

EL UNIVERSO PLÁSTICO Y SENSORIAL DE *LA MANO* (WONG KAR WAI, 2004)

Ana MELENDO
Profesora Contratada Doctora en Historia del Arte de la UCO
aa1mecra@uco.es

BIBLID [(2172-9077)4,2012,119-138]

Fecha de aceptación definitiva: 11/04/2012

RESUMEN

Con el presente artículo, queremos mostrar cómo Wong Kar Wai, heredero de un cine muy vinculado a la modernidad cinematográfica, plantea en el cortometraje *La mano* (2004) temas como la soledad, la actitud melancólica o la necesidad de ensimismamiento. Estos, junto al estudio de la geometría, los colores saturados y las calidades pictóricas, y bajo el prisma de un realismo metafísico, dan lugar a situaciones ópticas, sonoras y táctiles puras. Es así como en el film del cineasta chino se ponen de manifiesto, a través de la presencia del fragmento corporal y la metonimia, las texturas, coloreadas y sonoras, que configuran los espacios sensoriomotrices del submundo en el que acontece la historia.

Palabras clave: Wong Kar Wai, fragmento, metonimia, *La mano*.

ABSTRACT

In this article, we show how Wong Kar Wai, heir to a filmography closely linked to cinematographic modernity, explores themes such as loneliness, melancholy, or self-absorption in his short film *The Hand* (2004). These themes, together with his study of geometry, saturated colours and pictorial qualities through the prism of metaphysical realism, give rise to purely optical, sonorous and tactile situations. In this way, the Chinese film director reveals, through the presence of a body fragment and metonymy, the colourful and sonorous textures that form the sensory-motor spaces of the underworld in which the story is set

Key words: Wong Kar Wai, fragment, metonymy, *The Hand*.

1. Introducción

La mano es el episodio que pone el broche de oro a un film colectivo, *Eros* (2004), en el que, con motivo de homenajear a Michelangelo Antonioni, participan, junto con el maestro italiano, Steven Shoderberg y Won Kar Wai, admiradores ambos de la obra del cineasta ferrarés. La película comienza con el cortometraje de Antonioni, *Il filo pericoloso delle cose*, continua con el trabajo del cineasta americano que lleva por título *Equilibrium* y concluye, como decimos, con el episodio de Wong Kar Wai objeto de nuestro estudio. A modo de enlace entre los tres cortos se escucha una hipnótica canción, compuesta e interpretada por Caetano Veloso y titulada *Michelangelo Antonioni*, acompañando a unos dibujos de Lorenzo Mattotti que representan la sensualidad que emana de una pareja cuyos cuerpos se entrelazan en un baile que se revela erótico a través, tal y como ha sido descrito por Aldo Tassone, de “[...] las fluctuaciones danzantes de la pareja estilizada [...] que vuelve entre un episodio y otro como un estribillo” (Tassone, 2005, p. 202), sabiendo captar de algún modo la esencia de los tres realizadores.

La mano, un mediodmetraje ambientado en el Hong Kong de los años 60, desarrolla la historia de una cortesana y su relación con un aprendiz de sastre inexperto y virgen. La deuda argumental, evidente por lo demás, del filme con *La dama de las camelias* (Alejandro Dumas, 1848) no impide que se constituya en una pequeña y delicada joya que, casi, parece una prolongación de *2046*, su anterior film, porque como dice Carlos Heredero, “la obra de Wong Kar Wai no es una suma de películas, sino un todo engarzado y polisémico, mutuamente interactivo” (Heredero, 2002, p. 39). El cineasta chino, con esta película, aborda temas como la soledad, la actitud melancólica o la necesidad de ensimismamiento al tiempo que, junto al estudio de la geometría, los colores saturados y las calidades pictóricas, y bajo el prisma de un realismo metafísico que queda patente en la representación de sus calles vacías, pasillos solitarios, etc., al que el artista le impone su visión barroca, su manierismo, a través de la proliferación de brillos y reflejos, dan como resultado una obra cuyas características estéticas y plásticas confluyen con el drama vivido por los personajes hasta convertir al espectador en cómplice de lo que sucede en la pantalla.

2. Objetivos y metodología

El objetivo de este artículo es determinar cómo, a partir de situaciones sonoras, ópticas y táctiles, Wong Kar Wai crea en *La mano* un universo plástico que, a través de una mirada principalmente enunciativa y partiendo de presupuestos ya planteados por la modernidad cinematográfica, es capaz de introducir al espectador en un mundo sensorial de imágenes puras que pueden enlazar con otros textos de los que brota un sentido similar. Con el fin de alcanzar nuestro objetivo partimos de un presupuesto metodológico planteado ya por Jacques Aumont y Michel Marie al considerar el film como:

Una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico) y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución (Aumont y Marie, 1988, p. 8).

En este sentido, entendemos que el film objeto de estudio se presenta como un espacio textual complejo capaz de suministrar una serie de datos que van más allá del contexto histórico o la biografía del autor. Partiendo de este presupuesto metodológico creemos poder abordar un estudio de la historia del cine y, por tanto, de la película de Wong Kar Wai, estableciendo comparaciones intertextuales del film objeto de estudio con otras formas artísticas como la pintura y la escultura, debido precisamente a ese ímpetu plástico que se da en la obra del cineasta chino. Por eso, abordamos nuestro estudio en términos de intertextualidad¹ atendiendo, sobre todo, a cómo las “formas de hacer” del film prolongan y reelaboran elementos y parámetros procedentes no solo del cine, sino de las distintas artes. Para ello tendremos en cuenta por un lado la teoría de Gerard Genette, quien basándose en Mikhail Bakhtin y Julia Kristeva, propone un término más amplio, la transtextualidad, para referirse a “todo lo que pone a un texto en relación, bien manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989, p. 19). Christian Metz, por su parte,

¹ El término intertextualidad deriva de la noción bakhtiniana de dialogismo, definida por su autor como “la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones” (Bakhtin, 1981, p. 37).

influenciado por las corrientes literarias post estructuralistas, principalmente de Roland Barthes y Julia Kristeva, y por los escritores asociados a la revista *Te/Que!*, entiende que las películas son textos, y en tanto tales, analizables. Pero un texto de productividad y escritura (Metz, 1973, p. 103). En este sentido, podemos entender que *La mano* se constituye, como veremos, en un mosaico de citas donde otros textos pueden ser leídos. Por eso, el papel del estudioso o el analista se convierte en esencial en tanto lector de la obra, de ahí que adquiera un protagonismo fundamental en nuestro planteamiento metodológico el modelo de intertextualidad propuesto por Michael Riffaterre, quien por su parte, define este término como la percepción por el lector de las relaciones entre un texto y todos los otros textos que lo han precedido o seguido (Rifaterre, 1979).

Es nuestro propósito deletrear la escritura, la ordenación y la sistematización de los elementos que determinan las formas fílmicas del film de Wong Kar Wai, esclareciendo así el tipo de escritura que esta obra moviliza. Tal y como anotan Jenaro Talens y Santos Zunzunegui:

La mera existencia de un sujeto, de un analista, condiciona la subjetividad del análisis. Es el mismo movimiento del historiador el que crea el objeto de análisis al convertir en pertinentes unos hechos que, de modo automático, son elevados a la categoría de acontecimientos. Es decir, los hechos no existen sino en función de un hipotético punto de vista que los ordena [...]. Así, cuando hablamos de historia del cine lo hacemos, básicamente, de una narración, de un relato, y el problema del historiador es: construir un protocolo lingüístico con dimensiones léxicas, gramaticales, sintácticas y semánticas para caracterizar el campo histórico y sus elementos en sus propios términos, y de este modo prepararlos para la explicación que subsiguientemente ofrecerá de ellos en su relato (Talens y Zunzunegui, 1998, pp. 22, 23, 24, 25).

En “esa forma de decir” del film, tendremos en cuenta, por tanto, que intervienen otros textos, los intertextos, a los que atendemos como referencias que quedan plasmadas en dicha obra independientemente de que el autor lo deseara o no. Por supuesto que el hecho de detectarlos depende, tal y como explica Michael Riffaterre, del bagaje cultural del individuo que se enfrente a ella y de su horizonte de expectativas, lo que no desmiente el hecho de que existan realmente.

Es decir, que en nuestro estudio prestamos atención a una serie de manifestaciones artísticas que concurren en el film creando vínculos formales entre este y aquellas que lo pueblan. Se hace necesario, por tanto, poner al desnudo los elementos que en esta obra se desencadenan para entender el sentido que produce (Zunzunegui, 2007, p. 28). A través del análisis de *La mano* damos cuenta de los recursos específicamente cinematográficos a los que el cineasta chino recurre y de los significantes y significados que brotan de la relación entre ellos.

3. La presencia del Sonsigno, Opsigno y Tactisigno en *La mano*

A tenor de lo dicho hasta ahora cabe afirmar que pensar en la obra de Wong Kar Wai desde una visión puramente argumental o filosófica sería quedarnos en la superficie, sobre todo en films como el que nos ocupa. En la producción cinematográfica del cineasta chino, como fiel admirador de Michelangelo Antonioni, se pone de manifiesto la importancia de ciertas estructuras formales que cobran especial relevancia en este cortometraje invadido por situaciones ópticas, sonoras y táctiles puras. Estamos ante lo que Gille Deleuze denominaría la presencia del opsigno, sonsigno y tactisigno (Deleuze, 1996, p. 26), entendiendo estos conceptos como el resultado de convertir las sensaciones sensoriomotrices en signos en los que la fase denotativa y connotativa se funden dando lugar a los presupuestos planteados por el filósofo francés. Es así como el poder descriptivo de los colores, los objetos, los sonidos y las texturas, reemplazan, borran y recrean el propio objeto, de manera que, según Gille Deleuze:

La imagen óptica pura [...] no es la cosa sino una descripción que tiende a reemplazar a la cosa, que borra al objeto concreto, que solo elige de él ciertos rasgos, sin perjuicio de dar paso a otras descripciones que retendrán otras líneas o rasgos, siempre provisionales, siempre dudosos, desplazados o reemplazados (Deleuze, 1996, p. 68).

El planteamiento surgido a tenor de la teoría deleuziana se pone de manifiesto en el film de Wong Kar Wai mediante una mirada enunciativa que trocea los cuerpos y urde y ensambla una serie de texturas sonoras y plásticas que reemplazan los espacios sensoriomotrices del submundo en el que acontece la historia.

Los dibujos saturados de colores planos y vivos de Lorenzo Mattotti que preceden al trabajo de Wong Kar Wai, y que van introduciendo al espectador en ese mundo de sensaciones puras que se prolongan en el film, dejan paso al primero de los planos de este episodio en el que se pone de manifiesto, ya, la presencia del sonsigno. *La mano* comienza con un fundido en negro que llora metafóricamente a través del sonido de la lluvia que inunda este plano. Y es que como dice Francisco Javier Gómez Tarín:

Si el agua es equiparada a las lágrimas (herida íntima de los personajes que no cauteriza nunca), la presencia constante de la lluvia en prácticamente todos los films de Wong Kar Wai se coloca por encima del efecto estilístico para convertirse en un mecanismo de significación, de construcción de sentido. La lluvia no es solo un factor estético, es la expresión del dolor en el corazón de los personajes y de la ciudad, que también llora (Gómez Tarín, 2008, p. 33).

El primero de los planos deja paso a otro en el que el negro y el llanto de la ciudad siguen teniendo un protagonismo fundamental, solo alterado por un pequeño letrero en el que se puede leer el nombre de la pensión de mala muerte donde en la actualidad reside Miss Hua, la protagonista femenina (F1).



A partir de este momento *sonsigno* y *opsigno* conviven y se alternan puesto que, a través del siguiente corte de montaje, se introduce al espectador en una imagen puramente visual, mediante una mirada distante y enunciativa, de un espacio indeterminado en el que la luz en *claroscuro*, lograda a partir del foco que aparece en el fondo del corredor y las lámparas que cuelgan del techo, se convierte en lo esencial. Nos encontramos, por tanto, con la presencia de tres campos vacíos que, al igual que sucede con los planos despojados de personajes en el cine de Yasujiro Ozu, “alcanzan lo absoluto, como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y del yo” (Deleuze, 1996, p. 30).

Es después de estos cuando aparece por primera vez en el film el rostro de Zhang, el protagonista masculino, porque “la cámara, *álter ego* del realizador, se detiene en la antesala del acontecimiento por un efecto de pudor” (Gómez Tarín, 2008, p. 29). En un lugar indeterminado, y sin un plano de situación previo, la cámara muestra al protagonista en un encuadre de *escala corta* mientras habla con Miss Hua (F2).



Sin embargo, el fuera de campo es activado desde el momento en que el diálogo entre ambos no responde al plano/ contra plano que cabría esperar si nos encontráramos frente a una película perteneciente al modelo clásico de Hollywood. Wong Kar Wai, desde el comienzo de este episodio, “crea prolongaciones y efectos temporales que emanan de acontecimientos fuera de campo” (Deleuze, 1996, p. 40). Así, se hace presente en el campo la voz de ella, pero también, el sonido de la lluvia que penetra en el interior desde fuera, en un momento en que la joven está próxima a la muerte. Entonces se introduce un *flash back* vinculado al recuerdo del primer encuentro de ambos y, lo que es más importante, por primera vez en este cortometraje, se hace presente el cuerpo mediante una parte del mismo, la mano. No por casualidad el episodio de Wong Kar Wai se denomina así. Es el momento en que tiene lugar el siguiente diálogo:

Mis Hua: ¿Recuerdas la primera vez que nos vimos en mi casa?

Zang: Claro.

Miss Hua: Y ¿recuerdas mi mano?

Zang: Sí, claro que sí.

La música extradiegética oculta ahora el sonido de la lluvia y cose presente y pasado abriendo paso al mundo de sensaciones táctiles que tiene lugar en lo que viene a continuación: la cámara, testigo discreto y distante, acompaña a Zhang a casa de Miss Hua y espera con él pacientemente en las numerosas ocasiones en que este visita a la protagonista. Junto a él escucha tras las

paredes hasta que Zhang es requerido por ella. Sin embargo, la cámara se embelesa contemplando las naturalezas muertas que pueblan ese espacio de manera que el espectador es privado visualmente del primer encuentro entre ambos pero no del eco de sus palabras que, desde el fuera de campo, impregnan de sonoridad los distintos campos vacíos.

3.1 El poder del fragmento

Es a partir del momento en que Miss Hua ordena a Zhang que se baje los pantalones para acariciarlo, cuando se desata una orgía de sensaciones sonoras, ópticas y táctiles entre los protagonistas, la cámara y el espectador. La complicidad de la cámara se hace evidente en la observación de la tensión que se deriva de la construcción de unos cuerpos cinematográficos a través de los cuales, el espectador tiene acceso a la imagen sensorial que en estos momentos hace su aparición: el tactisigno. Y es que, tal y como señala Gille Deleuze, “lo táctil puede constituir una imagen sensorial pura, siempre que la mano renuncie a sus funciones prensivas y motrices para contentarse con el puro tacto” (Deleuze, 1996, pp. 25, 26).

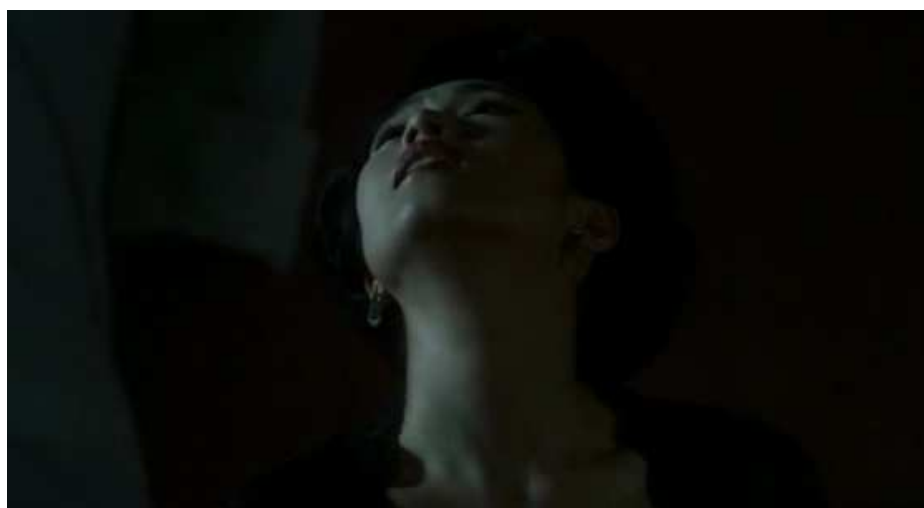
Es así como ambos cuerpos, el de ella y el de él, se unen mediante la mano de Miss Hua que comienza a masturbar al joven acompañada por los movimientos eróticos de la cámara que, desprovista de todo pudor, se detiene entre las nalgas de él observando las caricias expertas de la mujer en un gesto voyeurista extremo (F3).



En relación a la presencia y la importancia de la mano en determinados films de la historia del cine, Gille Deleuze asegura que esta:

[...] Adquiere en la imagen un papel que desborda infinitamente las exigencias sensoriomotrices de la acción que incluso se sustituye al rostro desde el punto de vista de la afecciones y que, desde el punto de vista de la percepción, pasa a ser el modo de construcción de un espacio adecuado a las decisiones del espíritu (Deleuze, 1996, p. 26).

Y es precisamente en esas sensaciones que desbordan lo corporal donde la cámara del cineasta chino se detiene cuando sale de entre las piernas de Zhang, centrando su atención en el éxtasis “místico” que dicho fragmento provoca en los protagonistas (F4) y que queda explícitamente representado en el rostro de ella (F5), transformada en estos instantes en una *Santa Teresa* de Bernini (F6). Wong Kar Wai ralentiza el tiempo en este momento preciso de la acción. Él mismo dice al respecto: “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” (Gómez Tarín, 2008, p. 30). A todo esto hemos de añadir la presencia del espejo como un elemento más que ahora expande el espacio y desdobra la figura de Zhang haciendo posible que el espectador obtenga una visión completa de la misma.



El sonido de un portazo y el consiguiente campo vacío dejan paso a unos años en los que Zhang vive su amor en silencio mientras observa la decadencia de la mujer a la que ama, decadencia que empieza a manifestarse visualmente, de

nuevo, a través de la mano: justo en el momento en que la cámara muestra solo parte del cuerpo de la protagonista y de su amante, el Sr. Zaho, cuando la mano de ella, en lugar de proporcionar placer, propicia la separación de ambos cuerpos (F7).



A partir de este momento da comienzo una exaltación del cuerpo femenino –lo que no supone ninguna novedad, por cierto, en la filmografía del autor-, que aparece, en la mayoría de las ocasiones, fragmentado, fragmentación a la que se ya se alude en el propio título del film subrayando su importancia; un cuerpo que forma parte de un todo al que en sí mismo remite y que el espectador debe reconstruir. Wong Kar Wai esculpe cada una de las partes de la protagonista hasta conseguir que cobren vida por sí mismas.

Esta manera que tiene el cineasta chino de modelar el cuerpo utilizando como cincel la cámara cinematográfica nos invita a considerar la influencia de uno de los artistas que supo entender, como ningún otro hasta ese momento, el poder del fragmento en el arte: Auguste Rodin². Mediante realizaciones como *La mano de Dios* (1896) (F8) o *Manos de amantes* (1904), en cuyos títulos se denota, al igual que en medimetro de Wong Kar Wai, la importancia del fragmento, el artista francés es capaz de expresar toda una gama de emociones humanas que se ven subrayadas a través del tratamiento discontinuo de los volúmenes. Pero es que también podemos observar esta

² La cita en nuestro estudio a la obra de Auguste Rodin no es baladí ni caprichosa si tenemos en cuenta que, aunque Miguel Ángel expresa a través de su última faceta creadora el gusto por lo inacabado –recordemos por ejemplo *La Piedad Rondanini* (1552)-, sería el artista francés quien, casi cuatro siglos después, basándose precisamente en los presupuestos de partida del escultor italiano, conceptualizaría la idea de la fuerza del fragmento y la independencia del mismo, como una obra perfectamente terminada y con entidad plena.

idea en esa mano, la de la señorita Hua, que intenta una y otra vez poner distancia entre el cuerpo al que pertenece y el otro que lo atrapa; como lo hubo en la manera de esculpir visualmente las nalgas de contornos bien dibujados y prietas de Zhang en el momento de ser acariciado por ella.



Es así como este film de Wong Kar Wai, entra en relación con otros discursos artísticos procedentes, en este caso, de la escultura -aunque también lo hará con la pintura como veremos- dejando claro así el encuentro y las equivalencias entre el cine y las distintas artes. Bien es verdad, como dice Santos Zunzunegui, que en el diálogo del cine con el resto de las artes, “existe una relación que ha sido poco explorada [...] la que pone en contacto el cine con la escultura” (Zunzunegui, 2009, p. 79), pero también es cierto que algunos de los cineastas que Won Kar Wai toma como referente explotan igualmente esa faceta en su cine. No podía ser de otra manera en un maestro de la construcción de las formas y los volúmenes como es Michelangelo Antonioni (Melendo, 2010, p. 317).

Por otro lado, hemos de hacer referencia a la diferenciación de los espacios que se dan cita en la película: el bello apartamento que habita en un primer momento Miss Hua, ese otro en el que aparece en su etapa de decadencia en contraste con el anterior y el taller donde trabaja Zhang. En todos ellos aparece como protagonista incuestionable el cuerpo de tal manera que los personajes, en muchos de estos momentos, se reducen a sus propias actitudes corporales.

En este sentido, Wong Kar Wai es deudor de otro gran cineasta de la modernidad cinematográfica: Jean Luc Godard, para quien, según Gille Deleuze, “las actitudes del cuerpo, son las categorías del espíritu mismo [...] En Godard, los sonidos, los colores son actitudes del cuerpo, es decir, categorías: por tanto encuentran su hilo en la composición estética que las atraviesa” (Deleuze, 1996, pp. 258, 259). Es así como el lenguaje de los cuerpos se eleva por encima de la representación misma.

De esta forma, aunque el primer espacio habitado por Miss Hua contrasta con el taller en el que Zhang realiza su trabajo, hay algo que los emparenta: de nuevo, la fragmentación de los cuerpos. Sin embargo, ahora el cuerpo fragmentado no es femenino sino masculino. Y es que, paradójicamente, el lugar donde el aprendiz de sastre da forma a los hermosos vestidos que cubren el cuerpo de ella se presenta como lo opuesto al apartamento de la protagonista. La cámara se introduce por la ventana de esta especie de zulo o de submundo para describir un lugar ocupado por numerosos cuerpos modelados y sudorosos de hombres que solo cubren su torso con una camiseta blanca de tirantes, dejando al descubierto todo lo demás (F9).



Con ellos, la presencia de las máquinas, los sonidos que de ellas se desprenden junto con el calor proveniente de las planchas de vapor, todas ellas destinadas a la creación de la belleza misma, dan lugar a un espacio mostrado en profundidad en el que la cámara se salta el eje de acción y proporciona al

espectador una visión que insiste, a través de una luz “color miel”³ y en claro oscuro, en la precariedad del espacio.

El flujo de texturas junto con la mirada impetuosa de la cámara dotan a la imagen de una emoción similar a la planteada unos siglos antes por Velázquez en *La fragua de Vulcano*⁴ (1630) (F10).



En este cuadro, al igual que en las imágenes de Wong Kar Wai, el protagonismo del cuerpo masculino respira a través de la desnudez justificada por el calor que se desprende de aplicar fuego para fundir el hierro que posteriormente será modelado. Pero en el lienzo del pintor sevillano la mano del artífice se detiene cuando Apolo le revela a Vulcano el adulterio de Venus y Marte, mientras que la mano de Zhang continua siendo fiel a su amor, haciendo posible la creación de lo bello.

³ Fue Víctor Erice quien, en una reunión con Luis Cuadrado, el director de fotografía de *El espíritu de la colmena* (1973), expresó su deseo por profundizar en dicho film en el claroscuro “color miel”, refiriéndose con este término por primera vez, a planos donde predomina una luz cálida, de influencia tenebrista, de la cual se nutre la película del cineasta español.

⁴ La presencia de este intertexto con respecto al texto de partida, es decir, el film de Wong Kar Wai, no solo encuentra su justificación en la idea del claroscuro y el tenebrismo al que remite la imagen —en este sentido podría ser deudora de otros artistas como Rembrandt o Caravaggio—, sino que atiende a unas características que emanan del cuerpo de los representados, tanto en un texto como en otro, y de la atmósfera creada por ambos artistas que, nuevamente, responde a sensaciones puras que el espectador puede respirar a través de los propios elementos que configuran las dos escenas.

De manera que la comparación que podemos establecer de partida con respecto al mito va más allá de la pura imagen, porque de las manos de Vulcano –representante de la fealdad- brotan hermosas joyas que regala a su amada, Venus, la más bella; incluso realizó para ella un cinturón que la hacía más irresistible para los hombres. Pero Venus se entregaba en secreto a Ares y Vulcano se vengó de ambos ridiculizándolos ante los demás dioses del Olimpo. En cambio Zhang, quien confecciona para Miss Hua –representación de la belleza en el film- los vestidos más hermosos, es capaz de aceptar que ese cuerpo que venera sea poseído por otros, intentando restituir en los últimos momentos del film la dignidad de la mujer a la que siempre ha amado.

3. 2. La metonimia

Tras una suerte de caricias emprendidas por Zhang con motivo de tomar las medidas oportunas a la señorita Hua (F11), mientras las lágrimas de ella se funden con el sonido de la ciudad que llora, subrayando de nuevo la presencia del opsigno, tactisigno y sonsigno, el film se detiene en mostrar la creación del último vestido que el sastre realiza a su amada.



Por primera vez tenemos acceso a la totalidad del cuerpo de la protagonista. Pero se trata de un cuerpo vaciado, cuyas curvas son mostradas a través de la plancha de vapor y las manos de Zhang que ahora imprimen la silueta de ella en las exquisitas telas a través de un gesto absolutamente metonímico, un

gesto que alcanza su momento culmen en el instante en que el joven, destrozado al descubrir que ella vende su cuerpo para poder subsistir y olvidarse de su tragedia, regresa al taller e, introduciendo sus manos en el vestido, apoyado sobre la mesa, comienza a penetrar el cuerpo vaciado, impregnándose del molde que ha sido previamente fabricado por él: el vestido (F12).



Se pone de nuevo de manifiesto la presencia del tactisigno. Es su comparecencia la que da lugar al erotismo canalizado a través de los tejidos que ahora sustituyen al cuerpo de ella en este acto de amor protagonizado por Zhang. Su dolor se ha visto representado mediante dos campos vacíos y ralentizados en los cuales la protagonista es la lluvia desmesurada que impacta sobre el asfalto de la ciudad, testigo de la decadencia de la joven prostituta.

Después, a través de una estructura circular que permite retornar al presente en el que comenzó la acción, y con una repetición del diálogo entre los protagonistas en el que, por primera vez, se hablaba de “la mano”, el espectador contempla una escena que rememora, como decíamos al comienzo, *La dama de las camelias*. Entonces, cuando ella está al borde de la muerte, mediante una mano desprovista de todas las joyas que la engalanaron en otros tiempos, Zhang y Hua consuman su amor. La cámara se desprende ahora de ellos en un acto de despedida, no solo de los protagonistas, sino también de los espacios que Zhang recorre una y otra vez a lo largo del film hasta que tiene lugar este momento sublime y trágico a la vez. Aún así, la

película otorga una última concesión a los protagonistas y un fundido a negro da paso a la siguiente batería de planos en los que Zhang, en otro gesto paradigmático de la modernidad cinematográfica y muy especialmente de Michelangelo Antonioni, es decir, de espaldas al espectador, pero también de espaldas a una realidad que no quiere aceptar, construye un relato mediante el cual imagina para Miss Hua un final feliz, restituyendo así, con una mentira, el honor y la dignidad de la joven (F13).



La enunciación de espaldas al espectador en el episodio de Wong Kar Wai, aunque no se manifiesta como una actitud interrogativa mediante la cual penetrar en la realidad, como en muchas ocasiones sucede en los filmes del cineasta de Ferrara, sí introduce una distancia entre Zhang y aquello que se convierte en insoportable, de construyendo a la vez una situación que podría resultar melodramática en el caso de que la cámara se situara del otro lado, es decir, si mostrara el rostro del protagonista.

4. Conclusiones

A modo de conclusión podríamos decir que nos encontramos, por tanto, ante un cine, el de Wong Kar Wai, deudor de todos aquellos representantes de la modernidad, que lejos de repetir los estilemas de los maestros que le preceden, los reelabora creando una marca de estilo propia donde la producción de la emoción se impone en relación a otras estructuras

cinematográficas como las construidas por el cine clásico de Hollywood. Una emoción que emana, desde la definición deleuziana, de esas sensaciones ópticas, sonoras y táctiles puras que atraviesan el cortometraje de lado a lado y que hemos tratado de describir a lo largo de nuestro estudio. En este sentido, la cámara se convierte en el film en un personaje más, que en determinados momentos ejerce su estatuto de voyeur observando en la distancia cómo se pone en juego la presencia de la metonimia en relación al vaciado del cuerpo y a la función táctil; y en otros, se convierte en una herramienta implacable que trocea los cuerpos de los protagonistas y los modela, de manera que el fragmento corporal, en múltiples ocasiones, se convierte en el eje fundamental de la acción.

Además, con el análisis de *La mano* hemos podido constatar cómo este film bebe de distintas fuentes que lo enriquecen sin aislarse del contexto en el que se inscribe ni de las demás disciplinas que lo rodean, lo preceden y lo sobrepasan, asumiendo dichos textos, transgrediéndolos y desbordándolos, y es ahí donde reside su carácter artístico y estético; de hecho sería uno de los lazos a los que habría que atender en la filmografía de Wong Kar Wai si abordáramos del “contexto paradigmático” en la obra del autor, es decir, de la significación de unos elementos que pueden extrapolarse a las demás obras del cineasta chino.

5. Bibliografía

- Aumont, Jacques y Marie, Michel (1988): *L'analyse des films*. Paris: Nathan.
- Bakhtin, Mikhail (1981): *The Dialogical Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Deluze, Gilles (1996): *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos*, Madrid: Taurus.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2008): *Grietas en el espacio-tiempo*. Madrid: Akal.
- Herederó, Carlos (2002): *La herida del tiempo. El cine de Won Kar Wai*. Valladolid: 47ª Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Melendo, Ana (2010): *Antonioni: Un compromiso ético y estético*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía y Consejería de Cultura.
- Metz, Christian (1973): *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.

Riffaterre, Michael (1979) : *La production du Texte*. París: Seuil.

Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (1998): "Introducción: por una verdadera historia del cine". En *Historia General del Cine*, Vol. I. Madrid: Cátedra.

Tassone, Aldo (2005): *Los films de Michelangelo Antonioni. Un poeta de la visión*. A Coruña: Fluir Ediciones.

Zunzunegui, Santos (2007): "Tres tristes tópicos". En Marzal, Javier y Gómez Tarín, Francisco Javier (Ed), *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo S.A.

Zunzunegui, Santos (2009): "Del mármol al celuloide". En *Cahiers du cinema* (España) N° 21, Marzo, Madrid: Ediciones Caimán.