

EL ESPACIO CINEMATOGRAFICO EN LA OBRA DE WONG KAR WAI: UN ANÁLISIS COMPOSITIVO SOBRE LA PELÍCULA *IN THE MOOD FOR LOVE*

Campbell De la Cruz, Persia*
García Pereyra, Rutilio**

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
México

Resumen

El artículo pretende abordar la carga emotiva y narrativa de la moral que el director Wong Kar Wai representa en los primeros 12 minutos de la película *In the mood for love*, una historia que se desarrolla en Hong Kong en el año de 1962 en un contexto social muy particular para esta sociedad. El propósito es mostrar la moral que prevalecía entre la sociedad de la colonia británica Hong Kong. El análisis se llevará a cabo a través de la metodología compositiva de la imagen que propone Francesco Casetti y que consiste básicamente en la connotación del mensaje fotográfico.

Palabras clave: Wong Kar Wai, composición, colonia, Inglaterra.

Abstract

The article aims to address the emotional and narrative burden of morality that director Wong Kar Wai represents in the first 12 minutes of the movie *In the mood for love*, a story that takes place in Hong Kong in 1962 in a social context very particular for this society. The purpose is to show the morality that prevailed among the society of the British colony Hong Kong. The analysis will be carried out through the compositional methodology of the image proposed by Francesco Casetti and that basically consists of the connotation of the photographic message.

Keywords: Wong Kar Wai, composition, colony, England.

*Licenciada en Diseño Gráfico por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Actualmente cursa la maestría en Estudios y Procesos Creativos en Diseño y Arte por la misma institución. Ha participado en diversos colectivos de arte y diseño en Ciudad Juárez. E-mail: campbellpersia@gmail.com

**Doctor en Humanidades especialidad en estudio de las Tradiciones por el Colegio de Michoacán. Actualmente es profesor de tiempo completo titular C en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Pertence al Sistema Nacional de Investigadores con el nivel 1. Autor de varios libros entre ellos *Ciudad Juárez La Fea*. Ha publicado artículos académicos en Argentina y Finlandia. E-mail: rutiliog@gmail.com

Introducción

La sociedad de Hong Kong ha sido moldeada por diferentes fenómenos muy peculiares en la historia de la civilización moderna. Es una sociedad permeada por fenómenos de colonización, recordemos que fue colonia de Inglaterra por casi medio siglo.

El director Wong Kar Wai sitúa la película de *In the mood for love* en el Hong Kong del año 1962, en medio de esquemas morales tradicionales que se enfrentaban con la occidentalización a causa del dominio de Inglaterra sobre el territorio. Sin embargo, para las generaciones que habían crecido fuera del dominio inglés, se conservaban algunas normas sociales, la estructura de la familia y el matrimonio era crucial en esa época como subraya Lee (1995, p.88) al señalar que:

(...) esta es la imagen de un sistema familiar suspendido entre dos mundos. Las actitudes instrumentales modernistas se han arraigado a expensas del orden tradicional, pero no la medida en que el individualismo puede revocar el familismo. El familismo se opone a la occidentalización.

La historia gira alrededor de una relación extra marital se ve envuelta en un contexto de miradas, especulaciones y normas donde los personajes principales se sienten observados y aprisionados. Se desarrolla en un pequeño apartamento donde dos matrimonios rentan habitaciones contiguas. Poco a poco Mr. Chow y Mrs Chan van construyendo una relación que se va consolidando conforme transcurre el tiempo en el que sus respectivos esposos se encuentran de viaje, para terminar, descubriendo que son engañados ambos con la pareja de una y otra.

Los primeros 12 minutos de la película presentan a los personajes principales aprisionados en una especie de composición interna donde están constantemente enmarcados por un objeto de la escena. Ya sea por una ventana, una puerta, un pasillo, los personajes siempre están aprisionados,

asfixiados y experimentan una especie de claustrofobia en su intimidad.

A partir de la afirmación que hace el fotógrafo de Wong Kar Wai en el sentido que “El cine, para Wong Kar-Wai, debería ser la expresión visual de una experiencia emocional” (Cuesta, 2004), así lo confirma Doyle que asume que la expresión compositiva pretende reflejar una experiencia emocional.

El cine de Wong Kar Wai, tiene gran cantidad de elementos para ser analizado. Desde su narrativa adaptada a las pautas convencionales, hasta la dirección de arte que transporta a un contexto determinado, creando así un ambiente que envuelve.

Otra de las importantes observaciones acerca del tratamiento de la imagen, es la de encontrarse siempre en algún interior. No se muestra realmente demasiado de la ciudad ni tomas panorámicas. El director tiene una fijación al momento de representar un problema sumamente íntimo ya que a pesar de que los personajes se les ve en el trabajo, las tomas principales siempre se desarrollan en espacios cerrados.

A través de la metodología compositiva de análisis de la imagen que hace Francesco Caseti en su propuesta metodológica para explicar la fotografía se buscará comprobar una relación directa entre la experiencia emocional y la composición. Caseti dice “Del film como objeto de lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa” (Francesco Caseti, 2003, pág. 11).

Hong Kong de la década de los sesentas y la representación de la moral en *In the mood for love*.

En el año de 1962 Hong Kong se encontraba en un proceso ya avanzado hacia la industrialización. Medio siglo atrás había sido colonizado por la corona británica previo acuerdo con China en cuanto a ceder su territorio. Las familias enfrentaban un nuevo panorama muy distinto al anterior, puesto que

la economía prosperó como señala Clemente que “Sobre esta base, y con grandes ganancias en moneda extranjera para la industria del turismo, junto con las inversiones chinas en el extranjero, Hong Kong pasó hacia un alto grado de autonomía y la prosperidad en la década de 1960” (Soler, 2009, pág. 282).

Existen diversos fenómenos que se consolidaron en esta época en Hong Kong, se vivieron varias etapas que la definieron como sociedad y la llevaron a conformar una clara identidad. Muchos creadores se daban cuenta de lo que estaba sucediendo en su contexto y se enfocaron en representar esta situación, como es el caso de Wong Kar Wai.

Como señala Lai Sai Acon “Cuando Hong Kong hizo el viaje de retorno a la China continental 99 años después de la firma del contrato de arrendamiento firmado por sus dos “madres,” varios intelectuales y artistas habían producido y seguían produciendo artefactos culturales para expresar las ansiedades sufridas en un territorio con fecha de expiración” (Acon, 2009, pág. 85).

Existen varios indicios de la situación moral que se muestra en la película, más allá de un análisis de contexto, se privilegia lo que propone el director dentro de su obra. La película se basa en una relación y a pesar de que no muestra el contexto pues está centrada en solo dos personajes en todo el largometraje, paulatinamente Wong Kar Wai va llevando la trama, y el hilo conductor está centrado en las miradas externas hacia la relación de la pareja, por ejemplo:

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 (Tarín, 2013, pág. 89).

No obstante, de alguna manera el director muestra que la mujer es la que se siente más asechada e influenciada por estas pequeñas voces externas. Puesto que finalmente a pesar de que los dos se aman ella decide rechazarlo rotundamente. Existe al igual una escena donde la vecina intercepta a Mrs. Chan para preguntarle donde había estado a tan altas horas de la noche mientras su esposo se encontraba de viaje, ella le responde que solo salió a buscar algo de cenar, la vecina finalmente le dice que ella como mujer casada no debería estar divirtiéndose tanto.

La película se desarrolla en un momento donde el rol de la mujer cambiaba bastante, esta seguía siendo más presionada socialmente a diferencia del hombre. Hong Kong justo cruzaba de una etapa a otra donde la mujer comenzaba a independizarse y a trabajar por sí misma en las ciudades, a diferencia de unos años atrás en la vida en el campo:

En la década de 1960 cuando el pueblo comenzó a ser más próspero coincidiendo con el paso de la agricultura tradicional a la urbanización, al mismo tiempo, las niñas y niños aumentaron su nivel educativo, tenían una mayor movilidad y eran cada vez más capaces de aprovechar las crecientes oportunidades de trabajo, estando menos dispuestas las familias a someter a sus hijas a los matrimonios concertados (Estacio., 2015, pág. 5).

Pero a pesar de esto podemos ver diferentes indicios de la situación de la mujer, lo podemos observar en el diálogo del minuto 1:39, cuando la casera le pregunta ¿Cómo puedo yo llamarla? Y Mrs. Chan en lugar de contestar por su nombre le dice “Mi marido se llama Chan” haciendo esto todavía una alusión a un sentido de propiedad, muy característico de los matrimonios conservadores.

La historia inicia cuando los dos personajes cenan cerca de casa y llegan casi al mismo tiempo a sus habitaciones, el hilo conductor se vuelve entonces la mirada de los vecinos, que más adelante le da dinamismo a la historia, ya que a consecuencia de tal asecho tienen que mover sus visitas a un cuarto de hotel. Los diálogos por igual se vuelven cada vez más cercanos y el director opta por recursos nuevamente simbólicos para abordar la intimidad de esta pareja.

En esta parte utiliza a manera de artificio reiterativo, la idea del espejo, en varias de las tomas con la ayuda del reflejo especular muestra que hay cuatro personas dentro de una misma habitación. Esta misma escena se relaciona con la idea de que no solamente se encuentran ellos dos dentro de la trama si no que sus esposos los cuales nunca aparecen en la película sino de esta forma.

Análisis a partir de Caseti

Utilizamos los pasos que propone Caseti para analizar un film, que consiste en: Segmentar, estratificar y recomponer. Los pasos se dividen en la separación de las partes para irnos adentrando un poco más a los detalles.

La parte de la segmentación se lleva a cabo al momento de definir los primeros doce minutos de la película, y para seguir con la estratificación del filme nos iremos adentrando a los detalles a esos 12 primeros minutos, partiendo también del índice de Caseti en el espacio cinematográfico, el punto de vista y el personaje como rol.

El espacio cinematográfico

Este apartado Caseti lo describe como “Construido y presentado en la pantalla” pero más específicamente se centrará en el primer apartado de la metodología, la cual la llama “El campo y el fuera de campo” el cual describe como “Por la oposición in/off, pone en juego el hecho de estar presente en el interior de los bordes del cuadro, frente al hecho de estar cortado fuera de ese recinto.”

(Francesco Caseti, 2003, pág. 139). Aquí es de interés un tipo de marco en el que envuelve las situaciones, y donde decide que todo ese espacio negativo sirve para hacer un contraste de la figura, no obstante tiene más peso por el hecho de volverse su contraparte y darnos una sensación específica.

Esto es precisamente lo que Caseti llama El espacio imaginable, “Que a pesar de estar más allá de los confines de lo visible, es evocado o recuperado, en su propia ausencia, por cualquier otro elemento de la representación” (Francesco Caseti, 2003, pág. 140). Esto sucede mucho en la película *In the mood for love*

Según Caseti el espacio imaginable es aquel que es evocado, cuando los personajes son enmarcados durante los primeros minutos, se traduce en una escenografía más allá de la pantalla. Entonces el receptor imagina cómo será el edificio completo donde viven, sus cuartos, la cocina y la sala de estar. El hecho de dejar el teléfono, la pared del cuarto contiguo y los márgenes más allá de las puertas, lleva a imaginar estos espacios de intimidad en el Hong Kong de los años sesenta. Sin embargo, Caseti habla únicamente de la cuestión material de la situación, se podría agregar que aquellos espacios como el llamado imaginable también puede adquirir una categoría de metáfora, es decir estos espacios evocan al mismo tiempo una sensación determinada de la que ya se habló bastante anteriormente. Evoca un sentimiento y construye un estilo emocional en el que destacan: agobio, pesadumbre y sumisión.

El punto de vista

El punto de vista desde esta metodología se vuelve un pilar central en este análisis. En el cine el punto de vista ha sido indudablemente situado en relación a la cámara, es decir es desde donde el espectador puede asumirse como espectador de una cierta situación, al mismo tiempo es desde donde el director quiere posicionar al receptor para que este vea las cosas de cierta manera. Como lo menciona

Cassetti “En este sentido, el punto de vista encarna por un lado la <<lógica>> según la que se construye la imagen, y por otro la <<clave>> que hay que poseer para recorrerla [...] Es un solo lugar ideal desde el que se capta para mostrar y desde el que se muestra para hacer captar” (Francesco Cassetti, 2003, pág. 233).

Se comprende entonces que el lugar donde se posiciona la cámara no es una simple elección que pudiera hacerse sin pensar en que donde se pone la toma es el lugar donde se posicionarán todas aquellas personas que verán el filme.

Con esto en mente, surge la pregunta ¿Desde donde pretende posicionar Wong Kar Wai a sus espectadores? Análogamente cabe responder que cuando la cámara se encuentra a una cierta distancia de una situación enmarcada en una puerta o una ventana es cuando el director pretende posicionar el punto de vista como un espía, un sujeto que se está percatando de la situación como queriendo escudriñar más en la intimidad, al mismo tiempo dándose cuenta de una situación prohibida que solo podría ser

revelada por medio de miradas espías ya que las situaciones que se desarrollaban no son algo socialmente aceptado, esto crea lo que llamamos el efecto panóptico.

Análisis técnico

Hasta este punto hemos repasado una serie de escenas que demuestran el principal supuesto de este artículo, sin embargo, se considera pertinente ofrecer un análisis técnico de las principales tomas que se encuentran dentro de estos primeros 12 minutos. Podríamos empezar por describir la escena donde Mrs. Chan tiene una reunión con la casera. Esta escena como ya habíamos mencionado antes es de suma importancia puesto que nos sitúa en el contexto moral, cuando la casera, la señora Sue, le pregunta su nombre Mrs. Chan le contesta el nombre de su esposo, para que la llame de esta manera, cosa que es muy común en las sociedades conservadoras donde la mujer es aún un objeto de pertenencia dentro del matrimonio.

Pero centrémonos en el tipo de toma que se nos presenta en esta primera escena. El contexto de la habitación se nos muestra de forma muy escasa, es una escena más



bien apretada entre los objetos y con muchos obstáculos entre la cámara y los personajes, siendo un lejano plano *Over the shoulder*

El plano de cámara queda de la siguiente manera, es importante resaltar el elemento de la puerta que construye lo que llamaremos encuadre dentro de plano:

La siguiente escena donde se vuelve a presentar la mirada de la casera es en el momento de la mudanza cuando la casera le cuestiona donde se encuentra su marido, ella le dice que está de viaje, la casera entonces le responde que debió de haberlo esperado por que es demasiado para una persona. Este encuadre igualmente es un plano medio cerrado y encogido por las dos paredes del pasillo.

Dos de las escenas más interesantes se encuentran seguidamente. Los dos matrimonios finalmente están reunidos y aparecen en escena, al marido de Mrs. Chan y a la cónyuge de Mrs. Chow nunca le vemos la cara, más allá de eso la cámara está posicionada como una mirada espía, lejana, y la cual es obstruida por numerosos objetos y enmarcada la escena por una puerta. Esto es lo que podríamos llamar un plano general donde los ejes de las miradas están completamente fuera de plano

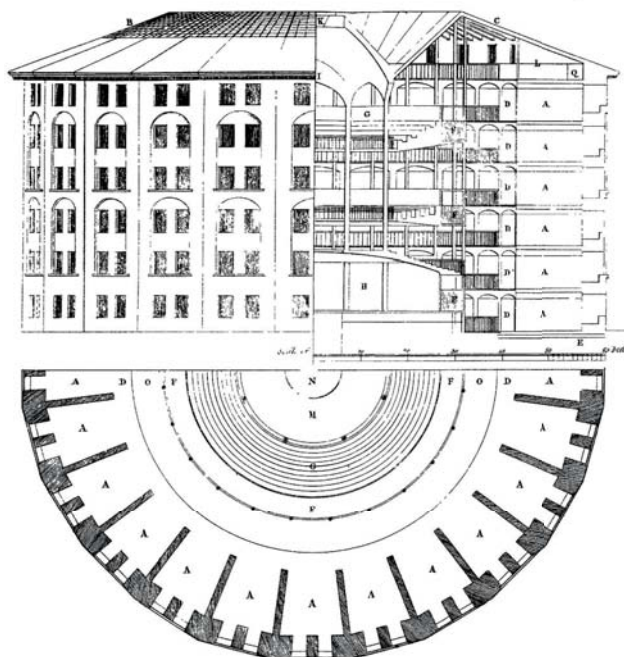
Posteriormente se nos muestra de una forma muy similar al matrimonio Chan, los dos sentados de espalda con el eje de las miradas apuntando fuera de cuadro y enmarcados nuevamente por una puerta, en un especie de plano americano. Sin embargo el recorrido de los personajes dentro de la escena también se vuelve muy representativo, ya que la amante de Mr. Chan y cónyuge de Mr. Chow le pide a la señora Chan que se levanta para pasar lo cual termina finalmente por separar al matrimonio, ella se para junto a la pared a la espera de que el matrimonio Chow pase.

La figura del panóptico como metáfora de *In the mood for love*: Panoptismo la mirada espía que vigila y castiga.

El panóptico es una figura arquitectónica que plantea de Bertham

De ahí el efecto mayor del panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Este aparato es una máquina de crear y sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce.





La película *In the mood for love* se puede plantear a través de esta metáfora de la figura arquitectónica, toda la trama se desenvuelve a partir de la mirada, inclusive la cámara toma el papel representativo de la mira espía o la mirada con efecto panóptico “donde el individuo integra en el imaginario la figura del vigilante, vigilándose a sí mismo.”

A manera de conclusión la obra de *In the mood for love* es una obra que utiliza todas las herramientas del lenguaje cinematográfico para alinearlas a su discurso conceptual, creando no solamente por medio de diálogos o acciones una historia, si no desarrollándola por medio de ambientes y sensaciones. La presente película fue nombrada por 117 críticos de cine alrededor del mundo como la mejor película del siglo XXI, lista que posteriormente dio a conocer la *BBC Culture*.

Referencias bibliográficas:

LEE, H. C. (1995). “Hong Kong Families: At the Crossroads of Modernism and Traditionalism”. *Journal of Comparative Family Studies*.

Cuesta, B. G. (2004). “La poética de la imagen en Deseando Amar de Wong Kar-Wai: El cuerpo y el espacio como las materias del espíritu”. *Actas do III Sopcom, IV Lusocom e II Ibérico – Volume I*.

Acon, L. S. (2009). “Los efectos (pos) traumáticos del retorno de Hong Kong a la “Madre Patria” en 1997”. *Revista Escena*.

Estacio., M. d. (2015). “La invisibilidad de la mujer china: Las mui tsai, y otras formas de explotación”. **VII Congreso virtual sobre historia de las mujeres**. *Revista Codice*.

Francesco Caseti, F. D. (2003). *Como analizar un film*. Barcelona: Editorial Paidós.

SOLER, J. A. (2009). “El proceso de descolonización de la region administrativa especial de hong Kong”. *Anales de derecho*.

Tarín, F. J. (2013). *Desando amar*. Valencia: Guías para ver y analizar.