espaldas, así como los expresivos encuadres bajos y cortados de los cuerpos. La fragmentación de los cuerpos en su representación es algo muy presente en esta película. En este sentido resulta interesante la reflexión sobre la representación del cuerpo como fragmentación que plantea Vicente Sánchez-Biosca en su libro *Una cultura de la fragmentación*. En él desarrolla algunas modalidades de representación del cuerpo de una manera segmentada en la cultura audiovisual contemporánea. Sin embargo en el caso de la obra de Won Kar-Wai la utilización de este modo de representarlo iría por unos derroteros muy distintos a los casos aducidos en la obra citada. Frente a un uso terrorífico o gore, aquí estaríamos ante un trabajo estético y con una repercusión más bien antropológica.

Se trata de una historia de amor de gran carga emocional en la que apenas vemos ningún roce físico entre los protagonistas. De esa manera, la escasa relación de cercanía entre sus cuerpos cobra gran intensidad. En el montaje final se descartaron escenas más explícitas de relación física entre ellos que sí se habían rodado. Tiene un fuerte valor expresivo esta omisión, dotando de gran carga emocional a la relación precisamente a través de la ausencia.

Resulta llamativa la elegancia de los protagonistas, en consonancia con la sutileza de la historia que se está contando. Los movimientos de la cámara acompañan en peculiares encuadres ese movimiento de los cuerpos y resaltan esa elegancia y esa belleza.

Decíamos anteriormente que esta historia está relatada desde la memoria; memoria como algo que nos lleva a mirar el pasado a través de una ventana llena de polvo... Y sin embargo, en la última escena se nos muestra al protagonista contando su secreto a las piedras, llenas de tiempo y de pasado, para que allí permanezca. Lo que queda al margen de las vivencias del sujeto. Esas piedras son el lugar de realización de la utopía, la posibilidad de anclar en algún lugar del tiempo y del espacio los secretos y los recuerdos de lo ya vivido y conseguir así que no mueran para siempre. Su discurso de fondo habla de la lucha por atrapar, por habitar el tiempo: una obsesión que constituye la idea nuclear de todo el cine de Wong Kar-Wai. Isabel Coixet, refiriéndose a esta escena final de la película, ha planteado que a su entender, muy pocos cineastas han utilizado con tanta elocuencia un agujero en un muro de piedra. Nuestro protagonista quiere dejar allí toda su historia, quiere, mediante ese simulacro, depositar en un espacio su tiempo vivido. Había ido recogiendo restos físicos de su historia de amor, como las zapatillas de Su Lizhen que se lleva a Singapur; ahora va más lejos, desarrollando todas las potencialidades que tiene el encarnar en un lugar un recuerdo.

Decía en una entrevista Wong Kar-Wai: “Para mí, todas las historias empiezan en una habitación, siempre hay una habitación con alguien sentado en la cama, fumando”⁷.

No hemos de olvidar que todas estas cuestiones Won Kar-Wai no se las plantea como un claro a priori que ha de poner en

imágenes; él concibe el rodaje de sus películas como un proceso, un largo proceso en el que se van poniendo en pie las cuestiones y su tratamiento, en una concepción de la creación artística como el lugar de encuentro con el conocimiento y la recreación de lo real. Y es especialmente en su trabajo creativo con las imágenes, en su poética de la imagen puesta en pie en su obra, donde se manifiesta la grandeza del trabajo fílmico de nuestro autor.

Como plantea Carlos F. Heredero en su obra *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai*⁸, estamos ante un cineasta radicalmente ajeno a toda tentación discursiva

y que confía como pocos en el poder de las imágenes. Un cineasta cuya divisa irrenunciable es: “Filmar los lugares, fijar su memoria”.

Termino con unas declaraciones del director en el Festival de cine de Cannes:

“A los actores les había dicho que no iba a ser un film hablado, verbal; que ellos iban a expresarse no sólo a través de las palabras sino, sobre todo, a través del cuerpo, de los pequeños gestos, de las miradas; sólo podrían expresarse a través de su cuerpo”⁹.

Bibliografía

Fernández Heredero, Carlos. *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai.* Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.

Kar-Wai, Wong. *Deseando amar.* Edición del DVD. Araba Films, Kino Vision, 2001.

Salabert, Pere. *Pintura anémica, cuerpo succulento.* Barcelona, Laertes, 2003.

Sánchez-Biosca, Vicente. *Una cultura de la fragmentación.* Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.

Zunzunegui, Santos. *La mirada cercana. (Microanálisis fílmico).* Barcelona, Paidós, 1996.

¹ Departamento de Comunicación Audiovisual. Universidad Sek de Segovia, España.

² Pere Salabert. *Pintura anémica, cuerpo succulento.* Barcelona, Laertes, 2003, p. 17.

³ Santos Zunzunegui. *La mirada cercana. (Microanálisis fílmico).* Barcelona, Paidós, 1996, p. 158.

⁴ Carlos Fernández Heredero. *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai.* Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002, p. 213.

⁵ Carlos Fernández Heredero. *Op. Cit.*, p. 233.

⁶ Carlos Fernández Heredero. *Op. Cit.*, p. 231.

⁷ Carlos Fernández Heredero. *Op. Cit.*, p. 234.

⁸ Carlos Fernández Heredero. *Op. Cit.*, p. 45.

⁹ Entrevista incluida en la edición en DVD de la película, realizada en Cannes durante el 53 Festival internacional de cine el 21 de mayo de 2000.