

Análisis de los estilemas del cineasta chino
Wong Kar Wai, a partir de su trilogía:
Días salvajes (1990),
Deseando amar (2000)
y *2046* (2004)



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
CENTRO DE ESTUDIOS EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**“ANÁLISIS DE LOS ESTILEMAS DEL CINEASTA CHINO
WONG KAR-WAI
A PARTIR DE SU TRILOGÍA:
DÍAS SALVAJES (1990), DESEANDO AMAR (2000), Y 2046 (2004)”**

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA
MARÍA ESTER BERNAL QUEZADA

ASESOR DE TESIS
DR. JULIO AMADOR BECH

MÉXICO, D.F. 2013

GRACIAS

Con la inevitabilidad de que las cosas acaben, ha llegado también el momento de finalizar este periodo de mi vida. La representación de dicho término es sin duda alguna la realización de este trabajo recepcional. El cuál, si bien está escrito y estudiado por mí, es resultado de un esfuerzo colectivo con las personas que me rodean y son parte primordial de mi vida, por tanto, no puedo dejar de agradecer a todos los que han caminado a mi lado, tanto en los últimos años, como en mis 25 años de vida.

Así pues, en primer lugar quiero agradecer a mis papás, Celi y Mundo, por su amor incondicional, siempre representado en su apoyo, su aliento, sus manos y todo lo que me han dado cada día. Gracias por su educación, siempre sustentada en su ejemplo. Gracias por enseñarme a amar a un Dios que me cuida. De manera bidireccional, gracias Dios por tu amor tan grande, por darme unos padres amorosos y entregados que cada día han luchado por darme una educación y una excelente vida. Gracias también por su enseñanza diaria, por la dureza y la flexibilidad, y sobre todo por permitirme hacer y ser. Los amo.

Gracias también a mis segundos padres: Celi, Sarita y Mundo, por su amistad y su ejemplo, por ser parte sustancial de mi vida, por su apoyo siempre atento, por a veces ser tan diferentes y complicados, pero siempre buenos y cuidadosos conmigo. Gracias por ayudarme a formar mi carácter, por ser mis eternos compañeros en este camino, por ser y pertenecer. Son los mejores hermanos, los quiero infinitamente.

Gracias también a mis otros hermanos, los compañeros en este camino universitario que se han vuelto amigos para toda la vida. Omar, Angie, Grace, Lanie, Ramón, Lalo, Chava y Marisol. El agradecimiento siempre será eterno por ser el soporte de mi vida, mi sonrisa de todos los días, el apoyo en épocas de lluvia y la mano siempre atenta para reír sin parar. Por las noches eternas, la música, el alcohol y todas las experiencias compartidas.

A mis señoras: Andrea y Ariadna, este crecimiento de todos los días no sería lo mismo sin su apoyo, su amor y su cariño.

Especialmente, gracias Dr. Julio por su apoyo y asesoría, por permitirme caminar en este trabajo a mi paso, bajo mis pensamientos y análisis, por no darme todas las respuestas, sino permitirme que las fuera descubriendo poco a poco. Gracias por este esfuerzo en

conjunto, motivo de que hoy escriba estas palabras. Gracias también por su sonrisa siempre sincera.

Gracias, también especialmente Davi, por enseñarme al señor Wong Kar Wai. Sin tu recomendación nunca lo hubiera conocido y me hubiera enamorado de él, y sobre todo, esta tesis tendría su sustento. También gracias Sarita, por las observaciones y diseño, por ver conmigo las películas tantas veces como las repetí, por limpiar mis lágrimas cada vez que lloraba al verlas.

A los profesores María Luisa López Vallejo, Felipe López Veneroni, Fernando Ayala Blanco y Rosa María Lince por su lectura, corrección y guía. Por su tiempo, recomendaciones y votos aprobatorios.

A Claudio Zilleruelo Acra, por su guía, confianza y amistad, por permitirme acercarme al cine de muchas formas diferentes, por tantas invitaciones y sonrisas, por tantas películas y experiencias compartidas. Por creer en mí y ayudarme a dar los primeros pasos en este camino profesional aún en crecimiento. Gracias también por ayudarme a ver más allá y por apreciar ese otro cine.

A Alfonso López, por permitirme crecer, por las historias de cine compartidas, los permisos para salir a realizar los últimos pasos y trámites para llegar a mi examen profesional y por ver en mí muchas cosas que yo sigo descubriendo.

También agradezco a la familia, tanto a los Bernal, como a los Quezada, por la siempre atinada pregunta - ¿Para cuándo la tesis? – mil veces repetida, pero sobre todo por tanto apoyo y amor.

Finalmente, pero no menos importante: a los que han sido, los que han caminado a mi lado y tomado mi mano. Quienes me han hecho sonreír, quienes me han llevado a tomar el tren a 2046 y sobre todo a los que me han permitido regresar. A esas historias a destiempo, a las que han sido y a las que podrán ser. Nada en este trabajo hubiera tomado sentido sin la percepción que me han brindado con su paso por mi vida.

¡Gracias!

“Primero llegaron los Days of Being Wild. Después que In the mood for love era lo mejor. Y en 2046 nos daremos cuenta que fue la mejor decisión...”

“Pero el presente no es menos obscuro que el pasado y su misterio es igual a cualquier cosa que nos reserva el futuro.”

Paul Auster

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 1 |
| Capítulo 1 | 4 |
| Cine, expresión y estilo | 5 |
| 1.1 Materias de expresión del cine | 6 |
| 1.1.1 Códigos en el cine | 7 |
| 1.1.1.1 Códigos específicos y no específicos del cine | 8 |
| 1.2 El concepto de estilo | 20 |
| 1.2.1 Estilo en el cine | 21 |
| 1.2.2 Estilemas | 22 |
| 1.3 Bibliografía Capitular | 24 |
| Capítulo 2 | 26 |
| Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor | 27 |
| 2.1 Cine en China Continental | 28 |
| 2.1.2 Primera Generación | 29 |
| 2.1.3 Segunda Generación | 30 |
| 2.1.4 Tercera generación | 32 |
| 2.1.5 Revolución Cultural China | 33 |
| 2.1.6 Cuarta generación | 35 |
| 2.1.7 Quinta Generación | 36 |
| 2.1.8 Sexta generación | 37 |
| 2.2 Cine en Hong Kong | 39 |
| 2.2.1 La llegada del cinematógrafo a la colonia británica | 39 |
| 2.2.2 Hacia la construcción de una industria cinematográfica | 40 |
| 2.2.3 El despunte de la industria cinematográfica de Hong Kong y el Cine de artes marciales | 41 |
| 2.2.4 Primera y Segunda ola en Hong Kong | 43 |
| 2.3 Cine en Taiwán | 45 |

| | |
|--|----|
| 2.3.1 El reconocimiento del cine de Taiwán y la Nueva Ola | 46 |
| 2.4 Consideraciones generales sobre el cine chino | 47 |
| 2.5 Bibliografía capitular | 48 |
| | |
| Capítulo 3 | 51 |
| Wong Kar Wai. Del amor imposible al tiempo perdido | |
| | |
| 3.1 El hombre de la mirada oculta | 52 |
| | |
| 3.2 Hacia una estilización cinematográfica. Los días salvajes, el amor perdido, y las artes marciales | 55 |
| | |
| 3.3 Cortometrajes y Publicidad | 62 |
| | |
| 3.4 El genio de la cinematografía contemporánea | 63 |
| | |
| 3.5 Filmografía | 64 |
| | |
| 3.6 Bibliografía Capitular | 64 |
| | |
| Capítulo 4 | 67 |
| Days of being wild: el presente del pasado | |
| | |
| 4.1 Sinopsis | 68 |
| | |
| 4.2 Condiciones de producción | 69 |
| | |
| 4.3 Hacia una conformación de estilemas: Días salvajes. | 70 |
| 4.3.1 Estilemas de forma | 71 |
| a) Encuadre y movimientos de cámara | 71 |
| b) Fuera campo | 74 |
| c) Color | 75 |
| d) Música | 77 |
| 4.3.2 Estilemas de fondo | 78 |
| a) Tema | 78 |

| | |
|---|------------|
| b) Metáforas visuales | 79 |
| c) Continuo espacio – tiempo | 80 |
| 4.4 Ficha Técnica | 82 |
| 4.5 Bibliografía Capitular | 82 |
| Capítulo 5 | 84 |
| <i>Deseando amar: el presente del presente</i> | |
| 5.1 Sinopsis | 85 |
| 5.2 Condiciones de producción | 86 |
| 5.3 Un estética en evolución: <i>Deseando amar</i> | 87 |
| 5.3.1 Estilemas de forma | 88 |
| a) Encuadre y movimientos de cámara | 88 |
| b) Fuera campo | 90 |
| c) Color | 95 |
| d) Música | 96 |
| 5.3.2 Estilemas de fondo | 98 |
| a) Tema | 98 |
| b) Metáforas visuales | 100 |
| d) Continuo espacio – tiempo | 103 |
| 5.4 Ficha Técnica | 104 |
| 5.5 Bibliografía Capitular | 105 |
| Capítulo 6 | 107 |
| 2046: el presente del futuro | |
| 6.1 Sinopsis | 108 |
| 6.2 Condiciones de producción | 109 |
| 6.3 2046: un compendio de estilo | 110 |
| 6.3.1 Estilemas de forma | 111 |

| | | |
|---------------------|---|------------|
| a) | Encuadre y movimientos de cámara | 112 |
| b) | Color | 115 |
| c) | Música | 116 |
| 6.3.2 | Estilemas de fondo | 117 |
| a) | Tema. 2046: El lugar de los recuerdos olvidados | 118 |
| b) | Metáforas visuales | 120 |
| c) | Continuo espacio – tiempo | 122 |
| 6.4 | Conclusiones | 123 |
| 6.5 | Ficha Técnica | 124 |
| 6.6 | Bibliografía Capitular | 124 |
| Conclusiones | | 127 |
| Bibliografía | | 131 |

Introducción

Introducción

La obra cinematográfica de diversos directores necesita ser reconocida cuando éstos aportan una diferencia en la forma de hacer y pensar el cine, así pues, considero que Wong Kar Wai es uno de ellos y sus filmes son una representación de un estilo único e interesante, digno de ser analizado a fondo.

Wong Kar Wai es una muestra clara de una nueva cinematografía china, que dentro de un contexto postmoderno retoma elementos propios de las vanguardias cinematográficas como la Nueva Ola Francesa, aplicándolos en un contexto totalmente diferente, aportando nuevas dimensiones al cine mundial.

El conocimiento de la obra de este director es importante a partir de que éste representa un parteaguas en la forma de hacer cine en Asia Oriental, específicamente en China, y cómo su obra es relevante no sólo en aquél continente, sino que ha tenido un fuerte impacto también en Occidente.

Wong Kar Wai, nacido a finales de los años 60, cuya formación se dividió entre Hong Kong y Shangai, cuenta con diferentes obras en las cuales juega con el tiempo y el espacio a través de una visualización específica reconocible. El cine de Wong Kar Wai sólo se puede entender ubicándolo dentro del desarrollo de la cinematografía china, en específico en el caso de Hong Kong, con la primera y Segunda Ola de directores, quienes tomaron sus influencias de la Nueva Ola Francesa y rompiendo con un cine comercial de estereotipos, buscaron hacer algo más cercano al público, con un carácter intimista, tratando temas como la melancolía, nostalgia y soledad, entre otros.

Estudiar el cine de Wong Kar Wai es hablar de elementos discursivos formales y narrativos que juegan entre sí y se complementan; es reconocer un tiempo indeterminado y una serie de conexiones y temáticas que se repiten una y otra vez entre las diferentes películas. Es comprender una visualización compleja, en la que la cámara es testigo catalizador de emociones y sensaciones que llegan al espectador.

El discurso de este cineasta se forma a partir del uso de diferentes estilemas: rasgos o constantes característicos del estilo de un autor: utilización y repetición de objetos o situaciones determinadas que permiten la construcción de metáforas visuales (relojes, espejos, lluvia); colores específicos que identifican cada uno de los filmes, movimientos de cámara muy lentos o acelerados, según sea la situación que se presente; elementos musicales de origen occidental latino en la mayoría de los filmes; además de temáticas que se mueven entre cada una de las películas, tales

Introducción

como la soledad, frustraciones amorosas, la añoranza del pasado y la desolación cuando el amor llega demasiado tarde o demasiado temprano.

Asimismo, este director cuenta también con diferentes personajes que se repiten constantemente, retomando un papel determinado dentro de cada uno de los filmes, o bien, que vuelven del pasado a hacerse presentes en acciones futuras. Frases innumerables que se remiten entre uno y otro filme, formando un *todo abierto que presenta múltiples puntos de interacción, y al mismo tiempo múltiples puntos de fuga*¹.

Es de suma importancia mencionar que para entender el cine de Wong Kar Wai debemos prestar atención a quien podría reconocerse como el co-autor de los filmes de éste, su director de fotografía Christopher Doyle, quien en la mayoría de los casos aporta y ayuda a que los estilemas de Wong Kar Wai se terminen de definir y caractericen la cinematografía de este autor como un todo.

Ahora bien, la selección de las tres películas analizadas (*Días Salvajes (1990)* *Deseando amar (2000)* y *2046 (2004)*) se da a partir de identificar las diferentes películas de este director y cómo estas tres, además de ser una trilogía, son las únicas que se sitúan en los años 60. Asimismo cuentan con una mayor unidad temática y una serie de reincidencias y reproducciones de acciones y de situaciones, en las que pareciera que el argumento gira en redondo.

El estudio de estas películas está realizado a partir de dar a conocer al lector, en primer lugar quién es Wong Kar Wai, así como su relevancia en el cine Chino. A lo largo de seis capítulos explico la forma en que se ha ido gestando su lugar y su visión como cineasta a partir del juego que hace entre la cinematografía china y la cinematografía occidental, así como el análisis específico de los elementos discursivos (estilemas) que componen cada una de las películas, el contexto en el que cada una de ellas se realiza, así como los aspectos que nos permiten interconectar estos tres filmes, al mismo tiempo que podemos leerlos individualmente.

El estudio se centra en estilemas de forma y fondo, si bien existe la separación entre éstos, la conjunción del análisis y descripción de ambos permite dar una visión global de la forma de hacer cine de Kar Wai. Los elementos discursivos de forma elegidos son encuadre, música y color, debido a que cuentan con una relación muy fuerte con el contenido de los filmes, siendo además fundamentales en la narración. Por su parte los estilemas de fondo que son objeto de estudio son: la constante temática, las metáforas visuales utilizadas a lo largo de las tres obras a estudiar y el juego temporal que Wong Kar Wai hace en cada una de las películas.

¹ Gómez Tarín Francisco Javier, *Grietas en el espacio tiempo*. Wong Kar Wai. Akal, Madrid: 2008, p. 10.

Introducción

En el aspecto metodológico y teórico, el análisis de los tres filmes a abordar es de carácter hermenéutico descriptivo, mediante la identificación, interpretación y el estudio de los elementos principales que definen cada obra cinematográfica, tanto elementos formales (de carácter mayormente visual) y elementos narrativos.

Cabe mencionar que toda obra debe entenderse en primer lugar de acuerdo al contexto en el que se desarrolla, por lo que, además de describir cada uno de los filmes, se describirá también de manera sucinta la cinematografía China de los años 90 y actual, así como la vida y obra de Wong Kar Wai como cineasta.

Así pues, a partir de la definición de lo que es un estilema, y un estudio descriptivo y escrupuloso de los elementos que componen cada uno de estos filmes busco dar a conocer las características mayormente utilizadas por este cineasta de origen chino, y cómo estos se convierten en elementos que permiten definir el estilo determinado de toda su obra cinematográfica.

En el plano personal, la inquietud por estos filmes nace en primer lugar por el gusto que tengo hacia el cine como expresión humana. Las diferentes producciones cinematográficas que he visto y analizado a lo largo de mi vida, me han ayudado a comprender la sociedad en que vivo, y a través de éste medio de comunicación he podido entender y conocer diversas formas de ver y explicar el mundo. En lo particular, el cine de Wong Kar Wai me ha permitido comprender muchos aspectos de las relaciones humanas, de los miedos personales y de los diferentes modos de actuar ante la inevitabilidad del devenir del amor.

En la parte técnica, este interés toma sustento al analizar y observar cada uno de los filmes de manera profesional, entendiendo y desmembrando cada uno de los elementos que las forman, estudiando además el contexto que rodea a cada una de estas producciones.

Como productos audiovisuales, cada una de estas películas cuenta con un gran contenido tanto estético como estilístico, hecho que me permitió aplicar lo aprendido a lo largo de mi carrera profesional en asignaturas como Teoría del discurso, Semiótica, Arte y Comunicación, Psicología y Comunicación, además de las materias del área de especialización en Producción de Medios Audiovisuales.



Capítulo

Cine, expresión y estilo

Capítulo 1

“ El cine es a la vez un instrumento de exactitud absoluta, y un poético hechicero:
un espejo de la verdad, un soñador de sueños y un hacedor de milagros”²

Jean Cassou

1.1 Cine, expresión y estilo

Desde su nacimiento el cine ha estado en constante evolución. Realizado como un experimento por los hermanos Lumiere, el cinematógrafo en un inicio retrataba la vida en sociedad. La cámara surgía como un testigo de la vida cotidiana. Pronto se posicionó como un entretenimiento, el primer espectáculo completamente pluricultural que no tardó en ser concebido como una de las bellas artes al contar con una serie de códigos determinados. Más tarde se explotarían también las capacidades de éste invento hasta convertirse en una industria cultural.

El cinematógrafo se potencializó como medio de comunicación y expresión. El paso del tiempo le permitió conocer nuevas técnicas. Las formas de hacer se multiplicaron, dejando de ser únicamente un testigo de la acción social. Georges Méliès aportó una dimensión teatral al cine y, a la larga, diversos autores fueron considerando diferentes temas y técnicas en la creación cinematográfica. Nombres como el de Griffith, Sennet, Keaton, Eiseistein, Chaplin, Truffaut, entre muchos otros, son reconocidos dentro de la creación de ciertos códigos y cánones cinematográficos.

Dicha evolución permitió la creación de estilos, y a su vez de corrientes ideológicas y sobretodo cinematográficas. El paso del tiempo, la tecnología y el progreso en la forma de pensar significaron una evolución en la forma de hacer, concebir y filmar. En un mundo en constante transformación el cine se pone a la par, modificando sus temas, cambiando de técnicas y de métodos de filmación.

La existencia de un cine sonoro en 1927, y años más tarde la aparición del technicolor, fueron eventos transformadores para la cinematografía mundial. La implementación de equipos cinematográficos y sonoros más ligeros permitieron mayor movilidad, la técnica teatral se convirtió en actuación cinematográfica.

El cine que una vez había capturado llanamente el devenir social, que en su evolución se convirtió en ficción teatral, se vio modificado paulatinamente. Los planos, los ángulos, las

² Cassou, Jean, “ Climate of thought” en *Gateway to the Twentieth Century*

actuaciones más naturales, el montaje y los juegos temporales dentro de las historias se hicieron más ágiles y habituales. El cine de ficción buscó ser cada vez más verosímil, una representación icónica de la realidad, pero con historias que nos alejaran de la realidad tal y como la conocemos.

Al mismo tiempo que el cine ha evolucionado, los intentos por definirlo y explicarlo se han multiplicado, su análisis y estudio han sido extensos y una gran cantidad de teóricos han querido definirlo, ya sea como lengua, lenguaje o sistema de expresión. Algunas visiones han reducido al cine, tratando de explicarlo a través de aparatos lingüísticos, mientras que otros han buscado darle la normatividad y formalización que todo lenguaje requiere. Poco a poco la conceptualización de las formas en las que la cámara captura y construye ha permitido entender un poco el sistema que constituye la cinematografía en sí misma.

No podemos dejar de lado el hecho de que el cine en sí mismo, ha intentado buscar un lenguaje propio, si bien, hoy en día no se puede decir que es un lenguaje en sí mismo, la cinematografía cuenta con una serie de códigos que retoma de otros lenguajes, y al mismo tiempo ha logrado concebir códigos propios. La creación de estos está claramente sujeta a las costumbres, tradiciones e ideologías del lugar en el que se gesta, y más allá de eso, su forma de ser o hacerse, está relacionada inexorablemente al sujeto creador detrás de cada obra cinematográfica, es decir al director, así, el cine es ante todo una expresión individual.

1.2 Materias de expresión del cine

Un lenguaje “consiste en un dispositivo que permite otorgar significado a otros objetos o textos, que permite expresar sentimientos o ideas, que permite comunicar informaciones”³, de tal modo, el cine puede ser considerado como tal, en tanto es una herramienta a través de la cual se expresan, significan y representan una serie de intenciones, pensamientos y emociones. Un filme representa la realidad, ya que presenta imágenes en movimiento, que se acercan a la experiencia en el acto de ver. Sin embargo, existe una gran controversia entre definir al cine como un lenguaje en sí mismo.

Es imposible obviar el hecho de que el cine cuenta con un conjunto sistemático de signos que conforman códigos, los cuales están regidos por un sistema sociocultural, y por tanto, su naturaleza es cambiante dependiendo de las convenciones sociales que cada grupo cultural

³ Véase Casetti, Francesco, *Cómo analizar un film*, Barceloa, México, Paidós: 1991, p. 65

establezca tanto geográfica, como históricamente. Sin embargo, dichos códigos no cuentan con la formalización y reglamentación con la que suele contar el lenguaje.

Al ser la más moderna de las bellas artes, considerado como el séptimo arte, el cine ha podido retomar y abarcar para su formación diversos elementos de composición y creación artística de otras artes. Un filme al ser considerado la expresión social e individual de la cinematografía se construye a través de una serie de códigos retomados de otras artes, de los cuales se sirve para desarrollar sus características visuales y sonoras. En otras palabras, el cine nace de “la unión de varias formas de expresión preexistentes que no pierden por completo sus leyes propias (la imagen, la palabra, la música, los ruidos incluso), el cine está obligado desde el principio a componer”⁴.

Francesco Casetti nos dice que una de las complejidades más grandes del cine es el hecho de que éste presenta “signos, fórmulas, procedimientos, (...) que se entrelazan, se alternan y se funden, formando un flujo bastante complejo: por ello, más que un lenguaje, parece un concentrado de diversas soluciones”⁵, sin embargo, no existen fórmulas establecidas y rígidas en la utilización de los que lo componen, razón por la cual sería erróneo denominarlo un lenguaje.

Cada director o guionista decide, junto con su equipo de trabajo, mezclar cada uno de los elementos formales tomados de otras artes. No hay una guía para la utilización y combinación de los elementos visuales y sonoros que forman un filme. Es decir, “el film “roba” lenguajes ya consolidados para mezclarlos, superponerlos y articularlos en una amalgama completamente original”⁶.

1.2.1 Códigos en el cine

Un código puede entenderse como un sistema de organización de los signos, que, histórica y geográficamente, pertenece a una cultura⁷. Los códigos se forman a partir de convenciones y reglas sociales y su objetivo es expresar un significado de la unión de los signos que lo conforman. Casetti nos dice también que un código es un sistema de equivalencias, cada señal, cuenta con un significado definido. Los códigos son comunes a un grupo social, por lo tanto, todas las personas que pertenecen a la comunidad en la que se gesta, entenderán de manera formal el concepto que se representa.

⁴ Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine* (1964 – 1968), Barcelona, Paidós, 2002 p. 83.

⁵ Ídem

⁶ Íbidem p. 67

⁷ Véase Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa 2001, p. 92.

Considerado como un sistema asociativo, un código no es necesariamente un sistema formal de reglas, sino que permite que se establezcan ciertas fórmulas para comprender una obra desde un mismo paradigma, establecido previamente en la sociedad que se desarrolla. Como se ha mencionado, el cine retoma ciertos códigos, se apropia de ellos, mientras que otros los transforma a fin de adaptarlos a sus necesidades. Por tanto, existen códigos propios del cine, de carácter especializado, formados específicamente para la cinematografía, mientras que los códigos de los cuales el cine se apropia para su creación, son conocidos como códigos no específicos⁸.

1.2.1.1 Códigos específicos y no específicos del cine

El análisis de un filme conlleva el estudio de todos los códigos que lo conforman. Es decir, desde la composición del fotograma fijo, hasta el código de movimiento servirán para comprender el sentido global de una película. Indudablemente al ver un filme tenemos diferentes acercamientos con representaciones de la realidad, todo lo que vemos, es en cierto grado mimético con la realidad que nos rodea.

Debido a que cada filme se compone de diversos códigos, resulta complejo definir todos y cada uno de los que componen todos los filmes, en este caso me centraré en ciertos códigos a través de los cuales estudiaré y analizaré la obra filmica de Wong Kar Wai. Desde el soporte en el que se filma y se proyecta una película, hasta el código estilístico que ha caracterizado a este cineasta chino, explicaré los códigos que en este caso analizaré.

a) Códigos tecnológicos

Un filme se construye primero en un *soporte técnico* con un formato determinado. Asimismo se realiza con diversas condiciones y características determinadas, tanto visuales como sonoras. Se proyecta en una pantalla con condiciones determinadas, y proporciones, o bien, mascarillas de proyección definidas, entre otra serie de aspectos de carácter técnico, los cuales influyen en la forma en que percibimos o leemos un filme.

Como mencioné, la técnica ha permitido que el cine evolucione, y con esa evolución se den nuevas formas de ver y hacer cine. De tal modo cada uno de los soportes técnicos determinará la información transmitida, además de dar lugar a ciertas posibilidades expresivas que permite cada formato. Ya sea en cinta de 16, 35 o 70mm, cada una de éstas permitirá que se filmen ciertas

⁸ Véase Aumont, *Estética del Cine*, Barcelona, México, Paidós, 1985. p. 200

proporciones y la amplitud y formato de la imagen se modificará. Adicionalmente, está la tecnología Digital DCP (*Digital Cinema Package*), siendo el formato de exhibición de mayor calidad actualmente.

Las mascarillas de proyección, ya sea 1.1:85, o bien 2.2:35, serán esenciales en la proyección y la forma en que la percibimos una película, en cierta medida, éstas son también responsables del encuadre que se haga dentro de un plano. Otro de los aspectos técnicos a considerar es la velocidad de los cuadros por segundo, hoy en día, lo más popular son los 24 cuadros por segundo, y en algunos casos 30.

Un aspecto más de carácter técnico de suma importancia dentro de la construcción de un filme es el sonido. Si bien éste cuenta a su vez con significaciones narrativas, de las cuales me ocuparé mas adelante, es claro que la calidad del filme sonoro ha sufrido grandes modificaciones desde su invención en 1927. Hoy en día el sonido surround o bien envolvente, nos ha brindado una experiencia más vívida, al menos en el plano sonoro.

b) Códigos visuales icónicos

Toda construcción fílmica se produce en una temporalidad determinada, bajo una serie de condiciones socioculturales específicas. Tanto director como audiencia cuentan con un conjunto de códigos culturales que los respaldan. No leemos o vemos una película sin un trasfondo cultural y social determinado. De tal modo, la forma en que se nos representa y reinterpreta la realidad a través de la cámara como catalizador, está sustentada por la cultura que rodea toda la producción y realización de una película.

A su vez, lo que observamos en un filme está dotado de una significación determinada. La construcción de todo lo que vemos en la pantalla está determinado por el medio social en el que nos desarrollamos. Tanto geográfica, como temporalmente, las tendencias históricas, sociales, estilísticas y formales se modifican. Lo que vemos se determina a partir de las construcciones previas que tenemos como lectores de la imagen visual, pero es también una reproducción de las construcciones ideológicas y personales con las que cuenta el creador del filme que vemos.

A través de la película, el director proyecta una serie de condiciones que tanto en el plano social, como en el plano individual, determinan su idiosincrasia, la cual a su vez, refleja un toque personal, es decir su estilo. “La insistencia en algunos objetos típicos, la presencia de imágenes lujosas o desaliñadas, detalladas o aproximativas, etc.: de estos rasgos podemos extraer la “firma”

de un determinado director y no de otro”⁹. Más adelante explicaré con más atención el término estilo, ya que este tipo de código es el objeto medular de esta investigación.

c) Código de composición fotográfica

A su vez, el cine cuenta con un código de composición específico. Si bien la construcción de la composición se determina individualmente en cada filme, establecido por el estilo de un director, o bien por una corriente cinematográfica en la que éste desarrolla su obra, es cierto que existen elementos de carácter general que se reproducen en todos los filmes. Estos pueden entenderse como elementos de composición de cualquier imagen entre lo que apreciamos la perspectiva, el encuadre, la serie de planos que conforman una escena, la iluminación y el color entre otros. Los cuales al ensamblarse constituyen el discurso y sentido de un filme.

- **Perspectiva:** En el cine la capacidad de distinguir tres dimensiones se da partir del grado de iconicidad de la imagen, lo que vemos en la pantalla, se despliega ante nuestros ojos en una forma muy similar a sus proporciones naturales. El acomodo de la cámara, así como el uso de la iluminación nos permitirá percibir profundidad, y, de tal modo, distinguir una tercera dimensión dentro de una superficie de dos planos.
- **Plano:** El plano puede considerarse la unidad medular de un filme. Es un “bloque de espacio y de tiempo ficticio construido por el filme”¹⁰. En él podemos encontrar todas las estructuras que componen lo que vemos a través de la cámara. El plano encuadra una escenografía, personajes y su interpretación, la organización de sombra, luz y color. La cámara se apoya en un punto determinado, a cierta distancia, a través del cual enmarca una superficie, bajo cierto ángulo. Asimismo, una vez que se ha montado la cámara, dentro del plano se pueden realizar una serie de movimientos que permitirán dar cierta narrativa al filme. En el cine, el término plano es mayormente nombrado *toma*. La toma se conforma por una serie de fotogramas que cuentan con una unidad temporal.
- **Encuadre:** a partir de éste se descubren los límites, o bien márgenes del cuadro a filmar. Es a través del encuadre que se decide el espacio de la realidad que se desea capturar, y, como mencioné, bajo qué ángulo se mirará lo que contiene la toma. Al mismo tiempo que se define lo que observamos, también se determinará, un fuera de campo, es decir, un espacio

⁹ Casseti, *Op. Cit*, p. 84

¹⁰ Siety, Emmanuel, *El plano en el origen del cine*. Barcelona, Paidós 2004, p. 16

Capítulo 1 Cine, expresión y estilo

imaginado por el espectador que prolonga el espacio visible¹¹. El encuadre se puede explicar a través de una serie de planos, los cuales permiten dar diversas miras a diferentes situaciones y objetos. El uso de éstos, permite capturar una porción específica de la realidad con un sentido propuesto.

Entre estos planos podemos encontrar:

- *Gran Plano General, o Campo total*: Nos da una visión completa del lugar en dónde ocurrirán los hechos. Da una ubicación geográfica, y su carácter es completamente descriptivo.
- *Plano General*, también conocido como plano de conjunto. Muestra la figura humana, de cuerpo completo, ubicada en un espacio determinado. Asimismo puede mostrar a un conjunto de personas, de cuerpo completo también.
- *Plano americano*: Corta la figura humana por debajo de la rodilla. "Suele adoptarse cuando los personajes evolucionan por un espacio delimitado"¹².
- *Plano medio*: Presenta al personaje de la cintura para arriba.
- *Primer Plano*: Encuadra el rostro humano, del cuello para arriba. Sirve para concentrarse en las expresiones faciales, así como los detalles del rostro.
- *Primerísimo plano*: Delimita una parte del rostro, permitiendo que se observe con mayor detalle.
- *Detalle*: Muestra un plano a detalle de un objeto.

Ahora bien, como se ha mencionado, la cámara se coloca desde un punto determinado, en un ángulo que nos permite ver ciertas características de la figura o persona que se nos presenta. Cada ángulo de enfoque tiene una significación determinada. Entre ellos podemos encontrar:

- *Ángulo frontal*: la cámara se sitúa a la altura de los ojos, su eje será por tanto paralelo al suelo.
- *Picada*: la cámara se sitúa por arriba de lo que se está filmando. A través del ángulo en picada se minimiza lo filmado. Se emplea para acentuar una situación dramática terminal.

¹¹ *idem*.

¹² Romaguera, Joaquim, *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1991. p. 21

Capítulo 1 Cine, expresión y estilo

- Contrapicado: la cámara se sitúa por debajo del objeto que se filma. Sirve para acentuar y magnificar el objeto o persona que aparece en pantalla.

- **Iluminación:** A través de la iluminación podemos percibir contornos y formas definidas de los objetos y personas que la cámara retrata. Mediante un juego de luces el cineasta crea un contenido visual. Acentúa algunos objetos, mientras que otros quedan ensombrecidos, siempre con objeto de dar un sentido, y un concepto determinado a lo que vemos a través de la cámara, como espectadores del filme. El uso de las luces permitirá que podamos reconocer con mayor facilidad el objeto de la realidad representado a través del cine, al mismo tiempo que nos permitirá concebir la idea de un espacio tridimensional dentro del plano.

Las técnicas de iluminación contribuyen considerablemente al mantenimiento de determinadas estéticas, a la transmisión de sentimientos. Su convencionalidad aporta al espectador información sensible sobre estados de ánimo, preparación y antelación respecto a lo que va a suceder a continuación. Los reflejos y las sombras, sean estas últimas inherentes a la escena misma, o proyectadas, contribuyen a crear la sensación global de espacio en una escena.¹³

Es a partir de la iluminación que el cineasta creará cierta ambientación y con ello un sentido determinado, no sólo en una escena, sino dentro del discurso total del filme. La luz sea natural o artificial deberá realzar la imagen, impidiendo que la calidad de lo capturado se deprecie, mientras que nuestra atención como espectadores se centre en objetivos determinados.

- **Color:** El color en el cine se hizo posible gracias al avance y evolución de la técnica. Mientras en un principio se coloreó fotograma por fotograma como forma de experimento visual, hoy contamos con la posibilidad de ver una película, y distinguir toda una gama de colores, de la misma manera que nuestros ojos responden ante las radiaciones luminosas en la realidad.

Hemos crecido sabiendo que existen colores primarios (rojo, azul, amarillo), así como colores secundarios, que surgen de la mezcla de los colores primarios. Así mismo, y de manera natural hemos aprendido a distinguir que existen ciertos matices y tonos en cada

¹³ Fernández, Diez. Martínez, A. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona, México, Paidós, P. 159.

color. Algunos de ellos han sido denominados por los teóricos como colores cálidos, fríos o templados.

Nuestros ojos responden ante cada color de manera distinta, lo que vemos tiene un impacto visual, pero también psicológico en cada uno de nosotros. Es decir, mediante el color percibimos una serie de informaciones que transforman la manera en vemos las cosas, y sobretodo, cómo respondemos ante ellas.

El color en el cine ha aprovechado dichas posibilidades, dando lugar a que todos los colores que vemos dentro de un filme, refuercen, detallen o señalen diversas situaciones, objetos y personajes. De tal forma, el cine se ha apropiado, y a explotado las propiedades narrativas del color, permitiendo que como espectadores relacionemos color, personajes, estados emotivos, además de los referentes culturales con los que contamos al ser entes sociales.

En otras palabras, el cine se sirve del color como un instrumento narrativo y expresivo dentro del film. El uso del color permite que se creen ciertas ambientaciones, al mismo tiempo que se transmitan sentimientos.

El director de cine, junto con su equipo de trabajo juega con estos elementos a fin de establecer ciertas intenciones. Todo lo que vemos en una película tiene una significación determinada, nada se da por sentado; desde la selección de la angulación de las tomas, hasta el color que define a un filme, éste está lleno de proposiciones visuales que nos llevan hacia un sentido determinado.

d) Códigos Sonoros

Un aspecto de suma importancia en el cine es el sonido, el cual también se introdujo tiempo después de la invención del cine. Para 1927 con *El cantante de Jazz*¹⁴, el cine revolucionó completamente. El sonido vino a modificar todos los aspectos de realización y auge cinematográfico, con el tiempo toda la banda sonora de un filme ha ido evolucionando y se ha perfeccionado a pasos agigantados. Y es que el cine sonoro no se compone únicamente del audio ambiental, sino que las voces, los ruidos y los sonidos musicales y el silencio se complementan al mismo tiempo que dan sentido a la totalidad del filme.

¹⁴ Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial. Desde sus inicios hasta nuestros días*. P. 210

La banda sonora en un filme no se subyace a la imagen visual, sino que la complementa, ésta a su vez, “condiciona activamente la forma en que percibimos e interpretamos la imagen¹⁵. Cada uno de los elementos que la componen cumple con una función determinada, al tiempo que nos permite identificar lo que vemos como un extracto de la realidad.

Los elementos sonoros se pueden ubicar en distintos planos, al mismo tiempo, cada uno de ellos puede tener su fuente dentro de lo que vemos encuadrado, o fuera de campo. Del mismo modo su fuente puede tener origen en lo que vemos, o bien, resultar ajena al universo de las posibilidades que vemos en pantalla.

- *Voces*: Constituyen uno de los soportes principales dentro de la narrativa fílmica. A partir de ellas, además de todos los elementos que he explicado previamente, se construye un discurso narrativo en la estructura del filme. Asimismo, mediante los diálogos somos capaces de reconocer con mayor facilidad el perfil psicológico de los personajes de la película. Su principal objetivo es construir sentido sin ser una repetición de la imagen. La voz se sitúa en diversos planos de acuerdo a sus propósitos. Si bien en algunos casos es una voz en off, que describe o narra diversos sucesos, en ocasiones puede proceder del fuera de campo, permitiendo expandir nuestros límites de la realidad representada a través de la imagen.
- *Sonidos ambientales*: Los sonidos ambientales en su mayoría acompañan a la imagen de forma diegética, ya que se producen a través de algún elemento que vemos encuadrado en la imagen, sin embargo dentro de los sonidos que componen los efectos ambientales, también encontraremos algunos que se producen en el fuera de campo, ya que en ocasiones éstos son importantes e imprescindibles dentro de la narración y realismo de lo que vemos.

La modernización de la técnica a la hora de grabar la banda sonora, y en específico el ruido dentro del filme, han permitido que tenga el papel de “sugervisor de atmósferas, ambientes, y decorados sonoros, capaz de imprimir a las producciones estilos propios y diferenciados.”¹⁶

- *Música*: Además de acompañar a las voces y los sonidos, se encarga de describir y expresar. Como el color y la iluminación, la música es un fuerte vehículo de ambientación dentro de la narrativa del filme. Si bien puede surgir dentro de la trama del

¹⁵ Fernández, Diez. Martínez, A. *Op. Cit.* P. 195.

¹⁶ *Ibidem*, p. 211

filme (diegética), por lo general está sobrepuesta a las escenas (no diegética). El director de cine se vale de ella para acentuar, enlazar, puntualizar, señalar, reforzar y prevenir al espectador de lo que ésta por ocurrir.

En algunos casos la música es también un indicador de un personaje o una acción concreta que se repite, en tales casos es conocida como *leitmotiv*. A través de éste identificaremos “figuras, sentimientos, símbolos y el factor empleado en esta técnica es la repetición de un motivo en diferentes situaciones del desarrollo dramático, creando así, una asociación entre el motivo musical y determinada situación”¹⁷.

Los elementos musicales se ligan principalmente con el contenido de la imagen, ya que si bien dan forma a la obra cinematográfica, se encargan de narrar y acentuar eventos, a fin de crear sensibilidad y atención en el espectador sobre aspectos sobresalientes del filme.

El silencio por su parte, puede cumplir con funciones expresivas tan complejas como las de la música, las voces y los ruidos. Si bien nos es extraño escucharlo en la mayoría de los filmes, en ocasiones es usado para dramatizar algunas escenas, las cuales se acentúan mejor con un silencio, que con un efecto sonoro musical. “En muchas ocasiones el silencio es más expresivo que la palabra y de una eficacia mayor que el mismo soporte musical.”¹⁸

e) Códigos Sintácticos

Los códigos sintácticos dentro de un filme, “regulan la asociación de signos, su organización en unidades progresivamente más complejas: por ello presiden la constitución de los nexos, o viceversa, la creación de vacíos e interrupciones, articulando los signos en una trama extendida entre los polos de la continuidad, y la discontinuidad”¹⁹.

- **Movimientos de cámara**

El cine nos acerca más aún la realidad al hacer uso de la movilidad. Tanto la cámara como lo que se filma están sujetos a un movimiento, permitiéndonos reconocer con mayor facilidad lo que se desea representar, al mismo tiempo que nos expresa ciertos hechos, ciertas situaciones y la forma en que éstas se realizan.

¹⁷ *Ibidem*, P. 218

¹⁸ *Ídem*

¹⁹ Casetti, OP. Cit p. 105

Capítulo 1 Cine, expresión y estilo

He mencionado la existencia de planos y angulaciones, sin embargo, estos necesitan una serie de nexos para conformar un filme. La conexión entre dichos planos conlleva una serie de movimientos que la cámara realiza, a fin de instrumentar un discurso. Dicha instrumentación permite que la lectura del filme, de la imagen dentro del film, esté guiada por el mismo director, el cual nos muestra lo que él quiere a través de lo que encuadra y la forma en que mueve la cámara.

Lo que se filma está establecido por una serie de formulas en cuanto a los movimientos que la cámara realiza, ya sea travelling, o una toma panorámica, la cámara sirve para acentuar específicamente una porción del universo representado. Cada uno de estos movimientos cuenta con un sentido específico, el cual toma forma al hacer el montaje total de los planos filmados.

- *Panorámica*: La cámara gira sobre su propio eje, ya sea en dirección horizontal, a la derecha y a la izquierda, o bien es posición vertical, arriba, o abajo. Su posición respecto a la distancia del objeto no se modifica, permite mostrarnos a través de diferentes planos diversas partes de un escenario completo, desde el mismo punto de vista. Su carácter es ante todo descriptivo²⁰.
- *Travelling*: Conlleva el desplazamiento de la cámara sobre un soporte móvil. Dicho movimiento puede ser hacia la derecha o izquierda, hacia adelante, o bien, hacia atrás.

Asimismo, el cine cuenta con grúas, o aparatos de soporte de la cámara como el dolly (grúa), que permiten combinar estos tipos de movimientos. Por su parte la cámara en mano, es también un vehículo que permite explotar diversas posibilidades narrativas dentro del movimiento filmico.

Cada uno de los movimientos que el director establece a través de la cámara, dan sentido, no sólo al discurso del filme, sino que determinan también el discurso estilístico visual del director. Como medios narrativos, los movimientos de cámara han sido posibles gracias a la evolución tecnológica. Las cámaras más ligeras, así como rieles, o “carritos” y grúas han hecho posible que el movimiento cinematográfico sea más natural.

²⁰ Casetti, *Op. Cit.* P. 95.

- **Montaje:** Por medio del montaje se crea sentido y significado, mientras que se forma el producto final que es el filme. No se trata sólo de la composición de la toma, sino de la continuidad, así como de la conjunción de los diversos elementos que hemos mencionado previamente, los cuales complementan la integridad de un filme. Es a partir del montaje que se crea el verdadero discurso dentro de un filme, dotándolo de un sentido determinado.

Serguei Eisenstein, considera que

“la virtud del montaje consiste en que la emotividad y la razón del espectador se insertan en el proceso de creación. Que se obligue a seguir el camino que ha seguido el autor cuando construía la imagen. El espectador, no ve solamente los elementos representados; revive el proceso dinámico de aparición y de formación de la imagen tal y como la ha vivido el autor. (...) Podemos decir que el principio del montaje, a diferencia de la representación, obliga al espectador a crear, y que gracias a esto alcanza, en el espectador, esta fuerza emotiva creadora interna que distingue la obra del simple registro de acontecimientos.”²¹

El director creador del filme construye a través del montaje una secuencia lógica, no necesariamente de carácter cronológico, sobre una porción de la realidad, pero más allá de representarla, la interpreta de acuerdo a su percepción. El montaje al retomar cada uno de los elementos y códigos visuales del filme, preestablecidos en un proceso creativo del director, nos permite concretamente ver un todo en dónde cada parte interviene con la otra. Imagen, texto, iluminación, color, movimiento y tiempo se unen en un producto global con características que lo dotan de un significado específico.

Además de dar continuidad a lo filmado, por medio del montaje se establece el ritmo, o “*tempo*” del filme.

Asimismo, a través del montaje el autor hace uso de ciertas figuras retóricas para la construcción de significados simbólicos. Cada autor construye un discurso a través de metáforas, paráfrasis, prosopopeyas, sinécdoques, entre otros. Dando sentido formal al discurso visual, ideológico y estilístico del filme.

- **Tiempo:** Hasta ahora hemos establecido que toda acción cinematográfica se realiza en un espacio determinado, sin embargo, es importante señalar que también ocurre en un tiempo determinado, el cual se puede leer desde la duración del filme; el tiempo que transcurre

²¹ Serguei Eisenstein en Jean Mitry. Estética y Psicología del cine, Madrid Siglo XX, 1995, p. 469.

dentro de la narrativa fílmica, en tanto se reproducen acciones que representan la realidad, pero también, la temporalidad en la que existen los personajes y hechos que tienen alguna trascendencia dentro del filme, es decir, el filme construye un relato con un antes y un después de lo que vemos dentro de él.

A través de diversos elementos como “relojes, calendarios, indicaciones verbales, rótulos o diálogos, así como prototipos culturales”²², el cine nos permite, como espectadores, ubicarnos en un plano temporal, saber que ha pasado cierto tiempo entre una escena y otra, y a partir de ello, determinamos el ritmo de lo que ocurre dentro de la narración del filme.

Asimismo, el cine nos permite ubicar, y percibir diversas acciones que ocurren en un mismo tiempo, si bien veremos estas de manera alternada, o bien gracias a una división en pantalla que nos permita entrever dos situaciones en la misma temporalidad, un filme nos da la posibilidad de ubicar dos realidades posibles, que ocurren al mismo tiempo dentro de un mismo relato cinematográfico.

Los filmes se valen de elipsis, así como de *flashbacks*, y *flashforwards*, para dar saltos en el tiempo y para jugar cronológicamente con éste. De un momento a otro, el cine nos da la posibilidad de saltar en el tiempo, de recordar, observando vívidamente una temporalidad diferente al tiempo de la narración original del filme, de avanzar diez minutos, diez días o diez años, en un par de segundos.

A través del *flashback* o el *flashforward*, el argumento del filme sufre transformaciones, y somos capaces de reconocer lo que ha pasado, o bien, lo que está por ocurrir. Por su parte, la elipsis nos da la posibilidad de omitir y saltar cierta cantidad de tiempo, a fin de presentar los momentos más importantes dentro de la historia.

Otro aspecto técnico del que el cine se ha valido para representar el tiempo, y modificarlo, es la velocidad del movimiento de la cámara, mediante la ralentización, o aceleración de cuadros por segundo que vemos a través de la cámara. Estos elementos sirven para dramatizar una acción en relación con el tiempo. Si bien sabremos que en realidad lo que vemos tiene una duración determinada, este juego temporal nos indicará, y acentuará lo que está ocurriendo en un momento determinado dentro de la narrativa fílmica.

En el cine, como en otras artes, el tiempo “se hace tiempo humano en la medida en que se articula de un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se

²² Brodwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1992, P. 80.

convierte en una condición de la experiencia temporal”²³. Por tanto, tiempo y narración establecerán dentro del filme una relación estrecha. Valiéndose de todos los elementos previamente mencionados, una narración, establecida en una temporalidad determinada, y con una trama definida, aunque no siempre nos resulte tan evidente, conformarán discursiva y estilísticamente un filme.

- **Narración:** Como he mencionado hasta ahora, la construcción y combinación de los elementos mencionados previamente constituyen la narración del filme, y con ella, una historia, y sobre todo, un discurso determinado. Es a partir de las imágenes, de los fotogramas y la combinación y asociación de éstos, que se crea una narrativa filmica. Lo que vemos constituye una historia, que, sin contar necesariamente con un orden cronológico, nos da indicios de un hecho que se desarrolla, en un tiempo y espacio determinado.

El relato de un filme va más allá del discurso verbal que nos presenta. Éste se conforma de todos los símbolos y elementos que lo componen. Cada uno de ellos realiza una función narrativa. Cada secuencia cuenta una historia a partir de los elementos que la componen, además del montaje y la forma en que éste se realiza.

A partir de un tema determinado, se desarrollará una trama, la cual será representada a través de las diferentes escenas de un filme. Por medio de la narración se entretjerán historias, momentos y situaciones. Si el montaje permite esta articulación, es la narración, con una trama de fondo, la que da las bases para ello. La que nos permite comprender un hilo conductor dentro del filme, a fin de entender y dar sentido global a la obra.

Por medio de historias entrecruzadas, juegos temporales, alusiones al pasado, figuraciones futuras, articuladas en un guión, que nos cuenta lo que ha de pasar. A través de la narración, las situaciones que podríamos ver aisladas, forman un discurso que nos ha de llevar a un objetivo.

La construcción de los aspectos discursivos de un filme será determinada en gran parte por el estilo, así como las condiciones de producción y técnicas de la época de realización de una película determinada.

²³ Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración*. Vol. I México, Siglo XXI 1995. p. 113.

1.3 El concepto de estilo

A lo largo de este capítulo he hablado sobre el estilo y su importancia dentro de la construcción visual y dramática de un filme. Cómo uno de los códigos más importantes dentro de los cuales el cine se suscribe, es importante entender qué es el estilo, para más tarde revisar las diversas corrientes y formas estilísticas que el cine ha adoptado, o bien que cada director ha hecho suyas, conformando sellos cinematográficos claros que podemos apreciar en cada una de sus películas.

Hablar de estilo nos remite invariablemente a hablar de cultura, de constantes ideológicas y formales que nos permiten identificar determinada situación o movimiento. Meyer Schapiro en su ensayo *El Estilo* nos muestra diversas visiones de lo que conlleva éste concepto. Para Schapiro “el estilo es, ante todo, un sistema de formas con una cualidad y una expresión significativa a través de las cuales son visibles la personalidad del artista y la perspectiva total de un grupo. Es también un medio de expresión dentro de un grupo, que comunica y fija ciertos valores de la vida religiosa, social y moral a través de la sugerencia emocional de las formas.”²⁴

Es a través de éste que se establecen ciertas características, tanto de carácter formal, como de contenido, de las obras artísticas. A partir del uso constante de diversos elementos, como lectores de la imagen en movimiento en este caso, seremos capaces de distinguir tanto espacial como temporalmente el origen de la obra que observamos. Por medio del estilo los rasgos culturales de la sociedad en la que se gesta la obra, se harán evidentes. Al mismo tiempo, podremos vislumbrar los rasgos idiosincráticos del autor de la obra. En tanto un artista forma parte de una colectividad, su estilo estará inexorablemente atado a su entorno, al tiempo en que se desarrolla, así como a las corrientes ideológicas que lo han precedido y que lo sucederán.

Como materia de expresión, el estilo se definirá a partir de los códigos que dan sentido a la construcción de la obra. Todos los materiales, técnicas, elementos formales, figuras, motivos, temas y composiciones, así como la forma en que éstas se articulan y relacionan revelarán a nuestros ojos los elementos esenciales de un estilo determinado²⁵. Así pues, no se trata sólo de la forma, en el estilo el contenido tomará parte. Los elementos de una obra serán conductores de contenido y permitirán la sensibilización del lector ante la imagen. Es a través del estilo que entendemos la forma de ser del autor.

²⁴ Schapiro, Meyer, *El estilo*. P. 1

²⁵ Véase, Amador Bech, *Op. Cit.* P. 61

El estilo se traduce pues, a través del producto completo que es una obra, de la forma en que se articula, se construye y revela rasgos y sentidos determinados avocados a diversos propósitos. En cada una de las Bellas Artes, los estilos se identifican unificando técnicas, temas, motivos y formas y, más tarde se hacen evidentes también los rasgos personales en la obra de cada autor.

Ahora bien, es importante mencionar que el estilo está en constante cambio, sujeto a los cambios de la sociedad en la que se desarrolla, bajo los cánones y valores que ésta va modificando en si misma, pero también está sujeto al cambio del autor de la obra y a la evolución que éste sufra inserto en un contexto determinado. Por su parte la evolución en la técnica dará lugar a que los estilos sufran también modificaciones, se adapten y exploten las diferentes posibilidades que la técnica les proporciona. Sin embargo, la modificación de un estilo no está atada en sí al descubrimiento de nuevas formas de hacer sino a la forma en que los elementos existentes se combinan y se reproducen, buscando nuevos resultados.

1.3.1 Estilo en el cine

Hasta ahora he mencionado la importancia del estilo dentro de la formación de un filme. Y es que partiendo de la idea de que ningún elemento está dado por azar, todo lo que vemos en pantalla tiene una razón de ser. Desde el encuadre hasta la música, todo está determinado de acuerdo a una función determinada. Función dispuesta por el director, creador de la escena, que, junto con su guionista y fotógrafo conforma la imagen, acentúa los hechos que quiere que veamos, encuadra la escena de la enorme realidad, para indicarnos la importancia de un suceso dentro de la narración de la película.

Así pues, existen diversas constantes que un director, o grupo de directores utiliza de acuerdo a la época en que se desarrolla un filme, de acuerdo a las facilidades que la técnica otorga, y también, de acuerdo a la forma en que el pensamiento se desarrolla en cada época determinada.

Las diferentes corrientes cinematográficas han estado sujetas a movimientos de carácter social, algunas de ellas también han surgido a la par de diversas vanguardias artísticas en la primera mitad del siglo XX. Otras han ocurrido únicamente como hechos cinematográficos. Así, poco a poco ha sido fácil el reconocimiento de los diversos momentos cinematográficos.

Desde el expresionismo alemán, pasando por el cine de autor, consecuencia de la Nueva Ola Francesa, hasta el Dogma 95, el cine ha estado sujeto a diversos estilos. Formas de hacer cine que se han combinado y tomado lo mejor unas de las otras, que han estado también fuertemente influenciadas por la idiosincrasia de su tiempo de creación, han dado como resultado constantes estilísticas determinantes en la forma de hacer y percibir el cine en una época determinada. Directores que se han agrupado de acuerdo a su ideología, han sentado bases estilísticas que pronto se han convertido en firmas autorales.

El cine en Oriente y Occidente cuenta con estilos diferentes, sujeto al devenir social, a los conflictos sociales y políticos ha ido abriendo un camino en la forma en que se ha concebido en cada lugar. Si el cine norteamericano tiene grandes diferencias respecto al cine latinoamericano o europeo, al hablar del cine en Oriente la hendidura se hace más grande. China, India, Japón, entre otros, han creado cinematografías diversas y ricas en estilos. Mientras algunos movimientos se han gestado en Francia, o en Estados Unidos, India ha creado su propia industria cinematográfica, *Bollywood*, y por su parte China ha estado sujeta a los movimientos políticos que rodean su historia.

Con su independencia y su caracterización cada cine ha conformado una serie de discursos con un estilo determinado, pero más allá de ello, cada autor ha sido capaz de concebir su propia estética y con ello su propio estilo a la hora de hacer cine. "Cada cineasta construye sus perfiles formales de manera unívoca y en ellos tienen cabida las influencias de otras cinematografías al mismo tiempo que la idiosincrasia local. La formulación estética se ve también afectada por la incorporación de relatos de diversas procedencias."²⁶

1.3.2 Estilemas

En el cine el estilo lo entenderemos a través de los códigos mencionados a lo largo de éste capítulo. La composición de la imagen, el manejo del color, el montaje, el diseño sonoro, los juegos temporales, el encuadre, así como el movimiento, además del uso constante de ciertos elementos, temas y en ocasiones personajes o actores que se vuelven fetiches de los directores, nos permitirán entender la forma de hacer cine de un autor determinado, así como la época en la que ha realizado su obra. La constancia en la utilización de ciertos elementos, dentro de cada uno de los códigos que he explicado brevemente, servirá para conformar el discurso estilístico de cada cineasta.

²⁶ Gómez, Tarin, *Op Cit.* P. 21

A partir de esos elementos encontraremos y ubicaremos firmas precisas de un autor determinado, suscritas a su vez a los movimientos cinematográficos que rodean un filme. En cualquier arte, las firmas autorales pueden ser reconocidas como *estilemas*, los cuales estarán sujetos no sólo a forma, sino también al contenido o motivo de la obra en cuestión.

Dichos estilemas nos permitirán identificar con facilidad la forma de hacer de cada autor. En este caso, al hablar de cine, en toda la obra fílmica de un cineasta veremos repeticiones y reiteraciones de momentos y situaciones, de elementos visuales y discursivos que resultan evidentes. Asimismo las temáticas girarán en redondo dentro de una obra, ciertos elementos surgirán como catalizadores de nuestra atención y nos remitirán a otra obra del mismo autor, en un constante círculo discursivo.

A través de la unidad estilística de un autor, representada a través de diversos estilemas, entenderemos también el tema de su cine, sus motivos y condiciones. Si bien se establece una división entre estilemas de forma (encuadre, color, iluminación, música) y de contenido (temática, narrativa, tiempo), ésta se disolverá, en tanto entendamos que estos elementos intervienen completamente en el código estilístico conformando un discurso.

Con facilidad los elementos que llamamos formales, se volverán motivos de contenido que actuarán como vehículos de una narración en la que se aprovecharán todas las posibilidades del cine como medio de expresión.

1.3 Bibliografía Capitular

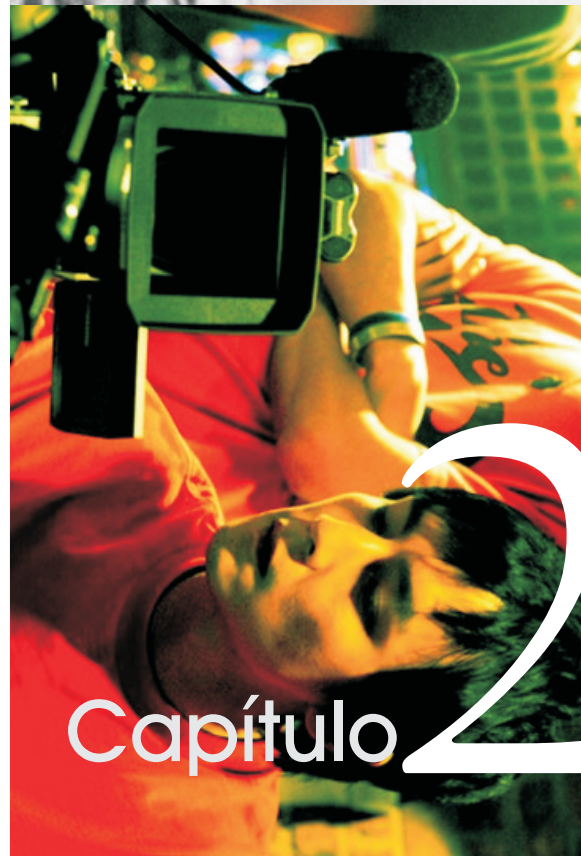
- AMADOR, Bech, Julio. *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México. UNAM: 2008.
- ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona, México. Paidós: 1986.
- AUMONT, Jacques. *Análisis del film*. Barcelona, México. Paidós: 1990.
- AUMONT, Jacques. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, México. Paidós: 1985.
- AYALA, Francisco. *El cine, arte y espectáculo*. México. Universidad Veracruzana. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias: 1966.
- BAZIN, Andre. *¿Qué es el cine?* Madrid. Cuarta Edición. Rial: 2000.
- BERISTAÍN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México. Octava edición. Porrúa 2001.
- BORDWELL, David. *Arte cinematográfico*. México. Mc Graw Hill: 2003.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona. Paidós: 1996.
- CASETTI, Francesco. *Cómo analizar un film*. Barcelona, México. Paidós: 1991.
- DONDIS, D.A. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona, 15ª edición. Gustavo Gili: 2002.
- Deleuze, Gilles. *La imagen- tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, México. Paidós: 1987-
- FERNÁNDEZ, Diez, Federico. Martínez, José. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona, México. Paidós: 1999.
- FISKE, John. *Introducción al estudio de la comunicación*. Colombia. Norma: 1984.
- GÓMEZ, Tarin, Francisco Javier. *Grietas en el espacio tiempo*. Wong Kar Wai. Madrid. Ediciones Akal: 2008.
- GUERIN, Marie Ann. *El relato cinematográfico*. Barcelona, México. Paidós: 2004.
- KROEBER, Alfred. *El estilo y la evolución de la cultura*. Madrid. Guadarrama: 1962.
- LOTMAN, Yuri. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona. Gustavo Gili: 1979.
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación del cine*. Barcelona. Paidós: 2002.
- MITRY, Jean. *Estética y Psicología del cine*. Madrid. Siglo XX: 1989.
- PEZZELLA, Mario. *Estética del cine*. Madrid. Machado Libros: 2004.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y Narración. Vol. I y II*. México. Siglo XXI: 1995.

Capítulo 1 Cine, expresión y estilo

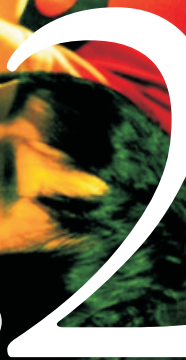
- ROMAGUERA, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid. Ediciones de la Torre: 1991.
- ROHMER, Eric. *El gusto por la belleza*. Barcelona, México. Paidós: 2000.
- SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial. Desde sus orígenes, hasta nuestros días*. México. Siglo XXI: 1986.
- SCHAPIRO, Meyer. *El estilo*. Santiago de Chile. Universidad: 1962.
- SIETY, Emmanuel. *El plano en el origen del cine*. Barcelona. Paidós: 2004.

Una mirada a la
cinematografía china.

**De las sombras eléctricas
al cine de autor**



Capítulo



Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía China. De las sombras eléctricas al cine de autor

La historia de la cinematografía china es bastante compleja, su evolución y las diferentes transformaciones que ha sufrido han estado fuertemente influidas por los cambios y movimientos políticos que China ha sufrido como país. El constante cambio de estructuras de poder, así como de ideologías, ha dado como consecuencia un largo camino en su desarrollo artístico y cultural.

Con una fuerte influencia, la política, y los movimientos revolucionarios en China, han tomado al cine como elemento propagandístico, educativo o como un entretenimiento. Entre sus funciones primordiales, no resulta extraño encontrar filmes en los que se exalta el papel del partido predominante, así como la importancia de diferentes personajes fundamentales en el desarrollo del país asiático.

Cómo he mencionado, la cinematografía de éste país ha sido controlada en cierta medida por las formas de poder a las que China ha estado sometida. Así, a lo largo del la primera mitad del Siglo XX, la cinematografía China sufrió una tripartición. Sólo podrá ser entendida a través de su desarrollo en tres instancias diferentes, la primera de ellas China Continental, o bien República Popular China; el cine realizado en Hong Kong como colonia británica; y finalmente el cine realizado en Taiwán con fuerte influencia japonesa.

A continuación explicaré brevemente cuál ha sido el desarrollo de cada una de estas instancias, cómo se han influenciado entre sí, y cómo desde la llegada del cinematógrafo a China y por supuesto a Hong Kong y a Taiwán se ha ido formando una cinematografía con características muy particulares, reconocidas y admiradas en el ámbito mundial.

En medio de estas tres vertientes cinematográficas surge Wong Kar Wai, cineasta conocido mundialmente y ganador de diferentes festivales alrededor del mundo.

2.1 Cine en China Continental

La llegada del cinematógrafo a China fue en 1896²⁷ a cargo del español Alexander Ramos, sin embargo, fue hasta inicios del siglo XX que comenzó su popularización en las casas de té y otras salas de proyección, principalmente en Shangai. Nombrado por los señores feudales como “sombras eléctricas”²⁸, el cine chino no se empezó a desarrollar como tal, sino hasta 1905, ya que previo a esta fecha las producciones eran extranjeras.

Aunque los datos son imprecisos, entre 1905 y 1909 existen diversos registros sobre el surgimiento de la primera obra cinematográfica China, a cargo de Ren Qingtai, fotógrafo y propietario de un estudio fotográfico, convertido en las noches en sala de proyección. Retomando representaciones y escenas de la ópera de Pekín, Qingtai fue el primero en buscar acercarse a su propia cultura a través del cine.

A la conquista del monte Dingjunshan, también conocida como El Monte Ding Jun, es la obra más reconocida de este personaje. Si bien el carácter de la cinta era mayormente documental, sentó las bases para una cinematografía china que tardaría dos décadas en consolidarse. Su desarrollo, aunque lento, ha logrado que se formen seis generaciones diferentes de direcciones, cada una de ellas con una idiosincrasia determinada, haciendo hincapié en ciertos aspectos sociales y culturales de China.

La entrada del cinematógrafo a China, se da en medio de una grave situación política, económica y social. Desde finales del siglo XIX y a principios del s. XX China se vio forzada a abrir sus puertas al mundo. Sus islas, y con ellas sus puertos, estaban en manos de grandes potencias extranjeras, como Inglaterra, Rusia, Francia y Alemania, además del control político de Japón sobre China. Dicha apertura permitió la entrada al país de diversas industrias occidentales, pero también a corrientes ideológicas y políticas que socavaron, poco a poco, las tradiciones ancestrales de este país.

En medio de un control extranjero y una búsqueda incesante por poder retomar su independencia, China experimentó la llegada del cine y se acopló a las transformaciones que éste traía consigo, tanto para la difusión artística, como una herramienta didáctica y política.

²⁷ Álvarez Macías, Nuria, *Historia del cine chino*. Cine y Letras. 11 de octubre de 2007. p. 1. URL: <http://www.guzmanurrero.es/index.php/Clasicos-del-cine/Historia-del-cine-chino-1/Page-6.html> Consulta: Octubre de 2010.

²⁸ Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial: desde sus orígenes hasta nuestros días*. México Siglo XXI. p. 406.

2.1.2 Primera Generación

Con la llegada del cine mudo se establece la Primera Generación de directores dentro de la China continental, como se mencionó, ésta se caracterizó por utilizar en un principio temas, historias, e incluso actores y artistas de la Ópera de Pekín. Sin embargo, para 1913 se filmó el primer largometraje de ficción de corte dramático *Nan Fu Nan Chi* (en inglés *A hopeless couple*, en español *Una pareja difícil*), dirigida y producida por Zhang Shichuan y Zheng Zhengqui²⁹.

Si bien en un principio los temas utilizados tenían fuerte influencia occidental, con el paso de los años se fue buscando representar a la propia sociedad china, así como sus costumbres y tradiciones. Del mismo modo, se fueron creando casas productoras de origen chino, entre ellas la compañía *Ming Xing*, también conocida como *Star Film Company* creada en 1922 comandada por Zhang Shichuan y Zheng Zhengqiu; *Tian Yi Film Company*, a cargo de la familia Shaw establecida en 1925; y *United China Film Company*, fundada en 1929, también llamada *Lianhua Film Company*³⁰.



Zheng Zhengqui (foto) y Zhang Shichuan fueron iniciadores de una industria cinematográfica en China.

Con estas tres productoras como pilares de la cinematografía, para finales de los años 20 China contaba ya con alrededor de 150 salas de exhibición, 145 casas productoras, y un promedio de 70 producciones a finales de la década³¹.

Uno de los filmes más representativos de esta generación es *El huérfano rescata a su abuelo* realizada en 1923 a cargo de Zhang Shichuan y Zheng Zhengqui, dos de los más grandes directores y productores de la primera generación, siendo un parteaguas, al ser el primer filme en

²⁹ Jason C. Hu. *An overview of the Chinese film industry*, 1993, Taiwan Government Information Office, 1993. p. 3.

³⁰ *Ídem*

³¹ Sadoul, Georges, *Op.cit.* p. 406.

Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

enfocarse en aspectos de la vida cotidiana china, preponderando el papel de la familia. El cine chino empezó por explorar sus capacidades como un instrumento de educación social.

Durante ésta primera generación se desarrollan filmes como *El jade puro*, *La Confesión y Lágrimas en el campo de batalla*, dirigidas por Po Wan Chan. Los temas de estas películas contemplaban una función de carácter didáctico, ya que se vio en el cine un fuerte potencial para educar, mostrando el carácter y la ideología de la sociedad china de principios del Siglo XX.

La llegada del cine sonoro en el ámbito mundial causa constantes cambios en la forma de hacer, pensar y percibir cine, si bien la primera cinta sonora en occidente es *El cantante de Jazz* en 1927, la primera película china con sonido es realizada hasta 1931. Dirigida por Zhang Shichuan, *La cantante Hong Meu –dan*, obtuvo su sonido a partir de cilindros de cera utilizados comúnmente en los fonógrafos. El surgimiento del cine sonoro permite un nuevo impulso a la industria cinematográfica, que pronto se vería coartado por la invasión de Japón sobre China.

Al mismo tiempo surge la **Federación de escritores y artistas de izquierda**, un grupo de guionistas progresistas, que, ante la invasión japonesa de China en 1932, se concentran en denunciar los abusos del país extranjero, así como retratar la lucha de clases.

De 1932 a 1937 se producen filmes cuyo contenido conlleva un compromiso político ante el dominio japonés. Asimismo, el cine de esta época hace una crítica hacia las prohibiciones a la libertad de expresión ocasionadas por el Partido Nacionalista Chino Guomindang, a cargo de Chiang Kai Chek.

Entre las obras cinematográficas de este tiempo podemos encontrar *La canción de los pescadores* (1933) de Cai Chusheng, *Los ángeles de la calle* (1937) de Yuan Mu-tsé, y *Canción de China* de Fei Mu.



Cai Chusheng, *La Canción de los Pescadores* (1937)

2.1.3 Segunda Generación

Para 1937 inicia la Segunda Guerra de resistencia contra Japón, también llamada Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937 – 1945), ocasionada ante la rápida invasión de Japón sobre China. Este movimiento trajo consigo importantes consecuencias para la cinematografía del dicho país. Mientras

Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

en Occidente surgen los primeros movimientos de la Segunda Guerra Mundial, la ocupación japonesa de China Continental lleva a que el gobierno chino se instaure en Taiwán, lo que permite que un gran grupo de cineastas llegue a la isla, mientras que otros se dirigen a Hong Kong a desarrollar su obra visual, impulsando las industrias cinematográficas de estas entidades, conformando a su vez una tripartición en el desarrollo del cine chino.

Este movimiento político permite que el cine se desarrolle a la par en Hong Kong y Taiwán. Por su parte en China Continental las casas productoras detienen su labor, aunque existe un pequeño progreso del cine con carácter propagandístico. Una alianza entre el Guomindang y el Partido Comunista Chino permite la instauración de un estudio dentro de Shangai con producciones documentales progresistas. Se filma así *Tempestad en las fronteras*, dirigido por Ying Yung-wei. Su objetivo principal era exaltar el heroísmo chino, en medio de una ciudad ocupada por militares japoneses.

Si bien el pacto entre los partidos chinos se rompería pronto, los progresistas amparados bajo el mando de Mao realizan algunos documentales de manera rudimentaria. A su vez los japoneses construyeron estudios para crear un cine que ilustrara su importante papel y su poderío sobre el país. Entre 1937 y 1945 produjeron alrededor de 120 filmes de poca calidad, dirigidos por japoneses³². Entre ellos podemos encontrar *Gengis Khan* (1944), coproducida con mongoles capitalistas.

Para 1945 los japoneses se rinden ante China. El cine se enfrenta a un panorama poco positivo, ya que Shangai había perdido sus estudios y sus salas de exhibición, sin embargo, algunos de los cineastas regresan a revitalizar la industria fílmica, poco a poco también los grandes estudios se reconstruyen para dar un nuevo impulso al cine chino continental.

Uno de los directores preponderantes de la segunda generación después de la resistencia japonesa es Cai Chusheng, quien, exiliado a Hong Kong durante la invasión japonesa, en 1946 vuelve a Shangai y dirige filmes en los que busca representar las tradiciones chinas, así como la realidad social. Entre sus películas más importantes está *El río de la primavera que fluye* (1947).



Escena de *El río de la primavera que fluye* (1947) Cai Chusheng.

³² *Ibid.* P. 411

Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

De 1945 a 1949, antes del establecimiento de la República Popular China, el cine comienza a tener un carácter crítico y propagandístico tanto en contra de Japón, como en contra del Guomindang. A partir de entonces, el cine en China, además de explotar sus posibilidades didácticas, reproduce mensajes políticos e ideológicos con una gran fuerza y trascendencia.

2.1.4 Tercera Generación

En 1949 se funda la República Popular China buscando conformar un nuevo estado, cuyo objetivo primordial sería levantar al país de la postración económica y política que había vivido desde mediados del S. XIX³³. A partir de este momento el cine en China vuelve a dar un giro. Atrás quedan los conflictos políticos entre partidos, la institución del Partido Comunista Chino en el poder conlleva la creación de un nuevo modelo de hacer cine, el cual, encuentra sus cimientos en estudios estatales y temas sociales, especialmente centrados en la vida rural y campesina, lo cuales son sus protagonistas. El cine de la tercera generación se desarrolló a lo largo de la década de los 50.

El asenso de Mao al Gobierno Popular Central, trajo consigo transformaciones políticas y sociales significativas, concentrado en definir un nuevo estado de dictadura democrática popular³⁴, su objetivo era centrarse en la clase obrera y campesina. Así pues, el arte debía estar al servicio de campesinos, obreros y soldados.

A cargo de todas las expresiones artísticas y culturales estaba Jiang Qing, esposa de Mao, quien se encargó de controlar y regular los contenidos de todas las expresiones que se producían dentro de la República Popular. Si bien existió una gran censura hacia las producciones cinematográficas, a fin de que éstas se acataran al mensaje que el régimen buscaba mandar, también se logró que el cine se desarrollara. Se buscó con mucha insistencia que la calidad de los filmes y de los guiones mejorara, sin embargo, las prohibiciones por parte del partido impiden que se produzcan una gran cantidad de películas durante este periodo.

Algunos directores son enviados a Moscú a fin de que reproduzcan modelos cinematográficos soviéticos, en específico del realismo socialista. Durante este periodo se realizan muchos documentales en los que se retratan las diferentes batallas de Mao, como *La travesía del*

³³ Véase Rodríguez, María Teresa, *El siglo XX en China*, p. 66

³⁴ Véase *Colección China. La Historia*, p.187

Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

rio Yangtze. Al mismo tiempo se impide la reproducción de filmes provenientes de Hollywood o de Hong Kong por su influencia occidental.

Para la segunda mitad de la década de los 50, se da una nueva apertura a los estudios y la autonomía de los mismos para hacer cine. La producción se diversifica, y de nueva cuenta se adaptan óperas clásicas, aunque el rigor del partido comunista sigue en pie.

Uno de los directores más importantes de esta generación es Xie Jin, quien como Cai Chusheng de la segunda generación, adopta el cine como un elemento didáctico. Así, a través de su cinematografía muestra el dolor y sufrimiento causados en China por los diferentes movimientos políticos que los rodean. Entre sus principales obras encontramos *El ejército rojo de las mujeres* (1961) y *Dos hermanas de escena* (1964), cinta que sería altamente criticada por el régimen de Mao, y llevaría a que Xie Jin fuera vetado por cinco años.³⁵

Cabe mencionar que este cineasta utilizó a diferentes mujeres en sus filmes, dándoles así un papel sobresaliente en la historia del cine chino, además de afianzar el estereotipo de mujer china. Aunque dicho papel se vería altamente transformado con la llegada de la Revolución Cultural.

2.1.5 Revolución Cultural China

El establecimiento de Mao Tse Tung como cabeza de la República Popular China dio lugar a un mayor control a la expresión social e individual en China. Poco a poco Mao instituyó diversas normas que acabaran y se alejaran de ideas capitalistas e imperialistas. Si bien dicho proceso se dio desde 1949, fue hasta 1966 que se desarrolla una Revolución Cultural China.

De 1946 a 1966 se dieron muchas prohibiciones ideológicas y expresivas, se buscó enseñar a la población a través de las artes, difundiendo lo que el régimen consideraba a adecuado, en tanto no tuviera pretensiones imperialistas y capitalistas. Sin embargo, para finales de 1965 y principios de 1966 el régimen se endureció. El control de Jiang Qing a escritores, historiadores y cineastas, entre otros, cada vez fue mas firme.

La intención principal era formar un pensamiento arraigado en nuevas costumbres de una cultura proletaria. Se instó a la sociedad a “poner fin a las “cuatro antigüedades”, es decir, “antiguas ideas,

³⁵ Parra, Aritz, *Xien Jin, el cineasta políticamente incorrecto*, en *Elmundo.es* Obituarios. 13 de noviembre de 2008. URL <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/10/20/obituarios/1224495010.html?a=34f8cdf2f6e560fe79d7e85567a926c3&t=1224511396> México, Noviembre 2010.

Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

antigua cultura, antiguas costumbres y antiguos hábitos.”³⁶ Se formó una Guardia Roja, integrada por jóvenes fanáticos, básicamente estudiantes de preparatoria y secundaria, quienes se dieron a la tarea de perseguir cualquier tipo de oposición y disidencia, adoctrinados por el Libro Rojo que contenía diversas citas de Mao, en las cuales se instaba a la juventud a erradicar el pasado con tintes burgueses y capitalistas.

Al mismo tiempo se formó una campaña que defendía el papel preponderante de Mao como cabeza política de China. Conocida como “las tres lealtades”, buscaba enaltecer la persona, pensamiento y línea política³⁷ del presidente. Hecho que permitió y alentó la exaltación y mitificación de la figura de Mao, lo que es conocido como culto a la personalidad del dirigente chino.

Como aparato de control y coerción surge la *Banda de los cuatro*, formada por 4 intelectuales importantes dentro de la China comunista: Yao Wenyuan, crítico literario; Jiang Qing, esposa de Mao; Zhang Chunqiao y Wang Hongwen. Todos ellos formaron parte del Partido y del gobierno de la República Popular. Se encargaron de limitar cualquier expresión burguesa, además de luchar contra diversos grupos que consideraban se querían revelar contra la dictadura. Todas las artes sufren una fuerte dominación, además de que toda expresión debe volverse oficialista y parte del partido.

Dicha coerción y dominación se realizó a través de la fuerza. Pronto la Revolución Cultural se convirtió en

“una vorágine incontenible: quema de libros, destrucción del arte y la cultura, asesinato y tortura, reclusión en capos de concentración, estigmatización de naciones enteras como el Tibet, condena y persecución de gente sencilla con ideas tradicionales, de monjes y religiosos, de todos aquellos que practicaban algún arte u oficio tradicional, de los artistas e intelectuales, de los maestros de escuelas de educación media y superior, de todos los supuestos “representantes de la vida en sociedad” acusados de ser “defensores del feudalismo” o de “la vía capitalista”, de todos los comunistas con ideas diferentes a las de Mao Tse Tung. Se calcula que la revolución cultural costó más de diez millones de vidas.”³⁸

Ante las terribles causas del movimiento, una gran cantidad de gente se muda a Taiwán y a Hong Kong, dando lugar a que las industrias culturales de dichos países vuelvan a despuntar. Entre

³⁶ Amador Bech, *Op Cit.* p. 158.

³⁷ Cornejo, Romer Alejandro, “China: una revisión de 50 años de historia”, en China Contemporánea. La construcción de un país (desde 1949), p. 62.

³⁸ Amador Bech, Julio, *Op Cit.*, p. 159.

Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

los migrantes se encuentra Wong Kar Wai, quien a la edad de 6 años se muda a Hong Kong junto con sus padres. Al mismo tiempo una serie de directores se muda a dichas ciudades.

Aunque se considera poca o casi nula la cinematografía desarrollada durante el periodo de la Revolución Cultural, es durante estos diez años (1966-1976) en los que se ubica la Cuarta Generación de directores quienes desarrollaron su obra a instancias del partido.

Después de toda la destrucción y las vidas cobradas en nombre de una Revolución Cultural, Mao afrontó la posición de disminuir las represiones sociales, al mismo tiempo que su vida estaba llegando a su fin. En 1976, antes de su muerte, nombró a Hua Guofeng como primer ministro interino. Dicho proceso permitió que se arrestara a la Banda de los cuatro. Aunque la retórica de la Revolución cultural persistía, poco a poco se buscó llegar a una apertura política y a una aparente normalidad interna dentro de la nación.

En 1978, una vez terminado el interinato de Hua Guofeng, Deng Xiaoping, quien fuera secretario del comité central del partido a inicios de la Revolución Cultural, y años mas tarde suspendido de su puesto al proclamarse contra las políticas que este cruento movimiento alentó, asciende al poder dando pie a reformas que darían apertura a China a políticas, cultura e ideología extranjera, sin abandonar principios comunistas.

2.1.6 Cuarta Generación

Reconocida como la “generación sacrificada”³⁹, su producción dentro del margen de la revolución se dio en tres vertientes principales: dibujos animados, documentales y óperas revolucionarias. La



función de estos tres esquemas de cinematografía era didáctica y propagandística.

Considerando el cine como un vehículo de instrucción, se buscaba que enseñara al pueblo cómo curar las enfermedades, practicar reglas de higiene, enseñar historia a viejos y jóvenes como un medio de alfabetización, además de adoctrinamiento cultural y político⁴⁰.

³⁹ Torrecilla, Amaia, *Balance de una década de cine Asiático*. Anuario Asia Pacífico, Barcelona: 2007.
URL: <http://www.anuarioasiapacifico.es/anuario2007/pdf/Cultura4.pdf> P. 479.

⁴⁰ Véase Volpi, Gianni.Tr. JORDÁ, Jorge, *Cine Chino y Revolución cultural*. p. 11.

Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

Los dibujos animados estuvieron dedicados a los niños, entre los más importantes están *El gallo canta a media noche*, y *Heroicas hermanas en la estepa*. En estos se pretendía infundir un sentido de solidaridad social, además de hacer hincapié en la ideología campesina y proletaria.

Por su parte los documentales fueron testigos fieles de los movimientos de Mao y del Partido Comunista. Dichos largometrajes contenían una explicación sobre la ideología y la política china, así como acontecimientos y celebraciones importantes dentro de la República Popular. Los títulos más conocidos son *Manifestación de la población de la capital en apoyo de la lucha de los pueblos del mundo contra el imperialismo americano*, *Avanzo cuando el presidente Mao da la señal*, *La gran victoria del pensamiento de Mao Tse Tung*, entre otros que exaltan de igual forma el régimen y a su representante.

En cuanto a las óperas revolucionarias se permitió la producción de tres de ellas: *La toma de la Montaña Tigre*, *La linterna roja* y *El destacamento femenino rojo*. La creación de estos filmes se centraba en hacer una representación teatral con un sentido ideológico claramente marcado, explotando las posibilidades de juntar cine y teatro. Asimismo se le da una fuerte importancia a la figura del héroe, y cómo éste, de acuerdo a los ideales de la República, vence a sus adversarios, quienes se muestran débiles y poco consistentes.

Durante la Revolución Cultural el papel de la mujer en el cine sufre también transformaciones debido a que se representa ésta de una forma asexuada. La elegancia y el erotismo que presentaba la mujer antes de la revolución se presenta sólo en mujeres que sirven al ejército del Kuomintang, o bien prostitutas para los japoneses.

Aunque es claro que el nivel de producción cinematográfica decae en este periodo, también es cierto que se explotan las posibilidades del cine como medio educativo y propagandístico, así mismo, se exploran diferentes creaciones visuales y el impacto que éstas tienen cuando se utiliza un lenguaje cinematográfico determinado.

2.1.7 Quinta Generación

La Quinta Generación de directores surgida en 1977 se forma ante un nuevo plan de modernización en el orden político y cultural impulsado por Deng Xiaoping. Diversas escuelas y estudios cinematográficos cerrados durante la revolución fueron re abiertos, uno de ellos es el Instituto de Cine de Pekín, el cual dio como frutos a la quinta generación de cineastas chinos.

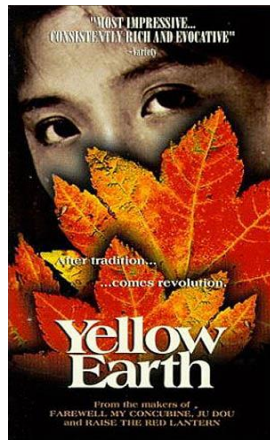
Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

Poco preocupados por la venta en taquilla, directores como Tian Zhuangzhuang (*The red elephant*, 1982), Zhang Junzhao, Chen Kaige (*Tierra amarilla*, 1984; *Adiós a mi concubina*, 1993) y Zhang Yimou (*Sorgo rojo*, 1987) desarrollan películas de alcance internacional que participan en una serie de festivales alrededor del mundo. El despunte de la quinta generación se dio a inicios de los años ochenta y se encargará de formar el cine chino contemporáneo.

Las obras de estos directores buscan exaltar el valor de la naturaleza y del paisaje rural sobre el urbano. Aunque el régimen comunista sigue en pie, esta generación deja de utilizar el cine como un instrumento de propaganda. Se independiza y su apertura a temáticas reflexivas sobre la realidad los lleva a triunfar y a hacer de nueva cuenta sustentable la industria cinematográfica china.

Algunas películas aún son censuradas y condenadas, como *Tierra Amarilla*⁴¹ (1984) de Chen Kaige, sin embargo es esta un parteaguas en lo que también se conoció como Nueva Ola, permitiendo cada vez con mas fuerza la producción de filmes que tendrían fama mundial en festivales como Cannes o bien en Berlín.

Entre las principales obras filmicas de este periodo encontramos *Uno y Ocho* (1983) dirigida por Zhang Jungzhao; *Sorgo Rojo* (1986) de Zhang Yimou, ganadora en la Berlinale; *Ladrón de Caballos* (1986) de Tian Zhuangzhuang, entre otros.



Póster de la película
Tierra Amarilla de
Chen Kaige (1984)

2.1.8 Sexta Generación

La Sexta Generación de directores surge en medio de otro conflicto de orden político. En 1989 se llevan a cabo una serie de protestas ante los resultados de reformas políticas y económicas, el

⁴¹ Gómez Tarín, Francisco Javier, *Wong Kar Wai. Grietas en el espacio – tiempo*. Madrid, Akal, 2008. p.13.

Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

aumento del desempleo, además de que pese a los cambios seguían existiendo políticas represoras en el ámbito cultural y artístico. Desde abril de 1989 hasta junio del mismo año, un movimiento de masas iniciado por estudiantes acampó en la plaza de Tiananmen para exigir una reforma política, buscando una participación más activa de los ciudadanos chinos en su gobierno⁴².

El gobierno rechazó llegar a una negociación con los jóvenes estudiantes, y no conforme con eso, envió al Ejército de Liberación Popular a la plaza. Cargado con tanques, bayonetas y gases lacrimógenos, además de tener la indicación de limpiar la plaza, el ejército abrió fuego el 4 de junio de 1989, asesinando a una gran cantidad de jóvenes estudiantes, aplastando a algunos de ellos con los tanques, dando como resultado una masacre que no se olvidaría.

Dicho hecho marcó la temática que el cine utilizaría. Si bien se mantienen algunos de los directores representativos de la Quinta Generación, surgen también otros cineastas, quienes toman como maestro a Chen Kaige. La crudeza de la masacre de Tiananmen los lleva a hacer un cine más crudo, la crítica a las políticas chinas se hace presente y muchos de ellos son censurados en su país, lo que no impide que sus filmes se exhiban alrededor del mundo.

Mientras la Quinta generación presenta el paisaje rural, la Sexta Generación se concentra en mostrar lo que está pasando en la ciudad. Las pocas posibilidades de crecimiento y una juventud que parece no encontrar el rumbo en un país en el que la represión ideológica está a la orden del día. Las prohibiciones chinas llevan a los cineastas de ésta generación a realizar un cine con menor producción y por tanto con un costo menor, tomando el ejemplo de los neorrealistas italianos.

Los principales exponentes de esta generación son Zhang Yuan, director de filmes como *Beijing Bastards* (1993) y *East Palace, West Palace* (1996), siendo uno de los primeros en abordar el tema de la homosexualidad en la China Continental; Zhang Yang, director y escritor, entre sus películas están *Spicy Love Soup* realizada en 1997 y *The Shower* (1999) ganadora en el festival de San Sebastián; encontramos también a Jia Zhangke, Wang Xiaoshuai director de *Beijing Bicycle* (2001), y entre las mujeres está Ning Ying, directora de *I love Beijing* (2001)⁴³.

Además de los filmes producidos subterráneamente, existen también obras reconocidas en el ámbito mundial que se realizan en el marco de lo permitido por el gobierno chino y con una producción mayor como *Héroe* (2002) y *La maldición de la flor dorada* (2006) ambas dirigidas por Zhang Yimou.

⁴² Véase King Fairbank, John, *China, una nueva historia*, España, Editorial Andrés Bello, 1992. p. 509

⁴³ Torrecilla, *op.cit.*, 479.



La Maldición de la flor dorada (2007) Zhang Yimou.

En la última década muchos directores de China Continental han logrado llevar sus películas a diferentes festivales alrededor del mundo, logrando el reconocimiento, así como algunos premios, entre ellas están: *Vacaciones de invierno* (2010) de Li Hongqi, *I wish I knew* (2010) de Jia Zhangke y *Ciudad de Vida y Muerte* de Lu Chuan.

Los filmes de esta generación permiten que el cine chino se popularice y sea cada vez más aceptado en occidente. De principios de los años 90 a nuestros días, el cine ha permitido observar una China en proceso de modernización y adaptación de procesos culturales occidentales. Poco a poco la división entre una generación y otra se ha disuelto, debido a que el cine chino permite cada vez mayores posibilidades tanto en el ámbito comercial como en el ámbito artístico, además de una oportunidad más amplia de producir y crear filmes de calidad. Aunque es necesario mencionar que son los cines de Hong Kong y Taiwán los que han tenido una mayor aceptación y comercialización, tanto en Europa como en América.

2.2 Cine en Hong Kong

2.2.1 La llegada del cinematógrafo a la colonia británica

La industria cinematográfica en Hong Kong ha sido muy distinta a la de China Continental, desde un inicio ha estado marcada por una fuerte influencia de occidente y sus alcances han sido mayores, sin embargo, su historia es tan rica como la de la cinematografía de China Continental. Sus temas son completamente distintos, lejos de ser un instrumento propagandístico o de crítica social, el cine de Hong Kong apuesta por el espectáculo.

Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

Hong Kong fue colonia británica de 1842 hasta 1997, cuando volvió a ser parte de la República Popular China, aunque su adhesión fue de carácter administrativo por lo cual cuenta con independencia ante las políticas y decisiones económicas de China Continental. Los 155 años que Hong Kong fue colonia británica le permitieron tener una cinematografía y un desarrollo artístico que contrasta fuertemente con el cine de Shangai o de Beijing.

Como a Shangai, el cine llega a Hong Kong en 1896, pero es hasta 1909 que Hong Kong inicia su creación cinematográfica a cargo de Liang Shaopo, quien realizó dos cortometrajes *El robo del pato mandarín*, y *El asunto de la copa*⁴⁴. Para 1913 se realiza el primer largometraje, dirigido por Lai Man-Wai llamado *Zhuangzi prueba a su esposa* (1913), siendo este el primer filme del continente asiático en el que apareciera una mujer en pantalla grande.



Zhuangzi prueba a su esposa (1913)

De 1913 a 1930 la producción cinematográfica hongkonesa es insipiente, sin embargo, para 1934 la compañía cinematográfica *Tian Yi*, dirigida por los hermanos Shaw llega también a Hong Kong, y pronto se consolida como una de las más grandes casas productoras en el territorio.

2.2.2 Hacia la construcción de una industria cinematográfica

Durante en desarrollo la Segunda Generación del cine chino continental, la guerra de resistencia en contra de Japón dio como resultado que una gran cantidad de directores de cine se mudaran a Hong Kong y Taiwán, desarrollando sus carreras fílmicas sin problemas en la colonia británica.

Ante la guerra, el gobierno de la República Popular se mudó a Taiwán, llevando consigo a una serie de directores, lo que permitió que pronto se diversificarán estas industrias por separado⁴⁵. Es a partir de dicho suceso, que la industria cinematográfica de Hong Kong toma mayor fuerza, ante las posibilidades económicas y la libertad de desarrollo de historias, muchos directores impulsaron su cinematografía.

Cineastas como Cai Chusheng, quien es exiliado por la invasión japonesa, dirige filmes como *La Isla Huérfana*, a la par de Shih Tung-shan. Los temas en su mayoría son contra la

⁴⁴ Sadoul, Georges. *Op cit.* P. 406

⁴⁵ Jason C. Hu. *Op. Cit.*, p. 4.

Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

ocupación japonesa y en algunos casos, sobre todo para los cineastas provenientes de la República Popular, el nacionalismo ocupa un lugar preponderante.

Con la llegada de directores de Shangai surge también un conflicto idiomático, ya que, mientras en China Continental se habla chino mandarín, en Hong Kong el idioma preponderante es chino cantonés. La compañía cinematográfica de los hermanos Shaw pronto comienza a producir películas en mandarín con altos presupuestos para su realización, lo que permite que el cine en este idioma se desarrolle con mayor fuerza en Hong Kong. Así, de 1937 a 1941, surge una etapa de oro en el cine de Hong Kong.

La invasión japonesa ocasiona que de 1941 a 1945 el cine también sufra una breve recesión, tanto la producción hongkonesa, como la producción japonesa en la colonia británica son incipientes. Para 1946 se reanuda y se intensifica, logrando que en 1949 se realicen alrededor de 200 filmes⁴⁶.

A partir de la década de los 50 el cine se expande, las producciones son de carácter comercial, y se alejan cada vez más del cine didáctico o propagandístico de la China continental. La casa productora de los hermanos Shaw se convierte en la más popular dentro de Hong Kong. Sus grandes producciones dan como resultado que se construya un sistema de estrellas (*star system*). Para los años 60 popularizan el cine a color, mientras que la realización de filmes hablados en cantones cada vez es menor. Los géneros abordados siguen diversificados, hay historias fantásticas e intrigas sentimentales, además de la reincorporación del género *wuxia pian*⁴⁷, y el kung fu, géneros que permiten que la industria cinematográfica de Hong Kong se expanda.

2.2.3 El despunte de la industria cinematográfica de Hong Kong y el cine de artes marciales

El cine de artes marciales se populariza en Hong Kong en 1949 cuando aparece *La verdadera historia de Wong Fei-Hong*, serie de 104 películas basadas en la vida de Wong Fei Hong, maestro de artes marciales en Hong Kong. Interpretado por Kwan Tak Hing, estas obras popularizaron este género en el cine. Las historias representadas nunca se ubicaron en un espacio temporal determinado, pero siempre hicieron referencia a un tiempo épico, basados en los mitos y leyendas de la antigua China.

⁴⁶ Sadoul, Georges, *Op. cit.* P. 411

⁴⁷ Género tradicional que representa una aventura épica de artes marciales que surge de la literatura china. CAPARRÓS, Lera, J. M. *El cine del nuevo siglo*, p. 17.

Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

La tradición de la historia de Wong Fei Hong se prolongaría hasta 1970, todos estos filmes producidos por la compañía de los hermanos Shaw. Al mismo tiempo, diferentes directores desarrollaron su obra filmica basándose en el wuxia: Chang Cheh y King Hu entre otros crearían obras en las que revolucionarían la forma en que se percibía el wuxia, además de exaltar el papel del guerrero. Sus filmes más representativos fueron *The one armed swordsman* (1967) de Cheh, y *Come drink with me* (1966) película de King Hu.

Para 1970 la popularidad y fuerza de Shaw Brothers como casa productora se vería opacada por la compañía *Golden Harvest*⁴⁸, la cual, con apertura a productoras estadounidenses, se encargaría de producir dos de los más importantes filmes del icónico Bruce Lee. Aunque cuenta con una gran cantidad de películas, *El gran jefe* (1991) y *Puños de Furia* (1972), dirigidas por Lo Wei y realizadas al lado de la Golden Harvest catapultaron su carrera al ámbito internacional, el éxito de éstas se debió también a la implementación de una unión entre artes marciales y el género cómico.



Meses más tarde Bruce Lee formaría su propia productora *Concord Films* para realizar una de sus tres grandes obras cinematográficas, en la cual además fungiría como coproductor, director, actor y guionista: *El regreso del dragón* (1972). Al año siguiente aceptaría la oferta de *Golden Harvest* en coordinación con *Warner Brothers Pictures* para la primera coproducción entre Estados Unidos y China, *Operación Dragón* (1973), última película que filmaría antes de su muerte en el mismo año.

Su influyente legado dejó la tradición hongkonesa por las películas de artes marciales, en específico de kung fu. Pronto diferentes actores como Chow Yun-fat y Jackie Chan serán reconocidos mundialmente por sus papeles en filmes de dicho género. Éste último también nacido en Estados Unidos, retomaría el éxito logrado con películas de acción y comedia, desarrollando en Hong Kong un vasto currículum en cuanto a cine de artes marciales.

A la par del cine de kung fu, surge el llamado *heoric bloodshed*, cine de acción en el que el héroe en ocasiones quebranta la ley, sin embargo, el honor, la lealtad y una búsqueda de venganza justa lo llevan a hacer un derramamiento de sangre en sus adversarios. El combate a través de artes marciales sigue existiendo, pero también se presentan armas de fuego que acompañan al personaje principal hasta vengarse. Dicho género también se popularizó con gran facilidad en Hollywood.

⁴⁸ Gómez, Tarin, Francisco Javier, *op. Cit.* p.15

Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

Entre los directores más importantes dentro del cine de acción y comedia de los últimos tiempos sobresalen John Woo (*El acantilado rojo* 2003), Tsui Hark (*Once upon a time in China* 1990), Johnnie To (*Exiliado* 2003) y Ringo Lam (*City on fire* 1987). La industria cinematográfica hongkonesa en este género sigue produciendo hasta nuestros días filmes con una gran comercialización alrededor del mundo y algunos de los directores más representativos han entrado incluso a Hollywood tanto como directores, como productores.

2.2.4 Primera y segunda Ola en Hong Kong

Mientras a finales de los años setenta y principios de los ochenta el cine de artes marciales permite la creación de una importante industria cinematográfica en Hong Kong, y en China Continental la Quinta Generación de directores comienza su impulso, se desarrolla en la colonia británica un grupo de directores que se agrupan dentro de la Nouvelle Vague o Nueva Ola 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, 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.”⁴⁹

Lejos de un cine de carácter comercial, los nueva oleros de Hong Kong apelan al desarrollo de la vida en los paisajes mientras que su visualización en torno a los filmes es más compleja que cualquier película de Kung Fu. Ann Hui (*El secreto*, 1979), Allen Fong (*Padre e hijo*, 1981), y Patrick Tam (*The Sword*, 1980), son los directores mayormente reconocidos.

La búsqueda principal es hacer cine para gente joven con temas novedosos y humorísticos, la producción barata y ágil, recae en su mayoría en la casa productora *Cinema City & Films Co.*, sin embargo, su éxito no es grande, ni siquiera en el mismo circuito cinematográfico de Hong Kong.

A finales de los ochenta la Nueva Ola en Hong Kong sería rápidamente remplazada por la Segunda Ola, formada por un grupo de directores también nacidos en el seno de la producción televisiva, pero con una mayor experiencia profesional. También abocados a los temas intimistas, en los cuales la sensibilidad, el amor y el paisaje urbano son actores principales dentro de la vida diaria,

⁴⁹ *Idem*

Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

y por tanto del cine. Asimismo rápidamente se disuelve el sistema de estrellas creado por los filmes de acción y artes marciales.

Contando con popularidad después de la declaración chino-británica de 1984 de la devolución de la colonia a la República Popular en 1997, Fruit Chan, Alex Law, Peter Chan, Mabel Cheung, Lawrence Ah Mon, Stanley Kwan y Wong Kar Wai entre los más importantes directores de esta ola, estuvieron “dispuestos a renovar las bases estéticas e ideológicas de una cinematografía que necesitaba una dosis de frescura e imaginación mientras se acercaba al mismo tiempo, desde un realismo dinámico, a los problemas básicos de una nueva generación que pedía abrirse paso a través de las arcaicas estructuras sociales.”⁵⁰

Rápidamente el ascenso de sus películas al mundo del cine de autor y por tanto al circuito de festivales alrededor del mundo los llevará a ser reconocidos por su estética y su visualización compleja, aunque sus obras no gocen de una gran comercialización, ya que además la mayoría de éstas son de carácter independiente.

Otro hecho que marca el desarrollo de esta segunda ola es la reincorporación de Hong Kong como Región Administrativa Especial a la República Popular China, hecho que da como consecuencia una gran crisis económica en todos los ámbitos. La producción cinematográfica en Hong Kong va en descenso y en ocasiones los rodajes de películas se retrasan por meses.

De 1997 a nuestros días, la crisis ha afectado seriamente el desarrollo de la industria, sin embargo, tanto la década de los noventa, como los primeros años del siglo XXI han permitido a Hong Kong crear una industria cinematográfica, que en el marco de la producción independiente, ha entregado al mundo películas de gran calidad y contenido.

Entre las figuras principales de esta Segunda Ola están Fruit Chang, quien dirige *Made in China* (1997) y *The Longest Summer* (1997); Peter Chan dirige *Comrades, Almost a love Story* (1996) y *Golden Chicken* (2000); Mabel Cheung reconocida en el Festival Internacional de Cine de Hong Kong por *City of Glass* (1998); y Wong Kar Wai director que se da a conocer en la escena mundial por filmes como *Chungking Express* (1994), *Happy Together* (1997), *Deseando Amar* (2000), y *2046* (2004).

Cabe mencionar que durante este periodo también aparecen en escena diferentes actores quienes son constantemente utilizados en los filmes de estos directores. Los más reconocidos son

⁵⁰ MARTÍNEZ, Beatriz, “Los nuevos cines de Hong Kong”, en *Cine Asia*, URL: http://www.cineasia.net/general/actividades/Latido%20Montana_Karma/Especial_Kenneth.html, México, Diciembre 2010

Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

Andy Lau, Maggie Cheung y Tony Leung, quienes, sin necesariamente formar parte de un sistema de estrellas, protagonizan una y otra vez filmes de los directores de esta segunda ola.

Así pues, tan amplia como el cine de China Continental, la industria cinematográfica de Hong Kong ha producido grandes directores, y excelentes obras cinematográficas que han sido reconocidas en todo el mundo. Cabe recordar que su posición geopolítica ha contribuido fuertemente con su desarrollo, y que, aunque hoy en día la industria del cine de esta ahora Región Administrativa Especial aún no se recupera del todo, su fuerza reside en que está produciendo películas de gran calidad que son fácilmente reconocidas por críticos de cine de todo el mundo.

2.3 El Cine de Taiwán

La cinematografía de Taiwán, como la de Hong Kong contrasta en gran medida con el cine desarrollado en China continental, debido a que sus características geopolíticas lo han situado en un marco contextual bastante diferente. Para empezar hay que decir que Taiwán es una isla que se encuentra aislada del territorio chino, si bien hoy en día pertenece en cierta forma al dominio político de ésta, durante 50 años fue dominado por Japón como resultado de la Primera Guerra Sino-Japonesa (1894-1895).

Desde 1895 hasta 1945 el desarrollo cinematográfico de Taiwán estuvo en manos de la industria e ideología nipona, del mismo modo, las producciones que llegaban al país eran en su mayoría japonesas o estadounidenses dejando un margen muy limitado para el desarrollo cinematográfico independiente de la isla.

En 1945, ante la ocupación japonesa de China, el gobierno retoma Taiwán y se instituye en la Isla, con él, diferentes directores se mudan, logrando que por primera vez el cine de Taiwán tenga un desarrollo individual⁵¹. Una vez lograda la formación de la República Popular China y el regreso del poder a ésta, Taiwán quedó en manos del Partido Nacionalista, a cargo de Chiang Kai Chek, la isla se instituyó como una República China, dando paso a que el desarrollo cinematográfico se expandiera un poco, aunque seguía siendo fuertemente controlado por el Kuomintang, tanto en lo económico como en los contenidos, ya que, en contraposición al cine de China Continental el partido impedía la difusión de mensajes comunistas dentro de las películas.

⁵¹ Jason C. Hu. *Op. Cit.* p.4

Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

Poco a poco se comienza a desarrollar una industria cinematográfica también idiomáticamente diversa, existen filmes en chino mandarín y en dialecto taiwanés, esto no impide que se desarrollen dos vertientes principales en cuanto a género. Mientras el partido promueve películas propagandísticas, se producen también filmes dirigidos al entretenimiento como comedias, melodramas y filmes de artes marciales, aunque ninguno de estos presente un aporte significativo al lenguaje cinematográfico⁵².

Ante un panorama algo difícil el cine de Taiwán logra salir adelante, siendo para finales de los años sesenta una de las industrias más fuertes dentro de la cinematografía asiática. Entre los filmes más importantes se encuentran los de Li Han Hsian y King Hu, quienes además se alían con algunos directores hongkoneses logrando la producción trabajos visuales diferentes e interesantes.

La muerte de Chiang Kai Chek en 1975 abre una nueva puerta al cine de Taiwán, si bien su hijo queda a cargo del poder, el control de contenidos y de recursos para la producción es menor, lo que da paso a que se haga un cine con una mayor calidad artística y visual que será llamada Nueva Ola de Taiwán.

2.3.1 El reconocimiento del cine de Taiwán y la Nueva Ola

Como en Hong Kong, en Taiwán se produce también un movimiento denominado Nueva Ola, surgido a partir de 1982 con el estreno de la película *In Our Time*, dirigida por Edward Yang. Desde ese momento hasta nuestros días, los cineastas taiwaneses se preocuparon por realizar un cine que reflejara la vida cotidiana y la influencia de las tensiones sociales y políticas en ésta. Sin embargo su apuesta va mas lejos, los directores de esta nueva ola buscan implantar un estilo visual totalmente nuevo, y con ello rápidamente modifican los modos y la expresiones al hacer cine.

Entre los principales directores están el ya nombrado Edward Yang, Hou Hsiao Hsien, Ang Lee, Wan Jen y Tsang Jong-cheung, entre otros. Entre las principales características de su estilo cinematográfico está el uso de fracturas cronológicas en las que emplean cortes narrativos y fragmentados que dan a las historias una complejidad narrativa que se aleja del discurso hegemónico de Hollywood⁵³.

⁵² Kellner, Douglas, "New Taiwán cinema in the 80's" en *Jump Cut: A review of contemporary media*. No. 42, Diciembre de 1998. (en línea). URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC42folder/80sTaiwanCinema.html> México, Diciembre de 2010.

⁵³ "Several directors, especially Hou and Edward Yang, use a fractured narrative style with fragmentary scenes, unconventional episodic narrative cuts, and often a complex storyline that forces the viewer to construct the narrative and

Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

Asimismo, los nuevos talentos taiwaneses buscan realizar sus filmes al exterior, dando importancia a un paisaje rural, al mismo tiempo presentan una dualidad, mientras que logran reconstruir el sentimiento de una sociedad taiwanesa contemporánea que es resultado de una historia bastante compleja, logran representar también una visión muy personal e individual del sentido de la vida.

La industria cinematográfica de Taiwán ha logrado llegar al extranjero y ser reconocida con facilidad por diversos críticos y festivales de cine alrededor del mundo. Los títulos mayormente reconocidos son *The Wedding Banquet*, dirigida por Ang Lee en 1993, ganadora de la Berlinale; *City of Sadness* realizada en 1989 por Hou Hsiao Hsien, uno de los personajes más representativos de esta Nueva Ola de Taiwán, y *Yi Yi* (2000) de Edward Yang cuya obra se ha estudiado a la par de la obra de Wong Kar Wai.

2.4 Consideraciones generales sobre el cine chino

Es indudable que la cinematografía china es extensa y bastante compleja. Desde el cine didáctico y propagandístico de la China Continental, hasta las películas de acción y artes marciales de Hong Kong, el cine de esta región ha logrado tener éxito, pese a que muchas veces nos pueda parecer extraño o incluso lento.

Como hemos visto, cada una de estas instancias ha creado una industria cinematográfica con fuerza y desarrollo potencial, a tal grado de contar con figuras reconocidas alrededor del mundo.

Asimismo China ha creado sus propios festivales, dando apertura al mundo cinematográfico, dejando tanto que sus películas salgan a occidente, como que filmes del mundo entero sean proyectados, hecho que evidentemente ha favorecido a su industria, no sólo en el plano comercial, sino también a través de la difusión cada vez mayor de directores y grandes obras realizadas en dicho país.

Hoy por hoy es innegable el desarrollo visual que China ha tenido en sus tres instancias cinematográficas principales, lo que lo coloca como un país creador de grandes producciones que deben ser reconocidas y estudiadas a fondo.

put the pieces together to produce a reading of the film. The films rarely have a conventional beginning, middle and end, or standard Hollywood pacing.”

Véase Kellner, Douglas, “New Taiwan cinema in the 80’s” en *Jump Cut: A review of contemporary media*. No. 42, Diciembre de 1998. (en línea). URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC42folder/80sTaiwanCinema.html>
México, Diciembre de 2010.

2.5 Bibliografía Capitular

- AMADOR, Bech, Julio. *Las raíces mitológicas del imaginario político*, México, Porrúa 2004.
- ANGUIANO, Eugenio (coord.). *China Contemporánea. La construcción de un país* (desde 1949), México, El Colegio de México, 2001.
- BOTTON, Flora (coord.) *Historia Mínima de China*. México, El Colegio de México, 2010.
- CAPARRÓS, Lera, J. M. *El cine del nuevo siglo*, Madrid, Ediciones Rial, 2004.
- Colección China. *La Historia*, Beijing, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1984.
- CUI, Mengyang, *Hong Kong cinema and the 1997 Return of the Colony to Mainland China. The Tensions and the consequences*, Dissertation, USA 2007.
- GÓMEZ Tarín, Francisco Javier, *Wong Kar Wai. Grietas en el espacio – tiempo*. Madrid, Akal: 2008.
- FAIRBANK, Jonh K. *China, una nueva historia*, España, Editorial Andrés Bello, 1992.
- HEREDERO, C.F. *La herida del tiempo: el cine de Wong Kar Wai*, Valladolid, Semana Internacional de Cine, 2002.
- JASON C. Hu. *An overview of the Chinese film industry*, Taiwan Government Information Office, 1993.
- ROBINSON, Joan. *La Revolución Cultural en China*. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1969.
- ROBERTS, J. A. G., *Historia de China*, Universidad de Valencia, 2008.
- RODRÍGUEZ, María Teresa. *El siglo XX en China*. Textos breves de Economía. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Económicas, 2001.
- RONG, Deng. *Deng Xiaoping y La Revolución Cultural*, España, Editorial Popular, 2002.
- SADOUL Georges, *Historia del cine mundial: desde sus orígenes hasta nuestros días*. México, Siglo XXI, 1983.
- SHELDON, Hsiao-peng, *Transnational Chinese Cinemas*, Universidad de Hawai, 1997.
- SPENCE, Jonhatan, *Mao*, Nueva York, Mondadori, 1999.
- VOLPI, Gianni.Tr. JORDÁ, Jorge, *Cine Chino y Revolución cultural*. Anagrama; Barcelona 1976.

Tríptico

- Retrospectiva, 100 años de cine chino. Homenaje. Quito, Ecuador: Cinemateca Nacional.2006.

Artículos

- GÓMEZ Tarín, Francisco Javier, “China, en la frontera del discurso fílmico”, en Cuadernos del Ateneo de La Laguna, núm. 12, Ateneo de La Laguna, 2002. Págs. 33-38.
- GÓMEZ Tarín, Francisco Javier, “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”, El cine y las pasiones del alma, Madrid, Revista Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura, Febrero, 2003. Págs. 355-372.

Artículos electrónicos

- ÁLVAREZ Macías, Nuria, “Historia del cine chino” en *Cine y Letras*. 11 de octubre de 2007. URL: <http://www.guzmanurrero.es/index.php/Clasicos-del-cine/Historia-del-cine-chino-l/Page-6.html> Consulta: Octubre de 2010.
- ÁLVAREZ Macías, Nuria, “Historia del cine Hong Kong” en *Cine y Letras*. 28 de Noviembre de 2007. URL: <http://www.guzmanurrero.es/index.php/Clasicos-del-cine/Historia-del-cine-de-Hong-Kong-l/Page-12.html>
- CARRILLO, Beatriz, El siglo del cine: la trayectoria cinematográfica de China y Japón, en *México y La Cuenca del pacífico*, Enero –Abril de 2000, pp. 66 – 71. URL: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/pacifico/Revista9/14Beatriz.pdf> Noviembre de 2010.
- GARCÉLLS Suárez, Agustín, “Los Noventa y la Segunda Ola del cine Hongkonés”. *Miradas, Revista del audiovisual*. Fragmento de la tesis de grado *Tradición, violencia y temporalidad: propuesta para un acercamiento a la cinematografía hongkonesa. La obra de Wong Kar-Wai*, defendida el pasado año en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. URL: http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=353&Itemid=53 Noviembre de 2010
- KAROL, K. “La primavera de Pekín. La represión siembra la duda sobre el porvenir de la apertura en China” en *Revista de la Universidad Nacional*, No. 21, 1989. URL: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/12024> Diciembre de 2010.

Capítulo 2 Una mirada a la cinematografía china. De las sombras eléctricas al cine de autor

- KELLNER, Douglas, "New Taiwán cinema in the 80's" en *Jump Cut: A review of contemporary media*. No. 42, Diciembre de 1998. (en línea).
- URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC42folder/80sTaiwanCinema.html> México, Diciembre de 2010.
- MARTÍNEZ, Beatriz, "Los nuevos cines de Hong Kong", en *Cine Asia*, URL: http://www.cineasia.net/general/actividades/Latido%20Montana_Karma/Especial_Kenneth.html, México, Diciembre 2010
- PARRA, Aritz, "Xien Jin, el cineasta políticamente incorrecto", en *Elmundo.es* Obituarios. 13 de noviembre de 2008.
- URL: <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/10/20/obituarios/1224495010.html?a=34f8cdf2f6e560fe79d7e85567a926c3&t=1224511396> México, Noviembre 2010.
- TORRECILLA, Amaia, "Balance de una década de cine Asiático". *Anuario Asia Pacífico, Barcelona: 2007*. URL: <http://www.anuarioasiapacifico.es/anuario2007/pdf/Cultura4.pdf> Octubre de 2010.

Tesis

- PÉREZ Lemús, Ana Valeria, *Estrategias de las industrias cinematográficas locales frente al monopolio Estadounidense. Los casos de China, India, México y la Unión Europea, periodo 2000 – 2006*. Tesis UNAM, México DF. 2008.

3

Capítulo

Wong Kar Wai.
Del amor imposible al tiempo perdido



Capítulo 3

Wong Kar Wai. Del amor imposible al tiempo perdido

3.1 El hombre de la mirada oculta

Detrás de unas gafas oscuras, en medio de la segunda ola cinematográfica hongkonesa, aparece Wong Kar Wai. Director, productor, guionista y actor, nacido el 17 de julio de 1958 en Shangai. Kar Wai, quien nacería dentro de China continental, se mudaría a la edad de 5 años, en 1963, a Hong Kong, ante la llegada de Mao Tse Tung al poder.



Su traslado a Hong Kong sería determinante para su cultura cinematográfica. En primer lugar se enfrentó a la preponderancia del idioma cantonés, mientras que el hablaba mayoritariamente mandarín. El cambio cultural e idiomático lo llevaría a acercarse al cine. Durante las tardes de su infancia se dedicó a disfrutar de diversos filmes, algunos en cantones, a fin de aprender el idioma, al mismo tiempo que la universalidad de la imagen le permitía conocer el mundo que lo rodeaba.

Si bien ve mucho cine chino, también se expone a las obras de los nuevos autores franceses, tales como Godard, Truffaut, y Resnais, lo cual será también una fuerte influencia en el cine que más tarde realizaría. Su gusto por el arte cinematográfico no surge únicamente partir de éste hecho, sino que es inculcado por su madre, quien además de ser amante del cine, gusta de otras artes, como la música sudamericana. Gusto que más adelante se verá fuertemente representado en cada uno de los filmes de este cineasta.

Por su parte, su padre le muestra el trabajo de diversos genios de la literatura iberoamericana como Julio Cortázar, Manuel Puig y Gabriel García Márquez, este hecho determina la forma en que a través de la narración de sus filmes, Kar Wai juega con el tiempo⁵⁴.

Considerado hoy en día uno de los grandes cineastas de nuestro tiempo, representante y jurado en festivales tan importantes como el de Cannes, Wong Kar Wai inició su carrera profesional en televisión. Si bien su principal carrera fue Diseño gráfico en la Escuela Politécnica de Hong Kong,

⁵⁴ Gómez Tarín Francisco Javier, *Op Cit.*. P. 17.

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 3 Wong Kar Wai. Del amor imposible al tiempo perdido

a los 19 años tuvo la oportunidad de acercarse a la producción televisiva, hecho que lo llevó a ser asistente de producción, y con el paso del tiempo también guionista.

A la par de estos sucesos, en China se desarrolla en el ámbito cinematográfico la *quinta generación* de directores, los cuales, al término de la Revolución Cultural China, dieron un nuevo enfoque a la forma de realizar cine. Por su parte el cine en Hong Kong y Taiwan también cuenta con una transformación, surgen la Nouvelle Vague Taiwanesa, y la Nouvelle Vague de Hong Kong, movimientos que retoman los principios de los críticos franceses en la década de los 50, y los aplican a la cotidianeidad de la vida en oriente.

Mientras este fenómeno cinematográfico se desarrolló, Kar Wai continuó su desarrollo dentro del medio televisivo y tuvo la oportunidad de colaborar en algunos guiones de cine. Si bien no fue cabeza de producción ni realizador, esto le permitió obtener experiencia, poco a poco su colaboración con diferentes cineastas chinos renombrados va en aumento, hecho que le permitió sentar las bases de su obra cinematográfica.

En 1982 dejó de colaborar en televisión y se unió a la compañía cinematográfica Cinema City, la cual, dentro de Hong Kong aún en nuestros días se encarga de producir cintas de artes marciales, cuya calidad no es la mejor. Durante ésta etapa Wong Kar Wai intentó colaborar en algunos proyectos como guionista, además de hacer los propios, sin embargo, sus propuestas son rechazadas.

De 1982 a 1987, Kar Wai colaboraría en diversas obras cinematográficas, de diversos directores, la mayoría de ellos provenientes de la nueva ola hongkonesa, como Ann Hui, Allen Fong y Patrick Tam. Pronto se incorporaría a las filas de la segunda ola de directores, los cuales a partir de la década de los 80, y también con orígenes en la televisión, darían paso a un cine más intimista, alejado de las artes marciales y, de carácter independiente, sin el apoyo los grandes estudios. Directores como Mabel Cheung, Alex Law, y Jeff Lau, junto con Wong Kar Wai serían protagonistas de esta nueva escena.

En 1988, y con casi una década de experiencia como guionista y colaborador de otros filmes, Wong Kar Wai realizó su ópera prima *As tears Go by*, cinta galardonada en el Festival Internacional de Cine de Hong Kong, y en la selección de la Semana de la Crítica del Festival de Cannes en 1988, además de ser éste uno de los filmes orientales más rentables de la época.

El establecimiento de Kar Wai en la pantalla grande determinaría un cambio absoluto en las formas de hacer cine en Hong Kong. “Con las mismas herramientas visuales que sus coetáneos

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 3 Wong Kar Wai. Del amor imposible al tiempo perdido

estaban utilizando para hacer películas de acción con gran éxito en taquilla, Wong empezó a hacer filmes muy personales, sumamente poéticos, haciendo caso omiso de las reglas del desarrollo narrativo, y desafiando las costumbres tradicionales chinas.”⁵⁵

Desde su primer filme, Wong Kar Wai dejó entrever su estilo a la hora de hacer cine, si bien éste se perfeccionaría y estilizaría con el tiempo, la temática del amor imposible o no correspondido, así como el tiempo detenido, serían características que tanto en la forma, como en el fondo, son retratadas. Asimismo fue en *As tears go by*, la primera película en la que haría mancuerna con Maggie Cheung y Andy Lau, quienes más adelante se convertirían en asiduos protagonistas de los filmes de este prolífico cineasta.

Su primer filme marcó un reconocimiento mundial, y la posibilidad de continuar con su carrera filmica. Poco a poco Wong Kar Wai iría juntando un equipo de personas que, tanto en el ámbito artístico, como técnico, fotografía, dirección de arte, y musicalización, entre otros, colaborarían para asentar y reafirmar, con el tiempo, su estilo. Logrando así,

“argumentos deslavazados dotados de una estructura poética, excéntricas voces en off, colores intensos, espectaculares escenas rodadas en cámara en mano y de una extravagante composición pictórica: cine urbano de recuerdos, donde el amor sólo es posible en retrospectiva, situado en una ciudad siempre cambiante, que reniega de su pasado, y que pronto dejará de existir”.⁵⁶

Para 1990, la segunda obra cinematográfica salió la luz, *Days of being wild* sería el segundo gran salto de este director hacia una cinematografía sólida, que fructificaría y sería reconocida en todo el mundo, a través de diversos festivales, dando pie a ser considerado uno de los grandes directores contemporáneos.

⁵⁵ Tirard, Laurent. *Lecciones de cine: clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Barcelona, Paidós 2003. P. 203.

⁵⁶ Möller, Olaf, “California dreamin” en *Cine de los 90*, Alemania, Tashend, 2002 P. 209.

3.2 Hacia una estilización cinematográfica. Los días salvajes, el amor perdido, y las artes marciales

Days of being wild, segunda obra del cineasta chino Wong Kar Wai, reconocida como la primera parte del tríptico *Days of being wild*, *In the mood for love* y *2046*, colocaría a este director en el circuito de festivales más reconocidos alrededor del mundo. Si bien el éxito comercial de este filme no es trascendente, permitió la consolidación de la obra de Wong Kar Wai, siendo un paso más en el proceso de reafirmación de su estilo único.

A partir de *Días salvajes* los juegos temporales se hacen más evidentes, el uso de ralentización y de colores específicos, así como música occidental, en su mayoría iberoamericana, entre otros detalles, se convierten en un común denominador de todo el



filme. La aparición del director de fotografía, el australiano Christopher Doyle dentro de la película, será determinante, ya que junto con éste, Wong Kar Wai irá estableciendo en cada uno de sus filmes condiciones en cuanto al encuadre y movimiento de la cámara, que pronto se convertirán en firmas distintivas de la mancuerna de este director y el hombre detrás de la cámara.

Como lo mencioné, la obra de WKW se sustenta en un equipo de trabajo que, repetido en cada uno de sus filmes, permite que se cree una concentración de ideas y de formas de hacer, afianzando los estilemas que definen el trabajo de este autor, alejándose cada vez más de los convencionalismos, tanto del cine en Oriente, como en Occidente y, al mismo tiempo, combinando lo mejor de ambos.

Asimismo, desde este segundo filme, la repetición de los actores principales se hace presente. Andy Lau, Jackie Cheung y Maggie Cheung, actores y cantantes reconocidos en el medio artístico de Hong Kong, serán figuras importantes, que más adelante, junto con algunos otros actores que se incorporarán en los siguientes filmes, harán carrera cinematográfica dentro del cine de Wong Kar Wai. En algunos casos, la presencia de éstos será determinante para conseguir subsidios y patrocinios para la producción de cada uno de los filmes.

Si bien en el capítulo correspondiente a este filme (*Days of being wild*) explicaré con mayor detenimiento los aspectos sociales que lo rodearon, es importante aquí mencionar que esta película

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 3 Wong Kar Wai. Del amor imposible al tiempo perdido

obtuvo también diversos premios de la Academia de Hong Kong. Tanto la película, como la dirección, el actor, la fotografía y la dirección artística fueron reconocidos y galardonados.

La película, cuya exhibición comercial fue en 1991, se sitúa en el Hong Kong de los años 60. Retratando en cierto modo lo que Wong Kar Wai vivió a los 5 años, a su llegada ahí, principalmente en el ámbito social. *Días salvajes* es una historia de amor, en la cual el libertinaje y las concepciones del amor comprometido se entremezclan, dando como resultado la imposibilidad del amor, no solo dentro de la pareja, sino también en el seno familiar.

Si bien su continuidad *con Deseando Amar y 2046* no es del todo precisa, al final de este filme nos encontramos con la aparición del Sr. Chow, a quien, sin conocerlo, podremos ubicar en el filme que diez años después saldría a la luz, *Deseando amar*.

Después del éxito de este filme, WKW tendría que esperar 4 años para poder producir y realizar otra película. *Ashes of time*, tercer película en orden cronológico de este cineasta chino. Regresando al pasado, más allá de los años 60 de *Days of Being Wild*, *Ashes of time* es un filme de artes marciales, específicamente del género wuxia. Basado en el libro *The eagle shooting heroes* del escritor Jin Yong, cuyo trabajo fue prolífico entre los años 50 y 70⁵⁷. Coproducido con Jeff Lau, este filme se lleva a cabo gracias a la creación de la productora Jet Tone Productions, la cual, fundada por estos dos directores de cine, será la encargada de producir y lograr cada uno de los filmes de WKW.

Galardonada en el Festival de Cine de Venecia en 1994, concentró también la participación de estrellas reconocidas en la cinematografía de Hong Kong. Leslie Cheung, Maggie Cheung, Carina Lau, entre otros. Por su parte Tony Leung hace su primera aparición dentro de la obra cinematográfica de este director. Más tarde sus actuaciones protagónicas serán el común denominador dentro del sistema de estrellas que Wong ha logrado concentrar en sus filmes.

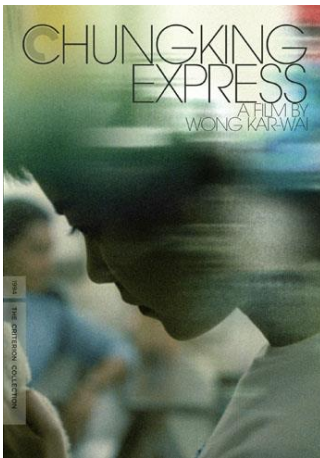
Con un prolongado tiempo de producción debido a los altos costos del filme, el éxito en taquillas no fue el esperado, sin embargo, fue un medio para revocar la forma tradicional del género de artes marciales dentro de la cinematografía y la idiosincrasia china. Además, la extensión en el tiempo de realización, permitió que a la par se filmara la película *Chungking express* (1994).

⁵⁷ Véase Payern, Robert. "Ways of being wild: the cinema of Wong Kar Wai". En *Jump cut, a review of Contemporary Media*.

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 3 Wong Kar Wai. Del amor imposible al tiempo perdido

Tercer filme que, en contraposición a *Ashes of time*, se sitúa en la actualidad. Realizada en 1994, en el tiempo de dos meses, con un bajo presupuesto, concentró la participación de dos artistas pop chinos como sus protagonistas: Takeshi Kaneshiro y Faye Wong. En la trama de este película se entrelazan dos historias, las cuales en tiempo y lugar parecen ser distantes, hasta llegarse a unir.

Los juegos temporales se hacen presentes, WKW, crea una contraposición en la que el tiempo juega un papel primordial; toda escena está rodeada de relojes que nos indican que el tiempo pasa, sin embargo, no sabemos con certeza absoluta cuántos días, semanas o años han transcurrido.



De nueva cuenta, la incapacidad para amar, o bien la nostalgia por el amor perdido se hacen presentes como tema principal del filme. *Chungking express* tiene la oportunidad de ser estrenada antes de *Ashes of time*, debido a su corto tiempo de producción, aunque no llega a tener fuerza en los círculos comerciales, es una obra reconocida e impulsada por Festivales como el de Estocolmo. Asimismo Martín Scorsese y Tarantino tienen la oportunidad de disfrutar del filme, haciendo posible su estreno en Estados Unidos⁵⁸.

Un año más tarde, y después del éxito obtenido de la crítica cinematográfica, el quinto largometraje de Wong Kar Wai buscaría éxito en taquilla también. *Ángeles Caídos*, producida por Jet Tone Productions, estrenada en 1995, concentró el mismo esquema que Kar Wai había utilizado en sus producciones previas. Por cuarta vez consecutiva contó con la participación de Christopher Doyle detrás de la cámara, además de la participación de Takeshi Kaneshiro y Charlie Yeung.

Como una especie de continuación a la trama de *Chungking express*, *Ángeles Caídos* ahonda en la soledad y la búsqueda incansable del amor, temas supeditados a una película de gánsters, dónde los movimientos de cámara acelerados y ralentizados juegan y construyen entre sí, permitiendo la estilización de la cámara de Doyle, a través de las historias que Wong Kar Wai construye, tanto dentro, como fuera del set.

Su recepción, tanto en salas comerciales, como en festivales fue poca, sin embargo, es importante reconocer la sofisticación del estilo del estilo de WKW, donde los personajes se repiten,

⁵⁸ Véase Gómez Tarín, *Op. Cit.* P. 117.

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 3 Wong Kar Wai. Del amor imposible al tiempo perdido

incluso tienen los mismos nombres, pero su historia y su personalidad presentan pequeñas diferencias.

Asimismo, las historias se repiten, los argumentos son distintos, sin embargo, encontramos mucho de otras películas, reincidencias que nos permiten hacer conexiones entre un filme y otro. Francisco Javier Gómez Tarín nos dice que la obra cinematográfica de Wong Kar Wai es un todo abierto que presenta múltiples puntos de interacción, y, al mismo tiempo, múltiples puntos de fuga⁵⁹.

En aspectos estilísticos, además de la ralentización o aceleración de la cámara, así como la repetición y continuidad de algunos personajes, *Ángeles Caídos*, retoma el uso de voces en off, características también en el cine de Wong Kar Wai.

As tears goes by, *Días salvajes*, *Ashes of time*, *Chungking express* y *Ángeles caídos*, servirían como plataforma para que en 1997 el trabajo de Wong Kar Wai se catapulte mundialmente en la crítica cinematográfica internacional.

Happy Together, producida y estrenada en 1997, fue premiada en Cannes, en cuanto a la dirección, además del premio que la academia de Hong Kong le otorgó a Tony Leung por su actuación. La importancia de este filme reside en que fue de los primeros filmes chinos, sobretodo dentro de la segunda ola hongkonesa, que aborda el tema de la homosexualidad.

Rodada en Argentina, muestra la relación entre una pareja gay que viaja a Buenos Aires, a fin de restablecer su relación. Situada en la actualidad, *Happy Together* está inspirada en la obra



literaria *The Buenos Aires affair* de Manuel Puig, además claro, de la influencia narrativa que este autor latinoamericano ha dado a toda la obra filmica de Kar Wai. Tony Leung y Leslie Cheung son los protagonistas de este filme, ambos con previa experiencia en el cine de este director. La mancuerna con Doyle y William Chang, encargado del montaje en

varias de los filmes de Kar Wai, se mantiene.

Happy Together tuvo la oportunidad de ser estrenada antes de que Hong Kong se proclamara nuevamente como parte de la República Popular China. Por tanto, pese a que los costos

⁵⁹ *Íbidem*, p. 10.

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 3 Wong Kar Wai. Del amor imposible al tiempo perdido

y el tiempo de producción fueron altos y complicados, no se enfrentó a la crisis financiera sufrida por la industria cinematográfica hongkonesa.

Después de tres años Wong Kar Wai estrenó *Deseando amar*, la cual, se produjo entre 1999 y 2000. Con 15 meses de rodaje, la historia se desarrolla en los años 60 y fue filmada en Bangkok, pese a que la historia se sitúa en Hong Kong. Considerada la secuela, o la continuación de *Días Salvajes*, responde a la aparición del Sr. Chow, diez años atrás en *Días Salvajes*, al finalizar el segundo filme de Kar Wai. Si bien su conexión con la anterior no se establece clara, las ideas se entrelazan, las metáforas visuales del filme se hacen comunes, mientras que la búsqueda del amor a destiempo se establece nuevamente como rasgo distintivo en la temática cinematográfica de este director.

Si en *Happy Together* el estilo de Wong Kar Wai se hizo distintivo, en *Deseando amar* cada elemento en los que el director presta atención se hace evidente. El uso de un color determinado en todo el filme, así como la incidencia de relojes, lluvia, además de juegos temporales, se hacen característicos y nos llevan a entender su obra como un todo unificado. En esta ocasión, la fotografía reside nuevamente en Christopher Doyle, acompañado de Mark Li, quien trabajó continuamente con el director chino Hou Hsiao-hsien.

Reconocida y premiada en el Festival de Cannes en el año 2000, *In the mood for love* es una muestra clara de la visión de WKW, de la forma en que sus películas resultan de la articulación



de escenas que a veces pueden llegar a parecernos inconexas, en dónde los cúmulos de emociones, acompañados por vacíos sentimentales se combinan, a fin de conformar filmes muy

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 3 Wong Kar Wai. Del amor imposible al tiempo perdido

particulares, en los que los relatos argumentales pierden peso mientras nos acercamos a la nostalgia y tristeza que acompañan a los personajes principales.

Cuando *Deseando amar* se encontraba en proceso de producción, Wong Kar Wai empezó a filmar también *2046*, motivo por el cual los escenarios de ambas cintas son fácilmente reconocibles. *2046* como la tercera parte de tríptico, precedido también por *Días salvajes*, hace una concentración de los principales problemas y temática que se presentan en ambos filmes. Estrenada hasta 2004, su desarrollo histórico también transcurre en los años sesenta, sin embargo, mientras las acciones en *Deseando amar* discurren en 1962, en *2046* es hasta 1966 dónde vemos la continuación de la historia del Sr. Chow, quien sufre una seria transformación desde su breve presentación en *Días salvajes*.

Con cuatro años de filmación, *2046* surge como la reafirmación de la historia en las películas previas. La leve trama conduce siempre al mismo lugar, dónde la soledad de los personajes los arroja a encontrarse en la desafortunada situación de llegar siempre demasiado tarde o demasiado temprano a conocer al amor de sus vidas. Nuevamente los personajes se repiten, sin embargo, no son necesariamente los que hemos conocido en las películas que completan el tríptico. Pareciera que nos enfrentamos a un círculo, en el cual el cierre de cada filme es el comienzo del siguiente, sin perder una conexión con el anterior.



Con un apresurado estreno en Cannes, Kar Wai se posicionó nuevamente como uno de los directores de cine contemporáneos más reconocidos en el mundo. Rompiendo la barrera cultural entre Oriente y Occidente, *2046* fue una catapulta aún mayor de lo que lo fueron en su momento *Happy Together* y *Deseando amar*. Es en *2046* donde indiscutiblemente encontramos la influencia

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 3 Wong Kar Wai. Del amor imposible al tiempo perdido

narrativa de Cortazar y Mario Puig, además de las ya tradicionales composiciones musicales de influencia hispanoamericana como los boleros.

En los siguientes capítulos explicaré con detalle las condiciones de producción de los filmes que completan el tríptico, así como las sinopsis de cada uno, sus incidencias, y la forma en que construyen una trilogía, que además, cuenta con una serie de referencias históricas culturales, tanto chinas, como internacionales.

Ante el éxito mundial de 2046, Wong Kar Wai se colocaría en el plano internacional de la cinematografía. De tal manera, para 2007, tendría la posibilidad de producir su primer largometraje en Occidente, en cuanto a la producción, y el desarrollo del filme. Si bien en *Happy Together* filmó en Argentina, éste sigue siendo un filme plagado de elementos orientales, Argentina sólo es un lugar distinto para contar una historia de una pareja homosexual hongkonesa.

Con la participación de la cantautora Norah Jones y el actor inglés Jude Law, Wong Kar Wai cambiaría Hong Kong y Shanghai para desarrollar una historia cuyo relato ocurre en Estados Unidos. *Noches Púrpura*, nombre que ésta cinta recibió en Latinoamérica (*My Blueberry Nights* es su título original), concentra nuevamente los rasgos estilísticos ya conocidos de Kar Wai, si bien las diferencias culturales e ideológicas, tanto de los personajes, como de los actores mismos se hace notoria, el sentido humano, la búsqueda del amor, así como la búsqueda de uno mismo siguen siendo el motor principal del filme.

En esta ocasión Wong Kar Wai trabajó al lado de Larry Block en una especie de guión, debido a las diferencias idiomáticas. Por otra parte, el equipo técnico también se transforma, lejos de Doyle, y William Chang, el noveno trabajo cinematográfico de Kar Wai contó con una serie de diferencias, que si bien no modifican la forma de hacer y percibir del director, si nos dan indicios de que estamos en otro capítulo dentro de su obra cinematográfica.

Noches púrpura también fue estrenada en Cannes, y su alcance en salas comerciales, sobretodo en Norte América, fue mucho mayor que sus anteriores filmes. Si bien su producción es independiente, y el cine de Kar Wai sigue lejos del *mainstream*, la participación de Jude Law, así como Rachel Weisz, además del éxito de Norah Jones en el ámbito musical, funcionaron como motores para su comercialización en el mundo entero.

Si bien Wong Kar Wai realizaría después de este filme varios cortometrajes, así como pautas comerciales, en los últimos años se ha dedicado a la producción de su próximo largometraje

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 3 Wong Kar Wai. Del amor imposible al tiempo perdido

a estrenarse *The Grandmaster*. Filme en el cual se acercará completamente al género wuxia pian, dando nuevamente un giro a su obra cinematográfica.



3.3 Cortometrajes y publicidad

Además de sus largometrajes, el trabajo de Kar Wai también se ha desarrollado en cortometrajes y medimetrajes, tales como *La mano* (2004), como parte del filme *Eros*, compuesto por trabajos del italiano Michelangelo Antonioni, y Steven Soderbergh. En cuanto a cortometrajes ha realizado *There's only one sun* (2007), así como *I travelled 9000 km to give it to you* (2007), el cual formó parte del largometraje *Cachun son cinema*, formado por cortometrajes realizados por grandes genios de la cinematografía contemporánea. Estos tres trabajos, mantienen el estilo de Wong Kar Wai, cada uno de ellos es una muestra en pequeño de la forma en que el color, la emoción, la nostalgia, las ausencias y el tiempo son indicadores de una cinematografía con un estilo específico y sustentado.

El trabajo de Kar Wai, no se ha limitado únicamente al cine, este director ha realizado también una serie de pautas comerciales, así como videos de algunos artistas hongkoneses. Éstos a su vez, recuperan también el estilo y la mirada de Wong Kar Wai, en ese mundo en el que los colores, los encuadres y el tiempo juegan sin cesar, creando un discurso específico, en el que el amor y la soledad se acompañan casi siempre de música latina y cámaras ralentizadas.

Pautas comerciales para marcas como BMW, Motorola, Lacoste, Dior, entre otras han sido también sellos significativas dentro de una visión más completa y característica de éste cineasta.

3.4 El genio de la cinematografía contemporánea

La obra de Wong Kar Wai es “representativa de un tipo de discurso que penetra en la cotidianidad para desvelar desde él las contradicciones y esperanzas que embargan al ser humano en una sociedad cuyo flujo discurre por los derroteros del sometimiento y la homogenización”⁶⁰.



Sin contar con un guión establecido, en todas sus películas hace un gran juego con las estructuras temporales, todo parece ser lejano, los relatos a veces se pueden percibir incompletos, pero al mismo tiempo todo se repite una y otra vez en círculos, la vida como una constante repetición, en la cual en cada círculo se aprende una nueva experiencia. Esa fragmentación de los espacios y tiempos dejan entrever al ser humano, así como la soledad y la búsqueda del amor.

Su reconocimiento, tanto en la misma China, como en el resto del mundo ha ido en ascenso. Lejos de ser un autor poco conocido, en cualquier parte del mundo, su trabajo cinematográfico ha perneado tanto en salas comerciales, como en el circuito de festivales más importantes del mundo. En 2006, Wong Kar Wai participó como Presidente del jurado del Festival de Cannes.

Hoy en día su cinematografía sigue abierta a un público en espera de un estilo reconocible, en el que, una serie de estilemas, tanto de forma, como de contenido se hagan presentes, reconociendo la mano de Wong, acompañado también de un equipo técnico que lo respalda. El hombre detrás de los lentes oscuros es ahora reconocido, su cine es también una muestra de una mezcla cultural en la que, tanto la idiosincrasia y el sentido Oriental y Occidental se conjugan en una visión bastante compleja del amor y la falta del mismo.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 15.

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 3 Wong Kar Wai. Del amor imposible al tiempo perdido

Wong Kar Wai necesita repensar las cosas, rehacerlas y luego repensarlas de nuevo, necesita intentar hacer que una buena idea funcione o mejorar una idea que no sea tan buena. Wong Kar-wai se queda sin dinero tantas veces que empiezas a plantearte cuántas serán suficientes. Y te das cuenta también de que nada es suficiente. Todo está en el rodaje para que todo pueda estar en el montaje.⁶¹

3.5 Filmografía

El fluir de las lágrimas (As tears go by) (1988)
Nuestros años salvajes (Days of being Wild) (1990)
Chungking express (1994)
Las cenizas del tiempo (Ashes of time) (1994)
Ángeles Caídos (Fallen Angels) (1995)
Happy Together (Buenos Aires affair) (1997)
Deseando amar (In the mood for love) (1999 – 2000)
The Follow (2001) (Cortometraje)
2046 (2004)
La mano (The Hand) (cortometraje *Eros*) (2004)
Noches púrpura (My blueberry nights) (2007)
There's only one sun (2007) (cortometraje)
I travelled 9000 km to give it to you (2008) (cortometraje)
The Grand Master (2012)

3.6 Bibliografía Capitular

- GÓMEZ Tarin, Francisco Javier, *Wong Kar Wai. Grietas en el espacio – tiempo*. Madrid, Akal: 2008.
- TASKER, Ivonne (Editor), *Fifty contemporary filmmakers*, Londres, Routledge, 2002.
- TIRARD, Laurent. *Lecciones de cine: clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.

⁶¹ Doyle sobre WKW, en *Cahiers du cinema. España. Suplemento especial # 2*.

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 3 Wong Kar Wai. Del amor imposible al tiempo perdido

- MULLER, JURGEN (Editor), *Cine de los 90*. Alemania, Taschen, 2002.

Hemerografía

- Cahiers du cinema. España.

Herederó Carlos F.

Mensual

España, No. 1

Mayo de 2007

- Cahiers du cinema. España. Suplemento especial # 2.

Herederó Carlos F.

Mensual

España No. 11

Abril de 2008

Fuentes WEB

- CAMERON, Alan, Trajectories of identification: travel and global culture in the films of Wong Kar Wai, en *Jump Cut, A review of Contemporary Media*.

URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/wongKarWai/index.html>

Fecha de consulta: Marzo/ Abril/ 2012

- INDACOECHEA, Izaskun, Imposibilidad del amor en el tríptico de Wong Kar Wai. La permanencia de los personajes y temas en Days of Being Wild, In the mood for love y 2046, en *Revistes Catalanes amb Access Obert*, Número 6 – 7, 2006.

URL: <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/124141/172098>

Fecha de consulta: Marzo/ Abril/ 2012

-PAYNE, Robert, Ways of seing Wild: The cinema of Wong Kar Wai. En *Jump cut, a review of Contemporary Media*.

URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/wongKarWai/index.html>

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 3 Wong Kar Wai. Del amor imposible al tiempo perdido

Fecha de consulta: Marzo/ Abril/ 2012

- WRIGHT, Elizabeth, Wong Kar Wai, en *Senses of cinema*. Mayo 2002.

URL: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/wong.html>

Fecha de consulta: Marzo/ Abril/ 2012

Días salvajes :

El presente del pasado



Capítulo

Capítulo 4

Días Salvajes: el presente del pasado

Días salvajes (1990)

Wong Kar Wai

Título original: *La verdad sobre la juventud rebelde*.

4.1 Sinopsis

En Hong Kong en 1960, Yuddy es un soltero vividor y mujeriego, que, sin comprometerse nunca, enamora a una mujer tras otra para luego dejarla. Al mismo tiempo, vive con la ilusión de conocer a su madre biológica, ya que la figura maternal junto a la que ha crecido es una prostituta, que en su juventud aceptó cuidarlo a fin de recibir dinero por ello.

Una tarde de abril conoce a una chica, Su Li Zhen quien trabaja en una tienda, la enamora y poco a poco desarrollan una relación. Cuando ésta quiere formalizar, Yuddy se aleja para ir a buscar a otra mujer, Mimi, también llamada Lulú, una bailarina nocturna, quien poco a poco también se enamora de él, aunque nunca le exige una relación formal.

Mientras Su Li Zhen sufre por la pérdida del cariño de Yuddy, conoce a un policía llamado Tide, quien aspira entrar a la marina. Éste a su vez, se enamora de ella sin nunca confesarlo, mientras, Li Zhen va sacando de su corazón a Yuddy.

Por su parte Mimi aprovecha su tiempo a lado de Yuddy, éste, sin embargo, añora sobre todas las cosas encontrarse con su madre biológica. La mujer que ha fungido como su madre a lo largo de los años trata de evitarlo, pero las constantes presiones de éste la llevan a confesarle que su madre es una mujer adinerada que vive en Filipinas.

Menos de un año desde que conoció a Su Li Zhen ha pasado, y, sin aviso a Mimi, Yuddy sale de viaje a encontrarse con su pasado. Dejando todas sus pertenencias e intereses en Hong Kong, su pretensión es conocer a su madre. Ya en Filipinas ésta se niega a verlo, por lo cual Yuddy se dedica a beber descontroladamente.

Entregado a los vicios, un día es encontrado en la miseria por Tide, quien está comenzando su carrera en la marina. Si bien al principio no se reconocen, poco a poco Tide ayuda a Yuddy a dejar el alcohol. Cuando cada uno de ellos planea partir de regreso a casa, Yuddy comete un delito y es perseguido por un grupo de contrabandistas chinos. Entre la revuelta, Tide es atacado, por lo cual él y Yuddy escapan en un tren.

Ya en el tren Yuddy y Tide llegan a conocerse mejor, comprenden que los dos han dejado ir al amor por perseguir otros intereses. En un descuido Yuddy es baleado por uno de los contrabandistas que los perseguían y muere en brazos de Tide.

Mientras tanto, Mimi se ha enterado de la ubicación de Yuddy y va en su búsqueda sin saber el desafortunado destino de éste. Por su parte Su Li Zhen continúa su vida, atrás han quedado los dolorosos recuerdos de su romance con Yuddy.

Una última toma nos sorprende. Un sujeto desconocido aparece en un pequeño cuarto, se prepara para salir de noche, se acicala. No sabemos quién es, sin embargo, esperamos conocer su historia.

4.2 Condiciones de producción

Concebida originalmente como parte de tríptico conformado por *Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046*, también conocida como *Days of Being wild*, o *Nuestros años Salvajes*, se filmó durante 18 meses, con la presencia de grandes estrellas de la cinematografía y la música hongkonesa.

Los cantantes de pop, con fuerte influencia en la escena musical de Hong Kong: Leslie Cheung (Yuddy), Andy Lau (Tide) y Jackie Cheung, así como los actores reconocidos Tony Leung (Hombre desconocido al final de la película, que más adelante identificaremos como el Sr. Chow), Maggie Cheung (Si Li Zhen) y Carina Lau (Mimi) dieron un fuerte impulso a este segundo trabajo cinematográfico del cineasta Wong Kar Wai. Su presencia en el filme garantizó el apoyo financiero de diversos grupos a la producción del filme, la cual se encareció debido a la larga duración del rodaje.

Estrenada en diciembre de 1990 en Hong Kong, con una excelente recepción dentro de la crítica cinematográfica, aunque no así en las salas comerciales, fue nominada a diversos premios en los Hong Kong Film Awards en 1991, consiguiendo ser galardonada en los rubros de Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Actor, Mejor Fotografía y Mejor Dirección Artística.

Su éxito se conformaría y lograría, no sólo a partir del genio de Wai, sino también a través de la conformación de un equipo de trabajo, el cual se agruparía nuevamente en *Deseando amar* y *2046*, contribuyendo a la construcción de un discurso que poco a poco se haría más específico y característico, dándole a Wai el título de autor cinematográfico.

La integración del fotógrafo australiano Christopher Doyle será determinante en el estilo cinematográfico de Wai. Desde el encuadre, pasando por los movimientos de cámara, ralentizados o

acelerados, así como la construcción de una ambientación, determinada en gran medida por un color predominante, serán responsabilidad de Doyle, quien al hacer mancuerna con Wong Kar Wai materializa la mirada de este cineasta chino.

Wong Kar Wai hace gala de su importante papel dentro de la Segunda Ola Hongkonesa, la cual está sustentada en un cine intimista que retoma ciertos principios del cine de autor realizado por los directores de la Nueva Ola Francesa. Si bien en ocasiones pareciera que el filme carece de una trama argumental compleja, es la visualización y la forma en que construye su discurso, lo que lo hace un filme novedoso e incluso difícil para el espectador cinematográfico común.

Al mismo tiempo, mientras retoma ciertas características en cuanto a la forma y el fondo del cine autoral francés de los años 50 y posteriores, se aleja de éste mismo, al consolidar un amplio grupo de producción, que como he mencionado previamente, sirve de motor para materializar el concepto que Wong busca en el filme. Sin contar con un guión definido, tanto actores como equipo de producción poco a poco se habitúan a hacer un cine diferente, que tanto en el caso de *Días salvajes*, como de las películas que suceden este tríptico, sólo se entenderán una vez que este está montado, ya que no cuentan con una estructura total del orden y concepto de cada filme.

4.3 Hacia una conformación de estilemas: *Días salvajes*

Como he mencionado a lo largo de este trabajo, la realización de *Días salvajes* se completa, en cierta forma, a partir de su relación, tanto de manera directa como indirecta con los filmes *Deseando amar* y *2046*, realizados debido a sus altos costos de producción 10 y 14 años respectivamente, más tarde que la primera cinta.

Si bien cada una de ellas cuenta con una historia diversa, es cierto que Kar Wai llena cada uno de estos tres filmes de estratagemas, pistas y señales que nos permiten reconocer a través de una serie de simbolismos que más adelante plantearé, la interconexión entre los filmes, además claro, de que son éstas las que permiten identificar el estilo ya característico de este cineasta chino.

Aunque en *Días salvajes* los rasgos estilísticos que definirán sus obras no son aún tan precisos, sí es un parteaguas en la cinematografía de Kar Wai. Después de *El fluir de las lágrimas* (1989) opera prima, los *Días salvajes* comienzan la exposición por parte de la mancuerna de Kar Wai y Christopher Doyle, de una visión estilizada en la que los colores, aunados a movimientos de cámara acelerados y desacelerados, así como los juegos temporales y la constante presencia de

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 4 Días Salvajes: el presente del pasado

ciertos objetos o acciones determinadas dentro de la escena, nos guiarán a través del filme más que el mismo melodrama que nos presenta.

Es ahí, entre aspectos que podríamos pensar incidentales, que encontramos los verdaderos propósitos e intenciones de la obra de Kar Wai, misma que con el paso de los años, y por supuesto en cada uno de sus filmes, va perfeccionándose y puliéndose, creando y modificando el quehacer cinematográfico en el ámbito mundial.

4.3.1 Estilemas de forma

Hasta ahora dentro de este trabajo he expuesto la forma en que la cinematografía ha ido gestando una serie de códigos que permiten su construcción, estudio, análisis y comprensión. Interesada en ciertos aspectos determinantes y constantes, en el plano estilístico, dentro de la obra de este cineasta chino, a continuación expondré aspectos que he considerado interrelacionan la forma en que vemos, pero también comprendemos el filme. Aspectos que incluso desde un plano técnico dan un sentido determinado a la trama de *Días salvajes*, pero también de *Deseando amar* y *2046*, y que resultan ser constantes dentro el discurso total de este cineasta chino.

a) Encuadre y movimientos de cámara

“La cámara no es más que un instrumento que se utiliza para traducir lo que están viendo los ojos”

WKW

Un hombre hasta ahora desconocido por nosotros atraviesa un pasillo, sólo lo vemos de espaldas, entra a un establecimiento de abarrotes con una bolsa deportiva. No lo hemos visto frontalmente, sin embargo, su figura se mueve hacia la joven que vende en esa tienda. Son las 15:00 hrs. El tiempo está corriendo. Él sabe que ella se llama Su Li Zhen, ella no sabe su nombre, pero se queda con la advertencia de que esa noche



soñará con él. La vemos de espaldas, su figura se enlaza así con una segunda introducción al filme a través de un plano general, cuyo movimiento es un *travelling ralentizado* de un paisaje selvático en tonos verdes, sin saber a dónde van, ni el origen de las mismas, nos da información que más adelante será rebelada. Sobre dicho paisaje aparece en letras negras, tanto en chino como en inglés el título "Days of being wild".

La falta de reconocimiento de este espacio nos permite entrar al filme, al mismo tiempo que nos muestra ya una distancia de él. La presentación de una escena en movimiento de lugar indeterminado nos indica un viaje, sin embargo desconocemos el origen, el destino y el lugar que estamos observando. Como muchos elementos y personajes a lo largo del filme no están determinados, tardamos también en conocer a cada uno de los personajes, quiénes son, cómo han llegado, en dónde están. Sin embargo, está indeterminación de la primera escena que vemos en el filme, es sólo una introducción a una estética, que en cuanto al encuadre, se dedica a alejarnos de los individuos, lo cual no afecta el reconocimiento y la humanidad de los personajes.

A través de la cámara de Wong Kar Wai, operada por Christopher Doyle, recuperamos una serie de visiones, desde el plano general hasta el *close up*, que nos representan a individuos en una intensa búsqueda de si mismos. Individuos aislados que se interrelacionan, pero nunca lo hacen de manera frontal. De ahí que la primera escena sea la vista de Yuddy entrando al local en el que trabaja Su Li Zhen, de espaldas a nuestros ojos, y ésta a su vez se encuentre detrás de un aparador que la cubre. Una vez que Yuddy le pregunta su nombre, ella sale, pero sigue sin mostrarse de frente a Yuddy, pero tampoco se muestra de frente a la cámara.

En *Días salvajes* Wong nos muestra objetos intermitentes en primer plano, que nos impiden ver (conocer) completamente a cada uno de los personajes. Ante nuestra vista, como testigos de lo que está ocurriendo en el filme, siempre se interpone algo más, que si bien no nos impide ver la escena y el encuadre completo, si es un elemento que representa un obstáculo en el entendimiento de cada una de las situaciones que se desarrollan a lo largo del filme.

En esta segunda cinta dentro del haber cinematográfico de Kar Wai, su estética en progresión aún no se ha pulido del todo. Por tanto, visualmente podemos apreciar una serie de emplazamientos de cámara que, si bien son usados en momentos determinados en otros filmes, no resultan ser tan evidentes, cómo lo son en *Días salvajes*. Entre ellos podemos encontrar las tomas cenitales, picadas y contrapicadas de espacios abiertos, en los que, a diferencia de la estética

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 4 Días Salvajes: el presente del pasado

cinematográfica característica de Wong, se encuadran emociones y sensaciones a través de planos generales, tomas abiertas de espacios individuales.

Una muestra clara es la toma cenital de la cabina telefónica, en la que Tide espera la llamada de Su Li Zhen. Es un plano general, en el que mientras llueve, el policía añora una llamada que nunca llega. Si bien no vemos ninguna de sus expresiones, ni su rostro, esta toma cenital que implica necesariamente un ángulo en picada, refiere a la tristeza, a la soledad de este personaje. Al mismo tiempo, y aunque aún no se nos ha sido revelado, la madre del policía a muerto, por lo cual puede emprender el viaje para convertirse en marinero.



Tide espera la llamada de Su Li Zhen que nunca llega. Plano general, Picada.

Pero no son sólo las angulaciones y el juego entre planos que Wai construye a través del montaje, sino también la expresividad que este cineasta busca a través de movimientos de cámara lo que hace que sus filmes cuenten con un código de lectura de reconocimiento inmediato. Movimientos que se aceleran y desaceleran, movimientos en *slow motion* que detienen una escena específica, indicándonos que algo importante está ocurriendo.

Por lo general estos *travellings*, o los movimientos logrados a través de un *dolly in*, o un *dolly out* se desarrollan en pasillos y corredores, en espacios abiertos siguiendo algún movimiento importante de los personajes dentro de la película. Un movimiento que funciona como un estratagema para indicarnos siempre algo más que rodea a los solitarios y perdidos personajes de Wai. Así, vemos casi al finalizar el filme (1'10" /1'18") a Yuddy caminando en Filipinas a través de una carretera, alejándose para siempre de su madre, quien rechazó conocerlo. Yuddy de espaldas,

seguido por la cámara, la cual, nos muestra la imagen ralentizada de un Yuddy abatido, que más tarde se dedicará al alcohol y a las mujeres hasta que Tide lo encuentra y lo ayuda.



Doyle, al ser la cámara, y por ende los ojos de Wong ha logrado constituir una estética característica en la que la cámara resulta ser un ente de suma importancia, es ésta la que persigue, la que detiene, la que indica, la que permite que nuestra mirada se centre en unas cosas y no en otras. Es la cámara de Doyle la que crea toda una fotografía en movimiento que nos lleva a trascender la trama melodramática, más o menos simple, de la cinematografía de Wai.

b) Fuera de Campo

El fuera de campo es un elemento primordial de la visión cinematográfica de Kar Wai. Alejándose de los modelos clásicos del cine estadounidense, la estética de este cineasta se centra en mezclar encuadres y planos en los que las ausencias, o lo que no vemos, lo que se nos muestra a medias, tiene una significación mayor a la que tiene lo que vemos frontalmente.

El fuera de campo, entendido como el espacio que existe dentro de la realidad del filme y que nosotros como espectadores conocemos su existencia, aunque no lo veamos manifestado en pantalla, se percibe a través de diversos movimientos de cámara, encuadres de miradas y gestos que requieren de una correspondencia, por lo cual recreamos la parte ausente. A su vez este elemento discursivo se manifiesta en lo que escuchamos, ya sean diálogos, o cualquier otro elemento de la banda sonora del filme, sonidos que, de acuerdo a la forma en que se desarrollen espacialmente, nos permitirán dimensionar hasta dónde existe lo que no vemos encuadrado.

En *Días salvajes* las ausencias a través del fuera campo, de lo que en encuadre no alcanza a retratar, se hacen estilemas, en los cuales cobrará mayor sentido lo que no se ve, lo que no se

expresa, que lo que se observa libremente. Dicha fuerza del uso del fuera de campo, deriva de la posibilidad que como espectadores tenemos para completar lo que no estamos viendo en escena, dotándolo de una significación determinada⁶².

En el trabajo de Kar Wai este elemento se hace representativo en las secuelas de diálogos, ya que en la mayoría de ellos no vemos a alguno de los personajes, y si lo vemos, podemos observar sólo una parte de éste, ignorando de cierta forma el resto de cada personaje y lo que ocurre con cada uno.

Otro de los aspectos estilísticos dentro del encuadre, que desde *Días salvajes* se hacen manifiestos dentro del trabajo cinematográfico de Wong Kar Wai, es el uso recurrente de espejos. Elemento que a su vez es indicador de la existencia y fuerza del fuera de campo. A través de los espejos los espacios se amplían, dándonos a conocer una porción más del universo existente en el marco del filme. Universo extendido que adquiere un carácter virtual, en cuanto lo que vemos no es la representación directa que el filme muestra, lo que vemos a través del espejo es una representación sobre la representación que es ya el filme como imagen en movimiento.

El uso de espejos tiene también significaciones sobre la temporalidad del filme, tópico del que hablaré más tarde. Pero también tiene una importancia como objeto que resulta metafórico. Su uso constante a lo largo de la trilogía lo convierte en un estilema que nos da indicaciones muy precisas, las cuales desarrollaré en el apartado respecto a ello.

c) Color

Uno de los aspectos fundamentales dentro de la fotografía en los filmes de Wong Kar Wai es el color. A cargo de Christopher Doyle, la fotografía en *Días Salvajes* se hace característica a través del uso de colores determinados, que permiten conocer ciertas inflexiones dentro del sentido de cada filme.

Si bien ésta estética se construye a través de filtros, entre otros elementos técnicos que nos permiten percibir el color como un estilema, Doyle aprovecha cada una de las características del color, tales como saturación, colorido y luminosidad⁶³, con las cuales juega hasta conformar ideas y atmósferas a través de la iluminación y el color.

⁶² Véase Sánchez Biosca, *El montaje cinematográfico, teoría y análisis*. Barcelona, Paidós 1996. P.137

⁶³ Julio Amador Bech en su libro *El significado de la obra de arte* nos explica estos tres elementos argumentando que el *colorido* se define por la longitud de onda de la luz que un objeto o cosa refleja, y, que como seres humanos somos

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 4 Días Salvajes: el presente del pasado

La percepción del color es también afectada por la concepción que éste tiene culturalmente en Oriente, la cual no es semejante a la de Occidente. Hecho que modifica también nuestra percepción y la significación que rodea el color dentro de una obra que, si bien tiene una fuerte influencia del cine desarrollado en Europa, como he mencionado la Nueva Ola Francesa, su carácter y creador original provienen de Oriente.

En China, especialmente, el significado del color ha obtenido diversos tintes de acuerdo a la religión y el gobierno. La percepción del color en la antigüedad estaba basada en la *Teoría de los cinco elementos*, la cual, asocia un color a cada uno de los elementos, pero también a cada uno de puntos cardinales, así como colores, vísceras, sabores y estados anímicos⁶⁴:

| Negro | Rojo | Verde | Blanco | Amarillo |
|--------------|--------------|--------------|---------------|---------------------------|
| Norte | Sur | Este | Oeste | Centro |
| Agua | Fuego | Madera | Metal | Tierra |
| Invierno | Verano | Primavera | Otoño | 3er. Mes de cada estación |
| Uno | Nueve | Tres | Siete | Cinco |
| Riñones | Corazón | Hígado | Pulmones | Bazo |
| Salado | Amargo | Ácido | Agrio | Dulce |
| Sabiduría | Benevolencia | Humanidad | Justicia | Sinceridad |
| Tristeza | Gozo | Alegría | Cólera | Languidez |

Como veremos más adelante, tanto en el análisis de los siguientes filmes, como de *Días salvajes*, Kar Wai hace uso de estos colores, sobre todo el verde y el rojo dentro del desarrollo dramático y narrativo de cada uno de los filmes. Es importante mencionar que el empleo y predominio de un color, no retoma necesariamente el concepto oriental que tiene cada uno de éstos ancestralmente.

De acuerdo a las palabras de Doyle, la atmósfera de *Days of being wild* se centra en un “verde tabaco”⁶⁵ el cual se construye en cada uno de los espacios del filme. Desde el paisaje en Filipinas con el que inicia el filme, hasta el departamento de Yuddy, todo lo que percibimos en el marco del filme circula entre los tonos verdes y azules.

capaces de percibir. Es decir el color que vemos, sea este verde, azul, amarillo o rojo, de acuerdo a las convenciones sociales respecto al color. Así pues, la *saturación* se refiere a la pureza e intensidad del color, mientras que, la *luminosidad* , como su nombre lo indica, hace referencia a la cantidad de luz que un color almacena, y por tanto su tonalidad. Véase Amador, Julio. *Op Cit.* P. 36.

⁶⁴ Ferrer, Eulalio, *Los lenguajes del color* . Fondo de Cultura Económica 1999 P. 140

⁶⁵ *Cahiers du Cinema* . Suplemento especial # 2.

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 4 Días Salvajes: el presente del pasado

Ese verde tabaco se encarga de inundar cada espacio dentro del filme, así, el anhelo de lo imposible, el amor perdido, la nostalgia por lo que no es, entre otros temas, se enmarcan en escenarios verdes en los que Yuddy sigue siendo un joven mujeriego incontrolable con la esperanza de reencontrarse con su madre biológica, en los que Li Zhen anhela y rememora el minuto del 16 de abril de 1960 en el que ella y Yuddy se hicieron amigos, así como la esperanza de una llamada junto a una cabina telefónica, bajo una lluvia también impregnada de un verde tabaco.

d) Música

Hemos mencionado la influencia que los padres de Wong Kar Wai imprimieron en el cineasta desde muy joven en cuanto a la literatura y la música. Así, este cineasta tuvo la oportunidad de conocer música latinoamericana y caribeña que más tarde sería un elemento determinante dentro de su trabajo cinematográfico. Sin embargo, la constante utilización de boleros y mambos, sobre todo en esta trilogía ambientada en los años 60, no es sólo un hecho marcado por sus padres, sino también por la apertura que Hong Kong tuvo al mundo al ser una colonia británica, cuya influencia occidental, permitió el paso de elementos que difícilmente pudieron haber llegado a China Continental.

Boleros y mambos que se hacen parte de la historia, en muchos casos surgiendo de la misma escena. Música diegética que rodea el ambiente en el que se desarrolla Yuddy, música que también representa el espacio en el que se desarrolla Mimi / Lulú como bailarina, pero que también rompe con el carácter Oriental de la película, además de afirmarnos el alcance de la música iberoamericana en Oriente.

Asimismo, los interpretes de la música que rodea y señala cada momento en *Días salvajes* es ejecutada por músicos y cantantes tanto hispanoamericanos como latinos, tales como el español Xavier Cugat (Perfidia, María Elena), así como los Indios Tabajaras de origen brasileño (Solamente una vez, Always in my heart), además del tema principal del filme, interpretado por el actor principal de éste, Leslie Cheung.

Desde la primer secuencia cuando Su Lizhen ve a Yuddy partir después de advertirle que “esa noche lo verá en sus sueños”, *Always in my Heart* conecta el filme con el paisaje selvático filipino, y se mantiene mientras el travelling avanza. Conexión inminente con la cámara ralentizada, que más adelante en la cronología del filme, va siguiendo a Yuddy, quien, de espaldas a la cámara, huye del lugar en dónde vive su madre biológica que se ha negado a verlo. Escena que se reafirma

casi al finalizar el filme, cuando Yuddy y Tide heridos comienzan a cuestionarse diferentes aspectos de su vida antes de morir. *Always in my Heart* aparece nuevamente acompañando esa escena que determina y marca el film, un paisaje Filipino en un *travelling* lateral cuya velocidad varía, ambientada en tonos verdes.

Dentro de la narrativa de *Días salvajes*, la música surge en los momentos indicados. Sin abusar de aspectos musicales, Kar Wai dota de una personalidad musical al filme. Desde el comienzo con la melodía de los Indios Tabajaras que marca la estructura del filme, hasta *Solamente una vez*, *Maria Elena*, y *Perfidia*, las cuales sirven para acentuar la alteración de la velocidad normal del filme, además de darle un sentido circular, que con una interpretación del mismo Leslie Cheung (Yuddy) nos lleva a conocer al Sr. Chow, que identificaremos en los siguientes filmes.

4.3.2 Estilemas de fondo

a) Tema

Wong Kar Wai es un cineasta del amor, pero no así autor de un melodrama fácil. Los filmes de Kar Wai cuentan con una estructura narrativa de corte melodramático, que sin llegar a ser *chick flicks*, ni asemejarse a las comedias románticas hollywoodenses, trastoca el tema del amor, a través de juegos temporales complejos.

Diversos críticos han señalado que el trabajo de Kar Wai se centra en los detalles estilísticos que dotan de carácter a cada uno de sus filmes. “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, encuentro.”⁶⁶

Como Gómez Tarin lo menciona, los ejes rectores de cada uno de los filmes de Wong Kar Wai se fundamentan en sentimientos, sensaciones y percepciones del ser humano. Así, el amor y el desamor, comprendidos como elementos de un mismo núcleo y los estados emocionales que cada uno de estos producen, dotan de una temática a cada uno de los filmes. Asimismo, otros autores relacionan las temáticas de Kar Wai con una búsqueda de identidad nacional.

Hong Kong al haber sido una colonia británica, a la cual muchos chinos huyeron a la entrada de Mao al poder y sobretodo al comienzo de la Revolución Cultural, comenzó a tener una mayor diversidad cultural. Además de emigrantes provenientes de China, también recibió habitantes de

⁶⁶ Gómez Tarin, *Op Cit.* P. 78

otros países y ciudades de Oriente, hecho que marcó a la generación que creció fuera de su ciudad natal en los años 60, tal como le ocurrió a Wong Kar Wai. Así pues, dicho fenómeno social provocó la búsqueda de raíces y de rasgos identitarios, factor que toma un lugar importante dentro de esta trilogía, que, como ya he mencionado se ambienta exactamente en los años 60.

En *Días salvajes* uno de los ejes rectores principales lo identificamos en la añoranza de Yuddy por encontrar a su madre verdadera, es decir una búsqueda de identidad. Yuddy no sólo quiere conocer a su madre, sino que también busca nostálgicamente encontrarse, saber quién es y de dónde viene. Su crecimiento al lado de una madre adoptiva, prostituta, que sólo lo cuidó por dinero, lo lleva a ser un joven mujeriego que huye del compromiso y del amor. Ya que el amor que le puede ofrecer cualquier mujer, no es el amor y el cariño que él busca originalmente.

Este desarraigo es también representado a través de la constante repetición de una leyenda repetida por Yuddy y Tide, sobre *un pájaro sin piernas que vuela toda su vida, y aterriza sólo una vez, al momento de su muerte*. Una vez que la madre biológica de Yuddy rechaza verlo, éste comienza a considerar que tal vez el pájaro estaba muerto desde el principio.

Asimismo, las acciones de Yuddy como protagonista llevan a que la trama se desenvuelva también en el desamor, personificado a través de Su Li Zhen y Mimi, pero también de Tide, el policía, quien se enamora de Li Zhen sin que su amor sea correspondido. Este hecho marca uno de los eventos que al ser repetido en las diversas obras de este cineasta chino, se han convertido en estilísticos y normales dentro de su cine, es decir la idea de una tercera persona en cuestión, esperando, añorando por un amor que puede llegarle, pero siempre alguien más será lastimado.

Amor no correspondido que se reafirma con la imposibilidad de amar a tiempo a una persona. De añorar al mismo tiempo, antes de que sea demasiado tarde, o demasiado temprano, los mismos ideales amorosos.

b) Metáforas visuales

Otro de los aspectos estilísticos que caracterizan el trabajo cinematográfico de Kar Wai es el uso de elementos repetidos, que, si bien parecieran accesorios complementan y dan profundidad a la historia. Elementos que funcionan como síntoma de que algo más está pasando en las vidas de los protagonistas.

Espejos, lluvia y cristales que surgen como metáforas visuales, que sin necesidad de decirlo todo nos dan a entender una realidad, que nos conectan y separan de los individuos que vemos. En

esta película dedicaré el análisis al uso de espejos, siendo uno de los elementos primordiales de la forma de esta película.

Para empezar, cito a Jacques Aumont, quien considera que en el cine “el espejo ha hallado su justificación en cierta aptitud para revelar el alma, y su historia es un capítulo de la del rostro”, es decir, a través de los espejos vemos la representación de cada uno de los individuos. En días salvajes Yuddy, su madre adoptiva y Mimi se miran constantemente a través del espejo. He hablado ya sobre la búsqueda de una identidad de los personajes y el alejamiento que tienen con nosotros, dicho alejamiento también se representa a través de que, cuando los vemos de frente, es su reflejo lo que vemos. Es la representación, con un alto grado de iconicidad que vemos en el espejo, la forma en que nos acercamos a ellos.

A lo largo de todo el filme, Kar Wai nos presenta constantemente a los personajes a través de espejos, a veces estos reflejos se multiplican, dejándonos así con una representación de la representación que ya es en si misma el reflejo de los personajes. Cuidando siempre el acomodo de la cámara, Kar Wai hace hincapié en la forma en que percibimos a cada uno de los personajes, siempre ocultándonos algo, siempre vistos, al menos de manera frontal, frente a un espejo que los retrata no como son, sino como quieren (y quiere en sí Wong Kar Wai) que los veamos. “La imagen en espejo es virtual respecto al personaje actual que el espejo capta, pero es actual en el espejo que ya no deja al personaje más que una simple virtualidad y lo expulsa fuera de campo.”⁶⁷

c) Continuo espacio – tiempo: “amigos de un minuto”

El tiempo juega un papel muy importante en el corpus cinematográfico de Kar Wai. Es indudable que en la trilogía que estamos analizando el tiempo resulta ser ambivalente. Sabemos que el tiempo ha pasado, el continuo uso de tomas de relojes y una que otra cartela que indica en qué año se ubica cada película, nos permite saber en qué tiempo nos encontramos e incluso qué hora es, sin embargo, las escenas y las vueltas al pasado como *flashbacks*, no resultan ser del todo evidentes.

Nunca sabemos completamente cuantos días o meses han pasado entre una escena y otra. Sin embargo, para Kar Wai el tiempo se determina a través de diversos elementos, elementos que sin ser evidentes nos muestran el ineludible el paso del tiempo en el espacio.

Días salvajes se desarrolla en 1960, sabemos que el filme inicia en el mes de abril: Yuddy y Su Lizhen se han conocido días antes de que el protagonista le indique es un “16 de abril de 1960,

⁶⁷ Deleuze, Guilles, *Op Cit*, P. 100.

un minuto antes de las tres de la tarde” un minuto a partir del cual ellos son “amigos de un minuto” hecho que no puede disolverse, ya que ya ha quedado en el pasado. Y es a partir de ese momento en que Kar Wai nos da otra pista sobre el tiempo, tanto los relojes, como otras referencias temporales que hace cada uno de los personajes indica las tres, ya sea de la mañana o la tarde, es este horario un elemento altamente repetitivo, que, sin llegar a establecerse como único, nos indica ya una existencia y ubicación temporal.

Sin embargo, el juego de Kar Wai va más allá, no se trata sólo de comprender que algo está pasando u ocurrió ya en cierto contexto. En los filmes de Kar Wai, con un carácter Bergsonian, “el tiempo se desdobra a cada instante en presente y pasado, presente que pasa y pasado que se conserva”⁶⁸, los límites entre el tiempo que transcurre en el presente del filme, y el pasado del mismo se ven trastocados. En *Días salvajes*, para ser precisos, no identificamos del todo los recuerdos que se hacen presentes, intercalados en un presente que continuamente se desdobra.

La cronología de la estructura del filme nos permite comprender que el presente del filme, es decir, la realidad de Yuddy, como un joven libertino y mujeriego existe como momento presente, pero al mismo tiempo como consecuencia de un pasado que sólo tiene existencia en tanto reconocemos a Yuddy como un joven chino que en los años sesenta está buscando su identidad, se encuentra desarraigado y no siente interés en comprometerse con nada ni con nadie.

Y no sólo es el presente de Yuddy el que nos interesa, ya que, aunque es él el personaje principal que concatena cada uno de los hechos que ocurren a cada uno de los personajes, cada uno tiene su propio presente, sus propios recuerdos, sus propias formas de mostrarnos que la realidad de Yuddy como protagonista está aunada a sus realidades y a su presente individual. Haciendo así posible, y sustentable su propia existencia en la narrativa del filme, lo que Deleuze llamaría así Imagen -Tiempo.

⁶⁸ *Ibidem*, P. 115

4.4 Ficha Técnica

Días Salvajes / *Days of being wild*

92'

Hong Kong, 1990

Director: Wong Kar Wai

Producción: In Gear Film Production, Rover Tang

Guión: Wong Kar Wai

Fotografía: Christopher Doyle

Dirección artística: William Chang

Montaje: Patrick Tam, Hai Kit Wai

Música: Xavier Cugat, Indios Tabajaras, Django Reinhardt.

Sonido: Chang Wai –Hung

Reparto: Leslie Cheung, Andy Lau, Maggie Cheung, Carina Lau, Jacky Cheung, Rebecca Pan, Tony Leung.

4.5 Bibliografía Capitular

- AMADOR, Bech, Julio. *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México. UNAM: 2008.
- AUMONT, Jacques. *Análisis del film*. Barcelona, México. Paidós: 1990.
- AUMONT, Jacques. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, México. Paidós: 1985.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen- tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, México. Paidós: 1987.
- FERRER, Eulalio. *Los lenguajes del color*. México. Fondo de Cultura Económica: 1999.
- GÓMEZ, Tarin, Francisco Javier. *Grietas en el espacio tiempo*. Wong Kar Wai. Madrid. Ediciones Akal: 2008.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y Narración. Vol. I y II*. México. Siglo XXI: 1995.
- SÁNCHEZ, Biosca, Vicente. *El montaje cinematográfico, teoría y análisis*. Barcelona. Paidós: 1996.
- TASKER, Ivonne (Editor), *Fifty contemporary filmmakers*, Londres, Routledge, 2002.

- YUEH, Yu Yeh. *Transcultural sounds: Music, Identity and the cinema of Wong Kar Wai*.
Hong Kong. Working Paper Series: 2007.

Hemerografía

- Cahiers du cinema. España.

Herederó Carlos F.

Mensual

España, No. 1

Mayo de 2007

- Cahiers du cinema. España. Suplemento especial # 2.

Herederó Carlos F.

Mensual

España No. 11

Abril de 2008

Fuentes Web

- WRIGHT, Elizabeth, Wong Kar Wai, en *Senses of cinema*. Mayo 2002.

URL: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/wong.html>

Fecha de consulta: Marzo/ Abril/ Agosto 2012

- PAREDES, Josefa, Christopher Doyle, en *Miradas de Cine* No. 81, Diciembre 2008.

URL: <http://www.miradas.net/2008/n81/actualidad/wong/christopherdoyle.html>

Fecha de consulta: Julio / Agosto / Septiembre 2012

- CHINASCOPE, Los colores y los cinco elementos en la antigua cultura china, en *La gran época*,
Septiembre 2007.

URL: www.lagranepoca.com/articles/2007/09/20/1239.html

Fecha de consulta: Septiembre 2012

Capítulo

5



Deseando amar: El presente del presente

Capítulo 5

Deseando amar: El presente del presente

In the Mood for love (2000)

Wong Kar Wai

Título original: El frescor de las flores

5.1 Sinopsis

Es 1962 y en Hong Kong una joven mujer llamada Su Li Zhen Chan llega a un edificio buscando un cuarto para rentar junto con su esposo. Al mismo tiempo, el Sr. Chow llega al mismo edificio con el mismo cometido. Casualmente dos casas contiguas rentan una habitación, cada uno con su pareja renta una de ellas. Poco a poco el Sr. Chow y la Sra. Zhen (que en el filme será nombrada señora Chan, debido a que su marido se llama así) se van conociendo y entablando una amistad, al tiempo que se dan cuenta que sus respectivas parejas, siempre ocultas para el espectador, sostienen un romance entre ellos.

Chow y Zhen fortalecerán poco a poco su amistad, al tiempo que tratarán de dilucidar cómo fue que surgió una relación entre sus cónyuges, algunas veces reactuando y reinterpretando el amorío que sus respectivas parejas han desarrollado. Mientras esto ocurre, Chow escribe una historieta de artes marciales y Zhen lo ayuda en la escritura, poco a poco, y en palabras de del Sr. Chow, “los sentimientos surgen sin que uno se percate” y los dos protagonistas de este filme se sienten fuertemente atraídos y enamorados, aunque se niegan a hacer lo mismo que sus parejas les están haciendo.

Tiempo después cada uno ha terminado su matrimonio, sin embargo parece ser demasiado tarde para que ellos puedan tener una relación, sobre todo cuando la Sra. Zhen se niega a partir con Chow en un viaje a Singapur sin boleto de vuelta. Ya en Singapur, Chow sigue escribiendo tanto en un periódico, como historietas de artes marciales.

Han pasado 4 años, es 1966 y Zhen regresa a la habitación que alguna vez habitó en Hong Kong y decide rentarla nuevamente. Poco después Chow vuelve también, el nuevo habitante le indica que una mujer con su hijo vive en la habitación contigua, aunque éste nunca llega a enterarse de quien se trata. Poco después viaja a Camboya en dónde entierra el secreto de su amor imposible.

5.2 Condiciones de Producción

Diez años después de conocer al Sr. Chow en el final de *Días Salvajes*, sin ser necesariamente una secuela clara, *Deseando amar* nos presenta a este misterioso personaje, además claro de desarrollar su historia. Diez años que han pasado en el haber cinematográfico de Wai y permiten que esta cinta se posicione como una de sus más grandes obras, además de uno de los grandes filmes de la cinematografía internacional.

Planeado desde 1990, éste filme se quiso materializar en 1997, sin embargo, las grandes crisis económicas por las que ha sido golpeado el continente asiático, así como el cambio de estructuras políticas, en especial la reincorporación de Hong Kong a la República Popular de China como Región Administrativa Especial, impiden que Kar Wai pueda llevar acabo la costosa realización de *In the mood for love*, en su lugar viaja a Argentina, dónde realiza *Happy Together*.

Así, esta cinta tendrá que esperar al año 2000 para su realización. Planeada en un principio para filmarse en sólo 9 meses, su producción terminó siendo de 15 meses, lo que provocó que Christopher Doyle tuviera que viajar a Estados Unidos para cumplir con otros compromisos, dejando a Mark Li a cargo de la fotografía, aunque ésta se conforma del trabajo de ambos.

Como la gran mayoría de las películas de Wai, ni el director mismo sabía cuál iba a ser el resultado final de su realización. Sin un guión fijo y con diferentes pruebas de escenas, escenarios y ensayos con los actores, llevándolos tan lejos cómo era posible dentro de sus personajes, el filme llegó a su premiere el último día de exhibiciones en el Festival de Cannes casi tras ser terminada de editar, más tarde, Wong Kar Wai realizaría una serie de cambios a fin de conformar la versión que sería comercializada.

Como en otras ocasiones, Kar Wai reúne a Maggie Cheung y Tony Leung, grandes estrellas de la cinematografía china. En ésta ocasión, además de filmar en Hong Kong, filma en Bangkok, re filmando y sustituyendo algunas de las escenas previamente realizadas ya en Hong Kong. A final, “el montaje elimina gran parte de las imágenes para dejar en la pantalla un cúmulo de sugerencias y espacios vacíos.”⁶⁹

⁶⁹ Gómez Tarin, *Op Cit.* P. 123

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 5 Deseando amar: El presente del presente

Por otro lado cabe mencionar que la producción de éste filme, el séptimo dentro de la obra cinematográfica de Kar Wai, estuvo acompañada también de los cimientos de *2046*, la cual no será estrenada sino hasta 2004, sin embargo, como podemos observar en ambos filmes, estos comparten no sólo personajes, sino espacios y ambientaciones muy cercanas entre sí.

Como sus filmes previos, *Deseando amar* recibe una buena aceptación de la crítica cinematográfica y consigue asirse de premios como: el Gran Premio Técnico y mejor actuación de Tony Leung en el Festival de Cannes; Mejor actor y actriz, así como dirección artística, diseño de vestuario y montaje del año en 2001 en los Hong Kong Film Awards; además de diferentes premios como mejor película extranjera en la Academia Francesa, Europea y Alemana.

5.3 Una estética en evolución: *Deseando amar*

Tras seis filmes previos *Deseando amar* es una consagración del estatus estilístico de Wong Kar Wai. Después de *Días Salvajes* no hay ninguna otra cinta que se ambiente en los años 60 y junto al equipo técnico ya reconocido con el que compartió la producción de dicho filme, Kar Wai dota a su estilo de una personalidad cada vez más característica, consagrándose así como un autor cinematográfico.

Una estética que ha progresado en cada uno de sus filmes, si *Días Salvajes* tenía ciertos tintes de verde tabaco, *Deseando amar* se cubre de tonalidades rojas, sacando además provecho de la época que busca representar, de la utilización de telas y tapices, texturas que decoran cada uno de los espacios en los que se desenvuelve.

La cámara por su parte, baila nuevamente al compás de boleros, indicando, puntualizando, deteniendo o alargando el tiempo, según sea el caso, pero sobretodo marcando ausencias y sugiriendo eventos y sucesos que se harán reales dentro de la narrativa del filme, pero que también sugieren sucesos que se materializarán en *2046*.

Asimismo los espejos ya conocidos vuelven a escena, pero se complementan con humos de tabaco, lluvia y otros elementos que nos ayudarán a puntualizar y exteriorizar emociones que los protagonistas no externan. Vacíos, inconsistencias, decepciones y después de siete filmes en el haber cinematográfico de este director, el tema del desamor y desarraigo se mantiene, rodeado a demás de las condiciones sociales que rodean tanto a la República Popular de China, así como a Hong Kong.

5.3.1 Estilemas de forma

Si en *Días Salvajes*, Wong Kar Wai jugaba con la cámara a alejarnos de los individuos como una demostración de la lejanía que ellos mismos sienten de sí mismos, en *Deseando amar* consagra esta idea. Con una fotografía a cargo del ya mencionado Christopher Doyle, esta vez acompañado de Mark Li, director de origen taiwanés recurrente en el trabajo del director de fotografía del también director chino Hou Hsiao – Hsien, *Deseando amar* perfecciona el uso de la cámara, recurriendo a un juego constante en el que el fuera campo toma un lugar muy importante y lo no dicho y visto dice más que lo que es explícito.

Del mismo modo la música y el color resultan elementos indispensables a la hora de contar, adornar e intensificar la misma trama de la película. Mediante ellas el director expresa, desiste y asiente muchos eventos y elementos que la misma acción de los personajes no nos cuentan, y que, sin embargo, son motores decisivos, pistas y sugerencias de lo que en realidad está buscando expresar el filme en su totalidad. De tal modo, *Deseando amar* es una suerte de memorias, recuerdos y alteraciones creadas en la mente de Kar Wai, pero estilizadas a través de la participación de su equipo técnico de trabajo ya reconocido, con el cual también trabajó en los filmes que suceden y anteceden este tríptico.

a) Encuadre y movimientos de cámara

“Uno se da cuenta de las cosas si presta atención”

Sra. Chan.

Deseando amar – Wong Kar Wai

Wong Kar Wai considera la cámara como un testigo de las acciones, son muy pocas las veces en que nos sitúa como uno de los protagonistas. Los ojos de Wai, y en su lugar de Doyle, son los mismos ojos del espectador, atento a cualquiera de las acciones, fijándose en los detalles y husmeando como un ajeno, a través de los vidrios, los marcos de las puertas, en el reflejo de los espejos, tratando de acercarnos a cada uno de los personajes.

En su mayoría, la película se compone de planos medios o americanos y algunos planos generales, siempre intentando ver qué hacen los personajes, en qué espacio se desarrollan, pero también, con algo que se antepone a ellos, además claro de ocultarnos mucho más de lo que podemos ver. La fotografía se centra en los detalles,: cuando los personajes hablan sobre bolsos o

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 5 Deseando amar: El presente del presente

corbatas, la cámara presta a atención a estos elementos con pequeños *inserts*, en los que los objetos cobran una significación especial y funcionan también como pequeños motores en el desarrollo de la historia.

Cada uno de los cuadros que componen este filme están detalladamente pensados en completarse en el imaginario que el espectador recrea. A través de lo que no vemos, pero también de lo que cada escena nos sugiere, podemos armar la historia, que se puede deducir si entendemos cada segmento de la película como recuerdos que parecieran inconexos, que parecen no situarse en una temporalidad determinada, y, sin embargo, se concatenan hasta crear un “ánimo” determinado, que alude no sólo a la época en que se desarrolla el filme, sino también al sentir de los personajes ante la infidelidad de sus cónyuges.

Sin mostrarnos nunca planos de ubicación, Kar Wai nos encierra a través de la cámara en un pequeño mundo en el que, aunque sepamos que es Hong Kong, sólo conocemos y reconocemos los espacios en los que se desarrollan tanto el Sr. Chow, como la Sra. Chan. Micro universos creados a partir del uso de planos bastante cerrados, de tomas que sólo se abren ligeramente, de callejones, cuartos de hotel, habitaciones contiguas en pequeños departamentos, pasillos, y oficinas que sin saber su ubicación y aspecto exterior, son espacios fundamentales en el desarrollo narrativo del filme.

Como en *Días Salvajes*, en *Deseando Amar* el movimiento se vuelve indispensable a la hora de puntualizar y señalar situaciones específicas dentro del filme, si bien dentro de sí cada escena cuenta con un leve movimiento, ya que no nos enfrentamos a planos fijos, el marcado uso de *travellings* tanto de derecha a izquierda y viceversa acompañados de un *slow motion*, indicándonos el aspecto al cual debemos prestar atención dentro de la toma, o incluso, si es lo que está fuera de campo el elemento esencial para la narrativa.

Uno de los aspectos fundamentales dentro de este filme es la repetición de escenas, encuadres casi idénticos que se repiten, y que, si no fuera por detalles muy determinados en la actitud o incluso el mismo vestuario de los personajes, podríamos pensar que es la misma escena repetida miles de veces. Sin embargo, en palabras del propio director, esta repetición de patrones busca

“ilustrar el proceso de cambio que opera en todos nosotros. La vida diaria es casi toda ella rutina: el mismo corredor, la misma escalera, la misma oficina, la misma música de fondo. Pero aquí podemos observar cómo

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 5 *Deseando amar*: El presente del presente

dos personas cambian, en medio de ese entorno que no varía. Las repeticiones nos ayudan a identificar los cambios.”⁷⁰

Asimismo la música es un acompañante claro de la detención o alteración del tiempo. Vemos así, como en *Días Salvajes*, una cámara que sigue a los protagonistas de espaldas, y se ralentiza o se detiene, mientras estos emprenden un camino, que en ambos casos es el resultado de una despedida.



La Sra. Chan se despide del Sr. Chow en el cuarto de hotel en el que se encuentran.

Deseando amar, 2000.

b) Fuera Campo

Como ya lo he mencionado, *Deseando amar* es una suerte de ausencias. Tomas que se nos presentan inconexas, voces que escuchamos, aunque no veamos a los protagonistas que las generan, y sobre todo, la incógnita de nunca ver de manera frontal a las respectivas parejas de los protagonistas, con sus rostros siempre ocultos tras alguna otra persona, atrás de un muro, o simplemente a través de una línea telefónica. Es sólo por medio de sus voces y la forma en que los mismos protagonistas reconstruyen la forma en que ellos los engañaron, que los conocemos.

Sin recurrir a voces en off, ya que en esta película Wong Kar Wai no hace uso de ninguna, a través de las acciones de los personajes y sugerencias muy claras de los mismos, así como de ciertas escenas, somos capaces de crear significado y de reconocer que atrás de las puertas y,

⁷⁰ Tony Rays (entrevista) “Una conversación con Wong Kar Wai” en *Sight and Sound*. Agosto de 2000

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 5 Deseando amar: El presente del presente

entre muros, la trama del filme se está desarrollando. Es así como sin contar con escenas explícitas, sabemos que los protagonistas han trascendido su relación, que han intimado, que poco a poco se van enamorando.

En palabras de Maggie Cheung, quien interpreta a Su Li Zhen Chan, *Deseando amar* es un filme que “da la impresión de que tiene demasiados agujeros y cosas que parecen faltar”⁷¹ sin embargo, como su mismo personaje lo menciona en el filme, “si uno presta atención, se da cuenta de las cosas.” Siendo un filme plagado de sugerencias y con una suerte muy oriental, no necesita decirnos visual y textualmente todo, para que como espectadores comprendamos que algo más está ocurriendo, sólo a través de miradas, silencios y por supuesto, ausencias.

Es así, a través de esas ausencias, de esas escenas inconexas que *Deseando Amar* es una película que recurre a la memoria. Su mismo montaje, su forma, en ocasiones difusa de mostrar o esconder lo que importa dentro del filme, asemeja a la memoria humana, con sus recovecos, sus engaños, y también en cierto grado, con los paliativos que recrea para hacer más llevaderas las pérdidas.

A continuación describiré analíticamente un par de secuencias que guardan entre sí una semejanza muy grande, y que son una muestra de la forma en que este director adopta cada uno de los elementos que he analizado y analizaré en el resto del capítulo. Tomas ralentizadas, travellings acompañados de música latina, cuadros en que las ausencias de los personajes nos sugieren un ánimo determinado, así como el uso de la lluvia para acentuar los sentimientos de desolación que irrumpen en cada uno de los protagonistas.

Ambas secuencias se producen una vez que cada uno de los protagonistas sabe que su cónyuge lo está engañando. En la primera de ellas es el Sr. Chow quien ha descubierto que su mujer lo engaña, mientras que la segunda secuencia se da una vez que ella sabe con exactitud que su marido se acuesta con la mujer del Sr. Chow.

Análisis de secuencias

Secuencia 1

1. Plano de detalle

Piernas de Su Li Zhen caminando por la calle, lleva cargando un termo para sus tallarines. La cámara con una visión lateral, sigue su caminar con una pequeña picada en slow motion. Poco a

⁷¹ Perez Turrent, Tomás. “Deseando amar” genial” en El Universal. 28 de Febrero de 2003

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 5 Deseando amar: El presente del presente

poco la toma se va abriendo, siguiendo el camino de la protagonista hasta que ésta comienza a bajar unas escaleras. Sin ver su cuerpo completo ahora la vemos de espaldas.

De fondo suena el tema de la película, Yumeji's Theme y se mantiene toda la escena.

2. Plano medio

De espaldas vemos a Su Li Zhen que continúa bajando las escaleras a través de un pasillo muy estrecho. Continúa Slow Motion y comienza un travelling de derecha a izquierda. De fondo se empieza a observar, fuera de foco, el movimiento de los empleados del establecimiento de tallarines.

3. Plano americano, lateral

Su Lizhen está de pie, vemos su perfil derecho, esperando a que le entreguen sus tallarines. Un hombre se cruza delante de ella, mientras, de manera casi imperceptible la cámara realiza un dolly in.

4. Plano de detalle

Se observan en una pequeña picada las manos de un hombre cerrando el termo de tallarines, éstos fuera de foco.

5. Plano americano

Vemos a su Li Zhen, de frente, la cabeza de un hombre, fuera de foco en primer plano, Pequeña contrapicada, tild up hasta plano medio.

6. Plano de detalle

Sin ver la cabeza de la protagonista, la vemos avanzar hacia la cámara, nuevamente con su termo para tallarines.

7. Plano General

Vemos de espaldas a Su Li Zhen subir nuevamente las escaleras, con un leve *Tild Up*.

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 5 Deseando amar: El presente del presente

8. *Travelling* de derecha a izquierda, se observa a Su Li Zhen en 3/4 desde un primer plano hasta plano general subir las escaleras, hasta volver a un plano medio, la cámara la sigue hasta que ella sale de escena.

El travelling se detiene en un plano de detalle, observamos una lámpara de la calle, y sin cortar a otra escena, aparece el Sr. Chow en un primer plano lateral. Se renueva el *travelling* esta vez de izquierda a derecha, mientras el protagonista baja las escaleras hacia el mismo establecimiento de comida. Nuevamente el *travelling* corre hasta la pared que enmarca el pasillo de las escaleras.

9. Primer plano

El Sr. Chow se ve comiendo tallarines en el establecimiento, delante de él se cruzan diferentes personas. La secuencia sigue siendo enmarcada por Yumeji's Theme, y avanza a una velocidad lenta.

10. Plano de detalle

Nuevamente vemos a Su Li Zhen, (una parte de ella) de espaldas cargando su termo subiendo las escaleras del mismo establecimiento. Reconocemos que es otro día, ya que usa otra ropa, diferente a la usada anteriormente. Con una pequeña contrapicada, tild up.

Mientras seguimos viendo de espaldas a su Li Zhen, vemos poco a poco el cuerpo del Sr. Chow. Los dos protagonistas se encuentran en las escaleras y se saludan, sin detenerse mucho.

11. Plano americano

Ahora vemos de frente en un plano americano a la Sra. Chan, mientras el Sr. Chow está ahora de espaldas. Nuevamente un pequeño *travelling* de derecha a izquierda enmarca la forma en que la protagonista sube las escaleras y él las baja.. La música se disuelve dando lugar a un sonido ambiental.

Cuando el *travelling* se detiene la protagonista sale de cuadro. Se observa nuevamente la farola de la calle en un plano de detalle.

Secuencia 2

12. Plano de detalle

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 5 Deseando amar: El presente del presente

Piernas de Su Li Zhen caminando por la calle, lleva cargando un termo para sus tallarines, igual que en a primera toma de la secuencia analizada previamente, la cámara con una visión lateral, sigue su caminar con una pequeña picada, en slow motion.

Poco a poco la toma se va abriendo, siguiendo la forma en que ella camina y comienza a bajar unas escaleras. De pronto se encuentra nuevamente con el Sr. Chow, se cruzan nuevamente sólo saludándose rápidamente. Hasta que la Sra. Chan desaparece de cuadro, y se ve el Sr. Chow en un primer plano. Mientras la cámara comienza nuevamente un *travelling* de derecha a izquierda, mientras el Sr. Chow sale de cuadro, hasta quedarse nuevamente en un plano de detalle a la farola de la calle.

Sin un cambio de escena comienza a llover, esta escena se mantiene, hasta que el Sr. Chow entra casi en el mismo ángulo de la cámara, de espaldas, a refugiarse de la lluvia.

De fondo suena nuevamente Yumeji's Theme

13. Plano medio, Su Li Zhen, dentro del establecimiento de tallarines, también huyendo de la lluvia.

14. Plano medio, Sr. Chow a la orilla de las escaleras, junto a la farola que lo ilumina, secándose la lluvia que le ha caído.

15. Primer plano en contra picada de la Sra. Chan quien volteo hacia arriba y continúa secándose. Una persona, fuera de foco pasa delante de ella

16. *Travelling* de derecha a izquierda sobre las mismas paredes que encuadran las escaleras del establecimiento de tallarines. Vemos en plano medio al Sr. Chow lateralmente fumar un cigarrillo muy lentamente.

17. Primer Plano lateral de la Sra. Chan esperando a que la lluvia cese. Enfrente de ella, nuevamente fuera de foco, un hombre desconocido se mueve, impidiéndonos ver con claridad.

18. Plano de detalle, sobre el piso observamos la forma en que la lluvia cae en un pequeño *travelling* de derecha a izquierda.

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 5 Deseando amar: El presente del presente

Estas secuencias aluden perfectamente a la representación de los cambios en los personajes inmersos en secuencias que parecen repetirse, espacios dentro de la cotidianidad de sus vidas, que ocurren justo después de que estos se encuentran completamente desolados al notar que sus respectivas parejas mantienen un romance. Su camino solitario, los cruces entre estos, así como los mismos cambios de ropa de la protagonista son marcas del tiempo, de la forma en que su relación de vecinos se va modificando, al mismo tiempo en que comparten una misma pena

Visualmente son una demostración de lo ya mencionado, cada toma es como una vista a la lejanía, tratando de descifrar qué hacen. Mientras la cámara es un espectador siempre extraño, siempre un espía, los movimientos y anulaciones de ésta nos permiten entrever lo no dicho. Los largos y lentos *travellings* que siguen a los protagonistas, al asecho de una pista de lo que está ocurriendo, para después cerrar con la escena de la lluvia, la cual, inferimos sucede también en el interior de cada uno de los personajes.

c) Color

Más allá de apropiarse de un solo color determinado, *Deseando amar* se apropia de texturas y tapices muy típicos de China en los años sesenta. Así, a través de espacios repletos de tapices florales, gruesas cortinas, en su mayoría en tonalidades rojas o rosas, Wong Kar Wai nos regala nuevamente una estilización cromática muy característica, que inunda cada parte del filme.

Dicha estilización, no se queda únicamente en los espacios en los que se desarrollan cada uno de los personajes, sino que trasciende a la misma ropa, en especial de la Sra. Chan, vestida con *chenogsam*, vestidos entallados de cuello alto, que, en su mayoría, están estampados con motivos florales que simulan también a los papeles tapices.

Como he mencionado, en *Deseando Amar*, Wong Kar Wai, en compañía de William Chang, también director de arte en este filme, no utiliza únicamente un color que caracterice la totalidad del filme, pero si hace hincapié en el uso de tonos rojos o bermellón.

El hotel en el que se encuentra la pareja, siendo un espacio crucial en el desarrollo de su propia relación está inundado de tonalidades rojizas, el papel tapiz, las cortinas, tanto dentro de su habitación como en los pasillos, la iluminación, así como el mismo abrigo que usa Su Li Zhen para ir a visitarlo, rondan en este color. Del mismo modo, la recámara del Sr. Chow de vuelta en casa está decorada con motivos rojos, la colcha, así como el diseño circular del papel tapiz. Rojo que marca

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 5 *Deseando amar*: El presente del presente



los momentos en que la relación de estos personajes está cambiando. Ya en Singapur la habitación que renta el Sr. Chow se inunda de este mismo color, el cual sólo percibimos una vez que Su Li Zhen ha estado ahí, buscándolo, sabiendo que si bien sigue ahí, nunca será el momento adecuado.

Resulta curioso recordar que el color rojo en oriente, y sobre todo en la República Popular de China, pero también en Hong Kong, está íntimamente ligado a las formas de poder. A las dinastías, pero también al mismo poder ejercido por Mao con su Ejército Rojo, el cual comenzaba a tomar fuerza justo en la época en la que se desarrolla el filme.

Por lo demás, el color en el filme se adapta a los colores mismos de la época que intenta retratar, sin perder el estilo y carácter del filme creado y propiamente adaptado por Chang, Doyle, Li y Kar Wai, en la búsqueda ambiente muy determinado. Sin incurrir nunca al uso de blanco y negro, dejando que la pretensión de un Hong Kong de la década de los 60 se exprese sola, a través de los elementos adaptados para formar la ciudad y el ánimo de la época.



d) Música

Hasta ahora he mencionado ya el gran acercamiento entre Wong Kar Wai y la música iberoamericana. Boleros interpretados por latinos, o gente de habla hispana que retratan en sí mismas y su aparición en el filme, una época determinada, pero también la íntima relación del director con este tipo de música.

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 5 Deseando amar: El presente del presente

Deseando Amar se rodea así de canciones como *Aquellos Ojos verdes*, *Muñequita Linda* y *Quizás*, interpretadas en la voz de Nat King Cole, en español. Sin embargo, en esta ocasión el filme cuenta también con la participación del compositor, violinista y director estadounidense Michael Galazo con el tema de *Angkor Vat III* el cual cierra el filme, cambiando de escenario a Bangkok, mientras el Sr. Chow cuenta su secreto jamás rebelado.

Asimismo cuenta con un tema propio, compuesto por Shigeru Umebayashi compositor japonés, quien creó el tema *Yumeji's Theme*, o Tema de Yumeji, el cual acompaña las secuencias previamente analizadas, así como otros momentos en los que el tiempo se detiene o se altera la velocidad del filme. Dicho compositor participó también en las bandas sonoras de los filmes que le subsiguen a *Deseando amar: 2046* y *Noches púrpura*.

Por último, aunque con una importancia considerable, en esta ocasión el director decide incluir en el filme dos canciones tradicionales chinas, *El tiempo de las flores* y *Bengawan Solo*, las cuales si bien no contribuyen a recalcar algún momento específico del filme, sí son marcas claras de la cultura china, y nos permiten reconocer y evocar a la cultura que lo rodea. "La buena elección musical de Wong Kar Wai confirma la habilidad del director para construir bandas sonoras evocativas."⁷²

Como en *Días Salvajes*, la música sirve de acompañante a largos travellings, decorando y marcando con intensidad los momentos clave del filme y sobre todo los cambios emocionales en el ánimo y la misma relación de los personajes. Si en *Días Salvajes* veíamos a Yuddy de espaldas acompañado de *Solamente una vez*, en *Deseando amar* al compás de *Muñequita Linda*, interpretada con la aguardentosa voz de Nat King Cole, vemos a Chow y Su Li Zhen caminar de espaldas, acompañados de una ralentización en la velocidad del filme.

La música pues es un marcador de la forma en que los protagonistas se dan cuenta del desengaño amoroso, al mismo tiempo que marcan la propia relación entre ellos. Así, *Yumeji's theme* abarca la forma en que ellos se dan cuenta de que son engañados, de la duda y la desesperanza, pero también de la inminente atracción entre ambos. *Aquellos ojos verdes* se apropia de la confirmación de la infidelidad, así como de la reapropiación e interpretación que ellos hacen del comportamiento de sus parejas.

Muñequita Linda se ocupa de la forma en que los protagonistas tratan de entender cómo fue que comenzó la relación entre sus cónyuges, para más tarde volver al *Tema de Yumeji*, una vez que

⁷² Well-chosen musical interludes reconfirm the director's ability to construct highly evocative soundtracks." Stringer, Julian en *Fifty Contemporary Filmmakers*. Londres, Routledge, 2002. P. 402.

intentan llevar su relación más lejos y los sentimientos entre ellos comienzan a surgir pero tratan de ser suprimidos. Finalmente, y de una forma muy adecuada a la letra de la canción, *Quizás* se presenta ante la interrogante del Sr. Chow hacia la Sra. Chan de irse con él a Singapur. De tal modo, el *Quizás, quizás, quizás*, acompañado de un travelling, expresa la respuesta a la interrogante. Si bien intuimos cuál es el final, hasta este momento no sabemos con certeza si ellos se quedarán juntos, o la imposibilidad de su amor es tal, que nunca trascenderán su relación, así, dicho tema nos mantiene casi hasta el último con la interrogante abierta, comprendiendo que aún existe un quizás dentro de todas las posibilidades de desarrollo de la historia.

5.3.2 Estilemas de Fondo

Es clara la inmensa relación que existe entre fondo y forma en los filmes de Kar Wai. Hasta ahora hemos podido observar como música, encuadre y color denotan y connotan una serie de sugerencias y pistas dentro del desarrollo narrativo del filme. Es a través de estos elementos que entendemos y nos adentramos dentro de la historia, la relación de los personajes y esta forma poco común en que el director monta la película, que, como ya he mencionado, pareciera una acumulación de memorias, algunas de ellas confusas y difusas expresadas estrictamente a través de la forma.

Sin embargo, el filme va más allá, si bien pareciera una historia de infidelidades, lleva consigo más de un tema sobre la misma idiosincrasia hongkonesa y nos da a través de elementos como los espejos, las rejas, las sombras, la lluvia y el humo del tabaco nuevas pistas que sirven para complementar y desarrollar por completo lo que las ausencias, y los lentos travellings podrían dejar en duda.

a) Tema

Si bien la historia se centra en el engaño amoroso que cada uno de los personajes sufre por parte de sus respectivas parejas, el tema central, según ha dicho Kar Wai no es tanto así la infidelidad, sino la forma en que las personas guardan sus secretos, y cómo los comparten⁷³. No es casual que el protagonista ya casi al final del filme haga hincapié en la vieja costumbre de enterrar los secretos

⁷³ Véase Rayns, Tony, "Una conversación con Wong Kar Wai" en *Sight and Sound*

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 5 Deseando amar: El presente del presente

nunca revelados en el fondo de un árbol, a fin de que éstos se queden ahí para siempre. Por su parte, él al cierre del filme, entierra el secreto de su amor imposible en uno de los muros del Templo de Angkor Wat en Camboya.

La infidelidad amorosa sólo da lugar a que nos cuestionemos diversos aspectos sobre el amor, la libertad y la soltería, pero también sobre un tema que Wong Kar Wai también abordará en 2046, el estar a destiempo a la hora de poder amar. El filme no nos da una solución simple, sin mostrarnos un final feliz, nos lleva a una resolución que se antoja real, en tanto no todas las historias terminan en un “y vivieron felices para siempre”, pero tampoco nos lleva a la desolación, ya que los personajes de alguna manera continúan con sus vidas pese al desencuentro amoroso.

Además de la soledad y la propia búsqueda de identidad, Wai abordará la nostalgia, entendida, en palabras de Francisco Gómez Tarín, como “el deseo insatisfecho, el amor perdido a sabiendas de que se trata del esencial, el juego de azar sobre las vidas, el desencuentro.”⁷⁴. Nostalgia que se presenta ante la falta de valor de parte de los dos protagonistas para cambiar sus destinos. La confusión, los sentimientos reprimidos y evitar actuar como sus respectivas parejas.

El desarrollo temático del filme se ajusta también a su época de desarrollo, si bien la infidelidad se presenta como un hecho, no solo entre los cónyuges de los protagonistas, sino también en el mismo jefe de la Sra. Chan, quien, a todas vistas, tiene a su mujer y su amante, hay una fuerte estructura moralina. Las habladurías se hacen presentes cuando el Sr. Chow empieza a llamar a la protagonista a su oficina, siendo así juzgada por su jefe. Por su parte la Sra. Suen, la casera, también juzga su comportamiento como mujer casada, cuando ésta sale tarde por las noches y le recomienda que esté más cerca de su marido.

Finalmente, pero no menos importante, Wong Kar Wai introduce nuevamente la cuestión del movimiento entre la República Popular de China hacia Hong Kong, y de Hong Kong hacia otras partes del mundo. Es claro que dicho movimiento le interesa al director, reconociendo la forma en que la instauración del poder de Mao fraccionó a la comunidad china e hizo que ésta tuviera diferentes percepciones sobre el concepto del mundo, mientras la identidad y nacionalismo chino se vieron trastocados ante una inminente Revolución Cultural que estaba por comenzar.

⁷⁴ Gómez Tarín, *Op Cit* P. 81

b) Metáforas visuales

Los filmes de Wong Kar Wai se forman como un todo, en el que el fondo expresa el contenido del filme. De tal modo, he considerado las diferentes metáforas visuales que el director propone como aspectos de fondo, si bien se presentan por medio de la forma, dan al contenido temático del filme una fuerza estructural considerable. Nuevamente lluvia, espejos, humo, e incluso sombras se presentan para expresar lo que no oímos a través de una voz en off. Así, Kar Wai se ahorra explicaciones y nos da la posibilidad de que leamos el filme a través de sugerencias siempre precisas.

En el capítulo previo he mencionado ya la forma en que los espejos son utilizados para mostrarnos la representación que los personajes buscan dar de sí mismos frente a estos objetos. En ésta ocasión los espejos sirven como testigos de la relación entre los protagonistas. Es a través del uso de ellos y el reflejo que tenemos de los personajes, que comprendemos la forma en que se van relacionando, y sobre todo, enamorando.

Son pocas las veces en que vemos frontalmente a los personajes declarando su amor, es a través de sus miradas y risas, reflejadas a través del espejo, que estos proyectan entre ellos mismos y hacia el espectador, que las cosas han dejado de ser simples, y más allá de que sus cónyuges estén involucrados sentimentalmente, ellos también lo están. Si no fuera a través de estos espejos, bajo muchos aspectos podríamos considerar que la relación entre ellos sigue sólo siendo una especie de amistad que está buscando saber cómo fue que empezó el amorío de sus parejas.

De tal modo, los espejos son el vehículo mediante el cual Wong Kar Wai nos muestra que siempre hay más. Que lo no dicho se expresa mediante la acción, pero que ésta no puede ser una acción frontal, al menos por parte de los protagonistas que están comprendiendo que ellos también están por cometer adulterio. Al afrontar que hay sentimientos de por medio, Wong Kar Wai cambia de la intimidad de los cuartos, al pasaje callejero, que, por lo que podemos inferir es muy cercano al edificio en el que habitan. Ahí, vistos a través de una ventana con barrotes, es dónde los personajes expresan sus sentimientos. Es entonces cuando se dan cuenta de que tal vez sea necesario alejarse, ya que los dos sienten demasiado y de cierta forma están encerrados, sus sentimientos no pueden ser libres, y pareciera que su relación está de por sí condenada a la imposibilidad.

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 5 Deseando amar: El presente del presente

Asimismo, Wong Kar Wai recurre al humo, el cual se presenta ante la incertidumbre del Sr. Chow, fumador siempre, ante no saber qué hacer, primero ante la infidelidad de su mujer, después ante el cúmulo de sensaciones que comienza a desarrollar ante la Sra. Chan, por que, como él lo menciona, “los sentimientos surgen sin que uno se percate”. Humo nebuloso que no permite ver con claridad qué hacer, y sobre todo, entender cuáles son los motivos para detenerse o para continuar.

Por último, pero con la misma fuerza que los elementos previos, está la lluvia, la cual se presenta siempre en los momentos en que los protagonistas se encuentran y desencuentran. Es a través de ésta que vemos las lágrimas que expresan la desolación, el engaño y la imposibilidad ante el amor. Llueve cuando los protagonistas se dan cuenta del engaño, pero también al percatarse de que si terminan juntos estarán haciendo lo mismo que sus cónyuges, y sobre todo, que esos sentimientos tan fuertes deben ser reprimidos.

Estos estilemas sirven como pistas, si bien pareciera que a veces los personajes de este filme son muy herméticos, si uno mira con atención comprende nuevamente que lo no dicho de manera textual, pero sí mediante la forma, le da el sentido al filme, a su estructura narrativa, y a las emociones, sensaciones y pensamientos que el filme busca expresar en sí mismo.



Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 5 *Deseando amar*: El presente del presente



Los protagonistas se miran a través de los espejos, expresando por medio de las miradas los sentimientos que no se atreven a decir.



Como metáfora visual, el humo aparece cuándo los sentimientos están en duda, cuando las certezas parecen difusas, y los sentimientos son complicados.



c) Continuo espacio - tiempo

Hemos acentuado ya la forma en que este trabajo cinematográfico se construye en ocasiones de manera inconexa, que no cuenta en sí, con una temporalidad marcada, sin embargo, esto no es del todo cierto: el filme tiene una estructura temporal lineal, sin recurrir a flashbacks, o bien flashforwards, Wong Kar Wai logra construir un montaje muy preciso, pero al mismo tiempo, que permite al espectador evadir la idea de tiempo.

Como en *Días salvajes*, el tiempo se vuelve un aspecto expandible y contraíble, así, pueden pasar meses y semanas, sin embargo, nunca sabemos del todo cuánto tiempo ha transcurrido entre un día y otro. Wong Kar Wai juega mucho con espacios y repeticiones, a veces pareciera que una misma escena se repite, sin embargo, ésta ha cambiado en tiempo, y pequeños detalles como la ropa de los protagonistas están ahí para puntualizar que los días cambian.

El autor ha mencionado que además del vestuario, *Deseando amar* cuenta con pistas sobre el tiempo en los alimentos, es decir, a lo largo del filme los protagonistas comen tallarines y almíbar de sésamo. Wong Kar Wai explica que podemos darnos una idea del tiempo, ya que los productos vegetales y frutos con los que se preparan estos platillos no se dan todo el año. Sin embargo, para nosotros que no tenemos un amplio y detallado conocimiento de la cultura oriental, así como de los productos alimenticios y la forma en que se preparan, nos resulta complicado atender a dichos detalles.

Pero el manejo del tiempo, como ya lo he mencionado, parte de que el filme, narrativamente, se forma a partir de una especie de recuerdos acumulados. Memorias un tanto borrosas que buscan

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 5 Deseando amar: El presente del presente

precisar cómo se desarrolla la relación de los protagonistas, al tiempo que explican desde su perspectiva, las posibles líneas de desarrollo de la infidelidad de sus parejas.

Carlos Heredero considera que en este filme

“El tiempo y el recuerdo están abiertos el uno para el otro, son como dos caras de una misma moneda.” Dos caras que, en opinión de Gilles Deleuze en su *La imagen-tiempo*, y asumiendo la correspondencia realidad tiempo y recuerdo-imaginario, se funden en ese algo indiscernible propio del cine de la modernidad. No hay, por tanto, una línea divisoria que nos permita diferenciar realidad e imaginación, y la única íntima verdad de cada ser humano será la de sus recuerdos, materia escurridiza y cambiante, imposible de fijar en la memoria, ya que, en cada intento de rememoración, de “esculpir el recuerdo”, sólo hallaremos la confusión y la borrosidad de ese cristal-espejo, siempre deformante.”⁷⁵

Es a través de la mirada del espectador, conducida por la cámara, que construimos la historia, tanto temporal como espacialmente, sin saber nunca cuánto tiempo ha pasado, que ha sido antes, o que será después, pese a que el filme cuenta también con indicaciones temporales muy claras, pequeñas cartelas que nos indican que la historia empieza en 1962 en Hong Kong, que un año más tarde el Sr. Chow viaja a Singapur, alejándose de su vecina, y también de los sentimientos que lo invaden. Finalmente, en 1966 ambos vuelven a las casas donde se conocieron, sin embargo, nuevamente no están en el tiempo adecuado y no se volverán a ver.

5.4 Ficha Técnica

Deseando Amar / In the mood for love

95 min.

Hong Kong, 2000

Director: Wong Kar Wai

Producción: Jet tone Productions, Block 2 Pictures, Paradis Films

Guión: Wong Kar Wai

Fotografía: Christopher Doyle, Mark Li

Diseño de producción y vestuario: William Chang

Dirección artística: Alfred Yau, Man Lim

Montaje: William Chang, Chan Kei

⁷⁵ Heredero, Carlos F., *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar Wai*. Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 5 Deseando amar: El presente del presente

Música: Michael Galasso, Shigeru Umebayashi, Nat King Cole

Reparto: Maggie Cheung, Tony Leung, Rebecca Pan, Kelly Lai, Siu Ping, Roy Cheung, Chan Man, Chow Po.

5.5 Bibliografía Capitular

- AMADOR, Bech, Julio. *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México. UNAM: 2008.
- AUMONT, Jacques. *Análisis del film*. Barcelona, México. Paidós: 1990.
- AUMONT, Jacques. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, México. Paidós: 1985.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen- tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, México. Paidós: 1987.
- FERRER, Eulalio. *Los lenguajes del color*. México. Fondo de Cultura Económica: 1999.
- GÓMEZ, Tarin, Francisco Javier. *Grietas en el espacio tiempo*. Wong Kar Wai. Madrid. Ediciones Akal: 2008.
- HEREDERO, Carlos F., *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar Wai*, Valladolid, 47.º Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y Narración. Vol. I y II*. México. Siglo XXI: 1995.
- SÁNCHEZ, Biosca, Vicente. *El montaje cinematográfico, teoría y análisis*. Barcelona. Paidós: 1996.
- TASKER, Ivonne (Editor), *Fifty contemporary filmmakers*, Londres, Routledge, 2002.
- YUEH, Yu Yeh. *Transcultural sounds: Music, Identity and the cinema of Wong Kar Wai*. Hong Kong. Working Paper Series: 2007.

Hemerografía

- Cahiers du cinema. España.

Herederro Carlos F.

Mensual

España, No. 1

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 5 Deseando amar: El presente del presente

Mayo de 2007

- Cahiers du cinema. España. Suplemento especial # 2.

Herederero Carlos F.

Mensual

España No. 11

Abril de 2008

Fuentes Web

- WRIGHT, Elizabeth, Wong Kar Wai, en *Senses of cinema*. Mayo 2002.

URL: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/wong.html>

Fecha de consulta: Marzo/ Abril/ Agosto 2012

- PAREDES, Josefa, Christopher Doyle, en *Miradas de Cine* No. 81, Diciembre 2008.

URL: <http://www.miradas.net/2008/n81/actualidad/wong/christopherdoyle.html>

Fecha de consulta: Julio / Agosto / Septiembre 2012

- CHINASCOPE, Los colores y los cinco elementos en la antigua cultura china, en *La gran época*, Septiembre 2007.

URL: www.lagranepoca.com/articles/2007/09/20/1239.html

Fecha de consulta: Septiembre 2012

javier molinero

6



Capítulo

2046:

El presente del futuro

Capítulo 6

2046, El presente del futuro.

2046 (2004)

Wong Kar Wai

6.1 Sinopsis

Es 1966 y el Sr. Chow regresa a Hong Kong después de tres años de vivir en Singapur. Pronto empieza a escribir una novela de ciencia ficción a la que decide llamar 2046. 2046 no es precisamente un año, sino un lugar al que la gente parte con la esperanza de que las cosas nunca cambien y sus recuerdos se hagan vívidos, sin embargo, un hombre que se convierte en el alter ego del escritor, busca regresar, dándose cuenta de lo difícil que es olvidar los recuerdos de un amor.

Mientras se dedica a la escritura, el mismo Sr. Chow nos cuenta en voz en off, la forma en que su vida se desarrolla desde que en 1963 viaja a Singapur, huyendo de la decepción amorosa que ha tenido de su relación con Su Li Zhen, la cual ya conocemos, a partir de *Deseando Amar*. Dicha decepción causa en él una transformación, convirtiéndose así en un mujeriego y jugador, buscando en todas las mujeres con las que se relaciona a la misma Li Zhen.

Así, se relaciona con Mimi, o Lulu, la bailarina que conocimos en *Días Salvajes*, la cual, por su parte añora el amor de su novio filipino asesinado (Yuddy). Después de una noche de copas, Chow la lleva a su cuarto de hotel, el cual, casualmente es el 2046, mismo en el que él y Su Li Zhen compartieron varias experiencias en *Deseando amar*. A la mañana siguiente Mimi ha sido asesinada, mientras el Sr. Chow se muda al cuarto 2047.

Una vez que han puesto en orden la habitación 2046, una nueva mujer se hospeda, entrando también en la vida de Chow. Bai Ling, una mujer de reputación dudosa que pronto se involucra con Chow, creando entre los dos un juego en el que tienen que pagar por el tiempo en que están juntos. Bai Ling se enamora de él, sin embargo, el Sr. Chow es incapaz de corresponder a su amor, por lo que su relación no prospera.

Entretanto vamos conociendo un poco más la trama de la novela de Chow, y cómo recuerda que sólo ha amado a una mujer, hasta que conoce a Jing Wen, hija del dueño del hotel, la cual le ayuda a escribir, no sólo su novela, sino los diferentes trabajos que tiene que entregar como

periodista. Jing Wen, por su parte está enamorada de un japonés, sin embargo, su amor también parece ser imposible, ya que su padre se opone a que ésta tenga una relación con un extranjero.

Chow la ayuda a que se comuniqué con el japonés, mientras ella colabora con sus escritos. Él cree estar enamorado de ella, pero sabe que su amor no es correspondido, dejándolo nuevamente abandonado a la soledad. Hospedado en la habitación 2047, Chow y Jing deciden sustituir el nombre de ese año por 2047.

Tiempo después, el padre de Jing Wen acepta la relación de su hija con el japonés, dejando nuevamente a Chow sólo. Así, éste poco a poco recuerda a cada uno de sus amores, y nos cuenta una historia que aún no conocemos, la de la “araña negra”, una mujer que conoce en su llegada a Singapur, casualmente se llama también Su Li Zhen y se viste muy parecido a la Su Li Zhen original, nuevamente Chow cree enamorarse, sin embargo, es a partir de ello que se da cuenta de que está buscando sustitutas para su gran amor y eso es en realidad imposible.

El filme termina en 2046. Ese lugar de recuerdos, en el que también los secretos de amor se entierran en agujeros, a fin de que nadie los desentrañe y del que nadie realmente regresa.

6.2 Condiciones de producción

Este filme se comenzó a filmar a la par de *Deseando amar*, hecho que permitió que Wong Kar Wai filmara en espacios muy similares, sino es que en los mismos gran parte de las escenas. La mayor parte de los espacios que vemos son filmados en Bangkok, representando nuevamente al Hong Kong y a Singapur de los años 60.

Es importante mencionar que este es el primer filme en el que Wai utiliza efectos visuales. Gran parte de los espacios creados para representar 2046, como un espacio, así como el tren que viaja hacia este lugar están hechos a partir de efectos especiales computarizados, como en previos filmes, este hecho hace que los costos de producción crezcan considerablemente y no es sino que con el apoyo de Paradis Films, de origen francés, que la película logra contar con el capital suficiente para su realización.

Cannes sirve nuevamente como el escenario de presentación de este filme, como *Deseando amar*, llega tarde a su estreno con un montaje precipitado que difícilmente convence a la crítica cinematográfica, es hasta el corte final, salido en salas comerciales, que el filme vuelve a convencer,

demostrando el reconocible estilo de Kar Wai, con ciertas variaciones claras, pero que no modifican en forma abrupta la forma de hacer del cineasta chino.

El reparto de *2046* es prácticamente el mismo que en los filmes anteriores del director, Tony Leung y Maggie Cheung, son acompañados de la estrella musical Faye Wong, así como de Carina Lau, quien había contado ya con una aparición en *Días Salvajes*. Asimismo, cuenta con la participación de Zhang Ziyi, quien es también reconocida en la escena cinematográfica mundial, por su participación en filmes como *El Tigre y el dragón* y *Memorias de una geisha*.

Como lo mencioné, su recepción y aceptación en el medio cinematográfico no cuenta con el mismo éxito que el filme que le precede, sin embargo, esto no impide que la película cuente con una serie de reconocimientos: además de formar parte de la selección oficial de Cannes, por parte de la Academia Hongkonesa de Cine, Wai es reconocido como director y guionista. Por su parte Tony Leung y Zhang Ziyi son galardonados como mejor actor y actriz respectivamente; finalmente Doyle es premiado por su trabajo como cine fotógrafo y William Chang como director de arte, además de premiarse el diseño sonoro y visual del filme, así como la edición del mismo.

6.3 2046: un compendio de estilo

Después de 7 filmes, *2046* se consagra como un filme en el que el estilo de Wai está completamente definido. Si *Deseando amar* es una mezcla clara de la profesionalización en el estilo de este cineasta chino, es en *2046* donde el director explota al límite cada una de las posibilidades de los diferentes elementos que lo hacen característico. De tal modo, este filme se puede ver como un congregar de cada uno de los elementos usados en las películas previas, no sólo las que forman parte del tríptico sujeto a análisis, sino a todo el haber cinematográfico de Kar Wai.

Como los filmes que le preceden la música y los movimientos de cámara se acompañan, creando ritmo y acentuando cada momento del filme. En esta ocasión, el director juega mucho más que en los filmes previos con las voces *en off* y el tiempo, de tal modo en este filme tendremos presentes una serie de *flashbacks*, y *flashforwards*, además de la innovación en el uso de efectos visuales nunca antes empleados por este director. Del mismo modo que es característico en los filmes de Wai, el color es un elemento sumamente importante, conjugando en cierto modo los colores de *Días salvajes* y *Deseando amar*.

La lluvia, el humo del tabaco y los espejos siguen siendo una constante estilística a recalcar, así como el recuerdo constante de creencias populares como “guardar un secreto en el agujero de un árbol” y “el pájaro que vuela toda su vida, aterrizando hasta su muerte” previamente mencionados en las películas que forman el tríptico. Todo ocurre ante nuestros ojos por medio de la cámara, que no para de ser un ojo ajeno, que a través de los resquicios de paredes y ventanas busca mostrar lo que está ocurriendo en la vida del Sr. Chow, no sólo en la superficie, sino también íntimamente.

6.3.1 Estilemas de forma

Como en cada filme de Wai la forma se convierte en un vehículo codificador y decodificador del fondo mismo. Es así a través de lo que vemos exclusivamente, que como espectadores podemos crear sentido, llegando a tocar las líneas estructurales y narrativas del filme. *2046* no es la excepción. La construcción de los espacios, la cámara que busca a través de cada pared o ventana encontrar a los protagonistas y el color, se vuelven así esenciales para entender el filme en su totalidad.

La cámara sigue jugando a esconderse, a mirar de lejos a los extraños, a los vecinos. Compuesta por planos medios y algunos planos generales, nos acercamos a ellos más que en ninguna otra película de este cineasta y, sin embargo, también podemos percibir claras repeticiones de escenas que, al menos en la forma ya hemos visto. Los ralentíes acompañados de música, señalando que el tiempo se está deteniendo mientras las emociones de Chow y sus diferentes parejas, así como de su alterego en la novela *2046*, van creciendo, las ilusiones ganadas y perdidas, y como ya es costumbre, la temporabilidad siempre complicada a la hora de amar.

En esta ocasión el fuera de campo funciona haciendo importante lo no dicho y no visto, aunque es mucho menos explotado que en los filmes que le preceden. Por su parte, el color nuevamente agrega expresividad y personalidad al filme, adicionalmente en él, Doyle y Wai también hacen uso de blanco y negro, así, la escena pierde su color en momentos determinados, aportando matices a las escenas en medio de alguna secuencia.

2046 se convierte así en una mezcla de técnicas y elementos. En los 120 minutos de duración del filme vemos pequeños fragmentos, en la forma sobre todo, de *Días salvajes*, *El Fluir de las lágrimas*, *Chungking Express*, *Happy Together*, *Falling Angels* y *Deseando amar*, creando así un texto que se integra de las características que el director explota de cada una de sus películas, perfeccionando así su propio estilo.

a) **Encuadre y movimiento**

En los filmes que preceden a *2046*, Wong Kar Wai crea y recrea secuencias emblemáticas que se convierten en modelos de lo que veremos en *2046*. De tal modo, pareciera que este filme se compone a partir de imágenes que en los filmes previos han tenido la fuerza suficiente para quedarse en nuestra memoria, así, el director construye un texto que se recrea y modifica, conservando un discurso bastante circular.

Las repeticiones constantes en las escenas que Wai, de la mano de Doyle, dispone, son bastante reconocibles en su obra filmica. Así, lo que vemos, lo reconocemos ya, dándole un peso significativo de acuerdo a la experiencia que tenemos de la forma en que hemos visto cada escenario. Si bien algunos detalles y los personajes cambian, es la forma la que se mantiene. La reproducción y el reconocimiento se hacen indispensables en el cine de Wai.

De tal modo encontramos duplicados de escenas y encuadres como la escena del taxi en el que viajan Maggie Cheung y Tony Leung en *Deseando amar*, la cual, se repite en *2046*, nuevamente con el Sr. Chow, pero esta ocasión acompañado de Bai Ling, y bajo una fotografía en blanco y negro. Sin embargo, esta escena tiene un respaldo más viejo, es en *Happy Together* donde este escenario se desarrolla: un viaje en taxi de los protagonistas, uno enamorado, el otro dormido a su lado, recargando su cabeza sin conocer los verdaderos sentimientos del que lo acompaña. En lo técnico, los protagonistas se ven en primer plano, casi frontalmente, mientras de fondo se observa la ciudad a través de la que viajan, cada una de estas secuencias se acompañan del color que se hace característico en cada uno de los filmes.

No es esta la única escena que se reproduce, así, vemos también a Chow con la mujer a la que nombra “la araña negra”, en un escenario y bajo condiciones muy similares a cómo lo vemos en *Deseando amar* con la Sra. Chan; en ambos casos, con un plano medio, y Chow parcialmente de espaldas a la cámara, mientras ella de frente, en segundo plano, está recargada a la pared, mirando al hombre que perderá por siempre.

Sin embargo, dichos encuadres y escenarios tan cercanos, no sólo se dan en relación con otros filmes, sino que en el mismo filme hay escenas que se reproducen una y otra vez, con pequeños cambios, marcando pautas y ciertos cortes en la narrativa del filme. Una de dichas escenas es la que se reproduce en la azotea del hotel, justo al lado del anuncio con luces neón, viendo así, con una leve contrapicada a los diferentes protagonistas, siempre de perfil. Escenas que

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 6 2046 El presente del futuro

se remiten inmediatamente a los desencuentros amorosos, cuando Chow analiza y detalla, a través de una voz en off que el amor es cuestión de tiempo.



Deseando amar, Tony Leung y Maggie Cheung



El Sr. Chow y Bai Ling viajan en taxi de regreso a casa, 2046.



Los protagonistas de *Happy Together*, completando nuevamente un tríptico en las escenas creadas por la dupla Wai y Doyle.

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 6 2046 El presente del futuro



Wai crea escenas reconocibles que se repiten, a través de las cuales expresa emociones y sensaciones de los personajes, a partir de eventos determinados.

En general, *2046* como filme, está compuesta en su mayoría por primeros planos y *close ups* de los personajes, Doyle pone especial cuidado en no posicionarlos de frente a la cámara, en nunca ubicarlos en el primer plano, de tal modo que seguimos siendo los espías a través de la cámara, siempre sigilosos, lejanos, observando entre huecos en ventanas y paredes, a fin de comprender qué es lo que está ocurriendo.

Por su parte, *2046*, el espacio al que viajan las personas de la ficción creada por Chow, se retrata a través de planos generales, a través de los cuales viaja el tren de entrada y salida, mientras que los interiores del tren continúan con la forma ya reconocida de esta mancuerna, primeros planos y planos medios, miradas a través de cristales, o siendo nuevamente observadores lejanos y en

nuestro paso una serie de objetos o personas se interponen antes de que la visión de nuestros objetivos sea clara.

El movimiento nuevamente se produce acompañado de temas musicales con cámaras ralentizadas, siguiendo el paso de alguno de los personajes cuando estos se encuentran confundidos, enamorados o añorando, pero siempre en algún punto de ruptura. Mientras el tiempo se detiene a través del movimiento en 1966, en 2046 los movimientos son más rápidos y en ocasiones incluso robotizados, acompañados de efectos especiales en los que queda claro que 2046 es una ficción, un lugar soñado, en el que se añora.

b) Color

La propuesta de color de William Chang, y el mismo Doyle es un poco diferente en este filme a como lo es en las películas que completan el tríptico. *2046*, como filme, se completa de los colores que matizan *Deseando amar* y *Días salvajes*, verde y rojo inundan cada espacio del Hong Kong de los años sesenta, aunque los papeles tapices pertenecientes a la época ya no tienen lugar.

Los colores del filme en la representación que Wai hace de los años 60, son vivos, tanto el rojo como el verde, son asociados a las mujeres que rodean a Chow, de tal modo, la ropa de Mimí y los espacios en los que ella se desarrolla se inundan de rojo, un rojo bastante similar al de la habitación 2046 de hotel también presente en *Deseando amar*. Jing Wen por su parte se desarrolla en espacios verdes, su ropa, muy diferente a las de cualquier otra mujer en la vida de Chow, suele ser también de este color, a excepción de algunas escenas en las que ella está vestida de rojo, hecho que se hace notorio una vez que ella y Chow han desarrollado una amistad.

La “araña negra” también llamada Su Li Zhen viste siempre de negro, y los recuerdos que Chow tiene de ella, no se relacionan con un color en específico, aunque, como su seudónimo lo anuncia, se viste siempre de negro, el estilo de los vestidos que ésta usa es muy semejante a los que usa la Su Li Zhen de *Deseando amar*.

Bai Ling por su parte mezcla los colores de cada una de las mujeres de la vida de Chow. Con un vestuario siempre estilizado, vestidos con corte Cheongsam, brinca entre los rojos, los verdes y los negros, siempre portando joyas y guantes. Ningún color la caracteriza como tal, y entendemos que esto se debe a la forma en que Chow no corresponde a sus sentimientos.

En cuanto a los espacios de desarrollo del filme, el hotel ronda siempre en tonos verdes, con paredes pintadas en este color, un tono muy similar al de *Días salvajes*, mientras que los

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 6 2046 El presente del futuro

restaurantes, el salón de baile en dónde conoce a Mimí, así como el lugar en el que trabaja Jing Wen son totalmente rojos, e incluso la iluminación de estos es en dichos colores.

Por su parte, los escenarios exteriores al tren de 2046, como ficción, rondan en colores brillantes, verdes, rojos y amarillos que se acercan a tonalidades neón, mientras que el interior del tren es rojo, sobre todo los espacios en los que el alter ego de Chow se encuentra con las androides, cada una de ellas emulando a Jing Wen, a Mimí y a la misma Su Li Zhen, ya con vestuarios completamente diferentes a los de los años 60, con modelos futuristas y zapatos cuyas suelas parecen ser también robotizados.



Es importante mencionar que en este filme Kar Wai introduce el uso de escenas en blanco y negro, a través de las cuales Doyle y el director señalan una breve repetición de otra escena ya reconocible en *Deseando amar*, el viaje en taxi acompañado de Bai Ling, que alude directamente al viaje en taxi hecho con Su Li Zhen.

c) Música

La música vuelve ser un elemento fundamental en el desarrollo narrativo del filme, en esta ocasión, Wai concentra música hispanoamericana, pero también villancicos, operas, y temas creados y arreglados especialmente para el filme. La mano de Shigeru Umebayashi vuelve a aparecer, con arreglos musicales, así como la composición de diversos temas que son fundamentales para el filme, y el tema del filme específico.

En *2046* cada personaje, situación o espacio parecen tener un *leitmotiv* determinado, de manera que Bai Ling suele ser acompañada del tema *Siboney*, interpretado por Xavier Cugat y Connie Francis; mientras que los pocos momentos en los que vemos a Mimí, y a la Araña Negra siempre formando parte del recuerdo de Chow, la música de *Perfidia*, también interpretada por Xavier Cugat, se hace presente, aludiendo a la misma perversa actitud de ambos personajes.

Mientras, Jing Wen y sus constantes discusiones con su padre se cubren por óperas. Cada vez que éstos pelean, los temas *Casta Diva* y *Oh! si pudiera disipar las nubes... Con una sonrisa de*

inocencia, que forman parte de las óperas *Norma* y *El Pirata*, respectivamente, sirven para cubrir los gritos de éste hacia ella y su negación hacia su novio japonés. Sin embargo, no es sólo aquí dónde las óperas se hacen presentes, sino que también son acompañantes y ambientadoras de escenas ralentizadas en el 2046 de la imaginación de Chow, pasajes que el protagonista del filme recrea al tiempo que Jing Wen y su padre aumentan sus peleas.

Sin embargo, en este filme el director también utiliza la música como elemento para contextualizar cierta época del año, así, escuchamos reiteradamente *Canción de Navidad*, la cual aparece después de la cartela que indica que nuevamente es 24 de diciembre de los diferentes años que cubre el filme.

Cada movimiento es poéticamente acompañado de temas musicales, en ésta ocasión, el tema del filme se vuelve más solemne y viaja entre los espacios de 1966 y del tren en 2046. Cada escena cobra ritmo y sentido, y se pule de acuerdo al acompañamiento musical que lo rodea, el cuál, fuera de ser accesorio contribuye a que como espectadores entendamos la intensidad de la escena que enmarca.

6.3.2 Estilemas de Fondo

Este filme recrea en sí toda la obra cinematográfica de Kar Wai, desde *As tears go by*, hasta *Deseando Amar*, 2046 es una muestra clara de la forma en la que el autor ha estilizado y pulido afanosamente su estilo, al mismo tiempo que logra renovarse y aportar nuevos elementos a su cine. Sin embargo, su temática se mantiene, las sinrazones del amor siguen prestando la atención del cineasta chino, acompañadas siempre de la búsqueda incesable de una identidad, y reflejando el movimiento que miles de habitantes chinos han sufrido a lo largo de la misma historia del país.

Nuevamente Kar Wai expresa los sentimientos, emociones y sensaciones de sus personajes a través de elementos como la lluvia y los espejos, los cuales, al mismo tiempo permiten crear una dinámica entre tiempo y espacio, el cual, a diferencia de los filmes anteriores, se torna más confuso y más dispar. Si en otros filmes no sabíamos cuántos días, horas o minutos pasaban entre una escena y otra, en 2046 el director llega a señalar cómo pasa el tiempo, acentuando así cuando las horas parecen eternas para los protagonistas del filme.

a) Tema. 2046: El lugar de los recuerdos olvidados

He mencionado ya la forma en que Wong Kar Wai crea a través de su personaje principal, el Sr. Chow la ficción 2046. A través de ésta logramos comprender los complicados sentimientos del personaje. Por medio de lo que pasa en ese tren, dónde nunca cambia nada, entendemos la forma en que el protagonista añora cada una de sus pérdidas, y cómo cada mujer significa algo en su vida, y las expresiones que en su momento esperó de cada una de ellas.

Así, 2046 se convierte pronto en una explicación, en un diario personal de Chow, el lugar del eterno recuerdo. Lo que Chow añora de cada mujer con la que ha compartido experiencias, la significación que le ha dado a cada una, y las sin razones de la búsqueda del amor que se fue y nunca volverá. En 2046, cada una de ellas es un androide al servicio de su alterego en la ficción que recrea, en el tren de ida o de regreso a 2046. Si bien es cierto que Chow nos parece un mujeriego, en cada mujer que conoce trata de reconstruir a la añorada Su Li Zhen, la de *Deseando amar*, no así la de 2046, que es otra, o la de *Días Salvajes* que, por lo poco que sabemos, tampoco es la que él busca reconstruir.

De tal modo, los fracasos a los que se enfrenta, tanto con la “araña negra”, Bai Ling, Jing Wen, como con Mimí, son sólo retratos de esa ausencia, de ese recuerdo al que se ha aferrado, de ese pasado al que, como lo menciona el mismo Chow a la “Araña negra”, no ha podido escapar. Rompiendo con la represión sentimental de *Deseando amar*, en 2046 los personajes se expresan, se exploran y se sienten, siendo el erotismo mucho más explícito que en el filme que le precede, el director logra crear escenas eróticas muy finas, acompañándolas de temas musicales compuestos y arreglados por Umebayashi.

Además del conflicto amoroso, Kar Wai hace una clara representación de la época. Sin abandonar la línea temática que siguen sus filmes, introduce nuevamente el factor histórico y social, que ha rodeado a la sociedad china, factor que ha sido determinante para su idiosincrasia y su forma de actuar. El director hace referencia clara al movimiento a Hong Kong ante la inminente Revolución Cultural, y la repercusión de ésta en todos los sectores. Así mismo el director deja entrever posturas de la comunidad china de los años sesenta hacia la Guerra Sino-Japonesa, y la forma en que los conflictos entre ambos países, dejaron resquicios de molestia, y de negación hacia los japoneses.

Sin embargo, Wong va más allá, nombrando al filme, y a la ficción con el año en que Hong Kong volverá a formar parte de China, de acuerdo al decreto realizado en 1997, reconociendo tal año, 2046, como un momento de suma importancia para la comunidad hongkonesa, la cual se ha

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 6 2046 El presente del futuro

enfrentado a grandes cambios, los cuales han trastocado la forma en que entienden y expresan su identidad, siendo Wong Kar Wai parte de ésta.

En este filme en particular, Wong Kar Wai hace gala de su gusto por la literatura de Julio Cortazar. Me parece que la forma en que crea la narrativa del filme se asimila en cierta forma a la Rayuela del escritor argentino. Si bien los temas y las estructuras en sí, son distintas, son los saltos entre un pasaje y otro, entre presente, pasado y ficción, que además se ubica en un futuro, que Kar Wai construye una historia, la cual se completa entre un escenario y otro, y encuentra definición, a través de esos ínter textos que Wai introduce y que explican más allá de lo que la voz en off de Chow explica en el filme. Así, 2046 es como un rompecabezas que se va armando poco a poco y que, de cierta forma continúa inacabado, con personajes solos, desesperanzados y con secretos que esconder en los agujeros de un árbol.

Nuevamente el cineasta incluye dos creencias populares o historias populares ya enunciadas en los filmes que completan el tríptico, y las hace parte de la historia de 2046. La primera de ellas, es la que se refiere al pájaro que vuela toda su vida, y el único momento en el que aterriza en tierra es cuando muere, recordado en múltiples ocasiones por Yuddy en *Días Salvajes*, y recordado en *2046* a través de Mimí, recordando al mismo Yuddy del que se enamoró en la primera película del tríptico.

La segunda creencia enunciada es la referida a los secretos escondidos en el agujero de un árbol, creencia que se modifica de su enunciación en *Deseando amar*, convirtiéndose así en un tema de desarrollo de 2046, en la cual, el alter ego de Chow busca contarle su secreto a alguien en el tren de ida o de vuelta, dependiendo el caso, de 2046. Agujero que ya no se establece en un árbol, sino en la simulación de un agujero hecho por las androides que rodean a este personaje, y también por un agujero futurista, en el cual las mismas androides depositan sus secretos.



b) Metáforas visuales

Como ya lo he mencionado, el cineasta chino logra crear escenas reconocibles que se vuelven icónicas dentro de su cinematografía, del mismo modo, a lo largo de todo su trabajo en cine, el director consagra elementos que repite una y otra vez, a través de los cuales nos da a conocer diferentes facetas o sensaciones de cada uno de sus personajes. Nuevamente la lluvia, el humo y los espejos se vuelven elementos altamente significativos dentro de la narrativa del personaje. Aunque las acepciones con las que éstos cuentan, difieren en cierta medida a lo que hemos analizado en los filmes que completan el tríptico.

En primer lugar, los espejos ya no resultan ser creadores de una tercera escena o dimensión, ni es a través de estos como logramos conocer y adentrarnos en ese carácter escondido en cada uno de los personajes. Su uso disminuye en gran medida y da lugar a que podamos conocer y adentrarnos a los espacios del fuera campo. Así, los espejos sirven más como motores para ver a un personaje que se encuentra del otro lado de la habitación, o bien son meramente accesorios de la vida cotidiana. Frente a ellos los protagonistas se arreglan, más no develan ya algún aspecto íntimo de su personalidad.

Por su parte, el humo, en todos los casos producido por tabaco, sigue siendo un claro indicador de lo que ocurre con el Sr. Chow. Las escenas en las que fuma se conectan necesariamente con los momentos en los que está añorando o mirando al amor perdido, cuándo lo busca en cada mujer con la que sale, y al mismo tiempo en cómo cada joven con la que se relaciona, cuenta a su vez con una historia de amor imposible, ésta, suele estar enamorada de otro amor, también perdido, prohibido, o fuera de tiempo. Humo que ya no aparece sólo, sino que siempre se observa en tomas abiertas, saliendo del cigarrillo de Chow, en ocasiones, es el mismo cigarro el que se vuelve indicador de los sentimientos del protagonista.



La lluvia, aunque también usada en menor medida y nuevamente cayendo sobre un solitario farol de la calle, sigue siendo una alegoría de las lágrimas, las cuales, en ésta ocasión no están tan reprimidas como en *Deseando amar*. En 2046, dónde “todos los recuerdos son rastros de lágrimas” éstas se expresan más abiertamente, a través del llanto de cada una de las protagonistas con las que Chow desarrolla alguna relación, incluyendo a las androides del tren de 2046, añorando a sus propios amores, o en su defecto, al mismo Chow, a veces tan lejano y tan ajeno al compromiso.

Además de estos elementos ya habituales y conocidos para nosotros, el tren mismo, que lleva o regresa de 2046 es una metáfora de lo que el Sr. Chow busca, recuperar el amor perdido, encontrado a destiempo y buscando sustitución en cada mujer que se aparece en su vida. Así, cuando escribe y recrea el tren de regreso de 2046, Chow está buscando encontrar su camino de vuelta, en el reproduce a las mujeres que va conociendo y con las que se relaciona, mujeres que representa como androides. La respuesta de éstas ante las emociones que surgen en su alterego, y en él mismo, las explica y las entiende a partir de concebir la incapacidad de las androides, como robots, para percibir y expresar sus emociones.

Un elemento más que surge en 2046, que, aunque cuenta con un carácter visual, tiene una fuerza en la forma, es el uso de espacios cerrados o estrechos, como los pasillos entre calles por los que circulan los protagonistas, cuando se encuentran al exterior, o bien los cuartos pequeños del Hotel, o los restaurantes, en los cuales se sientan en gabinetes pequeños y privados. El mismo tren cuenta con espacios cerrados y angostos, que de alguna forma, denotan la forma en que los personajes, y sobre todo el Sr. Chow está atado emocionalmente a su pasado amoroso, en su camino hacia el futuro del mismo.

c) Continuo espacio – tiempo

Si en los filmes previos Kar Wai juega con el tiempo, a dar saltos entre escenas en los cuales el tiempo parece no pasar, aunque en realidad avance vertiginosamente, en 2046 este juego temporal, y su relación con el espacio se vuelve aún más drástico. Si bien el filme tiene un orden muy preciso en cuanto a los años, meses o incluso horas en los cuales se desarrolla cada situación, como no ocurre en otros filmes, los constantes recuerdos de Chow, conjugados con la ficción de 2046, hacen que esta película parezca mucho más dispar, en cuanto a linealidad temporal.

En tanto el argumento de 2046 se desarrolla a partir de dos ejes: el de los años sesenta, y las ficciones de Chow, en 2046 y 2047, el filme cuenta con una serie de saltos temporales y espaciales, entre el universo real de los personajes de la película, y el universo inventado por Chow, el tren de 2046, y todo lo que pasa en este. Ambos ejes, son en realidad una línea temporal en la cual Chow nos va explicando, aunque no de manera muy ordenada, cada una de las situaciones con las que se enfrenta emocionalmente con cada mujer que conoce.

El filme, como una continuación de las películas anteriores, comienza en 1966, y a partir de esta referencia, Wai nos presenta una serie de cartelas en las que nos expone el paso de los años, justamente en el día 24 de diciembre, así, la estructura del filme se arregla a partir del paso de cada año, de acuerdo a esta fecha en específico. Del 24 de diciembre de 1966, al 24 de diciembre de 1969, conocemos que ha pasado durante esos tres años con Chow, sin embargo, este rememora a su vez su amor por Su Li Zhen, en un pasado que en el filme queda indeterminado, y su interés por la araña negra, también en un tiempo comprendido entre 1963 y 1966, en su estadía en Singapur.

Además, están las acciones que ocurren en 2046, las cuales siempre derivan de alguna situación por la que el personaje atraviesa, cada persona que conoce, queda retratada a través de su ficción, y pareciera que es a través de ésta que el personaje nos explica sus sentimientos, pero más allá de ello, nos explica también que pasa con cada uno de los personajes.

Como he mencionado en capítulos anteriores, el filme se vuelve una imagen tiempo, de acuerdo a lo que concibe Deleuze, a partir de cada relación que Chow establece con los personajes que lo rodean, relación que no sólo subsiste en el espacio, si no en el tiempo, a partir de esto, podemos comprender que la figura de Chow sólo se construye a través de cada mujer con la que se relaciona, cada una de éstas, o la multiplicidad de ellas, lo llevan a existir, no sólo en la realidad en la que se desarrolla, sino dentro de la ficción misma, aunque siempre utilice un alter ego. De manera explícita, en este filme, la diferencia entre pasado, presente y futuro, se trastocan, cada uno forma la

historia sin necesidad de ser cronológicos, se presentan así mezclados y simultáneos, como si los tres fueran presentes los cuales, “se reinician siempre, se desmienten, se disipan, se sustituyen, se recrean, se bifurcan y vuelven”⁷⁶.

A través de la existencia de Chow en la ficción de 2046, Wai nos permite entrever la realidad del personaje en su presente (1966), concatenada indisolublemente a la de su pasado (1962 – 1965), pero contada en un futuro virtual (2046), futuro a través del cual el personaje principal llega a comprender su existencia, sus motivos, motores, y sobretodo sus limitaciones emocionales, ligadas siempre al amor perdido. La existencia de cada uno de los personajes femeninos, por lo contrario, no se subyace a la existencia de Chow, ya que cada una cuenta con una historia personal, tiene un amor al que añoran y tienen una serie de ideales y motivos, que pareciera sólo comparten con Chow de paso. Como él y Bai Ling lo discuten, en realidad, cada una de ellas, sólo le “presta una parte de su tiempo”.

6.4 Conclusiones

2046, como he comentado es una síntesis de todo el haber cinematográfico de Wong Kar Wai, en él se conjugan todos los filmes, y formas de ver y percibir del director. Diversos críticos consideran que con esta obra, el director ha logrado establecer por completo su estilo, consolidando su estatus como autor. Los cuatro años de diferencia que existen entre *Deseando amar* y *2046*, le dieron a Wai la oportunidad de participar en diversos proyectos, la mayoría de estos enfocados en el medio publicitario, en los cuales, el director ya explotó cada uno de los elementos que han permitido que su cinematografía sea reconocida y aclamada.

Asimismo, este filme significa una ruptura, ya que el siguiente filme de Wai, *Noches púrpura*, cuenta con una proyección completamente diferente, realizada en Estados Unidos, con la participación de actores estadounidenses e ingleses. La misma idiosincrasia de la cultura Occidental cambia en sí el modo de hacer y de percibir el filme, aunque los estilemas de Wai siguen latentes, recodificándose y renovándose.

“2046”, pese a ese esfuerzo compilatorio, tiene todo el aire de obra inacabada que su autor ha remontado una y otra vez a lo largo de los últimos cinco años, probablemente siguiendo su propia máxima de que el único tiempo que merece la pena vivirse es el presente, ese presente condenado a escurrirse de entre los dedos de sus personajes continuamente y convertirse en pasado inalcanzable y a la vez deseo del futuro que impide su

⁷⁶ Deleuze, Gilles. *La imagen- tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, México. Paidós: 1987, p. 139.

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 6 2046 El presente del futuro

concreción definitiva. La siempre eterna búsqueda que viven sus personajes también parece ser casi eterna para su autor.⁷⁷

Por su parte 2046, como los filmes que le preceden, deja abierta la oportunidad a múltiples lecturas, y sobre todo a continuaciones. Las historias que Wai recrea son bastante circulares, sin embargo, son también inconclusas, su juego temporal nos permite vislumbrar que siempre queda algo después del final aparente de cada filme.

6.5 Ficha Técnica

2046

120 min.

Hong Kong / Francia, 2004

Director: Wong Kar Wai

Producción: Jet Tone Productions, Block 2 Pictures, Paradis Films, Orly Films. Wong Kar Wai, Zhang Yimou.

Guión: Wong Kar Wai

Fotografía: Christopher Doyle, Lai Yiu Fai y Kwan Pun Leung.

Diseño de producción: William Chang

Dirección artística: Alfred Yau

Montaje: William Chang

Música: Shigeru Umebayashi, Peer Raben

Reparto: Tony Leung, Gong Li, Zhang Ziyi, Faye Wong, Takuya Kumura, Carina Lau, Maggie Cheung.

6.6 Bibliografía Capitular

- AMADOR, Bech, Julio. *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México. UNAM: 2008.
- AUMONT, Jacques. *Análisis del film*. Barcelona, México. Paidós: 1990.

⁷⁷ Garrido, David, El Fascinante universo de Wong Kar Wai en La Butaca. Valencia, 2004. URL: <http://www.labutaca.net/49seminci/20462.htm> Fecha de consulta: Diciembre 2012

- AUMONT, Jacques. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, México. Paidós: 1985.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen- tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, México. Paidós: 1987.
- HEREDERO, Carlos F., *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar Wai*, Valladolid, 47.º Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y Narración. Vol. I y II*. México. Siglo XXI: 1995.
- YUEH, Yu Yeh. *Transcultural sounds: Music, Identity and the cinema of Wong Kar Wai*. Hong Kong. Working Paper Series: 2007.

Hemerografía

- Cahiers du cinema. España.

Heredero Carlos F.

Mensual

España, No. 1

Mayo de 2007

- Cahiers du cinema. España. Suplemento especial # 2.

Heredero Carlos F.

Mensual

España No. 11

Abril de 2008

- FERNÁNDEZ, Elsa. "A los espectadores los invito a bailar con los personajes" en *El País*, 26 de noviembre de 2004, Espectáculos, p. 34. España.
- TORREIRO, M. "Hermosa, descarnada nostalgia", en *El País*, 26 de noviembre de 2004, Espectáculos, p. 34. España.
- GARZA, Roberto. "Los perseguidores del futuro", en *El Universal*, 6 de noviembre de 2005, Día Siete, p. 12. México.

Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar Wai
Capítulo 6 2046 El presente del futuro

- BETANCOURT, Javier. "Cierre de galas en el FICCO: "2046", el tiempo recobrado", en *Proceso*, 5 de marzo de 2006, p. 85. México.

-

Fuentes Web

- WRIGHT, Elizabeth, Wong Kar Wai, en *Senses of cinema*. Mayo 2002.

URL: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/wong.html>

Fecha de consulta: Octubre 2012

- GARRIDO, David, El Fascinante universo de Wong Kar Wai, en *La Butaca*. Valencia, 2004.

URL: <http://www.labutaca.net/49seminci/20462.htm>

Fecha de consulta: Diciembre 2012

Conclusiones

Conclusiones

Francois Truffaut solía decir que prefería la representación de la realidad en el cine, a la realidad misma. El cine como herramienta representativa de una realidad, o bien de una ficción, ha logrado explotar al por mayor sus elementos, logrando que lo que vemos sea imagen de nuestra vida cotidiana, y en muchas ocasiones la mejore.

Como lo he comentado a lo largo de este trabajo recepcional, dicha representación no sólo atañe al contexto en que nos desarrollamos, sino también a nosotros, así como al sujeto creador detrás de un filme. Gracias a la profesionalización del trabajo cinematográfico, una película nos permite entrever los rasgos característicos de una época, un grupo social y cultural, y sobre todo, una forma de pensamiento que caracteriza al director individualmente.

En esta ocasión, y después de hacer un estudio hermenéutico de la cinematografía del cineasta chino Wong Kar Wai, no queda más que hacer una última revisión a lo que ha caracterizado a Wai, dándole un estatus de autor. Dicho título le permite crear y recrear su cine a partir de firmas muy particulares, algunas más claras que otras, pero que nos llevan a entender su cinematografía, sus influencias, su crecimiento como parte de una comunidad y su mismo carácter, sus creencias, modo de pensar y entender la vida como individuo.

De tal modo, y con el único fin de redondear este trabajo, retomo ciertas cuestiones expuestas, las cuales me han permitido comprender y analizar el haber cinematográfico de Wai. Así pues, es importante considerar que desde su nacimiento el cine ha estado en constante evolución. El cinematógrafo en un inicio retrataba la vida en sociedad, la cámara surgía como un testigo de la vida cotidiana. Pronto se posicionó como un entretenimiento, el primer espectáculo completamente pluricultural que no tardó en ser concebido como una de las Bellas Artes al contar una serie de códigos determinados. Más tarde se explotarían también las capacidades de éste invento hasta convertirse en una industria cultural.

El cinematógrafo se potencializó como medio de comunicación y expresión. El paso del tiempo le permitió conocer nuevas técnicas. Dicha evolución permitió la creación de estilos, y a su vez de corrientes ideológicas y, sobre todo, cinematográficas. El paso del tiempo, la tecnología, el progreso en la forma de pensar, se convirtió también en evolución en la forma de hacer, concebir y filmar. En un mundo en constante transformación el cine se pone a la par, modificando sus temas, cambiando de técnicas y métodos de filmación.

Conclusiones

El cine en Oriente y Occidente cuenta con estilos diferentes, el cine, sujeto al devenir social, tanto histórica como culturalmente, ha ido abriendo un camino en la forma en que se ha concebido en cada lugar. Si el cine norteamericano tiene grandes diferencias respecto al cine latinoamericano o europeo, al hablar del cine en Oriente la hendidura se hace más grande. China, India, Japón, entre otros, han creado cinematografías diversas y ricas en estilos. Mientras algunos movimientos se han gestado en Francia, o en Estados Unidos, India ha creado su propia industria cinematográfica, Bollywood, y por su parte China ha estado sujeta a los movimientos políticos que rodona su historia.

Con su independencia y su caracterización, cada cine ha conformado una serie de discursos con un estilo determinado, pero más allá de ello, cada autor ha sido capaz de concebir su propia estética, y con ello su propio estilo a la hora de hacer cine. “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.”

En el caso particular de Wai, éste desde su primer filme dejó entrever su estilo a la hora de hacer cine, si bien se perfeccionaría y estilizaría con el tiempo, la temática del amor imposible o no correspondido, así como el tiempo detenido, son características que tanto en la forma, como en el fondo, son retratadas. Sin embargo, Wai va más allá, a través de sus filmes ha logrado representar de una forma muy específica su concepción no solo del amor, sino de la vida misma.

Hoy en día su cinematografía sigue abierta a un público en espera de un estilo reconocible, en el que una serie de estilemas, tanto de forma como de contenido se hagan presentes, reconociendo la mano de Wong, acompañado también del equipo técnico que lo respalda. El hombre detrás de los lentes oscuros es ampliamente reconocido, su cine es también una muestra de una mezcla cultural en la que, tanto la idiosincrasia y el sentido oriental y occidental se conjugan en una visión bastante compleja de la forma de actuar y de percibir del ser humano.

Si bien en ocasiones pareciera que el filme carece de una trama argumental compleja, es ésta visualización y la forma particular en la que este autor construye su discurso, lo que lo hace un filme novedoso, e incluso difícil para el espectador cinematográfico común. Sin contar con un guión definido, tanto actores como equipo de producción poco a poco se habitúan a hacer un cine diferente, que tanto en el caso de *Días salvajes*, como de las películas que preceden este tríptico, sólo entenderán una vez que este está montado, ya que no cuentan con una estructura total del orden y concepto de cada filme.

Conclusiones

Wong Kar Wai es un cineasta del amor, pero no así autor de un melodrama fácil. Los filmes de Kar Wai cuentan con una estructura narrativa de corte melodramático, que sin llegar a ser *chick flicks*, ni asemejarse a las comedias románticas hollywoodenses, trastocan el tema del amor, a través de juegos temporales complejos. Para Wai, el amor se relaciona directamente con la imposibilidad de amar a tiempo a una persona. De añorar la presencia del ser amado siempre demasiado tarde, o demasiado temprano, mientras que los ideales amorosos comúnmente se presentarán a destiempo.

Diversos críticos han señalado que el trabajo de Kar Wai se centra en los detalles estilísticos que dotan de carácter a cada uno de sus filmes. “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, encuentro.”

El estilo de Wai se ha vuelto altamente identificable, cualquiera que dedique más de una tarde a ver sus filmes, sin necesidad de verlos repetidamente, puede reconocer que ahí hay elementos que lo distinguen, que lo que se ve no es igual al cine de cualquier director. Wai ha logrado entrar a la cinematografía internacional y ser vanagloriado con su trabajo y experiencia. Su dirección, y su forma de llenar nuestros expectantes ojos de imágenes pensadas y construidas con dedicación, pero sin mucho esfuerzo, permiten que nuestros sentidos se pongan alertas, que nuestra capacidad creativa se abra.

En lo visual, Wai explota las capacidades del cine a través de la saturación de colores, las cámaras detenidas, ralentizadas o aceleradas, los ángulos en picada o contra picada, las ausencias y fuera campos. En el fondo del filme, el director busca expresar una necesidad de identificación con la comunidad china, pero también los sin sabores a la hora de amar, y cómo la concepción del amor es diferente gracias a la misma idiosincrasia de una cultura. Para Wong Kar Wai los juegos temporales son un eje de las historias, su utilización de estos es muy semejante a la concepción de tiempo de San Antonio, razón por la cual cada capítulo ha recibido algún título relacionado con alguna estación temporal referidas por este autor.

Cada uno de estos aspectos permiten que Wai se establezca en un lugar muy específico en el cine de autor, con un haber no solo cinematográfico, sino estilístico. Estilemas que están siendo ya reproducidos por nuevos autores y directores más jóvenes que Wai, y que han encontrado en éste una identificación en la forma de percibir la imagen y la narrativa cinematográfica.

Conclusiones

En lo personal, considero que el reto de Wai está en la forma en que éste pueda evolucionar. Su lugar como autor ya lo ha ganado, el desafío de este cineasta está en encontrar nuevas formas de hacer y representar, sin perder de vista cada uno de los estilemas que lo han llevado a la cima. Su evolución ha empezado el camino, en tanto ciertos cambios en sus equipos de producción y sus locaciones, fuera de Asia, le han permitido conocer nuevos métodos. El camino está trazado, seguramente Wai volverá a llenar nuestros ojos, encontrando nuevos senderos en su propio trabajo cinematográfico.

“Todos los recuerdos son trazos de lágrimas”

Wong Kar Wai

María Ester Bernal Quezada

Mayo 2013

Bibliografía

Bibliografía

- AMADOR, Bech, Julio. Las raíces mitológicas del imaginario político, México, Porrúa 2004.
- AMADOR, Bech, Julio. El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales. México. UNAM: 2008.
- ANGUIANO, Eugenio (coord.). China Contemporánea. La construcción de un país (desde 1949), México, El Colegio de México, 2001.
- AUMONT, Jacques. Análisis del film. Barcelona, México. Paidós: 1990.
- AUMONT, Jacques. Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Barcelona, México. Paidós: 1985.
- ARNHEIM, Rudolf. El cine como arte. Barcelona, México. Paidós: 1986.
- AYALA, Francisco. El cine, arte y espectáculo. México. Universidad Veracruzana. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias: 1966.
- BAZIN, Andre. ¿Qué es el cine? Madrid. Cuarta Edición. Rial: 2000.
- BERISTAÍN, Helena. Diccionario de retórica y poética. México. Octava edición. Porrúa 2001.
- BORDWELL, David. Arte cinematográfico. México. Mc Graw Hill: 2003.
- BORDWELL, David. La narración en el cine de ficción. Barcelona. Paidós: 1996.
- BOTTON, Flora (coord.) Historia Mínima de China. México, El Colegio de México, 2010.
- CASETTI, Francesco. Cómo analizar un film. Barcelona, México. Paidós: 1991.
- CAPARRÓS, Lera, J. M. El cine del nuevo siglo, Madrid, Ediciones Rial, 2004. Colección China. La Historia, Beijing, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1984.
- CUI, Mengyang, Hong Kong cinema and the 1997 Return of the Colony to Mainland China. The Tensions and the consequences, Dissertation, USA 2007.
- DELEUZE, Gilles. La imagen- tiempo. Estudios sobre cine 2. Barcelona, México. Paidós: 1987.
- DONDIS, D.A. La sintaxis de la imagen. Barcelona, 15ª edición. Gustavo Gili: 2002.
- FAIRBANK, Jonh K. China, una nueva historia, España, Editorial Andrés Bello, 1992
- FERRER, Eulalio. Los lenguajes del color. México. Fondo de Cultura Económica: 1999.
- FERNÁNDEZ, Díez, Federico. Martínez, José. Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual. Barcelona, México. Paidós: 1999.
- FISKE, John. Introducción al estudio de la comunicación. Colombia. Norma: 1984.

Bibliografía

- GUERIN, Marie Ann. El relato cinematográfico. Barcelona, México. Paidós: 2004.
- HEREDERO, Carlos F., La herida del tiempo. El cine de Wong Kar Wai, Valladolid, 47.º Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.
- JASON C. Hu. An overview of the Chinese film industry, Taiwan Government Information Office, 1993
- KROEBER, Alfred. El estilo y la evolución de la cultura. Madrid. Guadarrama: 1962.
- LOTMAN, Yuri. Estética y semiótica del cine. Barcelona. Gustavo Gili: 1979.
- METZ, Christian. Ensayos sobre la significación del cine. Barcelona. Paidós: 2002.
- MITRY, Jean. Estética y Psicología del cine. Madrid. Siglo XX: 1989.
- MULLER, JURGEN (Editor), Cine de los 90. Alemania, Taschen, 2002.
- PEZZELLA, Mario. Estética del cine. Madrid. Machado Libros: 2004.
- RICOEUR, Paul, Tiempo y Narración. Vol. I y II. México. Siglo XXI: 1995.
- ROBINSON, Joan. La Revolución Cultural en China. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1969.
- ROBERTS, J. A. G., Historia de China, Universidad de Valencia, 2008.
- RODRÍGUEZ, María Teresa. El siglo XX en China. Textos breves de Economía. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Económicas, 2001.
- RONG, Deng. Deng Xiaoping y La Revolución Cultural, España, Editorial Popular, 2002
- SADOUL Georges, Historia del cine mundial: desde sus orígenes hasta nuestros días. México, Siglo XXI, 1983
- SÁNCHEZ, Biosca, Vicente. El montaje cinematográfico, teoría y análisis. Barcelona. Paidós: 1996.
- SHELDON, Hsiao-peng, Transnational Chinese Cinemas, Universidad de Hawai, 1997.
- SCHAPIRO, Meyer. El estilo. Santiago de Chile. Universidad: 1962. -
- SIETY, Emmanuel. El plano en el origen del cine. Barcelona. Paidós: 2004.
- SPENCE, Jonhatan, Mao, Nueva York, Mondadori, 1999.
- ROMAGUERA, Joaquim. El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales. Madrid. Ediciones de la Torre: 1991.
- ROHMER, Eric. El gusto por la belleza. Barcelona, México. Paidós: 2000
- TASKER, Ivonne (Editor), Fifty contemporary filmmakers, Londres, Routledge, 2002.
- TIRARD, Laurent. Lecciones de cine: clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos. Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.

Bibliografía

- VOLPI, Gianni.Tr. JORDÁ, Jorge, Cine Chino y Revolución cultural. Anagrama; Barcelona 1976.
- YUEH, Yu Yeh. Transcultural sounds: Music, Identity and the cinema of Wong Kar Wai. Hong Kong. Working Paper Series: 2007.

Hemerografía

- - Cahiers du cinema. España.

Herederero Carlos F.

Mensual

España, No. 1

Mayo de 2007

- Cahiers du cinema. España. Suplemento especial # 2.

Herederero Carlos F.

Mensual

España No. 11

Abril de 2008

- FERNÁNDEZ, Elsa. "A los espectadores los invito a bailar con los personajes" en El País, 26 de noviembre de 2004, Espectáculos, p. 34. España.
- TORREIRO, M. "Hermosa, descarnada nostalgia", en El País, 26 de noviembre de 2004, Espectáculos, p. 34. España.
- GARZA, Roberto. "Los perseguidores del futuro", en El Universal, 6 de noviembre de 2005, Día Siete, p. 12. México.
- BETANCOURT, Javier. "Cierre de galas en el FICCO: "2046", el tiempo recobrado", en Proceso, 5 de marzo de 2006, p. 85. México.
- GÓMEZ Tarín, Francisco Javier, "China, en la frontera del discurso filmico", en Cuadernos del Ateneo de La Laguna, núm. 12, Ateneo de La Laguna, 2002. Págs. 33-38.
- GÓMEZ Tarín, Francisco Javier, "De la pasión íntima (In The Mood for Love) a las pasiones cotidianas (Yi-Yi): dos ejemplos de transmutación discursiva en las nuevas cinematografías

Bibliografía

de Extremo Oriente”, El cine y las pasiones del alma, Madrid, Revista Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura, Febrero, 2003. Págs. 355-372.

Fuentes Web

- ÁLVAREZ Macías, Nuria, “Historia del cine chino” en Cine y Letras. 11 de octubre de 2007.
URL: <http://www.guzmanurrero.es/index.php/Clasicos-del-cine/Historia-del-cine-chino-l/6.html> Consulta: Octubre de 2010.
- ÁLVAREZ Macías, Nuria, “Historia del cine Hong Kong” en Cine y Letras. 28 de Noviembre de 2007. URL: <http://www.guzmanurrero.es/index.php/Clasicos-del-cine/Historia-del-cine-de-Hong-Kong-l/12.html>
- - WRIGHT, Elizabeth, Wong Kar Wai, en Senses of cinema. Mayo 2002.
URL: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/wong.html>
Fecha de consulta: Octubre 2012
- GARRIDO, David, El Fascinante universo de Wong Kar Wai en La Butaca. Valencia, 2004.
URL: <http://www.labutaca.net/49seminci/20462.htm>
Fecha de consulta: Diciembre 2012
- PAREDES, Josefa, Christopher Doyle, en Miradas de Cine No. 81, Diciembre 2008.
URL: <http://www.miradas.net/2008/n81/actualidad/wong/christopherdoyle.html>
Fecha de consulta: Julio / Agosto / Septiembre 2012
- CHINASCOPE, Los colores y los cinco elementos en la antigua cultura china, en La gran época, Septiembre 2007.
URL: www.lagranepoca.com/articles/2007/09/20/1239.html
Fecha de consulta: Septiembre 2012
- CAMERON, Alan, Trajectories of identification: travel and global culture in the films of Wong Kar Wai, en Jump Cut, A review of Contemporary Media.
URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/wongKarWai/index.html>
Fecha de consulta: Marzo/ Abril/ 2012

Bibliografía

- INDACOECHEA, Izaskun, Imposibilidad del amor en el tríptico de Wong Kar Wai. La permanencia de los personajes y temas en Days of Being Wild, In the mood for love y 2046, en Revistes Catalanes amb Access Obert, Número 6 – 7, 2006.

URL: <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/124141/172098>

Fecha de consulta: Marzo/ Abril/ 2012

- PAYNE, Robert, Ways of seing Wild: The cinema of Wong Kar Wai. En Jump cut, a review of Contemporary Media.

URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/wongKarWai/index.html>

Fecha de consulta: Marzo/ Abril/ 2012

- CARRILLO, Beatriz, El siglo del cine: la trayectoria cinematográfica de China y Japón, en México y La Cuenca del pacífico, Enero –Abril de 2000, pp. 66 – 71. URL: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/pacifico/Revista9/14Beatriz.pdf>

Noviembre de 2010.

- GARCÉLLS Suárez, Agustín, “Los Noventa y la Segunda Ola del cine Hongkonés”. Miradas, Revista del audiovisual. Fragmento de la tesis de grado Tradición, violencia y temporalidad: propuesta para un acercamiento a la cinematografía hongkonesa. La obra de Wong Kar-Wai , defendida el pasado año en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

URL:

http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=353&Itemid=5

3 Noviembre de 2010

- KAROL, K. La primavera de Pekín. La represión siembra la duda sobre el porvenir de la apertura en China, Revista de la Universidad Nacional, No. 21, 1989. URL: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/12024> Diciembre de 2010.

- KELLNER, Douglas, “New Taiwán cinema in the 80’s” en Jump Cut: A review of cotemporary media. No. 42, Diciembre de 1998. (en línea). URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC42folder/80sTaiwanCinema.html> México, Diciembre de 2010.

- MARTÍNEZ, Beatriz, “Los nuevos cines de Hong Kong”, en Cine Asia, URL: http://www.cineasia.net/general/actividades/Latido%20Montana_Karma/Especial_Kenneth.html, México, Diciembre 2010

Bibliografía

- PARRA, Aritz, "Xien Jin, el cineasta políticamente incorrecto", en El mundo.es Obituarios. 13 de noviembre de 2008.

URL:

<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/10/20/obituarios/1224495010.html?a=34f8cdf2f6e560fe79d7e85567a926c3&t=1224511396> México, Noviembre 2010.

- TORRECILLA, Amaia, "Balance de una década de cine Asiático". Anuario Asia Pacífico, Barcelona: 2007.

URL: <http://www.anuarioasiapacifico.es/anuario2007/pdf/Cultura4.pdf> Octubre de 2010.

Tesis

- PÉREZ Lemús, Ana Valeria, Estrategias de las industrias cinematográficas locales frente al monopolio Estadounidense. Los casos de China, India, México y la Unión Europea, periodo 2000 – 2006. Tesis UNAM, México DF. 2008

Tríptico

- Retrospectiva, 100 años de cine chino. Homenaje. Quito, Ecuador: Cinemateca Nacional. 2006.

Fichas Técnicas

Días Salvajes / *Days of being wild*

92'

Hong Kong, 1990

Director: Wong Kar Wai

Producción: In Gear Film Production, Rover Tang

Guión: Wong Kar Wai

Fotografía: Christopher Doyle

Dirección artística: William Chang

Montaje: Patrick Tam, Hai Kit Wai

Música: Xavier Cugat, Indios Tabajaras, Django Reinhardt.

Sonido: Chang Wai –Hung

Bibliografía

Reparto: Leslie Cheung, Andy Lau, Maggie Cheung, Carina Lau, Jacky Cheung, Rebecca Pan, Tony Leung.

Deseando Amar / In the mood for love

95 min.

Hong Kong, 2000

Director: Wong Kar Wai

Producción: Jet tone Productions, Block 2 Pictures, Paradis Films

Guión: Wong Kar Wai

Fotografía: Christopher Doyle, Mark Li

Diseño de producción y vestuario: William Chang

Dirección artística: Alfred Yau, Man Lim

Montaje: William Chang, Chan Kei

Música: Michael Galasso, Shigeru Umebayashi, Nat King Cole

Reparto: Maggie Cheung, Tony Leung, Rebecca Pan, Kelly Lai, Siu Ping, Roy Cheung, Chan Man, Chow Po.

2046

120 min.

Hong Kong / Francia, 2004

Director: Wong Kar Wai

Producción: Jet Tone Productions, Block 2 Pictures, Paradis Films, Orly Films. Wong Kar Wai, Zhang Yimou.

Guión: Wong Kar Wai

Fotografía: Christopher Doyle, Lai Yiu Fai y Kwan Pun Leung.

Diseño de producción: William Chang

Dirección artística: Alfred Yau

Montaje: William Chang

Música: Shigeru Umebayashi, Peer Raben

Reparto: Tony Leung, Gong Li, Zhang Ziyi, Faye Wong, Takuya Kumura, Carina Lau, Maggie Cheung.