

FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN

GRIETAS EN EL ESPACIO-TIEMPO



WONG KAR-WAI

Lectulandia

El cine de Wong Kar-wai, el autor de *Deseando amar*, fluye a través de vasos comunicantes que trazan rutas sinuosas y alejadas de la linealidad característica del modelo cinematográfico hegemónico. Este libro, uno de los primeros editados en nuestro país sobre el conjunto de su obra, se propone identificar los parámetros que han convertido al autor hongkonés en referente indiscutible del cine mundial de los últimos tiempos. Las películas de Wong nunca ponen a nuestra disposición una totalidad compacta y sin fisuras que nos ahorre la tarea de la interpretación. Al instaurar grietas en el espacio-tiempo, al detenerse siempre en la antesala del acontecimiento, el realizador de *2046* obliga, por el contrario, a cultivar un arte de estar alerta no sólo a la materialidad de la pantalla, sino al mundo de sensaciones y de sentimientos que esa forma sutil de hacer cine (destilado perfecto del arte de Bresson y de la encrucijada de las Tres Chinas en el nuevo milenio) despierta en nuestro interior.

Lectulandia

Francisco Javier Gómez Tarín

Wong Kar-wai

Grietas en el espacio-tiempo

ePub r1.1

Titivilus 05.08.15

Título original: *Wong Kar-wai. Grietas en el espacio-tiempo*
Francisco Javier Gómez Tarín, 2008

Editor digital: Titivilus
(r1.1) Corrección de erratas: origen
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

INTRODUCCIÓN

La conversión del director de cine chino (veremos más adelante que esta adscripción no es gratuita) Wong Kar-wai en un «autor de culto» como consecuencia del éxito de dos de sus últimos filmes de largometraje, *Deseando amar* (*In the Mood for Love/Huayang Nianhua*, 2000) y *2046* (2004), ha acrecentado el reconocimiento que ya algunos le venían otorgando desde sus primeras películas pese al escaso éxito de público de las mismas^[1]. Así pues, no puede extrañarnos que haya recibido diversos homenajes, se organicen retrospectivas de su obra e, incluso, presidiera en el año 2006 el Jurado del Festival Internacional de Cine de Cannes: es el etiquetado europeo a uno de los buques insignia del cine que actualmente se está desarrollando en Extremo Oriente, más concretamente en los tres ejes que conforman lo que, *grosso modo*, podemos entender por China: Taiwán, Hong Kong (con su régimen especial) y la República Popular China.

Paralelamente, a la visión de sus filmes se ha venido sumando una profusa bibliografía, generalmente de corte historiográfico o apuntando en ocasiones hacia el análisis y la reflexión, a la que hay que añadir la gran cantidad de entrevistas que las revistas especializadas han reproducido y los enriquecedores «extras» que acompañan a algunos de los DVDs que han puesto en el mercado la posibilidad de conocer el conjunto de los títulos de este autor: una obra todavía limitada pero de creciente complejidad.

Por ello, un nuevo libro sobre Wong Kar-wai no solamente constituye un reto sino que se ve irremediablemente obligado a reconocer la valía de los predecesores, incluso de aquellos que, por lejanía o desconocimiento, no han caído en nuestras manos y cuya ignorancia asumimos y lamentamos. Con tal criterio, hemos de reivindicar el importante trabajo llevado a cabo por el paradigmático texto de Stephen Teo, el monográfico de Thierry Jousse y, en nuestro país, el brillante ejercicio de Carlos F. Heredero, que combina historiografía y análisis, para la 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, en el año 2002. Este último texto, arropado por el título *La herida del tiempo* (al igual que los italianos Silvio Alovisio y Carlos Chatrian editaron allá por el año 1997 otro libro denominado *Las cenizas del tiempo. El cine de Wong Kar-wai*), marca la importancia capital que en el cine de este realizador tiene el tiempo. Al calificar aquí el cine de Wong Kar-wai como *Grietas en el espacio-tiempo*, damos un paso en un sentido un tanto diferente, porque hablamos de la inseparabilidad del espacio y del tiempo, hablamos del tiempo de la Historia y hablamos del espacio-tiempo fílmico, aspectos todos ellos cruciales en la obra de este autor.

También conviene justificar esa distinción que genera un trasvase entre herida o

«ceniza» (juego que los autores italianos hacían con el título del tercer film de Wong) y grieta. Cuando Deleuze (1977) reflexiona sobre el naturalismo en la obra de Emile Zola, al hacer su prefacio a *La bestia humana*, apunta hacia el retrato de un ser humano que no goza de ningún tipo de libertad porque los instintos arrastran sus condiciones de supervivencia, que son también los de una forma de vida determinada por un medio histórico y social; los personajes viven un fracaso, la impotencia para constituir su vida interior a partir de tres tipos de individuos: el hombre con una herida íntima (el fracasado), el hombre con una vida artificial (el perverso), el hombre de ideas fijas y sensaciones rudimentarias (la bestia) que soporta un vacío interior como consecuencia del encuentro entre instinto y objeto. Aparece así el término habitualmente traducido como herida: «En Zola, si el encuentro entre el instinto y su objeto no genera un sentimiento, es siempre porque tiene lugar en la superficie de la *herida*, de un extremo al otro. El gran Vacío interior es consecuencia de la existencia de la *herida*. Todo el naturalismo adquiere entonces una nueva dimensión» (Deleuze, 1977: 11)^[2]. Lo que la *herida* designa, lo que es en última instancia, es la Muerte, la pulsión de muerte.

Pues bien, el término *fêlure* indica, además de una herida, la fisicidad de ésta, la existencia de un principio y un final para ella, pero también el recubrimiento de un vacío, y ese vacío se constituye en una *grieta* que podemos aplicar a la polivalente relación entre el espacio y el tiempo en los filmes de Wong Kar-wai, de tal forma que su significante oculta fragmentos de espacio y de tiempo para mejor acceder a los sentimientos de los personajes y a nuestra percepción de ellos. No se trata ya de una representación naturalista, reflejo de realidades, sino de una «entrega» al espectador para que éste, en los intersticios, construya el significado a partir de sucesiones de vacíos, de grietas, que aquí y allá cobran un punto de luz, un destello presto a desaparecer nuevamente.

Reconocida la deuda con los trabajos precedentes, no quisiéramos aquí construir un texto que repitiera las mismas estructuras o los mismos contenidos, ya que la obra de Wong Kar-wai posibilita múltiples lecturas y unas enriquecen a las otras en una cadena plurisignificante en la que ninguna de ellas sobra y a la que, probablemente, le falte mucho para alcanzar cualquier parcela de la totalidad. Por ello, partiendo de la premisa de que su cine es un recorrido a través de vasos comunicantes de flujo inestable, pensamos que la calidad de su obra debe condicionar la estructura de nuestro estudio, huyendo de las cronologías y los compartimentos estancos —fórmula habitual pero ya suficientemente transitada— para pasar a la interrelación y a la búsqueda de parámetros que nos permitan apreciar y comprender los estilemas^[*] de tan singular cineasta.

Así pues, iniciaremos nuestro estudio con un primer capítulo destinado a situar en su contexto, el de la evolución de las cinematografías en las tres Chinas, a Wong Kar-wai, revisando la cronología de su biofilmografía y sus vicisitudes en el terreno cinematográfico, aspecto este de cariz historiográfico del que podremos desprender

algunos elementos esenciales sobre los condicionantes de su cine. Enumeraremos a continuación los estilemas que consideramos esenciales en la obra de este autor, añadiendo una pequeña reflexión sobre el propio concepto de autoría.

Un segundo capítulo se ocupará del reconocimiento de los estilemas previamente formulados mediante su encuentro en los diferentes filmes de su filmografía, lo que nos permitirá llevar a cabo reflexiones teóricas sobre los conceptos analizados y su inclusión en los discursos como elementos productores de sentido.

El tercer capítulo tendrá por objeto proponer lecturas transversales de la obra de Wong Kar-wai, desplegando mecanismos interpretativos, tanto individualizadamente como en el nivel del conjunto. Lógicamente, *significante* y *significado* (en el capítulo previo y en éste) no pueden ser separados salvo para esta operación de búsqueda de mecanismos de producción de sentido.

Finalmente, estableceremos algunas matizaciones sobre la obra de Wong Kar-wai y adjuntaremos su biografía y las fichas técnicas de sus filmes con algunos comentarios adicionales.

Esperamos que el lector conocedor de estas películas pueda extraer de aquí algunas ideas o confirmar las suyas propias; para quien se acerque por primera vez a la filmografía de Wong Kar-wai, que le empuje a revisar el conjunto de su obra; y para todo tipo de lector, que nuestro texto fluya con la suficiente docilidad e interés como para permitir que el llenado de esa grieta —la interpretación final— se produzca en el espacio-tiempo de la proximidad y no en el de la lejanía.

CHINA, EL CINE Y WONG KAR-WAI

Nos separa una gran distancia, y ésta es —más que probablemente— la deficiencia esencial con que tenemos que lidiar a la hora de enfrentarnos a una cinematografía radicalmente diferente a la que en nuestro entorno conocemos como «occidental» (bajo la bota implacable de la industria estadounidense). Distancia, pues, física, geográfica, pero también, y sobre todo, cultural y perceptiva.

Las bases sobre las que se asienta el cine oriental tienen poco que ver con los parámetros del discurso hegemónico; ni siquiera componentes como el vodevil, el espectáculo de barraca de feria, el folletín o el melodrama —inicios inequívocos de la industria del cine— se asemejan entre ambas culturas. Desde el punto de vista formal, la normatividad del clasicismo cinematográfico tampoco es un camino de encuentro.

Así pues, nos encontramos ante la necesidad previa de asumir que nuestro entendimiento de los filmes que provienen de Extremo Oriente parte de limitaciones culturales evidentes. Por otro lado, la escasez de productos que desde allí nos llegan parece no tener capacidad para poner en entredicho nuestros conceptos ni códigos, acostumbrados como estamos a la penetración discursiva de la industria cinematográfica hollywoodiense. 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. Se suma, así, al problema de la distancia el del desconocimiento (quizás Francia es la única excepción ante esta situación, puesto que desde ya hace algunos años se prodigan en sus salas y cinematecas ciclos y retrospectivas cinematográficas dedicados al cine de aquellas latitudes).

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 con ninguna otra, al tiempo que se encuentra en ella el cine que siempre hemos deseado amar.

Es muy importante lo que se inscribe en el interior de esta cita:

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.
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 Shanghai 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 norteamericana o filipina; 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 el calificativo de «occidentalizado» y sí el de personal, formalista o estéticamente renovador. Su obra es ampliamente representativa 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; sus filmes trascienden la *historia* para acceder a la *Historia* (Gómez Tarín, 2003b).

Tres Chinas

Para acercarnos a la obra de Wong Kar-wai se hace imprescindible comprender la situación contextual en la que ésta se abre paso. Decíamos al comienzo de este ensayo que estábamos tratando sobre un realizador chino. Es ahora el momento de matizar esta afirmación, dotándola del sentido que merece: aunque su obra se haya

desarrollado fundamentalmente en Hong Kong, Wong Kar-wai es, en su origen, un emigrante-exiliado procedente de Shanghai que tuvo problemas de integración en su entorno social por las diferencias idiomáticas (lo que le llevaría a visionar todo tipo de cine) y ha vivido con especial fuerza el proceso de cambio del estatus de Hong Kong desde la corona británica hacia China Popular. Por otro lado, pese a las diferencias políticas, entre China Popular y Taiwán, la relación entre sus culturas, intelectuales y cineastas es de gran relevancia, constituyendo Hong Kong un puente de contacto de primera magnitud. Por ello, cuando hablamos de cine chino, nos estamos refiriendo —incluso de forma indiscriminada— al cine de Hong Kong, al de Taiwán y al de la República Popular China.

China Continental

La multiculturalidad y el carácter híbrido del cine de Hong Kong no es un parámetro obligado exclusivamente por la especial situación geopolítica de esta ciudad, sino que se trata de una constante de la cinematografía china, ya que, desde sus orígenes,

fruto de la colaboración entre capital extranjero y creatividad local, rodado con material y película importados, este cine es híbrido, a medio camino entre el Este y el Oeste [...] En China, se ha considerado durante mucho tiempo el cine como un producto extranjero. En los años treinta y cuarenta, las mejores realizaciones de los estudios de Shanghai adaptan los códigos y técnicas hollywoodienses y los combinan con figuras de la literatura popular de la época [...] con la sensibilidad de izquierdas y nacionalista [...] o con la búsqueda formal inspirada en la tradición artística china (Reynaud, 1999: 13).

Las contradicciones y avatares del sistema político chino a lo largo de su historia —en lo que se refiere a la República Popular, fundada el 1 de octubre de 1949— se reflejan en el cine y cercenan los escasos intentos de construir una cinematografía coherente y de calidad. En 1953 es nacionalizado en Shanghai el último de los estudios privados y la censura se ejerce con fuerza tanto en la fase de guión, para obtener los permisos, como una vez terminado el producto. Sin embargo, la existencia de una política cinematográfica de Estado, con pleno control sobre las películas en todos sus procesos de creación, a raíz del planteamiento de «un país, dos sistemas» (Deng Xiaoping *dixit*), se reconvierte paulatinamente hasta que, tras la reforma de 1993, las empresas de producción pasan a ser de carácter privado: he aquí una grieta por la que se abre un camino de esperanza, muchas veces cortado pero también otras transitado. De alguna forma, la privatización de la industria del cine lleva consigo inevitablemente la deslegitimación de las políticas de censura, aunque éstas se sigan ejerciendo.

La sempiterna necesidad de etiquetar y clasificar de que hace gala la cultura occidental bautiza como *Quinta Generación* a una serie de realizadores cuyo nexo «parece» no ser otro que haber formado parte de la promoción 1978-1982 del Instituto del Cine de Pekín. No obstante, hay otro nexo más determinante: la época de la Revolución Cultural (1967-1976), que modela una nueva sensibilidad como consecuencia de los desplazamientos masivos (obligados) hacia los ambientes rurales. Precisamente 1978 sería el año de la reapertura del Instituto del Cine y se produciría una entrada masiva de alumnos educados en las zonas rurales y, en algunos casos, con padres que habían sido «purgados» por el sistema. Allí confluyen Tian Zhuangzhuang, Peng Xiaolian, Li Shaohong, Zhang Junzhao, Zhou Xiaowen, Ning Ying, Zhang Yimou, Chen Kaige... y se forman mediante un aplicado visionado de filmes en la Fimoteca de Pekín (de ahí las necesarias influencias japonesas, italianas o francesas). Teniendo en cuenta que desde 1967 hasta 1978 hay un estancamiento de la producción cinematográfica china, de sus centros de enseñanza, etc., es fácil concluir que el espíritu de los nuevos cineastas se orientaría hacia posicionamientos muy diferentes a los dictámenes del sistema y a la normatividad del clasicismo.

No haremos aquí un recorrido por obras y/o autores, ya que no es nuestro objetivo (remitimos a tal efecto al útil libro de Bérénice Reynaud), pero sí queremos ilustrar un punto de inflexión importante, pidiendo disculpas de antemano por la larga cita:

Una tarde de abril de 1985, en un cine de Kowloon, miles de espectadores, apiñados para asistir a una proyección de *Tierra amarilla* (1984), se quedaron en la sala para hablar del film con el realizador, Chen Kaige, y su operador jefe, Zhang Yimou, hasta avanzadas horas de la noche. El último «Star Ferry» que une la península de Kowloon con la isla de Hong Kong había partido, el metro iba a cerrar, pero las preguntas continuaban. Los espectadores de Hong Kong se sentían por fin «interpelados» por un film de China Popular; era, para Chen y Zhang, su primer viaje al extranjero, la posibilidad de encontrarse con otros chinos. Era la primera vez, según Danny Yung, miembro del Comité de Selección del Festival de Hong Kong, que se podía ver un film chino contemporáneo «que era verdaderamente cine».

¿Por qué comenzar la historia del nuevo cine chino en 1984? En China, es el año de producción de *Tierra amarilla*; en Hong Kong, la fecha de los acuerdos chino-británicos sobre el porvenir de la colonia, pero también el momento en que Tsui Hark funda su propia compañía de producción, el Film Workshop; en Taiwán, el rodaje de *Aquel día en la playa* de Edward Yang Dechang, primer largometraje de la «Nouvelle vague taiwanesa». En las tres Chinas, algo se mueve, la sociedad cambia, nuevas escrituras fílmicas emergen, que colocarán el cine chino en la palestra internacional, permitirán intercambios, colaboraciones, deslizamientos de sentido y de identidad

(Reynaud, 1999: 11-12).

Efectivamente, con todos los problemas de censura que tendría, *Tierra amarilla* habría de convertirse en un estandarte, y la mirada sobre el cine chino comenzaría a cambiar para gran parte de su entorno y, poco después, del mundo entero, gracias al reconocimiento de la figura de Zhang Yimou y al éxito internacional de su film *Sorgo Rojo* (1986).

Tras la Quinta, llegaría la *Sexta Generación*, la de aquellos cineastas que acabaron sus estudios en la primavera de 1989 (el 4 de junio tuvo lugar la masacre de Tiananmen). Serían sojuzgados por el sistema y los estudios, viéndose obligados a aceptar —y ejercer— una marginalidad que los llevaría a dar lo mejor de sí mismos. La punta de lanza de este movimiento sería *Mamá* (Zhang Yuan, 1990), pero, junto a este realizador, han aparecido otros nombres que están brindándonos obras sensibles, ancladas en la cotidianidad, críticas, hermosas y, ¿por qué no decirlo?, resistentes: Zhang Ming, Wang Xiaoshuai, He Yi, Zhao Jisong y, sobre todo, Jia Zhang-ke, de quien resaltamos sus últimos filmes conocidos en nuestro país, *The World* (2004) y *Naturaleza muerta* (*Sanxia haoren/Still Life*, 2006).

Hong Kong

Por su parte, Hong Kong es una pequeña isla que se ha venido enriqueciendo del cruce de culturas, de su apertura a la China continental, de su compleja historia colonial, de las sucesivas diásporas... En su cine se refleja a la perfección este contenido de hibridación al que no nos atrevemos a colocar otro calificativo que «positiva».

De una parte, el hecho de que la lengua de Hong Kong fuera mayoritariamente el cantonés, sumado a la prohibición del Kuomintang de otra lengua para el cine que el mandarín (esto ocurre en 1937), provocó la instalación de parte de la industria cinematográfica continental en Hong Kong, concretamente los estudios de Guangzhou, que trabajaban en cantonés. Algo similar ocurrió con parte de los productores de Shanghai, cuestión precipitada durante la ocupación por los japoneses de esta ciudad. La guerra y la puesta en marcha del Estado comunista provocaron nuevas oleadas de inmigrantes y exiliados, hasta tal punto que en Hong Kong coexistieron las dos lenguas, el mandarín y el cantonés, obligadas a entenderse entre sí y haciendo posible el desarrollo de la industria para ambas. El cine mandarín (melodramas, comedias musicales y de capa y espada o *wuxia pian*) coexistiría con los filmes cantoneses hasta finales de los sesenta, fecha en que se vería superado por la llegada de nuevos inmigrantes de la China continental (Reynaud, 1999: 21).

Los momentos de mayor importancia histórica, y evidentemente traumáticos para los ciudadanos de Hong Kong, son:

- 1984: declaración chino-británica que prevé la devolución de Hong Kong a la República Popular el 1 de julio de 1997.
- 1997: reconocimiento de Hong Kong como territorio chino con una Administración Especial que garantiza el sistema capitalista y la autonomía durante cincuenta años.
- 2047: adscripción plena a la República Popular China y derogación de las leyes en vigor durante el periodo transitorio.

Las normas internas contempladas por la legislación de Hong Kong durante la etapa colonial imponían cierta censura sobre los argumentos que impedía tratar temas que pudieran molestar a las administraciones de la China Popular o a las de Taiwán.

La gran productora en Hong Kong durante los años sesenta sería la de Shaw Brothers, más tarde denominada Cathay, que, tras la salida de Raymond Chow, sería eclipsada por Golden Harvest, creada por éste. La Golden sería, en 1985, la primera compañía productora de la isla, gracias a los contratos con Bruce Lee y Jackie Chan, que le darían suculentos beneficios. Cinema City, con comedias de acción, y Film Workshop, creada por Tsui Hark, iban a ser los competidores más cercanos.

Este tipo de cine se basaba esencialmente en la acción y, a pesar de la puesta en escena de elementos mágicos y de artes marciales, asumía la influencia occidental del cine más comercial.

A finales de los setenta aparece lo que se ha denominado la «Nouvelle vague de Hong Kong». Se trata de cineastas que han cursado estudios en el extranjero, con una fuerte cultura fílmica por el visionado en sus entornos urbanos (una de las pocas opciones para la ocupación del ocio), que son masivamente contratados para la realización orientada a la televisión, trabajando en 16 mm y con sonido directo, lo que les proporciona un bagaje experiencial fundamental para el desarrollo de su carrera posterior. Este bagaje conlleva también un acercamiento a la realidad, al mundo cotidiano de su entorno, lo que se separa abiertamente de los argumentos más tradicionales hasta ese momento. Surgen así títulos como *El secreto* (Ann Hui, 1979), *Padre e hijo* (Allen Fong, 1981), *El infierno de las armas* (Tsui Hark, 1980), y otros más estilizados, como *The Butterfly Murders* (Tsui Hark, 1979) o *The Sword* (Patrick Tam, 1980).

Una segunda ola, que Stephen Teo considera tan sólo una llegada retrasada de la primera, también formada en la televisión, aparece a mediados de los ochenta (Lawrence Ah Mon, Mabel Cheung, Stanley Kwan, Alex Law...). Entre sus nombres más destacados, Wong Kar-wai. Sin embargo, ésta es también la época en la que la industria norteamericana penetra más y mejor con sus productos en Hong Kong, provocando una crisis de primer orden que apenas se ve paliada por la posibilidad de llevar a cabo coproducciones con la China continental. Muchos de los realizadores más destacados del cine de acción emigran poco a poco a Estados Unidos: John Woo, Tsui Hark, Ringo Lam, Peter Chan, Stanley Tong.

Taiwán

La otra isla es Taiwán. El Kuomintang la ocupa en 1949, después de perder la guerra civil contra los comunistas, y establece una dictadura de partido único que perdura hasta 1989. En una primera etapa, el cine está en manos del Estado, que funda la Central Motion Picture Company (CMPC) para realizar filmes de propaganda anticomunista. Más tarde llegaría el «milagro económico» de la mano del «amigo americano», y Taiwán se abriría al cine procedente de Hong Kong, incluso facilitando coproducciones, siempre de calidad un tanto dudosa. Cuando en 1989, en las primeras elecciones democráticas, el Democratic Progressive Party (DPP) consigue el 30 por 100 de los sufragios, parece evidente que Taiwán tiene nulas posibilidades de constituirse como Estado independiente y, mucho menos, de mantener su posición descabellada de reconquistar la tierra continental. La población ya no se mueve por estos criterios y cada vez es más crítica con la situación socioeconómica. Es el año en que el León de Oro de Venecia se otorga a Hou Hsiao-hsien por *La ciudad de los sufrimientos*.

Desde el cine de segunda fila de kung-fu de los sesenta hasta la «Nouvelle vague de Taiwán» de los ochenta hay un camino cuyo recorrido resulta un tanto difícil de comprender, ya que, en gran medida, se debe a una iniciativa gubernamental la posibilidad de producir filmes que sean reflejo de la vida cotidiana de los taiwaneses, incluso con cierto espíritu crítico. A raíz del movimiento literario denominado *Shantu Wenshi*, «que reivindicaba la especificidad de la experiencia taiwanesa y se ocupaba de describir la sobriedad de la vida cotidiana de los habitantes de la isla, en particular de los dados de lado por el milagro económico» (Reynaud, 1999: 30), la CMPC encarga a escritores jóvenes la puesta en marcha de un proyecto que se traduzca en películas. Aparecen así los nombres que más tarde serán esenciales en el panorama cinematográfico de Taiwán: Hou Hsiao-hsien y Edward Yang, junto a otros como Tsang Jong-cheung, Wan Jen o Chan Yi.

La película que marca el inicio de la «nueva ola» es *Aquel día en la playa* (Edward Yang, 1984), en la que ya se destacan algunos de los elementos estilísticos esenciales de este importante realizador (más tarde podríamos ver en nuestras pantallas el impresionante *Yi-Yi*, 2000) y aparece como director de fotografía Christopher Doyle, casi indispensable después en los filmes de Wong Kar-wai.

La experiencia, no obstante, dura poco, y a mediados de los ochenta Yang crea su propia productora para poder actuar con independencia (Atom Film), mientras que Hou Hsiao-hsien se apoya en productores internacionales, fundamentalmente japoneses. Aparece entretanto otro nombre fundamental: Tsai Ming-liang (*El río*, 1996).

Wong Kar-wai, cineasta

En la parte final de este trabajo se encontrará un resumen de la biografía del realizador que nos convoca, pero nos ha parecido oportuno ocuparnos aquí de algunos aspectos relativos a su experiencia como cineasta que nos ayudarán a completar la contextualización que venimos implementando. En este sentido, reviste gran importancia el hecho de que su nacimiento se produjera en Shanghai, el año 1958, y que su familia optara por el camino de la emigración cuando el estallido de la Revolución Cultural, en 1966, hace prácticamente inviable la opción de futuro.

Wong Kar-wai (Jiawei, que se modifica al cantonés por Kar-wai) llega a Hong Kong con sus padres y se instala en la península de Kowloon, en el barrio de Tsim Tsa Tsui, muy cerca del enclave conocido como Chungking Mansions, uno de los *leitmotiv* que aparecerá de forma recurrente en toda su obra. Aquí nos encontramos con algunos elementos esenciales y determinantes para comprender las bases estéticas y argumentales de gran parte de sus películas:

- Wong Kar-wai no habla el idioma del entorno y suple esta carencia mediante la asistencia asidua a los cines, lo que le aporta un bagaje de conocimiento cinematográfico nada desdeñable.
- Vive en las cercanías de Chungking Mansions, y esto lleva consigo tanto formas de relación con sus semejantes (estructura vecinal) como imágenes recurrentes de pasajes y recovecos, de callejuelas, de casas de comida, de espacios (estructura urbana).
- Aprende de su madre el gusto por el cine y por la música, que, en los años sesenta, llega a Hong Kong desde múltiples procedencias: la música popular china, la estadounidense, la sudamericana, de gran éxito en Filipinas, etcétera.
- El placer por la lectura, heredado de su padre, tanto clásica como contemporánea, que le llevará paulatinamente al encuentro de los grandes narradores latinoamericanos (es un apasionado de Gabriel García Márquez, de Manuel Puig y de Julio Cortázar) y, con ellos, de las frágiles estructuras espacio-temporales de sus relatos.

Su primera relación con el arte icónico tiene lugar a través de su ingreso en la Escuela Politécnica para estudiar diseño gráfico, pero a los diecinueve años tiene la oportunidad de realizar un curso de producción en la HKTVB (Hong Kong Television Broadcast), cadena de televisión que le permite pasar rápidamente de ayudante de producción a guionista. Después de desarrollar gran cantidad de proyectos en calidad de guionista (algunos de éxito y otros abandonados antes de la realización), deja la televisión en 1982.

Conviene destacar dos nuevos elementos:

- La formación amplia en el seno de las producciones para televisión, lo que es un primer índice de profesionalidad y conocimientos de base.

– La capacidad de Wong Kar-wai para asumir tanto tareas de producción como creativas, aunque limitadas éstas a la escritura del guión.

Tal como hemos visto antes, en 1982 ha comenzado el fenómeno denominado «Nueva ola» y hay un espíritu diferente en torno a la necesidad de llevar a cabo un cine enraizado en la cotidianidad, capaz de dejar un tanto al margen las siempre exitosas películas de kung-fu o las comedias disparatadas. Recala así en la recién creada productora Cinema City & Films Co., que pretende llevar a cabo el rodaje de filmes novedosos: «... básicamente, de comedias cantonesas con mucha acción, rodadas con moldes occidentales de producción y, a veces, con estrellas que provienen de la canción *pop*, dentro de una línea de trabajo que parece acoplarse a la fórmula “James Bond más *La pantera rosa* más Bruce Lee”^[3]. Es decir, cine de producción ágil y barata, que busca prioritariamente el humor, pero que no desdeña los efectos especiales ni la conveniente espectacularidad, como reclamo para un público joven a la espera de propuestas diferentes» (Herederó, 2002: 27).

Sin embargo, la experiencia con Cinema City concluye como un fracaso estrepitoso para Wong Kar-wai, ya que sus proyectos no son asumidos por la *banda de los siete* (los dirigentes de la compañía, que llevaban a cabo maratónicas sesiones colectivas de *brainstorming*: Karl Maka, Dean Sheak, Raymond Wong, Tsui Hark, Nansun Shi, Eric Tsang y Robert Kwan), que tampoco asume un intento de guión desarrollado junto a Ringo Lam (más adelante un director de referencia).

Como habíamos comentado, a mediados de los ochenta aparece una segunda oleada de cineastas que intentan hacer un cine diferente. Se trata de realizadores formados en Hong Kong, en el entorno televisivo, capaces de asumir la hibridación y con una amplia experiencia profesional. A partir de ese momento le llega el turno a Wong Kar-wai, no sin antes —hasta su ópera prima, en 1988— llevar a cabo decenas de guiones para películas insignificantes de todo tipo, que, en este caso, sí llegan a realizarse, aunque no esté él al frente de ellas. En este periodo, la experiencia de Wong Kar-wai se acrecienta y su nombre comienza a obtener cierto reconocimiento, fruto del cual serán los siguientes contactos transcendentales para su puesta de largo como director^[4]:

1. La colaboración con el realizador Jeff Lau, con quien más adelante el propio Wong Kar-wai se asociaría para crear la Jet Tone Productions. Su primer trabajo juntos sería *The Haunted Cop Show* (Jeff Lau, 1987). Gran parte de las obras de este realizador, con el paso del tiempo, serían secuelas o parodias de filmes de Wong. Como indica Herederó (2002: 30), «espejo y sombra de la filmografía de su socio».

2. La relación con Frankie Chan Fan-key, personaje multifacético, desde actor hasta director, pasando por productor y guionista, que colaborará posteriormente en algunos de los filmes más significativos de Wong Kar-wai como compositor,

junto a Roel A. García.

3. La colaboración con el realizador Patrick Tam, admirado por Wong, para el que escribió el guión de *The Final Victory* (1987) y que participaría posteriormente en algunos de los montajes de sus primeros filmes y, lo que es más importante, le habría de descubrir a Godard y Antonioni, elementos clave de referencia en la obra de Wong (no se puede dejar caer en saco roto el entusiasmo que siempre le produjo la secuencia final de *El eclipse*, el magnífico film de Antonioni de 1962).

Siguiendo nuestro criterio de destacar elementos cruciales en el transcurso de la carrera cinematográfica de nuestro realizador, creemos que estas tres relaciones apuntan hacia la generación de un nuevo parámetro no menos relevante que los anteriores: la constitución paulatina de un conjunto de relaciones que habrán de convertirse, con el tiempo, en el núcleo esencial que compondrá una parte notable del equipo técnico que habrá de realizar los filmes de Wong Kar-wai. Esta no es una cuestión baladí, toda vez que, como luego comentaremos, el concepto de autoría debe ser adscrito al conjunto del equipo y no a la existencia de un demiurgo con poderes omnímodos.

La nueva situación de Wong, tras el relativo éxito de *The Final Victory*, le abre las puertas para la realización de una película en cuya base está el mismo guión (ya que el film de Patrick Tam pone en escena la tercera historia de un tríptico del que *As Tears Go By* recogerá la primera).

Vamos a cerrar este epígrafe con una extensa cita de Carlos F. Heredero que pensamos ha sabido explicar en ella muy bien el sistema de relaciones entre toda una serie de filmes de Wong Kar-wai, cuestión esta que, a nuestro entender, resulta esencial para (re)construir la vigencia de un concepto básico: *la obra de Wong Kar-wai no es una suma de películas, sino un todo engarzado y polisémico, mutuamente interactivo.*

Days of Being Wild será concebida como la primera parte de un díptico, cuya segunda entrega tampoco pudo llegar a filmar, si bien el propio director considera que *Ashes of Time*, en un sentido, e *In the Mood for Love*, en otro, podrían ser entendidas como alternativas «segundas partes» de aquélla. A su vez, *Chungking Express* está compuesta por las dos únicas, pero separadas, historias que inicialmente formaban parte de un tríptico, cuyo tercer segmento se convirtió después en *Fallen Angels*, un film cuyos protagonistas son considerados por su autor como *intercambiables* con los de la precedente. El primer montaje de *Happy Together* —cuya duración rondaba las tres horas— incluía también otros personajes y otras historias paralelas que desaparecieron de la versión definitiva. Y, finalmente, *In the Mood for Love* se configuró, en un cierto momento de su complicada gestación, como tres partes de una visión poliédrica sobre la comida (protagonizadas, respectivamente, por un cocinero,

un escritor y el dueño de una tienda de platos preparados) para acabar centrándose, únicamente, en la historia del escritor, si bien ésta, concebida en principio para que se desarrollara entre 1962 y 1972, tuvo que limitarse a ocupar, en la versión final, tan sólo la primera parte de aquel periodo: 1962-1966. (Herederó, 2002: 39).

Como es evidente, en esta dinámica de intersecciones, *2046* se convierte en el paradigma, puesto que engloba en su seno referencias a todas las producciones anteriores cuya acción transcurre en los años sesenta.

A la búsqueda de estilemas

El epígrafe anterior nos ha permitido vislumbrar los aspectos contextuales sobre los que se ancla la experiencia cinematográfica de Wong Kar-wai, que, a todas luces, determinan su concepción estética. A ello hay que añadir una serie de parámetros que son comunes a las nuevas miradas chinas, sean éstas pertenecientes a la «Nouvelle vague» de Taiwán o de Hong Kong, o bien a la Quinta o Sexta Generación de cineastas de la China continental (Gómez Tarín, 2003b):

- Desvinculación del Modelo de Representación Institucional (MRI), 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, sea por el trabajo sobre las ausencias (elementos de sutura en el MRI 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 la mayor parte de ellos.
- 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*, de Wong Kar-wai, los ecos de *A bout de souffle*, de Godard, del cine negro o de la *nouvelle vague* francesa 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 aquél, sin embargo, lo construye el espectador a partir de los elementos que el film le suministra. Un discurso abierto propicia múltiples lecturas.

Con esta información acumulada, el perfil de Wong Kar-wai se nos muestra con mayor evidencia y muchos de los elementos recurrentes de sus filmes nos aparecen diáfanos. Pero, ¿responde ese perfil al concepto de autor que habitualmente ha presentado y entronizado la historiografía fílmica?

Cualquier texto es una producción discursiva que no puede desvincularse de una voluntad en origen, la del ente emisor —que, a su vez, se interconecta con una compleja red intertextual que afecta a sus operaciones significantes conscientes e inconscientes—, un medio de representación (soporte icónico, verbal o iconográfico) y un receptor-lector-intérprete. Esos tres polos intervienen en la determinación del sentido, y éste nunca es unívoco, lo que resulta mucho más patente en el caso del texto fílmico. Al mismo tiempo, esta concepción de la textualidad nos lleva a establecer un paralelismo con el término «discurso» y comprobar que para él también se dan los tres espacios, puesto que texto y discurso no pueden separarse (rechazamos así una supuesta adscripción exclusiva del discurso al ente emisor).

Para que se dé un conjunto discursivo, tiene que existir la figura de un ente emisor, representado o no en el mismo. Se suele manejar el concepto de autor para adjudicar y etiquetar la procedencia del artefacto estético. Desde nuestra perspectiva, en el lugar del emisor del texto (y del discurso) aparece un ente conceptual específico, al que llamaremos «meganarrador», vinculado en apariencia con el término «autor» (expresión cuyo referente tiene un estatuto físico real). Este ente corresponde de hecho al texto, mientras que el autor es externo a él. En consecuencia, sólo podemos utilizar la autoría como una etiqueta que sirve el objetivo básico de entendernos a través del lenguaje; para nosotros, es esa firma que aparece como director —el «alias» del equipo de producción—, que se manifiesta como huella en el texto, quedando el verdadero proceso hermenéutico en la actividad lectora, en su proceso de interpretación, al construir un nuevo espacio textual.

Si, tal como lo concebimos, el lector asume su participación plena y se convierte en creador de un nuevo texto (la lectura), su interpretación poco tiene que deberle a un supuesto «sentido final»; el llamado «autor» es el primer lector de su obra, y su

proceso interpretativo —en el seno del marasmo intertextual— no es sino un análisis realizado en un momento y situación dados.

Ni el autor ni el lector real mantienen relaciones de co-presencia; el destinatario real puede ser cualquiera en cualquier lugar o tiempo, en situación no prevista por el autor y no prevista en el texto, que tiene su propio enunciatario; asimismo, el narrador es un enunciador ficticio. Cuestiones como la modalidad (si quien habla se compromete o no con la veracidad de lo que dice) no se plantean ya igual: el autor sabe, pero puede funcionar en el seno del relato como un narrador que no sabe; lo mismo sucede con el destinatario incorporado en el relato.

Así pues, la autoría habría que adjudicársela a un equipo y no a un ser individual, en tanto que el proceso de interpretación estaría a cargo de un espectador que hace suyo el film en ese proceso y cuenta para ello con un bagaje cultural, social y experiencial que va a afectar directamente a su comprensión de la obra.

Atendiendo a estas premisas, parece evidente que todos aquellos elementos que apunten hacia la polisemia, que permitan «abrir caminos» en el seno del discurso fílmico, actuarán en beneficio del proceso interpretativo y construirán un espectador maduro, con capacidad crítica. Y ésta sí es una labor del equipo autoral, a la que hay que añadir la imprescindible producción de huellas en el texto que permitan (re)construir los códigos —puesto que todo film genera sus propios códigos—, cuyas marcas permitan al espectador la adjudicación de sentido.

Como fácilmente podemos comprobar, los filmes de Wong Kar-wai tienen claramente esta dimensión de trabajo en equipo:

EQUIPO ARTÍSTICO	Andy Lau	Jacky Cheung	Maggie Cheung	Chang Chen	Leslie Cheung	Carina Lau	Rebecca Pan	Tony Leung	Brigitte Lin	Charlie Leung	Takeshi Kaneshiro	Faye Wong	Gong Li	Michelle Reis	Chan Fai	Chan Man
<i>As Tears Go By</i>	x	x	x												x	
<i>Days of Being Wild</i>	x	x	x		x	x	x	x								
<i>Ashes of Time</i>		x	x		x	x		x	x	x						
<i>Chungking Express</i>	x							x	x		x	x				
<i>Fallen Angels</i>										x	x			x	x	x
<i>Happy Together</i>				x	x			x								
<i>In the Mood for Love</i>			x				x	x								x
2046			x	x		x		x				x	x			
<i>The Hand</i>				x									x			
9 filmes	3	3	5	3	3	3	2	6	2	2	2	2	2	1	2	2

EQUIPO TÉCNICO	Wong Kar-wai	Alan Tang	Christopher Doyle	William Chang	Jeff Lau	Frankie Chan	Jacky Pang	Peer Raben	Chang Ye	Patrick Tam	Danny Chung	Chan Wai	Roel A. García	Wong Min	Shigeru Umebayasi	Rover Tang
<i>As Tears Go By</i>	x	x		x						x	x					x
<i>Days of Being Wild</i>	x	x	x	x						x		x				x
<i>Ashes of Time</i>	x		x	x		x				x			x			
<i>Chungking Express</i>	x		x	x		x			x							
<i>Fallen Angels</i>	x		x	x	x	x	x						x	x		
<i>Happy Together</i>	x		x	x					x		x			x		
<i>In the Mood for Love</i>	x		x	x					x						x	
2046	x		x	x				x							x	
<i>The Hand</i>	x		x	x				x								
9 filmes	9	2	8	9	1	3	1	2	3	3	2	1	2	2	2	2

Los cuadros anteriores constituyen un ejemplo paradigmático de la creación de un

equipo de trabajo compacto al que habría que adjudicarle, en todo caso, la autoría de los filmes. Como puede observarse, hay una clara repetición de actores (esencialmente Tony Leung y Maggie Cheung), lo que hace posible un buen entendimiento a la hora de poner en marcha los proyectos (téngase en cuenta, como más tarde comentaremos, que Wong Kar-wai suele trabajar sin guión, y los actores no tienen una guía escrita que los conduzca).

Por otro lado, los nombres que se reiteran en el equipo técnico a lo largo de toda la filmografía, ocupan en él los puestos más significativos: Christopher Doyle (fotografía) y William Chang (dirección artística y montaje). Siendo éstos los más relevantes, en cuanto al trabajo íntimamente ligado al director, conviene resaltar la continuidad de Frankie Chan y Roel A. García, en las bandas sonoras, y la no menos esencial participación de Jeff Lau, que, aunque no figure con gran relevancia en el cuadro que hemos diseñado, es el socio de Wong en Jet Tone Productions y, como tal, está implicado en todos los proyectos.

DESARROLLOS ARGUMENTALES	Pretérito antiguo	Años 60-70	Presente	Futuro	Chungking Mansions	Hong Kong	Casas de comida	Hoteles	Narrador	Narradores múltiples	Eje paterno-filial	Viaje	Historia múltiples	Plano-emblema	Ausencia de clausura	Tiempo marcado
<i>As Tears Go By</i>			x		x	x	x				x			x		x
<i>Days of Being Wild</i>		x			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
<i>Ashes of Time</i>	x								x							
<i>Chungking Express</i>			x		x	x	x	x	x	x		x	x		x	x
<i>Fallen Angels</i>			x		x	x	x	x	x	x			x	x	x	x
<i>Happy Together</i>			x				x	x	x	x		x	x		x	x
<i>In the Mood for Love</i>		x			x	x	x	x				x			x	x
2046		x		x	x	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x
<i>The Hand</i>		x			x	x		x							x	
9 filmes	1	4	4	1	7	7	7	7	6	5	2	5	5	4	7	7

Para llegar a identificar los estilemas que se reconocen en la obra de Wong Kar-wai, tanto desde una perspectiva formal como desde criterios narrativos, explicitaremos un punto de partida que será el hilo conductor de nuestro ejercicio hermenéutico: ya habíamos comentado que *la filmografía de Wong Kar-wai* no puede ser contemplada de forma individualizada, a lo cual añadimos ahora que *es un todo*

abierto que presenta múltiples puntos de iteración y, al mismo tiempo, múltiples puntos de fuga. Si es claro que podemos identificar estilemas formales, no lo es menos que el aspecto narrativo nos lleva una y otra vez a una serie de parámetros. *Grosso modo*, en un primer y limitado acercamiento, podríamos pensar en los elementos que se recogen en cuadro previo.

Espacios que retornan, relatos incompletos, fijación de los años sesenta como un mundo invadido por la nostalgia del recuerdo perdido, viajes a ninguna parte...

Estamos, pues, en condiciones de reflexionar sobre dos tipos de estilemas: los narrativos, que obtendremos del significado de los filmes, de sus contenidos argumentales, y los formales, que obtendremos del significante. Forma y contenido, evidentemente, son indesligables; es más, *la forma es el contenido*.

UNA ESTÉTICA EN PROGRESIÓN

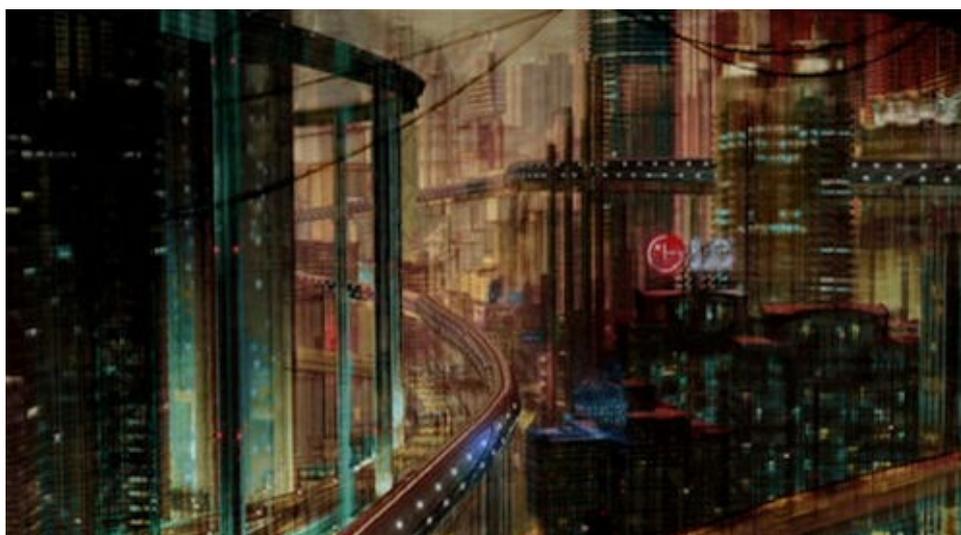
El cine de Wong Kar-wai, partiendo de los criterios que previamente nos hemos señalado, sólo puede ser leído como un proceso que alienta la progresión constante de una serie de elementos repetitivos a la búsqueda de un relato perfecto cuyo encuentro jamás podrá alcanzarse, en justa lógica, puesto que la perfección sería la muerte del sentido.

Historias y formas de contarlas constituyen discursos abiertos y pregnant^[*] en un mecanismo inquietante de eterno retorno (tanto los códigos como los personajes y los espacios revierten una y otra vez sobre sí mismos, dando cada vez un paso adelante y enriqueciéndose por el conocimiento previo).

Para tratar de estudiar la obra de este realizador, creemos que el modelo sincrónico resulta poco eficiente. Puesto que su obra deja abiertas *hendiduras*, la mejor forma de penetrar en ella es a través de tales resquicios, algo así como viajar, cual personajes del tren en el tiempo de *2046*, a través de *agujeros de gusano*, de pliegues en el espacio-tiempo. Encontraremos, así, el sentido más allá del orden, en el territorio del caos, auténtica esencia de la creación.

Si partimos de su film más importante —en nuestro criterio— hasta el momento^[5], *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 inconsciente 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, das Unheimliche* según Freud, algo que hemos reprimido y vuelve para atenzarnos). Claro está que este flujo de tensiones y sensaciones no proviene del film sino del espacio turbulento en que se debate la mente —y las entrañas— del espectador ante la pantalla; es decir, *In the Mood for Love* 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, 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.



El lugar de los recuerdos en 2046.

Esto, que, escrito así, 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 film. 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 film 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 donde queríamos llegar: la ausencia. *In the Mood for Love* 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 otros filmes del mismo autor y de otros muchos cineastas de las tres Chinas, 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 Bertolt 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, álter 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 film 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 film: 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 film realizada por *Cahiers du cinéma* (1999) y que aparece en esta revista bajo su propia firma, 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 mí: 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» (Wong, 1999).

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 de que *Happy Together*, 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 —cantando en español— en un entorno en el que no lo esperamos y, hay que decirlo, en el que funciona a la perfección).

In the Mood for Love es un punto de inflexión en la obra de Wong Kar-wai, de ahí

que sea el lugar en que encontramos más compactado el conjunto de estilemas que maneja y, al propio tiempo, que nos permita entender los derroteros más o menos novedosos por los que transita su film más reconocido por su impacto ante el público, 2046. Pero, ¿qué proceso ha seguido Wong hasta llegar a una depuración estilística tan potente como la que se refleja en la puesta en escena de *In the Mood for Love*? Ese grado de estilización tiene como punto de partida toda su filmografía previa.

Lágrimas y lluvia

La primera película de largometraje realizada por Wong Kar-wai, *As Tears Go By* (lo que podríamos traducir como *El paso de las lágrimas*), contiene ya muchas de las características de su cine posterior, pero, al mismo tiempo, hace patentes las disimilitudes. Nos encontramos ante un film relativamente lineal, en el que pueden ser rastreadas las relaciones de causa-efecto (cuestión esta que paulatinamente irá abandonándose en posteriores títulos) y que todavía mantiene un cierto clasicismo, incluso en la utilización de la música de fondo, muy amplia y variada, casi constante y entrando en ocasiones como efecto situacional (es una mezcla de temas chinos y otros occidentales).

El plano inicial, al que se regresa en el film, parece ya una premonición (de la propia historia y de todo el cine de Wong Kar-wai): la pantalla aparece dividida; a la derecha, múltiples monitores de televisión que componen una imagen evanescente y reflejan vagamente la superficie de la calle, que apenas intuimos en ellos, y un cielo con nubes, mientras observamos a la izquierda, junto a los luminosos —con su misma apariencia surgirán los títulos de crédito— la febril actividad de Hong Kong. Esos cielos, por los que pululan las nubes de una cierta esperanza, parecen inalcanzables, no sólo por la misma composición del plano, que los relega a una posición etérea y difícil de identificar, sino por la altura desde la que vemos la ciudad. Efectivamente, esta mirada no es la de un narrador interno sino la de un meganarrador, en términos de Gaudreault, que toma distancia ante la historia que va a contarnos y nos indica su posición; la ciudad —allá abajo— será el lugar donde acontecerán las historias, un submundo para el que la naturaleza queda excesivamente lejana, aunque algunos de sus protagonistas sueñen con una huida hacia ella.

Esta escisión de la pantalla es, a su vez, una marca estilística que será constante en todos los filmes de Wong Kar-wai, ya que la construcción de los espacios una y otra vez será incompleta, a veces indeterminada, y el recurso al descentramiento y a la presencia en primer término de objetos interpuestos generará una mirada distanciada, tal como la del luminoso inicial de su primer film. Así pues, este aspecto es significativo en toda su filmografía y tiene que ver con la reivindicación de una ruptura del viaje inmóvil del espectador, de la mirada omnisciente, para llevar a éste hacia una participación crítica en la que la adjudicación de sentido a la historia

narrada va a estar en sus propias manos y no en las de un supuesto autor-creador-demiurgo. La cámara, como decíamos más arriba, se convierte en personaje y es, al tiempo, un testigo.

Una cámara con estas características no puede estar sujeta a normas, de ahí que recurra a un barroquismo compositivo de los planos y a múltiples efectos, en algunos casos aparentemente gratuitos, justificados por la búsqueda que hará posteriormente de ellos un método y un modelo. Aparecen así, junto a los descentramientos, los encuadres extremos: cenitales, nadires, grandes picados y contrapicados. Están ya en el primer film, al igual que el uso de los *ralentís* y los efectos *strobe* (*stop motion*), muy acusados posteriormente en *Ashes of Time*, en *Chungking Express* y en *Fallen Angels*. Esto nos lleva a deshacer el mito de que los efectos fotográficos de los filmes de Wong Kar-wai se deben a la colaboración con Christopher Doyle como director de fotografía en la mayor parte de sus filmes, ya que en *As Tears Go By* Doyle todavía no se ha incorporado al equipo de Wong y estos elementos ya están presentes, aunque no sea con la misma pregnancia (coincidimos en esto con la posición de Carlos F. Heredero en su libro sobre el cineasta). Más factible nos parece la idea de que Andrew Lau, actor y director de fotografía en los inicios de Wong, haya tenido un cierto protagonismo en estas cuestiones; de la misma forma que, más tarde, cuando la cámara se pause, la presencia en la fotografía de Mark Li será también relevante; todo ello, dicho sea con claridad, sin restarle mérito alguno a la capacidad creativa de Doyle.



Cielo y nubes en *Chungking Express*.

Lo que sí es patente es la concepción de Wong Kar-wai del uso de los *ralentís*, como se deduce de la cita que más arriba reproducíamos: se trata de «expandir» la mirada del espectador en el tiempo, y esto, que tiene efectos discursivos, los tiene a su vez perceptivos y sensoriales. El anclaje de estos momentos sobre una música acompañada invierte el sentido de ésta como acompañante y fusiona ambos aspectos, cuestión todavía muy limitada en su primer film pero determinante casi de inmediato

en los sucesivos títulos. Pensemos, en este sentido, en el plano corto —desde el antebrazo a las rodillas— de Maggie Cheung caminando con el recipiente de comida en *In the Mood for Love* y su casi idéntica repetición en *2046*. Volveremos sobre esta cuestión.

Lágrimas en el título del film, aunque provenga éste de una canción de los Rolling Stones, pero lágrimas también en la matriz de la propia historia narrada, ya que Ah Wah, el protagonista, ve condenada su vida por la necesidad de sacar una y otra vez de sus atolladeros a su hermano menor, Fly. Ambos se mueven en un ambiente de *gangs* en el submundo de las callejuelas de Hong Kong, en el entorno de las Chungking Mansions. Ah Wah puede redimir su vida mediante el amor, pero la fijación familiar se lo habrá de impedir: el deseo de volver al pueblo en que está la madre (siempre ausente de la imagen) es el gran dolor y la única redención posible. Aparecen así nuevas constantes, esta vez de tipo narrativo: el recuerdo, el amor frustrado, el desencuentro, la ausencia.

Este aspecto de herida familiar, sobre el que se proyecta una visión nostálgica, se inscribe también en *Fallen Angels*, en esa obsesión del hijo por filmar al padre en las situaciones cotidianas. Filmaciones que mirará una y otra vez como prueba de un pasado inencontrable.

La lejanía familiar forma parte del dolor y genera las lágrimas que reaparecen en *Days of Being Wild* (*Días salvajes*) por la imposibilidad del reencuentro con la madre desconocida y sólo recuperable en el tramo final del film mediante el tributo de la propia vida. Más tarde, en *Chungking Express* será la habitación, el espacio del amor y del desamor, el que llora metafóricamente al inundarse. 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 filmes 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 sólo un factor estético, es la expresión del dolor en los corazones de los personajes y de la ciudad, que también llora. Por eso no nos puede extrañar la acción de correr para eliminar como sudor el agua que el cuerpo habría de producir como lágrimas.

El plano-emblema

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

Los siguientes planos, en la playa, retoman el planteamiento del cuadro y las sucesivas yuxtaposiciones, pese a la confirmación de dos espacios (ahora

multiplicados por las diferentes situaciones). La intervención del perro para deshacer la desavenencia reproduce la acción inicial (circularidad) y provee al film de su cierre narrativo. Ahora bien, un plano final de ambos sobre una roca rodeada de agua y mirando hacia el horizonte, de espaldas a la cámara, desestabiliza el cierre previo. Este tipo de planos, muy corrientes en la época, pueden denominarse «emblemas», aunque en este caso cumpla además una función retórica; en general, quedan desvinculados de la historia narrada, hasta tal punto que, en el caso del de *The Great Train Robbery*, el exhibidor alteraba a su criterio el lugar de inserción (famoso plano del bandido disparando hacia cámara, que no tenía una posición normativa clara en el montaje del film). En *A Tin-Type Romance*, ese emblema final cumple una función retórica, como decimos («y fueron felices para siempre»), y también connotativa (el perro no puede subir a la piedra por el impedimento que le supone el agua, que le hace resbalar, pero, esencialmente, por la fuerza de la nueva unidad que se ha creado y que lo desplaza —el matrimonio de su dueño—). Lo cierto es que, «por su aspecto de presentación y, a menudo, extra-narrativo, el plano-emblema todavía rechaza la clausura» (Burch, 1995: 199).

La aparición de elementos relacionados con el cine de los primeros tiempos en películas contemporáneas no debe resultarnos en absoluto contradictoria, puesto que gran parte de los mecanismos representacionales de la modernidad cinematográfica recupera formatos y estructuras de aquella época. Así, la ausencia de clausura, la supresión del plano-contraplano, la negación de la verosimilitud, la práctica eliminación de las relaciones causa-efecto, son aspectos en su mayor parte rastreables también en el cine de Wong Kar-wai.

El llamado plano-emblema, como dice Burch, muchas veces ajeno a la propia acción del film, tenía un contenido metafórico que le permitía una colocación casi aleatoria en el seno del relato. Wong nos permite vislumbrar algunos ejemplos altamente significativos:

– En *As Tears Go By*, la imagen de los autobuses que se cruzan (y que es recurrente) puede y al mismo tiempo no puede ser inscrita en el momento de la historia en que aparece, ya que obtiene mayor rendimiento como un elemento metafórico capaz de expresar la necesidad de huir de la ciudad castrante y buscar en la naturaleza y en el hogar abandonado la redención. Es la única salida —la única grieta— para suturar la herida.

– En *Days Of Being Wild*, los planos de la selva (en un principio descontextualizados, pero a los que más tarde podremos adjudicarles la localización de Filipinas), acompañados de una música latina reconocible para nuestra cultura hispana («Siempre está en mi corazón, el hechizo de tu amor...»), interpretada por guitarras, invade el relato (aparece ya en el inicio) hasta que al

final nos permite el anclaje. En este caso, la fuerza como plano-emblema es superior a la del film anterior, ya que su indeterminación es absoluta.

– En *Fallen Angels*, la inscripción de planos del cielo a través de los edificios, en radical contrapicado, se separa de la acción para asumir una función de indeterminación que nos lleva a pensar en ese mismo uso de la mano de Gus Van Sant en *Elephant* (2002), aunque en este caso la película de Van Sant es posterior.

– En *Happy Together*, las cataratas de Iguazú constituyen un elemento recurrente que poco a poco se va incorporando a los diálogos y a la acción para, finalmente, cobrar todo su sentido, pero aparece desde un principio como un icono del deseo insatisfecho.

– En *Days Of Being Wild*, el personaje de Tony Leung (¿sicario?, ¿jugador?) aparece de forma totalmente al margen del argumento del film en la secuencia final, inconexa con el resto. Ésta es una escena muy interesante, sobre la que volveremos, pero hemos creído conveniente mencionarla aquí debido a su carácter marginal en el seno del film.

Estas utilizaciones del plano-emblema, a las que podríamos sumar la ciudad del futuro en *2046*, siembran en los filmes principios de indeterminación que contribuyen a afianzar la sensación de *distancia* y a construir ese espectador participativo pero crítico de que hablábamos anteriormente y que, en nuestro criterio, es esencial para que éste posea y conserve la dirección del sentido. Son, cuando menos, efectos de *extrañamiento*.



Tony Leung en *Days of Being Wild*.

Pero es que, además, en los filmes de Wong Kar-wai estas imágenes recurrentes, a veces desplazadas, otras posteriormente justificadas, apuntan a la tradición de la imagen-esencia retenida por el pensamiento en el momento de la muerte, la última imagen, aquella que proviene del recuerdo mítico o del imaginario insatisfecho. La

complejidad de las voces narradoras en las películas de Wong nos permite pensar en un presente desde el que se emiten que no está ligado a la historia representada sino que va más allá de ella, anclada, quizás, en el espacio de la muerte.

Encuadre y mirada

Cuando la pareja de *In the Mood for Love* conversa sentada a la mesa de un bar-restaurante sobre un fondo neutro (en el sentido de que su decoración es estrictamente funcional, ya que lo importante son los personajes y nada debe desviar la atención que la cámara fija sobre ellos), situándose el uno frente al otro, nos encontramos ante una secuencia cuya estructura es muy habitual en el cine convencional. Un discurso consecuente con el MRI (Modelo de Representación Institucional), o simplemente con el clasicismo cinematográfico, la resolvería formalmente mediante un plano de situación (el espacio en que se encuentran los personajes), la sucesión de una serie de planos-contraplanos de distintos tamaños para seguir la conversación, con algún que otro escorzo de uno u otro de ellos, y la intervención esporádica de algún plano más amplio en el que se retomara la situación global (por ejemplo, la aparición de una camarera que les atendiera u otros clientes en el establecimiento). Nada de esto se da en el film de Wong Kar-wai: no tenemos el plano de situación, con lo que ignoramos el lugar en que se encuentran, quién les atiende o qué otros personajes hay allí (de hecho, aparentemente están solos); no se produce la secuencia habitual de plano-contraplano, puesto que en ningún momento la cámara se sitúa en el lugar de la mirada de ninguno de ellos. Por el contrario, con una radical frontalidad, se muestra sucesivamente a los dos personajes en el encuadre, mirándose entre sí, en un perfil de 90° respecto al eje de la cámara. La fragmentación propia del montaje analítico, la que genera la construcción de un espacio habitable para la mirada del espectador, no tiene lugar; sin embargo, otra fragmentación acontece que merece ser estudiada con mayor detenimiento:

1. Plano de detalle. Luminaria sobre una pared de fondo, aséptica, mínimamente decorada. Suena (y se mantiene a lo largo de la secuencia, *Aquellos ojos verdes*, en castellano, interpretada por Nat King Cole). Un *hilo de humo* se desliza por la parte izquierda de la imagen.



Maggie Cheung y Tony Leung en *In the Mood for Love*.

2. Plano general corto. Vemos una fila de mesas, casi ocultas por los amplios respaldos de los asientos, en diagonal a la pantalla, con el punto de fuga en la parte izquierda de ésta (un separador más alto que el resto de respaldos anula casi una cuarta parte del plano por la izquierda). En la mesa del centro, los personajes, cuyas cabezas sobresalen por encima de los respaldos; ella está de espaldas a la cámara, él de frente, la mira fijamente. Al fondo, una planta de grandes dimensiones, que equilibra los pesos visuales del plano y acentúa la composición en diagonal. En la parte que se vislumbra de la primera de las mesas, hay un plato y un vaso sin acabar; no parece, sin embargo, que haya nadie en el local.

ÉL: Le parecerá raro pero quiero preguntarle algo. El bolso que llevaba esta noche, ¿dónde lo compró?

ELLA: ¿Por qué lo pregunta?



3. Primer plano de la mujer, con ligera corrección de encuadre, que se lleva la taza a los labios. Su mirada se fija en él, frente a ella, pero respecto a la cámara se

mantiene en un estricto perfil (nos encontramos ante un plano casi *frontal de su perfil*, por lo que la posición de cámara no responde a la de la mirada de él).

ÉL (*off*): Es tan elegante, quiero comprarle uno a mi mujer.

ELLA: Es usted tan bueno con su mujer...

4. Primer plano del hombre, todavía más frontal que el de la mujer anterior. Mira hacia ella. No se trata de un contraplano del anterior (como sucedería en el montaje clásico) sino de una *sucesión de frontalidades*.

ÉL: No realmente. Mi mujer es muy difícil.

5. Plano detalle, que *corta el cuerpo* sin dejarnos ver la cabeza, de las manos de él manejando un cigarrillo y un encendedor (se mantiene la misma frontalidad).

Él (*off*): Pronto será su cumpleaños. No sé qué comprarle.

6. Igual que 3. Ella se limita a mirarle.



7. Igual que 5, sacando el encendedor. Se enciende un cigarrillo; la corrección de encuadre hacia arriba vuelve a situar un primer plano como el 4.

ÉL: ¿Podría usted comprar uno?

8. Igual que 3.

ELLA: A lo mejor no le gusta que sea exactamente igual.

9. Igual que 4. El humo del cigarrillo invade toda la parte izquierda del encuadre y se va a constituir en el único punto de engarce entre ambos personajes.

ÉL: Es cierto, no se me había ocurrido.

10. Igual que 3.

ÉL (*off*): Eso no les gusta a las mujeres.

ELLA: Sobre todo si son vecinas.

11. Igual que 4.

ÉL: ¿Los hay de otros colores?

12. Igual que 3.

ELLA: Se lo preguntaré a mi marido.

ÉL (*off*): ¿Por qué?

ELLA: Me lo compró él en el extranjero. Aquí no los hay.



13. Plano medio que corta parcialmente el rostro de ella para explicitar el detalle de su mano con la cucharilla y la taza.



14. Igual que 3. Se inclina para beber de su taza.

Ella (*off*): El caso es que...

15. Igual que 4.

ELLA: Yo también quiero preguntarle algo.

16. Igual que 3.

ÉL: ¿El qué?

Se produce aquí un cambio altamente significativo. El plano no corta y, mediante un rápido *barrido*, se pasa a la posición de 4 (primer plano de ella, ligeramente contrapicado, ya que su mirada se va a fijar en la corbata de él).

ELLA: ¿Dónde se compró su corbata?

17. Plano medio, que corta parcialmente el rostro de él para fijarse en el detalle de la corbata (muy similar al de las manos con el cigarrillo y el encendedor). La corrección de encuadre nos permite regresar a la posición y encuadre de 3.

ÉL: No sé de dónde viene.

18. Igual que 4.

ÉL (*off*): Me las compra mi mujer.

ELLA: ¿De verdad?

ÉL (*off*): Me compró ésta en el extranjero. Aquí no las hay.

ELLA: ¡Qué coincidencia!

19. Igual que 3.

ÉL: Sí (*queda pensativo*).

Ella (*off*): El caso es que... mi marido tiene una igual. Dijo que era un regalo de su jefe. Se la pone todos los días.

20. Igual que 4.

ÉL (*off*): Y mi mujer tiene un bolso igual al de usted.

Ella: Ya lo sé. Lo he visto.

21. Igual que 3. (Concluye la frase anterior arrastrada sobre el plano).

22. Igual que 4.

Ella: ¿Adonde quiere ir a parar?

23. *Travelling lateral* de derecha a izquierda que se desplaza en paralelo al respaldo

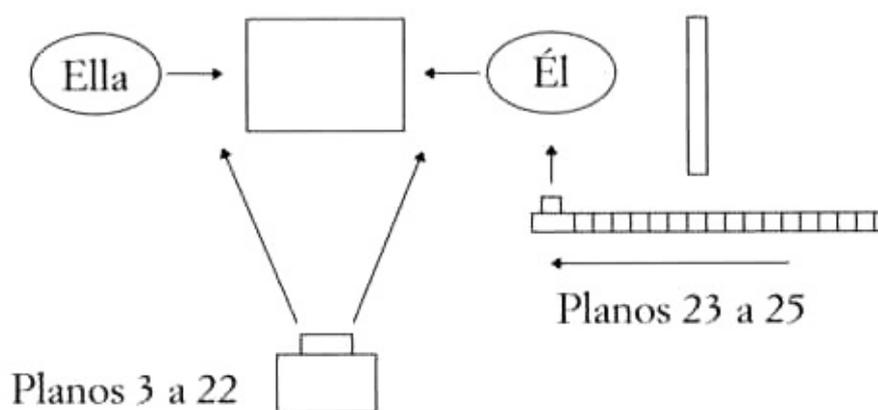
de la mesa contigua hasta llegar de nuevo a la posición de 3, pero más frontal todavía (el perfil es ya de 90° y el encuadre del personaje está centrado sobre la imagen).

24. Plano de detalle/primerísimo plano de él con el cigarrillo en los labios. Echa una bocanada de humo que invade el encuadre... Barrido hacia abajo que, siguiendo el humo, llega hasta un plano de detalle de la mano con el cigarrillo encendido.
25. Humo del cigarrillo, indeterminado.

Ella (*off*): Creía que era la única que lo sabía.

Hemos señalado con cursiva algunas cuestiones que nos van a permitir reflexionar sobre la estructura formal de los filmes de Wong Kar-wai: hilo de humo, frontal de su perfil, sucesión de frontalidades, corta el cuerpo, barrido, *travelling* lateral... Indicábamos antes que en el cine más convencional la fragmentación contribuía, mediante el montaje, a la construcción de un espacio en el que la mirada del espectador se pudiera fusionar con la de la cámara y con la de los personajes (camino de la mirada divina y punto esencial de todo mecanismo identificatorio). Aquí nos encontramos con una ruptura radical de ambos anclajes: la cámara no se coloca nunca en el lugar de las miradas de los personajes, permanece expectante, frontal a la acción (y no a los rostros, que aparecen siempre de extremo perfil); pero esto, que ya de por sí es un parámetro diferenciador, se rubrica por las propias posiciones y desplazamientos; así, la inclusión de planos más cortos en los que las cabezas son suprimidas del encuadre, implica la adopción por parte de la cámara de una mirada-testigo, que atiende a lo que acontece ante ella, pero cuenta con sus propios procedimientos mostrativos, cual si se tratara de un personaje.

Si revisamos el detalle de los planos, parece evidente que el anclaje de la cámara ha sido prácticamente uno a lo largo de toda la secuencia, pese a los 25 planos (dejamos al margen el inicial de detalle y el general de la posición de ellos en el interior de ese espacio, más los tres finales que parten del *travelling* lateral):



¿Por qué damos tanta importancia a esta cuestión que es, en apariencia,

estrictamente estilística? El cine alcanzó su estatus como industria a partir de una serie de transformaciones sobre el tipo de discurso de sus orígenes, más tendente a la mostración que a la narración, que se fue modificando mediante un mecanismo de integración diegética de sus elementos constituyentes, lo que implicó nuevos tipos de relatos (esencialmente melodramáticos), el privilegio de la acción y de las relaciones de causa-consecuencia, la clausura del relato, etc., pero, desde un punto de vista formal, este tipo de discursos (el cine del clasicismo, el del MRI, el hegemónico) sólo podía ser viable si la representación era capaz de construir un espacio habitable para el espectador, para lo que era imprescindible generar un modelo enunciativo basado en la transparencia^[6].

Pues bien, lo que Wong Kar-wai lleva a cabo en esta secuencia —y por añadidura en todo su cine— es concederle a la cámara una entidad plena como enunciación delegada, hacer evidente que está presente y que es a través de ella que la mirada del espectador percibe la representación, que hay una mediación que corresponde a «otra mirada»; esta mirada diferente no es otra que la del propio realizador (el meganarrador) que se implica a sí mismo como espectador (el primer espectador) y responde a los estímulos de lo mostrado; así, cuando un personaje lleva a cabo un gesto —como encender un cigarrillo o beber de su taza—, la mirada de «esa cámara» —la delegada— observa en detalle ese gesto; cuando la conversación habla de la corbata, la cámara se fija directamente en la corbata, abandonando incluso el rostro; cuando los personajes intuyen lo que está ocurriendo entre sus respectivos cónyuges, un barrido subraya y marca el cruce de miradas; cuando esa intuición se convierte en comprensión, un formalizado —y de nuevo marcado— *travelling* que viene de un espacio externo a la pareja indica que ahí hay que colocar toda la atención, anclando de esta forma la indiferencia de esa absurda pregunta: «¿Adonde quiere ir a parar?».

El humo, evanescente, es una metáfora misma de la acción que se ha desarrollado y de cómo todo lo mostrado ha servido para ocultar los pensamientos, pero éstos, en cualquier caso, sí han sido transmitidos al espectador, lo que se ha conseguido gracias a la estructura formal que le ha dado la posibilidad de una mirada propia, crítica, no vinculada ni identificada con la de la cámara-testigo de Wong Kar-wai, pero, eso sí, muy atenta a cuanto ésta haga y a sus efectos de extrañamiento.

Al mismo tiempo, una secuencia como ésta se constituye en paradigma de la metadiscursividad del cine de Wong Kar-wai, ya que sus aspectos formales (movimientos de cámara, encuadres) ejemplifican la subversión de los códigos y de la supuesta normatividad del clasicismo cinematográfico. Precisamente, el cine de este autor, y el de otros muchos de Extremo Oriente, se caracteriza por la no asunción de norma estilística alguna y por la construcción de sus propios códigos. Lo cual nos parece esencial, puesto que siempre hemos defendido que cada film genera y manifiesta su propia codificación, y que no existe un lenguaje cinematográfico sometido a una norma estable.

Otro elemento que se hace patente en la secuencia que acabamos de analizar es el

mecanismo de reiteración, formalmente geométrico, que utiliza Wong, puesto que los planos van correspondiéndose, incluso en su complejidad, hasta formar un paralelismo que sitúa en espejo a ambos personajes: cruce de lo que dicen con el tipo de plano que se utiliza (donde la voz es presente y donde la voz está en *off*), de lo que hacen (plano cortado de él encendiendo su cigarrillo, plano cortado de ella bebiendo de la taza), de los azares («Me lo compró en el extranjero. Aquí no los/las hay»). Así pues, ambos personajes están frente a frente cual si se encontraran separados por un espejo que los reflejara mutuamente, situándose la cámara en el mismo vértice de ese espejo con la capacidad para permanecer externa a él y poder observar desde su posición lo que ocurre a ambos lados.

El mecanismo iterativo es usado habitualmente por Wong Kar-wai tanto desde el punto de vista formal como desde el narrativo (ya hemos visto los planos-emblema). Como en nuestro próximo capítulo ahondaremos en los aspectos narrativos, nos limitaremos aquí a plantear algunas cuestiones que afectan a los estilísticos. Tal es el caso de esa cámara que repite sistemáticamente el plano de espaldas en que llega por el corredor el personaje masculino en *Days Of Being Wild*, o los planos vacíos de las paredes (texturas) en *In the Mood for Love* o en *Days Of Being Wild*, o la cabina telefónica de *Days Of Being Wild*. También hay repeticiones de espacios (casas de comida, cruces de calles, lluvia...) en prácticamente todos sus filmes, salvo esa excepción que supone *Ashes of Time* por tratarse de una época excesivamente pretérita.

A través de la repetición (que Wong prefiere denominar remembranza) se convocan también efectivas «rimas visuales» que enlazan entre diferentes películas y dentro de la misma, como el caso muy concreto de *Days of Being Wild*:

De ahí que toda la historia avance sobre la articulación de repeticiones, ecos, retornos y fulgurantes correspondencias visuales y sonoras que Wong Kar-wai establece entre secuencias o planos aislados, situados con frecuencia a mucha distancia uno del otro, como sucede con los siguientes:

1. Los dos planos que filman primero a Su Lizhen y luego a Lulú detrás de sendas verjas o cierres metálicos: dos encuadres muy cerrados sobre los rostros de ambas, que las muestran, metafóricamente, como prisioneras de un recuerdo, de un amor despechado que las atenaza y que las encierra.
2. Los dos planos de la cabina telefónica filmada desde un ángulo casi cenital: el primero —lleno de tristeza— con el policía esperando inútilmente la llamada de Su Lizhen, y el segundo —inundado de desolación y fatalismo— con la cabina solitaria...
3. Los dos planos a ras de suelo que riman el vaivén de los múltiples encuentros nocturnos entre Su Lizhen y el policía, todos ellos sumergidos por el montaje en lo que parece, a pesar de no serlo, una única y prolongada

noche...

4. Las dos secuencias callejeras bajo la lluvia, que relacionan entre sí las relaciones paralelas de Su Lizhen con el policía y de Lulú con Zeb...

5. Las dos secuencias de baile, esta vez casi contiguas entre sí, que se suceden después de que Lulú salga de la habitación de Yuddy... (Heredero, 2002: 65-66).

Pero, como señalamos a continuación, hay otros estilemas muy significativos en la obra de este cineasta que tienen que ver con el uso de un tipo de encuadre sofisticado, en el límite entre una cierta estilización y un toque de barroquismo, habitualmente justificado por los efectos que desea producir en la lectura por parte del espectador, y que siempre está caracterizado por esa naturaleza de su cine que aboga por no plegarse a norma alguna.

El uso de *espejos* es una constante en los filmes de Wong Kar-wai. Su presencia es mucho más relevante a partir de *Chungking Express*, donde aparecen claramente marcados, pero hay que tener en cuenta el uso especular con que utiliza otros elementos (el caso del conjunto de monitores inicial en *As Tears Go By*, en los que se refleja la calle y el cielo). El espejo contribuye a generar un plus de sentido mediante la redefinición de los espacios; se trata de un *dispositivo de puesta en escena* que afecta al *fuera de campo fílmico*, según su inscripción en el *significante*, marcado, en el cine de la *pluripuntualidad* (Gómez Tarín, 2003a y 2006), lo mismo que las sombras, las siluetas o los reflejos, elementos todos ellos de los que podemos detectar presencias en el cine de Wong (véanse, en este sentido, las magníficas sombras que preceden a los personajes antes de que éstos aparezcan en el encuadré en *In the Mood for Love*, secuencia inmediatamente posterior a la que hemos analizado previamente).

Mediante los espejos se evidencia el carácter mismo de representación del film y/o escena, al introducir una nueva mediación que produce efectos de extrañamiento y contribuye a presentar al personaje en su doble faceta de actor y actante. Además, no sólo a través de ellos puede expandirse el espacio (u ocultarse, en algunos casos), sino que hacen posible el reflejo de la mirada (éste es el caso de *Fallen Angels*, donde la cámara busca mediante una panorámica la posición del espejo para delegar en él la continuidad de la representación). En *In the Mood for Love* y *2046* los espejos contribuyen a descubrir el espacio contiguo, en tanto que en *La mano* hacen posible los saltos de eje (rupturas, pues, de la normatividad). En *Happy Together* constituyen un elemento esencial del relato.



Sombras de los amantes en *In the Mood for Love*.

No es ésta una cuestión específica de barroquismo cinematográfico, sino que está íntimamente ligada a esa concepción más mostrativa que narrativa del cine de Wong Kar-wai de la que hemos venido hablando.

Entendida la filmografía de este director como una progresión, una búsqueda estilística constante, en la que cada hallazgo es integrado en su concepción como nuevo estilema y posteriormente se radicaliza y perfecciona, no puede sorprendernos su constante trabajo sobre el *color* (uso del blanco y negro, el color y los virados) o la *luz* (contrastes extremos, juego con las sombras). Así, ya en *As Tears Go By* aparecen contrastes extremos y virados, pero también en *Chungking Express* los colores son pregnantes y hay muchos contraluces; un blanco y negro muy contrastado da paso al color en *Fallen Angels*, estética que se extrema en *Happy Together* con la utilización de virados.



Faye Wong en *Chungking Express*.

Esta acumulación de juegos con la luz alcanza su madurez en *In the Mood for Love*, momento a partir del cual iluminación, color y blanco y negro dejan de estar al

servicio de la estética para integrarse con pleno derecho en la formalización del relato.

De la misma manera, el uso de la *cámara en mano* (o con *steady*), que tan buenos resultados obtiene en *As Tears Go By*, *Chungking Express* o *Fallen Angels*, desaparece a partir de *In the Mood for Love* para dar paso a la fijación en trípode y, sobre todo, a la utilización del *travelling*, cuyos rendimientos discursivos son esenciales.

Podría plantearse la duda sobre si la propia trama argumental de *In the Mood for Love* demandaba este tipo de práctica con la cámara, cuestión cuya respuesta es evidente pero no suficiente, ya que en *Happy Together* comienzan a fijarse las bases para esa estabilización posterior de la mirada. Como indica el propio Wong Kar-wai en la entrevista que, bajo el título *Deux ou trois choses sur Wong Kar-wai*, le hace Yves Montmayeur con montaje de Olivier Heinemann en el DVD que acompaña a uno de los *packs* con sus primeros filmes, «cada espacio puede proporcionar su propia tensión dramática. El espacio puede ser emocional o inquietante[...] a veces pienso que el espacio es el personaje principal de una escena. Es un testigo».

Es, pues, la calidad de «testigo» la que lleva necesariamente la mirada de la cámara a los *travellings* generadores de unas sensaciones que la cámara en movimiento brusco no puede conseguir.

Y es también esa voluntad testimonial, es decir, mostrativa, unida a la inclusión de potentes marcas enunciativas y efectos de extrañamiento, la que justifica el uso, a veces extremo, de *angulaciones* (planos inclinados, nadires, cenitales, picados, contrapicados), *profundidad de campo* y *granangulares* (muy fuertes en *Fallen Angels*).

En *Days of Being Wild* abundan los planos en profundidad, los grandes picados y los cenitales, e incluso hay contrapicados a ras del suelo. Algo similar, aunque en menor medida, ocurre en *Chungking Express*. El punto de inflexión que supone *In the Mood for Love* se intuye ya en *Happy Together*, pese a los intentos de forzar la imagen hasta los límites de una supuesta incorrección (es éste un film de contrastes que, pese a todo, marca la progresión estilística de su autor).



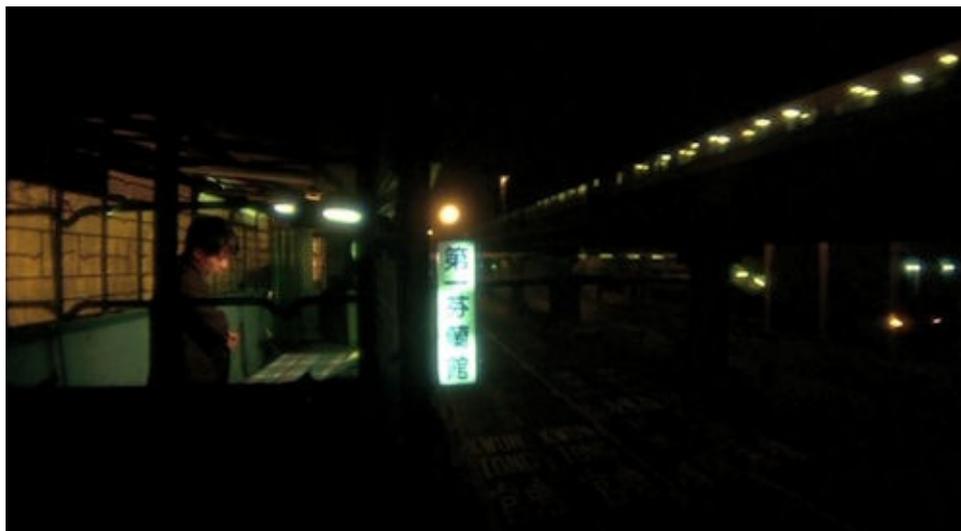
Efecto de *stop-motion* en *Chungking Express*.

Igualmente se entiende la presencia de efectos de *ralentización*, *aceleración* y *strobe* (*stop motion*), estos últimos muy acusados en los primeros filmes (sobre todo en *As Tears Go By*, *Ashes of Time*, *Chungking Express* y *Fallen Angels*). Sin embargo, mientras las aceleraciones y los efectos de imagen congelada en sucesión prácticamente desaparecen en sus últimas obras, desde el momento en que la cámara se estabiliza y los *travellings* asumen la función previa de la cámara en mano o del *steadycam*, los efectos de *ralentí* se renuevan y multiplican para expandir el proceso mostrativo, como ya antes comentamos en palabras del propio realizador.

La aceleración, usada de forma combinada con la quietud de uno de los personajes (efecto que simplemente se lleva a cabo mediante el rodaje a velocidad modificada y la actuación muy lenta o estática), produce efectos de sentido, ya que afecta a la temporalidad de la imagen, a una supuesta suspensión narrativa que produce una condensación mientras en la imagen el salto temporal no parece darse. En *Chungking Express* tenemos una prueba evidente cuando los personajes, en la barra del bar, apenas se mueven y, sin embargo, todo en torno a ellos se acelera. Por otro lado, Wong utiliza con frecuencia aceleraciones como efecto retórico sustitutivo de elipsis temporales, como en el final de *Happy Together*, sobre la ciudad, para acabar en un plano congelado, o la muy pregnante de *Fallen Angels* con la pantalla dividida.

La *división del encuadre* no se produce en el cine de Wong Kar-wai para facilitar la exposición de historias paralelas sino como elemento retórico vinculado a la composición. En esta línea, ya hemos hablado de esa pantalla dividida en dos espacios muy diferentes, aunque físicamente sean el mismo, del inicio de *As Tears Go By*, pero este tipo de cuadro se hace también muy patente en *Fallen Angels* y en *Happy Together*. Así, en *Fallen Angels*, el tugurio en el que se hospedan los personajes, junto a la vía del metro, nos permite ver la acción en el interior de la habitación al mismo tiempo que el movimiento en la calle. Ésta no es una pantalla dividida de acciones paralelas, sino una dualidad retórica que obedece a una mirada

distante del realizador y, en consecuencia, del espectador.



Habitación del asesino en *Fallen Angels*.

De ahí que una de las cuestiones más interesantes de la puesta en escena del cine de Wong Kar-wai sea la utilización permanente de *objetos y/o elementos interpuestos*, cuestión que habremos de retomar cuando hablemos de sus estilemas más pregnantes, los correspondientes a la elipsis y al fuera de campo. El propio cineasta, en la entrevista que acompaña al DVD de *In the Mood for Love*, dice: «Los espectadores debían ser como nuestros vecinos: se ve siempre a estas dos personas a través de alguna cosa»; y, más tarde: «hemos aprendido de Robert Bresson: no mover grandes planos ni la totalidad de las cosas».

No es baladí esta relación con Bresson ni la idea de que el espectador sea como un vecino, coincidente con lo que ya hemos ido exponiendo en torno al carácter de testigo de la cámara, a la idea de mostración por encima de la narración.

La interposición de obstáculos entre la cámara y lo filmado no es una cuestión novedosa, ya que nos podemos remontar al film de Friedrich W. Murnau *El último* (*Der letzte Mann*, 1924), donde la mirada a través de elementos marcaba sensiblemente la enunciación y mantenía la participación crítica del espectador. Pero en el cine de Wong Kar-wai esta utilización es muy diferente y responde a varios niveles difícilmente equiparables: por un lado, tenemos composiciones descentradas, en las que los personajes no parecen asumir el protagonismo de la representación en cuanto a su relación con el encuadre (no sólo hay descentramientos sino también desenmarcados); por otro, la cámara busca al personaje en muchas ocasiones a través de un espacio vacío al que luego éste llegará (*In the Mood for Love*, en el caso de las sombras y también en los planos de paredes), o bien lo sigue o precede a través de recovecos que fluctúan ante la imagen y ocupan parcialmente la visión (prácticamente en todos los filmes, pero con gran evidencia en *Days of Being Wild*); finalmente, los pasillos, los corredores, los cruces, las escaleras, los portales... son magníficos entornos en los que la cámara parece suspender el flujo narrativo para

quedarse con el espacio propiamente dicho y no intentar culminar la representación (lo cual rompe en muchos casos las relaciones de causa-efecto y, por supuesto, la linealidad narrativa). Aunque esta última formulación visual es patente en toda la obra de Wong Kar-wai, adquiere matices discursivos a partir de *Happy Together* y alcanza su madurez en *In the Mood for Love*: ahí, como prueba, esos pasillos y esas puertas entreabiertas a través de cuyos resquicios apenas distinguimos lo que acontece en los interiores, ese marco ovalado a través del que observamos las acciones en algunas ocasiones, esas luces en la calle que una cortina de lluvia parece querer ocultar, esa desesperanza del personaje confundido con la banal textura del edificio.

Texturas, acabamos de mencionar. Una aportación clave de la dirección artística en todos los filmes de Wong, porque a lo que responde la imagen —mostrativa— es a una recuperación del pasado (en los casos de la puesta en escena de los años sesenta) o a una emergencia del presente (en el resto, salvo *Ashes of Time*, que es una excepción en su filmografía, difícilmente clasificable). Es por eso que hay un detalle exquisito en el vestuario (siempre muy cuidado el de Maggie Cheung en *In the Mood for Love*, pero también todos los de 2046 o *La mano*) y el *atrezzo*, en las telas o papeles pintados de las paredes (*Happy Together*), en los contextos (las casas de comida, las oficinas, los hoteles). Texturas, sí, porque la cámara-testigo va penetrando paulatinamente en ellas (a fin de cuentas, los propios personajes casi son parte suya) hasta filmarlas en primerísimos planos de detalle (pared, suelo, lluvia) o en planos indeterminados espacialmente que fraccionan los cuerpos (pasos, caderas caminando).

Lógicamente, el vigor de tales texturas reivindica la ejecución de *planos vacíos* (*pillow-shots*), unas veces mantenidos (*In the Mood for Love*, *Days of Being Wild*) y otras precediendo o siguiendo a la aparición o desaparición de los personajes (en todos los filmes, pero muy especialmente en los tres últimos). Como variante, la utilización de *travelling* a través de espacios vacíos para llegar al personaje (*In the Mood for Love*, *Days of Being Wild*, 2046, *La mano*).



Curiosamente, el plano vacío es un formato discursivo que alcanza su máxima rentabilidad en la cinematografía oriental, precisamente en Ozu, ese gran cineasta japonés:

Los *pillow-shots* de Ozu operan un efecto parecido de descentramiento cuando la cámara se fija por un momento, a veces un largo momento, sobre algún aspecto inanimado del contexto humano. Las personas pueden estar próximas, pero por el momento no son visibles, y un techo, una luminaria, un tendedero, una pantalla o una cacerola ocupan el *centro de atención*. Es la tensión entre la suspensión de la presencia humana (de la diégesis, en suma) y su regreso virtual lo que anima una parte de la obra más reflexiva de Ozu, la que confiere a los planos «de corte» algo más que el valor de viñetas decorativas (Burch, 1982: 176).

Consecuente con esta serie de elecciones estilísticas, la cámara-testigo de los filmes de Wong Kar-wai sólo puede ofrecernos una *mirada frontal*, característica tanto del cine de los orígenes como de la modernidad cinematográfica. De ahí que, en gran parte de las secuencias en las que los personajes conversan sentados a una mesa, el plano se mantenga frontal a ellos o haga, como hemos visto antes en el caso de *In the Mood for Love*, tomas fraccionadas que no responden a la estructura habitual del plano-contraplano. Esta ausencia del plano-contraplano se aprecia muy claramente ya desde *As Tears Go By*.

Hemos visto que estos parámetros han afianzado el estilo particular de Wong Kar-wai y han construido una retórica fílmica perfectamente reconocible. En realidad, a lo largo de su obra podemos establecer una gradualidad fijando un primer punto de inflexión en *Happy Together*, más tarde consolidado con *In the Mood for Love* con la «domesticación» de la cámara —de sus movimientos— y el encuentro de una poética basada en la transmisión de sensaciones más que de argumentos. En ese proceso, el equipo técnico que ha acompañado al realizador ha tenido un protagonismo decisivo, y, en este caso, los actores también forman un compacto grupo de colaboradores que han asumido el proyecto como propio, incluso sin comprender los objetivos últimos (hay que señalar, una vez más, que el método de trabajo de Wong Kar-wai le lleva a largos rodajes, muchas veces inacabados, en los que no hay un guión que permita a los actores desarrollar una psicología de los personajes preestablecida, sino que deben encontrarla en el mismo proceso, en su devenir, enraizados con el entorno espacial).

Así pues, la presencia de estilemas reconocibles en *As Tears Go By* no consigue ocultar las carencias propias de una obra primeriza que, además, está enraizada en la fase previa como guionista de Wong Kar-wai; pese a situar la acción en los espacios del Hong Kong más siniestro, entre bandas mafiosas rivales, no puede evitar una

mirada un tanto ajena. El salto cualitativo que se produce con *Days of Being Wild* es importante, porque aquí ya vemos un mayor control del aparato fílmico, de la composición del plano y un intento de recreación nostálgica del mundo de Chungking Mansions, del viejo Hong Kong, allá por los años sesenta, a lo que contribuye la aparición de la música latinoamericana y toda una puesta en escena que ya no corresponde a una mirada ajena sino a otra, muy distinta, que es directamente nostálgica e implicada, aun manteniendo la distancia espectral propia de todo el cine de este realizador; el desamor, el desencuentro, la frustración por un pasado perdido, se manifiestan como temas recurrentes.

Ashes of Time mantiene la temática de la herida y el desamor (amores no consumados, deseo insatisfecho) y afianza la solvencia de una puesta en escena y un uso de la planificación y la composición mucho más coherente, sin abandonar la experimentación formal que, con *Chungking Express* y *Fallen Angels*, alcanzará su madurez. Con las historias ancladas en el presente, ambos filmes reinciden en el espacio del Hong Kong a uno y otro lado del túnel que une la isla con la península de Kowloon.

Con *Happy Together* hay un aparente cambio espacial, al radicar la acción en Buenos Aires. Sin embargo, se trata de un espejismo, ya que la ciudad argentina se ve en su aspecto más siniestro, en sus barrios más depauperados (La Boca), con un ambiente que remite con fuerza al Hong Kong de otros filmes y, sobre todo, al de los años sesenta, pese a construir el relato en el tiempo presente. Esta mezcla, y el carácter «diferente» de los protagonistas, establecen un puente entre las dos líneas abiertas por Wong Kar-wai (lógicamente, exceptuamos *Ashes of Time*, aunque desde el punto de vista del amor-desamor también guardaría relaciones inequívocas). La relación entre los aspectos nostálgicos y de puesta en escena que conecta este film con los basados en el Hong Kong del presente y del pasado, es mucho más potente desde el punto de vista formal, ya que es aquí, sin lugar a dudas, donde se produce el punto de inflexión de la obra de Wong: todos los estilemas se consolidan y se proyectan hacia el futuro de su filmografía. La consecuencia es *In the Mood for Love*, vuelta al Hong Kong de los años sesenta, que conserva toda la pregnancia de *Happy Together* y que introduce el elemento necesario de «reposo y anclaje» de la cámara.

2046 y *La mano* mantienen la mirada puesta en los años sesenta, aparte de las incursiones futuristas de *2046*, que están más en el pensamiento que en la acción, pero el estilo fílmico ya se ha consolidado plenamente y se repite con plenas garantías, abandonando el lastre de algunas experimentaciones que ya no resultan rentables. En este punto, la mirada de Wong Kar-wai ha encontrado su camino.

Musicalidad

No puede sorprendernos en modo alguno que el punto de inflexión antedicho esté

íntimamente ligado a la cadencia del montaje; por eso hablamos de musicalidad y no de música. La presencia de la música en el cine ha cumplido funciones ligadas en gran parte a la transparencia enunciativa, actuando como un «colchón» que impide al espectador percibir los saltos en el montaje, puesto que se mantiene bajo él en continuidad; al mismo tiempo, la música ha sido orientadora y orientativa de los relatos, marcando direcciones de sentido o, simplemente, afectando a la percepción espectral mediante ráfagas, golpes o melodías directamente ligadas a lo narrado.

En el cine de Wong Kar-wai, la presencia de la música es prácticamente constante, pero su utilización no responde a los mismos parámetros que en el modelo dominante. En *As Tears Go By*, la música llega a ser incluso un elemento de distorsión, de extrañamiento; para los espacios del Hong Kong actual, Wong utiliza composiciones ligadas a los ambientes, como si escucháramos lo que en ese lugar los personajes oírían o desearían oír (*Chungking Express*, *Fallen Angels*); en algunos casos se trata de música diegética, que proviene de las máquinas automáticas, de radios o de reproductores de CD (paradigmático el de la repetitiva *California Dreaming*, en *Chungking Express*); en otros, es una música que acompaña a la imagen sin que podamos localizar su origen (acusmática), pero que en ningún momento oculta los saltos entre planos ni facilita la transparencia enunciativa, sino que forma parte del propio ejercicio enunciativo. La importancia de la música queda subrayada en el caso extremo de *Fallen Angels* cuando una melodía en inglés, emitida por la máquina automática a petición del personaje, sigue en continuidad sobre la acción posterior, a modo de *videoclip*, provocando una especie de suspensión narrativa.

Por otro lado, para los filmes ambientados en los años sesenta, Wong Kar-wai utiliza diferentes composiciones que tienden a configurar la credibilidad de los espacios y el ambiente de la época, sean o no diegéticas sus procedencias. Aparecen así melodías chinas, temas en inglés y, sobre todo, canciones latinoamericanas, esencialmente caribeñas, entre las que destacan las interpretadas en castellano por Nat King Cole. Este híbrido da cuenta del mestizaje cultural vivido por Hong Kong desde sus tiempos de colonia británica. Desde *Days of Being Wild*, la presencia de la música caribeña es inequívoca (muy pregnantes los temas *Perfidia* y *Siboney*), pero alcanza su punto culminante en *In the Mood for Love* (las canciones de Nat King Cole *Quizás*, *Mañequita linda*, *Aquellos ojos verdes*).

En *Happy Together*, la música latinoamericana está justificada por el propio lugar en que se desarrolla la acción, Buenos Aires, que inscribe en el film la presencia de tangos y, sobre todo, esa versión de *Cucurrucucú* en la voz de Caetano Veloso, plegada a las exigencias de un montaje en *ralentí* altamente significativo.

Pese a la utilización habitual de música «enlatada», en los filmes de Wong Kar-wai hay también un fuerte componente de música compuesta ex profeso cuya imbricación con la imagen está directamente relacionada con la labor de equipo de Frankie Chan y Roel A. García, así como las esporádicas colaboraciones de Michael

Galasso (tema *Barroco* en *Chungking Express* y tema de Angkor Vat en *In the Mood for Love*) y Umebayashi Shijeru (tema de Yumeji en *In the Mood for Love* y colaboración en *2046*). En *2046* y *La mano*, el responsable de la banda sonora musical es Peer Raben.



Tony Leung y Leslie Cheung en *Happy Together*.

Música, pues, ajustada a la imagen para formar un todo que es parte de la puesta en escena, de la recreación de espacios. Sin embargo, no solamente es ésta la función que cumple la banda sonora musical en los filmes de Wong Kar-wai, y por eso hablábamos de «musicalidad» para referirnos a un montaje de carácter pregnante que imbrica música e imagen para transmitir sensaciones muy potentes al espectador: así, el tema de *In the Mood for Love* injertado en los lentos *travellings*; *Muñequita linda* sobre los *ralentis*, en el mismo film, de la pareja avanzando por la calle de espaldas a la cámara; o el *Cucurrucucú* de Veloso sobre el plano aéreo ralentizado de las cataratas de Iguazú. Las letras de las canciones, a su vez, se inscriben en el contexto del relato para refrendar o ampliar los contenidos de éste, sean diálogos o sensaciones.

Hablamos, entonces, de la musicalidad del montaje, de su ritmo, de la misma cadencia de los *travellings*.

La ciudad

Hay dos protagonismos esenciales en los filmes de Wong Kar-wai: el desamor y la ciudad. Ambos están presentes a un mismo nivel de relevancia, puesto que el desamor habla de las historias que acontecen en el Hong Kong de *Chungking Mansions*, y el marco permanente es la ciudad (excepción hecha, por razones obvias, de *Ashes of Time*); cuestión que no se modifica con *Happy Together* al rodar en Buenos Aires, ya que el espacio urbano que muestra Wong no se diferencia, desde un

punto de vista conceptual, del de Hong Kong.

Una ciudad en la que apenas vemos cielos (aparecen en raras ocasiones y siempre intuidos entre los enormes edificios) y que oculta los recovecos de un submundo vivo y, a un tiempo, sórdido. Ese entorno gris, oscuro, en el que parece llover habitualmente (índice nostálgico), se filma hasta sus niveles más íntimos (textura de las paredes, de los suelos) —al igual que ocurre con los sentimientos de los personajes, intuidos pero puestos en escena por la acumulación de elementos (música, montaje, espacio, plano)— y se constituye en ente con personalidad propia: la ciudad como personaje.

Pero hay algo más en ese entorno urbano que justifica la relación dual actantes-ciudad en el protagonismo de los filmes; se trata de los nexos indesligables entre ellos, que no son otra cosa que los espacios físicos donde viven los personajes (hoteles, restaurantes, casas de comida, calles, metro). Al decir que «viven», estamos refiriéndonos a que «ejercen como seres vivos», a que su acción sólo puede ser entendida en ese momento y en ese lugar, a que no pueden obviar el entorno del film ni éste a ellos. De ahí que no sólo haya un contacto físico entre los protagonistas y su espacio vital, sino que los objetos más nimios (sillas, aparatos de radio, espejos, cajones, peluches, vestidos... puertas, pasillos, de nuevo paredes) impongan su presencia en sus vidas. Los *travellings*, en justa lógica, se funden con la materia.

Paradigma de esta imbricación y protagonismo dual es el plano reiterativo de *Fallen Angels* en que un luminoso divide la pantalla entre el exterior, en que vemos la calle y el metro, y un interior donde el protagonista desarrolla su actividad cotidiana en una sórdida habitación de hotel.

El método de trabajo de Wong Kar-wai con sus actores redunda positivamente en este sistema permeable de inmersión mutua, puesto que no hay un guión previo y la interpretación está ligada siempre al espacio recreado, con lo que se produce una respuesta efectiva del actor con respecto al entorno, que le condiciona y, al mismo tiempo, construye los mecanismos de la propia historia; ambos, personaje y espacio, coexisten para que la narración pueda ir naciendo de la misma experiencia del rodaje. De ahí que hablemos de un proceso interminable, en constante generación, sin una meta final que clausure el relato.

Intertextualidad e intratextualidad

Ya que en este capítulo nos estamos ocupando de mecanismos de tipo formal, abordaremos las cuestiones relativas a la textualidad bajo este mismo prisma, dejando aquellas que tienen que ver con aspectos narrativos para el siguiente. La lógica de una filmografía que se va edificando mediante un proceso acumulativo hace imprescindible la referencia constante a parámetros equivalentes, sea para su replanteamiento, sea para su refuerzo (ya hemos visto lo tocante a planificación y

movimientos de cámara y cómo se produce una «estabilización» a partir de *In the Mood for Love*, como ocurre con los efectos de ralentización, aceleración y *stop motion*).

Hay elementos recurrentes en el cine de Wong Kar-wai que hemos ido señalando adecuadamente y que son transversales entre diferentes filmes: el uso del color y de la iluminación fuertemente contrastada, el humo del cigarrillo (filmado en ocasiones en su propia materialidad efímera), la lluvia, los pasillos de hotel (paredes, bombillas en los techos), etc. Sin embargo, las relaciones internas implican también otras de carácter externo que nos llevan a reconocer en algunos de sus estilemas otros propios de diferentes cineastas y que podemos considerar son utilizados como referentes, cuando no como evidentes homenajes privados. Así, el personaje masculino de *As Tears Go By* resulta claramente fassbinderiano, ya que, tanto por su pose e interpretación como por su apariencia (cazadora de cuero), remite al representado por el propio Rainer W. Fassbinder en *La ley del más fuerte* (*Faustrecht der Freiheit*, 1975), ítem más, la sordidez del ambiente y las relaciones de dependencia entre los personajes; la madre bebida, en la cama, vista a través del espejo por un plano inclinado, en *Days of Being Wild*, concuerda con el uso de los espejos en los filmes de Douglas Sirk, además de producir un tipo de percepción muy similar; en *Ashes of Time*, las referencias al cine chino clásico y los filmes de kung-fu y artes marciales, muy en boga en Hong Kong, son evidentes, pero también las que tienen que ver con la puesta en escena de los *westerns* americanos; la aparición de rótulos como elementos interpuestos e incluso, en ocasiones, en el frontal de la imagen recuerda a los filmes de Godard, como es patente en *Chungking Express* (este procedimiento tiende a ser abandonado posteriormente); también remiten al Godard de *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*, 1960) el gesto del dedo por los labios de Su Lizhen en *2046* y la presencia de personajes que se peinan ante un espejo en algunos de los filmes, muy especialmente en *Days of Being Wild*, puesto que este gesto liga, además, internamente a dos de los personajes del film y tiene engarces con otros de aparición en posteriores títulos. Podríamos seguir esta relación de imágenes que revierten hacia el recuerdo de otras, pero creemos que el parámetro está ya suficientemente ilustrado.

En este sentido, hay tres cuestiones que quisiéramos recalcar en la filmografía de Wong Kar-wai: las marcas de temporalidad, la metadiscursividad y los referentes estilísticos de otros autores.

Por lo que respecta a las marcas de temporalidad, son muy frecuentes en sus filmes las inclusiones explícitas de relojes a través de los cuales la historia va (re)definiendo el paso del tiempo (o el cruce de tiempos diferentes cuando se dan paralelismos), como en *Fallen Angels* o *In the Mood for Love* (en los espacios laborales, sobre todo), pero también a través de los diálogos, de las voces en *off* o de los objetos (las latas de piña en *Chungking Express*). En algunos casos, la inclusión de rótulos específicos marca el paso del tiempo, aunque éste sea de corte onírico (en *2046*: fechas mediante rótulos y otros que implican suspensión del tiempo narrativo a

la vez que de la verosimilitud: *1 hora después, 10 horas después, 100 horas después...*).

Respecto a la metadiscursividad, tal como hemos indicado al analizar previamente una secuencia de *In the Mood for Love*, podemos entender la planificación como una reflexión sobre el propio concepto del lenguaje fílmico, contraponiéndose a la normatividad del clasicismo. Pero esto, que sería una constante en el cine de Wong Kar-wai, se hace mucho más patente cuando en *Fallen Angels* se produce un claro paralelismo entre la cinta que filma Qiwu de su padre (lo cotidiano, las comidas, cómo duerme), siempre cámara en mano e intentando penetrar en sus sentimientos, y la forma de planificación que Wong Kar-wai utiliza en ese film concreto y que es común a su filmografía anterior: se trata de un cine con vocación mostrativa que no se preocupa por contar una historia sino por relacionar al personaje con su entorno más inmediato.

De la misma forma, en *2046* hay un recorrido de la propia filmografía de Wong Kar-wai, al tiempo que el personaje de Chow cruza su presente con el pasado, con los recuerdos que vienen de la mano de sus amantes, a lo largo de la década de los años sesenta. Esos recuerdos se retrotraen a los ambientes de anteriores filmes, concretamente *In the Mood for Love* y *Days of Being Wild*, con lo que parece cerrarse un círculo. Cabría pensar si el mismo Wong Kar-wai no está ajustando cuentas con su propia filmografía y considera *2046* como el final de una etapa, aunque en *La mano* reaparezcan semejantes espacios.

Finalmente, cuando hablamos de referentes estilísticos de otros autores, nos estamos refiriendo a las huellas que en la cinematografía de Wong podemos rastrear de cineastas contemporáneos. El hecho de que su generación haya sido bautizada como «Nouvelle vague» de Hong Kong, ya indica una cierta apuesta por la modernidad cinematográfica y, dentro de ella, por los movimientos que rompieron en su día la hegemonía del modelo dominante en Europa.

El propio Wong, en declaraciones que hemos mencionado, afirma la influencia de Bresson, pero también la de Antonioni, la de Resnais o la del mismo Martin Scorsese. *As Tears Go By* tiene una inspiración directa, y reconocida, de *Malas Calles* (*Mean Streets*), realizada por Scorsese en 1973, y, según Carlos F. Heredero (1999: 42), también hay paralelismos muy interesantes, que suscribimos, con *Extraños en el paraíso* (*Stranger than Paradise*, 1984), el mítico film de Jim Jarmusch.

En nuestro criterio, el estilema más reconocible de los últimos filmes de Wong, la utilización de lentos *travellings* con vocación mostrativa, remite a un uso muy similar en el cine de Alain Resnais, sobre todo en su primera etapa.



Takeshi Kaneshiro en *Fallen Angels*.

El paralelismo que propone, en este sentido, Francisco Canet Centellas (2006) con *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) es válido en cuanto al aspecto formal, pero sería un tanto discutible si nos adentramos en los usos de la voz en *off* y en la introspección de la conciencia del personaje, que, en nuestro criterio, ya no va por los mismos derroteros, aunque el carácter onírico de algunos pasajes pudiera inducirnos a pensar en ello. Ciertamente, hay similitudes, pero el tiempo de *Marienbad* es un tiempo indeterminado, donde presente, pasado y futuro se confunden para construir un relato que sólo puede darse en la mente del espectador, de cada espectador. Por el contrario, en *2046*, Wong puntúa y concreta los aspectos temporales, rompiendo esa indeterminación que en otros filmes anteriores le dio tanto juego; sólo en *2046* —ese lugar del futuro, del recuerdo, donde se suspende el tiempo— podrían confluír pasado, presente y futuro, en el eterno retorno de la memoria.

Sin embargo, sin dejar de lado la existencia de evidentes puntos de contacto con *El año pasado en Marienbad* (el juego de naipes no sería una cuestión menor), vemos otros más pregnantes con *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959), ya que la historia de amor-desamor es la de dos ciudades y el flujo de relaciones de la pareja aparece embebido en el ambiente de su entorno (la secuencia en el bar tendría muchos puntos de contacto con la que hemos analizado de *In the Mood for Love* y también, a otro nivel, las caminatas de los personajes por las calles, en la noche). Lo importante, en cualquier caso, no es tanto el hecho de que haya puntos de encuentro con materiales fílmicos concretos como la equivalencia en su utilización estilística, que, en este caso, nos parece innegable. El propio Canet (2006) establece dudas sobre las interpretaciones posibles, de haberlas, y sobre la intervención del azar, controlado en todo caso por la acción demiùrgica del meganarrador:

Si, como vemos, el propio relato se propone carente de una clave que dé con su significado, de igual forma vemos esta forma de actuar en diferentes momentos de ambos filmes donde el juego adquiere protagonismo. En

Marienbad, por ejemplo, X no deja de buscar la clave que dé con la solución del juego de las cerillas que M propone. Después de muchos intentos parece ser que no hay solución, no hay clave que buscar porque ésta no existe, y, si existe, el único que la conoce es M. No sin razón, Deleuze lo compara con el novelista-dramaturgo, el que sin duda alguna mejor que nadie conoce las claves de su historia. En este caso X y A son meramente sus personajes. Otra interpretación plausible es la que le otorga a M la inicial de la Muerte y, por tanto, nos encontramos frente a la interpretación de la lucha de X con la mismísima muerte. Evidentemente, en este juego desigual X no tiene nada que hacer, e irremediablemente no tiene ninguna posibilidad de ganar. La misma que tiene Chow cuando en dos ocasiones juega con la araña negra; en una de ellas se juega conocer su pasado y en la otra compartir su futuro. El azar está siempre de parte de la araña negra o, por el contrario, la posibilidad de que la suerte intervenga no entra dentro de lo previsto, ya que ella, y sólo ella, conoce la clave del juego que entre ambos se establece. El juego en sí mismo conlleva la posibilidad de ganar o perder, pero, en ambos casos, a los dos protagonistas se les niega tal alternativa. Y aunque el ganar implique, dependiendo del juego, mayor o menor suerte o mayor o menor conocimiento de las claves del mismo, parece ser que en ambos casos ni una cosa ni la otra son variables que intervengan en el resultado final.

Concluimos así el capítulo orientado hacia los aspectos formales en la filmografía de Wong Kar-wai. No es ésta una cuestión de menor importancia, ya que este orden, en nuestro criterio, está justificado por la necesaria base sobre la que el discurso se ha de edificar. Por lo tanto, no es posible adentrarse en los motivos argumentales, en las relaciones éntre los personajes o en los recursos narrativos o de la enunciación, sin contar antes con un criterio sobre estilemas formales que, en todo caso, van a proveer de funciones a las cargas de significado que la narración construya. Siendo inseparables el fondo y la forma, a través de las formas se puede vehicular el contenido y éste, en última instancia, es condicionado y corregido por ellas. Así pues, ahora sí podemos iniciar este segundo nivel que nos ha de llevar hacia las interpretaciones globales, que, aquí, dadas las características del texto, habrán de ser necesariamente elementales, pero que en otros estudios podrán ser ampliadas y reformuladas.

NARRACIÓN Y DISCURSO

Abordamos en este capítulo los aspectos narrativos y discursivos, haciendo la salvedad de que, aunque trataremos cuestiones de carácter argumental, de acuerdo con los objetivos marcados por cada uno de los epígrafes, el lector podrá acceder en el capítulo 5, dentro de los datos consagrados a cada film, a una sinopsis lo suficientemente explícita como para reconstruir cualquier aspecto que hubiera quedado oscuro. Respetaremos, pues, el esquema de transversalidad que guía el conjunto de nuestro ensayo.

Es ahora el momento de matizar nuestra premisa de que el cine de Wong Kar-wai se corresponde con un «todo en progresión» que no permite la individualización de cada una de sus obras. Hay, como hemos ido viendo, algunos aspectos que rigen sus tramas argumentales: el amor-deseo insatisfecho, en todos sus matices y niveles, y la representación nostálgica del entorno urbano (Hong Kong, para ser más exactos, si exceptuamos *Ashes of Time*^[7]). Esta fijación por la ciudad se convierte en un obsesivo intento por recuperar la memoria del pasado y por identificar los espacios del presente, de ahí que se manifieste en dos bloques compactos dentro de su filmografía: el *presente* de *As Tears Go by*, *Chungking Express*, *Fallen Angels* y *Happy Together*, y el *pasado* (década de los sesenta) de *Days of Being Wild*, *In the Mood for Love*, *2046* y *La mano*. Como puede comprobarse, hay un cierto equilibrio que se rompe por la evidente determinación de regresar a los años sesenta en los últimos filmes.

Aunque es muy cierto que algunos de los personajes son intercambiables entre las diferentes tramas, como veremos luego con más detalle (Chow, Su Lizhen, Mimi/Lulú), algunas claves nos ayudan a comprender que esto no es así necesariamente, como es el caso de He Qiwu (Policía 223 en *Chungking Express*, y con un pasado en la cárcel, donde tuvo el número de celda 223, en *Fallen Angels*). Quiere esto decir que las historias forman parte de una maraña con múltiples puntos de contacto, puesto que el protagonismo corresponde al entorno urbano que se representa, y, en su seno, los individuos son casi estereotipos (¿nos atreveríamos a calificarlos como clones?): no se hace imprescindible construir distintas historias, puesto que sobre las cenizas de una se edifican las estructuras de otra, de ahí esa

sensación de *déjà vu* que en muchos casos contribuye al afianzamiento del clima nostálgico pretendido por el cineasta.

No es ocioso mencionar, llegados a este punto, la influencia que Wong Kar-wai reconoce de Robert Bresson y cómo, para el realizador francés, los actores son «modelos», término ambiguo que la visión de sus filmes ilustra a la perfección. Traspuesto a Wong, nos permite ver en las «presencias» iterativas de determinados personajes tanto la intervención del azar (otra clave esencial en Bresson) como la voluntad ilustrativa. Llevada al extremo, consigue dar vida a ese «modelo» que, poco a poco, llega a sentir como el personaje que recrea (en este sentido, las declaraciones de los actores de los filmes de Wong Kar-wai sobre sus experiencias en el rodaje son muy clarificadoras).

Un cine cuyo objetivo es penetrar en la magia del espacio y del tiempo: la representación de un momento concreto, en un espacio determinado, donde acontece una relación humana; lo importante es la imbricación espacio-personaje y, a través de ella, la transmisión de sensaciones, de sentimientos, y no de acciones. Tal como indica Wong en la entrevista ya citada hecha por Yves Montmayeur: «Lo que quiero transmitir al público son sentimientos. Quiero ser el primer espectador para experimentarlos». Parece lógica, pues, esa utilización de la cámara como testigo (es, a fin de cuentas, su propia mirada como primer espectador) y justifica muy bien la concepción de su cine, tan alejada de la práctica industrial, en que no existe un guión al que someterse y las escenas rodadas son montadas a medida y no en un proceso final de posproducción, lo que significa que el film va generándose a sí mismo en una progresión constante que no obedece a una directriz escrita sino a una acumulación de sensaciones (el propio film forma parte de ese objetivo de transmitir sentimientos). De hecho, estaríamos más cerca de la «significancia» que del «significado», de esa especie de «tercer sentido» teorizado por Roland Barthes (1976 y 1986), que él sólo acertaba a descubrir en algunos pasajes de los filmes de S. M. Eisenstein.

Deshechas de esta forma las relaciones habituales de causa-efecto, se entiende que en las películas de Wong Kar-wai haya una multiplicación de las voces narrativas; que las historias no concluyan en ocasiones y, en otras, se continúen o se solapen; que en un mismo film puedan darse dos historias muy diferentes, con o sin cruces entre los personajes, y que otras se abran a la infinitud de la interpretación espectral; que el tiempo aparezca marcado en ocasiones y otras veces indeterminado; que no se dé sometimiento alguno a la normativa del lenguaje dominante en el cine de nuestros días; que cada película sea una búsqueda en sí misma y no necesariamente un encuentro: la ausencia de clausura llama a la indeterminación global de la obra.

Visto así, nos encontramos con una filmografía hecha de fragmentos que, a su vez, se componen de retazos de vida, de sensaciones, de recreaciones llenas de nostalgia, que, a partir de un clima evanescente, nos permiten —en tanto que espectadores— intuir (y en ocasiones casi palpar) lo efímero —la materialidad de lo

efímero—, que es, a fin de cuentas, la esencia vital que nos guía a todos.

De ahí que la obra de Wong Kar-wai sea más una transmisión de sentimientos que una sucesión de relatos; de ahí, mucho más importante, que los filmes se construyan en la mente del espectador, que los hace suyos, para (re)vivir esas frustraciones, esos desamores, esa nostalgia por un tiempo que no puede volver del que nos quedan ecos (una canción fugaz, el humo de un cigarrillo, la lluvia, los espacios grises y depauperados, los rostros dolientes del deseo frustrado). Esto es el cine, pero es, también, una parte de la vida.

La mayor pregnancia de las películas de Wong Kar-wai cuyo relato se sitúa en la década de los sesenta, no invalida la pertinencia de estas consideraciones para las que representan un tiempo más próximo: los sentimientos son los mismos y parecen inmutables con el devenir. De tales cuestiones nos ocuparemos en este capítulo dedicado a la construcción del discurso fílmico.

Voces

Los mecanismos interpretativos que suelen regir la visión de la mayoría de los espectadores ante cualquier producto audiovisual actúan de acuerdo con un orden jerárquico en el que prevalece la búsqueda de una supuesta voluntad de sentido inequívoca en el origen del discurso, es decir, de un valor denotativo que responde a una pregunta nada inocente —«¿qué ha querido decir el autor?»—, y la consecuente cesión del sentido al emisor del mensaje, en una línea direccional que va del emisor al receptor sin retorno posible. Qué duda cabe de que esta concepción de un film favorece notablemente las intenciones del modelo normativizado y homogeneizador, sobre todo si la transparencia enunciativa ha cumplido su función llevando de la mano al espectador en su «viaje inmóvil».

Lógicamente, el segundo paso en ese proceso de interpretación valorará los elementos formales (decorados, planificación, espacios, etc.) y no llegará a preguntarse por la entidad del emisor, confundida como está con esa voluntad denotativa adjudicada *per se* al origen del discurso. Las voces narrativas se diluyen así en una convención asumida por una costumbre añeja de uso y disfrute (de consumo, a fin de cuentas). Para ese espectador, una película es un producto convencional con capacidad para distraerle durante unos minutos de su cotidianidad: ahí no caben búsquedas alternativas de narradores delegados o interpuestos que desvelen el ente enunciator, puesto que tal ente no está previsto que se manifieste y, de hacerlo, será únicamente como un narrador vinculado a la propia visión demiúrgica que le ha sido transferida por el «autor».

Cualquier manifestación y/o marca enunciativa rompe, o al menos desequilibra, la transparencia. Rótulos y narradores internos o externos provocan grietas, resquebrajan la comodidad del espectador y su estado de fruición, son «voces» que

no se ajustan al modelo interpretativo dominante y provocan la participación crítica (insistimos: *distancia*).

El primer largometraje de Wong Kar-wai, *As Tears Go By*, es un híbrido entre las convenciones y la experimentación: no hay voces narrativas, pero hay fuertes quiebras de las relaciones de linealidad fruto de las rupturas de causa-consecuencia. Curiosamente, ésta es la única vez que las voces de narradores no aparecen en su filmografía. Ahora bien, la manifestación enunciativa a través de la voz de un narrador puede tener otras muchas complejidades rastreables en la obra de este cineasta.

En *Days of Being Wild*, a la reflexión de Yuddy que marca el tiempo de la representación, «16 de abril de 1960. Las tres de la tarde y estás conmigo. Recordaré este minuto. Vamos a ser amigos de un minuto. Y no puedes negarlo, ya ha pasado», responde la voz en *off* de Su Lizhen desde un presente indeterminado, con una carga más potente como expresión del pensamiento que como voz narradora: «¿Se acordaría de ese minuto por mí? No lo sé. Pero tengo a ese chico grabado en la memoria. A partir de entonces vino todos los días. Nos hicimos amigos, empezando por ese minuto, luego dos minutos... Y más adelante quedamos una hora al día». Desde este punto hay un enlace directo a sus cuerpos en la cama, con lo que una voz que en teoría responde a una reflexión interior del personaje se convierte en conductora de la historia, función vinculada al ente narrador por excelencia.

Tras una disolución de la historia de amor entre Yuddy y Su Lizhen, él comienza una relación con Mimi/Lulú y ella confiesa su frustración al personaje del Policía (nueva historia de amor no declarado que sólo puede abocar en otra frustración). Los vestigios de la voz narrativa femenina desaparecen y, en su lugar, hay una exacerbación de la presencia de marcas temporales (relojes de todo tipo, preguntas directas por las horas en los diálogos). Será la voz del Policía la que recupere en *off* la figura del narrador, primero relatando la historia de un pájaro sin patas que no podía dejar de volar hasta que moría, pero que, de hecho, estaba muerto desde el principio y nunca fue a parte alguna (relato que aparecerá también en *2046*), y, más tarde, cerrando el bloque con una nueva combinación de voz en *off* narrativa e interna: «Nunca creí que fuera a llamarme... pero siempre me detenía delante de la cabina... Poco después mi madre murió y entonces me hice marino». Se trata de una voz reflexiva, pero que es respondida y refrendada por la imagen (pregnancia de la cabina, elemento iterativo a lo largo del film).



Cabina telefónica en *Days of Being Wild*.

El paso de un narrador a otro se hace de forma radical: perdida ya la voz de Su Lizhen y recién dejada de lado la del Policía, reingresa, convertida en *off* la de Yuddy, con función evidente de narrador: «El 12 de abril de 1961 llegué por fin a casa de mi madre. Pero ella no quiso verme». Acto seguido se produce el encuentro con el policía (ahora marino), en un supuesto presente de la historia desde el que las voces podrían haber sido construidas, pero esto no ha de ser así, ya que el personaje de Yuddy no puede tener presente: muere asesinado y es imposible su voz desde esa temporalidad; nos recuerda al narrador de *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950). Con todo, incluso la madre adoptiva tendrá su voz en *off* para recordar cómo Yuddy le fue entregado.

Esta polisemia de voces, a medio camino entre instancias narradoras y manifestación acústica de los pensamientos de los personajes, no pone en cuestión el ejercicio del meganarrador, siempre marcado, incluso por encima de las voces, mediante la sucesión de las historias y, sobre todo, con ese final ausente de clausura en el que no solamente vemos la situación de los personajes (Su Lizhen pensando a las tres de la tarde en Yuddy y si la habrá olvidado, Mimi buscando su rastro en el hotel de Filipinas, la cabina telefónica que suena, el plano-emblema de la selva en Filipinas...), sino también una reapertura del relato por la aparición en pantalla de un personaje totalmente desubicado e inconexo con el resto de la historia: el jugador. Con este final, la indeterminación es plena.

Este ejercicio en la cuerda floja que supone la mezcla de voces en *off* de diversos narradores (siempre intra- y homodiegéticos) con la expresión de sus pensamientos íntimos, difícil equilibrio entre el relato y la reflexión, se repite en *Ashes of Time* (incluso de manera más radical, por su omnipresencia) y adquiere componentes surrealistas en *Chungking Express* cuando la voz del Policía 223 dice: «En el momento más cercano de nuestra intimidad nos encontramos a sólo 0,01 centímetros de distancia. 57 horas después, me enamoré de esta mujer».

Detengámonos por un momento en esta expresión de la voz narrativa. ¿Desde qué

presente habla? Es absolutamente indeterminado y marca de forma obsesiva el tiempo; por otra parte, se manifiesta como un yo que se dirige abiertamente a un espectador, puesto que dice «esta mujer» y sólo quien mira la pantalla puede obtener la información visual requerida. Sin embargo, «esta» implica presente... Tal sistema de indeterminación provoca el extrañamiento y, además, no cede la enunciación; no se trata de narradores de primer nivel, sino de narradores de segundo nivel, ya que la instancia del meganarrador siempre conserva su capacidad para producir la marca enunciativa. Al contrario de lo que acontece en la mayoría de los discursos narrativos, estos narradores secundarios no lo son ante un narratario (a su vez narrador de primer nivel) sino ante el propio meganarrador en tanto que representación de la mirada del autor y del espectador.



Tony Leung en *Chungking Express*.

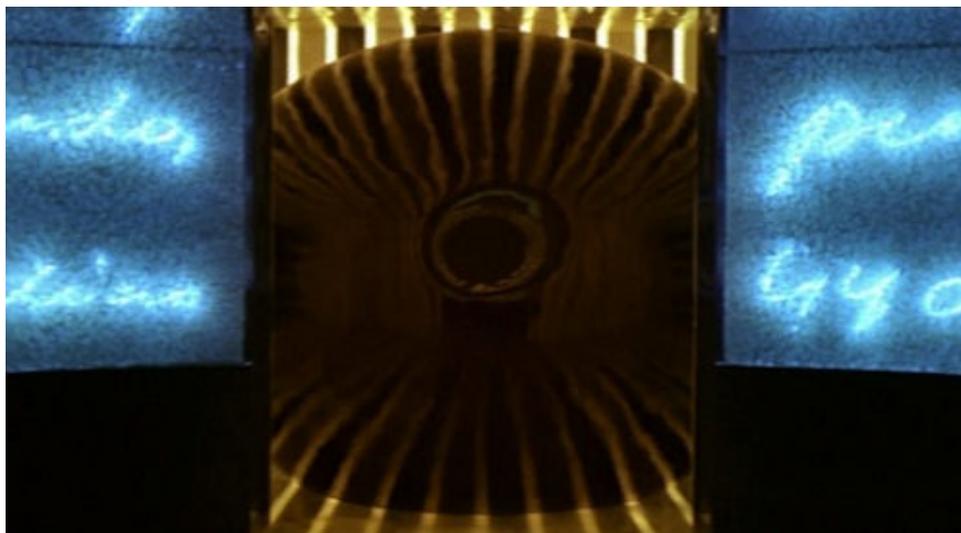
Se entiende así la aparición de elementos deterministas, que rayan en la abstracción: «La fecha de la lata me dice que no me queda mucho tiempo. Si no encuentro a esos indios, tendré serios problemas», en el pensamiento del personaje de Blondie, la Rubia, o «El 1 de mayo también es mi cumpleaños. Si May no cambia de opinión tras haber comprado 30 latas nuestro amor caducará también», en el del Policía 223. Este juego que relaciona sentimientos y objetos se multiplica a lo largo del film hasta constituirse en uno de sus ejes y hacer posible el ligamento interno entre las dos historias, ya que el Policía 663 hablará con los objetos y será incapaz de realizar su propia historia de amor. Las voces en esa segunda historia también reflexionan en la misma línea que la primera: «seis horas después se enamoró de otro hombre».

Sin embargo, con *Fallen Angels* se produce una ligera variación que va más en la línea del narrador. Manteniendo la polimodalidad, tanto la voz en *off* del asesino como la de su socia incorporan información concreta sobre su actividad y, al mismo tiempo, hacen valoraciones y se preguntan sobre el sentido de sus actos; este matiz de información linealiza ligeramente la estructura narrativa, pero esto es un espejismo

momentáneo, ya que la aparición de la segunda historia (esta vez muy intercalada con la primera) introduce el personaje de He Qiwu, cuya voz en *off* es equiparable a las de los anteriores, pero se produce en presente y contradice la actividad que desarrolla, puesto que no habla. Este extraño personaje, ex presidiario, enlaza de una forma absolutamente abstracta —diríase de un narrador que miente (¿o es más bien el meganarrador el que juega con las expectativas espectatoriales?)— con el He Qiwu (Policía 223) de *Chungking Express*, con el que le liga el número 223 (en un caso de chapa y en otro de celda, como antes señalábamos), pero también el que diga en un determinado momento «De pequeño era muy hablador pero me comí una lata caducada de piña cuando tenía cinco años y dejé de hablar» o «El 29 de agosto de 1995 vuelvo a ver a mi primer amor. Pero no me recuerda» (la azafata). Este tipo de juegos ya hemos visto antes que tiene una validez episódica, difícilmente encasillable en una historia global más compleja. Una vez más, las voces se intercambian y no hay un narrador privilegiado de primer nivel. ¿Desde qué tiempo presente hablan los personajes? Sólo se nos ocurre que es el lugar de la muerte, de donde toda voz mantiene su esencia en un presente continuo (muy similar al espacio de recuerdo que no se modifica en 2046).

En *Happy Together*, las voces en *off* siguen con los mismos parámetros: marca temporal, reflexión, juicio valorativo... y un *leitmotiv* recurrente: «volvamos a empezar». No obstante, se produce una reducción de las intervenciones, en cuanto a su «presencia» en el film, y parte de las marcas temporales se convierte en visual (plano de detalle al inicio del sellado del pasaporte: 12-5-1995; en las noticias, muerte de Den Xiao Ping).

Con *In the Mood for Love*, la presencia de narradores en *off* no tiene lugar; a cambio, como parecía anunciarse ya en *Happy Together*, no sólo se incorpora la marca gráfica, sino que se visualiza un texto literario en pantalla, que expresa la situación de desamor, y un rótulo que marca «Hong Kong, 1962». Al fin de la película, un nuevo texto literario: «Él recuerda esa época pasada. Como si mirase a través de un cristal cubierto de polvo, el pasado es algo que puede ver, pero no tocar. Y todo cuanto ve está borroso y confuso». Obsérvese la radical sustitución de una voz en *off* por un narrador en primer grado que, si se escuchara verbalmente, sería una voz *over*, ajena a la historia (cuestión esta que antes no había contemplado Wong Kar-wai en sus filmes) y directamente vinculada a la figura del meganarrador.



Lugar de los secretos en 2046.

Pero otra cuestión llama poderosamente la atención en *In the Mood for Love*: el secreto que Chow dejará en el hueco del árbol y que no podremos escuchar, similar a la voz en la cinta magnetofónica que nadie escuchará jamás en *Happy Together*. Precisamente éste será el arranque de 2046, una vez sustituido el hueco del árbol por una espiral extraña de un objeto para el que no encontramos semejanza alguna sino en el altavoz de un gramófono que, para volcar los secretos, actuaría como orificio de entrada en lugar de serlo de salida.

Con 2046 se recuperan tanto las voces narrativas en *off* (con los mismos matices antes apuntados) como las inscripciones gráficas («todos los recuerdos son rastros de lágrimas»). En este caso, los rótulos son de muy distinto tipo, ya que se producen marcas temporales que no se corresponden con una presencia real del tiempo en la imagen: «1 hora después... 10 horas después... 100 horas después...». De nuevo un texto final cierra el relato, como aconteciera en *In the Mood for Love*: «No se dio la vuelta; es como si hubiera subido a un tren muy largo dirigiéndose a un futuro adormecido a través de la insondable noche».

La confusión entre narrador en el film (Chow) y narrador de ficciones (el mismo personaje, en tanto escritor de relatos que van a ser representados en imagen) confiere a la voz en *off* toda una gama de matices que la enriquecen con respecto a las precedentes (interna en sus reflexiones, homodiegética como personaje, pero extradiégética en la representación de las ficciones, en las que incluso el personaje es físicamente sustituido y a su álter ego se le da también el privilegio del *off* narrador). En *La mano*, toda esta complejidad se reduce a un *flashback* sin manifestación de voces narrativas.

Personajes y tramas

Recién instalada en la casa de su primo, Ah Ngor le pregunta ingenuamente a éste, el protagonista (Ah Wah), si «tiene mal de amores». Obtiene por respuesta una violencia inusitada que no parece estar justificada. Esto tiene lugar a los pocos minutos de iniciada la acción de *As Tears Go By*, el primer largometraje de Wong Kar-wai. Una regla de oro de todos los planteamientos clásicos sobre el guión cinematográfico tiene como fundamento la claridad en las motivaciones de los personajes y su manifestación evidente de cara al espectador, pero no se cumple en este caso: el espectador desconoce las motivaciones, presencia los efectos pero no sabe de las causas, no puede situarse en otro lugar que en el de testigo, ha de mantenerse distante. Cuestiones todas ellas que hemos ido desmenuzando a lo largo de nuestro trabajo y que rigen y compactan la filmografía de Wong desde su inicio.

Podría aducirse que el hecho de no saber de las motivaciones de los personajes al inicio de un relato forma parte de la habitual presentación de la acción *in mediae res*, otra regla de oro que pueden compartir tanto el clasicismo cinematográfico como la modernidad. Sin embargo, las historias representadas en los filmes de Wong Kar-wai no sólo comienzan sin información adicional, sino que ésta se suministra con escasez, por no decir directamente que no tiene lugar. Esta carencia informativa es muy contradictoria para un espectador que siempre sabe más que los personajes sobre el desarrollo de la historia, pero prácticamente nada sobre ellos mismos. Importan sus comportamientos, sus reacciones, más que sus biografías. Hasta la carencia de una familia, de relaciones paterno-materno-filiales, solamente en los primeros filmes, se da como un hecho que no debe tener mayor explicación, y, así, sabemos de la búsqueda de la madre biológica en *Days of Being Wild*, pero nada de quién es esa persona y de las circunstancias de su abandono; sabemos del regreso a la naturaleza en *As Tears Go By*, pero nunca entenderemos cuál fue el motivo de la ruptura con los padres (de hecho, ni siquiera los veremos en la imagen). Conocemos los efectos pero no las causas.

¿Qué valor se obtiene con la ausencia de relaciones causa-efecto? En primer lugar, tal ruptura cuestiona la normatividad inherente al modelo hegemónico y coloca en su lugar la posibilidad de un relato abierto, mucho más rico en interpretaciones posibles y mucho más consecuente con la opción de otorgar el protagonismo del proceso hermenéutico al espectador. Desde esta perspectiva, carece de importancia la existencia de cruces entre personajes (muchos de ellos debidos al azar o a juegos privados del realizador), pero no la concreción de los espacios recreados:

		Tiempo	Presente	Años 60	Cruces				
<i>As Tears Go By</i>		Actualidad	■						
	Ah Wah								
	Ah Ngor								
<i>Days of Being Wild</i>		Años 60		■					
	Yuddy								
	Policía								
	Su Lizhen					■			
	Mimi/Lulú					■			
	Zeb								
	Jugador						■	■	
<i>Chungking Express</i>	Historia 1	Actualidad	■						
	Policía 223								■
	Rubia								
	Historia 2								
	Policía 663								
	Faye								
Azafata								■	
<i>Fallen Angels</i>	Historia 1	Actualidad	■						
	Wong								
	Socia								
	Historia 2								
	He Qiwu								■
Azafata								■	
Charlie									
<i>In the Mood for Love</i>		Años 60		■					
	Su Lizhen					■			
	Chow						■	■	
2046		Años 60		■					
	Chow							■	■
	Su Lizhen					■			
	Bai								
Lulú						■			
<i>La mano</i>		Años 60		■					
	Hua								
	Zhang								

Como se puede observar, los cruces más dudosos aparecen en un gris apagado. Siendo evidente que hay relación entre tales personajes, no lo es menos que es aleatoria y no puede ser extrapolada de unos filmes a otros, al menos intentando mantener su coherencia (el ejemplo de He Qiwu es de una total evidencia).

En el reportaje que acompaña a uno de los *packs* que se han comercializado en nuestro país con películas de Wong Kar-wai, además del muy interesante *Buenos Aires, Zero Degrees (making off de Happy Together)*, hay una breve reseña de Quim Crusellas y Gloria Bernet, bajo el título *Wong Kar-wai o cómo enfrentarse a los recuerdos*, en la que se clasifica a los personajes de los films de este autor en una triple matriz:

- El doliente, aquel que siente nostalgia por el pasado.
- El despreocupado, aquel que, sin aprender del pasado, avanza hacia el futuro.
- El perseguidor indeciso, aquel que vive consumido, se resiste a pensar en el pasado y huye erráticamente hacia el futuro.

Este recorrido por una caracterización de los personajes puede ser relativamente aplicado a los títulos anteriores a *In the Mood for Love*, aunque *Happy Together* ya se ajustaría mal a esta división tripartita. Es cierto que Fly, el hermano menor de *As Tears Go By*, pudiera encajar con la figura del despreocupado, o, a duras penas, Ho Po-wing en *Happy Together*; quizás algún «perseguidor indeciso» pudiera adjudicarse a los de *Chungking Express* o *Fallen Angels*... pero, en esencia, lo que sí son los personajes en los filmes de Wong Kar-wai son *dolientes*: viven en la frustración, están necesitados de afecto y, al mismo tiempo, son incapaces de suturar la herida que les aqueja porque ellos mismos se autoinmolan al no situarse en el instante adecuado ni en la actitud adecuada. El azar es consecuencia de sus actos, de su incapacidad para decidir avanzar hacia el encuentro de la felicidad; de ahí la nostalgia por algo que no se ha perdido porque jamás se ha tenido ni podrá tenerse; de ahí, también, la magnificación del pasado como el lugar de la «posibilidad», del recuerdo enfermizo que no es sino la herida abierta (la recreación de los años sesenta hunde más y más a los personajes en su propio desamor).

En la tipología de personajes que, como mencionábamos en la Introducción, hacía Deleuze, el hombre con una herida íntima (aquí, el doliente) se correspondería con el fracasado, y, ciertamente, la pervivencia de esa herida es la que impide obtener un grado de felicidad, por mínimo que éste sea, y, así, la experiencia vital es desarrollada como fracaso.

Ésta y no otra es la gran trama argumental de los filmes de Wong Kar-wai, junto a la ciudad (Hong Kong) antropomorfizada. El amor frustrado multiplica sus enlaces tanto desde la perspectiva de las parejas nunca formadas (Su Lizhen y el Policía, en

Days of Being Wild; Hua y Zhang, en *La mano*; Policía 663 y Faye, en *Chungking Express*) como de las rotas (Yuddy y Su Lizhen, Yuddy y Mimi, en *Days of Being Wild*; Su Lizhen y Chow en *In the Mood for Love*; Chow y todas sus mujeres, en *2046*; La Yu Fait y Ho Po-wing, en *Happy Together*); frente a ellas, las parejas imaginadas, idealizadas, que sólo viven en el recuerdo de una imposibilidad.

Un cine de características tan evanescentes difícilmente se podría someter a condiciones de expresión como las del modelo hegemónico, ítem más cuanto que para Wong lo importante es la transmisión de sensaciones. De ahí que la mostración sea el camino elegido frente a lo normativo, que vendría a ser:

[En Hollywood] Las reglas de construcción de los personajes estipulan muy pronto que éstos deben ser:

- adaptados a la historia (regla de coherencia psicossociológica);
- distintos los unos de los otros;
- coherentes;
- susceptibles de oposiciones.

La imagen de la constelación de personajes empieza a arraigar. Las reglas, después, se afinan y se multiplican:

- Se recomienda construir la historia alrededor de un personaje central, o a lo sumo de una pareja, pero en este caso es preferible que uno de los dos se imponga, estatutariamente, sobre el otro.
- Este personaje central debe tener un objetivo, unas motivaciones, en relación con la historia en la que está o va a estar integrado. Tiene que haber una estrecha relación entre lo que es, lo que hace y lo que le sucede.
- Este personaje debe revelarse progresivamente al espectador a través de lo que parece, hace y dice. Estos elementos constituyen los componentes externos del personaje, que también posee unos componentes internos, no necesariamente comunicados en su totalidad al espectador, pero que constituyen el «fondo» y que el guionista definirá al escribir la biografía del personaje, desde su nacimiento hasta el principio de la historia.
- Este personaje evoluciona en un contexto (familiar, social, histórico, profesional), tiene unas necesidades, un punto de vista y unos comportamientos que son otras tantas premisas de los conflictos que le esperan (con otros y/o consigo mismo) y de su manera de reaccionar ante los obstáculos que va a encontrar (Vanoye, 1996: 52).

Como puede comprobarse, no son así los personajes en los filmes de Wong Kar-

wai, lo que no les niega su coherencia interna. De hecho, no son ellos los que se adaptan a la historia, sino que una y otros son un mismo elemento, inseparable y dinámico; las diferencias entre unos y otros son más notables en los primeros filmes, pero, poco a poco, la herida que arrastran les hace muy similares, el dolor es equivalente, aunque no sea compartido; son coherentes, eso sí, y, en ocasiones, susceptibles de oposiciones. La cita propugna unas reglas que, como vamos a ver inmediatamente, no sólo no son cumplidas, sino que se sitúan en el extremo opuesto de la concepción fílmica de Wong:

– Las historias, por supuesto, no se construyen alrededor de un personaje central, sino bajo el signo de la dispersión. De haber este personaje (2046), pulula en torno a él una pléyade de relatos secundarios que empuja en otra dirección. Cuando el protagonismo lo ejerce una pareja, no hay imposición estatutaria (*La mano* podría ser una excepción, aunque no consideramos que el protagonismo masculino supere la importancia conferida a la mujer).

– Objetivos y motivaciones de los personajes permanecen ocultos y sólo son deducibles de la puesta en escena y de su interpretación. La relación entre lo que se es, se hace y acontece queda presa del marco contextual, que impone su valor antropomórfico sobre la misma esencia del personaje y lo vincula al entorno, sometiéndole a él.

– Los personajes no se revelan al espectador, es el ente enunciador el que suministra una forma que vehicula las sensaciones que precisa transmitir; conflictos externos e internos se diluyen en una experiencia plástica en la que prima la estilización y el distanciamiento.

– De la misma forma, la evolución y/o el punto de vista de los personajes están determinados por la condición mostrativa del discurso.

Cada escena es un relato en miniatura. Para comunicar algo al espectador el autor tiene dos opciones:

A. Narrarlo, es decir, hacer que uno de los personajes lo cuente. Es lo que vamos a llamar la exposición.

B. Mostrarlo, es decir, hacer que lo representen los personajes y para ello tiene tres herramientas:

1. Lo que los personajes hacen, que llamaremos actividad.

2. Lo que los personajes dicen, que llamaremos diálogo.

3. Lo que rodea a los personajes, que llamaremos los efectos, ya sean visuales o sonoros (Lavandier, 2003: 345).

La opción mostrativa del cine de Wong Kar-wai (a través de esa cámara-testigo de que tanto hemos hablado en el capítulo anterior) tiene continuidad y coherencia en la representación mediante unos personajes que se ajustan a los parámetros de la modernidad cinematográfica, en términos de Vanoye (1996: 51-61):

[Modelos de personajes]:

– Clásico.

– Moderno:

- Problemático: sin objetivo ni motivación claros, está generalmente en crisis (sentimental y/o profesional o social). Inmerso en las situaciones, soporta los acontecimientos sin ejercitar una voluntad muy precisa. Actúa poco, es objeto de actuaciones o reacciona. Su personalidad, no obstante, ciertamente ambigua o ambivalente, se dibuja bastante bien en relación con un medio dado o por interacciones con otros personajes (p. 56).

- Opaco: está vacío de cualquier característica psicológica o sociológica demasiado afirmada o, en cualquier caso, éstas se dan de entrada y como un todo en bruto, algo así como en ciertas películas mudas. Es un cuerpo, una voz incolora, un rostro inexpresivo y unos gestos inescrutables. Actúa poco —incluso nada en absoluto— y pasa de un estado a otro sin que se subrayen las relaciones de causa-efecto que motivan sus cambios o ausencias de cambios (p. 57).

- No-personaje: ya no es sino un peón en un juego guionístico puramente formal o bien un personaje-referencia, una marioneta, un motivo (p. 58).

– Brechtiano: se sabe que, para Brecht, se trata de *mostrar* al personaje y no de hacer creer en su realidad o de provocar la identificación del espectador con él. Mostrar al personaje, es decir, reflejar la conciencia de su historicidad, de sus contradicciones, de su anclaje en unas coyunturas sociales no evidentes y susceptibles de transformaciones. Esto pasa por procedimientos de instalación (acento puesto en el *gestus* social, por ejemplo) y de distanciamiento (que dependen sobre todo de la puesta en escena y del trabajo interpretativo del actor) (p. 59).

– Colectivo.

Se hace así evidente que se da una combinación entre los parámetros de la modernidad y el brechtiano, lo cual encaja perfectamente con la vinculación entre el cine de Wong y el de Robert Bresson.

Las tramas, pues, son accesorias, ya que el acento está colocado sobre los

espacios, el tiempo, el entorno urbano antropomorfizado y las sensaciones de soledad, frustración, amor-desamor y desencuentro.

Un *viaje de búsqueda interior* no resuelta arrastra a los personajes hacia el mito de una felicidad inalcanzable (e inexistente), cuya fijación se ancla en una imagen del pasado o bien en una visión de carácter imaginario, similar a una ensoñación. Sin embargo, el viaje interior tiene reflejo en la trama mediante otro de tipo exterior, físico, que, más que apuntar hacia soluciones, constituye un salto hacia adelante, una huida. Algunos ejemplos nos ayudarán a consolidar esta reflexión.

En *As Tears Go By*, la vuelta a la naturaleza (con la mitificación del entorno familiar) no se producirá, ni tampoco el cierre feliz de la historia de amor del protagonista con su prima, porque hay una herida que no puede ser cicatrizada y que implica el honor familiar (asunción del papel de Fly como sicario), y la redención de una culpa que proviene del pasado aunque no se explicita. La imagen emblemática de los autobuses que se cruzan —ida y vuelta— se ha fijado ya en la retina del espectador; para el personaje queda ese otro cruce final entre la muerte (bala en la cabeza) y el beso mítico que no será posible repetir y que remite al momento en que aconteció en la cabina telefónica, perfectamente subrayado por el fundido a blanco mediante un «quemado» de la imagen, que es, por otra parte, más que evidente en cuanto a su plus de sentido.

La imagen de la selva filipina, reiterada a lo largo de *Days of Being Wild*, es el lugar mítico al que Yuddy viaja para intentar encontrar a la madre que le abandonó al nacer (de nuevo la herida y la necesidad de redención, que le llevará a la muerte). Sus relaciones con Su Lizhen y con Mimi/Lulú fracasan, al tiempo que inscriben en estos personajes femeninos la marca del desamor, arrastrada después por sus álgos en las reapariciones de *In the Mood for Love* y *2046*. El Policía, por su parte, nunca conseguirá satisfacer su deseo, y su viaje se desplazará hacia el mar, le llevará a hacerse marino; también en su caso hay una madre, nunca manifestada, que retiene su huida, y la fijación de una imagen: la cabina telefónica (al final, sonará sin respuesta).

Tras el viaje interior-exterior de *Ashes of Time*, película en la que la metáfora se inscribe en el propio significante, *Chungking Express* pone en escena toda una sucesión de desencuentros en los que el espectador siempre cuenta con más información que los personajes, aunque éstos, en sus voces en *off* parecen saber todo (hay una disonancia entre lo que manifiestan verbalmente y sus comportamientos en la imagen). Se trata, pues, de la misma representación del azar y la frustración, en un viaje por los bajos fondos marcado sempiternamente por relojes —obsesivos incluso—; las relaciones se producen por intermediación de los objetos, y el viaje físico determina el fracaso del amor (California como destino). De la misma forma, en *Fallen Angels*, He Qiwu sólo puede llenar la carencia del padre mediante la visión compulsiva de las cintas de vídeo; el viaje interior se convierte en exterior por esa huida hacia delante en la motocicleta, a la búsqueda de «la rubia», y después con la soda del asesino. En ese submundo, el cielo apenas se intuye más allá de las cimas de

los edificios, y he aquí el «otro espacio» mítico.



Michelle Reis y Takeshi Kaneshiro en *Fallen Angels*.

El viaje, en *Happy Together*, es de ida y vuelta. La herida del desamor va ya con los propios personajes, que desean «volver a empezar» sin ser capaces de conseguirlo. Buenos Aires es un álter ego de Hong Kong (aunque en el film se habla de Taipei como lugar de procedencia, la diferencia visual es prácticamente nula), incapaz de suturar una relación directamente abocada al fracaso. Los planos-emblema de las cataratas y del faro en «el fin del mundo» se constituyen en la utopía que, una vez alcanzada, no consigue variar el destino de los personajes.

En los tres filmes restantes, *In the Mood for Love*, *2046* y *La mano*, el viaje es esencialmente interior. Su exteriorización se diluye en el tiempo, que es la herida esencial, la grieta permanente. El tren de *2046* es imaginario, en tanto que Singapur es el «otro lugar» de *In the Mood for Love*, el de la huida. La marca, la auténtica marca de la nostalgia, es el deseo insatisfecho, el amor perdido a sabiendas de que se trata del esencial, el juego del azar sobre las vidas, el desencuentro. La imagen mítica ya no necesita ser buscada, puesto que la asegura la reconstrucción del espacio: la lluvia, el humo, la textura de las paredes, los pasillos, las escaleras... El espacio habla del amor perdido, de la imposibilidad de encontrar la felicidad, de la ausencia y, por lo tanto, de la carencia. De acuerdo con la máxima proustiana, los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos; ésta, y no otra, es la esencia del cine de Wong Kar-wai.

Pregnancias de la ausencia

La generación de relatos verosímiles no ha sido el resultado de una concepción inocente o casual del medio cinematográfico. Las contradicciones de los orígenes fueron superadas muy pronto por el desarrollo industrial y la consolidación de

discursos orientados hacia amplias capas sociales que tenían como modelo los valores de la burguesía, ocultando tanto el lugar de la enunciación como la tecnología utilizada.

De esta forma, si el espectador «no ve» el medio ni la enunciación, lo verosímil, actuando a un triple nivel sobre la opinión pública (*doxa*), internamente en cuanto al desarrollo de la historia y externamente por las relaciones intertextuales, se convierte en una *forma de censura* (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1993: 141). Tres son, en consecuencia, los elementos básicos que normativizan la constitución de la verosimilitud de los relatos: 1) la naturalización del espacio de la representación, 2) el desarrollo causal y lineal del relato que fomenta los mecanismos de identificación, y 3) el montaje invisible (Company y Marzal, 1999: 36). De otra parte, como consecuencia de lo anterior —pero también origen: se trata de un flujo constante de retroalimentación—, los tres mecanismos actúan sobre la base de un proceso perceptivo que se da en el lugar del espectador (situación y cognición).

La categoría de *lo ausente* contribuye a quebrar este flujo de imágenes «verosímiles» aportado mediante la transparencia enunciativa, ya que ésta se anula si hay una decisión autoral de carácter discursivo actuando en una múltiple perspectiva:

– Ausencias intrínsecas del medio:

- Ausencia de imagen, por el paso entre fotogramas.
- Ausencia de movimiento real (sucesión de fotogramas).

– Ausencias intrínsecas del medio que pueden ser marcadas por la enunciación:

- Ausencia de «lo que estuvo allí», en el profílmico, y ya no está.

– Ausencias que corresponden al relato y que pueden ser marcadas discursivamente por la enunciación:

- Ausencia de fracciones de la historia (elipsis narrativas).
- Ausencia de fracciones del mundo posible representado (fuera de campo).

Serán estas tres últimas categorías (el profílmico, las elipsis y el fuera de campo) las que nos interesarán específicamente en este epígrafe.

Profílmico

Ya hemos comentado que el cine de Wong Kar-wai construye su discurso a modo de *retazos* de una historia evanescente que está constituida por fragmentos de memoria. Para ello utiliza un estilo poético que se asimila más a un cine mostrativo que narrativo y, por supuesto, se aleja de las convenciones del modelo de representación más clásico (o, si lo preferimos, del que hoy es hegemónico) subvirtiendo sus reglas. Para generar ese discurso, que concede al espectador el grueso de la labor

interpretativa, no son suficientes los efectos de extrañamiento (aunque sí necesarios), sino que es imprescindible la utilización de «lo no mostrado», «lo no dicho», con voluntad connotativa, cargando en ello la gran capacidad de sugerencia que le otorga el cine (Gómez Tarín, 2003a).

La dispersión de esas imágenes rescatadas del recuerdo lleva consigo la edificación de historias cuya base narrativa se consolida únicamente por la adición de fragmentos, pero éstos no se engarzan entre sí de acuerdo con los preceptos de la linealidad o de las relaciones de causa-consecuencia, sino que proyectan hacia el espectador momentos relevantes y, sobre todo, sensaciones.

Para que esta formulación pueda concretarse en imágenes, una primera actuación —decisiva— es la que se da sobre el profílmico, tendente a conseguir una puesta en escena capaz de reconstruir un lugar en el tiempo, para los casos de argumentos que giran en torno a los años sesenta, o bien, para el caso del presente más radical, la materialización mediante espacios y objetos metafóricos del mal de vivir que aqueja a los protagonistas. Ese profílmico contiene la esencia de un contexto pleno, el del mundo ficcional de la historia narrada, pero es la parte de un todo con vocación absoluta de representación; de ahí la importancia de su verosimilitud y de sus contenidos, y de ahí también el esfuerzo adicional que el equipo artístico desarrolla en los filmes de Wong para que en los espacios no quede lugar para el azar en la reconstrucción evocadora, que ha de ser fehaciente y pregnante (la integración de los actores en tales espacios produce unas simbiosis que son indispensables para que lleven a cabo su labor).

Así pues, a través del profílmico se muestra una fracción de un mundo ficcional directamente vinculado con la experimentación y/o el recuerdo de un mundo real, vivido. Se muestra y, al tiempo, se oculta. Vemos lo que hay en la imagen, suponemos lo que está más allá de la imagen. Esta actuación sobre el profílmico es una característica reconocible como estilema en los filmes de Wong Kar-wai, paso previo de la utilización magistral que siempre hace del fuera de campo. Funciona tanto al diseñar el Hong Kong de los años sesenta como al remodelar el Buenos Aires de 1995 —que recuerda también al Hong Kong de los sesenta—; tanto al trabajar sobre decorados reales en tiempo presente (los barrios bajos de Hong Kong, las Chungking Mansions de *As Tears Go By*, *Chungking Express* o *Fallen Angels*) como al recordar los viejos hoteles y calles (*Days of Being Wild*, *In the Mood for Love*, 2046, *La mano*); tanto al representar los espacios públicos como al hacerlo con los privados (en ocasiones engarzados por una división de la pantalla, como en *Fallen Angels*). En última instancia, es un mecanismo que dota de significación a los objetos para convertirlos metonímicamente en representación de lo que una vez estuvo allí (la historia de amor, el fugaz contacto, lo que pudo ser y no fue): tal es el caso de la cabina telefónica en *Days of Being Wild*, el vaso escondido en *As Tears Go By*, la lámpara en *Happy Together*, los obsesivos relojes o los objetos cotidianos con que hablan los personajes de *Chungking Express*, las cerillas del club o las cintas de vídeo

en *Fallen Angels*, la luminaria bajo la lluvia de *In the Mood for Love*, los pasillos de *In the Mood for Love* y de *2046*, los vestidos de *La mano...*

Todo este exquisito trabajo se pone al servicio de un procedimiento que deja ver parcialmente para mejor sugerir y producir, en consecuencia, las sensaciones más profundas. De ahí que no podamos extrañarnos de que Wong Kar-wai, hablando de la experiencia de *Happy Together* en *Buenos Aires Zero Degree*, indique que «en Argentina nuestras vidas y la película se entremezclaban» o que «las películas nacen de la vida, pero no son toda mi vida. Antes no sabía distinguir, ahora espero poder hacerlo». Precisamente *Happy Together* es un punto de inflexión, en nuestro criterio. En este film se conservan todos los estilemas de su cine anterior, pero se marcan las pautas de lo que será el futuro; viendo sus imágenes, se puede entender la deriva hacia la mayor envergadura de las sensaciones de *In the Mood for Love*, en un proceso que excluye cada vez más la historia para quedarse con la poética. A partir de ese momento, lo importante son las catálisis, en terminología de Roland Barthes, lo que es el hemisferio opuesto al cine de acción más normativizado, en el que se excluye todo aquello que no es esencial para el desarrollo y avance de la narración (norma al uso): en Wong, se excluye la acción (valga la metáfora de ese Hong Kong visto al revés, oníricamente, cuando los personajes lo piensan desde Buenos Aires). Como él mismo indica en la entrevista que le hicieron los críticos de la revista *Positif* Michel Ciment y Hubert Niogret en Cannes 2000, y que acompaña como extra al DVD de *In the Mood for Love*, «el montaje consiste en quitar lo que no queremos, en guardar lo esencial, lo que es necesario»... La discusión sería: ¿qué es lo necesario? Ahí, en la respuesta, toda la diferencia entre las formas de entender el cine.



Michelle Reis en *Fallen Angels*.

Elipsis

La actuación sobre el profílmico está directamente ligada a su tratamiento en el

rodaje (a través de la composición y la planificación, aspectos que ya hemos comentado) y en el posterior montaje. Puesto que el montaje tiene por misión suprimir, la elipsis y el fuera de campo cobran una dimensión excepcional en la construcción del discurso. El método de trabajo que sigue Wong Kar-wai, además, le lleva al montaje de cada escena a medida que ésta ha sido rodada, con lo que la entidad de los fragmentos es mucho mayor que en los relatos lineales habituales.

La pregnancia de lo ausente hace mucho más potente el valor connotativo de las imágenes y «dispara» la sugerencia. Dependiendo de las opciones habilitadas en cada film, las fuertes elipsis que caracterizan este tipo de cine estarán más o menos marcadas y más o menos ancladas temporalmente. Así, en *As Tears Go By* el espectador se ve sumido en una verdadera imposibilidad de determinar el tiempo de la historia, que avanza mediante cortes bruscos entre cada escena e inscribe alguna que otra elipsis indeterminada mediante rima visual, como el paso del avión de papel que lanza Ah Ngor al avión en el cielo y de ahí a la mirada de Ah Wah viendo pasar un avión, expresión manifiesta del tiempo y del deseo.

Ya hemos hablado anteriormente de la conexión entre la voz en *off* y el pase directo a los cuerpos en la cama en *Days of Being Wild*, estructura fragmentada que se sigue a lo largo del film, sobre todo con las potentes elipsis en la historia con el policía, que no tienen solución de continuidad. Por otro lado, el cruce entre las historias de los personajes se va produciendo con una cierta carga de aleatoriedad, puesto que de Yuddy-Su Lizhen, pasamos a Yuddy-Mimi/Lulú y a Policía-Su Lizen, para, finalmente, obtener retazos aislados de cada uno de los personajes. La única determinación temporal la marcan las voces en *off* y la presencia de relojes. La recuperación de la voz en *off* de la madre adoptiva para explicar el momento en que le pasaron a Yuddy marca un *flashback* inesperado que adquiere su carga de extrañamiento por tener lugar después de la muerte del personaje.

Los saltos en el tiempo por corte neto entre planos, que producen elipsis implícitas^[8], son una constante del cine posterior de Wong Kar-wai, que no suele recurrir a efectos de fundido o de encadenado, salvo cuando éstos contienen un plus de sentido (el fundido a blanco tras el beso en la cabina telefónica de *As Tears Go By*). Así acontece en *Ashes of Time*, *Chungking Express*, *Fallen Angels* y *Happy Together*, en tanto son las voces en *off* las que suministran la información temporal (*Chungking Express*, *Fallen Angels*), a las que se añade la presencia obsesiva de relojes (*Chungking Express*) y, paulatinamente, la aparición de marcas gráficas y/o rótulos (*Happy Together*).

Sin embargo, las elipsis por corte neto (*jump cut*) permiten una cierta deducción del tiempo por parte del espectador, de ahí que las consideremos de carácter implícito; no ocurre igual con las hipotéticas, que son difíciles de encajar y que se producen en los filmes posteriores (*In the Mood for Love*, *2046* y *La mano*, aunque también se pueden rastrear en otros títulos, como el salto temporal indeterminado por la muerte del padre en *Fallen Angels*), con el agravante de que, en estos casos, las

marcas temporales son cada vez más escasas, excepción hecha de *2046*, que, en contrapartida, juega con diversos tiempos para el relato. Otra cuestión es la utilización de planos repetidos para crear iteraciones que reflejan paso de tiempo y cotidianidad, como en las secuencias del metro al inicio de *Fallen Angels* o la repetición de espacios y acciones en *In the Mood for Love*.

La delicada temporalidad de los filmes de Wong Kar-wai es también una consecuencia lógica de su falta de sometimiento a las reglas del modelo cinematográfico hegemónico; el *raccord* y los ejes son puestos una y otra vez en cuestión, lo que provoca otro tipo de saltos temporales que propician la aceleración del relato, independientemente de las suspensiones por *ralentís* o compresiones por aceleraciones, que, como hemos visto, también son elementos a los que recurre con harta frecuencia.

Ninguna historia «completa» es representada, sólo en la mente del espectador se pueden reconstruir y suponer los cabos sueltos, lo cual es más complejo si tenemos en cuenta la frecuente utilización de relatos múltiples, el abandono de unos personajes en privilegio de otros, las alternancias narrativas, etc. Momento culminante de esta reflexión es la aparición de un personaje absolutamente fuera del argumento en *Days of Being Wild*, en un plano secuencia con el que se cierra el film, que no permite colocar información alguna antes o después, salvo si lo conectamos con el jugador de *2046* —a duras penas, puesto que éste es un film posterior— o vemos en su gesto, al peinarse, una reformulación del personaje de Yuddy —imposible, puesto que ha muerto poco antes en el film—. La indeterminación, en este caso, es absoluta.

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

Fuera de campo

¿Qué puede hacer el espectador con la carencia? En todo caso, y sea cual sea el tipo de film que es visualizado, la fruición espectral no puede aislarse de las condiciones materiales de la proyección en la sala, ese entorno físico inmediato, ni de

sus experiencias vivenciales y/o contextuales en tanto que individuo e integrante de un grupo social determinado. Esto quiere decir que, en el proceso de interpretación, todos estos factores van a tener un peso específico que será tanto más elevado cuanto más abierta y polisémica sea la obra y sus condiciones de enunciación. Si, como hemos comentado, las películas de Wong pretenden transmitir sensaciones, se trata de obras abiertas y, por lo tanto, validan al máximo estos condicionantes, potenciando la participación activa. El espectador, pues, hace suyo el enunciado y habrá de «rellenar» las supuestas ausencias o limitarse —mucho mejor— a asumir esas sensaciones para que, combinadas con sus sentimientos íntimos, generen un plus de sentido. Lo que está en juego no es la significación, sino el sentido.

Es el discurso de lo «no dicho», de aquello que no se puede expresar con palabras, de los sentimientos que escapan al dominio de lo racional y de lo consciente: el territorio por excelencia de un cineasta radicalmente ajeno —alérgico incluso— a toda tentación discursiva y que confía como pocos en el poder de las imágenes (Heredero, 2002: 45).

Pero lo que no está en la imagen de las películas de Wong Kar-wai no es —aunque también— una parte de la historia o de la información sobre los personajes, sino fragmentos de espacio (ya sabemos que indesligables del tiempo), y esto es así porque la cámara, álgico ego del realizador, se detiene en la antesala del acontecimiento, haciendo posible un *cine de lo incompleto*. Decíamos que era como la visión de un vecino, de un testigo, ante la que se interponían objetos, elementos, barreras, elementos físicos que revelaban en sí mismos, por su presencia, la propia entidad de la mirada autoral. Además, la representación que constituye la imagen en la pantalla también inscribe índices que nos hablan de un más allá del marco que encuadra el campo: miradas y gestos, entradas y salidas, descentramientos, reencuadres, movimientos de cámara, sonidos, desenmarcados y todo tipo de dispositivos de la puesta en escena. La utilización de estos elementos con una voluntad discursiva que desvele el propio hecho fílmico (en cuyo caso apuntan también hacia una reflexión metacinematográfica) se opone radicalmente a la transparencia enunciativa.



Espacio vecinal en *In the Mood for Love*.

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

Los espacios no suelen ser habitables para el espectador, ya que la mirada de la cámara no permite los mecanismos de identificación propios del lenguaje del cine hegemónico. En consecuencia, no precisamos planos de situación y, en muchos casos, la frontalidad mostrativa nos va a impedir la presencia de contraplanos. Así, *Happy Together* comienza con una sucesión de planos de detalle de los que deducimos la acción en el aeropuerto, o *Days of Being Wild* nos sitúa en el bar del estadio, pero estamos totalmente desubicados respecto al entorno. En otras ocasiones, un plano repetido con contenido icónico mínimo (una barra, unas postales) indica un hotel, una agencia de viajes, quedando el resto del espacio fuera de la representación.

Las miradas a cámara, poco frecuentes, actúan como interpelaciones al espectador, que en Wong pueden ser leídas como efectos de extrañamiento (en este caso, refuerzos). Las hay en *Chungking Express*, por parte del personaje femenino con la peluca rubia, y también en *La mano*. En este último film, las indeterminaciones espaciales son muy potentes (uso de los teléfonos como elemento minimalista).

En *Days of Being Wild*, se produce un momento excelente cuando Yuddy lee las cartas por las que ha de saber quién es su madre: abre la puerta desde el centro y se queda fijo mirando a cámara (nosotros no sabemos nada de lo que ha descubierto). Sale de campo. Plano de la madre adoptiva de espaldas, mirando al firmamento; se gira, mira a cámara, no hay contraplano. Plano siguiente: un coche pasa, en la carretera, hacia el fondo. Combina así a la perfección una sucesión de elipsis con indeterminaciones del fuera de campo, consiguiendo situar al personaje en otro

tiempo y espacio al cambio de plano.



Brigitte Lin en *Chungking Express*.

Las recreaciones del Hong Kong de los años sesenta, en *Chungking Mansions*, nos presentan auténticos lugares claustrofóbicos de los que apenas vemos puertas y pasillos. La cámara se detiene en los marcos sin que la acción lo haga. En *In the Mood for Love*, lo que acontece en las habitaciones nos es negado, no tanto como información (puesto que sí oímos los diálogos) sino como visualización. La posición espacial en el pasillo nos ofrece una perspectiva muy radical, dado lo pequeño del entorno visualizado. Un ejemplo muy gráfico es la conversación sobre la olla entre Su Lizhen (señora Chan) y Chow, en la que nunca vemos a Su Lizhen. De forma casi evanescente, las puertas entreabiertas nos permiten ver en su interior (la cocina, el lugar de reunión donde juegan), pero sólo parcialmente. Conviene señalar que la secuencia en que Chow y Su Lizhen comparten el lecho fue filmada y posteriormente suprimida en el montaje final (puede ser vista en el DVD con extras que acompaña al del film), lo que da idea de la firme posición del cineasta respecto a la necesidad de mantener ocultos los pasajes más explícitos.

Tiene mucho sentido, pues, el constante descentramiento de los personajes, e incluso sus desenmarcados, que dejan abierta la llamada a un espacio contiguo que puede o no ser posteriormente actualizado. De la misma forma, la negación del plano-contraplano y la apuesta por la frontalidad, así como esa metáfora de los secretos en el hueco del árbol, iniciada con el magnetófono en *Happy Together* y aplicada directamente en *In the Mood for Love* (secuencia final) y *2046* (inicio, fin y auténtico *leitmotiv*, junto al tren de la memoria). Abundando en lo mismo, las sombras, los espejos, etc., que ya habíamos avanzado en la parte dedicada a los aspectos formales.



Maggie Cheung y Tony Leung en el interior de la habitación (material suprimido en el montaje final)
en *In the Mood for Love*,

Enunciación

Las marcas enunciativas contribuyen a la quiebra de la transparencia y, en consecuencia, a la de los procesos de identificación espectral. En las películas de Wong Kar-wai, según hemos podido comprobar, estas marcas no sólo son múltiples, sino que se manifiestan sin ningún género de dudas, sobre todo porque la mirada espectral no puede solaparse con la del ente enunciativo, que conserva su lugar. La cámara-mirada-testigo narra mostrando, jugando con la ausencia y con la indeterminación; los elementos y objetos interpuestos así lo refrendan, pero también los efectos y los movimientos.

Se le ha atribuido siempre a Jean-Luc Godard aquella famosa frase de que un *travelling* es una cuestión de moral. Probablemente no fuera él quien primero la pronunciara, pero sí seguramente quien mejor aplicó su significado. Con ella se pretende manifestar que la elección del cineasta cuando marca su mirada mediante el desplazamiento de la cámara (y, por supuesto, de cualquier otra forma que suponga una interpelación al espectador) es una manifestación moral en la medida en que señala sin género de dudas su posición como ente enunciativo y con ello pone de manifiesto la engañosa actitud del enunciativo que se oculta detrás de la transparencia para hacer como si allí nadie estuviera dirigiendo la mirada del espectador, que puede, así, identificarse con la de la cámara y, como resultado, con la de los actantes, sus deseos y vivencias, hacia la consecución de una visión del mundo que puede afectar a su imaginario personal y social.

Pues bien, los *travellings* de Wong Kar-wai son, evidentemente, elecciones morales e instauran lo que denominaremos una *ética de la distancia*. Contribuyen a mantener la atención crítica del espectador. Pero esto no se consigue exclusivamente

con los *travellings*, aunque sea la forma más brillante o ampulosa (se percibe, eso sí, un cierto barroquismo en su utilización), ya que hay otros muchos mecanismos que «señalan» las intervenciones del meganarrador, y no es menor el hecho de que la mostración esté privilegiada sobre la narración.

Al principio de esa obra maestra que es *Amanecer* (*Sunrise*, Friedrich W. Murnau, 1927), el protagonista masculino avanza entre el follaje a la búsqueda de su amante; la cámara se coloca en la posición subjetiva de su mirada y vemos el follaje pasar como si nuestra propia mirada espectral estuviera ahí situada (identificación primaria). Al llegar a un claro en el que se encuentra la amante, la cámara avanza e inmediatamente vira un poco para dejar entrar en campo al protagonista (¡que no viene desde la posición de la cámara!): hace así evidente que esa mirada no era la del personaje, sino la del ente enunciador; por un momento, la confusión se había producido, pero la propia planificación ha desvelado el engaño consiguiendo promover una reflexión metalingüística sobre el propio uso de los recursos cinematográficos. Así lo señalábamos en un texto previo del que nos permitimos traer aquí la cita expresa:

El ejemplo paradigmático lo constituye el desplazamiento de la cámara que sigue al personaje masculino hacia el lugar en que le espera su amante; en un momento dado, la cámara supera su posición y le deja acercarse frontalmente hasta sobrepasarla, después gira 180° en panorámica y avanza de nuevo entre la niebla y la maleza hasta encontrar a la amante. A partir del momento de la panorámica, todo parece indicar que se ha transformado una ocularización espectral en otra interna secundaria (incluso primaria en el caso de la cercanía de las ramas). Sin embargo, cuando vemos a la amante encendiendo su cigarrillo (caracterización que forma parte de los rasgos tipificados del personaje), esperamos ver llegar por la dirección que marca el punto de vista de la cámara al hombre, pero esto no se produce —incluso hay una ralentización temporal— y él llega más tarde por la parte izquierda del encuadre. Esta utilización de los recursos muestra explícitamente la marca enunciativa, la designa allí donde se produce sin ningún género de dudas (Gómez Tarín, 2006: 343).

Como puede colegirse, éste es un rasgo nada inocente que inscribe una doble marca enunciativa muy similar a la que tiene lugar cuando en *As Tears Go By* se produce la confusión de la mirada del personaje con la de la cámara, en el encuentro en la estación, que se despeja mediante un desplazamiento de la cámara que recuerda, con toda evidencia, al de *Amanecer*.

Incluso los diálogos pueden llevar en sí mismos marcas que afecten al sistema enunciativo, como la curiosa frase que Yuddy pronuncia en *Days of Being Wild*, «Me verás en tus sueños», que prolonga más allá de la propia escena la historia de amor

que marca la herida de ambos personajes en el film y por encima de él (Su Lizhen reaparece en *In the Mood for Love* y en *2046*). Otro tanto acontece con las voces en *off* y con los rótulos de carácter valorativo, que expresan por delegación instancias discursivas del ente enunciador o meganarrador. En este sentido, el rótulo que aparece en *2046*, «Todos los recuerdos son rastros de lágrimas», trasciende el propio argumento de la película para acceder a una visión del mundo que no es otra que la que pretende transmitir al espectador el ente enunciador.

Una potente expresión de la enunciación, más allá de los rasgos formales que hemos ido constatando a lo largo de nuestro trabajo y que son lo suficientemente evidentes como para no regresar de nuevo sobre ellos, es la organización interna de los relatos. Las diversas historias que se cruzan y pierden entre sí; las intervenciones del azar; los flujos entre personajes y espacios más allá de una sola película, puesto que afectan a la filmografía de Wong Kar-wai en su totalidad, obedecen a esa opción mostrativa que hemos venido señalando y suspenden frecuentemente la verosimilitud de los relatos para dejarlos lo más abiertos posible. Podemos enumerar toda una serie de matices:

– Las conexiones intertextuales que ligan de una forma simbólica unos filmes con otros pero que no son, en última instancia, interdependientes: 1) el lugar de trabajo de Su Lizhen en *Days of Being Wild*, sin tener relación alguna, se asemeja mucho al del personaje femenino de *As Tears Go By* (ni siquiera hay un vínculo temporal); 2) la propia Su Lizhen reaparece en *In the Mood for Love* y en *2046*, pero, tal como se indica, son dos Su Lizhen distintas (en *2046* es otra actriz incluso), lo cual se contradice con el hecho de que Chow sea el mismo personaje en los dos filmes y, sin embargo, indique en *2046* que conoció a Su Lizhen en Singapur en 1963, lo cual es, a todas luces, falso, si nos remitimos a *In the Mood for Love*; 3) los espacios de los filmes son básicamente intercambiables (para cada época, presente o años sesenta) y en ellos pululan una serie de personajes que tienden al estereotipo (carácter bressoniano que hemos comentado: el asesino, la falsa rubia, las azafatas, las camareras, las estilizadas amantes); así, no es de extrañar que camareras y azafatas en *Chungking Express* y en *Fallen Angels*, dos filmes, por otra parte, complementarios, parezcan un mismo personaje que se inscribe en la acción de forma iterativa, hasta el punto de que Faye, la camarera, regresa de California como azafata para cubrir la carencia del amor perdido del Policía 663, la azafata May, en *Chungking Express*; 4) He Qiwu, el personaje de una de las historias de *Fallen Angels*, que ha sido presidiario en la celda 223, no puede, por tanto, haber sido el Policía 223 de *Chungking Express*; sin embargo, cuando aparece una azafata en el kiosko, indica «el 29 de agosto de 1995 vuelvo a ver a mi primer amor, pero no me recuerda», lo que liga en falso ambas historias de filmes diferentes... Podríamos, en esta línea,

presentar otros muchos puntos de coincidencia-disonancia (las latas de piña, la limpieza y orden de los apartamentos, Mimi/Lulú en Singapur en el 64, las luminarias de los pasillos, los números de las habitaciones —hasta el extremo de que en Filipinas, en *Days of Being Wild*, aparece la 204—, etc.), pero creemos que los mencionados ilustran muy bien ese carácter de «modelo» antes que de identificación; son personajes, escenarios y objetos que regresan con un bagaje sabido por el espectador pero no necesariamente con un mismo tipo de representación en el seno de la historia: quizás el personaje de Chow que aparece en *In the Mood for Love* y en *2046*, y que, siendo el mismo, se diferencia claramente en su personalidad y relación con el resto de actantes, es la mejor prueba de lo que comentamos.

– Cierta factura documental en la presentación del espacio de Chungking Mansions y el barrio de Tsim Sha Tsui, que nunca es superado por el desarrollo del relato y aparece siempre en su sordidez, como si el resto de Hong Kong estuviera tan lejos de la acción que no pudiera ser alcanzado por los personajes (los cielos, la naturaleza, actúan como contrapunto); sin embargo, estos espacios son antropomorfizados y constituyen un vínculo directo para el personaje, hasta el punto de ser indesligables.

– Un uso de las voces en *off* multidimensional que no permite adjudicar valor de narrador de primer nivel a ninguno de los personajes, salvo en el caso de *2046*, en que Chow parece ser el hilo conductor más potente. No obstante, la enunciación muestra imágenes que no siempre están en consonancia con la voz en *off* (siempre se instala el espectador en un saber que supera al del personaje, aunque con grandes lagunas y elementos de desorientación), como en esa expresión de Chow cuando indica «no sabía si me había olvidado» sobre la imagen del rostro femenino pensativo, con la mirada perdida. La misma voz comenta de Mimi/Lulú, en *2046*, «hablabas mucho de tu novio fallecido, un filipino chino de familia rica», cruce innegable con *Days of Being Wild* y el personaje de Yuddy, cuyo nexo es innecesario. Otro tanto acontece con las historias sobre artes marciales que una vez intentó escribir con alguien, ligando *2046* con *In the Mood for Love*.

– La reiterada inclusión de espacios en los que se come o de la propia comida como hilo conductor (téngase en cuenta que una de las formas de marcar el paso del tiempo es también mediante los menús de época, según indica el propio Wong Kar-wai al mencionar la aparición del plato de *won-ton* de verduras en *In the Mood for Love*), que es patente en todos los filmes, pero tiene especial relevancia en *Chungking Express* (lugares, piña, ensalada *chef*) y en *In the Mood for Love*.

– La expresión manifiesta del azar como algo manipulable por el ente

enunciador (una especie de «licencia poética» que permite situar a los personajes en el contexto y cruzarlos a conveniencia). Esta característica es muy evidente en el encuentro de los policías en *Days of Being Wild*; en el del asesino con Qiwu, y también de su socia, en *Fallen Angels*; la relación de Wong con «Baby», coincidente con su socia masturbándose, en *Fallen Angels*; los desencuentros finales en *In the Mood for Love*; etcétera.

– La presencia de la cámara (de la representación) allá donde está el interés del ente enunciador, con independencia de las continuidades lógicas, de las relaciones de causa-efecto o de la linealidad del relato. Así, la aparición extrema del personaje indeterminado en *Days of Being Wild* no es sino el síntoma más evidente de un constante flujo de separación del personaje del relato, muy evidente en los filmes con más de una historia (*Days of Being Wild*, *Chungking Express* o *Fallen Angels*) y en las apariciones de personajes secundarios que adquieren relevancia, llegando incluso a desplazar a los que aparentemente ocupan la posición protagonista (Zeb en *Days of Being Wild*, Chang en *Happy Together*).

Conviene señalar que el cine de Wong Kar-wai ha sido siempre muy alabado por sus supuestas rupturas temporales, y ésta es una cuestión directamente ligada a la voluntad discursiva del ente enunciador que nos parece obligado matizar. Ya hemos visto cómo las aceleraciones cumplen funciones de comprensión del tiempo y cómo los *ralentís* lo expanden, pero ni las unas ni los otros tienen que ver con la linealidad del relato. Si bien es cierto que se producen fuertes elipsis narrativas, los saltos atrás en el tiempo son muy escasos en el cine de Wong; así pues, estamos ante un cine que trabaja sobre la temporalidad más desde una perspectiva narrativa (el recuerdo o la nostalgia de un pasado) que desde un planteamiento discursivo. De ahí que nos resulte fácil ver la conexión con Alais Resnais desde un punto de vista formal, pero no podemos concederle la misma vinculación a *El año pasado en Marienbad* que a *Hiroshima, mon amour*. Ciertamente, la memoria-recuerdo como eje conductor de *El año pasado en Marienbad* apunta un argumento comparable al de *2046*, desde el punto de vista de lo narrado, pero las rupturas significantes del film de Resnais no guardan relación con la «estabilidad» del de Wong Kar-wai.

2046 constituye un paradigma en este sentido; no en vano, su filmografía se ha venido caracterizando por una presencia constante del factor tiempo y de la herida que arrastran sus personajes, vinculada a sus carencias afectivas. El tiempo es una y otra vez marcado por los relojes, obsesivos; pero, paulatinamente, desde la mayor indeterminación temporal de sus primeros filmes, vamos asistiendo a una fijación que pasa por los diálogos y más tarde por los rótulos, hasta llegar a la exacerbación de *2046*, película en que la marca del tiempo es casi permanente (al margen de los rótulos «1, 10, 100 horas más tarde...», que cumplen una función muy diferente).

Marcas temporales explícitas encontramos, además de las voces en *off*, en *Chungking Express* con las latas de piña y sus fechas de caducidad, coincidentes con el día del cumpleaños, 1 de mayo de 1994; en *Happy Together* con ese «Enero de 1997. El fin del mundo», en referencia al faro al que ha acudido Chang; el rótulo que fija «Hong Kong, 1962» o la presencia de De Gaulle en Camboya en 1966 en *In the Mood for Love*; pero en *2046* estas marcas devienen un elemento de sutura, convenientemente reforzadas por los diálogos y narraciones secundarias de los personajes:

- El propio Chow, en su voz en *off* recuerda el momento en que dejó Singapur y la relación que allí tuvo con Mimi/Lulú en 1964, y dice: «Volví a Hong Kong en 1966» (esto coincide perfectamente con el relato de *In the Mood for Love*).
- Un rótulo indica más adelante «Diciembre 1966», y así sucesivamente:
 - «22 de mayo de 1967. Toque de queda en Hong Kong»,
 - «24 de diciembre de 1967»,
 - «24 de diciembre de 1968»,
 - «18 meses después» (rótulo este que parece solaparse con el siguiente que aparece),
 - «24 de diciembre de 1969».

Como puede observarse, el relato avanza de acuerdo con la continuidad temporal de la historia, y el único elemento que lo rompe es la aparición de las secuencias correspondientes al «tren de la memoria», al 2046, que, en realidad, son la representación de la novela que está escribiendo Chow, en donde vuelca sus recuerdos («Me lo inventé todo, pero se colaron algunas de mis experiencias»), si bien es cierto que habla desde un presente indeterminado y en las plasmaciones de sus recuerdos se dejan entrever —o suponer— algunas imágenes fugaces del pasado.

Es en *La mano* en donde gran parte de la narración se produce en un *flashback* subrayado por el contraplano que relanza el relato a partir del momento en que se alcanza el punto de encuentro para seguir desde ahí linealmente. Esta reversión temporal es excepcional en la obra de Wong.

En consecuencia, desde un punto de vista discursivo, podemos decir que el cine de Wong Kar-wai no establece una sucesión narrativa de causa-efecto, juega con la ausencia de clausura, pero mantiene un elevado índice de linealidad. Su reflexión sobre el tiempo afecta al significado mucho más que al signifiante.

La metadiscursividad es otro parámetro digno de ser tenido en cuenta como intervención enunciativa y, para ilustrarlo, traemos a colación dos ejemplos altamente

significativos: la asunción de roles de los personajes para interpretar a sus parejas en *In the Mood for Love* y la verbalización en un hueco de los «secretos» más íntimos e inconfesables.

Al descubrir que sus respectivas parejas les engañan, siendo amantes entre sí, Su Lizhen y Chow intentan recrear situaciones en las que podrían haberse encontrado sus cónyuges y las reacciones que habrían llevado a su infidelidad; de la misma forma, simulan cómo Su Lizhen (la señora Chan) obligaría a su marido a confesar su falta y la reacción consecuente. El ente enunciador, desdoblado de esta forma los roles de los personajes, evita la presencia en la imagen de las parejas de ambos, si bien son escuchados en ocasiones, siempre en fuera de campo. Este tipo de representación lleva implícita una reflexión sobre la condición del actor y su desdoblamiento en actante y personaje a la hora de llevar a cabo la puesta en escena. Su Lizhen reacciona ofendida ante la confesión de su falso marido (ya que es Chow quien cubre el rol), pero vive la situación como cierta, de ahí que podamos hablar de un desdoblamiento del personaje.

Resulta muy sugerente la visión de la secuencia suprimida en que ambos comparten la habitación del hotel con la intención de hacer el amor, ya que es absolutamente imposible determinar si se trata de la relación en presente o bien de la representación de lo que pudo pasar en su día entre sus respectivos cónyuges; esta indeterminación queda suprimida en la versión estrenada del film, más clara en este sentido pese a mantener elíptica la consumación de su relación adúltera, que parece no llevarse a cabo si atendemos a la frase de Su Lizhen en la que sugiere que no pueden ser-hacer como fueron-hicieron sus respectivas parejas.

Se reflexiona, pues, sobre el propio estatuto del actor en el cine, capaz de amoldarse a los diferentes roles con independencia de su personalidad propia, pero respondiendo con sensibilidad a cualquiera de sus interpretaciones, vinculando sus sentimientos a los del actante.

La otra cuestión, la de los secretos que se guardan en el hueco de un árbol o de una piedra, ya estaba implícita en el magnetófono de *Happy Together* y es puesta en escena tanto en *In the Mood for Love* como en *2046*. En el final de *In the Mood for Love*, Chow deposita su secreto-herida en un hueco de la piedra del templo de Angkor Vat, y nosotros, como espectadores, solamente podemos suponer que es de su amor frustrado, de su deseo insatisfecho, de lo que habla a la piedra, mientras tiene como mudo testigo a la cámara y a un monje que mantiene la mirada en su objetivo, es decir, en el espectador.

En *2046*, la propia película se abre y se cierra con el lugar en que se depositan los secretos, una especie de espiral indefinible e intemporal, puesto que en ese 2046 «nada cambia, porque es el lugar de la memoria», como indican las voces narradoras no identificadas, una masculina y otra femenina (un yo), sobre las que se sustenta el inicio. La narración privilegiada de Chow apunta hacia la del secreto que no pudimos escuchar en *In the Mood for Love*, de ahí que en el plano final la cámara se acerque

hasta penetrar en el hueco del lugar de los secretos, de donde pasa a la ciudad en *2046*, ese otro lugar de la memoria, sobre el que aparecen los títulos de crédito. Justo antes, todas las historias se han ido cerrando, relativamente clausuradas por el relato de Chow, en búsqueda de una linealidad que hemos reseñado previamente.

Si el relato, *2046*, es la expresión del secreto de Chow, queda en la más absoluta indeterminación, puesto que también su personaje está escribiendo —y vemos representada— una narración sobre un futuro en el que su álgter ego intenta viajar en el recuerdo hacia el pasado (por cierto, Wong dota incluso a este personaje de voz de narrador, cual escisión del principal). Pero es que, en ese subrelato que transcurre en el futuro, la historia del secreto regresa para que éste sea depositado en los maquinales oídos de un robot femenino al que el personaje habrá de amar como consecuencia de la posesión de sus recuerdos (en ella se encuentran sus evocaciones del pasado).

Chow hace un recorrido por sus diferentes y frustradas historias de amor, incluso las hipotéticas e imaginarias (con el robot), y, de la misma forma, Wong Kar-wai —recuérdese que hablábamos de metadiscursividad— recorre el conjunto de su filmografía y recupera las múltiples sensaciones que ha ido brindando al espectador. ¿Se trata de cerrar un ciclo? Es muy probable, pero sobre la coherencia de esta cuestión habremos de volver, toda vez que no es desdeñable el dato de que Wong llega a Hong Kong en 1963 a la edad de cinco años, con lo que su mirada sobre la ciudad en ese momento está, o puede estar, aparentemente mitificada.

ALGO MÁS QUE UNA MIRADA

Resulta difícil aceptar que la mirada de Wong Kar-wai sobre el comienzo de la década de los sesenta responda a vivencias personales, toda vez que era un niño en aquel momento; sin embargo, sí parece creíble un proceso de mitificación que justificaría la nostalgia por esos espacios y ambientes, casi por sus «olores» (no es ocioso el tema de las comidas), y que una fusión de argumentos adultos con la mirada mítica infantil y adolescente dé como consecuencia sus elaboradas puestas en escena a partir de experiencias límite, vividas o aprehendidas a través de otros relatos (la influencia literaria, en este sentido, tampoco es banal). Se obtiene así, como lógica consecuencia, el privilegio de una mirada atenta a la captura del instante como esencia, o a la esencia del instante; en resumidas cuentas, a la transmisión de una sensación mediante una mirada implicada pero lo suficientemente distanciada como para impedir al espectador penetrar en el lugar del enunciador, en su espacio recreado, que es, ni más ni menos, su propio e intransferible imaginario. En tal caso, el espectador, para que la fruición se desencadene, debe hacer suyo ese espacio más esa sensación y vincularlos a sus propias vivencias, secreto de difícil ejecución que Wong ha sabido elucidar dándole una respuesta convincente.

Hemos desarrollado nuestro estudio, tal como nos habíamos planteado, desde una concepción transversal de la obra de Wong Kar-wai, considerándola un todo. En este último capítulo quisiéramos ampliar y/o subrayar alguno de los aspectos, sobre todo contando con las aportaciones del propio realizador y con algunas de las investigaciones y comentarios críticos que se han efectuado sobre sus filmes.

En primer lugar, a sabiendas de la importancia que tiene la situación política de Hong Kong, tras pasar de ser colonia británica a una administración especial en el seno de la República Popular China, llama poderosamente la atención que en la obra de Wong Kar-wai estos aspectos se sitúen como un telón de fondo; en la recreación de una época tan conflictiva como es la de los años sesenta, algunos rótulos marcan los acontecimientos, pero éstos no parecen tener ninguna incidencia sobre los personajes y su actuación. Un caso paradigmático es el de Chow en Camboya al final de *In the Mood for Love*: su presencia en el país está justificada por su calidad de periodista que cubre la visita de De Gaulle, pero tal acontecimiento no se engarza con

la narración (lo poco que lo hace es incidental y resulta un tanto forzado). ¿Quiere esto decir que no hay una implicación del cineasta ni una toma de postura? No nos atreveríamos a decir tanto, puesto que los filmes están muy marcados por la situación de Hong Kong; así, en 1997 se exilia a Buenos Aires para filmar *Happy Together*, para ver desde el otro lado del mundo su ciudad en transformación, y *2046* no responde por azar al año en que la administración de China sobre Hong Kong será plena.

Por lo que respecta a los títulos que sitúan su acción en un presente inmediato, vemos el Hong Kong suburbial, los enfrentamientos entre bandas rivales. De hecho, una imagen de la ciudad muy occidentalizada —que no dudamos responde a la realidad— en la que no se desdeña la aparición de publicidades, sea o no como forma de producción de los filmes (al estilo del *product placement*). Esto resulta muy evidente cuando los personajes se encuentran en *snacks* o restaurantes, y no digamos nada de esa imagen futurista del Hong Kong de *2046*, un lujo visual que nos recuerda la ciudad de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), en cuyo lateral izquierdo destaca con evidencia —muy descaradamente— un luminoso con la marca LG.

Una segunda cuestión, muy pregnante en la obra de Wong Kar-wai, es la complejidad de las voces en *off*, a medio camino entre narradores y pensamientos. Como indica Lalanne (1997: 24-25), «muchas frases proferidas por ellos mismos manifiestan que los personajes se sitúan en el exterior de sus vivencias, en todo caso en una posición espectadora respecto a su propia existencia. En esta forma de nunca inscribir plenamente lo que se está viviendo reside la más profunda nostalgia del cineasta. Ya que la verdadera nostalgia, la *saudade*, no es la del pasado (sentimiento bastante estéril), sino la del presente, la consciencia melancólica de que el presente es siempre lo que está deshaciéndose, lo que ya no existe».

La mirada-narración-reflexión del personaje desde ese exterior que indica Lalanne no implica en modo alguno que se produzca desde fuera de la historia; es decir, el personaje se mira a sí mismo desde un lugar que es externo a su ente como sujeto, pero que sigue inmerso en el seno del relato, no pierde su condición de actante. Como consecuencia, en el mismo texto citado anteriormente, Abbas habla de una «crisis del relato» que desemboca en dos efectos característicos del cine de Wong: una especie de aburrimiento y la melancolía; el segundo tiene que ver con la experiencia del espacio, el primero con la del tiempo.

El monólogo es un procedimiento interesante. Puede ser cualquier cosa que sucede en el interior del personaje, un pensamiento íntimo, una observación; también puede ser una interpelación directa al espectador, una confesión, una justificación que quiere hacer el propio personaje; e incluso el recuerdo de un acontecimiento pasado, hasta una mentira. Es al espectador al que corresponde interpretar. Por supuesto, el monólogo siempre es útil, ya que da informaciones que no se pueden transcribir a la imagen en la pantalla de otra

forma (declaraciones de Wong Kar-wai en entrevista celebrada en 1997, en el Park Hyatt Hotel de Tokio, reproducidas en Lalanne, Martínez, Abbas y Ngai, 1997: 96).

Esta cita nos ayuda a comprender el uso que hace este cineasta de las voces en *off* ya antes estudiado en nuestro trabajo, y confirma la idea de una excelencia narrativa no sometida a condicionamientos por reglas o normas propias del sistema representacional hegemónico. El propio Wong es muy consciente de las limitaciones a las que debe enfrentarse su cine cuando habla de sí mismo como miembro de una generación que no puede ser comparada con las precedentes, porque hoy en día su formación es puramente visual: hay poco que descubrir, ahora se trata de reciclar, de deconstruir y reconstruir.

En tercer lugar, algunos autores han considerado el cine de Wong Kar-wai como *manierista*. Si bien hemos hablado de un cierto barroquismo en su imagen, no creemos que su estilística —en tanto que poética visual— contenga un alto grado de gratuidad o de esteticismo; por el contrario, coincidimos con Jousse (2006: 50) cuando señala que «se trata de un artista que crea su propia sintaxis, su propia poética, y que busca una forma táctil, huidiza, metamórfica, sentimental, lo más aproximada posible a su fantasmagoría melancólica. Además, a medida que pasa el tiempo, la forma de sus filmes evoluciona, el ritmo cambia, los movimientos de cámara se hacen más lentos, cada vez domina más el trabajo en estudio, los géneros cada vez son más irrelevantes».

Evidentemente, hay opiniones contrarias, que no ocultamos:

Jovencitas que se suicidan (se refiere a *Virgin Suicides*, de Sophia Coppola, 2000), una pareja de amantes que no se pueden amar, dos historias complementarias para una única enfermedad. La dificultad de ser un personaje en la era del consumo de masas y de la *cultura pop*. Sin embargo, esa dificultad no concierne tan sólo a los personajes. Llega hasta los cineastas mismos en la concepción de su arte. Existe, en efecto, una práctica visual que ha tenido un éxito absoluto para integrar y prolongar la cultura pop. Esta práctica es la de los *videoclips*. Si bien los *clips* existen desde hace más de quince años, sólo recientemente han llegado a desembarazarse de su «super-yo» cinematográfico (Blouin, 2001).

Aunque no pueda, dudarse de una influencia dialéctica de las estéticas del *videoclip* (y también deberíamos hablar del videoarte, de la televisión y de la publicidad —e incluso del multimedia y de los videojuegos—), por otra parte lógica, ya que toda la historia del cine se ha visto salpicada de múltiples «contagios», el cine de la modernidad —me resulta difícil aplicar el término de posmodernidad— debe

edificarse sobre la asunción de una *resistencia* efectiva ante la normatividad del hegemónico. No hay reglas, construye sus propios códigos; por lo tanto, resulta poco comprensible esa dualidad moral que ejercen muchos críticos y comentaristas cuando se colocan en el plano de la ética conservadora y se alían con la imposición del clasicismo, desterrando todo vestigio innovador con etiquetas tan despectivas como vacías de contenido. En este sentido, nos parecen mucho más acertadas las palabras de Olivier Joyard (2000) cuando no duda de una cierta «borrachera decorativa» en los filmes de Wong Kar-wai, pero aclara: «Luces suaves, encuadres vaporosos u obstruidos por reflejos cristalinos, son indispensables para la existencia de planos en los que el fondo (de la historia y del espacio) se ahoga en la forma (de cuerpos y de telas mutuamente solapados), ya que el film constituye la expresión musical de esta atracción». La producción de sensaciones, ese estilema innegable, es tan válida y coherente cinematográficamente como la narración sin fisuras.

Quisiéramos, en cuarto lugar, retomar la idea del melodrama como esquema básico de los filmes de Wong Kar-wai, fundamentalmente en los títulos ambientados en los años sesenta. El propio realizador ha calificado *In the Mood for Love* como un «melodrama de espacios» y ha hecho explícitos puntos de contacto entre su cine y el de Fassbinder o el de Douglas Sirk. Reproducimos aquí una extensa, pero aclaratoria, cita:

Según Stephen Teo, uno de los grandes conocedores de la vertiente fílmica hongkonesa, este film [se refiere a *In the Mood for Love*] recuerda a una obra maestra de 1948, *Spring in a Small City*, dirigida por Fei Mu, cuya trama se encuentra ligeramente reflejada en el film de Wong. En *Spring...*, la esposa conoce a su primer amor y contempla la posibilidad de abandonar a su marido enfermo. Al final, se produce su retorno, como consecuencia de los principios morales. El director Fei Mu era conocido por ordenar a sus artistas: «¡Comiencen con emoción, acaben por reprimirse!»... Como resultado, el film culmina con la nota del triunfo moral, matizado por la sensación de tristeza y extrañamiento que viene a reforzar aquella nobleza interior, modelo que Wong ha recuperado también y que es una referencia a la tradición didáctica del melodrama chino, donde todo drama persigue una respuesta moral positiva en el espectador. Este tipo de recurso, que viene a ser una especie de *pedagogía antropológica*, ha acompañado por siempre a todo genuino arte asiático, aunque pueda verificarse también en las tradiciones occidentales, especialmente en la tragedia griega (catarsis) o en el arte medieval. Está claro que, si a todos estos elementos se les añade el especial atractivo de los intérpretes, se produzca una reacción más profunda, incluso con mayores implicaciones filosóficas.

[...]

El melodrama chino (en chino *wenyi pian*) es tradicionalmente conocido

como *soap opera*, una forma que asume su expresión clásica con el ascenso de los filmes en mandarín, tanto en Hong Kong como en Taiwán. La terminología *wenyi*, que es una abreviatura de *wenxue* (literatura) y *yishu* (arte), se emplea para referirse a un estilo caracterizado por su modo ligero, desprovisto de acción y combates (de esta manera se distingue del género *wuxia* —*wu hsia pien*—, que es una tradición de las artes marciales, de luchas y códigos de honor). Así Wong se sumerge dentro de las tendencias de la *soap opera*, características en los melodramas de los '60, y proporciona de este modo un profundo significado que, paradójicamente, es alcanzado por asociación. En este caso utiliza un periodo histórico que, según sus propias palabras, se encuentra cargado de alusiones y memorias (Garcélis Suárez, 2004).

Más que considerar sus filmes como melodramas, en el sentido trascendental que venimos otorgando al género en Occidente, podríamos hablar de un «ambiente melodramático», puesto que la herida en el tiempo, el deseo frustrado, el desamor y hasta el objeto metonímico aparecen en los argumentos; sin embargo, la mirada distanciada, la incompletitud y la conciencia que de la imposibilidad tienen los personajes, caminan por otros derroteros.

Es en los resquicios donde se juega la trama, que valora muy especialmente el recuerdo evanescente de un contacto, de un espacio, de una tela, de una luz... Faye y el Policía 663, en *Chungking Express*, después de relacionarse a través de los objetos y de perderse por una cita no consumada, cuando recuperan su relación, pronuncian el diálogo que antes nunca pudo ser («¿Adonde quieres ir?», «Adonde tú quieras llevarme»), y la reflexión: «Se tarda en acostumbrarse a las cosas». Esos comentarios en *Happy Together* sobre los espacios naturales que pueden redimir la herida amorosa («Los atormentados se liberan allí de sus promesas»), la puesta en escena de la soledad en *In the Mood for Love*, los dólares que acumula Bai por las noches de amor con Chow en *2046*, el erotismo canalizado a través de los tejidos para los vestidos en *La mano* (esa mano que se introduce entre los pliegues), el tomar las medidas a través del tacto, son elementos melodramáticos que configuran un ambiente más que un relato genérico.

Por otro lado, nos es imprescindible tomar cierta distancia ante un cine que viene de un lugar y una cultura tan diferente a la nuestra como la de China. Los esquemas pueden ser en ocasiones traicionados y los conceptos tergiversados. «Melodrama de espacios» parece una etiqueta razonable, ya que la ciudad de Hong Kong llega antropomorfizada y los personajes fusionados con ella, pero una barrera cultural, que no podemos negar, nos aleja de las condiciones últimas del discurso.

Ese acercamiento humanístico, especialmente dentro de las tendencias filmográficas, por parte de nuestros teóricos, resultaba inevitablemente

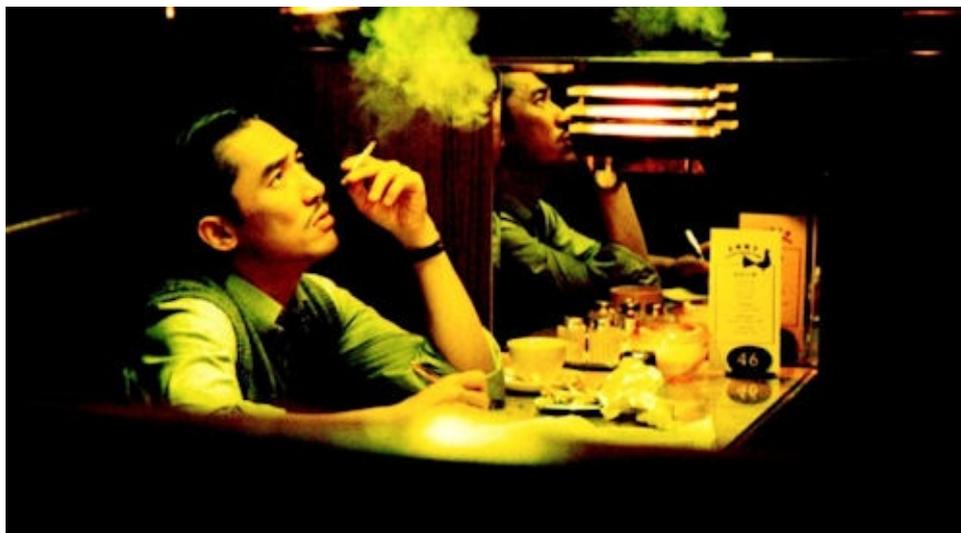
incompleto. En primer lugar, porque se procede a su decodificación a partir de métodos estrictamente occidentales —semiótico, psicoanalítico—, y, en segundo lugar, debido a que los contenidos realmente orientales son aprehendidos con absoluta falsedad, puntos de vista exotistas y de carácter profano. Era necesaria esta aclaración por constituir a Wong Kar-wai como una de las figuras que, de manera paradigmática, ha sido sometida a semejante aberración.

Quizás sea éste el rasgo distintivo de la idiosincrasia de Hong Kong: asistir a la secularización de su mundo, a la vez que intenta sostener aquellos elementos espirituales que responden a su auténtico sistema metafísico. Lo triste del asunto es que ya no cuenta con los recursos que la tradición exige. Así, a través de la cinematografía —una solución técnica bastante discutible en terreno sagrado—, se ha tratado de articular un lenguaje que esboce lo radicalmente supremo.

En el caso de Wong Kar-wai, se evidencia un fenómeno interesante desde sus primeras producciones, y es lo referente a la búsqueda de alternativas místicas en un mundo occidentalizado arrasado por la técnica. Sobre esta cuerda ha invocado los fenómenos de la liberación juvenil, la filosofía existencialista y, por supuesto, la liberación sexual y el amor. Cabría pensar entonces cuán efectiva resulta su propuesta (Garcélis Suárez, 2004).

El melodrama es también deconstruido en *In the Mood for Love* cuando los mismos personajes asumen los roles de sus cónyuges para poner en escena la infidelidad; el lenguaje de los cuerpos se eleva por encima del de la representación para poner de manifiesto el doble nivel que está siendo asumido por cada uno de ellos.

Ocupa el quinto lugar de estas nuestras reflexiones adicionales (y aportaciones ajenas que estimamos relevantes) la potente idea de la metadiscursividad, plasmada de forma paradigmática tanto en la representación de los cónyuges en *In the Mood for Love*, ya comentada en otro capítulo, como en esa imagen de Chow observando a sus vecinos por los huecos y resquicios, a través de las puertas y los separadores, en *2046*, como si su entidad de narrador cuyas historias son puestas en imagen por el ente enunciador fuera insuficiente en tanto que personaje y debiera refrendar ese carácter de «testigo», de «observador», que la cámara cumple claramente en la estructura del discurso fílmico de Wong Kar-wai. En este sentido, es bueno recordar la frase que Chang dice al protagonista de *Happy Together* en el restaurante: «Escuchando puedes *verlo* todo», puesta en escena gráficamente después por el sonido del agua en las cataratas que paulatinamente se «come» la música del film.



Tony Leung en 2046.

Manuel Yáñez (2004) comenta sobre *2046* el hecho de que el núcleo dramático de la acción se sitúa fuera del film, en otra película, *In the Mood for Love*, en un fuera de campo que es el único que nos habilita para entender al personaje interpretado por Tony Leung (Chow), ya que la herida que arrastra se ha producido en dicho film. Esta es una consideración interesante y acertada, pero tiene el problema de juzgar ambos filmes como entidades individualizadas, lo que, en la obra de Wong, no se sostiene, ya que, como afirma Jousse (2006), los filmes de Wong Kar-wai vienen a ser como columnas de un edificio inconcluso. Esto, en sí mismo, otorga a toda su obra un carácter metadiscursivo implícito nada desdeñable.

En sexto lugar traemos a colación un breve fragmento de un texto de Emilio Toibero (2002) sobre el que no haremos comentarios, ya que pensamos expresa muy bien el uso de las citas que hace Wong en sus filmes:

Chungking Express permite constatar cómo funciona la cita en el universo fílmico de Wong, nunca a través de la palabra o de afiches o de marquesinas, siempre a través de la puesta en escena. La mujer con la peluca rubia del primer episodio es un doble de la protagonista de *Gloria* (John Cassavetes, 1980); el maquillaje y el corte de pelo de la primera Faye son los de la Naná godardiana; el encuentro final en el *Midnight Express* remozado recuerda al que se producía en la blanca estación de servicio cerrando así *Les Parapluies de Cherbourg* (Jacques Demy, 1964), a la que también evoca en el tratamiento del color en el segundo episodio. Por su parte, el azar como elemento que conduce a los personajes por senderos que ellos no preveían remite a la obra entera del gran cineasta de Nantes.

Por otra parte, en su muy documentado libro sobre Wong Kar-wai, Carlos F. Heredero (2002) siembra toda una serie de títulos rastreables como referencias

explícitas o implícitas en la filmografía de este autor: *Malas calles* y *Extraños en el paraíso* en el caso de *As Tears Go By*, que ya habíamos mencionado; *Al final de la escapada* en el caso de *Chungking Express*; los *chanbara* japoneses en el caso de *Ashes of Time*; *El silencio de un hombre* (*Le samurai*, Jean-Pierre Melville, 1967) en el caso de *Fallen Angels*; incluso *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), inspiración esencial para *In the Mood for Love*, film con otros puntos de conexión con *Flowers of Shanghai* (Hou Hsiao-hsien, 1998) o con *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Ni que decir tiene que el propio Heredero descubre otras muchas conexiones, al margen de las propias líneas de cruce que hay entre unos y otros filmes de Wong.

Finalmente, para concluir, podríamos formularnos una pregunta sobre el cine que en el futuro puede brindarnos Wong Kar-wai. De acuerdo con las lecturas que hemos venido desarrollando, su obra parece haber llegado a un punto de clausura: la recreación de los ambientes de la década de los sesenta, el personaje de Chow y las distintas opciones de Su Lizhen, han sido revisitadas en *2046* para cerrar en ese lugar de los secretos el eterno retorno de la memoria (allá donde nada puede cambiar). El tren que va y viene con los recuerdos ya ha hecho su trayectoria, y difícilmente es posible construir de nuevo una historia que tenga puntos de contacto potentes con la del amor mítico entre Chow y Su Lizhen. Quizás se impone ahora reflexionar sobre el Hong Kong cambiante de este siglo XXI.

Por otra parte, una estética que se repita a sí misma puede convertirse en vieja fórmula incluso antes de nacer, aunque en este terreno no creemos que haya graves problemas, porque Wong ha demostrado que su búsqueda sobre el lenguaje no se detiene y en cada film arriesga de nuevo. Sin embargo, hay ciertos sacrificios a la linealidad, a la facilidad de lectura (los problemas con la versión que pasó en Cannes de *2046* le obligaron a modificar el montaje para hacerlo más comprensible), que pueden forzar un discurso más orientado a la rentabilidad comercial.

En fin, digamos que contamos con una obra compleja y, hoy por hoy, completa, cuya continuidad es una incógnita, pero con precedentes que nos permiten vislumbrar la esperanza de un cine férreamente anclado en la modernidad y capaz de resistir ante el modelo hegemónico. Obstáculos se le opondrán; no hará falta esperar hasta *2046* para saber cuál es el camino.

FILMOGRAFÍA

As Tears Go By

Wangjiao Kamen / Wong Gok Jut Moon 1988

Producción: In Gear Film Production. *Productor:* Rover Tang. *Productor ejecutivo:* Alan Tang. *Guión:* Wong Kar-wai. *Fotografía:* Andrew Lau. *Decorados:* William Chang. *Música:* Danny Chung. *Montaje:* Peter Chiang, Patrick Tam, William Chang (no aparecen en los títulos). *Duración:* 100 min. *Estreno:* 9 de junio de 1988. *Días en cartel:* 29, puesto 32 en el *box-office*. No estrenado en España. Disponible en DVD.

Intérpretes: Andy Lau (Ah Wah), Maggie Cheung (Ah Ngor), Jacky Cheung (Fly), Alex Man (Tony), Wong Ang, Wong Bun, Chan Chi-fai, William Chan, Kong Tohoi.

Sinopsis

Ah Wah, miembro uno de los clanes de gánsters de Hong Kong, vive en un pequeño apartamento. Su prima Ah Ngor llega a la ciudad para una revisión médica y se queda unos días con él, en tanto que Fly, su hermano menor, no deja de crearse problemas por su orgullo e impulsividad. Wah se ve obligado a sacar de los atolladeros a Fly, de lo que Ngor es testigo.

Una vez curada, Ah Ngor regresa a la isla de Lantau, donde trabaja en un hotel. Ah Wah la visita y comienza una historia de amor entre ambos que se ve truncada por los constantes tropiezos de Fly, que cada vez coloca a su hermano en un compromiso más grave ante los responsables de la tríada, hasta protagonizar una serie de enfrentamientos violentos que finalmente le llevan a regresar herido a Lantau y dispuesto a abandonar ese tipo de vida.

En el extremo de su impulsividad, Fly acepta una misión para asesinar a un testigo protegido por la policía. Ah Wah vuelve a Hong Kong para intentar disuadirle

y, finalmente, al no conseguirlo y ver cómo fracasa en su intento, toma su lugar y muere en el tiroteo.

Comentarios

El título original de la película es *Carmen de las Calles*, si bien al comercializarlo en inglés le corresponde *Las lágrimas del adiós*.

Como hemos anticipado, el éxito de *Final Victory* llevó consigo la posibilidad de obtener financiación para llevar a cabo un film de gánsters, cosa que no fue *As Tears Go By*, pero que se vio compensada con la rentabilidad media del film y el reconocimiento de parte de la crítica, sobre todo en el extranjero.

Desde este primer film se marca con la etiqueta de «autor» a Wong Kar-wai, lo que no es ninguna garantía de éxito, sobre todo en Hong Kong, donde en esas fechas está triunfando el cine de kung-fu y la comedia barata.

Se formula ya aquí la tensión entre un deseo, en los personajes, de quietud, de búsqueda del equilibrio, frente a una ciudad enloquecida que los engulle, que corre a un ritmo más vertiginoso que el que ellos pueden asumir, conduciéndolos así hacia la muerte de forma inexorable. Ésta será posteriormente una de las constantes del cine de Wong ambientado en la actualidad de su presente histórico.

La presencia de Maggie Cheung marca asimismo un camino con continuidad.

Premios

Mejor película del año en los Hong Kong Film Awards.

Days of Being Wild

A Fei Zhenzhuan / A Fei Jing Chuen 1990

Producción: In Gear Film Production. *Productor:* Rover Tang. *Productor ejecutivo:* Alan Tang. *Jefe de producción:* Jacky Pang. *Guión:* Wong Kar-wai. *Fotografía:* Christopher Doyle. *Cámara:* Andrew Lau. *Decorados:* William Chang. *Música:* Xavier Cugat (*Maria Elena, Perfidia*), Indios Tabajaras (*Solamente una vez*), Django Reinhardt. *Sonido:* Chan Wai-hung. *Montaje:* Patrick Tam, Hai Kit-wai. *Duración:* 92 min. *Estreno:* 15 de diciembre de 1990. *Días en cartel:* 13, puesto 34 en el *box-office*. No estrenado en España. Disponible en DVD Pack FNAC.

Intérpretes: Leslie Cheung (Yuddy), Andy Lau (Policía), Maggie Cheung (Su Lizhen), Carina Lau (Mimi/Lulú), Jacky Cheung (Zeb), Rebecca Pan (madre adoptiva de Yuddy), Tony Leung (jugador-gánster [?]) que aparece en la secuencia final).

Sinopsis

La acción transcurre en el Hong Kong de 1960. Su Lizhen trabaja en un kiosko de bebidas de un estadio de fútbol, donde conoce a un pretencioso joven, Yuddy, con el que rápidamente entabla relaciones. Ante la idea de un posible matrimonio, el joven rompe con ella, y va a recalar a los brazos de Mimi/Lulú, una bailarina con la que tampoco estabilizará su relación. Al mismo tiempo, Su Lizhen consigue calmar un tanto su dolor a través de las conversaciones que mantiene con el policía del barrio, que se enamora de ella, pero no es correspondido.

Yuddy está obsesionado porque no conoce a su madre biológica y la única persona que puede darle información es su madre adoptiva, a la que insiste repetidas veces para que lo haga. Mimi intenta saber cuál es el problema de Yuddy y para ello entabla relaciones informales con Zeb, su amigo, y va a hablar con la madre adoptiva de Yuddy e incluso con Su Lizhen.

Cuando su madre adoptiva le da la información que precisa, Yuddy viaja a Filipinas para conocer a su madre biológica, pero ni siquiera consigue llegar hasta ella porque se niega a recibirlo. Coincide en un hotelucho con el policía de barrio que se había enamorado de Su Lizhen y que ahora es marino. Después de una refriega, ambos consiguen salir huyendo y toman un tren, pero sus perseguidores dan con ellos y consiguen disparar a Yuddy, que, en el último momento, confiesa al policía-marinero que Su Lizhen había sido su gran amor. En tanto, la madre adoptiva recuerda cómo le entregaron a Yuddy al nacer, Mimi ha viajado a Filipinas en su busca y suena la cabina telefónica sin obtener respuesta.

Un personaje, en una habitación de mínimas dimensiones, se acicala, prepara sus cosas para salir. No sabemos quién es (¿un jugador?, ¿un gánster?).

Comentarios

El título original es *La verdad sobre la juventud rebelde*, aunque se ha divulgado el de *Días salvajes*, traducido libremente del comercializado en inglés.

La comercialización de las producciones de Wong Kar-wai, consciente de su etiqueta como «autor» o como realizador de «cine artístico», necesitaba pasar por la contratación de actores con prestigio, conocidos por el público; así, en *Days of Being Wild*, Leslie Cheung, Andy Lau y Jacky Cheung son tres cantantes de música *pop* con éxito y reconocimiento masivo en Hong Kong, de la misma forma que Tony Leung, Maggie Cheung y Carina Lau son actores y actrices famosos. Esta es la garantía de rentabilidad para obtener fondos financieros con que llevar a cabo el proyecto.

Se integra en este film otro elemento fundamental en la filmografía de Wong Kar-wai: el director de fotografía Christopher Doyle.

Después de casi dieciocho meses de rodaje, el film se encarece más allá de lo deseable y se precipita su estreno, lo que obliga a dejar fuera del montaje algunas secuencias filmadas.

Obtiene un buen resultado de crítica, pero es un fracaso desde el punto de vista comercial. La película, que tenía prevista una segunda parte, se queda como está y los productores deciden no arriesgar de nuevo. A Wong Kar-wai le cuesta la experiencia cerca de dos años sin encontrar financiación para un nuevo proyecto viable.

Premios

Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Actor (Leslie Cheung), Mejor Fotografía, Mejor Dirección Artística del Año en los Hong Kong Film Awards.

Ashes of Time

Dongxie Xidu / Dung Che Sai Duk 1994

Producción: Jet Tone Productions, en colaboración con Beijing Studio (Pekin), Tsui Siu Ming Production y Pony Canion, para Cholar Film (Taiwán). *Productor:* Tsai Mu Ho. *Productor ejecutivo:* Jeff Lau. *Jefes de producción:* Jacky Pang, Norman Law y Tsui Siu-ming. *Guión:* Wong Kar-wai, basado en los personajes de la novela *The Eagle Shooting Heroes*, de Jin Yong. *Fotografía:* Christopher Doyle. *Dirección artística:* William Chang y Alfred Yau. *Música:* Frankie Chan y Roel A. García. *Dirección de artes marciales:* Sammo Hung. *Coreografía de combates:* Sammo Hung, Kam Bo y Siu Tak. *Montaje:* William Chang, Kwong Chi, Patrick Tam y Hait Kit-wai. *Duración:* 95 min. *Estreno:* 17 de septiembre de 1994. *Días en cartel:* 26, puesto 34 en el *box-office*. No estrenado en España. No disponible en DVD.

Intérpretes: Leslie Cheung (Ouyang Feng, Oeste malvado), Tony Leung (Huang Yaoshi, Este excéntrico), Brigitte Lin (Murong Yin/Murong Yan), Jacky Cheung (Hong Qi), Tony Leung (guerrero ciego), Carina Lau (Flor de Melocotón), Charlie Yeung, Maggie Cheung, Bai Ling, Ngai Sing, Siu Tak-fu, Lau Shun.

Sinopsis

La acción transcurre en la China del siglo XII. Un intermediario de sicarios, Ouyang Feng, tiene una posada en una zona desértica. Huang Yaoshi, amigo de Feng, le visita. Está enamorado secretamente de la misma mujer a la que ama Feng (su cuñada, la mujer que se casó con su hermano y que también le ama en secreto), aunque ha mantenido relaciones en un triángulo amoroso con un guerrero y su esposa. El guerrero, que está perdiendo la vista, anhela regresar a su hogar abandonado y busca a Yaoshi, al que sigue amando.

Yaoshi enamora asimismo a Murong Yang (una mujer travestida de hombre como consecuencia de una dualidad esquizofrénica) y le promete casarse con su hermana

(Murong Ying, que no es sino ella misma en tanto que mujer), pero no cumple y la enamorada se presenta en la posada de Feng para pedirle que asesine a Yaoshi. Allí coincidirán con Hong Qi, el guerrero de los pies descalzos.

Yaoshi visita a la cuñada de Feng.

Comentarios

El título original es *El Este excéntrico, el Oeste malvado*, si bien al comercializado en inglés le corresponde *Las cenizas del tiempo*.

A comienzos de los noventa se produce una especie de revisitación del género de artes marciales y algunos filmes tienen especial éxito de público, lo que permite que la productora Scholar Films Co. proponga a Wong Kar-wai llevar a cabo una película de esta categoría, que finalmente se realiza bajo la producción de Jet Tone Productions (creada por Jeff Lau y el propio Wong).

Aplicando el mismo criterio que en su film anterior, sabe que debe contar con actores de reconocido prestigio para obtener un rendimiento medio en taquilla, ya que su tipo de cine no va a entusiasmar a los espectadores. Las grandes estrellas de Hong Kong participan de nuevo (Leslie Cheung, Maggie Cheung, Tony Leung, Carina Lau, Jacky Cheung) y se añaden otros nombres prestigiosos (Brigitte Lin, Charlie Yeung).

El film se rueda en el desierto de Ordos, en la China continental, pero también tiene problemas a lo largo de más de un año de rodaje, con un encaje recimiento inusitado de los costes. Para solucionar el *impasse*, se acuerda realizar rápidamente al mismo tiempo y con los mismos actores otro film con un argumento base similar y de cariz cómico, que dirige Jeff Lau con el título *The Eagle Shooting Heroes* (1993) y que se estrena puntualmente con considerable éxito en taquilla.

Un nuevo parón de dos meses en 1994 le permite rodar simultáneamente *Chungking Express*.

El estreno de *Ashes of Time* no consigue una taquilla considerable, pero, sin embargo, el film es bien acogido en el Festival de Venecia.

Circulan tres montajes y es difícil saber cuál es el que más responde a las intenciones de Wong.

Premios

Mejor fotografía, Mejor Dirección Artística, Mejor Diseño de Vestuario del Año en los Hong Kong Film Awards.

Mejor Fotografía en el Festival de Venecia.

Chungking Express

Chongqing Senlin / Chungking Sam Lam - 1994

Producción: Jet Tone Productions. *Productor:* Chan Ye-cheng. *Productor ejecutivo:* Wong Kar-wai. *Jefe de producción:* Jacky Pang. *Guión:* Wong Kar-wai. *Fotografía:* Andrew Lau (primer episodio), Christopher Doyle (segundo episodio). *Dirección artística y vestuario:* William Chang. *Música:* Frankie Chan y Roel A. García; tema *Barroco* por Michael Galasso. *Montaje:* William Chang, Kwong Chi y Hait Kit-wai. *Duración:* 102 min. *Estreno:* 14 de julio de 1994. *Días en cartel:* 22, puesto 41 en el *box-office*. *Estreno en España:* 28 de junio de 1996. *Recaudación:* 54.625 euros (16.030 espectadores). Disponible en DVD *Pack FNAC*

Intérpretes: Takhesi Kaneshiro (He Quiwu, Policía 223), Brigitte Lin (mujer con peluca rubia), Tony Leung (Policía 663), Faye Wong (Faye), Valerie Chow (azafata), Chen Jinquan (propietario del Midnight Express), Kwan Li, Liang Chen, Zuo Song, Christopher Doyle, Andrew Lau.

Sinopsis

La acción transcurre en los suburbios de Hong Kong. Una extraña mujer, con gabardina, gafas de sol y una peluca rubia, contrata a un grupo de hindúes para que transporten drogas. Fugazmente, se cruza con ella en la calle el Policía 223, a quien ha abandonado su pareja y que come latas de piña compulsivamente. Por la noche, ambos se encuentran en un bar y pasan después la noche juntos, pero ella se duerme mientras él sigue comiendo, esta vez la «ensalaza chef» que le prepara el dueño del kiosko que suele frecuentar, el Midnight Express. Allí se cruza con Faye, la camarera, que quiere viajar a California y escucha constantemente la canción *California Dreaming*.

Al Policía 663 le ha abandonado su pareja, una azafata, y le sirve Faye en el *snack*. Cuando llega una carta para él con las llaves de su apartamento, ella la guarda y entra a escondidas para limpiar y ordenar, hasta que él la descubre y le pide una cita. Esa cita, que debe ser en el bar California, fracasa porque ella ha viajado a la California real. A su regreso, convertida en azafata, el Policía 663 es el dueño del Midnight Express.

Comentarios

El título original es *El bosque de Chungking*, si bien su comercialización no ha traducido el inglés.

Tal como antes comentábamos, *Chungking Express* se lleva a cabo aprovechando un parón de dos meses durante el rodaje de *Ashes of Time*. Se trata de un film de bajo presupuesto, aunque cuenta con actores de primera fila, condición expresa para obtener los medios de financiación.

Tanto Takeshi Kaneshiro como Faye Wong son cantantes de moda y arrastran un

público incondicional.

La idea inicial es una narración compuesta por tres historias, filmando en la zona de Tsim Sha Tsui, muy bien conocida por Wong, en decorados naturales (los propios kioscos, tiendas y pasadizos). Finalmente, la tercera historia no llega a rodarse y el film se compone tan sólo de dos.

El rodaje dura solamente tres semanas y el guión se va construyendo sobre la marcha, como es habitual en su filmografía. Los problemas de producción se solucionan mediante la improvisación. Andrew Lau y Christopher Doyle son los directores de fotografía de la primera y segunda historia, respectivamente.

Concluido el film, el estreno se produce incluso antes que el de *Ashes of Time*. De nuevo, fracaso de público, pero reconocimiento por parte de la crítica.

Quentin Tarantino y Martin Scorsese descubren a través de este film la figura de su autor y propician el estreno en Estados Unidos.

También en este caso existen dos versiones, la exhibida en Hong Kong y la habilitada para el circuito internacional, con unos cinco minutos más de metraje.

Premios

Mejor Película, Mejor Director, Mejor Actor (Tony Leung), Mejor Montaje del Año en los Hong Kong Film Awards.

Mejor Actriz (Faye Wong) en el Festival de Estocolmo.

Fallen Angels

Duoluo Tianshi / Doh Laai Tin Sai 1995

Producción: Jet Tone Productions. *Productor:* Jeff Lau. *Productor ejecutivo:* Chang Ye-cheng. *Jefe de producción:* Jacky Pang. *Guión:* Wong Kar-wai. *Fotografía:* Christopher Doyle. *Dirección artística y de vestuario:* William Chang. *Música:* Frankie Chan y Roel A. García. *Montaje:* William Chang y Wong Ming Lam. *Duración:* 101 min. *Estreno:* 21 de septiembre de 1995. *Días en cartel:* 28, puesto 30 en el *box-office*. No estrenado en España. Disponible en DVD Pack FNAC

Intérpretes: León Lai (Wong Chi-min, el asesino), Michelle Reis (socia), Takeshi Kaneshiro (He Qiwu, ex presidiario), Charlie Yeung (Charlie Yeung, «Cherry»), Karen Mok (Jin Mao, «Baby»), Chan Fai Hung, Kwan Lee Na, Wu Yuk Ho, Chan Man Lei, Saito Toru, Benz Kong.

Sinopsis

En los suburbios de Hong Kong, Wong es un sicario a quien representa una mujer. Ocupa un apartamento junto a las vías del metro, al que ella va a escondidas para ordenarlo, puesto que está secretamente enamorada de él. Cuando Wong le hace saber que no quiere seguir ese tipo de vida, ella regresa al apartamento para masturbarse.

He Qiwu es un ex presidiario que vive con su padre y por las noches entra en las tiendas y vende mercancías obligando a los clientes a consumirlas. No pronuncia palabra. Se enamora de una joven que quiere vengarse de haber sido abandonada por su pareja e intenta ayudarla a encontrar a «La Rubia».

He Qiwu graba en cinta de vídeo a su padre en las tareas más cotidianas (durmiendo, cocinando) poco antes de que éste muera, y entonces se dedica a verlas una y otra vez. Mientras, el sicario acepta un último trabajo, pero muere en el tiroteo.

En un bar coinciden la representante del sicario y He Qiwu. Ambos salen juntos en la moto de él.

Comentarios

El título se ha comercializado directamente en inglés o bien por su traducción *Angeles caídos*.

Wong se desplaza en este film a la barriada de Wanchai, al otro lado del túnel subterráneo que une Hong Kong con la península de Kowloon. La historia que pretende contar arranca de la que le había quedado pendiente de *Chungking Express*, que sufre diferentes modificaciones.

La fórmula que utiliza es similar a la de anteriores filmes: producción propia (la Jet Tone Productions) y financiación conseguida mediante la incorporación de actores y actrices de reconocida solvencia.

Sin embargo, desde el punto de vista de la experimentación formal, en *Fallen Angels* se utilizan constantemente focales cortas que llegan a deformar la imagen, y se trabaja con primeros y primerísimos planos. En esta aventura le sigue Christopher Doyle, responsable en este film de la fotografía.

La respuesta de público es similar a la de *Chungking Express*, pero esta vez la crítica no se muestra tan receptiva, ya que considera que es «más de lo mismo». Pese a todo, obtiene cierto reconocimiento en los premios anuales.

Premios

Mejor Fotografía, Mejor Banda Sonora y Mejor Actriz de Reparto (Karen Mok) del Año en los Hong Kong Film Awards.

Happy Together

Chunguang Zhaxie / Chun Gwong Cha Sit 1997

Producción: Jet Tone Productions/Block 2 Pictures. *Productor:* Wong Kar-wai. *Productor ejecutivo:* Chang Ye-cheng. *Jefe de producción:* Jacky Pang. *Guión:* Wong Kar-wai. *Fotografía:* Christopher Doyle. *Dirección artística y de vestuario:* William Chang. *Música:* Astor Piazzola (*Tango apasionado*, *Milonga para tres*), Frank Zappa (*Chunga's Revenge*, *I Have Been in You*), Tomás Méndez (*Cucurrucucú paloma*, cantada por Caetano Veloso), Garry Bonner, y Alan Gordon (*Happy Together*, versión de Danny Cheung). *Sonido:* Leung Chi. *Montaje:* William Chang y Wong Ming. *Duración:* 97 min. *Estreno:* 30 de mayo de 1997. *Días en cartel:* 48, puesto 20 en el *box-office*. *Estreno en España:* 14 de noviembre de 1997. *Recaudación:* 197.922 euros (30.147 espectadores). Disponible en DVD Pack FNAC.

Intérpretes: Tony Leung (Lai Yu), Leslie Cheung (Ho Po-wing), Chang Chen (Chang), Gregory Dayton.

Sinopsis

En el año 1997, una pareja de amantes homosexuales, Lai Yu-fai y Ho Po-wing, viaja a Argentina para intentar rehacer su relación. Recorren el país con el objetivo de ver las cataratas de Iguazú, pero se pierden y, tras una discusión, se separan.

Ya en Buenos Aires, Lai Yu-fai trabaja como portero en un club de tango y Ho Po-wing tiene problemas; cuando aparece herido, Lai Yu-fai le lleva al hospital y le cuida luego en la habitación de su hotel. Rehacen su relación, pero sólo momentáneamente. Lay Yu-fai encuentra otro trabajo, esta vez en un restaurante, y se consuma la ruptura entre ambos.

En el restaurante, Lai Yu-fai conoce a Chang y mantiene con él una amistad platónica. Para Chang, el objetivo es viajar a la Tierra de Fuego (al «fin del mundo»). Lai Yu-fai visita las cataratas de Iguazú antes de regresar a Hong Kong, en tanto que Chang le busca en Buenos Aires. Ho Po-wing se desespera solitario en la habitación de Lai Yu-fai.

En Taipei, Lai Yu-fai busca a Chang, pero solamente encuentra a sus padres y una postal desde «el faro del fin del mundo», por lo que regresa solo a Hong Kong.

Comentarios

El título original es *El brillo de la primavera se desvanece de repente*, si bien la comercialización ha conservado el inglés.

El 30 de junio de 1997 se produce el cambio de administración para Hong Kong, inicio del periodo de 50 años en los que, dependiendo de la República Popular China, la ciudad gozará de un estatuto especial.

Wong Kar-wai decide producir un film lejos de su ciudad, en Buenos Aires. Allá viaja el equipo con los actores Tony Leung y Leslie Cheung, a una experiencia

inciática, como queda refrendado en el documental *Buenos Aires Zero Degrees*.

De nuevo, el rodaje se alarga mucho más de lo previsto y hay problemas con los técnicos que deben contratar en la industria local, ya que se trata de una producción modesta y no es considerada así por los argentinos.

El ambiente de Buenos Aires, y más concretamente del barrio de La Boca, responde a lo que desea el cineasta, y se lleva a cabo un proceso de integración en la zona que hace que los espacios se parezcan al Hong Kong de otros filmes anteriores.

La historia de dos homosexuales que desean estar juntos y, al mismo tiempo, no pueden resolver positivamente sus relaciones, retoma el desamor y el deseo frustrado. Cerca de un año de rodaje da cuenta de un metraje que ha visto montadas diferentes versiones (en la comercializada hay hasta 82 minutos de material suprimido).

En el Festival de Cannes de 1997 recibe el premio a la mejor dirección y supone la consagración internacional de Wong. Estrenada en Hong Kong, obtiene una taquilla ligeramente superior a *Chungking Express* y a *Fallen Angels*, pero sigue siendo un relativo fracaso de público, aunque la crítica la reconoce en los premios anuales.

Premios

Mejor Dirección en el Festival de Cannes.

Mejor Actor (Tony Leung) del Año en los Hong Kong Film Awards.

Deseando amar

In the Mood for Love / Huayang Nianhua / Dut Yeung Nin Wa 2000

Producción: Jet Tone Productions/Block 2 Pictures/Paradis Films. *Productor asociado:* Jacky Pang. *Productor ejecutivo:* Chang Ye-cheng. *Jefes de producción:* Law Kam y Choi SU. *Guión:* Wong Kar-wai. *Fotografía:* Christopher Doyle y Mark Li. *Diseño de producción y de vestuario:* William Chang. *Dirección artística:* Alfred Yau y Man Lim. *Música:* Michael Galasso (*Tema de Angkor Vat, 1 y 2*), Shigeru Umebayashi (*Tema de Yumeji*), canciones cantadas por Nat King Cole (*Aquellos ojos verdes, Quizás, Muñequita linda*), canción cantada por Rebecca Pan (*Bengawan Solo*) y canción cantada por Zhou Xuan (*El tiempo de las flores*), piezas tradicionales chinas de Ping Tam. *Montaje:* William Chang y Chan Kei. *Duración:* 95 min. *Estreno:* 29 de septiembre de 2000. *Días en cartel:* 61. *Estreno en España:* 16 de febrero de 2001. *Recaudación:* 884.477 euros (197.489 espectadores). Disponible en DVD, *pack* doble distribuido por Araba Films, que incluye entrevista con el realizador, escenas adicionales (la mayor parte de las que fueron suprimidas para el

montaje final), cómo se hizo, menú oculto y otros muchos extras.

Intérpretes: Maggie Cheung (Su Lizhen, señora Chan), Tony Leung (señor Chow Mo-wan), Rebecca Pan (señora Suen), Kelly Lai (señor Ho), Siu Ping, Chin Tsi-ang, Roy Cheung, Chan Man, Koo Kam, Hsien Yu, Chow Po, Pauly Sun.

Sinopsis

La acción transcurre en Hong Kong, en 1962. En un edificio en el que se subarriendan habitaciones, del tipo pensión compartida por diversos inquilinos, coinciden Su Lizhen (la señora Chan) y el señor Chow. Él es periodista y desea escribir relatos de artes marciales; ella trabaja en una oficina de *import-export*. Sus cónyuges están habitualmente de viaje, lo que provoca que, después de cruzarse en diferentes ocasiones, queden para cenar juntos. Descubren así que sus parejas les están engañando, precisamente entre ellos.

Se ven con más frecuencia, pasean por la calle y actúan como si fueran sus cónyuges, intentando comprender cómo ha ocurrido y cómo se enfrentarán a la necesaria petición de explicaciones.

Chow alquila una habitación en un hotel, la 2046, con la intención de escribir al margen de su trabajo periodístico, pero, en realidad, les va a servir para encontrarse sin arriesgar ser descubiertos por sus vecinos. Cuando el grado de relación puede llegar a la máxima intimidad, Su Lizhen no se siente con el valor de asumirlo. Chow viaja a Singapur en 1963.

En 1966, Su Lizhen regresa a su antigua habitación y la señora Suen, dueña del piso, le dice que va a viajar a Estados Unidos y está dispuesta a venderlo. Su Lizhen se interesa por la compra.

Chow regresa también a su antigua habitación. El dueño del piso le dice que enfrente vive una señora con su hijo. Ese mismo año, en Camboya, adonde ha ido para cubrir la información sobre la visita de De Gaulle, Chow visita el templo de Angkor Vat y, en un hueco, deposita las palabras que confiesan el secreto de su amor frustrado.

Comentarios

El título original es *Aquellos maravillosos y variados años*, pero también *Frescor de flores*, si bien se ha comercializado con el título en inglés, *In the Mood for Love*, y, en nuestro país, con la traducción de éste, *Deseando amar*.

La idea inicial, *Verano en Pekín*, con rodajes en la plaza de Tiananmen, no obtiene los permisos necesarios del gobierno de la República Popular China, y Wong Kar-wai retiene la idea y la decisión de utilizar como actores a Tony Leung y a Maggie Cheung. Las tres historias iniciales se reducen a una.

Las previsiones, como en los filmes anteriores, se desbordan. No hay guión ni plan de rodaje... como siempre, una escena lleva a la otra, sugiere la propia dinámica

de construcción de la película.

Finalmente, tras quince meses de rodaje, el film se concluye. El montaje elimina gran parte de las imágenes para dejar en la pantalla un cúmulo de sugerencias y espacios vacíos.

Se utiliza como decorado el hospital militar británico de Kowloon, a punto de ser derruido, lo que implica un acondicionamiento en profundidad que lleva a cabo la dirección artística de la mano de William Chang, colaborador inseparable del cineasta.

En este caso, Christopher Doyle no es el único responsable de la fotografía, sino que colabora también Mark Li, habitual en los filmes de Hou Hsiao-hsien.

Los problemas producidos por la excesiva duración del rodaje se ven incrementados por el abandono de la financiación inicial, que sale del proyecto. Jet Tone Productions y Block 2 Pictures consiguen el acuerdo con Paradis Films, con lo que entra capital francés y se consiguen ciertas garantías de poder presentar el film en el Festival de Cannes.

La película constituye un éxito internacional sin paliativos, tanto de público como de crítica, aunque en su país vuelve a obtener cifras de recaudación muy similares a las del film anterior.

Premios

Gran Premio Técnico y Mejor Actor (Tony Leung) en el Festival de Cannes.

Mejor Actor y Mejor Actriz (Tony Leung y Maggie Cheung), Mejor Diseño de Vestuario, Mejor Dirección Artística y Mejor Montaje del Año en los Hong Kong Film Awards.

César de la Academia Francesa a la Mejor Película Extranjera.

Premio de la Academia Europea a la Mejor Película Extranjera.

Premio de la Academia Alemana a la Mejor Película Extranjera.

Premio «Douglas Sirk» en el Festival de Hamburgo.

2046

2004

Producción: Jet Tone Productions/Block 2 Pictures/Paradis Films/Orly Films.
Productores: Wong Kar-wai y Zhang Yimou. *Guión:* Wong Kar-wai. *Fotografía:* Christopher Doyle, Lai Yiu Fai, Kwan Chi Leung. *Diseño de producción y vestuario:*

William Chang. *Dirección artística*: Alfred Yau. *Música*: Peer Raben y Shigeru Umebayashi. *Diseño de sonido*: Claude Letessier y Tu Duu Chih. *Efectos visuales*: Buf Compagnie. *Montaje*: William Chang. *Duración*: 120 min. *Pre-estreno*: Festival de Cannes 2004, posteriormente remontado. *Estreno en España*: 26 de noviembre de 2004. *Recaudación*: 873.899 euros (170.110 espectadores). Disponible en DVD, pack doble distribuido por Araba Films, que incluye entrevista con el realizador, escenas adicionales, cómo se hizo, menú oculto y otros muchos extras.

Intérpretes: Tony Leung (señor Chow Mo-wan), Gong Li (Su Lizhen), Takuya Kimura (Tak), Faye Wong (Wang Jing Wen), Zhang Ziyi (Bai Ling), Carina Lau (Mimi/Lulú), Chag Chen (CC 1996), Wang Sum (Mr. Wang/Jefe del Tren), Siu Ping Lam (Ah Ping), Maggie Cheung (SLZ 1960), Thongchai McIntyre (Bird), Dong Jie (Wang Jie Wen).

Sinopsis

2046 no es un espacio concreto, es el lugar de la memoria, de los recuerdos, donde nada cambia. Viajar a 2046 es recorrer esos recuerdos.

Chow, el mismo personaje de *In the Mood for Love*, recuerda lo que ha sido de su vida desde el momento en que deja Singapur, en el año 1963. Es un hombre con múltiples relaciones sexuales, cuya herida es una marca del pasado (el amor de Su Lizhen, no explícito en el film).

En sus recuerdos, va retomando el contacto con esas mujeres que significaron algo para él: Mimi/Lulú, que estaba en un *show* en Singapur en 1964 y hablaba de su novio filipino asesinado; también ella muere asesinada. El número de su habitación es el 2046, el mismo que tuvieron los amantes en *In the Mood for Love*. Chow se instala en el 2047.

Cuenta la historia con un japonés de la sobrina del dueño de la pensión y la que él mismo tiene con ella para escribir novelas de artes marciales que, poco a poco, se convierten en la escritura de sus propios recuerdos en un texto de ciencia-ficción futurista en el que los viajeros a/de 2046 guardan sus secretos. Narración que, a su vez, es visualizada, aunque su personaje es interpretado por otro actor.

Mientras, el tiempo sigue pasando, la habitación de Lulú es ocupada por Bai Ling, con la que mantiene una relación tempestuosa, bajo el acuerdo de una «amistad de juerga» que, cuando se convierte en sexual, paga a 10 dólares por noche (billetes que Bai Ling atesora).

Aparece en su vida otro personaje llamado Su Lizhen, cuya herida es similar a la suya y a la de la verdadera Su Lizhen de *In the Mood for Love*.

Todas las historias se van cerrando y el secreto queda guardado en tanto el tren que va y viene de 2046 sigue su curso.

Comentarios

Comenzado al mismo tiempo que se estaba rodando *In the Mood for Love*, ya que para Wong Kar-wai no hay distinción entre ambos filmes, *2046* retoma el personaje del señor Chow y prácticamente todos los femeninos de *Days of Being Wild* y de *In the Mood for Love*.

Con un accidentado rodaje, como ya viene siendo habitual en la filmografía de este cineasta, la garantía de conclusión ha venido esta vez por la incorporación desde un principio de capital francés (Paradis Films y Orly Films).

Se trata de un proyecto de gran envergadura, con una parte desarrollada con la incorporación de efectos especiales, lo que se opone radicalmente a la forma de trabajo de Wong, para quien la historia avanza siempre ligada a los espacios y una secuencia es el punto de partida de la siguiente, no concebida hasta ver su resultado.

Un montaje precipitado y provisional fue presentado en el Festival de Cannes de 2004, dejando un tanto fría a la crítica y al público, que, en líneas generales, veía un film complejo de comprensión y repetitivo en lo estilístico.

Sin embargo, remontado y estrenado posteriormente, la crítica reaccionó positivamente y, sin tener la repercusión de *In the Mood for Love*, puede decirse que ha sido de un éxito relativo.

Premios

Nominada a la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 2004.

Mejor Película Extranjera en los Premios del Cine Europeo del año 2004. Golden Horse a la Mejor Dirección de Arte y al Mejor Guión Original en el Festival de Cine Golden Horse de Taiwán, año 2004.

Mejor Película Extranjera en el Mainichi Film Concours de 2004.

Mejor Fotografía y Premio Fipresci en el Festival Internacional de Cine de Valladolid del año 2004.

Premio a la Mejor Película Extranjera del Círculo de Escritores Cinematográficos de España, año 2005.

Premios del Gremio de Directores de Cine Británico, año 2005.

Mejor Actor, Mejor Actriz, Mejor Dirección de Arte, Mejor Fotografía y Mejor Diseño de Vestuario y Maquillaje en los Hong Kong Film Awards, año 2005.

Mejor Actor y Mejor Actriz en los Premios de la Sociedad de Críticos de Cine de Hong Kong, año 2005.

Mejor Película Extranjera en los Premios Sant Jordi 2005.

La mano

The Hand, tercer episodio de Eros 2004

Producción: Jet Tone Films y Wong Kar-wai. *Productor ejecutivo:* Chang Ye Cheng. *Jefe de producción:* Jacky Pang Yee Wah. *Guión:* Wong Kar-wai. *Fotografía:* Christopher Doyle. *Dirección artística y vestuario:* William Chang Suk Ping. *Música:* Peer Raben y las canciones *Hao Chun Xiao* (Xu Lang y Chen Dongsun), *Qiang Wei Chu Chu Kai* (Chen Gexin), *Wo You Yi Ke Xin* (Yao Min y Chen Dieyi), *Gen Ni Hai Wan Xiao* (Yao Min y Chen Dongsun) y *Hong Deng Lu Jie Ye* (Huang Yuanzhi y Wei Tian). *Sonido:* Tu Duu Chih y Claude Letessier. *Montaje:* William Chang. *Duración:* 43 min. *Estreno en España:* 22 de octubre de 2005. *Recaudación:* 73.450 euros (13.751 espectadores).

Intérpretes: Gong Li (Miss Hua), Chang Chen (Zhang), Tin Fung (maestro Jin), Auntie Luk (camarera de Miss Hua, Ying), Zhou Jianjun (amante de Hua, Zhao), Sheung Wing Tong, Wong Kim Tak, Ting Siu Man, Yim Lai Fu, Shih Cheng You, Siu Wing Kong, Lee Kar Fai, Un Chi Keong, Carina Lau.

Sinopsis

La acción transcurre en Hong Kong, en los años sesenta, pero no en una fecha determinada. Zhang, un antiguo aprendiz de sastre, visita a Miss Hua. Le vienen los recuerdos del momento en que la conoció, cuando su patrón le había enviado para tomarle medidas y así poderle hacer unos vestidos. En esa primera visita, Miss Hua le había masturbado.

Desde ese momento, Zhang se había convertido en el sastre de Miss Hua, que siempre llamaba a su patrón pidiendo los servicios específicos de él. Así, la tormentosa relación con su amante, Zhao, era presenciada por Zhang, que la amaba en secreto, hasta que se había consumado la ruptura.

Con el paso del tiempo, Miss Hua llama de nuevo a Zhang, momento con cuyo encuentro habían comenzado los recuerdos. Miss Hua está demacrada y pretende recuperar su vida, pero Zhang comprende que eso ya no es posible. Sólo desea confesarle su amor.

Comentarios

Se trata de un medimetro que acompaña a otros dos —de Antonioni y Soderberg, respectivamente— para componer el film *Eros*.

La duración de la aportación de Wong Kar-wai la convierte casi en un largometraje, con el espíritu de la recreación ambiental de los años sesenta, como ocurriera en anteriores filmes, aunque se trata, en esta ocasión, de un producto modesto que reduce todo su discurso a la relación insatisfecha.

Precisamente por ser un film compuesto de tres partes diferenciadas, su distribución ha sido bastante irregular y no ha gozado de una respuesta de público y crítica de cierta resonancia. Sin embargo, la mayor parte de los comentaristas han coincidido en valorar muy positivamente el episodio de Wong Kar-wai, muy por encima de los otros dos que lo acompañan.

Otras producciones

Publicidad

Takeo Kikuchi (*Wkw/tk/1996@7'55"*) (1996). *Producción:* World Co., en colaboración con Dentsu Inc. Kansai y Tchokushinsha Film. *Productor ejecutivo:* Takeo Kikuchi. *Guión y dirección:* Wong Kar-wai. *Fotografía:* Christopher Doyle. *Decorados y montaje:* William Chang. *Música:* Diego Erreca & Cusmano. *Interpelación:* Tadanobu Asano, Karen Mok. *Duración:* 7 minutos, 55 segundos.

Motorola (1998). *Dirección:* Wong Kar-wai. *Fotografía:* Christopher Doyle. *Decorados:* William Chang. *Interpetación:* Faye Wong, Tadanobu Asano. *Duración:* 3 minutos.

BMW (*The Follow*) (2001). *Dirección:* Wong Kar-wai. *Guión:* Andrew Kevin Walker. *Fotografía:* Harris Savides. *Decorados y montaje:* William Chang. *Música:* Unicornio. *Interpetación:* Clive Owen, Adriana Lima, Mickey Rourke, Forest Whitaker. *Duración:* 8 minutos, 47 segundos.

Lacoste (*La Rencontre*) (2002). *Producción:* Jet Tone Productions. *Dirección:* Wong Kar-wai. *Fotografía:* Eric Gautier. *Música:* Shigeru Umebayashi. *Interpetación:* Chang Chen, Diane Mac Mahon. *Duración* (tres formatos): 30 segundos, 40 segundos, 1 minuto.

Orange (*Dans la ville*) (2002). *Dirección:* Wong Kar-wai. *Duración:* 40 segundos.

Videoclips

Six Days (2002). *Dirección:* Wong Kar-wai. *Fotografía:* Christopher Doyle. *Interpetación:* Chang Chen, Danielle Graham. *Duración:* 3 minutos, 41 segundos.

Guiones

Once Upon a Rainbow (Ng Siu Wan, 1982)

Just for Fun (Frankie Chan, 1983)

Silent Romance (Frankie Chan, 1984)

Chase a Fortune (Liu Wai Hung, 1985)

The Intellectual Trio (Guy Lai, 1985)

Unforgettable Fantasy (Frankie Chan, 1985)

Rosa (Jose Cheung, 1986)

Sweet Surrender (Frankie Chan, 1986)

Goodbye My Heroe (Frankie Chan, 1986)

Final Victory (Patrick Tam, 1987)

Flaming Brothers (Joe Cheung, 1987)

The Haunted Cop Shop (Jeff Lau, 1987)

Walk on Fire (Norman Law, 1988)

Return Engagement (Joi Chin, 1990)

Argumentos

Saviour of the Soul (Corey Yuen y David Lai, 1991)

Productor

The Eagle Shooting Heroes (Jeff Lau, 1993)

First Love: The Litter on the Breeze (Eric Kot Man Fai, 1997)

Chinese Odyssey 2002 (Jeff Lau, 2002)

Actor

Silent Romance (Frankie Chan, 1984)

Haunted Cop Shop II (Jeff Lau, 1988)

Chaos by Design (Angela Chan, 1988)

BIOFILMOGRAFÍA

1958

Nace en en Shanghai.

1963

Se desplaza con sus padres a Hong Kong, donde su padre ejercerá como gerente de un *night-club*. En su infancia tiene graves problemas con la lengua, ya que habla el mandarín y la lengua mayoritaria en Hong Kong es el cantones. Como consecuencia, va habitualmente al cine con su madre, que es una buena aficionada, para poder escuchar el mandarín.

1980

Se licencia en grafismo en la Escuela Politécnica de Hong Kong, pero está poco interesado en su disciplina y consigue un contrato con la HKTVB, la cadena más importante de Hong Kong.

1981

En la HKTVB sigue cursos de guión y realización para trabajar posteriormente como guionista y ayudante de producción en diversas series.

1982

A partir de este año escribe guiones para cine, sin excesivo reconocimiento.

1987

Junto a Patrick Tam, trabaja en el guión de *Final Victory*, película que tiene éxito y que le permite comenzar su carrera como realizador.

1988

As Tears Go By, primer largometraje como realizador, le otorga prestigio, diez nominaciones en el Festival de Hong Kong y la selección para el Festival de Cannes. Además, probablemente constituye el film más rentable de su primera época.

1990

Days of Being Wild supone un relativo fracaso, pero tiene el reconocimiento de la crítica, lo que va marcando su trayectoria. Con el paso de los años, cuando el film se pone en relación con *In the Mood for Love* y *2046*, se convierte en película de culto.

1994

Realiza dos películas de muy diferente signo, *Ashes of Time* y *Chungking Express*. La primera obtiene un premio especial en Venecia, en tanto que la segunda es descubierta en Estados Unidos por Martin Scorsese y Quentin Tarantino.

1995

En una línea similar a la de sus dos últimos trabajos, mezclando dos historias diferentes, dirige *Fallen Angels*.

1997

Hong Kong deja de ser colonia británica para tener una administración especial durante cincuenta años, hasta 2047. Wong se despega de esta situación y va a rodar a Buenos Aires *Happy Together*, seleccionada en Cannes, donde obtiene el premio a la mejor dirección.

2000

Tras quince meses de rodaje y una posproducción lenta y conflictiva, *In the Mood for Love* se presenta en el Festival de Cannes, donde es aclamado por público y crítica, a pesar de conseguir solamente el premio de interpretación masculina. En las salas, es un insólito éxito comercial.

2004

Otros cuatro años de rodaje y posproducción le son necesarios para poder llevar a cabo su siguiente proyecto, *2046*, iniciado al mismo tiempo que el anterior, con el que algunas secuencias parecen confundirse en ocasiones. En Cannes no llega convenientemente terminado, pero su salida comercial posterior obtiene un triunfo sin

paliativos. Realiza ese mismo año un mediodmetraje para el film colectivo *Eros* (con episodios, además, de Antonioni y Soderberg), titulado *La mano*.

2006

Presidente del Jurado del Festival de Cannes.

2007

Realiza el cortometraje *I Travelled 9000 Km To Give It To You* para el film colectivo propiciado por el Festival de Cannes, y que al tiempo le hace homenaje, *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*. También dirige en Estados Unidos *My Blueberry Nights*.

CODA: NUEVAS PERSPECTIVAS

Cuando se lleva a cabo una reflexión sobre un realizador cuya obra sigue vigente y en plena fase productiva, se da inevitablemente un desfase imposible de compensar: el que media entre el proceso creativo de quien reflexiona y el del sujeto de estudio en cuestión (en este caso Wong Kar-wai). A esto hay que añadir el desfase acumulado entre el momento en que un texto es concluido y el de su aparición en las librerías. Pues bien, en este *impasse* he debido adoptar una decisión sobre el último film de Wong Kar-wai.

En la fecha en que escribí el texto, *My Blueberry Nights* todavía no había sido estrenado en nuestro país, pero su aparición pública en Francia estaba anunciada para el 28 de noviembre de 2007. La primera decisión, basada en una impresión rápida y poco calibrada, fue la de esperar a poder visionar el film para incluirlo en el estudio presente. Claro está, ello conllevaría modificaciones importantes a lo largo de todo el texto y, a fin de cuentas, supondría poco menos que rehacerlo. Pero sería posible. Sin embargo, más pausadamente, aventuré la opción, a mi entender más sensata, de no replantear el trabajo ya realizado pese a contar con la posible visión del film —ahora ciertamente llevada a cabo—. ¿Por qué, entonces, excluir o relegar a este apartado mínimo y tangencial el último film de Wong Kar-wai? ¿Hay en ello alguna rentabilidad?

En primer lugar, los recursos expresivos y narrativos que funcionan en el cine de Wong Kar-wai como códigos personales (o estilísticos, si así se prefiere denominarlos) no se ven alterados con la consideración de un nuevo título, salvo que se hubiera producido una modificación plena en los parámetros que configuran su cine, lo que no acontece en *My Blueberry Nights*.

En segundo lugar, como se ha insinuado más o menos veladamente a lo largo del texto, *2046* supone una acumulación y un punto de inflexión; ahí está todo el cine de Wong Kar-wai, para lo bueno y para lo menos bueno. Quiere esto decir que, en ese momento de la reflexión, era muy probable que *My Blueberry Nights* despejara muchas dudas sobre el futuro cine que este realizador nos pudiera ofrecer. Consecuente con una forma de ver y entender la mirada fílmica a través de la sugerencia, muy eficaz en gran parte de los títulos que Wong nos ha brindado hasta el

presente, dejar esa duda en el aire no sólo me parecía interesante, sino incluso deseable y, al tiempo, inquietante (una acumulación de voluntades narrativas, a fin de cuentas, a las que no me siento ajeno: me refiero a lo interesante, lo deseable y lo inquietante). Visto el film, en efecto, la duda comienza a despejarse, como más adelante expondré.

Finalmente, tal inflexión podría llevar a una concepción cinematográfica que comenzara a poner en valor el sistema estilístico y nos llevase a un cine que partiera de sí mismo y en sí mismo acabase, una especie de autovaloración que paulatinamente eliminase las capas de sentido para quedarse con la formalización (no creo que esté inventando nada, puesto que, de alguna forma, algo similar ha venido ocurriendo con los últimos filmes de Angelopoulos). Si así hubiera de ser, decidí que el texto, tal cual estaba, cumplía sus objetivos y no precisaba de modificaciones ni ampliaciones.

Así pues, quedarse en el filo de la navaja implicaba ver y no ver (algo que para mí es muy grato). Teníamos indicios: las publicidades de Wong Kar-wai han jugado con dos líneas muy diferentes de su cine, desde las texturas del anuncio para Motorola o de *Six Days*, hasta el barroquismo de *The Follow* para BMW, que apunta hacia la construcción de una línea argumental más explícita. Su mediometraje *La mano* retoma lo mejor de su cine. Otro tanto acontece con *I Travelled 9000 Km To Give It To You*, mínimos tres minutos en el conjunto *Chacun son cinema (A cada tino su cine)*, que en el año 2007 ha supuesto el homenaje colectivo de un gran número de cineastas al Festival de Cannes.

Este último corto es, una vez más, la expresión más candente del cine de Wong Kar-wai, puesto que se debate entre la rememoración, el sueño, la visión alucinada y alucinante de la sala de cine (el lugar del goce). Justo, así es, en el filo de la navaja. Texturas, de nuevo. Si había de darse un salto en el vacío, lo veríamos en estudios posteriores. Ayer, a mi entender, la duda era la mejor de las herencias.

Hoy, sin embargo, he podido ver, antes de cerrar definitivamente este texto, *My Blueberry Nights*. No me resisto a concluir, pues, sin hacer un breve comentario sobre este film en el seno de la obra de Wong Kar-wai. Las sospechas, efectivamente, se han visto confirmadas. *My Blueberry Nights* es una mimetización de todo un hacer estilístico previo: los aspectos narrativos, incluso en la caracterización de los personajes y sus relaciones —muy cercanos a *Days of Being Wild*, que era, probablemente, lo mejor de la obra de este realizador— se repiten, al igual que el sistema de narradores múltiples y la expresión de sus pensamientos, más o menos acomodada al fluir del relato; la estética de objetos interpuestos, *travellings* de ida y vuelta, rupturas de eje y *raccord*, se mantienen e, incluso, se hacen más evidentes si cabe; la reduplicación a través de espejos, la presencia de relojes (el tiempo como *leitmotiv*), la puntuación mediante fundidos o trenes que pasan velozmente por unos espacios «agrietados», reaparecen; la supresión de las relaciones de causa-efecto, la circularidad, la inclusión del «instante suspendido» (imagen en la retina, paso hacia

delante más allá del *flashback*), las ralentizaciones, la aplicación de la técnica del *stop-motion*, las texturas (una vez más)...

Desde luego, la fidelidad de Wong Kar-wai a su propio cine y a sus rasgos es patente. Con *My Blueberry Nights* hace un veloz recorrido por Estados Unidos (a través de cielos, carreteras, afiches, mapas y rótulos) que le lleva de vuelta al punto de partida. Decía más arriba que se producía una «mimetización»; con ello pretendía expresar cómo Wong Kar-wai edifica una obra similar en sus trazos a la anterior y pretende trasladar los procedimientos y rasgos estilísticos desde su Hong Kong de origen hasta la disparatada civilización yanqui, pero los resultados son ambiguos porque las texturas se revelan (quizás las calles, los suelos, las paredes o el agua de lluvia no están ya impregnados por la huella del pasado, de seres confundidos con el espacio en que viven y que, lógicamente, el realizador no ha podido conocer). De las Chungking Mansions a los bares americanos hay un abismo de vivencias que se ha perdido en el camino, y la brillantez formal no puede evitar que se produzca una sensación de *déjà vu* o, como antes comentábamos, una formalización que se retroalimenta (de ahí que las marcas formales se superpongan y sean en muchos casos contradictorias).

La asunción de lo propio como marca —por momentos reivindicable y eficaz, pero en otras ocasiones vacía— promueve la autocita (incluso la música de *In the Mood for Love* reaparece aquí), cuya relevancia no es capaz de colmar la magnífica desubicación espacial a la que Wong Kar-wai nos tiene acostumbrados y que en *My Blueberry Nights*, lejos del privilegio del fuera de campo de *In the Mood for Love*, se extrapola a una maximización de la rupturas de la norma en los modos de filmar la conversación entre personajes: si la norma exige que quien mira hacia la derecha esté situado en el centro, ligeramente desplazado hacia el lado izquierdo, en su film Wong marca mediante el descentramiento el límite máximo de la quiebra, colocando a los personajes en la correcta dirección de mirada pero situados en el extremo opuesto; así, el personaje que mira hacia la derecha aparece en el extremo derecho de la pantalla, absolutamente descentrado, y a la inversa para su *partner* en el contracampo subsiguiente. Formalización extrema, brillante, sí, pero que nos deja un cierto regusto de vacío.

Con todo, *My Blueberry Nights* es un eficaz ejercicio de estilo que recuerda lo mejor del hacer de Wong Kar-wai. El problema es que no consigue cerrar una grieta que se ha abierto en su cine y que puede transformar la herida en escisión.

Habrá que esperar... *encore une fois*...

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Mark, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1993.
- BLOUIN, Patrice, «La tentation du clip», en *Cahiers du Cinéma* 554 (febrero de 2001).
- BURCH, Noël, *Pour un observateur lointain*, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1982.
- , *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1995.
- COMPANY, Juan Miguel y MARZAL, José Javier, *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999.
- DELEUZE, Gilles, «Zola et la fêlure», prefacio a Emile Zola, *La Bête humaine*, Paris, Gallimard, 1977.
- BARTHES, Roland, «El tercer sentido», en *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- , *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.
- CANET CENTELLAS, Francisco, «2046: El año pasado en Marienbad», en Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.), *Metodologías de análisis del film*, Madrid, Edipo, 2007.
- GARCÉLIS SUÁREZ, Agustín, «Los Noventa y la Segunda Ola de Cine Hongkonés», en *Miradas. Revista del audiovisual*, página web consultada en marzo de 2006 en la dirección de Internet: <http://www.miradas.eictv.co.cu>, Escuela Internacional de Cine y Televisión, 2004.
- GAUDREAU, Andre, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico* (tesis doctoral, en CD-ROM), Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2003 a.

—, «De la pasión íntima (*In The Mood for Love*) a las pasiones cotidianas (*Yi-Yi*): dos ejemplos de transmutación discursiva en las nuevas cinematografías de Extremo Oriente», en Juan Miguel Company (ed.), *El cine y las pasiones del alma*, *Revista Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* (febrero de 2003b), pp. 355-372.

—, *Más allá de las sombras. Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2006.

HEREDERO, Carlos F., *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai*, Valladolid, 47.^a Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.

JOUSSE, Thierry, *Wong Kar-wai*, París, Cahiers du Cinéma/CNDP, 2006.

JOYARD, Olivier, «Cendres et diamants», *Cahiers du Cinéma* 551 (noviembre de 2000).

JOYARD, Olivier y TESSON, Charles, «Made in China», *Cahiers du Cinéma*, número fuera de serie aparecido en mayo de 1999.

LALANNE, Jean-Marc, MARTÍNEZ, David, ABBAS, Ackbar, y NGAI, Jimmy, *Wong Kar-wai*, París, Dis Voir, 1997.

LAVANDIER, Yves, *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.

REYNAUD, Bérénice, *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*, París, Editions Cahiers du Cinéma, 1999.

TOIBERO, Emilio, «Wong Kar-wai revisitado (Avanzando hacia el misterio)», en *Otrocampo. Estudios sobre cine*, página web consultada en marzo de 2006 en la dirección de Internet http://www.otrocampo.com/6/wkw_revisitado.html, 2002.

VANOYE, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós, 1996.

WONG Kar-wai, «L'architecte et le vampire», *Cahiers du cinéma*, número fuera de serie aparecido en mayo de 1999. [Se trata de una entrevista realizada por Olivier Joyard el 19 de noviembre de 1998.]

YÁNEZ, Manuel, «Wong Kar-wai: 2046. El poder de lo efímero», en *Miradas de cine*, consultado en la dirección de Internet http://miradas.net/articulos/2004/0411_2046.html, 2004.



FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN. Es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València (Premio extraordinario de licenciatura y de doctorado). Es Profesor Titular de *Narrativa Audiovisual y Teoría y Técnica del Guión* en la Universitat Jaume I de Castellón. Sus líneas principales de investigación giran en torno a la teoría cinematográfica y al análisis fílmico, así como la narrativa audiovisual en la cultura visual contemporánea. Ha dirigido diversos Proyectos de Innovación Educativa, entre los que destaca el que recopila los materiales audiovisuales producidos dentro y fuera de las aulas para su divulgación en la comunidad universitaria. Ha impartido seminarios sobre análisis fílmico en diversas universidades españolas y extranjeras (Portugal, Brasil). Forma parte del Grupo de Investigación I.T.A.C.A., del que es subdirector. Con amplia experiencia en guión, montaje y dirección de audiovisuales, es miembro fundador de los colectivos cinematográficos ACIC y YAIZA BORGES. También es miembro del Consejo Editorial de la *Colección Guías para ver y analizar...*, y ha sido director de la revista *Archivos de la Filmoteca*.

Ha publicado monografías sobre *Arrebato* y *Al final de la escapada*, además de los libros *Más allá de las sombras: lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes al declive del clasicismo* y *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Ha coordinado los volúmenes *El análisis de la imagen fotográfica* y *Metodologías de análisis del film*. También ha participado en diversos libros colectivos.

Notas

[1] Conviene aquí hacer patente que nuestro trabajo fue concluido en la primera mitad de 2007. En el Festival de Cannes de ese mismo año se han presentado dos producciones de Wong Kar-wai: su participación en el film colectivo propiciado por el Festival y que al tiempo le hace homenaje, *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*, con el cortometraje *I travelled 9000 Km. To Give It To You*, y su último largometraje, *My Blueberry Nights*, rodado en Estados Unidos y que ha recorrido diversos festivales (se estrenó en Francia en noviembre de 2007 y, aunque cuenta con distribuidor, desconocemos su destino inmediato en nuestro país). Su próximo proyecto, en fase de pre-producción, previsto para el año 2009, es *The Lady from Shanghai*. En consecuencia, no haremos referencia a estos filmes —no visionados en el momento de reflexionar aquí sobre el cine de Wong Kar-wai— y añadiremos una pequeña coda final al trabajo. <<

[2] «Mais chez Zola, si la rencontre de l'instinct et de son objet n'arrive pas à former un sentiment, c'est toujours parce qu'elle se fait par-dessus la fêlure, d'un bord à l'autre. C'est à cause de l'existence de la fêlure, le grand Vide intérieur. Tout le naturalisme acquiert alors une nouvelle dimension». <<

[3] Tal como indica el autor de la cita, esta expresión aparece en el número 362-363 de *Cahiers du Cinéma* (1984), en un texto firmado por Olivier Assayas. <<

[4] Con más detalle, puede consultarse esta información en el libro de Carlos F. Heredero (2002). <<

[5] Permítasenos la autocita, más o menos exacta, en los párrafos que siguen, también en Gómez Tarín, 2003b. <<

[6] Muchos autores han tratado estas cuestiones. Remitimos al lector a los textos de Tom Gunning, de Aldré Gaudreault, de François Jost, de Jacques Aumont, de Gian Piero Brunetta, de Noël Burch, de Philippe Durand, de André Gardies, de Román Gubern, de Christian Metz, de Javier Marzal y Juan Miguel Company, de Vicente Sánchez Biosca, de Marc Vernet o de Santos Zunzunegui, entre otros. Por nuestra parte, reflexiones sobre estas cuestiones pueden encontrarse en *Más allá de las sombras* (Gómez Tarín, 2006). <<

[7] *Happy Together* no sería, en nuestro criterio, otra excepción, ya que el Buenos Aires que allí vemos responde a similares parámetros que el Hong Kong del resto de filmes de Wong. <<

[8] No marcadas = no determinadas, según la inscripción en el significante, formales, controladas, siguiendo nuestra propuesta en Gómez Tarín (2003a y 2006), dentro de las clasificaciones establecidas para la elipsis (las comas son niveles jerárquicos). <<

[*] Ley de Pregnancia: Cuando una figura es pregnante, por su forma, tamaño, color, valor, direccionalidad, movimiento, textura, nos referimos al grado en que una figura es percibida con mayor rapidez por el ojo humano. Aquello que capte nuestra atención en primer orden, tendrá mayor pregnancia que el resto de las formas de la composición. Supongamos que, en el caso de la pregnancia por tamaño, coloquemos 5 objetos sobre la mesa, cuatro de ellos pequeños y uno de ellos enorme en comparación al resto. Cuando nuestra vista se dirija a estos, hemos de ver en primer instancia al más pregnante, en este caso, al único de gran tamaño. (N. del E.D.) <<

[*] El estilema es un término que suele utilizarse para definir los rasgos o constantes característicos del estilo de un autor. Hace referencia a una marca o huella personal, identificable e intransferible, aunque sí imitable, de una manera de hacer tanto en forma como en contenido de una persona respecto a un arte. (N. del E.D.) <<