

Cine de sensaciones versus cine de acción. La apuesta oriental: Wong Kar-wai como paradigma

Francisco Javier Gómez Tarín

Universitat Jaume I. Castellón
fgomez@com.uji.es



Resumen

El calificativo de «cine de acción» para el modelo más rentable del *mainstream* hegemónico se ha consolidado con el tiempo en el cine occidental e incluso ha llegado a penetrar otros mercados con inusitada fuerza, pero tal modelo se basa en la efectividad de una serie de normas no escritas que permiten los procesos de identificación espectral y el *viaje inmóvil*. El cine oriental nunca se supeditó a la normativización del occidental, de tal forma que generó materiales que otorgaban más protagonismo al espectador en el proceso fructivo, toda vez que la participación crítica, distanciada, le permitía una mayor conciencia de sí.

Con esta premisa, el texto pretende utilizar algunos rasgos del cine de Wong Kar-wai para manifestar la vigencia de un cine de sensaciones frente a un cine de acción.

Palabras clave: cine; análisis filmico; cine oriental.

Abstract. *Sensations Films vs Action Films. The Eastern bet: Wong Kar-wai as a paradigm*

The term «action film» for the most cost-effective model of hegemonic mainstream has consolidated over time and even Western cinema has come to penetrate other markets with unusual force, but this model is based on the effectiveness of a series of unwritten rules that allow spectatorial identification processes and the *still journey*. Eastern cinema never was subject to Western normativisation, so that generated materials that gave more importance to the fructive spectator in the process, since the critical participation, detached, allowed greater self-awareness.

With this premise, the text intends to use some features of the films of Wong Kar-wai to demonstrate the validity of a cinema of sensations against an action movie.

Keywords: film; film analysis; Eastern film.

Sumario

Introducción	Ritmo
Norma y ruptura	Voz
Wong Kar-wai como paradigma	Ausencia
Agua	Conclusión
Emblema	Bibliografía
Encuadre	

Introducción

Todos somos espectadores. Espectadores de la vida, de la nuestra y de las ajenas; espectadores de los sucesos, de los acontecimientos, de las catástrofes y de las alegrías individuales y colectivas; espectadores de un mundo en decadencia, arrebatado a sus justos propietarios por los especuladores y los corruptos afincados en la política y en la economía; espectadores, a fin de cuentas, del devenir. Y, en consecuencia, nuestra presencia ante las representaciones de todo tipo, en tanto miradas interpuestas o delegadas, nos constituye asimismo como espectadores (en términos de la cultura hegemónica mediática, público o audiencia).

El cine es un tipo de representación que nació con la idea de mimetizar la realidad y ha evolucionado hacia la ficcionalización extrema, lo cual no podemos considerar un error, ni mucho menos, sino la constatación de que todo tipo de reflexiones son posibles a partir de los discursos audiovisuales. La ficción no impide la argumentación ni la reflexión sobre la realidad más patente y vívida, de la misma forma que las mimetizaciones más extremas evocan ese *algo que una vez estuvo allí* sin que podamos acceder a ello físicamente. Hubo un tiempo en que la dicotomía entre ficción y documental pudo darse, al menos desde perspectivas teóricas, pero hoy ya no es rentable ni válida, toda vez que podemos establecer, sin género de dudas, que *la ficción documenta*.

Somos, pues, espectadores y nos movemos en el seno de un universo en el que las representaciones generan nuestras formas de entender la vida y las relaciones sociales; de alguna manera, somos también parte de una representación y, por lo tanto, de un espectáculo. Nuestro imaginario se ha ido construyendo a lo largo de los años a partir de múltiples influencias e imitaciones; entre ellas, el cine tiene un protagonismo evidente.

Como espectadores, sentados en la butaca de una sala cinematográfica, hemos aprendido a gozar con la visión de relatos audiovisuales en los que una historia era narrada mediante la puesta en escena de una serie de recursos que conseguían hacernos partícipes de ella, sufrir o reír con los personajes, asombrarnos con las puestas en escena, con los efectos, con la espectacularidad del medio y su gran fuerza pregnante. Tal parece que somos capaces de estar en el interior de la pantalla y vivir por delegación las acciones que la representación

construye para nosotros. Pero aprendimos algo más: que en el cine se cuentan historias y que estas historias avanzan hacia su conclusión mediante una serie de requisitos que hacen que se perfilen sucesiones cronológicas en relación de causa-efecto que, al final, permitirán una clausura de los aspectos abiertos a lo largo del recorrido; aprendimos que el cine cuenta historias, reflejadas en tramas argumentales, y que estas historias podemos ir anticipándolas en nuestro proceso frutivo para que, finalmente, nuestras expectativas se vean cumplidas o defraudadas. Este es nuestro ejercicio habitual como espectadores de lo que nuestro imaginario colectivo señala como cine occidental, un cine basado en la acción y no en la contemplación, un cine que privilegia la narración (*telling*) sobre la mostración (*showing*), un cine de inmersión y no de disyunción, un cine en el que nuestros sentimientos se producen porque acompañan a los que supuestamente desarrolla el personaje. ¿Cabría otra posibilidad?

Norma y ruptura

El calificativo de «cine de acción» para el modelo más rentable del *mainstream* hegemónico se ha consolidado con el tiempo en el cine occidental e incluso ha llegado a penetrar otros mercados con inusitada fuerza, pero tal modelo se basa en la efectividad de una serie de normas no escritas que permiten los procesos de identificación espectral y el *viaje inmóvil* que en su día teorizó Noël Burch (1995, 1998). El cine oriental nunca se supeditó a la normativización del occidental, de tal forma que generó materiales que otorgaban más protagonismo al espectador en el proceso frutivo, toda vez que la participación crítica, distanciada, le permitía una mayor conciencia de sí. Acción o no, en la base, Oriente y Occidente tenían ya, desde muy atrás, concepciones diferenciadas de las formas de representación (herencia, asimismo, de la pintura y del teatro).

En la segunda mitad de la década de 1990, y hasta este momento, han ido apareciendo obras singulares procedentes del cine oriental, sobre todo de China, Taiwán, Japón y Corea, que proponen un tipo de cine diferenciado del hegemónico y que convierten, en muchos casos, las tramas de acción en transmisión de sensaciones. Un cine que se dirige directamente al corazón del espectador, pero que no lo hace mediante la ocultación de los elementos enunciativos, sino, muy al contrario, mediante su desvelamiento.

Ya en 1999, en el número fuera de serie del mes de mayo de la revista *Cahiers du Cinéma*, Olivier Joyard y Charles Tesson escribían: «La paradoja de este cine, así como su poder de atracción, se fundan sobre este principio: concentrar lo esencial de las apuestas estéticas contemporáneas y sobrepasarlas, para inscribirlas en una forma que no tiene parecido a ninguna otra al tiempo que se encuentra en ella el cine que siempre hemos deseado amar». La cita resulta meridianamente clara, aunque sería interesante destacar: 1) que se habla de un cine que voluntariamente se desmarca del *Modelo de Representación Institucional (MRI)*, a cuyas normas no se somete, e incorpora al significante fílmico los mecanismos de enunciación; 2) que se trata de un cine con una gran

capacidad técnica, ya que los cineastas orientales cuentan con una infraestructura que les permite alcanzar grandes niveles de perfección técnica y utilizan asiduamente las nuevas tecnologías; 3) que aparecen realizadores con una estética personal no adscribible a corrientes o estilos grupales; 4) que los relatos construyen un tipo de espectador muy diferente al del cine hegemónico, a través de mecanismos de distanciamiento que permiten a su público mantener la capacidad crítica con el claro objetivo de la transmisión de sentido, más que de significado.

El cine de Wong Kar-wai se ajusta perfectamente a estos parámetros. Intentaremos plantearnos qué elementos pueden considerarse constituyentes en el privilegio de lo mostrativo sobre lo narrativo y, esencialmente, en la transmisión de sentido y de sensaciones, más que en el flujo de tramas argumentales.

Wong Kar-wai como paradigma

En el cine de Wong Kar-wai, las historias narradas y las formas de representarlas se constituyen en discursos abiertos y pregnantes que se imbrican entre sí, hasta tal punto que no podemos hablar de una película concreta sin vincularla al resto de su filmografía. En este sentido, quizás sea *Deseando amar* (*In the Mood for Love*, 2000) la que mejor cumple esta idea que pretendemos desarrollar en torno a un cine que trabaja las sensaciones y no las tramas, un cine que lleva al espectador hacia un territorio íntimo que está en su propia mente; un cine basado en el recuerdo, el tiempo, el amor frustrado, la incomunicación, el desencuentro... Wong Kar-wai consigue transferir el flujo de sensaciones que están en la base de sus filmes al espacio turbulento en que se debate la mente —y las entrañas— del espectador ante la pantalla. La típica vivencia por delegación del modelo hegemónico se transforma en experimentación real y efectiva de sentimientos que se agolpan porque todo espectador ha vivido momentos similares y no tiene interés alguno en la historia, sino en el mar subterráneo que subyace en ese desencuentro permanente entre los personajes. El amor desamor, en tanto concepto, es la historia *en sí*, de manera que la película pasa a segundo plano.

Para que este tipo de transmisión de sensaciones se produzca, es necesaria una estructura formal —donde siempre están los contenidos— que produzca vacíos a llenar por el espectador a partir de su propia experiencia vital. Así, *In the Mood for Love* está hecho de retazos, de sugerencias, de momentos suprimidos, de visiones fugaces, de *ausencias*; y la cámara, narradora privilegiada *alter ego* de la mirada del realizador, se humaniza hasta el punto de cobrar una vida propia que mantiene el punto de vista dentro y fuera de la representación: desvela el dispositivo al tiempo que lo identifica con la mirada y consigue marcar otro elemento esencial en el cine de Wong Kar-wai: la *distancia*.

Por otro lado, el tiempo, que expande lo intangible y condensa la trama para hacerla casi intrascendente, justifica el uso que hace el realizador de elementos habitualmente poco rentables en el discurso cinematográfico, como el *ralentí*. Aspecto este que, para el propio Wong Kar-wai, es una forma de dotar

al relato de una mayor capacidad de atención a los aspectos mínimos: el ruido, la luz, los espacios, las miradas.

Como vemos, se trata de un bagaje formal. Un cine que transmite sensaciones necesariamente debe recurrir a los aspectos formales para conseguir su objetivo (recordemos los magníficos *trávelin* de las primeras películas de Alain Resnais). La relación que establece Wong Kar-wai con el espectador es una relación de igual a igual: construye su mirada en torno a un recuerdo y la conecta con las vivencias de cada espectador. Para ello, utiliza diversos recursos, algunos de los cuales ya hemos mencionado (ausencia y distancia) y otros de los que nos ocuparemos a continuación, sin ánimo de pretender abarcar todas las posibilidades.

Agua

La primera película de largometraje realizada por Wong Kar-wai, *As Tears Go By* (lo que podríamos traducir como *El paso de las lágrimas*), data de 1988 y permite encontrar en su propio título un elemento recursivo de su cine que, metafóricamente, podemos asimilar a lágrimas o a lluvia, presencia inequívoca que dota de nostalgia a los espacios. El plano inicial de este filme es una premonición: la pantalla está dividida; a la derecha, múltiples monitores de televisión que componen una imagen evanescente y un cielo con nubes, mientras observamos a la izquierda, junto a los neones de las publicidades, la actividad de la ciudad. Esos cielos son inalcanzables y la escisión de la pantalla es, a su vez, otra marca estilística que será constante en todos los filmes de Wong Kar-wai, pues constituye una evidente reivindicación de una forma representacional diferenciada del modelo hegemónico que permite una participación crítica al espectador.

Para tal punto de vista, en el seno de un discurso abierto, la cámara —instrumento de lo formal por excelencia— no puede estar sujeta a normas y recurre al barroquismo compositivo y a los efectos, cuidando especialmente el descentramiento de los personajes y su desenmarcado. Se formula, así, una mirada nostálgica que, en unos casos, es especialmente rentable para transmitir el desamor (*In the Mood for Love*) y, en otros, entronca con una vieja herida familiar (*Fallen Angels*, 1995; *Days of Being Wild*, 1990). Esta lejanía familiar forma parte del dolor y genera las lágrimas hasta el extremo de que, en *Chungking Express* (1994), es la habitación, el espacio del amor y del desamor, el que llora metafóricamente al inundarse.

Si asimilamos el agua a las lágrimas (herida íntima de los personajes que no cauteriza nunca), la presencia de la lluvia en casi todos los filmes de Wong Kar-wai va más allá del tratamiento estético para convertirse en un plus de significación. La lluvia es la expresión del dolor en los corazones de los personajes y de la ciudad, que también llora (no podemos olvidar que el protagonismo de la ciudad es esencial en toda la filmografía de Wong Kar-wai, hasta tal punto que podríamos —y deberíamos— considerarla como un personaje más). En este sentido, en *In the Mood for Love* la lluvia forma parte de la propia textura del filme.

Emblema

En un análisis a la búsqueda de determinados elementos discursivos en el cine de los orígenes, en torno al final de *Falso enamoramiento* (*A Tin-Type Romance*, Larry Trimble, 1910), hacíamos la siguiente reflexión (Gómez Tarín, 2006: 170-171):

Los siguientes planos, en la playa, retoman el planteamiento del cuadro y las sucesivas yuxtaposiciones, pese a la confirmación de dos espacios (ahora multiplicados por las diferentes situaciones). La intervención del perro para deshacer la desavenencia reproduce la acción inicial (circularidad) y provee al film de su cierre narrativo. Ahora bien, un plano final de ambos sobre una roca rodeada de agua y mirando hacia el horizonte, de espaldas a la cámara, desestabiliza el cierre previo. Este tipo de planos, muy corrientes en la época, pueden denominarse «emblemas», aunque en este caso cumpla además una función retórica; en general, quedan desvinculados de la historia narrada, hasta tal punto que, en el caso del de *The Great Train Robbery*, el exhibidor alteraba a su criterio el lugar de inserción (famoso plano del bandido disparando hacia cámara, que no tenía una posición normativa clara en el montaje del film). En *A Tin-Type Romance*, ese emblema final cumple una función retórica, como decimos («y fueron felices para siempre»), y también connotativa (el perro no puede subir a la piedra por el impedimento que le supone el agua, que le hace resbalar, pero, esencialmente, por la fuerza de la nueva unidad que se ha creado y que lo desplaza —el matrimonio de su dueño—). Lo cierto es que «por su aspecto de presentación y, a menudo, extranarrativo, el plano emblema todavía rechaza la clausura». (Burch, 1995)

Puede parecer extraño que hagamos aquí referencia al cine de los primeros tiempos, pero hay que tener en cuenta que, hoy en día, hay mucha similitud entre los mecanismos representacionales de aquel cine y el actual; aspectos como la negación del contraplano, la ausencia de clausura, la falta de verosimilitud, la supresión de relaciones de causa-efecto, la quiebra de la linealidad, la autarquía o la frontalidad reaparecen con fuerza inusitada en el cine de la posmodernidad (término que no entraremos aquí a discutir y que solamente utilizamos como identificación colectivamente aceptada) y, por supuesto, en la filmografía de Wong Kar-wai y otros muchos realizadores orientales. Pues bien, el llamado «plano emblema», como dice Burch, ajeno casi siempre a la propia acción del filme, proponía un contenido metafórico que le permitía una colocación aleatoria.

En el cine de Wong Kar-wai, se dan ejemplos altamente significativos: en *As Tears Go By*, la imagen de los autobuses que se cruzan; en *Days of Being Wild*, los planos de la selva; en *Happy Together* (1997), las cataratas de Iguazú, y, en *Fallen Angels*, los planos del cielo a través de los edificios. En el primer caso, se configura como elemento metafórico sobre la idea de huir de la ciudad en busca de la naturaleza para poder suturar la herida abierta; en el segundo, hay una indeterminación total, pero se imbrica con el momento de la muerte, un recuerdo idílico al final del recorrido y un deseo insatisfecho, como en el caso

de las cataratas en *Happy Together*. Finalmente, los planos del cielo suponen esa idea de huida, elemento a su vez recursivo.

Es muy interesante ver cómo en *Days of Being Wild*, en la secuencia final, el plano emblema es toda la secuencia en sí misma, con la aparición de un personaje ajeno al filme y a su trama argumental, pero que reaparecerá en películas posteriores.

Estos usos puntuales del plano emblema, a los que añadiríamos la ciudad del futuro en *2046* (2004), no solamente crean indeterminación, sino que también contribuyen a radicalizar la idea de distancia y a hacer posible el espectador participativo pero crítico de que hablábamos anteriormente. En los filmes de Wong Kar-wai, «estas imágenes recurrentes apuntan a la tradición de la imagen esencia retenida por el pensamiento en el momento de la muerte, la última imagen, aquella que proviene del recuerdo mítico o del imaginario insatisfecho. La complejidad de las voces narradoras en las películas de Wong nos permiten pensar en un presente desde el que se emiten que no está ligado a la historia representada, sino que va más allá de ella, anclada, quizás, en el espacio de la muerte» (Gómez Tarín, 2008).

Encuadre

Sabemos que, en el modelo hegemónico, la fragmentación del espacio a través de la planificación contribuye a fusionar la mirada de la cámara con la del espectador, ayudándose, además, con efectos de centrado, ley de tercios en la composición, anclaje en la mirada de un personaje determinado, etc. Sin embargo, en el cine de Wong Kar-wai, la cámara no asume la posición de mirada de los personajes y se sitúa como testigo expectante, distanciado, incluso frontal y negando la relación habitual del plano y el contraplano. La realización de planos cercanos que eliminan incluso las cabezas del encuadre certifica la adopción, por parte de la cámara, de una *mirada testigo* que se autodefine como autónoma.

¿Por qué dar importancia a una cuestión estilística? Wong Kar-wai hace posible que la cámara tenga entidad plena como enunciación delegada, hace patente su presencia y, a través de ella, la mirada del espectador percibe que hay una mediación que corresponde a «otra mirada». El relato articula una sucesión de reiteraciones e iteraciones que no solamente son argumentales, sino también estilísticas, incluso a nivel del plano y del encuadre, que tratamos en este apartado, puesto que establece correspondencias en momentos diferentes e incluso «a distancia».

Pero hay otros estilemas muy significativos que ejemplifican un tipo de encuadre sofisticado, en el límite entre la estilización y el barroquismo, que siempre está contaminado por el despego de cualquier tipo de norma y la máxima hibridación. Así, el uso de espejos es una constante a la que se añade el de elementos «especulares» (pantallas de televisión, monitores, proyecciones, teléfonos móviles) que generan procesos de *mise en abîme*, siempre cargados de un plus de sentido. Es el caso de los monitores al principio de *As Tears Go By*,

en los que se reflejan calle urbana y cielo. El espejo contribuye a generar un plus de sentido mediante la redefinición de los espacios, se trata de un dispositivo de puesta en escena que afecta al exterior de campo fílmico, según su inscripción en el significante, marcado, en el cine de la pluripuntualidad (Gómez Tarín, 2006), lo mismo que las sombras, las siluetas o los reflejos (ahí están las magníficas sombras que preceden a los personajes antes de que estos aparezcan en el encuadre en *In the Mood for Love*). No es esta una cuestión de barroquismo cinematográfico, sino que está íntimamente vinculada a la concepción mostrativa del cine de Wong Kar-wai.

Puesto que, para este realizador, la calidad del espacio es de «testigo», es indispensable que la mirada de la cámara fluya mediante varios trévelin en los momentos más sensibles (entendidos como sensitivos) y que esa voluntad mostrativa se dote de usos extremos de angulaciones (planos inclinados, nadires, cenitales, picados, contrapicados), profundidad de campo y grandes angulares (muy fuertes, por ejemplo, en *Fallen Angels*). En *Days of Being Wild* son muchos los planos en profundidad, los grandes picados y los cenitales, e incluso hay contrapicados a ras del suelo. Algo similar, aunque en menor medida, ocurre en *Chungking Express*. Estos usos de la posición de cámara y el encuadre son determinantes para que se evidencie el dispositivo y se rompa la ilusión de realidad vinculada a la cultura hegemónica de la *fábrica de sueños*.

Wong Kar-wai usa también las aceleraciones como efecto retórico que sustituye a elipsis temporales, como en el desenlace de *Happy Together* o en *Fallen Angels* con la pantalla dividida. Precisamente, la división del encuadre no cumple funciones de mostración de historias paralelas, sino que se trata de un elemento retórico ligado a la composición, a la que se añaden asiduamente elementos interpuestos. Los obstáculos entre la cámara y el profílmico, sean personajes, objetos o elementos del decorado, habilitan composiciones descentradas y/o desenmarcadas que cuestionan el protagonismo de los personajes y los desubican hasta el extremo de generar, en muchas ocasiones, espacios vacíos que responden a una desconexión del personaje con su entorno, paralela a su pérdida de objetivos o a su desmotivación para asumir el mundo que le rodea. En esos espacios, es la cámara la que busca al personaje y parece perderse en las texturas de las puertas, los pasillos, las paredes, los suelos... Y es que uno de los elementos esenciales para poder conseguir esa transmisión de sensaciones privilegiadas sobre las acciones es la representación de *texturas* que se relacionan con la reconstrucción del pasado, en tanto recuerdo y carencia. La cámara se convierte en un testigo que va penetrando la fisicidad del espacio hasta filmar planos de detalle (lluvia, suelo, pared, mano que toca una pared). En este contexto, los personajes se convierten en materias espaciales y sus cuerpos son también fragmentados por el encuadre.

Es lógico, pues, que las posiciones de cámara ante la representación regresen a la frontalidad de los orígenes y nieguen habitualmente el contraplano.

Ritmo

El elemento por excelencia transmisor de sentido y, en el caso que nos ocupa, de sensaciones, no es otro que el montaje. En el cine de Wong Kar-wai, hablar de montaje es hablar de cadencia, de ritmo y de musicalidad, tanto en la ejecución de los desplazamientos de la cámara como en el uso no diegético de la banda sonora, como se ejemplifica en *In the Mood for Love*. La función de consorte de la música pasa, en las películas de este realizador, a cumplir objetivos de carácter comentativo, de refuerzo o de disonancia, con lo cual se vincula al estado de ánimo de los personajes. En *As Tears Go By*, la música es un elemento de distorsión. Para los espacios del Hong Kong actual, utiliza melodías ligadas a los ambientes, como si el propio espectador escuchara lo que en ese lugar los personajes oirían o desearían oír (*Chungking Express*, *Fallen Angels*). En otras ocasiones, aparece música diegética de las máquinas automáticas, de radios o de reproductores de CD. En los filmes ambientados en los años sesenta, Wong Kar-wai utiliza composiciones que tienden a fomentar la credibilidad de los espacios y el ambiente de la época, sean o no diegéticas sus procedencias: melodías chinas, temas en inglés y, sobre todo, canciones latinoamericanas, esencialmente caribeñas, entre las que destacan las interpretadas en castellano por Nat King Cole. Tal hibridación es una respuesta clara al mestizaje cultural vivido por el propio realizador y su contexto.

Voz

Las diversas historias que se dan cita en las películas de Wong Kar-wai forman un todo unitario que se construye en progresión, de forma acumulativa. Aunque, aparentemente, los personajes son intercambiables (Chow, Su Lizhen, Mimi/Lulú), no se trata exactamente de los mismos individuos. Así, por ejemplo, He Qiwu (policía 223 en *Chungking Express*, con un pasado en prisión donde tuvo el número de celda 223 en *Fallen Angels*). Hay puntos de contacto, pero no identificación plena: un mismo nombre reaparece en distintos filmes, pero las características y la biografía del personaje son diferentes. Esta sensación de *déjà vu* contribuye a crear el clima nostálgico.

Deshechas las relaciones habituales de causa-efecto, en las películas de Wong Kar-wai hay una multiplicación de las voces narrativas que gestionan subhistorias que se solapan entre sí, a veces quedando sin clausura, y que se inscriben en una temporalidad indeterminada que fluye mediante fragmentos con frágiles nexos.

En *Days of Being Wild*, a la reflexión de Yuddy que marca el tiempo de la representación: «16 de abril de 1960. Las tres de la tarde y estás conmigo. Recordaré este minuto. Vamos a ser amigos de un minuto. Y no puedes negarlo, ya ha pasado», responde la voz en *off* de Su Lizhen desde un presente indeterminado: «¿Se acordaría de ese minuto por mí? No lo sé. Pero tengo a ese chico grabado en la memoria. A partir de entonces, vino todos los días. Nos

hicimos amigos, empezando por ese minuto, luego dos minutos... Y más adelante quedamos una hora al día».

Tras la quiebra de la historia de amor entre Yuddy y Su Lizhen, él comienza una nueva relación con Mimí/Lulú y ella confiesa su frustración al personaje del policía. La voz narrativa femenina desaparece y es sustituida por una exacerbación de las marcas temporales (relojes de todo tipo, preguntas directas por las horas en los diálogos). La voz del policía recupera posteriormente, en *off*, la figura del narrador; primero relatando la historia de un pájaro sin patas que no podía dejar de volar hasta que moría, pero que, de hecho, estaba muerto desde el principio y nunca fue a parte alguna (relato que aparece también en 2046), y, más tarde, cerrando el bloque con una nueva combinación de voz en *off* narrativa e interna: «Nunca creí que fuera a llamarme..., pero siempre me detenía delante de la cabina... Poco después, mi madre murió y entonces me hice marino».

Esta polisemia de voces, que ejemplificamos con este filme premonitorio del resto de la filmografía de Wong Kar-wai, cruza instancias narradoras y manifestación de los pensamientos de los personajes para conducirnos a un final sin clausura, en el que no solamente vemos a los personajes en sus entornos (Su Lizhen pensando a las tres de la tarde en Yuddy y si la habrá olvidado, Mimí buscando su rastro en el hotel de Filipinas, la cabina telefónica que suena, el plano emblema de la selva en Filipinas...), sino también la (re)apertura del relato por la aparición en pantalla de un nuevo personaje, totalmente desubicado e inconexo para el resto de la historia.

Este ejercicio, que supone la mezcla de voces de diversos narradores con la expresión de sus pensamientos íntimos, se repite en otros filmes de Wong Kar-wai hasta convertirse en una característica estilística.

Ausencia

Como podemos comprobar, la serie de estilemas que venimos comentando conducen, una y otra vez, a la apertura del discurso y a la quiebra del paradigma hegemónico, pero, al mismo tiempo, privilegiando la mostración sobre la narración, abogan por una construcción discursiva que haga de la sugerencia el elemento esencial de la representación. Para que tal sugerencia cobre fuerza, los elementos ausentes (esencialmente la elipsis y el fuera de campo) deben ser reforzados. La pregnancia de lo ausente vigoriza el valor connotativo de las imágenes.

En *As Tears Go By*, para el espectador, se da una imposibilidad de determinar el tiempo de la historia, que avanza mediante cortes bruscos. En *Days of Being Wild*, todo el filme tiene una estructura fragmentada, sobre todo por las potentes elipsis en la historia con el policía, que no tienen continuidad, hasta el punto que los distintos bloques parecen fluir de forma aleatoria. Los saltos en el tiempo por corte producen elipsis implícitas cuya duración puede ser deducida por el espectador, pero cuando son hipotéticas hay mayor dificultad para que ese hueco se reconstruya; por eso, la delicada temporalidad de los

films de Wong Kar-wai es una consecuencia de su voluntad de ruptura con los cánones; el récord y los ejes son puestos una y otra vez en cuestión, lo que provoca otro tipo de saltos temporales que propician la aceleración del relato.

Para el espectador, es prácticamente imposible acceder en primera instancia a una historia «completa». Sólo en su mente se pueden reconstruir los cabos sueltos, lo cual es complejo por la utilización de relatos múltiples, el abandono de unos personajes en privilegio de otros, las alternancias narrativas, etc.

Al relacionar historia y relato, es habitual la preponderancia de alguna de las posibilidades del eje tripartito que corresponde a las elipsis de acuerdo con su función narrativa (Gómez Tarín, 2003 y 2006), es decir: 1) de lo acontecido y no visualizado antes del inicio del relato; 2) de lo acontecido y no visualizado en el seno de la diégesis, correspondiente al relato central, o bien, 3) de lo acontecido y no visualizado en el seno de la diégesis, correspondiente a subrelatos. La mayoría de los filmes mantienen elipsis sin actualizar sobre los parámetros primero y tercero, esencialmente sobre el primero, e intentan cubrir la carencia a través de informaciones adicionales, como diálogos, por ejemplo. Sin embargo, en los films de Wong Kar-wai, las elipsis afectan por igual a todos estos parámetros, ya que las películas se construyen precisamente sobre la carencia y no sobre la información.

¿Qué puede hacer el espectador con la carencia? Puesto que, en el proceso de interpretación, el texto es incorporado a su bagaje cultural y, con esta herramienta, actualizado, se trata de rellenar las ausencias de la trama o bien, y este es el caso que nos ocupa, adjudicar sensaciones y sentimientos a una vivencia por delegación que se hace propia.

Ya que las diversas historias no se cierran, un primer fuera de campo es el de los personajes cuyas vidas y vivencias se entrecruzan. Cuando la cámara nos muestra lo que acontece con uno, perdemos la información sobre los demás y, en ocasiones, esa pérdida es definitiva (Chang en *Happy Together*, desde otro punto de vista, Ho Po-wing; las historias múltiples en *Days of Being Wild*, *Chungking Express* y *Fallen Angels*, con potentes vacíos en sus interconexiones; la sucesión de amigas amantes en *2046* o Miss Hua en *La mano*—episodio de *Eros*, que data de 2004).

Un ejemplo notable se da en *Days of Being Wild*, cuando Yuddy lee las cartas por las que toma conciencia de quién es su madre: abre la puerta desde el centro y se detiene mirando a cámara (el espectador no sabe lo que ha descubierto). Sale de campo. Hay, a continuación, un plano de la madre adoptiva de espaldas, mirando al firmamento; se gira, mira a cámara, pero no se produce el contraplano. En el plano siguiente, un coche pasa, en la carretera, hacia el fondo. Se combina, así, una sucesión de elipsis con indeterminaciones del fuera de campo, que sitúan al personaje en otro tiempo y espacio con el cambio de plano. Pero lo importante es el ejercicio mental que esto supone para el espectador, desubicado hasta que puede encajar las piezas lentamente.

Las recreaciones del Hong Kong de los años sesenta, en *Chungking Mansions*, presentan espacios claustrofóbicos de los que apenas vemos puertas y pasillos. La cámara se detiene en los marcos y nos niega la acción representada.

En *In the Mood for Love*, lo que acontece en las habitaciones no se visualiza. Se comprueba, así, cómo tiene sentido el descentramiento de los personajes, e incluso sus desenmarcados, que dejan abierta la existencia de un espacio contiguo que puede o no ser posteriormente actualizado.

Conclusión

Es evidente que podríamos seguir ampliando los elementos para ejemplificar esta vigencia del relato con objeto de transmitir sensaciones frente a la lógica habitual de la acción, pero este sería un ejercicio interminable que solamente nos proporcionaría datos repetitivos, puesto que, como hemos visto, en el cine de Wong Kar-wai y, por extensión, en gran parte del más reciente cine oriental, los objetivos narrativos pasan a segundo término. Importa aquí, sobre todo, subrayar la vigencia de una opción dispuesta a asumir sus propias características frente a un modelo normativo que, además, desestabiliza. Importa reivindicar la transmisión de sentimientos y sensaciones por encima de las tramas habituales al uso. Importa creer en el cine como instrumento transformador de la sociedad y del individuo, pero conduciéndole la capacidad plena de su conciencia crítica ante el espectáculo.

Todos estos elementos se dan en el cine de Wong Kar-wai y pueden ser un soplo de aire fresco para los tiempos venideros, que, con la llegada del 3D y la puesta a punto de la digitalización en las salas, parece haber entrado en una vorágine de comercialización a ultranza. El cine que aquí defendemos no se define por cuestiones materiales ni económicas, de ahí que suponga una esperanza.

Decía Jean-Luc Godard que un *trávelin* es una cuestión de moral. En otras palabras, que la elección del realizador cuando marca su mirada mediante el desplazamiento de la cámara es una manifestación moral. Pues bien, los *trávelin* en las películas de Wong Kar-wai son elecciones morales e instauran una *ética de la distancia*, puesto que mantienen la participación crítica del espectador.

Referencias bibliográficas

- BURCH, Noël (1995). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- (1998). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2003). «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: COMPANYY, Juan Miguel (ed.). *El cine y las pasiones del alma*. Madrid: Arbor. *Revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, febrero, 355-372.
- (2006). *Más allá de las sombras: Lo ausente en el discurso filmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- (2008). *Wong Kar-wai: Grietas en el espacio-tiempo*. Madrid: Akal.

Bibliografía

- BLOUIN, Patrice (2001). «La tentation du clip». *Cahiers du Cinéma*, 554, febrero.
- COMPANY, Juan Miguel y MARZAL, José Javier (1999). *La mirada cautiva: Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- GAUDREAU, André (1988). *Du littéraire au filmique: Système du récit*. París: Meridiens Klincksieck.
- HEREDERO, Carlos F. (2002). *La herida del tiempo: El cine de Wong Kar-wai*. Valladolid: 47ª Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- JOUSSE, Thierry (2006). *Wong Kar-wai*. París: Cahiers du Cinéma / CNDP.
- JOYARD, Olivier (2000). «Cendres et diamants». *Cahiers du Cinéma*, 551, noviembre.
- JOYARD, Olivier y TESSON, Charles (1999). «Made in China». *Cahiers du Cinéma*, número fuera de serie aparecido en mayo.
- LALANNE, Jean-Marc; MARTÍNEZ, David; ABBAS, Ackbar y NGAI, Jimmy (1997). *Wong Kar-wai*. París: Dis Voir.
- REYNAUD, Bérénice (1999). *Nouvelles Chines, nouveaux cinemas*. París: Cahiers du Cinéma.
- TEO, Stephen (2005). *Wong Kar-wai*. Londres: Bfi publishing, Coll «World Directors».

Francisco Javier Gómez Tarín es profesor titular de Narrativa Audiovisual y Teoría y Técnica del Guión en la Universitat Jaume I de Castellón, donde ha sido vicedecano y director de la titulación de Comunicación Audiovisual. Es también director de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Ha publicado monografías sobre *Arrebato* (2001), *A bout de souffle* (2006) y *Deseando amar* (2012), además de numerosos libros sobre teoría, análisis, técnica e historia del cine y del audiovisual en autoría individual (los más recientes: *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido* (2010) y *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración* (2011)), y también como coeditor o como coautor. Con una amplia experiencia en guión, montaje y dirección de audiovisuales, es miembro fundador de los colectivos cinematográficos ACIC y YAIZA BORGES.

Francisco Javier Gómez Tarín is currently Professor of Audiovisual Narrative Theory and Script Techniques at the University Jaume I of Castellón, where he has been Director of the Degree of Communication Studies. He is currently also Director of the journal *Archivos de la Filmoteca*. He has published monographs on *Arrebato* (2001), *A bout de souffle* (2006) and several books on theory, analysis, technique and history of film and audiovisual media, as author (recently: *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido* (2010), y *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración* (2011)), and also as co-editor and as co-author. With an extensive experience in scriptwriting, editing and visual direction, is a founding member of the collective ACIC and YAIZA BORGES.
