

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

*Francisco Javier Gómez Tarín
Dpto. Teoría de los Lenguajes
Universitat de Valencia*

Acostumbrados como estamos a la penetración discursiva de la industria cinematográfica hollywoodiense, la escasez de productos que nos llegan desde Oriente no parece poner en entredicho nuestros conceptos ni códigos; ítem más, en cuanto que esos pocos materiales se acercan a pantallas minoritarias y son visionados por sectores limitados de la población. Nadie se llame a engaño, el control de los medios de distribución y exhibición por parte de grandes multinacionales ligadas al imperio americano es cada día más férreo y, evidentemente, el gigante defiende su producto y lo rentabiliza tanto económica como ideológicamente. Pero las cuotas de mercado no son tan favorables al cine dominante en Extremo Oriente (no mantiene su hegemonía mundial por ser la industria que más artefactos filmicos lanza al mercado y, desde luego, tampoco por su calidad).

Ni que decir tiene que la industria americana va a intentar la penetración en esos mercados y seguirá luchando contra Europa para que se derogue la excepción cultural exigida por los franceses (una de las claves del éxito de sus cifras); pero esa batalla, que se libra en el entorno de lo simbólico, sólo puede ganarla mediante la homogeneización del imaginario colectivo en tales zonas (CNN hace su labor y no menos importancia tienen las series televisivas), fruto de la globalización que equilibra a la baja las exigencias culturales y sociales de los pueblos. No entraremos en este sangrante tema, tanto más cuanto los acontecimientos a partir del 11 de Septiembre han puesto muy de manifiesto lo que los americanos consideran como libertad, democracia, vida, terrorismo... en una palabra: valor de *su* vida vs valor de muerte *de otros*.

En palabras, que compartimos, de OLIVIER JOYARD y CHARLES TESSON (*Cahiers du cinéma*, número fuera de serie aparecido en Mayo de 1999) sobre la cinematografía oriental: “*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". Creo que es mucho lo que se inscribe en el interior de esta frase aparentemente simple: 1) asunción de un modelo representacional entendido como contemporáneo, es decir, marcadamente diverso del hegemónico o, lo que es lo mismo, rechazo de la normativización del cine institucional; 2) búsqueda de mecanismos discursivos autónomos, no condicionados ni limitados, y 3) transmisión al espectador de la sensibilidad, de la emoción, sin desproteger su capacidad crítica. Ya no se trata de hacer digerir un imaginario, ni de imponer un criterio, sino de abrir los filmes a la polisemia de la imagen; el espectador se constituye en pieza clave para el ejercicio de una hermenéutica que dota a la obra del sentido a partir de su inclusión, como ente lúcido, en la operación de lectura.

Extremo Oriente ha sido históricamente una zona fustigada por la economía expansionista de las grandes compañías multinacionales, que han hecho de Shangai o de Hong Kong centros financieros de nivel mundial; políticamente la presencia extranjera ha sido también constante, sea colonial o por negocios. Con estos precedentes, la multiculturalidad se ha convertido en un sello de distinción; el ciudadano de Hong Kong o Taipei no es oriental ni occidental, sino ambas cosas a un tiempo; escucha música china y también americana, sabe de sus costumbres ancestrales pero en ellas tienden a interpenetrarse cada vez más las de los pueblos colonizadores. Sin embargo, de ninguna manera podríamos adjudicar al cine de WONG KAR-WAI o de EDWARD YANG el calificativo de "occidentalizado" y sí el de personal, formalista o estéticamente renovador. Hemos tomado como muestra dos filmes realizados en 1999/2000 de estos dos realizadores representativos de un tipo de discurso que penetra en la cotidianidad para desvelar desde ella las contradicciones y desesperanzas que embargan al ser humano en una sociedad cuyo flujo discurre por los derroteros del sometimiento y la homogeneización, dos filmes que trascienden la *historia* para acceder a la *Historia*.

Deseando amar (In the Mood for Love) arrastra al espectador hacia un territorio íntimo que está en su propia mente: el recuerdo, el tiempo, el amor frustrado, la incomunicación, el desencuentro... vivencias personales que todos soportamos y pretendemos hundir en el olvido. WONG KAR-WAI consigue que ese lugar sepultado rompa todas las barreras que nuestro subconsciente le ha impuesto y salga a la luz con toda su crudeza pero también con todo su esplendor (de alguna forma, opera un mecanismo similar al de *lo siniestro, unheimliche* según FREUD, algo que hemos reprimido y vuelve para atenazarnos). Claro está que este flujo de tensiones y

sensaciones no proviene del filme sino del espacio turbulento en que se debate la mente –y las entrañas- del espectador ante la pantalla; es decir, *Deseando amar* actúa como revulsivo, la historia que nos cuenta es doble: por un lado, la que proviene de la trama argumental (muy limitada) y que juega con los desencuentros de una pareja de amantes en los años sesenta; por otro lado, la que cada uno llevamos en nuestro interior, otra historia de amor de aquello que pudo ser y nunca fue. La verdadera película trasciende el espacio de la sala para proyectarse directamente en nuestro pensamiento, sin necesidad de mediación óptica.

Esto, que parece imposible, no es sino la lógica consecuencia de una estructura formal que no debe nada al modelo representacional institucional. WONG KAR-WAI remite su discurso a los aspectos formales –donde siempre están los contenidos- y opera un mecanismo de deconstrucción desde el interior del mismo filme. Nos explicamos: los quince meses de rodaje (algo insólito si lo comparamos con los procedimientos occidentales) sirvieron para edificar un material visual en el que la historia se construía sin vacíos, donde las relaciones entre los personajes eran plenas, pero el montaje posterior va eliminando, arañando un filme que nunca verá la luz para completar otro, el definitivo, que está hecho de retazos, de sugerencias, de momentos suprimidos, de visiones fugaces, de *ausencias*. Ahí es a donde queríamos llegar: la ausencia. *Deseando amar* es auténtica poesía y, como tal, no importa lo que dice sino lo que sugiere, y esto lo consigue mediante la utilización de un procedimiento enunciativo (el punto de vista) y otro formal inherente al lenguaje cinematográfico (el uso de la elipsis y el fuera de campo). Obsérvese que este fenómeno es común en los dos filmes que aquí tratamos y cómo ese nivel de sugerencia permite la transferencia de un plus de sentido y la dialéctica entre lo privado y lo público (la historia y la Historia).

El punto de vista se manifiesta a través de una enunciación explícita que remite al efecto de extrañamiento tan querido a BERTOLD BRECHT y a los formalistas rusos (*ostranenie*). La cámara, que es quien narra, no es un personaje testigo sino la misma mirada de WONG KAR-WAI; una mirada que, lejos de la omnipotencia que acostumbramos a celebrar en el cine hegemónico, es terrenal, tiene problemas para ver e identificar lo que ve. Una mirada inquieta, deslumbrada ante la vida, humana, en una palabra. Con tal premisa, la cámara tiene que situarse en el exterior de los personajes y en el exterior de la historia misma, puesto que ella misma vive.

Para conseguir ese “desde fuera”, que bautizaremos ya como *distancia*, WONG KAR-WAI usa muy inteligentemente, como ya lo venía haciendo en sus filmes anteriores,

los recursos estrictamente cinematográficos: el blanco y el negro, donde fluyen las retóricas de la elipsis, e incluso la pantalla vacía (mantenimiento, en ocasiones, de total oscuridad), pero, sobre todo, un fuera de campo tan pregnante como aquello que oculta. La cámara, *alter ego* del realizador, se detiene en la antesala del acontecimiento (magníficos los planos del pasillo, mientras la acción transcurre en la habitación) por un efecto de pudor. “Efecto” que, de hecho, es el que permite la sustitución, en nuestra mente, de los personajes del filme por nosotros mismos y nuestras experiencias personales. La cámara busca y huye al tiempo (*travellings* sobre las paredes, descentrados, desenmarcados), es, como decíamos, humana.

Y el tiempo. El paso del tiempo. Tiempo cinematográfico y tiempo vital que WONG KAR-WAI impregna con ralentizaciones casi imperceptibles, expandiendo la nimiedad del momento -como hiciera DE SICA en *Umberto D-* pero comprimiendo a la vez el contenido del relato, del que sólo importan las sensaciones. Porque esto es lo que se juega en el filme: las sensaciones. Y es lo que se transmite al espectador en última instancia (de ahí la dualidad en la lectura que proponemos).

El propio director, en una entrevista anterior al rodaje del filme realizada por *Cahiers*, ya decía: “La utilización que hago del *ralenti* es pragmática: es una llamada a una suspensión del flujo, una manera de dejar a los personajes y a los espectadores disfrutar de una mirada, de una atención a un ruido o a una luz”. Como él mismo confiesa, no se trata de un cine para los demás, sino de una trama (en el sentido de tejido, telaraña) de recuerdos significativos, y, evidentemente, hay un referente en el cine de BRESSON, cuyos filmes “han sido un gran choque estético para mi: un arte de estar al acecho, a la espera. En su cine, los actores equivalen a piedras, a árboles, a objetos. Su trabajo se sitúa del lado de los elementos, de la supresión progresiva de su estatus, de sus connotaciones, para poder (re)escribir por encima”.

Además, la ciudad, Hong Kong, otra de las grandes características del cine de WONG KAR-WAI. La presencia urbana es física, se manifiesta en los lugares en que se desenvuelven los personajes e incluso en la lluvia; el ambiente es intrínseco a la ciudad, hasta el punto que *Happy Toghetter*, un filme anterior rodado en Buenos Aires, tiene ese mismo ambiente, llevado al paroxismo con *Chungking Express* y *Fallen Angels*, donde las aceleraciones son marcas de elipsis. Hong Kong es, en cualquier caso, un personaje más, del que no puede desvincularse ninguna imagen; un lugar en el que parecen sonar los ecos de músicas del pasado y del presente (la banda sonora es un elemento de radical importancia que adquiere matices también poéticos al subvertir nuestra sorpresa por las

canciones de NAT KING COLE en un entorno en el que no lo esperamos y, hay que decirlo, en el que funciona a la perfección).

Pensábamos en *Deseando amar* como paradigma y quizás sea esta una proposición excesiva, dadas las características de especificidad del filme. Ahora bien, podemos extraer de él algunos de los parámetros adjudicables también a *Yi-Yi* (y al cine que se está produciendo en la zona, lo que nos remite a la reflexión de JOYARD y TESSON que citábamos más arriba):

- Desvinculación del *Modelo de Representación Institucional (M.R.I.)*, a cuyas normas no se somete, que estriba esencialmente en la incorporación al significativo fílmico de los mecanismos de enunciación, sea por ruptura del academicismo en el lenguaje o por el trabajo sobre las ausencias (elementos de sutura en el M.R.I. que aquí se convierten en procedimientos de extrañamiento y sugerencia de orden connotativo).
- Capacidad técnica. Es evidente que los cineastas orientales cuentan con una infraestructura que les permite alcanzar unos niveles de perfección técnica que podemos calificar de “exquisitos”, pero, además, la incorporación de las nuevas tecnologías (rodaje con cámaras digitales, efectos de color e imagen, aceleraciones, ralentizaciones, etc.) posibilita la generación de materiales con un alto grado de mistificación, fruto también de la multiculturalidad en que se desenvuelven los cineastas.
- Estética personal no adscribible a corrientes o estilos grupales. Cada cineasta construye sus perfiles formales de manera unívoca y en ellos tienen cabida las influencias de otras cinematografías al tiempo que la idiosincrasia local. La formulación estética se ve también afectada por la incorporación de relatos de diversas procedencias. Así, en filmes como *Fallen Angels*, también de WONG KAR-WAI, los ecos de *A bout de souffle*, de GODARD, del cine negro o de la *nouvelle vague*, son patentes, pero, junto a ellos, está el ritmo trepidante de una planificación que rompe el encuadre, que trocea los personajes mediante planos y angulaciones imposibles.
- Relatos que buscan un tipo de espectador muy diferente al que construye el cine hegemónico. Se trata de conseguir un *público distanciado* –fruto de las intervenciones enunciativas– que se implique en la representación sin desarrollar mecanismos de identificación secundaria; un público así

mantiene su capacidad crítica y no está limitado en el terreno de las sensaciones. El objetivo es la transmisión de sentido más que de significado, puesto que éste es unívoco en el cine dominante y aquel, sin embargo, lo construye el espectador a partir de los elementos que el filme le suministra. Un discurso abierto propicia múltiples lecturas.

Con estas premisas como referencia, nos ocuparemos ahora de *Yi-Yi*, película dirigida por EDWARD YANG que nos permite constatar la pregnancia de una mirada fílmica con personalidad propia en la que se cumplen estrictamente los tres parámetros antes reseñados y que, además, nos permite efectuar –con mayor eficacia que en el caso de *Deseando amar*- una exploración de la dialéctica entre Historia (*history*) e historia (*story*) desde la reflexión sobre una triple conceptualización:

- 1) la denuncia del mecanismo discursivo que propicia la globalización al proclamar el *fin de la Historia* y que se traduce en la transparencia del lenguaje audiovisual hegemónico y la naturalización de sus contenidos con la supuesta verdad ideológica (lo políticamente correcto),
- 2) el desvelamiento de los mecanismos de transparencia enunciativa, que permite sacar a la luz mediante procedimientos de inferencia las auténticas “*historias*” *ocultas* en el seno de las vivencias sociales habitualmente acalladas y sojuzgadas, y
- 3) la circularidad de los discursos antihegemónicos, que hace extrapolables los relatos privados a la instancia pública al instituir contenidos (y sus expresiones) de carácter polisémico que aspiran a la fruición espectral por la vía de la participación crítica. *Historias sin fin* porque su clausura corresponde al proceso de interpretación.

Las teorías actuales del discurso disuelven la distinción entre discursos realistas y ficcionales sobre la base de la presunción de una diferencia ontológica entre sus respectivos referentes, reales e imaginarios, subrayando su común condición de aparatos semiológicos que producen significados mediante la sustitución sistemática de objetos significativos (contenidos conceptuales) por las entidades extradiscursivas que les sirven de referente. En estas teorías semiológicas del discurso, la narración resulta ser un sistema particularmente efectivo de producción de significados discursivos mediante el cual puede enseñarse a las personas a vivir una "relación característicamente imaginaria con sus condiciones de vida reales", es decir, una relación irreal pero válida con las formaciones sociales en las que están inmersos y en las que despliegan su vida y cumplen su destino como sujetos sociales [...]

Los mitos y las ideologías basadas en ellos (*los relatos*) presuponen la adecuación de los relatos con la representación de la realidad cuyo significado pretenden revelar. Cuando empieza a desvanecerse la creencia en esta adecuación, entra en crisis todo el edificio cultural de una sociedad, porque no sólo se socava un sistema específico de creencias sino que se erosiona la misma condición de posibilidad de la creencia socialmente significativa (WHITE, 1992: 12)

Las casi tres horas de metraje de *Yi-Yi* actúan como un bisturí sobre la historia cotidiana de una familia acomodada y su entorno socio-económico, pero la linealidad del relato –que nunca se quiebra- no avanza respetando las cláusulas de causa-efecto a las que estamos tan habituados sino a través de una sucesión sistemática de radicales elipsis que conectan acontecimientos (efectos) y dejan las causas al libre albedrío del espectador, que habrá de desbrozarlas de entre la maraña argumental en constante evolución (donde se vierte toda la información en “otro orden”), supliendo vacíos e infiriendo desde un *horizonte de expectativas*.

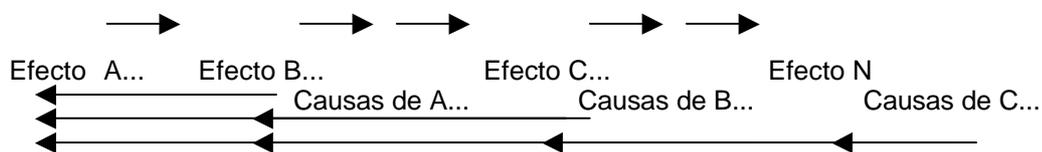
El entorno familiar se constituye en el eje de un espacio que implica las habitaciones de cada vivienda, el rellano del bloque de apartamentos en que vive el matrimonio NJ – Min-Min y los contextos vecinales y laborales. Es decir, un orden de privado a público, jerarquizado y sistematizado, otorga el protagonismo a NJ (personaje que vertebraba el filme) a partir de una escala que abarca desde sus más íntimas vivencias (el pasado de frustración sentimental, que se conecta así con *Deseando amar*) hasta las más banales -pero no menos importantes- (los negocios), pasando por su contexto inmediato (hijos, vecinos y las relaciones entre ellos). De ahí que no sea ninguna veleidad la fijación de un cuadro de relaciones:



Como puede observarse, la abuela es un punto de conexión central y el hecho de que el argumento del filme se desarrolle desde el momento en que enferma hasta el que muere (con un prólogo, la boda, y un epílogo, el entierro) no es en absoluto baladí,

puesto que su postración le permite oír pero no hablar ni efectuar movimiento alguno, constituyéndose así en mudo testigo de cuanto acontece a su alrededor (a través de las paredes -el espacio privado- en un primer nivel de lectura, pero, más importante, como “presencia” simbólica en un mundo incapaz de prestarle la necesaria atención y que camina a la deriva). El lugar de la enfermedad (territorio) es, así, el de las confesiones: Min-Min huye porque no se ve capacitada para hablar con su madre, Ting-Ting desea ser perdonada porque se considera culpable del mal, A-Di no encuentra las palabras y “elucubra” sobre su capacidad para hacer dinero; sólo NJ explora la reflexión en voz alta, la capacidad para revisar su pasado, mientras que Yang-Yang no tiene nada que decir porque todavía debe aprender para enseñar a otros (conciencia de su inocencia).

Ese espacio familiar no es sino el microcosmos de una sociedad que se ve abocada a la pérdida de identidad. La abuela –el pasado- calla, vencida, mientras que el niño, Yang-Yang, representa la esperanza y el resto de personajes escenifican la dura realidad de que los errores se repiten inexorablemente, la frustración. En consecuencia, el filme avanza a saltos, mediante elipsis que conectan una sucesión de efectos para los que no se da causa, salvo por deducción: la información es implícita o, en caso de ser explícita, se vierte en diálogos, fondos, ambientes... pero siempre una vez la acción está en movimiento hacia adelante, en un flujo:



El aparato formal se pliega a esta exigencia, claramente antinormativa, dejando que la enunciación se manifieste en todo momento. Así, el supuesto accidente de la abuela tiene lugar porque la hija ha olvidado bajar la basura, lo cual queda implícito por la insistencia del plano en que se produce el olvido: Ting-Ting observa a su nueva vecina y sale hacia la fiesta de la boda, el plano mantiene la terraza vacía con el recipiente de la basura marcado en primer término; pero, además, esta breve escena incorpora la relación vecinal y, con ella, el protagonismo colectivo de un núcleo más amplio que el familiar. Este efecto de subrayado enunciativo se multiplica en el filme como anticipación de los saltos temporales: vehículos policiales antes de que sepamos nada del crimen, juegos de Yang-Yang con el agua, discusiones en la vecindad, monjes budistas saliendo del edificio, etc.

Las elipsis se producen siempre por corte neto pero hay un vehículo sintáctico de linealización, el sonido, que fluye según diversas posibilidades: 1) anunciando por los diálogos el punto de destino para el plano siguiente (“vámonos ya, o llegaremos tarde”, “habla con él, gana tiempo”, etc.), 2) fusionando el fin de una secuencia con el comienzo de la siguiente por un elemento compartido (el relámpago en el planetario, la tormenta en la calle), 3) manteniendo la banda sonora sobre la secuencia siguiente (para descubrir el origen de la música: Ting-Ting al piano, o para prolongar un efecto retórico: karaoke), y 4) superponiendo los diálogos de un sintagma paralelo sobre los de otro (NJ y su ex-amante sobre Ting-Ting y su incipiente historia de amor que repite las frustraciones del padre).

Otra norma que se quiebra es la de la sutura. En *Yi-yi* apenas se da el plano-contraplano: la *frontalidad* es constante desde el simbólico plano inicial (la boda) que cierra con un fundido –sin contracampo, el único de la película- para reproducirse de nuevo en un plano general del grupo familiar en el césped y haciéndose una clásica foto. Téngase en cuenta que las transiciones brillan por su ausencia, y decimos que “brillan” porque precisamente son patentes los cortes, hasta tal punto que cuando NJ regresa de su viaje a Japón hay una sucesión de planos (de pie ante la ventana, pidiendo la taza a su hija, durmiendo sobre una superficie no ubicable, tomando la taza de manos de su hija en la cama) sin solución de continuidad cuya cadencia no puede sorprendernos porque ya está construida por el discurso previo la estructura formal mostrativa que caracteriza todo el filme. Por ello, el plano inicial, con su fundido, es connotativo (la familia, la célula social, en un momento de supuesto goce) y después las únicas transiciones serán ya icónicas, integradas diegéticamente (espacios de la ciudad, edificios de oficinas en Tokio) o voluntariamente connotativas (nubes sobre el cielo azul y brillante, luna en la noche).

¿Quién mira? Este es uno de los ejes fundamentales del filme porque la mirada es siempre del ente enunciador (manifiesto) o corresponde a la de un personaje y se marca como tal por su ocularización, niega el contracampo y se mantiene a distancia (tampoco es el espectador):



La *distancia* es emblemática porque marca la posición del espectador y la del enunciador, separándolos (incluso por la permanente inscripción de “barreras” ante la cámara: puertas, objetos, espacios físicos propios de la ciudad o de los edificios). Quiere esto decir que se niega también el proceso de identificación -el filme reclama un espectador crítico, participativo- pero no la emoción desde la palabra (impresionantes diálogos de la pareja protagonista, monólogos ante la abuela o discurso final del niño) y/o la imagen (espacios, miradas y magníficos fuera de campo). Emoción y sensibilidad también en la mostración de ese “lugar” familiar que parece conectar con la tradición del cine de YASUHIRO OZU y que tiene su máximo exponente en el rellano vecinal y los pregnantes sonidos “desde el interior” de esas puertas, ora abiertas, ora cerradas, que separan la *mirada* de la *vida* (la abuela como *leit-motiv*).

Y es que esa “distancia” es vital para que el discurso dialéctico entre entorno familiar – contexto pueda funcionar. No son tanto los obstáculos, que marcan la imposibilidad del espectador para completar los sistemáticos mecanismos de identificación del cine hegemónico mediante efectos de extrañamiento, cuanto la asunción de que hay un espacio que condiciona, oprime y determina las vidas de los personajes; de ahí que el sonido en esos planos “distantes” superponga la calle, los vehículos, las voces externas, a la acción que supuestamente se está narrando; de ahí, también, que en repetidas ocasiones veamos la acción a través de espejos o reflejos, y, lo que es más definitorio, por inscripción en el significante de dos espacios (interior y exterior) de los cuales la mayor pregnancia máxima se concede al exterior (oficinas, calle, ventanas... *travellings* sobre los edificios de negocios en Tokio):



Mirada asimismo a través de mediaciones audiovisuales (los vídeos en la casa y en el colegio, la confusión entre el goce de A-Di ante el nacimiento de su hijo en el hospital y las imágenes reproducidas en el vídeo) que parecen seguir a los personajes por doquiera evolucionen (efecto de panóptico). Por lo tanto, dialéctica que transita

desde la historia de la cotidianidad, desvelando los espacios oscuros, hacia la historia de la contemporaneidad aplicable a la zona (Taiwán, Japón).

Decíamos antes que hay una gran presencia del ente enunciador, pero éste se inscribe en el propio filme a través del niño, *Yang-Yang*, *alter ego* absoluto que se empeña en mostrar *la otra mitad de la verdad* que sus semejantes no pueden ver (fotos de lugares inubicables, nucas de los familiares y amigos) y declara ante el cadáver de su abuela: “quiero contar a la gente cosas que no saben y mostrárselas... siento que soy viejo”.



El niño posee una mirada inocente que se transmuta por la enunciación en mirada cómplice; fotografía las nucas de los demás, los espacios ocultos, de la misma forma que el filme se recrea en la mostración de los personajes de espaldas y de las situaciones desde lejos para privilegiar la sugerencia sobre la persuasión, la connotación sobre la denotación. Yang-Yang vive su experiencia infantil de la misma forma que la enunciación desarrolla su apuesta formal: “como no lo ves, te lo enseño”.

Todo el aparato retórico del filme, construido sobre la base de la elipsis y el fuera de campo, obedece a esta concepción “pronunciada” por el niño. Gran sabiduría, pues, en tales palabras, compartidas por una enunciación que quiere “mostrar” –más que narrar- aquello que está oculto: la verdad *es* que los errores se repiten (paralelismo entre la frustrada historia de amor de NJ y la de su hija, en que se imbrican una sucesión de elipsis marcadas por la función retórica a través del sonido, como hemos dicho) y *es* que “uno no ve lo mismo que el otro: sólo vemos la mitad de la verdad”. Esa verdad salta a través del tiempo y el espacio (la vejez de que habla el niño) para extrapolarse a la situación de Taiwán. No es casual la insistencia en los negocios, en los entramados urbanos, en la opresión ambiental; hay una pérdida de valores culturales que hunde las vidas de los personajes en la infelicidad porque, en última instancia, Taiwán vive una doble pérdida: la de su estructura socio-económica (fruto de la globalización, plasmada

en los negocios y en la voluntad de enriquecimiento sin escrúpulos) y la de su cultura ancestral (fruto de la occidentalización, plasmada en la visita al antiguo colegio, como reliquia del pasado, y en las múltiples referencias icónicas a lo hegemónico: Batman y Robin, Coca-Cola, McDonald's, filmes, camisetas, fotografías de Gary Cooper en la habitación de la abuela, etc.). Mirada que desvela el lado oculto de una sociedad que no se resigna a la humillación, al menos desde la fuerza y consistencia de las imágenes de sus filmes (y aquí comprobamos cómo esa dialéctica entre lo privado y lo público es susceptible de aplicarse también a *Deseando amar*).

Nos interesa aquí fundamentalmente esta cuestión porque, si aparentemente el filme no habla para nada de la situación contextual ni de la Historia, lo que hace es construir un microcosmos que difícilmente puede separarse de ellas y que actúa en el sutil nivel de la sugerencia, con leves marcas (la "distancia", la presencia de la ciudad, la insistencia en la dicotomía negocios-felicidad). El fracaso de NJ no proviene de sus relaciones sino de su desgaste profesional, donde ha de simular la agresividad del ejecutivo moderno frente a su inherente espíritu de honestidad personal, cada vez más perdida; por eso, le es necesario recuperar el pasado e identificar en qué momento se ha producido el corte que, erróneamente, confunde con su primer amor (la historia, en justa lógica, se repite). Por un lado, la relación con el ejecutivo japonés le desvela la necesidad de una nueva concepción de los negocios que no se base en el lucro y que retome el espíritu del riesgo, pero esa opción va estrechamente ligada a un planteamiento de vida ("¿por qué tenemos miedo de las primeras veces?, cada día es una primera vez"). A-Di, su cuñado, por el contrario, vive en la abundancia porque lo hace en la mentira (miente a su madre, a su esposa y a su amante), pero tampoco encuentra la felicidad. No es casual que el ambiente familiar que centra la acción sea el de un grupo social acomodado porque es ahí donde se pone de manifiesto que los años de cambio, de homogeneización, de globalización, de occidentalización, no han aportado ni un ápice de felicidad y sí grandes opresiones morales sobre el individuo.

El mundo de los negocios se ha impuesto sobre el personal y social, condicionándolo y pervirtiendo sus esperanzas de antaño. Sólo es posible la recuperación del pasado a través de la abuela, con quien han de morir los recuerdos y el "saber". La abuela es, en última instancia, el hilo conductor, el eje metafórico del filme. Ella permanece inmóvil, es el muro de lamentaciones donde el resto de la familia puede confesar sus errores pero sólo el esfuerzo de "hablar" les redimirá (Ting-Ting, en la hermosa secuencia en que la abuela –su fantasma– le acaricia los cabellos en una última

manifestación de su quebrada humanidad, se sabe perdonada y abre una vía a la esperanza que se conecta de inmediato con la concepción de la mirada de que hace gala el propio filme: “¿por qué el mundo no es como lo imaginamos?... cuando cierro los ojos, el mundo que veo es magnífico”). Es por eso que el fuera de campo se convierte en uno de los recursos formales y discursivos esenciales del filme, porque el punto de focalización es ese eje metafórico situado en la evanescente “presencia” de la abuela, cual si la cámara pudiera confundirse con un fantasma que se mira a sí mismo en cuanto espacio histórico (ciudad, sociedad). Los acontecimientos están “más allá” de nuestra mirada, pero ésta abre el discurso hacia lo polisémico porque nos hace partícipes de una mirada omnisciente que radica en la voluntad discursiva del ente enunciador de no imponer sino sugerir: escuchar detrás de las puertas, huir mediante panorámicas del espacio de la acción para quedarse allí donde todo es abarcable precisamente porque “cerramos los ojos”:



¿No podría decirse que, al aproximarnos a lo diferente, la historia nos da acceso a lo posible, mientras que la ficción, al permitirnos acceder a lo irreal, nos lleva de nuevo a lo esencial? (Ricoeur, 1999: 155)

Distancia, pues, que se desvela como plus de sentido cuya capacidad de interpretación queda en manos del espectador. Mirada desde el punto exacto en que “todo” es perceptible, aun sin ser visto: detrás de las puertas, en los pasillos, en el rellano...



Si tomamos la secuencia en que el monje budista visita a NJ, la cámara hace un recorrido por los personajes (Ting-Ting en su habitación, de espaldas; Yang-Yang experimentando con el agua) mientras escuchamos en *off* la conversación, pero al

recuperar el espacio en que ésta tiene lugar, una pared impide ver al monje y sólo captamos a NJ que acaba firmando un cheque como donativo. Más evidente todavía, en la secuencia en que A-Di intenta suicidarse, donde la cámara “huye” literalmente del espacio de la acción para mantener el fuera de campo al que nos llegan tan solo los sonidos *off*. Esta utilización acusmática del sonido tiene lugar en múltiples ocasiones a lo largo del filme y no sólo como efecto retórico sino con un valor discursivo manifiesto que alcanza sus máximas cotas en el diálogo entre NJ y su ex-amante, superpuesto sobre Ting-Ting y su enamorado, que cumplen con la imagen lo que el recuerdo fija en la palabra (hablan de haberse cogido la mano por primera vez en un paso de peatones y la hija lo hace en ese mismo momento: la historia se repite).

¿Saga familiar o historia colectiva? ¿pasiones íntimas y cotidianas, o reflejos sociales? Ni que decir tiene que nos encontramos ante los segundos casos, y esto se pone en evidencia gracias a los mecanismos formales de ambos filmes: sin la *distancia* la lectura resultaría reducida y empequeñecida, con la *distancia* la historia piensa sobre la Historia, y, al mismo tiempo, el cine reflexiona sobre la vida y sobre sí mismo. Tal metadiscursividad nos enriquece a todos y nos deja intuir vías alternativas frente a la dominación permanente del discurso hegemónico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, “China, en la frontera del discurso fílmico”, en *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, núm. 12, Ateneo de La Laguna, La Laguna, 2002. Págs. 33-38.
- RICOEUR, PAUL, “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”, en ARANZUEQUE, GABRIEL (ED.), *Horizontes del relato*, Madrid, Cuaderno Gris, 1997.
- RICOEUR, PAUL, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- WHITE, HAYDEN, *El contenido de la forma narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.