

Wong Kar-Wai

Y LA POÉTICA DEL SECRETO

Jezreel Salazar*

lo esencial es invisible a los ojos

Antoine de Saint-Exupéry

Según Gastón Bachelard, “el instante poético es la conciencia de una ambivalencia”. La sentencia resulta adecuada para definir la mirada que propone el cine del director hongkonés Wong Kar-Wai, quien se ha caracterizado por crear un cine de gran sofisticación y sensualidad, centrado en el registro intimista de las pasiones amorosas y sus frustraciones constantes. Esto es perceptible desde su vertiginosa *Chungking Express* hasta la complejísima *2046*, donde el peso de los recuerdos y la imposibilidad de la entrega permiten una profunda reflexión sobre los vínculos entre realidad y creación artística. No obstante, fue con su séptima película, *Deseando amar (In the mood for love)*, en donde se perfeccionan los recursos de este cineasta, quien logra crear una verdadera joya fílmica. Ahí, Kar-Wai reflexiona sobre la infidelidad a partir de una historia mínima: dos vecinos descubren que sus respectivas parejas son amantes y a partir de esta revelación,

la pareja engañada, en su afán por descubrir cómo fue posible el adulterio, se enfrasca en una compleja relación pasional.

Lo primero que llama la atención es el tratamiento sobre esta particular intriga erótica. La historia de amor más recurrente en el cine es el triángulo amoroso, la disputa de dos mujeres por un hombre o la rivalidad entre dos hombres por una mujer. La historia pasional entre cuatro personas es menos común. Wong Kar-Wai la resuelve de una manera sencilla y al mismo tiempo la sintetiza: sólo podemos conocer a dos de los personajes (Chow y Lizhen), nos es permitido acceder solamente al interior de la pareja engañada. Esa es la historia de amor que le interesa a Wong Kar-Wai, una historia de amor derivada, contingente, que surge por la casualidad, el dolor y la afrenta. Una historia que nunca habría existido por voluntad propia.

A partir de esa anécdota el tratamiento tiene algo más de paradójico: el director nos obliga a observar la desgracia con ojos maravillados. La narración de las desventuras del corazón está realizada a través de una fotografía prodigiosa, en el juego de la luz, los colores y las sombras, nos deleita en medio del paisaje emocionalmente desolado. La escena en que Lizhen busca compañía con la esposa de Chow es al mismo tiempo admirable y anómala. Mientras Lizhen se muestra amable para conseguir una conversación que alivie su soledad, la esposa de Chow es brusca, descortés, cortante. Al cerrar la puerta se escucha la frase: “era tu esposa”, lo

* Ciudad de México, 1976. Cinéfilo de ocasión, disfruta descifrar los enigmas inscritos en las películas de Haneke, Ki-duk, Medem, Kieslowski... Recientemente apareció bajo el sello editorial de Tierra Adentro, el libro *La conciencia imprescindible. Ensayos sobre Carlos Monsiváis*, del cual es compilador.

que le confiere a la escena un carácter cruel y aberrante: la infidelidad ocurre en el departamento de junto. Lizhen está en espera del marido, mientras éste la engaña a un metro de ella tan sólo encubierto por una pared. Aquí está uno de los aciertos de Wong Kar-Wai, quien ha aprendido a narrar el drama, la tragedia amorosa, de una forma sutil, casi encantadora.

Tal paradoja (la tragedia que maravilla) revela una clave para comprender la cinta: el sentido de la imprecisión. El motor de la trama está dado por una ambivalencia constante de los dos personajes engañados, en cuya relación la lógica del deseo siempre está precedida por el peso de la culpa, la carga del secreto y el miedo a reproducir (como un acto de venganza) una infidelidad simétrica a la que ellos mismos sufrieron. Quizá el mayor logro del realizador consiste en mantener esta ambigüedad. Ni Chow ni Lizhen (los personajes principales) parecen estar dispuestos a caer en la misma traición que ellos sufrieron y condenan de sus parejas. Sin embargo y acaso sin quererlo, poco a poco un vínculo emocional surge entre ellos, hasta que resulta imposible continuar ocultándolo. El imperativo que se imponen de “no ser como ellos” les impide dar rienda suelta a sus sentimientos y limita la relación desplazándola a un plano casi platónico.

No obstante, el desenlace amoroso, nunca explícito, estará insinuado a través de un lenguaje más gestual que verbal. Cuando los nuevos amantes se toman de la mano en un taxi luego de que ella afirma “no quiero volver a casa esta noche”, podemos intuir que la nueva infidelidad tendrá lugar. Sin embargo, esto no aparece nunca en la pantalla y es aquí donde cabe resaltar el arte de la elipsis que Kar-Wai practica a través de la edición. Y es que, a pesar de haber filmado aquellas escenas donde se resuelve la trama, donde sabemos si en efecto la segunda infidelidad se consuma, el director decidió eliminarlas en el momento de la edición de su filme. (En el disco de “extras” que acompaña el DVD de la película, estas escenas inéditas están contenidas en un apartado titulado “El secreto del cuarto 2 046”). ¿Qué significado tiene para la película como obra acabada el dejar fuera estas imágenes? Si toda cinta supone una elección de secuencias que dan sentido a la trama y definen un estilo de narrar, ¿qué implicaciones estéticas conlleva la eliminación de esas escenas?

Kar-Wai dirige la trama a partir de insinuaciones, sobrentendidos y silencios, de modo que la historia cobra vida en los encuentros y desencuentros fortuitos de los

personajes, a quienes conocemos más por sus actos que por sus palabras. Así vemos, por ejemplo, en la constante preocupación por la salud de Chow, el amor que Lizhen siente hacia él. Por su parte, Chow no puede ocultar los gestos de frustración que le provoca el continuo rechazo de su coprotagonista. Los personajes de Kar-Wai se hallan escindidos entre el ser y el parecer, entre el deseo y la realidad. De ahí su actuar ambivalente, su acercamiento y alejamiento constantes. Lo cual es remarcado por el tema de la película: “Quizás, quizás, quizás”...

A esto contribuye la supresión de lo ocurrido en la habitación 2 046 (cifra que retomará Kar-Wai para el título de su siguiente película). Se remarca la importancia de *lo no dicho*, de lo aludido sólo a partir de sugerencias y detalles, de lo inexpresado. Lo que se busca al eliminar escenas es en principio potenciar la ambigüedad de la historia, mantener cifrada la verdad de la trama, cuya revelación será aplazada o mantenida, a través de un rodeo, en la indefinición. Esto puede verse en uno de los continuos *ensayos* que realizan los personajes al interior de la historia. En una escena Lizhen confronta a su esposo, a quien vemos de espaldas. La protagonista le recrimina su adulterio, pero pronto, ya con otra perspectiva de la cámara, nos percatamos que con quien está hablando es en realidad con Chow. En un juego no exento de ironía, los protagonistas actúan encarnando el papel de sus respectivos rivales. Aunque en principio el juego surge con la intención de intentar comprender cómo fue que se conocieron y sedujeron sus parejas, después se convierte en una estrategia de complicidad, un mecanismo para hablar de sí mismos. Estas actuaciones fingidas son *ensayadas* repetidamente hasta que cierta verdad sale a flote (la crueldad del cortejo infiel, el dolor del engaño, la certeza del propio enamoramiento) y es conocida por el espectador.

De este modo, Kar-Wai problematiza al interior de la película tanto el tema de la *actuación* (apariencia/ pretensión/ impostura) como el de la construcción de la propia obra. *Deseando amar* se devela así como una película que reflexiona sobre sí misma. Tal autoreferencialidad tiene el efecto de hacer evidente el carácter ficcional de la obra, así como señalar la provisionalidad de las verdades, lo que permite pensar la actividad fílmica como un ejercicio de relectura constante. Y el amor como una tentativa, como un ensayar constantemente gestos e insinuaciones, el deseo como búsqueda incansable de la certeza del otro, en medio de tanta incertidumbre, de tantos futuros posibles.

Apariencias, tentativas, camuflajes, son los fundamentos de la película, cuya estrategia de ocultamiento implica un modo de narrar donde se privilegia el aplazamiento sobre la explicación inmediata, e incluso se silencian las presencias incómodas, aquellas que por su centralidad darían al traste con la forma sesgada del relato. En este sentido, uno de los aciertos de la película consiste en no mostrar nunca los rostros de la pareja antagónica, los esposos adúlteros, quienes nunca aparecen de frente a la cámara. A ellos sólo los conocemos fragmentariamente: por ciertos objetos, por sus voces, sus pies o de espaldas. Se trata de presencias ausentes que se mantienen siempre en las sombras: el marido de Lizhen sale constantemente en viajes de negocios y la esposa de Chow trabaja de noche como recepcionista de un hotel.

Pareciera entonces que existe la imposibilidad de expresar directamente la verdad. O por decirlo con mayor precisión, la necesidad de afirmar que la verdad de la historia sólo puede conocerse oblicuamente, de manera indirecta. Que la realidad sólo puede percibirse desde una perspectiva incompleta. En una entrevista el director afirma que de las películas de Robert Bresson aprendió que “no se puede ver la totalidad de las cosas”. Por ello, en *Deseando amar* los movimientos de la cámara son limitados por los espacios reducidos en que están inscritos: pequeños cuartos, calles estrechas, corredores alargados, recovecos de escaleras. Pero también porque Wong Kar-Wai buscó que el espectador fuera como un vecino más, incapaz de ver el escenario y la trama de forma total y completa.

El reverso de esta mirada sesgada consiste en el carácter activo que le confiere al espectador. Kar-Wai busca la complicidad del espectador de modo que éste sea capaz de restituir los contextos cifrados, la amplitud de los escenarios, la historia implícita. Lo importante es que el espectador abandone su papel tradicional, pasivo, y que logre interpretar el mensaje oculto y darle significado a *lo no dicho*, superando así la ambigüedad e indefinición del relato. Por una suerte de estrategia de compensación, siempre tenemos la voluntad de colmar lo que se encuentra vacío.

Todo lo anterior sería imposible sin el trabajo de edición, al que podríamos definir como el encuentro creativo entre la supresión y la secuencia, como el arte de elegir lo que es enunciado o silenciado de una historia. El director de *Deseando amar* se nos revela como un maestro del montaje. En su obra la cuestión de la edi-

ción es fundamental. Y es que Kar-Wai trabaja de manera simultánea en la escritura del guión, la edición y la filmación. Conforme graba escenas, las edita y las reescribe. Lo que resulta un insólito dolor de cabeza para sus actores, es para el cinéfilo un resultado sin igual.

El proceso de edición resulta así no sólo parte esencial del trabajo, sino que constituye el elemento que configura sus obras e historias al momento de producir las. Sobre tal proceso Kar-Wai ha dicho que consiste en “guardar lo esencial y lo que es preciso”. Tal consigna es la condición de toda obra poética: no debe sobrarle nada, no debe faltarle nada. Por ello podría decirse que del trabajo en la edición proviene el carácter poético de las películas de Wong Kar-Wai. Luis Villoro afirma que la poesía “más que decir lo que es, alude a lo que no es”, y constituye “un habla en tensión permanente entre la palabra y su negación, el silencio”. No encuentro mejor forma de describir el arte discreto de Wong Kar-Wai, cuya substancia poética “se halla más bien oculta que manifiesta” (Gorostiza).

No obstante, la importancia del silencio, de *lo no dicho*, se expresa no sólo en términos formales sino a través de núcleos temáticos que van desarrollándose a lo largo de la película. Dos son los ejes narrativos que recorren la cinta y se encuentran vinculados: la censura moral y el secreto. Ambos constituyen un correlato a las preocupaciones formales del director, de modo que forma y contenido aparecen como intrínsecamente inseparables. (Así como la elipsis y el ocultamiento son formas de establecer secretos en la trama, el tema de la censura es convertido en asunto narrativo a través del trabajo de edición y la supresión de las secuencias).

Lo no dicho es el secreto, acaso el tema fundamental de la película. Los personajes principales jamás confrontan en la realidad a sus parejas con lo que han descubierto: la infidelidad que cometieron. Tampoco son capaces de dar cuenta de su propia relación secreta (la cual ocultan continuamente), ni de asumir el amor que se tienen. Quizá la escena que mejor retrata esta cuestión es cuando Chow, al final de la película, se decide a enterrar “el secreto del cuarto 2 046” en las ruinas de un templo antiguo.

Por otro lado, los personajes están inmersos en un mundo tradicionalista donde el peso del juicio moral fomenta el camuflaje de las actitudes, la sospecha constante y el ocultamiento de la verdad amorosa. Wong Kar-Wai quiso retratar el Hong-Kong de los años sesenta, que él mismo definió como “una época en la que

todo estaba oculto”. Por ello la historia se desarrolla entre espacios propicios para el secreto y espacios donde la mirada moral lo censura todo, es decir, donde el secreto corre peligro. En ese sentido es como puede leerse el melodrama de la película, como un vaivén entre la discreción y la indiscreción, entre el encubrimiento y la hipocresía, entre la apariencia y el engaño.

Tal oscilación es evidente en distintos momentos del relato. Lizhen permanece escondida en el cuarto de Chow durante varias horas, debido a que llega de improviso la señora Chang con su familia, quienes comienzan un interminable partido de Mahjong. Durante una tormenta Chow corre a su casa por un paraguas para Lizhen y ella lo rechaza porque alguien podría percatarse de que estuvieron juntos. Para evitar chismes, Chow alquila un cuarto alejado de la mirada censora donde mantiene encuentros furtivos con Lizhen quien le ayuda a escribir relatos. Además, ésta última, quien trabaja como secretaria en una agencia de viajes, encubre las infidelidades de su jefe, volviéndose su cómplice. En todos estos escenarios el amor se presenta como un peligro para la sociedad establecida y por ello es necesario disimularlo en espacios acotados.

Aquí es donde nos deja asombrados la capacidad de Kar-Wai para construir escenarios simbólicos, repletos de significados. El título original de la película (*In the mood for love*) da cuenta de ello. Se trata de construir una atmósfera propicia para el amor en medio de un espacio opresivo. Podríamos pensar la película como un arca (un baúl de recuerdos, un laberinto donde esconderse, la caja musical que es también joyero) donde es posible mantener resguardada la verdad, y no otra, sino la verdad del amor. La carga emocional que el director adjudica a cada espacio va constituyendo una geografía íntima, un mapa de deseos y miedos, de tentaciones y culpas. Hong-Kong se representa como una ciudad donde espacios interiores y exteriores se oponen, donde lo social (el trabajo, la vivienda, la comida) está caracterizado por lugares atestados y cerrados, mientras lo íntimo (aunque ocurra en la calle) es un lugar abierto donde sólo se encuentran dos. Kar-Wai ha descrito su película como un “melodrama de espacios”, definición por demás abstracta y precisa. *Deseando amar* es sin duda un melodrama en donde el sentido está inscrito en la iluminación de cada lugar y su colorido, en una música que proviene del pasado y en la velocidad lenta de quienes se desplazan en el espacio de la nostalgia. Y es que durante el transcurso de la trama, la urbe se trans-

forma y va perdiendo tradiciones y habitantes (“todo mundo se va”, dice un personaje casi al final), lo que aumenta su carácter melancólico, su rasgo de espacio roto, de ruina.

Las últimas palabras de la película son en ese sentido iluminadoras, dan cuenta de esa *pérdida del paraíso que narra* Kar-Wai: “That era has passed./ Nothing that belonged to it exists any more./ He remembers those vanished years./ As though looking through a dusty window pane./ the past is something he could see, but not touch./ And everything he sees is blurred and indistinct”. (“Esa era terminó/ Nada de lo que le perteneció existe más// Él recuerda esos años desaparecidos./ Como si mirara a través del cristal sucio de una ventana,/ el pasado es algo que puede ver, mas no tocar/ Y todo lo que él ve es borroso y confuso”).

Por ello es que la geografía de Kar-Wai está repleta de fantasmas. En el pasillo del cuarto 2 046, los cuerpos quedan detenidos, congelados; se trata de imágenes espectrales. Los esposos infieles también tienen ese signo de desaparecidos, como si la infidelidad misma confiriera el carácter de espectro, el desdoblamiento de la identidad, su quiebre o disolución. Casi al final, Chow sospecha que alguien ha entrado a su cuarto y han desaparecido sus pantuflas. Las presencias invisibles están por todos lados (la mirada censora está interiorizada). ¿Qué lugar más propicio para la permanencia de lo ausente, para el diálogo con los muertos, que las ruinas camboyanas del final?

La película además busca contestar un enigma: ¿cómo narrar lo oculto? Frente al chismorreo y las maledicciones, el silencio aparece en la película con un signo positivo. Si el deseo no puede expresarse por las restricciones morales y los prejuicios sociales, la discreción aparece como una respuesta donde lo silencioso y lo secreto se dan la mano. Wong Kar-Wai nos propone una ética de la discreción, que abre un espacio liberador en medio de una cultura represiva. Capaz de suponer que más allá de las normas establecidas es donde se encuentra la felicidad.

El silencio/secreto cuestiona también el problema del lenguaje como instrumento para transmitir la experiencia y como modo de comprensión del mundo. En la actualidad “el arte expresa un doble descontento. Nos faltan las palabras, y las tenemos en exceso. El arte plantea dos objeciones al lenguaje. Las palabras son demasiado burdas. Y además están demasiado ajetreadas”. *Deseando amar* parece inscribirse en esta afirmación de

Susan Sontag, quien también sostiene que “la obra de arte eficaz deja una estela de silencio”. Un silencio que no supone mutismo. Por el contrario, un silencio que implica al mismo tiempo, cuestionamiento y propuesta, crítica y creación. Wong Kar-Wai propone otra moral (distinta a la hipocresía de su entorno) que tiene que ver con una manera excepcional de hacer uso del lenguaje. Sus imágenes convocan lo inminente, lo que se halla todavía in-nombrado pero que debe ser transmitido a pesar de lo inefable de la experiencia que narra.

La sustancia poética siempre se refiere a algo incommunicable. Octavio Paz escribió que “la actividad poética nace de la desesperación ante la impotencia de la palabra y culmina en el reconocimiento de la omnipotencia del silencio”. *Deseando amar* pareciera asumir tal divisa. Su carácter poético tiene que ver con un intento por nombrar lo innombrable: lo que no tiene nombre por ser asombroso. Lo insólito que asalta al hombre en su existir. La película reproduce, como todo poema, la imagen del misterio, la plenitud de lo prodigioso; quiere revelar aquello que por su enigma nos asombra y nos asusta: la gracia o el prodigio de amar. Se trata de una revelación de la condición compleja y contradictoria de ser humanos; una revelación ante todo silenciosa. En algún lugar ha dicho Heidegger que “aquel que calla hace posible la comprensión”. En ese sentido, el verdadero poema invita a entablar un diálogo con el silencio. Por ello puede afirmarse que la poesía permite conocernos; al callar y al nombrar, nos enseña a escuchar, y en buena medida, a contemplar.

En el cine de Wong Kar-Wai el secreto está a salvo de la censura moral, de la irrisoria realidad del mundo, sólo en espacios sagrados. Las ruinas de *Angkor Vat* de Camboya (en *Deseando amar*) o el faro de *Ushuaia* al

sur de Argentina (en *Happy Together*), son los espacios donde según Wong Kar-Wai todavía es posible confesar secretos guardados y tristezas profundas, donde es posible dejar salir el lado oscuro del pasado, expresado como silencio culpable o como llanto liberador. Algo similar ocurre con el cuento futurista escrito por el protagonista de *2046*: es en la ficción donde todavía es posible reivindicar la inocencia perdida.

El manejo de *objetos mágicos*, esos elementos que se repiten en la historia, catalizan la trama y poseen una función simbólica necesaria: los vestidos como forma de dar cuenta del paso del tiempo; la corbata y la bolsa como señales de la infidelidad; la comida como motivo del encuentro casual, donde se cruzan destino y azar; el humo del cigarro como el elemento que abre un espacio de reflexión ante el dilema moral, lo que convoca o incita al *mood for love*; el teléfono como el medio a través del cual circulan las historias privadas, los secretos a los que no accedemos...

Milán Kundera escribió que “el objetivo hacia el cual se precipita el hombre queda siempre velado”. El silencio como mecanismo recurrente de la película tiene un objetivo: señalar que existe una situación vital que no puede traducirse en palabras, algo que va más allá de ellas y que no puede ser aprehendido por el lenguaje. Lo insólito, la maravilla, es lo que el silencio busca y puede mostrar. En el caso de *Deseando amar*, esta maravilla consiste en poner ante nuestra mirada asombrada el inusitado mundo donde los secretos del erotismo dan prueba de su existencia. Es como si Wong Kar-Wai nos quisiese decir que del amor y del sufrimiento no es posible dar cuenta a través de palabras, y es tan sólo a través de imágenes cifradas cómo podemos registrar su presencia incomprensible. ■