



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**NOSTALGIA FRAGMENTADA: ANÁLISIS DEL  
DISCURSO AUDIOVISUAL EN EL CINE DE WONG  
KAR-WAI EN CHUNGKING EXPRESS, FALLEN  
ANGELS, HAPPY TOGETHER E IN THE MOOD FOR  
LOVE**

**TESIS**

Que para obtener el título de:

**Licenciado en Ciencias de la Comunicación con  
Especialidad en Producción Audiovisual**

**P R E S E N T A**

Axel Ivan Castillo Palacios

**DIRECTOR DE TESIS**

Dr. David Cuenca Orozco



**Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2021**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## **AGRADECIMIENTOS**

Antes de iniciar esta investigación de gran envergadura e importancia para la conclusión de una etapa, tanto de vida, como escolar, quisiera agregar unas palabras a modo de agradecimiento a todas las personas que me acompañaron, impulsaron y apoyaron en la realización de este trabajo.

Primero que nada, debo agradecer a mi familia: a mis padres quienes me, en primera instancia, y en un momento de incertidumbre para mi persona, me impulsaron a seguir estudiando una carrera universitaria en la universidad que los formó académicamente; en segunda instancia, por apoyarme en todo momento durante mi estancia en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. A mi hermana le debo todas aquellas risas que hicieron más liviano el camino que representa hacer una tesis de licenciatura; a ella le agradezco las válvulas de escape del estrés que se acumuló en mi interior.

Fuera del ámbito familiar, quiero agradecer a dos maestros en particular. El primero de ellos, el maestro José Antonio Jacobo Tinoco que, siendo un compañero de trabajo, ayudo a que mi opción de titulación de la carrera fuera la modalidad de tesis. El segundo maestro es aquel que primero fue estupendo adjunto de la carrera y (muchos) años después, ya como profesor de la facultad, aceptó ser mi asesor de tesis; David Cuenca Orozco.

En el ámbito de las amistades, quisiera agradecer a los que, para mi, considero son mi segunda familia: Adriana, Brenda, Abigail, Arturo, Erick y Francisco, personas con las que pase los tiempos de ocio durante la carrera, y de las que sigo, y espero seguir, teniendo contacto en el futuro, pues son personas que han logrado adentrarse, no sólo dentro de mi memoria, sino dentro de mi corazón.

Por último, quisiera agradecer a una persona muy especial que marcó, cual herida en el tiempo, mi vida de manera muy especial. A una mujer con la que pasé mis últimos días en

la facultad dentro de un remolino de furtivas emociones que nos encapsuló a tal grado de agotar su oxígeno y comenzar a asfixiarnos. Aquella mujer con la que soñé con un futuro idílico, pero que, con el paso del tiempo, aquel sueño resultó ser un pasado nostálgico. A aquella mujer por la que debo la escritura de este proyecto para poner punto final a nuestra historia.

*A la cazadora,  
y a aquel sueño,  
herida del tiempo,  
pretérito efervescente.*

<b>ÍNDICE.....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>7</b>
<b>1. EL CINE DE LAS TRES CHINAS</b>	<b>12</b>
1.1 INTRODUCCIÓN AL CINE CHINO .....	12
1.2 EL CINE DE CHINA.....	13
1.2.1 RAMOS & RAMOS AMUSMENT COMPANY.....	16
1.2.2 “LAS SOMBRAS ELÉCTRICAS” O LA PRIMERA GENERACIÓN.....	17
1.2.3 PRIMERA ÉPOCA DORADA DEL CINE CHINO .....	20
1.2.4 LA ISLA SOLITARIA .....	22
1.2.5 UN CINE DE RESISTENCIA O LA SEGUNDA GENERACIÓN.....	24
1.2.6 SEGUNDA ÉPOCA DORADA.....	26
1.2.7 UN CINE COMUNISTA O LA TERCERA GENERACIÓN .....	28
1.2.8 LA GRAN REVOLUCIÓN CULTURAL PROLETARIA .....	30
1.2.9 UN CINE DE LA <i>REALPOLITIK</i> O LA CUARTA GENERACIÓN .....	32
1.2.10 LA NUEVA OLA O LA QUINTA GENERACIÓN .....	34
1.2.11 UN CINE CONTEMPORÁNEO O LA SEXTA GENERACIÓN .....	37
1.3 EL CINE DE LA SEGUNDA CHINA: HONG KONG .....	39
1.3.1 LA NUEVA OLA DE HONG KONG .....	47
1.3.2 LA SEGUNDA OLA DE HONG KONG.....	49
1.4 EL CINE DE LA TERCERA CHINA: TAIWÁN.....	51
1.4.1 LA NUEVA OLA Y EL CINE CONTEMPORÁNEO TAIWANÉS.....	57
1.5 EL EXILIADO DE SHANGÁI.....	59
1.5.1 INFANCIA .....	60
1.5.2 ADOLESCENCIA .....	61
1.5.3 WONG KAR-WAI EN LA ACTUALIDAD .....	66
<b>2. HACIA UN DISCURSO AUDIOVISUAL Y CINEMATOGRAFICO</b>	<b>68</b>
2.1 INTRODUCCIÓN AL DISCURSO AUDIOVISUAL .....	68
2.2 EL DISCURSO .....	70
2.2.1 COMPONENTES DEL DISCURSO .....	73
2.2.2 ENUNCIACIÓN Y ENUNCIADO.....	75

2.2.3 GÉNEROS DISCURSIVOS .....	76
2.2.4 EL CONTEXTO.....	77
2.2.5 EL LENGUAJE.....	78
2.2.6 NARRACIÓN .....	82
2.3 EL DISCURSO AUDIOVISUAL DEL CINE.....	85
2.3.1 LENGUAJE CINEMATOGRAFICO .....	86
2.3.2 CÓDIGOS EXPRESIVOS DEL CINE .....	90
2.3.3 MONTAJE .....	107

<b>3. LA NOSTALGIA FRAGMENTADA: ANÁLISIS DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO EN WONG KAR-WAI</b>	<b>112</b>
3.1 INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS DEL LOS FILMES.....	112
3.2 RECONOCIMIENTO: CHUNGKING EXPRESS / FALLEN ANGELS .....	113
3.2.1 FICHA TÉCNICA.....	113
3.2.2 PRODUCCIÓN .....	115
3.2.3 ANÁLISIS DEL DISCURSO .....	117
3.2.4 FALLEN ANGELS .....	130
3.2.5 PRODUCCIÓN .....	132
3.2.6 ANÁLISIS DEL DISCURSO .....	133
3.3 CONSAGRACIÓN: HAPPY TOGETHER .....	143
3.3.1 FICHA TÉCNICA.....	143
3.3.2 PRODUCCIÓN .....	144
3.3.3 ANÁLISIS DEL DISCURSO .....	147
3.4 REFINAMIENTO: IN THE MOOD FOR LOVE .....	157
3.4.1 FICHA TÉCNICA.....	157
3.4.2 PRODUCCIÓN .....	158
3.4.3 ANÁLISIS DEL DISCURSO .....	162
3.5 PUNTOS DE CONVERGENCIA.....	173
CONCLUSIONES GENERALES .....	180
BIBLIOGRAFÍA .....	184

## INTRODUCCIÓN

Wong Kar-Wai alguna vez escribió para uno de sus personajes de *2046* (2004) que *el amor es sólo cuestión de tiempo, no es bueno conocer a la persona correcta muy tarde o muy temprano*. Esta frase es muy representativa para mi investigación debido a que encapsula, tanto mi acercamiento a la filmografía de Wong Kar-Wai, así como también el tema recurrente en todos sus films.

Escuche de este autor durante mi trayectoria por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales ya que muchos de mis profesores del área de Producción Audiovisual hablaban de él, tomándolo como uno de los directores más importantes en la cinematografía actual (lo que también parece una evidencia de su relevancia en la historia del cine). Sin embargo, por aquellos momentos mi interés sobre Kar-Wai no pasó de una simple búsqueda por Google. Fue entonces que, después de haber completado mis créditos en la facultad, de andar vagando entre trabajos no prometedores y después de una relación amorosa que me dejó heridas profundas, me reencontré, por segunda ocasión, con la filmografía de Wong Kar-Wai, la cual funcionó como un habitáculo en donde mis emociones en ese momento se proyectaban en la pantalla.

Me resultaba curioso que la experiencia que vivía con la obra de Wong Kar-Wai y mis emociones no las encontraba en otras películas que miraba, y entonces del amor a su cine pase a la curiosidad por su cine. Después de ver varios video-ensayos, análisis, y después de leer varios artículos y libros que hablaban sobre el autor, en donde se destaca que es uno de los realizadores más premiados en la industria cinematográfica<sup>1</sup> (Powers, 2016), comprendí

---

<sup>1</sup> La página IMDb muestra que Wong Kar-Wai ostenta 89 nominaciones internacionales y 45 premios cinematográficos.

que su manera de escribir historias y plasmarlas en la pantalla grande era algo particular y fascinante.

Entender el cómo Wong Kar-Wai construye sus obras significaba entrar en temas de investigación audiovisual, por lo que decidí cerrar un paso en mi vida universitaria (la titulación) escribiendo una tesis dilucidando mi cuestión inicial ¿Cómo es que Wong Kar-Wai utiliza el lenguaje audiovisual para crear un discurso propio, impregnado de nostalgia, y que se diferencia de otros realizadores? Para dicho cuestionamiento llegué a la hipótesis de que Wong utiliza los recursos cinematográficos ya existentes para modificarlos a su conveniencia y establecer nuevos recursos plenamente personales e identificables en su carrera fílmica.

Lo anterior supone una influencia fílmica detrás del trabajo de Wong Kar-Wai, por lo que una revisión del cine del país de donde proviene suena conveniente. Sin embargo, descubrí que para revisar la historia de cine de Hong Kong, supondría explorar, también, el cine de China, su país administrador, y Taiwán, región vecina con quien comparte una estrecha relación cinematográfica con las dos anteriores. Es por esto mismo que en el primer capítulo exploraré la historia de las cinematografías de la región conocida como la China Continental.

Después de este marco histórico, y a la hora de abordar las funciones del cine, comprendí que el arte cinematográfico, así como cualquier otro medio narrativo, es un proceso de comunicación en el que se transmite información de un punto a otro. Lo que no tenía contemplado era que dicho proceso constituía uno de los puntos fundamentales del proceso discursivo. Por esto mismo que, y para entender mejor cuales eran estas funciones comunicativas del cine, fue pertinente revisar el área del discurso, una zona problemática por su origen lingüístico.

Para este paso, en el capítulo 2 tomaré como punto de partida las conceptualizaciones sobre el discurso de Teun Van Dijk, autor neerlandés de quien anteriormente se ha tomado como base para el estudio del discurso audiovisual. Uno de estos autores es el catalán Jordi Pericot, quien sigue las nociones propuestas por Van Dijk para desarrollar un análisis del discurso audiovisual, por lo que retomaré sus ideas como guía para así establecer una línea menos lingüística y más audiovisual en mi trabajo de investigación. Sin embargo, a pesar de que Pericot establece un esquema concreto de análisis del discurso audiovisual, no tomaré dicho esquema (que resulta más apegado a las nociones de Van Dijk), puesto que mi interés metodológico lo encontraré con otro autor; uno mexicano. Sumado a lo anterior, ahondaré en las investigaciones de autores como Luisa Puig, Dominique Maingueneau, entre otros, para así reforzar las ideas sobre el discurso y conocer a fondo el cómo se desarrolla su proceso de comunicación.

Ahora, para poder llevar a cabo un análisis del discurso audiovisual, es necesario explorar las herramientas expresivas que utiliza el séptimo arte para poder comunicar algo a los espectadores. Es por lo mismo que, primero, ahondaré el tema del lenguaje cinematográfico y como éste, dentro de toda su historia y estudio, se ha ido separando del área de las letras (así como esta investigación trata de separarse de la lingüística) hasta poder establecer su constitución. Para esta tarea tomaré las investigaciones de Alain Bergala, Jacques Aumont y Michel Marie y su libro *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, obra que explora toda la polémica que se cernió sobre el lenguaje cinematográfico.

Después, explicaré los códigos expresivos del cine; herramientas necesarias para que el lenguaje cinematográfico pueda expresar y comunicar algo al espectador. En este rubro seguiré tomando como base de análisis la obra antes referida pues, como su nombre lo dice,

llega a explorar los códigos que se busca analizar y que, vale decir, constituyen lo que se conoce como estética del cine. Más aun será de gran ayuda la obra *Cómo Analizar un Film* de Francesco Casetti y Federico Di Chio, libro que, literalmente, habla de dichos códigos expresivos del cine y los clasifica según sus características.

Pasando a la metodología a emplear en esta investigación, iniciaré un análisis de 4 películas de Wong Kar-Wai que seleccioné por representar, tanto una evolución notable en su hacer filmico, como también representar pasos concretos en su carrera cinematográfica. Para dicho análisis me basaré en el autor mexicano Lauro Zavala, quien con su libro *Elementos del Discurso Cinematográfico*, describe una serie de pasos para desmenuzar cada uno de los elementos que conforman el lenguaje del cine, y por consiguiente, el discurso cinematográfico. Es en esta guía metodológica en donde se unirán las ideas de Alain Bergala, Jacques Aumont, Michel Marie y de Francesco Casetti y Federico Di Chio.

Al final de esta investigación, quiero cristalizar cada uno de los elementos, tanto del discurso, como del lenguaje cinematográfico que utiliza Wong Kar-Wai, para poder revelar como dicho autor construye una película de manera tal que su mensaje no sólo se basa en el lenguaje verbal, sino que utiliza propiamente el lenguaje cinematográfico para su discurso propio (lo que vale decir es una de los máximos objetivos del cine), y por lo que se le es considerado como un realizador renombrado en la industria cinematográfica.

He de resaltar que a partir del capítulo 1 dejaré de escribir en primera persona para así mezclarme con el texto y, al igual que Wong Kar-Wai hace con su posición dentro de sus películas (característica que se explorará en el tercer capítulo), ser parte de una voz que en vez de hablar desde una posición mayoritariamente (y privilegiadamente) de autor, seré un espectador más que ve críticamente todo lo escrito.

Para concluir esta introducción general vale decir que a mi juicio Wong Kar-Wai es uno de los directores más importantes del cine mundial, pues con su trabajo ha demostrado que el cine es un medio audiovisual muy sensitivo. No es gratuito saber que Wong Kar-Wai es considerado por la revista *Time* como “...uno de los directores más románticos del mundo...” (Ibid: 12). Su importancia trasciende los límites de lo cinematográfico pues ha trabajado en otras áreas artísticas, como cuando fue seleccionado por el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York para ser el curador de la exposición de moda *China: Through the Looking Glass* del 2015. Y es esta trascendencia la que exige una mayor atención y estudio en los trabajo de Wong Kar-Wai, pues este autor representa tanto un manera radical y efectiva de hacer cine, como también una entrada a la historia de toda la cinematografía china; dos áreas muy poco estudiadas en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

El cine de Wong Kar-Wai toca temas universales y reflejan lo que una o varias personas viven o han vivido durante su ciclo de vida. Es por lo mismo que la frase inicial de esta introducción, *el amor es sólo cuestión de tiempo, no es bueno conocer a la persona correcta muy tarde o muy temprano*, es tan representativa, pues refleja que así de romántico puede sonar el amor, como también sufre una de sus consecuencias: el tiempo tiende a desgastarlo todo.

## **1. EL CINE DE LAS TRES CHINAS**

### **1.1 INTRODUCCIÓN AL CINE CHINO**

Para poder entender mejor el cine de Wong Kar-Wai es pertinente, primero, bosquejar, de manera breve, la historia de la cinematografía, no sólo de Hong Kong, país natal de Kar-Wai, sino que además de países como China, por ser el país administrativo de la isla, así como también de Taiwán, país aledaño e integrante de lo que se conoce como China Continental, y de la que existe un fuerte vínculo (en las tres regiones) dentro de la industria fílmica.

Lo anterior responde a necesidades contextuales, la cuales, como se verá durante esta investigación, serán de gran ayuda para entender, tanto aspectos de la producción fílmica del autor, como también elementos clave para entender el mensaje que Wong Kar-Wai introduce en su discurso cinematográfico.

La relación cinematográfica entre estas tres industrias estuvo marcado por diferentes acontecimientos históricos que los llevaron a desenvolverse de maneras diferentes en cada época. Más aún, dichos movimientos (históricos y sociales) llevaron a que el desarrollo cinematográfico de la región llamada China Continental tuviera que adaptarse a nuevas reglas, artificios y modos de producción que desembocaron en una manera de hacer cine muy diferente a lo que se está acostumbrado, no sólo en la parte occidental del planeta, sino en la industria global del cine.

Dicho lo anterior, dentro de este primer capítulo, se hará un pequeño recorrido por la vasta cinematografía de la región. Empezando por el país más grande, China, la cual, gracias a los turbulentos cambios sociales y políticos, tuvo mucha inherencia en la manera de hacer su cine.

Después, se repasará el cine de Hong Kong y se verá como el desarrollo fílmico de este país es resultado directo de los cambios que se gestaron, en todos los niveles, dentro de China. A diferencia de Taiwán, la relación entre las dos anteriores es más estrecha (siendo Hong Kong una región administrada por China, actualmente), por lo que la obra de Wong Kar-Wai, como su vida, se verán impregnados y condicionados por dicho país.

En tercer lugar, y de manera aún más breve que las anteriores, se relatará la historia del cine de Taiwán, país en donde los vínculos con el autor analizado serán más sutiles que con el gran país vecino. Aun así, la cinematográfica de dicha región no es pobre, y su repaso por su historia servirá para futuras investigaciones más concretas sobre este tema.

Al final de este capítulo se demostrará cómo existen realizadores que inventaron y cambiaron algunos géneros cinematográficos muy comunes actualmente, por lo que su vigencia no ha caducado con el paso del tiempo. Además, dichos cineastas mantienen una prestigiada posición cinematográfica en el escenario internacional.

Es por lo anterior que una revisión que engloba el cine de China, Hong Kong y Taiwán, resulta relevante para la historia mundial del cine. Dicha cinematografía, como se verá más adelante, presenta una ruptura en las áreas de la producción, realización y visualización de los filmes, ante la industria del cine de Hollywood (una industria dominante). Más en concreto aún, Wong Kar-Wai, representa un estandarte para dicho cine revitalizado, por lo que podría resultar, para muchos, la puerta de entrada a todo el cine de la China continental.

## **1.2 EL CINE DE CHINA**

La llegada del cine a China, como lo explica Juan Ignacio Toro Escudero (2013), tiene su punto de origen en el arribo al país asiático de Antonio Ramos Espejo, un español

que llegaría a Shanghái a principios del siglo XX, fecha inexacta, aunque se presume que no más tarde de 1903.



Imagen 1. Antonio Ramos Espejo, el fundador del cine en China.

Fuente: <https://ozvta.com/industry-transoceanic-circuits/>

Originalmente destinado como soldado para aplacar revueltas independentistas en la isla de Filipinas en 1896 (en ese entonces bajo el control de Estados Unidos), comenzará a registrar imágenes cinematográficas en Manila con el objetivo de proyectarlas y hacer fortuna, confiriéndole (también) el título de ser el primer realizador cinematográfico en Filipinas. Desafortunadamente, Ramos no conseguiría el éxito que buscaba en el territorio filipino, por lo que decide viajar a China, donde se encuentra la “Shanghái de las Concesiones Internacionales”.

Para cuando llegó a este país, Ramos ya había desertado del ejército, por lo que dicho viaje resultó ser también como una manera de retiro militar. Ya establecido, conocerá a Bernardo Goldenberg<sup>2</sup>, un español con el que comenzará una asociación cinematográfica. La

---

<sup>2</sup> Se maneja que Antonio conoció a Jialun Baike, un español que habría llegado a China buscando el mismo éxito cinematográfico que Ramos ansiaba. Baike, al fracasar en su intento, decide regalarle el equipo y los filmes necesarios a su compatriota para que este empiece la empresa cinematográfica que tanto buscaba. Se presume que el tal Jialun Baike no es otro que Bernardo Goldenberg. Esto se deduce con mayor fuerza puesto

dupla española comienza a proyectar filmes extranjeros dentro de un pequeño y famoso local de té llamado *Qingliange* (traducido al español como El Pabellón del Loto Verde), el cual se convertiría “...en el primer local dedicado únicamente a la proyección de películas en el país<sup>3</sup>.” (Toro, 2016).

Las llamativas estrategias publicitarias que utilizarían para promocionar el cinematógrafo, así como también los bajos precios de taquilla que manejaban, asegurarían grandes ganancias monetarias. El éxito de las proyecciones haría que Ramos y Goldenberg trasladaran sus proyecciones a teatros. Por ende, los cines (formalmente hablando) empezarían a inaugurarse en China. Había nacido la *Ramos Amusement Company*.



Imagen 2. Hongkew Cinema, de los primeros cines en China.  
Fuente: <https://www.virtualshanghai.net/Photos/Images?ID=34743>

La dupla española comienza a inaugurar los primeros cines en el país, entre los más destacados está el *Hongkew Cinema* y el (moderno) *Colón Cinematograph* en 1908; el (primer teatro moderno internacional de China) *Victoria Theatre* en 1909; entre otros<sup>4</sup>.

Por último, Antonio Ramos, en 1922, se haría cargo del *China Theatre*, propiedad de su socio y amigo Bernardo Goldenberg, quien sería asesinado en el mismo año debido a

---

que diversas investigaciones no encuentran documentos contundentes que posicionen a alguien llamado con tal nombre en Shanghái.

<sup>3</sup> Para efectos prácticos, en este trabajo se otorgará al *Qingliange* el título de ser el primer cine de China, pues las investigaciones sobre el tema aún tambalean en el dato. El profesor Juan Ignacio Toro Escudero pone sobre la mesa la Tetería Tongan como antecesor a *Qingliange*, pero por falta de más datos descarta al primero.

<sup>4</sup> Todos estos diseñados por un arquitecto español de nombre Abelardo Lafuente García.

la campaña de acoso sobre el imperio de la *Ramos Amusement Company* por parte de empresas norteamericanas que perseguían el control cinematográfico en Asia.

### **1.2.1 RAMOS & RAMOS AMUSMENT COMPANY**

La *Ramos Amusement Company* no fue la única empresa que Antonio Ramos fundó en China. A principios del siglo XX se asociaría con el valenciano Ramón Ramos para fundar *la Ramos & Ramos Co.* (también conocida como la *Ramos Brothers*, a pesar de no tener ninguna relación familiar). Dicha compañía funcionará como agencia de contratación de talentos de teatro y otras variedades alrededor de China.

Tiempo después esta empresa se expandiría más allá de los límites (territoriales) chinos, llegando a Hong Kong. Antonio Ramos aprovechará esta oportunidad para llevar la *Ramos Amusement Company* a dicho país. Al llegar ahí, se fundiría con la *Ramos & Ramos Co.*, para inaugurar 3 cines en Hong Kong. Desafortunadamente, Estados Unidos se encontraba en la misma empresa de conseguir un dominio en la distribución cinematográfica, y comenzaría una carrera por dicho control; con prácticas no siempre limpias contra las empresas de Antonio Ramos, el principal competidor. Esto resultaría en el (ya mencionado) asesinato de Bernardo Goldenberg en 1922. A pesar de esto, Antonio Ramos seguirá en territorio asiático hasta 1927, año que decide regresar a su tierra natal, España, con una gran fortuna que lo ayudaría a inaugurar cines en su país.

Ya en su nación, Antonio Ramos seguirá alquilando sus teatros a empresas chinas emergentes que comenzaban a tomar fuerza en la industria cinematográfica hasta 1931, año en que Ramos venderá sus activos y equipo de cine a las empresas asiáticas.

### 1.2.2 “LAS SOMBRAS ELÉCTRICAS” O LA PRIMERA GENERACIÓN

La llegada y éxito del cine mudo en China produjeron un gran interés en los pobladores de la región por aquellas imágenes en movimiento. Estas serán bautizadas como Sombras Eléctricas por los señores feudales de la región. Poco a poco, la semilla que habría sembrado Antonio Ramos Espejo, haría eclipsar las primeras realizaciones chinas, la Primera Generación del cine chino.



Imagen 3. Tan Xinpei interpretando Ding Jun Shan  
Fuente: [https://www.imdb.com/title/tt0284043/?ref=nm\\_knf\\_i2](https://www.imdb.com/title/tt0284043/?ref=nm_knf_i2)

Rodada en 1905 y protagonizada por el famoso actor de ópera, Tan Xinpei, *Ding Jun Shan*<sup>5</sup> (La Batalla de Dingjunshan) es considerada como el primer filme mudo chino. Realizado por el fotógrafo y dueño del *Fengtai Photo Studio*, Ren Jingfeng (Endrino, 2015), el film consistía en la grabación de la batalla del mismo nombre, el cual se presentaba en la Ópera de Pekín. La batalla contenía una escena de combate con espadas, lo que hace a este filme, la primera película de *wuxia*: nombre que se da a los filmes de caballería chinas.

El trabajo de Ren provocó que cineastas independientes comenzaran a filmar las óperas clásicas chinas por toda Shanghái (la ciudad más floreciente y moderna de todo el país), tanto para uso personal, como para exhibición pública. A pesar de estos primeros

---

<sup>5</sup> Los títulos de los filmes referidos en la investigación se escribieron de acuerdo a la fuente de origen.

filmes, las producciones occidentales dominaban el mercado de la región gracias a que las empresas extranjeras, además de contar con mayor equipo de filmación, contrataban a intelectuales chinos para impulsar sus producciones.



Imagen 4. De izquierda a derecha, Zhang Shichuan y Zheng Zhengqiu. Fuente: <https://supchina.com/2018/11/30/film-friday-zhang-shichuan-and-zheng-zhengqiu/>

Tal es el caso de la *Asia Film Company*, empresa fundada por el norteamericano Benjamin Brosky en 1913, quien contrataría al crítico teatral Zhang Shichuan y al guionista Zheng Zhengqiu para realizar un filme chino. Como resultado: *Nanfu Naqi* (Morir por un Matrimonio) se estrena en 1913; el primer cortometraje de ficción de la cinematografía china (a diferencia de Ren Jingfeng, quien sólo grabó la batalla representándose en la opera).

Más tarde, y con la experiencia de la realización aprendida, la dupla antes mencionada fundaría en 1922 una de las empresas más importantes para la industria fílmica china, la *Mingxing Film Company* (Sadoul, 2004). Dicha empresa comenzará a producir filmes de las que resaltan: *Laogong Zhi Aiqing* (El Romance de un Vendedor de Fruta) de 1922, el filme más antiguo de China que aún se conserva en la actualidad; un año después rodarán *Guer Jiu Zu Ji v* (*An Orphan Rescue His Grandfather*), el primer éxito cinematográfico chino en el país; y por último, en 1931, dirigirán el primer filme musical, *Hong Meu-dan* (La cantante). Ante tal popularidad, muchos realizadores independientes y personas de la industria teatral

vieron el gran potencial económico que era la industria del cine; se animarán a fundar compañías propias.

Los años 20 se convertirá en la década en que gran cantidad de industrias cinematográficas chinas se fundaron. Georges Sadoul (1997) establece que, tan sólo a principios de los años 20 se fundaron 140 compañías, y que dicho número creció de manera acelerada, fundándose, en 1925, 175 compañías, la mayoría de estas radicadas en Shanghái. Este despunte cinematográfico servirá como estructura base para una época dorada del cine chino desarrollada plenamente en los años 30. No obstante, la década de los 20 también será una etapa conflictiva en el país; disputas ideológicas y políticas harían latente la fugacidad de muchas de estas empresas<sup>6</sup>.

Una de estas empresas será la *Tianyi Film Co.*, fundada en 1925 por un productor teatral de nombre Runje Shaw, quien destinaría sus recursos para filmar y distribuir, por la región del sur asiático, películas de entretenimiento que aseguran ingresos redituables en la taquilla. Éxitos como *New Leaf* y *Heroine Li Feifei* se encontrarán dentro de su catálogo.

Otra superviviente será la *Linhua Film Company*, que aparece en 1928, resultado de la unión de diferentes empresas chinas con fuerte capital y gran cantidad de equipo fílmico que será competidora directa de la *Mingxing Film Co.*

Para finales de los años 20, estas dos empresas dominaban la industria cinematográfica del país y afianzarán la etapa que se conoce como la Primera Edad de Oro del Cine Chino.

---

<sup>6</sup> A esto, hay que sumarle el control por la industria cinematográfica de la región por empresas extranjeras, principalmente norteamericanas, quienes en su afán por controlar el mercado no dudaban en usar prácticas sucias para eliminar a la competencia (como el caso citado de Bernardo Goldenberg).

### 1.2.3 PRIMERA ÉPOCA DORADA DEL CINE CHINO

A la llegada de los años 30, China es el país con mayor número de filmes realizados en la región asiática; contando con un poco más de 660 películas mudas producidas entre 1921 a 1931. No obstante, el país se hundía en una constante lucha política entre comunistas y nacionalistas del Kuomintang por el control de la nación; el cine comenzó a ser visto como un arma propagandística para inducir a las masas a una ideología. Las empresas de cine, cuidando sus intereses e ingresos, tomaron bandos políticos; modificando las historias y los temas que desplegaban en la pantalla grande. En 1931, se fundará clandestinamente la Federación de Escritores y Artistas de Izquierda, grupo de jóvenes guionistas progresistas que trabajarán para las productoras comunistas, produciendo los mejores filmes de los años 30.



Imagen 5. Poster de *Chun Can*. Fuente:

<https://www.imdb.com/title/tt0191889/mediaviewer/rm2675856128>

La *Mingxing* y *Linhua*, respaldados por dicha federación, adoptarán la línea comunista del país, produciendo filmes que mostraban los problemas sociales que vivían los chinos (Colell, 2014). Respectivamente estrenarán *Chun Can* (Gusanos de Seda de Primavera), dirigido por Cheng Bungao en 1933, icónica película de la época dorada.

Del lado opuesto del escenario se encontraba la *Tianyi Film Co.*, empresa que producirá filmes destinadas al entretenimiento, ajena al ámbito político del país, y ganándose la enemistad de las otras empresas cinematográficas.

A pesar de todo el ajetreo político que vivía China en esos momentos, los años 30 vieron florecer avances tecnológicos en la industria cinematográfica. Llegado a finales de los años 20 a la región asiática (concretamente Singapur), la primera película sonora, *El Cantante de Jazz*, será un éxito en los países orientales. Ante esto, se impulsará los avances tecnológicos para la inclusión de sonido en los filmes venideros. En 1931, dirigido por Zhang Sichuan, se estrenará *Sing-Song Girl Red Peony*, una producción que contaba con sonido externo sincronizado con la película. No pasará mucho tiempo para que el sonido sea integrado en el filme, estrenando en 1933 *The Nightclub Colours*, producción encargada por la *Tianyi Film Co* (Endrino, 2015).



Imagen 6. Wang Jiting y Hu Die en el filme *Woman Detective* (1928). Fuente: [http://www.chinadaily.com.cn/culture/2017-09/08/content\\_31712826.htm](http://www.chinadaily.com.cn/culture/2017-09/08/content_31712826.htm)

De las producciones sonoras, también nacerán las primeras estrellas de cine chino; actores y actrices nacidos del mundo de la ópera que en su transición a la pantalla grande obtendrán un mayor éxito que en el mundo musical. Las estrellas cinematográficas más destacadas fueron: Anna May Wong, Ruan Lingyu, Zhou Xuan, Mei Lanfang, Wang Jiting y Hu Die, esta última considerada la reina del cine chino de los años 20.

Aunque el cine mudo es una mayor constante que el cine sonoro en los 30's, esta innovación técnica representará, tanto el pináculo más alto en la Edad de Oro del Cine chino, como una herramienta crucial para expulsar a un enemigo extranjero que amenazaba al país con sus ideas expansionistas: Japón.

#### 1.2.4 LA ISLA SOLITARIA

Como antecedente de la Segunda Guerra Mundial, en 1931, Japón decide expandir su imperio por territorio chino; manda soldados a Manchuria, parte norte de China, para establecer una pequeña zona de control en la costa. Este movimiento servirá como punto de entrada para que tiempo después comenzará su avance hacia el interior de dicho país. Nace un sentimiento anti-japonés por toda China que diluirá las diferencias ideológicas y políticas para expulsar al invasor extranjero.



Imagen 7. Poster de *Yu Guang Qu* (1934). Fuente: <https://www.filmaffinity.com/mx/film213086.html>

Las compañías cinematográficas no se quedarán atrás y en 1936 el Kuomintang fundará el Estudio Central de Nankín, una productora en la que colaborarán con el partido comunista para realizar filmes con temas nacionalistas y patrióticos. No obstante, esta relación termina por romperse y los comunistas comienzan a realizar películas que criticarán,

tanto la presencia japonesa, como a los nacionalistas chinos. Por consiguiente, se estrenarán filmes como *Yu Guang Qu* (La Canción de los Pescadores), dirigida por Cai Chusheng en 1934 y *Dalu* (La Gran Carretera), dirigido por Sun Yu en 1934 en la que se muestra indirectamente la lucha de China contra Japón (Planas, 2019).

Los combates para detener al invasor crean una ola de violencia que permea todo el país. Un gran número de cineastas escapan a Hong Kong y Taiwán; muchas empresas cinematográficas son cerradas. Los que deciden quedarse seguirán produciendo pequeña cantidad de filmes con ayuda de las concesiones extranjeras permitidas en Shanghái, ateniéndose al caos producido por los enfrentamientos bélicos y a la censura fílmica por parte de los japoneses. Shanghái, durante este periodo, será conocida como la “Isla Solitaria”.

La *Tianyi Film Co.*, se alinearé al control japonés, produciendo filmes que representaban el poderío imperial del país del sol naciente; estas resultan ser de muy baja calidad pues son filmadas, la mayoría de las veces, por militares japoneses sin conocimiento cinematográfico.

En 1937 se da la Batalla de Shanghái, un intento bélico para liberar a la ciudad, y en el que el Ejército Nacionalista Chino es derrotado y expulsado del país por parte del ejército japonés. En este enfrentamiento, una serie de bombardeos destruyen la famosa *Mingxing Film Co.* Sus dueños, Zhang Shichuan y Zheng Zhengqiu, huyen a Hong Kong donde seguirán trabajando en la industria de cine.

El dominio territorial de Japón sobre China supone el final de la primera época dorada de la cinematografía china; el inicio de lo que se conocería como la Segunda Generación.

### 1.2.5 UN CINE DE RESISTENCIA O LA SEGUNDA GENERACIÓN

Bajo el dominio japonés, la “Isla Solitaria” seguirá siendo un punto de resistencia cinematográfica ante los invasores extranjeros. No obstante, con un gran número de cineastas exiliados en Hong Kong y Taiwán, la industria de cine de estas dos entidades tendrá un pleno desarrollo.

En ese tiempo, Hong Kong era una colonia inglesa y será la entidad con más exiliados de China durante sus conflictos políticos. En dicha colonia, la denuncia fílmica contra la invasión japonesa se desarrolló en el idioma del territorio: el cantonés. Por lo tanto, se estrenarán películas como *La Última Oportunidad* de Sou-yi, *El Paraíso Prohibido* de Tsai Ttu-Sen, y *Mu Lan Cong Jun* (Mulán) en 1939, dirigida por Bu Wancang quien retrata la conocida historia de Mulán, mujer que se une al ejército chino para combatir a los invasores.



Imagen 8. *Mu Lan Cong Jun* (1939). Fuente:

[http://hkmdb.com/db/movies/image\\_detail.mhtml?id=12759&image\\_id=190095&display\\_set=eng](http://hkmdb.com/db/movies/image_detail.mhtml?id=12759&image_id=190095&display_set=eng)

Para contrarrestar este tipo de producciones, Japón establecerá estudios cinematográficos en los territorios ocupados y producirá películas que, con ayuda de capital extranjero/aliado y de algunos cineastas chinos (considerados traidores) enaltecerán el

poderío japonés<sup>7</sup>. Así, en 1937 fundarán la *Manchurian Motion Pictures*, y en 1942 se fundará la *China United Film Production Corporation*, la compañía que controlará todas las producciones fílmicas de Shanghái. Así, “...en ocho años (1937-1945) 120 puestas en escena, de calidad muy mediocre...” (Sadoul, 2004: 409); la mayor parte dirigidos por militares japoneses.

A pesar del contexto bélico, un caso cinematográfico sobresale: la realización de *Tie shan gong zhu* (Princes Iron Fan), película de 1941 hecha por los hermanos Wan Guchan y Wan Laiming, producida por la *Linhua Film Company*, y que será la primera película animada de China (O’Brien, 2018).



Imagen 9. *Tie shan gong zhu* (1941). Fuente: [http://www.asiateca.net/2013/04/12/programacion-casa-asia-princess-iron-fan-1941/95&display\\_set=eng](http://www.asiateca.net/2013/04/12/programacion-casa-asia-princess-iron-fan-1941/95&display_set=eng)

La animación en el cine no es el único género en desarrollarse de manera plena, en 1942 el documental comienza a tomar fuerza en el territorio chino. El cinematógrafo se convierte en la mejor herramienta para revelar, a manera de protesta, la sociedad y los hechos relevantes que se vivían dentro de un territorio ocupado, tanto por los japoneses, como bajo el regimiento del Kuomintang, un gobierno que se desmorona ante la ineptitud de contrarrestar la armada invasora.

---

<sup>7</sup> Uno claro ejemplo del enfrentamiento fílmico entre China y Japón fue el filme *Tempestad en la Frontera*, dirigida por Ying Yung-Wei, que con ayuda de producción mongol, resaltaba la fraternidad entre Mongolia y China en aquellos tiempos expansionistas. Como respuesta, los japoneses estrenarían en 1944, *Gengis Khan*, película producida por capitalistas mongoles.

Para 1945, la Segunda Guerra Mundial llegaba a su fin con los aliados triunfando en Europa. Con la rendición de Alemania, Japón quedaría sólo ante las fuerzas aliadas que se acercan por los frentes este y oeste hacia su territorio. Los recursos militares son bajos, haciendo que a principios de 1945 China, con ayuda de sus aliados, expulse a los japoneses del país. La Segunda Guerra Mundial, al igual que la Segunda Generación, llegaba a su fin.

### 1.2.6 SEGUNDA ÉPOCA DORADA

Con Japón expulsado de territorio chino, la guerra civil entre los comunistas de Mao Zedong y los nacionalistas de Chiang Kai-Shek siguió permeando la nación. Entonces, el Kuomintang incautará todo el equipo y estudios cinematográficos dejados por los japoneses. Con este control, los nacionalistas buscaban el dominio propagandístico del cine. Sin embargo, la población china no se encontraba contenta con la ineptitud del Kuomintang durante la invasión japonesa. Por ende, la marea comunista comienza a tomar fuerza por toda China.

A pesar de que el Kuomintang tenía los recursos necesarios para fácilmente obtener el liderazgo filmico en el país, las producciones comunistas conquistarán el mercado de cine chino. Los realizadores progresistas encontrarán en el drama un género eficaz hacia la crítica del gobierno opresivo, creando filmes de alta calidad que manufacturarán una Segunda Época Dorada.

Imagen 10. *Yi Jiang Chun Shui Xiang Dong Liu* (1947).

Fuente:

[https://www.filmaffinity.com/mx/film/imagesnojs.php?movie\\_id=630748](https://www.filmaffinity.com/mx/film/imagesnojs.php?movie_id=630748)



Es así que filmes como *Wuya Yu Maque* (Cuervos y Gorriones) de Cai Chusheng y Zheng Junli, y *Yi Jiang Chun Shui Xiang Dong Liu* (El Río de Primavera Fluye Hacia el Este) de Cai Chusheng son ejemplos icónicos del cine de aquellas épocas y clásicos de la historia del cine mundial.

El caso de *El Río de Primavera Fluye Hacia el Este* es particular: “Esa amplia epopeya novelesca en dos episodios, mostraba la vida de una familia china entre 1934 y 1946, a través de dramáticos acontecimientos históricos: el ataque a Shanghái, el desastre de los ejércitos nacionalistas, los rigores de la ocupación, los campos de concentración, el hambre, la corrupción en Chung King, la gran vida de los logreros en contraste con la gran miseria popular” (Sadoul, 2004: 410); tendría un éxito sin precedentes.

Ante la creciente popularidad de este tipo de filmes izquierdistas, el Kuomintang comenzará una fuerte censura fílmica para detener los mensajes políticos e ideológicos que se proyectaban en las pantallas.



Imagen 11. *Ye Ban Ge Sheng*: primer filme de horro chino (1935). Fuente: <http://tsorensen1001.blogspot.com/2013/09/ye-ban-ge-sheng-1937.html>

A pesar de que la mayoría del cine chino se enfrascaba en tópicos políticos, hubo producciones que se alejaban del enfrentamiento ideológico del país. Ejemplos a resaltar son *Xiao Cheng Zhi Chun*<sup>8</sup> (Primavera en un Pequeño Pueblo), dirigida por Fei Mu, y producida

---

<sup>8</sup> Considerada como uno de los mejores films de la historia del cine chino, tendrá su *remake* en el 2002, dirigido por Tian Zhuangzhuang.

por *Wenhua Film Studio*, y *Ye Ban Ge Sheng* (Canción de Media Noche), dirigida por Weibang Ma-Xu en 1935, siendo la primer película de horror de China (Zhang, 2003).

También, con la guerra civil china, el documental acrecentará su participación en la industria cinematográfica del país. Las campañas militares de ambos bandos serían los temas que el cinematógrafo captará en aquellos tiempos, siguiendo de cerca los sucesos más importantes del conflicto, como lo será el avance triunfal de las fuerzas de Mao Zedong por el río Yangtsé, en dirección hacia Shanghái, hecho histórico inmortalizado en el documental *Million Heroes Crossing the Yangtse* (La Travesía del Yangtsé), realizada por Wu Benli en 1949.

En ese mismo año, el ejército nacionalista chino es derrotado y Chiang Kai-Shek tendrá que huir a Taiwán para establecer un gobierno provisional. Mientras tanto, Mao Zedong proclamará el nacimiento de la República Popular de China (RPC) el 1 de octubre de 1949.

### **1.2.7 UN CINE COMUNISTA O LA TERCERA GENERACIÓN**

La llegada de Mao Zedong al poder hace que Jiang Qing, su cuarta esposa, se convierta en la Primer Ministra de Cultura de la RPC y será la encargada de promover todas las artes del país hacia la construcción de una nueva identidad cultural. Por lo tanto, el cine se verá afectado por este nuevo mandato y el partido pasará a controlar toda la industria cinematográfica (temas, cuotas, licencias, distribución y exhibición en cines), imitando el sistema de producción fílmico de la URSS.

Esta nueva dirección tenía como objetivo realizar filmes que enaltecieran los idearios de la dictadura del proletariado para aleccionar a toda la población china. El cine, a diferencia

de años anteriores, se convertirá, más que un medio de entretenimiento, en un material didáctico y propagandístico para el pueblo.

Bajo un estricto sentido de censura se producen más de 50 films en los diferentes estudios del país y su cifra seguirá en aumento durante la década de los 50's. Para su proyección, diversas salas de cine se inauguran por toda China, llegando a las zonas alejadas de las grandes ciudades, las más pobres y rurales. Además surge la primera revista especializada en cine de China: *Cine Popular*.

Se nacionalizarán productoras existentes, como la *Manchurian Film Studio* que pasará a ser la *Chang Cun Company*; y se establecerán otras nuevas como la *Bei Jing Co.*, *Chang Ying*, y la *Song Yin Co.*, las cuales pasarán a ser las productoras “indirectas” del partido único.

China cerrará sus puertas cinematográficas, tanto hacia afuera como hacia adentro: no exportará película alguna al extranjero (salvo Rusia) y prohibirá la entrada y proyección de filmes llegados de occidente, Hollywood y Hong Kong, pues estos representaban una amenaza capitalista<sup>9</sup>.

La relación estrecha con la URSS además de ser política, será cinematográfica: Jiang Qing comisionará a varios directores y fotógrafos a estudiar en Moscú nuevas técnicas cinematográficas innovadoras, para que al regresar, estos eduquen a las nuevas generaciones de realizadores del país (Simone, 2011). Por consiguiente, en 1956 se funda la Academia de Cine de Pekín, institución en donde a finales de los 50's, se comenzará a experimentar con nuevos géneros cinematográficos alejados del modelo socialista que lo vio nacer.

---

<sup>9</sup> Ante tal prohibición, las productoras de Hong Kong como la *Shaw Brothers* (antes conocida como la *Tianyi Film Co.*) y la *Cathay Co.*, se convertirán en el principal exportador de filmes en idioma chino mandarín. La colonia británica pasará a tomar el lugar de China en el ámbito cinematográfico internacional.



Imagen 12. Xie Jin, cineasta padre del cine contemporáneo chino. Fuente: <https://alchetron.com/Xie-Jin>

Filmes representativos de esta época serán: *Qiao* (El puente), estrenada en 1949, y *Bai Mao Un* (La Mujer del Cabello Blanco), estrenada en 1950, ambas dirigidas por Bin Wang; y *Hong Se Niang Zi Jun* (Destacamento Rojo de Mujeres) de 1961, dirigida por Xie Jin, estableciéndose, este último director, como un pionero del cine de autor chino, y por consiguiente, el más importante de la tercera generación (Endrino, 2015).

Para los finales de los años 50's, el cine chino comienza a tener una apertura ideológica. China poco a poco se alejaba de los modelos fílmicos de Moscú, construyendo un camino propio que tendrá su florecimiento en la llamada Revolución Cultural.

### **1.2.8 LA GRAN REVOLUCIÓN CULTURAL PROLETARIA**

*“Dejen que cien flores florezcan, dejen que cien escuelas de pensamiento compitan”*

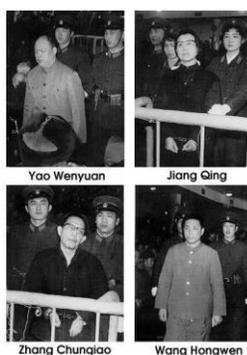
Al pronunciar esta frase en 1956, Mao Zedong, iniciaba la “Campaña de las Cien Flores”, un movimiento social que, en principio, buscaba una apertura política que barriera la corrupción burocrática política y los problemas internos del partido único comunista. Sin embargo, tras una respuesta positiva por parte de intelectuales ante la invitación de expresarse libremente, Mao iniciará la etapa más represiva y caótica de la RPC.

La Revolución Cultural fue un masivo movimiento social, político y cultural que se gestó en toda China desde finales de 1965 hasta mediados de 1969, teniendo estragos hasta la mitad de los 70's. Dicho movimiento buscaba la reivindicación de los ideales comunistas que, según el líder supremo, Mao Zedong, se estaban perdiendo en todos los estratos sociales. Para llevar a cabo dicha tarea, se creó a la Guardia Roja, un numeroso grupo de estudiantes de preparatoria, fanáticos comunistas y campesinos incultos que se convirtieron en la mano dura de dicha revolución.

Adoctrinados con el llamado Libro Rojo, que contenía las ideas de Mao para la revolución, la Guardia Roja llevó a cabo su encomienda por todo el país; la destrucción de las “4 antigüedades”, las ideas, la cultura, los usos y las costumbres. Se persiguieron y encarcelaron a intelectuales, maestros, políticos, o a cualquier civil que pudiera representar ideas contrarias al partido; se destruyó cualquier vestigio (edificio, pintura, libro, película) que representará las ideas capitalistas, se censuraron y controlaron los medios informativos, silenciando la libertad de expresión y la crítica hacia el partido.

En cuanto al sector artístico, se creó la “Banda de los Cuatro” (Endrino, 2015) un grupo de intelectuales conformados por: Jiang Qing, la Primer Ministra de Cultura, Yao Weyuan, importante crítico literario, Zhang Chunqiao y Wang Hongwen, políticos miembros del partido único.

Imagen 13. La Banda de los Cuatro. Fuente: <http://historysome.blogspot.com/2013/06/gang-of-four-and-jiang-qing.html>



Estos implementaron una serie de reformas totalitarias con la intención de “purificar las artes” de todo tinte capitalista, y en busca de desarrollar materiales audiovisuales que aleccionaran al pueblo (Cheng, 2009). Por ende, se incrementa la producción de documentales, películas animadas y películas revolucionarias para el control ideológico de toda China.

Sumado a esto, se comienza una campaña difamatoria contra películas consideradas como “hierbas venenosas”. Se proyectaron, en todo el país, filmes que tenían, de alguna manera, sentidos burgueses y capitalistas; lo cual generó un sentido crítico y un odio por parte de los chinos. Xie Jin, será afectado por esta difamación, siendo vetado de la industria fílmica del país (Endrino, 2015).

Ante tal panorama, muchos cineastas, además de un gran número de familias chinas (entre ellas la familia Kar-Wai) deciden huir del país, buscando un territorio donde puedan trabajar plenamente. Los realizadores que decidieron quedarse o, por el contrario, no pudieron escapar, trabajarán a instancias del partido y conformarán la Cuarta Generación.

### **1.2.9 UN CINE DE LA *REALPOLITIK* O LA CUARTA GENERACIÓN**

Para Mao Zedong, la transformación de la cultura era el primer paso para una revolución política. Y a pesar de que bajo esta premisa el mandatario chino buscaba la innovación de todas las artes, la producción cinematográfica durante la Revolución Cultural fue casi nula.

La Cuarta Generación se conforma de un pequeño grupo de realizadores quienes, bajo el yugo y los estándares de la “Banda de los Cuatro”, realizaron trabajos audiovisuales que

estuvieron inyectados de política realista (*realpolitik*<sup>10</sup>), alfabetizando al pueblo con temas de agricultura, y adoctrinamiento a la ideología comunista.

Durante esta generación se realizan producciones en tres vertientes: filmes animados, para la aproximación de los infantes hacia el comunismo; “óperas revolucionarias” debido al acercamiento entre cine y teatro que se buscó en esa época; y el cine documental, que informaba al pueblo de todos los movimientos del partido único (Endrino, 2015).

Los documentales chinos se resumirían en producciones genéricas que buscaban enaltecer a Mao Zedong, y al Partido Comunista Chino (PCCH). Por otra parte, la producción de las llamadas “óperas revolucionarias” se reduce a algunos filmes que, a pesar de la caótica etapa que se vivía en el momento, construyeron un lenguaje fílmico particular pues “...el emplazamiento de los personajes, la longitud, el tipo de ángulo de cada toma, así como también el tipo de edición, construyendo, cuidadosamente, las tres prominencias establecidas por Jiang Qing (la prominencia de figuras positivas, la prominencia de las figuras heroicas, la prominencia de la figura heroica mayor). Primeros planos, frontales en contrapicados, así como también un esquema de iluminación roja, serán reservados para el héroe mayor, mientras que planos generales, más o menos oblicuos, y tomas picadas, con un esquema de iluminación verde, identificarían a la clases enemigas”(Nowell, 1997: 698).

Bajo este estilo cinematográfico, se desarrollaron variados filmes, entre ellos *Hongse Niang Zi Jun* (Destacamento Rojo de Mujeres) dirigida por Pan Wenzhan y Fu Jie en 1971, siendo este un remake del clásico de Xie Jin, acercándose a un estilo más teatral e incluyendo coreografías de danza folclórica china.

---

<sup>10</sup> Término acuñado por Ludwig von Rochau en 1853 para determinar una política que tiene contacto con la realidad, fuera de toda fantasía; ve al mundo social tal como es, sin idealizaciones sobre esta. Fuente: Borja, R., (2018). Realpolitik. *Enciclopedia Política*. Recuperado el 04 de febrero del 2020 de: <http://www.encyclopediadelapolitica.org/realpolitik/>

Otros filmes relevantes de la época será *Lei Feng*, filme dirigido por Zhaoqi Dong en 1965, este último convirtiéndose en un estandarte de la Revolución Cultural, pues relataba la historia de Lei Feng, un estudiante que da su vida por la revolución<sup>11</sup>.

La Revolución Cultural resultaría en un total fracaso para China. En vez de dar ese “salto hacia adelante” que tanto busca Mao Zedong, el país se hundió en un total caos infundido por la Guardia Roja y la paranoia que provocó en el país.

A mediados de la década de los 70's, la vida de Mao se encontraba en las últimas, por lo que designa a Deng Xiaoping como su sucesor. Este promulgará en 1978 una reforma de apertura, el cual da inicio a la reconstrucción del país en tres ámbitos; político, social y cultural. La Banda de los Cuatro fue destituida y posteriormente arrestada en 1976, y con esto el cine pasará a las manos del Ministerio de Radio Cine y Televisión. Había llegado el momento de curar las cicatrices del pasado.

### **1.2.10 LA NUEVA OLA O LA QUINTA GENERACIÓN**

Surgido en 1977, se les denomina la Quinta Generación al grupo de cineastas que fueron la quinta promoción de egresados de la Academia de Cine de Pekín. Estos realizadores vivieron su plena adolescencia durante la Revolución Cultural Proletaria, lo que conllevó a que desarrollasen filmes orientados hacia una “sanación” de las cicatrices dejadas por aquella etapa caótica.

El primer y más importante cambio que tuvo la industria cinematográfica de esta generación fue que pasó de producir un cine político (propagandístico), a producir un cine

---

<sup>11</sup> Tal fue el impacto publicitario de este film, que se comenzó la campaña “Seamos como el camarada Lei Feng”, movimiento social moralista y ético que actualmente se festeja en el mes de marzo.

políticamente hecho. Es decir, “...pasando de la creación de un género cinematográfico a la creación de una amplia gama de géneros cinematográficos en los que la creación en sí es política” (Acón, 2015: 501).

Los temas cinematográficos abordados iban desde el enaltecimiento de la vida rural y la importancia del campo, contra el ambiente urbano de las grandes ciudades; los problemas sociales de un individuo en contextos históricos de la vieja China (como la Revolución Cultural); una reapropiación de las tradiciones del país; y más importante, un acercamiento entre el cine y la literatura, por lo que hay gran número de adaptaciones literarias a la pantalla grande.

El lenguaje fílmico también sufrió una evolución considerable. Dejando a un lado las viejas tradiciones visuales, el nuevo estilo que retomó la Quinta Generación puede resumirse en “...un lenguaje cargado de alegorías y simbolismos y una gran habilidad para narrar historias en sus películas (...) la fotografía produce efectos desfamiliarizantes en los espectadores chinos (...) se alimenta de encuadres inusuales, un montaje más activo y expresión simbólica que atentan contra las nociones tradicionales de la realidad.” (Acón, 2015: 501).

Bajo este esquema estilístico se desarrollaron una serie de películas que, a pesar de no obtener éxitos en el país<sup>12</sup> fueron premiados en festivales extranjeros, posicionando a China dentro del escenario cinematográfico mundial: nace la Nueva Ola de cine chino.

Directores importantes de esta generación son: Zhang Junzhao<sup>13</sup>, Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang y Zhang Yimou. Este último dirige en 1986 *Hong Gao Liang* (Sorgo Rojo),

---

<sup>12</sup> Esto se debe a que la población estaba acostumbrado a los filmes propagandísticos, por lo que se da esa des-familiarización fílmica.

<sup>13</sup> Considerado como el inaugurador de la Quinta Generación con *Yige He Bage* (Uno de los Ocho) de 1983.

filme que abrió la temporada de premios para la cinematografía china ganando el Oso de Oro en el Festival de Cine de Berlín. En dicho filme debuta Gong Ling, la “musa” de la Nueva Ola de Cine chino.

Con el trabajo realizado en esta época, Chen Kaige y Zhang Yimou se consolidarían como los ejes principales de la Quinta Generación, convirtiéndose en autores influyentes para futuras generaciones.



Imagen 14. Gong Ling, actriz icónica de la Nueva Ola de cine chino. Fuente: <https://www.alohacriticon.com/cine/actores-y-directores/gong-li/>

A pesar de la excelente racha de la industria cinematográfica china, la situación política del país no iba por el mismo camino. A finales de la década de los 80's, diversas marchas y manifestaciones en diferentes partes del país hacían visible la poca confianza en el gobierno de Deng Xiaoping. Esto eclipsó el 4 de junio de 1989 cuando miles de manifestantes se reunieron en la Plaza de Tiananmen, exigiendo reformas políticas y mayor transparencia en el gobierno; el Ejército Popular de Liberación desalojó por la fuerza a decenas de miles de manifestantes, resultado en una masacre (Sudworth, 2019). El hecho acabó con la posible apertura política china y con la etapa de la Quinta Generación cinematográfica.

### 1.2.11 UN CINE CONTEMPORÁNEO O LA SEXTA GENERACIÓN

A principios de los años 90, revelándose como un resultado temático de los hechos ocurridos en la Plaza de Tiananmen, la Sexta Generación cinematográfica china será uno de los más críticos contra la situación política y social que se vivía en el país. No obstante, compartirá terreno con el cine oficial y comercial; el cine de artes marciales y el *wuxia*.

La sexta generación desarrollará características que lo separarán de su contraparte comercial. El más importante es su aspecto temático: las historias se centrarán en las cuestiones sociales que se viven en las grandes ciudades y en la falta de oportunidades para las nuevas generaciones; dos problemáticas resultado del rumbo político que tomaba el país.

Ante la posición ideológica, la Sexta Generación se vio constantemente envuelta en la prohibición y censura del gobierno chino. Sus realizadores y productores tuvieron que recurrir a la producción independiente, al rodaje en locaciones sin el permiso tramitado, a una hibridación entre el cine documental y el cine de ficción, a la postproducción en países extranjeros como Holanda o Australia (en donde se insertan subtítulos en inglés) y a la creación de un circuito de piratería fílmica por la que sus filmes eran distribuidos dentro del país, llegando algunas veces al extranjero.



Imagen 15. *MaMa* (1991). Fuente: <https://www.filmaffinity.com/mx/film173328.html>

La Sexta Generación se inicia con *MaMa*, filme estrenado en 1991, dirigida por Zhang Yuan; relatando una China contraria a la imagen nostálgica de la gran ciudad de la Quinta Generación. Yuan será un parte aguas fílmico; es el primer realizador en tocar temas tabú como lo es la homosexualidad dentro de las grandes ciudades chinas. Por lo mismo, será bautizado como el *enfant terrible*<sup>14</sup> del cine chino.

Cineastas destacados de la Sexta Generación serán Wang Xiaoshuai<sup>15</sup> y He Jianjun quienes con *The House* (La Casa) de 1999, y *Pirated Copy* (Copia Pirateada) del 2004, respectivamente, representan a la producción y distribución ilegal de sus filmes por toda China. Otra cineasta relevante dentro de esta etapa es Ning Ying<sup>16</sup>, una de las primeras mujeres en ser reconocida a nivel internacional dentro de la filmografía china por su máxima obra *I Love Beijing* de 2001; filme que describe la ciudad de Bejín, haciendo uso de un taxi como vehículo narrativo.

Por otro lado, el cine oficial, aquel que se desplaza bajo los permisos gubernamentales, se desenvuelve entre las cintas de acción, de artes marciales y el *wuxia*; un cine de entretenimiento más que de reflexión. En este polo transitan cineastas conocidos como Zhang Yimou, quien toma el camino comercial y redituable con *Hero* de 2002, *Shi Mian Mai Fu* (La Casa de las Dagas Voladoras) en 2004 y *Man Cheng Jin Dai Huang Jin Jia* (La Maldición de la Flor Dorada) en 2006. Gracias a éxitos comerciales como los de Yimou, la industria cinematográfica china comienza tener, nuevamente, una apertura temática, consolidando el cine contemporáneo del país.

---

<sup>14</sup> Se considera un *enfant terrible* a todo aquel joven artista o personaje que con precocidad convierte su vida y su obra artística en una expresión de rebeldía y desafío y transgrede los convencionalismos estéticos y vitales de una sociedad. Fuente: De la Garza, A., (2017), ¿Quién son los niños terribles?, *Milenio*, Recuperado el 11 de octubre del 2019 de: <https://www.milenio.com/cultura/quienes-son-los-ninos-terribles>

<sup>15</sup> *So Close to Paradise* (Cerca del Paraíso) su ópera prima de 1998 fue producida por Tian Zhuangzhuang, icono de la Quinta Generación.

<sup>16</sup> Aunque coincide generacionalmente con la Quinta Generación, su *boom* será en la Sexta Generación.

Tian Zhuangzhuang, otro estandarte de la quinta generación, aprovecha la situación de la ilegalidad fílmica para comenzar a producir cine independiente y convertirse en el moderador comercial entre la nueva generación de cineastas y el gobierno (Reynaud, 2003). Ante dicha apertura, una nueva camada de realizadores de la Sexta Generación logran llevar sus historias a la pantalla. Así nacen realizadores como Jia Zhangke, Liu Bingjian y Wang Chao; cineastas que abordan temas juveniles como el desempleo, la (homo)sexualidad y las distanciadas clases sociales en el país.

Gracias al impulso de la Sexta Generación y a los éxitos comerciales de la década de los 2000's, la industria cinematográfica china, poco a poco se consolidó como una de las más importantes tanto en la región oriental, como a nivel internacional. Sus efectos y su historia tuvieron injerencias en dos regiones particulares: Hong Kong y Taiwán.

### **1.3 EL CINE DE LA SEGUNDA CHINA: HONG KONG**

*“La diferencia entre el cine de Hong Kong y el cine chino reside en que: el cine chino se hizo para sus propias comunidades. Fue para propaganda. Pero Hong Kong hizo películas para entretener, y saben cómo comunicarse con el público internacional”*

*- Wong Kar-Wai -*

Aunque su desenvolvimiento no fue tan caótico como en China, el cine de Hong Kong estuvo fuertemente ligado a dicho país. No sólo por su cercanía territorial, sino que la (en ese entonces) colonia británica, al igual que Taiwán, fungió como una válvula de escape para todos aquellos chinos que huyeron de los sucesos bélicos y políticos que sucedieron en su tierra natal.

Propiamente, el cinematógrafo llega a Hong Kong en 1896, mismo año en el que Antonio Ramos Espejo inicia el camino cinematográfico en China. Sólo que en este caso, los

que llevaban el aparato de las “sombras eléctricas” a Hong Kong eran emisarios directos de los hermanos Lumière (Deocampo, 2017). Sin embargo, pasará mucho tiempo para que las raíces de la producción fílmica se inserten en la colonia británica.

En concreto, será la *Asia Film Company* quien producirá en 1909 el primer cortometraje de Hong Kong, *Stealing a Roast Duck*,<sup>17</sup> (El Robo del Pato Asado) dirigido y protagonizado por el actor de teatro Liang Shaobo, convirtiéndose en un antecedente del cine de dicha isla (Scott, 2009).



Imagen 16. Lai Man-Wai en *Zhuangzi Tests His Wife* (1913).

Fuente: <http://www.chinadaily.com.cn/life/2009->

El padre fundador del cine de Hong Kong será el japonés Lai Man-Wai, quien en 1913 realiza *Zhuangzi Tests His Wife* (Zhuangzi Pone A Prueba a su Esposa), el primer largometraje mudo producido por *Huamei*, la primera productora de Hong Kong fundada por Benjamin Brosky y Lai Man-Wai (Gao, 2016). Este filme también se lleva mérito de ser la

---

<sup>17</sup> Algunos autores dudan acerca de la existencia de dicha obra. Así lo explica el historiador de cine Law Kar, “No queda ningún vestigio fílmico antes de la Segunda Guerra Mundial, pues los japoneses derritieron todo material fílmico para extraer nitrato, y así crear bombas para la guerra”. Scott, M., (2009), Quest for the long-lost roast duck, England, *The Guardian*. Recuperado el 02 de octubre del 2019 de: <https://www.theguardian.com/film/2009/mar/06/hong-kong-stealing-roast-duck>

primera película en representar a una mujer en la pantalla grande (interpretado por él mismo Lai Man-Wei vestido de fémina).

A pesar de ser producida en Hong Kong, esta nunca se proyectó en el país, pues al término de su rodaje Brosky regresó a Estados Unidos con filme en mano para ser proyectado en América, abandonando a Lai Man-Wei y clausurando la *Huamei*.

Gracias al estallido de la Primera Guerra Mundial, pasaron ochos años para que Lai Man-Wai continuará su carrera cinematográfica. En 1922 funda la *China Sun Company*, una productora chino-hongkonesa que en 1924 realizará, junto con el director Lai Buk-Hoi, el primer filme dramático de Hong Kong: *Rouge*. Basado en un compendio de cuentos de la dinastía Qing, la obra resultó un éxito moderado en ambos países, lo que pudo ayudar a que la compañía siguiera produciendo más filmes. Sin embargo, una gran crisis económica en China y Hong Kong supuso la bancarrota de la *China Sun Company*. En 1930 *North China Studio* absorberá a la *China Sun Co.*, naciendo la *United Photoplay Service*, empresa establecida en Shanghái con subsidiarias en Hong Kong.



Imagen 17. Wu Chufan, la primera estrella masculina del cine chino. Fuente: <https://www.dianying.com/en/person/WuChufan>

Es en la colonia británica en donde la *Photoplay* se convertirá en la escuela para futuros directores cantoneses que ayudarán al desarrollo del cine en el territorio. Entre el grupo de realizadores se encuentran Li Tie, Huang Dai y Guan Wenqing, este último siendo

el director de la mayoría de películas producidas por la *United Photoplay Service* antes de su clausura en 1934 gracias al impacto económico de la Gran Depresión de 1929. La escasa filmografía de la compañía tuvo un éxito rotundo en Hong Kong, y formó a las primeras superestrellas de cine de la colonia británica de las que resalta el actor Wu Chufan (Odham, 2007).

En 1934 llega a Hong Kong Runje Shaw, quien con sus hermanos funda la *Shaw Brothers*. En 1933, estrenan la primera película hablada de Hong Kong, *Platinum Dragon* (también conocida como *The White Gold Dragon*), dirigida por Tang Xiaodan, resultando en un éxito rotundo en la colonia británica (Gao, 2016). Entonces, los hermanos Shaw deciden pasar sus oficinas centrales a la región cantonesa y comenzarán a producir filmes sonoros.

La novedad sonora en los filmes ayudará a un despunte de producción cinematográfica de Hong Kong en comparación con China. Antes de 1934, este último producía 150 filmes por año, mientras que la colonia británica sólo producía menos de 30. Con la implementación de sonido, esto cambiaría drásticamente, pues de 1933 a 1935 el cine sonoro en chino mandarín ya es una norma en Hong Kong y su producción subirá a los 7,000 filmes durante el periodo.

En 1937 Japón invade China y es entonces cuando una gran cantidad de exiliados llegan a Hong Kong; entre ellos muchos cineastas (Gao, 2016). Establecidos en la colonia británica, desarrollarán una industria fílmica propia hablada en chino mandarín (que se sobrepone al cantonés de la región), el cual resultará en un periodo en donde la producción es mayor que en Taiwán y China. **Inicia la Época Dorada de cine de Hong Kong:** etapa en donde la cinematografía de la China Continental es soportada, en mayor medida, por dicha colonia hasta su invasión por el ejército japonés en 1941.

En esta etapa, se realizan filmes que condenan el expansionismo japonés en China. Así, Cai Chusheng con *Gu Dao Tian Tang* (La Isla Huérfana) en 1939, o Situ Huimin con *White Clouds Of Home* (Las Nubes Blancas de Casa) de 1940 son algunos ejemplos de filmes nacionalistas y patrióticos chinos.



Imagen 18. Chen Yunshang, una de las estrellas de cine de la época. Fuente: <http://meimeimusic.org/en/%E9%99%B3%E9%9B%B2%E8%A3%B3-chen-yunshang/>

Es también en esta época en donde comienzan a florecer las estrellas de cine de Hong Kong, Actores que se encontrarán envueltos entre la producción nacional y la producción china. De estos se pueden resaltar a Bai Yan, Chen Yunshang, Lin Qnian, Zhang Ying y Wu Chufan.

Desde la expulsión de Japón del territorio chino en 1945 a la mitad de la década los 60's la producción cinematográfica de Hong Kong reanuda su florecimiento con 200 filmes al año (Sadoul, 2004). El cine cantonés pasa a tener un enfoque en el entretenimiento, y abandona viejas tradiciones fílmicas y temáticas basadas en el propagandismo bélico.

En dicha evolución, las adaptaciones literarias al cine comienzan a tener un *boom* cinematográfico. Algunos ejemplos son: *Jia* (Familia) de 1953, basada en la trilogía literaria de Ba Jin; y *Eternal Love* (Amor Eterno) de 1955, dirigida por Lee Tit, basada en *Sister Carrie* de Theodore Dreiser.

Por otro lado, los dramas románticos, los filmes *wuxia*<sup>18</sup> y los filmes de artes marciales serán la otra punta de lanza fílmica en la era de la postguerra. La *Shaw Brothers* se convertirá en el soporte industrial y gran impulsor en los géneros antes mencionados. Siguiendo el sistema de producción de Hollywood, realizan éxitos cinematográficos que introducen el sistema de estrellas (*star system*) en Hong Kong. Así, destacan actrices de la época como la cantante de ópera y actriz Ivy Ling Po, y Betty Loh Ti, la bautizada “Belleza Clásica” del cine de Hong Kong.



Imagen 19. Betty Loh Ti, la “Belleza Clásica” del cine de Hong Kong. Fuente: <https://www.famousfix.com/post/betty-loh-ti-27129055>

La navegación de la *Shaw Brothers* por territorio *wuxia* dio como resultado uno de los filmes más emblemáticos tanto de la productora, como del género de caballería: *Xia Nü* (Un toque de Zen), dirigido King Hu, filme de 4 horas que mezcla la acción de las películas de artes marciales, con un esteticismo y poesía visual nunca antes visto. Este será un esquema mímico para algunas películas *wuxia* contemporáneo, así como del mismo Wong Kar-Wai con *Ashes Of Time* (1994).

---

<sup>18</sup>Los *wuxia* se fundarán en 1949, cuando se produce en Hong Kong *The True Story Of Wong Fei Hung: Whiplash Snuffs the Candle Flame* (La Verdadera Historia de Wong Fei Hung), serie fílmica de 104 películas relatando la historia de Wong Fei Hung, famoso maestro de artes marciales en Hong Kong. Esta colección sería considerada el fundador de este tipo de películas en Hong Kong, aunque su popularización y éxito no tuvo el impacto que obtuvieron los hermanos Shaw tiempo después.

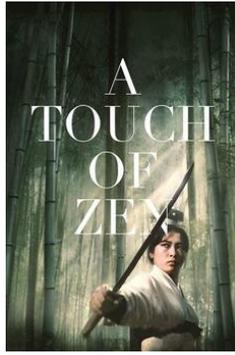


Imagen 20. *A Touch Of Zen* (1971).

Fuente: <https://letterboxd.com/film/a-touch-of-zen/>

Aunque la *Shaw Brothers* era una empresa líder en la industria fílmica de Hong Kong, hubo otras que le hicieron gran competencia fílmica. Es el caso de la *Motion Picture and General Investment Co.*<sup>19</sup> (MP&GI) y la *Golden Harvest*<sup>20</sup>

La *MP&GI* se destaca por producir películas que, a diferencia de sus competidoras, buscaban un balance entre el cine de espectáculo y el cine artístico. Produjeron obras que seguían las mismas reglas y con las cuales obtendrán un reconocimiento en la industria cantonesa. Obras reconocidas fueron: la comedia *Si Qian Jin* (Nuestra Hermana Hedy) de 1957; el thriller de acción *Death Trap* (Trampa Mortal) de 1960, ambas dirigidas por Doe Ching; y el drama romántico *Yu Nu Si Qing* (Tierno Corazón), dirigido por Loke Wan Tho en 1959.

El camino de la *Golden Harvest* hacia el reconocimiento cinematográfico internacional resultaría particular. Siendo una productora de bajos recursos, su suerte cambiará cuando contratan a un joven actor que había sido rechazado por la *Shaw Brothers* para realizar películas de artes marciales. La empresa no podía costearse caras conocidas del *Star System* y aceptó tal proposición. El joven se llamaba Bruce Lee y junto con la *Golden*

---

<sup>19</sup>Productora fundada por el realizador Loke Wan Tho en 1954, que a su muerte en un accidente de avión, pasaría a renombrarse como *Cathay*

<sup>20</sup>Fundada en 1970 por Raymond Chow, quien trabajó en la *Shaw Brothers* y posteriormente renunció debido a problemas internos de la compañía.

Harvest iniciarán una larga carrera cinematográfica exitosa que los posicionará, respectivamente, como actor y productora de cine de artes marciales por antonomasia.

En la década de los 70's se dan cambios importantes en la cinematografía de Hong Kong que empiezan a perfilar el terreno para nuevas generaciones de realizadores. Primeramente, se da el regreso del dialecto cantonés a la producción fílmica, el cual era predominantemente chino mandarín. Además, se da un estancamiento temático y de calidad en las realizaciones fílmicas, pues paradójicamente, el género de artes marciales, *boom* en la época dorada del cine de la isla, comienza a decaer<sup>21</sup>. Ante tal hecho, algunos realizadores viraron hacia temas que representarán la vida cotidiana de una Hong Kong contemporánea.



Imagen 21. *Cecile Tang Shu Shuen*, la “madre” de la nueva ola de Hong Kong.

Fuente: <https://www.themoviedb.org/person/1158859-shu-shuen-tong>

Entre estos realizadores se encuentra Cecile Tang Shu Shuen, una de las pocas realizadoras mujeres de Hong Kong, quien con su obra supondrá las raíces del tipo de cine que intenta cambiar la visión fílmica de Hong Kong. Su ópera prima, *The Arch* de 1970, muestra una ruptura estética a la tradición cinematográfica de Hong Kong, acercándose más al estilo de la Nueva Ola Francesa y al cine de Satyajit Ray<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Esto se debe tanto al intento pobre y mediocre de copiar los éxitos de Bruce Lee, como al mismo género que se volvió repetitivo.

<sup>22</sup> Cineasta hindú, considerado como uno de los mejores directores de la historia del cine mundial. Fuente:

A pesar de un reconocimiento a nivel internacional, las obras de Cecile Tang Shu Shuen fueron escasamente exitosas en su tierra natal. Esto reveló una clara preferencia del público a las comedias románticas, filmes de *wuxia* y de artes marciales que se proyectaban en la pantalla grande. Sin embargo, el extrañamiento fílmico que representó Shuen no asustaría al grupo de cineastas que vieron en ella las semillas para un cambio cinematográfico importante.

### **1.3.1 LA NUEVA OLA DE HONG KONG**

Para inicios de la década de los 80's, la industria cinematográfica de Hong Kong ya se consolidaba como una de las grandes a nivel internacional. Gracias al éxito del cine de artes marciales, se creó una identificación temática con la región que, aunque encontró formas redituables monetarias, develó un cotidiano fílmico en la isla cantonesa. Ante tal escenario, nace la Nueva Ola: un grupo de cineastas que buscan la renovación cinematográfica en Hong Kong.

Dicho grupo se encuentra formado por jóvenes realizadores que cursaron sus estudios cinematográficos en el extranjero, lugar de donde aprendieron nuevas características estilísticas, narrativas y técnicas que impregnarán, cual sello distintivo, a la nueva cinematografía del país.

El primero de ellos es el más directo en cuanto al alejamiento territorial. La visión del mundo es muy diferente de la que hubieran extraído desde su isla natal; un acercamiento a las cinematografías de occidente marcará el rumbo narrativo de sus obras hasta el hecho de acercarse (estilísticamente) a ellas a finales de los 80's. El segundo hecho se encuentra en el

---

Sarda, J., (2018), Clásicos veraniegos (III): Satyajit Ray, poesía en movimiento, *El Cultural*. Recuperado el 11 de octubre del 2019 de: <https://elcultural.com/clasicos-veraniegos-iii-satyajit-ray-poesia-en-movimiento>

modo de producción para las realizaciones: basado en una producción orientada a la televisión<sup>23</sup>, extraerán un bagaje cotidiano de la ciudad. El tercero de ellos es el apadrinamiento por parte de la *Cinema City and Films Co.* Fundada por los productores Raymond Wong Pak, Karl Maka y Dean Shek, esta compañía se encargará de impulsar el cine que la Nueva Ola proliferaba, y más tarde ayudará a la transición de los realizadores hacia el cine comercial.

A pesar de los radicales cambios que promovían, la Nueva Ola abordó géneros cinematográficos familiares<sup>24</sup>. No obstante, configuraron los temas clichés fílmicos, de manera que la narración se centraba más en las emociones y sentimientos internos de los personajes, en vez de la acción del tema abordado.



Imagen 22. Patrick Tam, Fuente:

<http://www.zimbio.com/photos/Patrick+Tam/19th+Tokyo+International+Film+Festival/OOQqY3gd1Li>

De los realizadores representativos de la Nueva Ola se encuentran: Ann Hui, Ringo Lam, Allen Fong, Tsui Hark, Lawrence Ah Mon y Patrick Tam. Este último resulta relevante para la investigación, pues fue maestro y mentor del (en ese momento) joven Wong Kar-Wai.

A pesar de que comenzaron en el ámbito independiente, para finales de la década de los 80's, muchos realizadores de la Nueva Ola viraron hacia el cine comercial. Dicha

---

<sup>23</sup> El trabajo en la televisión será otro de sus características importantes, pues la mayoría de los cineastas de la Nueva Ola realizaron sus primeros trabajos fílmicos en dicho medio de comunicación.

<sup>24</sup> Esto se debió a la manera de obtener la financiación para sus proyectos; basado en un sistema de pre-venta, en la que los empresarios invertían en una producción a base del guion con el que el director trabajaban.

transición iniciará cuando, en 1992, un joven de nombre John Woo dirige *Hard Boiled* (Medio Muerto); filme policiaco que, con su gran espectacularidad y efectos especiales, deja en claro la predilección de la forma antes que el contenido.

*Hard Boiled* funcionó como puente entre el cine de Hong Kong y Hollywood. Muchos cineastas seguirán los pasos de Woo y abandonarán el discurso de sus anteriores filmes. La Nueva Ola se da por terminada, y dejará el paso libre para otra generación de cineastas que tomará la estafeta del cine independiente de Hong Kong.

### **1.3.2 LA SEGUNDA OLA DE HONG KONG**

A la llegada de los años 90's la *Cinema City & Films Co.*, ya es la empresa líder de la producción cinematográfica de Hong Kong, por lo que comienza a mirar el cine occidental como una opción de producción. Así es como impulsa a directores de la primera Nueva Ola hacia el cine comercial. Realizadores como Tsui Hark y Ringo Lam serán de sus directores estrella para dicha transición.

La Segunda Ola de Hong Kong surgirá como una renovación ante el panorama comercial que el cine volvía a adoptar. Este grupo de jóvenes había trabajado tanto para la primera ola como para la televisión; dos áreas importantes que formarán su manera de trabajar y su línea narrativa. Sumado a esto, en 1997, se da la reincorporación de Hong Kong a China como una Región Administrativa Especial, hecho que fungirá como una determinante en el estilo de este nuevo grupo de cineastas.

Bajo estos sucesos, la Segunda Ola se caracterizó por ser un cine que se resiste ante las nuevas normas adoptadas de Hollywood. Un cine que se realiza bajo los influjos de la producción televisiva, el cual incluye un lenguaje visual aproximado al documental, al sonido

directo y a la grabación (ilegal o no) en locaciones urbanas. Un cine que, al resentir la crisis económica del cambio de administración, recurre a la producción ilícita y a la contratación de actores desconocidos. Y sobre todo, un cine de calidad y de gran contenido que es alabado en diversos festivales de cine internacionales.

De los realizadores más importantes de ola se encuentran: Stanley Kwan, Mabel Cheung, Peter Chan, Alex Law, y Wong Kar-Wai, quien debuta como director en 1988 con *As Tears Go By*.



Imagen 23. *As Tears Go By* (1988), ópera prima de Wong Kar-Wai. Fuente: <https://www.filmaffinity.com/mx/film786807.html>

Es también en la Segunda Ola donde debutan estrellas cinematográficas que serán icónicas en el cine contemporáneo del país. Comenzando como unos desconocidos o proviniendo del mundo de la música pop asiática, lograron una consolidación actoral con la Segunda Ola. Principalmente fue Wong Kar-Wai quien, utilizándolos como actores fetiche, impulsó su reconocimiento a nivel local y en todo el mundo. Así, actores como: Leslie Cheung, Andy Lau, Tony Leung y Maggie Cheung serán íconos en la cinematografía de los años 90's y de la década de los 2000's.



Imagen 24. Tony Leung y Maggie Cheung en *In The Mood For Love* (2001).

Fuente: <https://www.rogerebert.com/reviews/in-the-mood-for-love-2001>

Con la Segunda Ola, Hong Kong establecerá un lugar en la industria cinematográfica a nivel mundial. Las obras que surgieron de este movimiento se muestran como el pináculo de todo un camino hacia la construcción fílmica de la isla cantonesa. Y aunque en la actualidad, la calidad (y éxito) de sus filmes no sea la misma que en sus épocas de gloria, Hong Kong se mantiene relevante en la industria fílmica, gracias a directores que mantiene la fuerza de sus obras para consolidarse como autores de cine. Sobretudo Wong Kar-Wai, quien mantiene su relevancia en la actualidad.

#### **1.4 EL CINE DE LA TERCERA CHINA: TAIWÁN**

La historia del cine taiwanés se remonta a 1897, cuando se reporta la presencia del mutoscopio en la (entonces) colonia japonesa, un artefacto de imágenes animadas que es un éxito en la isla. Gracias a esto, la llegada del cinematógrafo no tardará; Thomas A. Edison llega con su Vitascopio<sup>25</sup> en septiembre de 1899, y los hermanos Lumière llegan con su cinematógrafo en junio 1900 (Ming, 2013).

A pesar de las grandes diferencias sociales entre japoneses (ricos) y taiwaneses (pobres), el negocio de las vitas cinematográficas tuvo un éxito inesperado. Las proyecciones

---

<sup>25</sup> El Vitascopio fue uno de los primeros proyectores de imágenes inventado por Thomas A. Edison. Anterior a este invento, Edison ya había desarrollado el Kinetoscopio, un aparato que permitía ver imágenes animadas que, contrario al Vitascopio, este aparato se limitaba al uso individual. Recuperado el 22 de abril de 2020 de:

<https://proyectoidis.org/kinetoscopio/>

se realizaban en tiendas, templos e incluso en territorios rurales pobres. Será hasta 1903 cuando se construyen las primeras salas de cine en Taiwán.



Imagen 25. Takamatsu Toyojiro, padre del cine taiwanés. Fuente: <https://nicecasio.pixnet.net/blog/post/358106003>

La construcción de las primeras salas de cine vendrá de la mano de Takamatsu Toyojiro, un empresario japonés que además de construir cines en Taiwán, será un importante distribuidor de filmes de todo el mundo en la colonia japonesa (Ibíd.). En las salas de Takamatsu se proyectaban filmes del extranjero que mostraban la vida del occidente, los avances tecnológicos del hombre y otras culturas de diversos países, con la finalidad de educar a la población taiwanesa sobre estos tópicos.

Gracias al éxito de los cines de Takamatsu, rápidamente se convirtió en un empresario respetado en Japón y Taiwán. Pronto el gobierno del sol naciente le encomendó realizar un documental de la vida colonial en Taiwán. Así, en 1907, Takamatsu realiza *An Introduction to the Actual Conditions in Taiwan* (Una Introducción a las Condiciones Actuales de Taiwán), considerada como el primer documental taiwanés.

El éxito de su documental hace que Takamatsu se establezca en la pequeña colonia japonesa y funde *Taiwan Dojinsha*, la primera productora de Taiwan; continuará realizando filmes educacionales y administrando su negocio de cines<sup>26</sup>. A partir de aquí, el cine taiwanés

---

<sup>26</sup> *Taiwan Dojinsha* se declarará en bancarrota y posteriormente clausurada en 1917. Takamatsu Toyojiro regresa a su tierra natal.

se desarrollará en la vertiente educacional que el empresario japonés había establecido. La oficina gubernamental *Taiwan Education Society* comenzará a realizar filmes pedagógicos para los habitantes de la isla desde 1917 hasta finales de los años 30, año en que su línea ideológica cambiará radicalmente al empezar a producir filmes propagandísticos pro-japoneses.

Dentro de este periodo de tiempo, se realizan otros filmes fuera del ámbito educacional. En 1924, el realizador japonés Eddie Kinshi Tanaka, dirigirá *Buddha's Pupil* (El Pupilo de Buda), primer cortometraje narrativo que cuenta con la actuación de un joven banquero japonés de nombre Liu Xiaying.

Este último fundará en 1925, junto con Kishimoto Satoru, la *Taiwan Cinema Study Association*, asociación que reunirá más de 20 miembros interesados en la realización cinematográfica. Dicho grupo será responsable de la primera película narrativa de Taiwán: *Whose Fault Is It?* (¿De Quién es la Culpa?), dirigido por el taiwanés Liu Shu<sup>27</sup>.

En 1929 llega a Taiwán el cine sonoro y diversos filmes extranjeros (que recibirán una fuerte censura por parte del gobierno japonés). Es entonces que la producción de cine taiwanés comienza a sustituir las bandas de música en vivo que sonorizan los filmes, por el sonido en disco sincronizado con la película, y después, en 1934, con bandas de sonido integrado al filme. La primera película sonora de Taiwán se realiza con *All Taiwan*, producido por la televisora *Nippon Eiga's Talkie News*, siendo un filme propagandístico de las fuerzas aéreas de Japón en la región<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Dicho filme resulta en un fracaso comercial y dejará en bancarrota a la *Taiwan Cinema Study Association*; tiempo después cerrará sus puertas.

<sup>28</sup> Cabe resaltar que a pesar de tener producción taiwanesa, el lenguaje hablado en los filmes será japonés, regla constante que cambiará cuando Japón sea expulsado de Taiwán.



Imagen 26. *Sayon No Kane* (1943). Fuente: <https://www.filmaffinity.com/mx/film280822.html>

Durante la Segunda Guerra Sino-japonesa y la Segunda Guerra Mundial, Taiwán producirá “películas de política nacional”, filmes propagandísticos que buscaban enaltecer el poderío armamentístico de Japón y la fuerte alianza de este país con Taiwán. Ejemplos de filmes con estos fines se encuentran: *Umi No Gozoku* (El Clan del Océano) de Arai Ryohei en 1942, en el que se relata la victoria de los aborígenes de Taiwán, con la ayuda de samuráis japoneses, sobre los holandeses en el siglo XVII; y *Sayon No Kane* (La Campana de Sayón) de Shimizu Hiroshi en 1943, filme que cuenta la historia de una niña que muere dentro de una noche tormentosa, mientras llevaba en su mochila un paquete importante que ayudará su maestro a entrar en la guerra.

Al término de la Segunda Guerra Mundial, Japón deja a Taiwán en manos del gobierno de la República de China bajo el mando del Kuomintang de Chiang Kai-Shek, quien establece una administración especial en la isla. Durante la era de post-guerra y la transición de gobiernos el cine taiwanés disfrutó de un tiempo pasivo en donde no había producción fílmica local pero si proyecciones de películas provenientes del extranjero.

Sin embargo, la Administración del Kuomintang tomó control de la industria cinematográfica de Taiwán, y comenzó una renovación tanto de los estudios, como de las salas de proyección. Así surgen empresas como la *Taiwan Film Studio*, que utiliza equipo de

alta tecnología y se convertirá en la primera compañía capaz de continuar la producción fílmica después de la Segunda Guerra Mundial. También será la productora oficial de los Nacionalistas Chinos, dirigida a la producción de documentales para el país.

Otras empresas surgirán de los restos de las compañías japonesas dejadas en Taiwán: *Great China Co.*, y *Guotai Motion Pictures* serán dos ejemplos importantes. Estas dos comenzarán a producir películas filmadas en un Taiwán reconstruido después de la guerra.

Para inicios de los años 50, el Partido Comunista Chino gana la Guerra Civil y logrará expulsar completamente al Kuomintang del país (Acón, 2015). Millones de refugiados salen de China para trasladarse a Hong Kong y Taiwán, y es en este último país en donde Chiang Kai-Shek establece un gobierno provisional. Las productoras y directores afiliados al gobierno huyen a Taiwán y bajo el control de Chian Ching-Kuo (hijo de Chiang Kai-Sek), se comienzan a producir filmes de no ficción que buscan desprestigiar el comunismo establecido en China. Las tres grandes productoras de este periodo serán *Taiwan Film Studio*, la *China Film Studio* y *Agricultural Education Film Studio*, productoras comisionadas para realizar filmes propagandísticos y educacionales que no obtenían ganancias en la taquilla local. Por lo tanto, las productoras taiwanesas encontraron la solución en la exportación internacional, en donde era mayor la cantidad de dinero recaudado.

A finales de los años 50, las dos grandes productoras de cine de Hong Kong, *MP&GI* y la *Cathay Co.*, se encuentran en pleno proceso de expansión. Para llegar a las audiencias de Taiwán, reclutan a varios talentos de ese país, entre los cuales se encuentran los directores Pan Lei y Diana Chang; y los actores Xiao Yanqiu, Bai Lan y Lin Chong. En total, dichas empresas reclutarán a más de 100 taiwaneses para realizar labores de guion, dirección y actuación en chino mandarín, idioma dominante en Taiwán y Hong Kong.

A la par de los filmes en mandarín, la producción de filmes en taiwanés era constante; la mayoría de estos se realizaban bajo el principio de los *quickies*: películas de bajo presupuesto, pero redituables en la taquilla. A pesar de esto, hubo realizadores taiwaneses que se esforzaron en crear *quickies* de gran calidad. Sin embargo, estos filmes no interesaban para el Kuomintang, por lo que su poca distribución en la isla no fue del todo buena para su recaudación y éxito.

En 1960, surgen tres productoras taiwanesas que impulsarán el cine de la pequeña isla: la *Grand Motion Picture Company*, la *Central Motion Picture Company*<sup>29</sup>, y la *Union Film Company*, productora que dominará el escenario cinematográfico en Taiwán, durante los años 60.



Imagen 27. *Dragon Gate Inn*, filme que inaugura la Época Dorada del cine taiwanés (1967). Fuente: <https://www.amazon.co.uk/Dragon-Gate-Inn/dp/B000ENDCUI>

En 1967 se estrena *Dragon Gate Inn*, una película *wuxia* dirigido por Kung Hu que sería un rotundo éxito taquillero en Taiwán. Ante tal recibimiento, las productoras se centrarán en realizar filmes de este género, lo que comenzaría la Época Dorada del Cine Taiwanés.

---

<sup>29</sup> Fundada por Kung Hu, productor que impulsa el realismo social cinematográfico taiwanés: un cine violento de gangsters.

Dicha etapa durará en toda la década de los 70's y se caracterizará por ser un periodo en donde la producción de filmes fue reducido (contando sólo 20 obras), pero con una calidad que sobrepasaba a los anteriores años. Para esto, fue crucial la participación de la compañía *Li Han-Hsiang*, la cual se encargó de reunir a escritores, directores, actores, técnicos cinematográficos y figuras centrales del cine de Taiwán, para producir los filmes de la edad dorada.



Imagen 28. Brigitte Lin. Fuente: [http://www.chinapictorial.com.cn/en/people/txt/2015-09/21/content\\_704643.htm](http://www.chinapictorial.com.cn/en/people/txt/2015-09/21/content_704643.htm)

De entre las películas más sobresalientes de esta época se encuentran *Chuang Wai* (Fuera de la Ventana) dirigida por Sung Tsung-Shou y Cheng Chun Yi en 1973, y *Unforgettable Character* (Una persona Inolvidable) dirigida por Chang Mei-Jun en 1975. Dentro de estos dos filmes se destaca Brigitte Lin, actriz icónica de la Edad Dorada quien se retirará de la actuación en 1994 con una película de Wong Kar-Wai: *Chungking Express*.

#### **1.4.1 LA NUEVA OLA Y EL CINE CONTEMPORÁNEO TAIWANÉS**

En la década de los 80's llegará un movimiento cinematográfico promovido por jóvenes realizadores taiwaneses que buscan generar un cine diferente al de artes marciales y al *wuxia*: la Nueva Ola Taiwanesa (Acón, 2015).

Este grupo de cineastas enfocarán sus obras hacia una dirección contraria a los filmes comerciales de Kung Fu y *wuxia*. Contarán historias que buscan la experiencia personal de los taiwaneses en su vida cotidiana, las tensiones sociales y familiares, y la vida rural fuera de las grandes ciudades.

Ante los nuevos temas cinematográficos promovidos por la nueva ola, surgirá un nuevo lenguaje cinematográfico en el que la reestructuración del tiempo narrativo y los saltos cronológicos en la historia son huella reconocible en los filmes de la Nueva Ola. Esta característica temporal será compartida con la cinematografía de Hong Kong.

Los cineastas más importantes de esta época son: Pai Chang- Jui<sup>30</sup>, Wan Jen y Tseng Chuang-Hsiang, Hou Hsiao Hsien y Edward Yang. Serán estos dos últimos los más representativos de la Nueva Ola: Hsiao dirigirá *A City Of Sadness* (Ciudad Doliente) en 1989, multipremiada en el extranjero; y Yang dirigirá, en 1982, *That Day In The Beach* (Aquel Día en la Playa), filme en donde debutará como director de fotografía Christopher Doyle, cinefotógrafo cabecera de Wong Kar-Wai.

El surgimiento de la nueva ola hizo que emergiera, en la prensa local, una oposición ante este nuevo movimiento, el cual bautizaron como “*Taiwan New Cinema*”. Diversos críticos y periodistas taiwaneses criticaban la forma y el fondo de las obras de esta generación; buscaban el regreso de los filmes de Kung Fu y *wuxia*: para ellos el cine tradicional de Taiwán: el “*Old Cinema*”.

Ante tal oposición, cineastas pertenecientes a la Nueva Ola emitirán el *Taiwan New Cinema Manifesto* (Manifiesto del Nuevo Cine de Taiwán), un documento en el que se

---

<sup>30</sup> Con su filme *The Coldest Winter In Peking* (El Invierno Más Frio de Pekin) de 1981, será uno de los pocos cineastas en criticar la Revolución Cultural de China.

enemistarán con las productoras cinematográficas y críticos locales; irónicamente, este hecho marcará el fin de la Nueva Ola.

Los jóvenes realizadores remanentes de la *Taiwan New Cinema* comenzaron a buscar oportunidades en el extranjero. Mientras tanto, a inicios de la década de los 90, un pequeño grupo de cineastas, impulsados por la *Central Motion Picture Company*, emerge a la escena cinematográfica taiwanesa.

A pesar de no constituir un grupo cohesionado en cuanto a estilo se refiere, este nuevo grupo vagamente denominado como Segunda Nueva Ola será integrado por Ang Lee, Tsai Ming-Liang y Lin Cheng-Sheng: cineastas con estilos narrativos y estéticos personales y, por ende, premiados con galardones internacionales. También representarán el puente entre el cine de Taiwán y el cine hollywoodense, siendo Ang Lee la conexión más significativa entre estas dos industrias.

## 1.5 EL EXILIADO DE SHANGÁI



Imagen 29. Wong Kar-Wai.

Fuente: <https://enfilme.com/notas-del-dia/wong-karwai-esta-listo-para-producir-blossoms-en-la-pantalla-chica>

### 1.5.1 INFANCIA

Son los años 50, China se encuentra en medio de una serie de procesos sociales y políticos encaminados a afianzar y fortalecer las ideas de un país comunista. En medio de las revueltas ideológicas, concretamente el 17 de julio de 1958, en el seno de una familia de clase media nacerá el menor de tres hijos, Wong Jiawei: descendiente de un padre al que los recuerdos del propio niño lo sitúan como un hombre feliz, amante de la cocina y apasionado por la lectura; nacido de una madre que mantiene sus días de ocio en las proyecciones cinematográficas dentro del país comunista. Como consecuencia de estas aficiones, Jiawei es inducido hacia el mundo de la lectura y al gusto por el cine desde muy pequeño; dos herencias familiares que influenciarán su camino cinematográfico en el futuro.

Es 1963, la inestabilidad social y económica germinan en la Revolución Cultural de China; el padre, la madre y Wong Jiawei, junto con miles de chinos más, salen de su país con dirección a la (entonces) colonia británica de Hong Kong para asegurar un mejor futuro para Wong. El plan: asentados en dicho país, regresarán por los dos hermanos mayores en su tierra natal. El plan fracasa: el hermetismo de China levanta una muralla que imposibilita el exilio de los dos hermanos mayores. La familia queda dividida.

El matrimonio Jiawei, junto con Wong, se instalan en el barrio de Tsim Sha Tsui, en el distrito de Kowloon; una ciudad situada entre callejuelas, recovecos y pasajes angostos que construyen un laberinto urbano. Una ciudad que parece nunca dormir gracias a la actividad nocturna de los varios restaurantes, bares y comercios de la zona; como las *Chungking Mansions*, un alto edificio que sirve como lugar de alojamiento, con locales de variedades en cada uno de sus pisos. Una nueva vida se vislumbra frente al pequeño Wong Jiawei quien, en un país donde la lengua predominante es el cantonés, pasa a llamarse Wong Kar-Wai.

El idioma, antes de ser un freno a su desenvolvimiento infantil, juega parte decisiva en su formación cultural: el chino mandarín de Wong le impide desenvolverse socialmente en aquel nuevo territorio, por lo que empieza un proceso de adaptación en donde el gusto por la literatura y el cine de sus padres lo ayudarán a adentrarse en el cantonés. Esta herencia también lo alimentará de forma particular pues para el pequeño Wong se convierten en ventanas hacia otras zonas remotas; en el cine, junto con otros exiliados de China, verá películas tanto en chino mandarín, como occidentales de todo tipo, mientras que en la literatura conocerá a autores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Manuel Puig, escritores que rápidamente se convierten en sus favoritos.

Aun así, su infancia no se desarrollaría normalmente: la falta de amistades, la ausencia de los hermanos de quienes mantiene contacto por medio de cartas, es todavía una herida sin curar. Dentro del pequeño Wong Kar-Wai eclipsará un sentimiento molde para su futuro trabajo cinematográfico: la NOSTALGIA.

### **1.5.2 ADOLESCENCIA**

En su adolescencia, entra a la Escuela Politécnica a estudiar la carrera de diseño gráfico, una decisión tomada con el único propósito de tomar la materia que más le interesa: el taller de fotografía.

Por estos tiempos; la Guerra de Vietnam está en pleno auge conflictivo. La isla de Hong Kong se convierte en una parada estacionaria para las fuerzas armadas de Estados Unidos, lo que afecta la vida cotidiana de sus habitantes. Por ende, Wong Kar-Wai se siente envuelto en un ambiente diferente al acostumbrado: calles repletas de extranjeros que buscan

diversión en locales y garitos donde la bebida, los cigarrillos y las *Suzie Wongs*<sup>31</sup> son armonizadas por la música de todo tipo de géneros que emanan de los *juke-box* (tocadiscos). Wong, más tarde, bautizaría a este conglomerado multicultural como la “Cultura de la Séptima Flota”<sup>32</sup>.

Este nuevo ambiente invocaba un espíritu de rebeldía de la que Wong no sería ajeno; involucrándose en borracheras, carreras callejeras y peleas con otros jóvenes que se encontraban, como él, inducidos por la nueva atmósfera, proveniente de occidente, a la que estaban expuestos.

Podría ser que los nuevos aires provenientes del oeste hicieran cambios dentro de las mentes de los jóvenes orientales, y entonces Wong Kar-Wai, a los diecinueve años, decide dejar la escuela para entrar a un curso de producción televisiva que impartían en la *Hong Kong Television Broadcasts (HKTVB)*. Fuera o no fuera influencia extranjera, lo cierto es que esa decisión sería definitivo para la construcción de una carrera cinematográfica exitosa.

Pasando un tiempo dentro de dicho curso, Wong comienza a enrolarse en la producción televisiva, comenzando como asistente de producción para, rápidamente, acabar escribiendo guiones para series televisivas de todo tipo. Dentro de esta área, su trabajo se extenderá a infinidad de trabajos, los cuales le servirán como una fuente de experiencia dentro

---

<sup>31</sup> Nombre que se les da a las prostitutas de Hong Kong. Su origen proviene de la novela *The World Of Suzie Wong* de 1957, escrito por el británico Richard Mason. Fuente: Haydon, G., (2017), Suzie Wong: 60 years after Hong Kong icon was created, we recount an interview with late author Richard Mason, *South China Morning Post*, China. Recuperado el 12 de octubre de 2019 de: <https://www.scmp.com/culture/books/article/2101012/suzie-wong-60-years-after-hong-kong-icon-was-created-we-recount>

<sup>32</sup> Haciendo referencia a la Séptima Flota de Estados Unidos, la más grande del país norteamericano, el cual comandó las operaciones en la Guerra de Vietnam. Fuente: Lima, L., (2017), Qué es la Séptima Flota, la fuerza de guerra naval más grande de Estados Unidos, y qué hay detrás de los misteriosos accidentes que ha sufrido en los últimos meses, *BBC*. Inglaterra. Recuperado el 12 de octubre del 2019 de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-41030680>

de la narrativa que desarrollaría años después. A la par del trabajo formal, Wong comenzaría a escribir guiones propios con la intención de producirlos dentro de la *HKTVB*, pero muchos de estos se disparan en el presupuesto, por lo que se quedan estancados en el camino.

Después de cierto tiempo laboral, abandona la *HKTVB* para entrar en una empresa emergente en ese momento, la *Cinema City & Films Co.* Dicha empresa fundada por Raymond Wong, Karl Maka y Dean Shek, y dirigido por los que en palabras del propio Wong Kar-Wai se denominarían “La Banda de los 7”<sup>33</sup>, destinarán recursos en comedias mezcladas con acción, llenas de espectacularidad, a base de un trabajo de producción occidental, y contando con la participación de cantantes de pop de la región. Una combinación de elementos que aseguraba, incluso antes de la proyección de los filmes ante el público, ingresos redituables.

Por este tiempo, también rondaba por los caminos de la industria de cine la *Shaw Brothers* y la *Golden Harvest* quienes harán popular las películas de artes marciales, más concretamente, las películas de Bruce Lee y, posteriormente, de Jackie Chan.

Dentro de esta industria cinematográfica en constante crecimiento, la Nueva Ola de Hong Kong hará acto de presencia: conformada por jóvenes directores quienes su trabajo en la televisión local los ha dotado de una experiencia laboral (rodaje en filme de 16 mm y con sonido directo) y una visión cosmopolita, que se traduce en un dinamismo visual a la producción tradicional. Las viejas costumbres cinematográficas comienzan a desaparecer.

Entre los cineastas de la nueva ola, Ringo Lam será un cruce de caminos decisivo para Wong Kar-Wai, puesto que dentro de *Cinema City & Films Co.*, los dos fueron encomendados a escribir un guion que se saliera de los moldes de comedia a los que estaban

---

<sup>33</sup> Integrado por cineastas de la primera Nueva Ola: Carl Maka, Dean Shek, Raymond Wong, Tsui Hark, Nansun Shi, Eric Tsang, Ringo Lam, Ronny Yu y Clifton Ko (Morton, 2009).

acostumbrados. Sin embargo, esto, que podría parecer una ruptura al contenido de la empresa, termina siendo la gota que derramaría el vaso. Así: “Cinema City se propuso a hacer también películas que no fuera comedias y me emparejaron con Ringo Lam, que quería realizar un film policiaco. Prácticamente viví en el apartamento de Ringo durante seis meses, tratando de dar forma a la historia. La navidad se aproximaba y, si pasábamos la prueba de guion con la Banda de los 7, podríamos conseguir algo de dinero para las fiestas. La reunión tuvo lugar el 23 de diciembre, pero no aprobamos: querían más comedia y más gags, así que tampoco logramos el dinero.”(Kar, 1997, citado por Heredero, 2002: 28). Tiempo después de esta encomienda, Wong Kar-Wai renuncia a la empresa y se lanza al camino del *freelance*.

No pasa mucho tiempo trabajando por cuenta propia, cuando, junto a otros tres escritores, Wong firma su primera película como guionista en *Once Upon a Rainbow*, una película dirigida por Ng Siu Wan, que funciona como remake de un musical inglés llamado *Fame*, dirigida por Alan Parker.

A este trabajo, le seguirían una lista (casi) interminable de guiones de películas no muy importantes, de los que se pueden resaltar tres cosas: la gran experiencia obtenida en la escritura de guiones cinematográficos; el hecho (¿desafortunado para el desarrollo cinematográfico de Hong Kong?) de que las mayoría de los filmes en los que trabaja serán producidos con dinero de dudosa procedencia, lo que sería una fuerte evidencia de la relación entre el cine del país y la mafia de las triadas; y el encuentro con Barry Wong, un multifacético actor que sería un mentor a seguir en dicha etapa, y el cual, años más tarde, escribirá *Hard Boiled* junto con John Woo.

Mientras tanto, y a la par del desarrollo cinematográfico de Wong Kar-Wai, se gestaría una (la Segunda) Nueva Ola de cine en Hong Kong, y es en este nuevo *boom*

cinematográfico que Wong conocería a personas importantes que lo acompañarían en toda su obra.

La primera de ellas sería Jeff Lau, director de comedias quien destaca por dos cosas: fundaría, en 1994, Jet Tone Productions junto a Wong Kar-Wai; y sería “el espejo y sombra de la filmografía de su socio: *Love And The City* sigue de cerca el modelo de *As Tears Go By*; la historia de *Days Of Tomorrow* (...) por *Days Of Being Wild* (...) *The Eagle Shooting Heroes* (...) rodada en paralelo con *Ashes Of Time* (...) *Chinese Odyssey 2002* (...) supone un notable y fantástico despliegue de temas y de procedimientos estilísticos autoparódicos respecto al autor de *In The Mood For Love*” (Heredero, 2002: 30).

La segunda de ellas sería Frankie Chan Fan-kei, otro multifacético actor que sería, junto con el compositor Roel A. García, el aspecto musical de la mayoría de su obra cinematográfica.

Y por último, Patrick Tam: director (y mentor) que introduciría a Wong Kar-Wai a directores como Jean- Luc Godard y Michelangelo Antonioni; y a quien Wong Kar-Wai escribirá el guion de *The Final Victory* (1987), trabajo del cual siempre estuvo orgulloso de realizar. Patrick también sería el montajista de la segunda y tercera película de Wong, *Days of Being Wild* y *Ashes Of Time*, en donde se ve una fuerte influencia de la *Nouvelle Vague* francesa.

Por último, es dentro de la Segunda Ola de Hong Kong, cuando Wong Kar-Wai tiene la oportunidad de escribir y dirigir la que sería su opera prima, *As Tears Go By*, estrenada en 1988, trabajo que iniciará una larga carrera cinematográfica.

### 1.5.3 WONG KAR-WAI EN LA ACTUALIDAD

La filmografía de Wong Kar-Wai ha sido un constante camino en busca del esteticismo de los temas recurrentes que aborda. La ausencia, la nostalgia, el desamor y la herida familiar se despliegan en la pantalla grande en forma de encuadres, colores, música y montaje que envuelven al público dentro de una esfera ambiental que traduce las imágenes en sentimientos (rasgos que lo han llevado a dirigir comerciales, videoclips musicales y hasta exposiciones de moda).

Ante tales rasgos característicos, no es sorpresa que el realizador sea origen y producto de referencias, tributos, parodias y análisis cinematográficos que buscan desmenuzar sus elementos estéticos y narrativos dentro de sus filmes.

Tan sólo hay que voltear a los innumerables artículos, tesis y libros (provenientes de todas partes del mundo) para darse cuenta de la importancia y vigencia que tiene el cineasta asiático en la actualidad. Materiales que buscan acercar a un público occidental a aquel exótico cine proveniente desde el otro lado del mundo: *Wong Kar Wai. Grietas en el Tiempo* de Francisco Gómez Tarín, *La Herida del Tiempo: El Cine de Wong Kar- Wai* de Carlos Heredero, *The Emotional Cinema of Wong Kar-Wai* de Viktoriia Protsenko, libros y tesis españoles respectivamente; *Cuando El Silencio Habla. Laconismo, Contención y Amnesia en el Caballo de Turín (2011) de Béla Tarr, In The Mood For Love (2000) de Wong Kar-Wai y la Mujer Sin Cabeza (2008) de Lucrecia Martel* de Amanda Libertad Ramos Taira, tesis proveniente de Perú; *WKW: The Cinema of Wong Kar-Wai* de John Powers, libro de Estados Unidos; *Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar-Wai, a partir de su trilogía: Días Salvajes (1990). Desenado Amar (2000) y 2046 (2004)* de María Ester Bernal Quezada, *Modernismos Y Cine Después De La Postmodernidad: El Caso de Wong Kar-Wai* de Josué Baruj Gordon Guerrero, tesis y ensayo de México.

Además de las anteriores, no se pueden olvidar la infinidad de materiales audiovisuales de internet que, a base de montajes, *collages*, video análisis, reseñas y ensayos audiovisuales, demuestran el legado que Wong Kar-Wai ha construido a la cultura audiovisual.

Para finalizar este capítulo, se puede concluir que la historia del cine chino, así como la obra de Wong Kar-Wai, ha dejado una huella en la historia del cine mundial. Los elementos discursivos cinematográficos utilizados en las dos filmografías, demuestran todo un proceso de evolución que recae en nuevos modos de relatar historias en la pantalla grande. Principalmente es Wong Kar-Wai quien se destaca de la cinematografía china, pues su estilo es único y reconocible entre los (también talentosos) cineastas de la China Continental. Para ejemplos evidentes de su huella cinematográfica personal; la última película de Wong Kar-Wai, *My Blueberry Nights* (2007), que a pesar de encontrarse bajo producción hollywoodense (cosa nueva para el propio Wong), los elementos estéticos y narrativos característicos del autor se notan al momento de observar las primeras escenas. Es así como se puede ver que la presencia de Wong Kar-Wai como realizador, no ha perdido su forma y su contenido.

## **2. HACIA UN DISCURSO AUDIOVISUAL Y CINEMATOGRAFICO**

### **2.1 INTRODUCCIÓN AL DISCURSO AUDIOVISUAL**

Después de conocer la evolución del cine en China, Hong Kong y Taiwán, es momento de abordar las herramientas necesarias que ayudarán a entender el estudio de los trabajos audiovisuales de uno de los principales autores cinematográficos de Hong Kong al día de hoy. Sin embargo, para llegar al punto central en donde una narración, por medio de recursos audiovisuales, sea un discurso (Beristáin, 2002), se deben de entender mejor conceptos y herramientas que actualmente se antojan borrosos para el estudio del cine.

En primera instancia, se debe dejar claro que el trabajo audiovisual no sólo se refiere al séptimo arte, sino que engloba diversos géneros que van desde el comercial publicitario, el videoclip, el video arte, entre otros. No obstante, el cine resulta ser un producto audiovisual que llega a englobar todos estos géneros en su discurso, convirtiéndose así en el género audiovisual más completo (y cabe destacar, longevo) y relevante de todos.

Pero el camino que recorrió el cine para ganarse dicho título no fue fácil. Desde su nacimiento, y su inevitable evolución de cinematógrafo a cine (Metz, 1968), muchos se preguntaron sobre sus posibilidades artísticas. Más aún, se cuestionó la existencia de un lenguaje cinematográfico. Empero, cuando se comenzó a bosquejar las posibilidades de un lenguaje articulado en el cine, muchos teóricos, analistas y realizadores llegaron a un punto en donde no mirar hacia una entidad global, fundadora y paradigmática era inevitable. Entonces, se creyó en un origen anterior: la lengua.

Siendo así, el lenguaje cinematográfico entró en el limitante ámbito de la lingüística. Gracias a una dimensión narrativa compartida entre los dos, se pensó en el cine como una expresión artística homóloga a la literatura, por lo que esta última se convirtió en un modelo

a seguir en el análisis de su lenguaje. El cine se introdujo a lo que Georges Roque (Puig, 2009) designa como el “imperialismo lingüístico”, pensamiento que establece a la lingüística como un modelo por excelencia para estudiar todos los lenguajes.

Sin embargo, muchos cinéfilos no estaban de acuerdo con aquel encasillamiento lingüístico. Impulsados por el dinamismo del cine, trataron de tirar hacia el lado contrario del eje. Vieron en las imágenes en movimiento un nuevo modo de expresión que superaba el ámbito del habla y de las letras. Incluso se llegó a establecer que las palabras eran insuficientes para los tiempos venideros, como lo sentenció Abel Gance (citado por Aumont): “No me canso de decirlo, las palabras en nuestra sociedad contemporánea ya no encierran su verdad. Los prejuicios la moral, las contingencias, las tareas fisiológicas han quitado a las palabras pronunciadas su verdadera significación (...) El cine ha nacido de esta necesidad (...) como en la tragedia formal del siglo XVIII, será preciso asignar al filme del porvenir unas reglas estrictas, una gramática internacional” (Aumont, 1989: 160).

A pesar de estas radicales posiciones, las dos tendencias sentaron las bases para que el análisis del lenguaje cinematográfico se abriera hacia otras disciplinas. En la búsqueda de entender y explicar que es lo que sucedía en la pantalla, el cine se comenzó a percibir como un modelo económico, un sistema de propaganda, un proceso psicológico, o mejor aún, como un proceso discursivo.

En este capítulo se analizarán todos los elementos que hacen del cine un discurso de las imágenes en movimiento. Para esto, se explorará el campo del discurso dentro de la disciplina de la lingüística sin llegar a un compromiso total con esta disciplina<sup>34</sup>. Bajo los

---

<sup>34</sup> Abordar al cine como un discurso puede llegar a ser un terreno con muchas trampas. Si bien existen investigaciones y trabajos que estudian al cine como análogos a las palabras, frases y oraciones, el cual resulta un compromiso total con la lingüística, en este trabajo sólo se “verán” desde lejos los conceptos arraigados a

preceptos de Teun Van Dijk, se abordarán los componentes que hacen funcionar al acto discursivo, como lo es su materia principal, el lenguaje, y cómo todos estos son dirigidos hacia objetivos específicos.

Ya que se exploró el universo del discurso, se explorará el universo fílmico, a partir del lenguaje cinematográfico, para extraer de él los elementos característicos que lo conforman y, más útil aún, sus códigos expresivos que serán catalogados bajo los preceptos de Francesco Casetti. Al final, se congregarán dichos elementos para poder explicar el discurso audiovisual que representa el cine, y como este se configura para los usos particulares que Wong Kar-Wai inserta en sus filmes.

Así, como exclamaría Christian Metz, “Si el cine aspira a ser un verdadero lenguaje (...), que renuncie en primer lugar a ser una caricatura ¿El filme debe de decir algo? ¡Que lo diga! Pero que lo diga sin creerse obligado a manipular las imágenes como si fuesen palabras (...), ¡Se acabaron los tiempos de la cine frase o la cine lengua de Dziga Vertov!” (Metz, 1968: 68)

## **2.2 EL DISCURSO**

El concepto de discurso siempre se ha situado en una posición muy difícil que ha evitado una resolución a su definición concreta. Como sentenció Dominique Maingueneau: “Lingüistas y no lingüistas hacen del concepto de ‘discurso’ un uso a menudo incontrolado, y mientras unos tienen de él una concepción muy restrictiva, otros hacen de él un sinónimo muy poco estricto del ‘texto’ o enunciado” (Maingueneau, 1989: 15)

---

dicha disciplina y se encontrarán los puntos de conexión con el arte cinematográfico, para revelar en él su discurso audiovisual.

El planteamiento de Maingueneau, además de inferir la inestabilidad del concepto, revela, también, problemas de ubicación dentro de la dicotomía lingüística establecida por Ferdinand de Saussure de lengua/habla, oposición base que diferentes teóricos estructuralistas han tratado de modificar para sustituir el lado del “habla” por el concepto de discurso. Pero esto no termina aquí, ya que en este juego de remplazos conceptuales, también se encuentran términos como el de oración, debate, consejo, negociación y otros más que se han tratado de diluir entre las letras del discurso.

Todas estas insistencias de suplantación conceptual se encuentran bajo la influencia del acto de habla, y esto puede ya intuir una tendencia a la que se dirigen diferentes tratamientos del discurso. Las similitudes comunes se hacen obviar, y estas podrían llevar a lo que este trabajo deduce es el núcleo del significado y finalidad del discurso.

Por ende, para concretar y construir un camino establecido hacia los objetivos de este escrito, se definirá al discurso como una “...unidad observacional, es decir, la unidad que interpretamos al ver o escuchar una emisión.” (Van, 1980: 20). Con esta definición Van Dijk resalta las funciones comunicativas<sup>35</sup> del discurso dentro de una interacción social, pues a su juicio así se generaliza el término de discurso (Van, 2001). Esta conceptualización se complementará con las ideas de Luisa Puig (2009) quien agrega que el discurso es una práctica del lenguaje; mejor aún, el lenguaje puesto en acción.

Respecto a los sinónimos antes descritos, existen explicaciones que ayudan a trazar una frontera entre los variados términos sobre lo que es el discurso. Empezando con el

---

<sup>35</sup> Todorov establece que una obra literaria es discurso puesto que “...existe un narrador que relata la historia frente a él lector que la recibe (...) no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer.” (Barthes et al., 2016: 163). Siendo que el cine tiene un proceso similar de intercambio de información (y de comunicación) que la literatura, dicha cita parece pertinente al tratar de esclarecer el aspecto comunicativo del discurso.

concepto de “texto”, problematizado por Maingueneau, es este mismo lingüista quien explica (1996) que el discurso se articula a partir de una enunciación determinada; mientras que el texto representa su totalidad y no sólo una sucesión de oraciones.

Por otro lado, para separar otros términos como el de debate, consejo, negociación, se llega a una resolución de niveles conceptuales. El primero de ellos será el más general: “Discurso” tomado como “...una construcción teórica, una manera especulativa de denominar el posible conjunto real de bloques lingüísticos específicos y susceptibles de emisión o ya emitidos por los hablantes.” (Cortés, 2003: 20). El segundo de ellos será la conceptualización particular, aquella que es utilizada para referirse (ahora sí) a diálogos, consejos, debates, negociaciones etc.

Sin embargo, de estos dos niveles se desprende un tercero, aquel que se basa en las diferentes formas y modalidades que el discurso confecciona. Términos como el de discurso oral, discurso audiovisual, discurso coloquial, etc., entran dentro de este terreno. Y si bien, todas estas modalidades se encuentran separadas por diferencias delatoras, estas comparten el sentido comunicativo que Teun Van Dijk ha adherido al discurso.

Más allá del proceso comunicativo que representa, el discurso tiene la capacidad de formar a los objetos de los que son sus temas. Lupicinio Íñiguez lo explica muy bien al establecer que el discurso es “...algo diferente que exteriorizar un pensamiento o describir una realidad (...) es crear aquello de lo que se habla cuando se habla.” (Íñiguez, 2006: 83). Por lo anterior se deduce que el discurso tiende a generar realidades basados en el tema o los temas que son parte de su fin comunicativo.

Para poder crear estas realidades, el discurso se auxilia por diversos componentes que para Teun Van Dijk son esenciales del concepto. Estos componentes son aquellos que

ayudan a responder las preguntas: Quién utiliza el lenguaje, Cómo lo utiliza, Por Qué lo utiliza y Cuándo lo utiliza.

### **2.2.1 COMPONENTES DEL DISCURSO**

Al esquematizar el discurso, su estructura se cristaliza y se hacen visibles los componentes que tienen la capacidad de construir un flujo de información englobado por un sentido y fin específicos. Por lo que la importancia de dichos elementos es determinante para el proceso comunicativo y la práctica social del discurso. Es entonces cuando se encuentran elementos como el de agentes y pacientes, enunciado y enunciación, contexto y lenguaje.

Parece pertinente comenzar a hablar sobre los interactuantes del discurso. Estos componentes, basados en un esquema comunicativo convencional, se reducen a tener un agente(s)/emisor(es) que produce un enunciado con una intención concreta, y un paciente(s)/receptor(es) que lo atiende, siendo este último afectado por el mensaje y, posteriormente, ser propenso a convertirse en un productor de un discurso propio. A pesar de sonar como una premisa simple, introduce otros factores que alteran el contenido y sentido de la acción.

El más importante es la subjetividad del emisor. Dicho factor gana mucho peso cuando ya se ha establecido que el proceso discursivo es un generador de realidades, los cuales siempre estarán, en mayor o menor medida, contruidos con elementos personales del emisor a base de sus intenciones comunicativas. Benveniste (1976) se refiere a la subjetividad del lenguaje con el concepto de ego, explicando que el hombre se constituye como sujeto. En su propio discurso, el lenguaje funda su propia realidad.

El discurso, al construirse con base en elementos subjetivos, garantiza su particularidad e individualidad entre otros. Sin embargo, este siempre estará influenciado por anteriores discursos y sus formas genéricas, mismas que en el pasado han hablado del mismo objeto y en los que se crea una proceso de retroalimentación en donde los futuros a los que presiona tanto que respuestas (Puig, 2009). Al construir un discurso propio, se hace referencia a otros en cuanto a estructura y estilo, y serán también los discursos pasados los que ayuden a la recepción y entendimiento de los temas a los que refieren.

De los interactuantes del discurso se pueden identificar, fácilmente, el emisor y el receptor del mensaje, dos elementos regulados a base de sus funciones y su posición dentro del proceso discursivo. Sin embargo, Vicente Manzano (2005) profundiza las características de estos elementos y sugiere los términos de agente y paciente en lugar de emisor y receptor respectivamente. Así, la clasificación queda de la siguiente manera:

- **Agente creador**

Posicionándose como el punto origen para el acto discursivo, este agente toma elementos de su entorno (ya sea consciente o inconscientemente), y los moldea a base de intenciones y objetivos concretos, para establecer actos comunicativos que sirvan a sus objetivos personales.

- **Agente transmisor**

Agente que se encuentra en segundo grado del anterior. Siendo este último el productor de un discurso concreto, el agente transmisor<sup>36</sup>, se encarga de comunicar el discurso.

---

<sup>36</sup> Cabe destacar que el agente creador también puede tomar el papel de agente transmisor. Sin embargo, se debe de tomar en cuenta que no siempre se tendrá el mismo impacto si se realiza de esta manera o se auxilia de un agente transmisor adicional.

Aunque su función quede relegada a la difusión, su participación es vital para la transmisión de información pues, además de añadir configuraciones y características adicionales al sentido del discurso, de él dependerá si las intenciones y objetivos del agente creador llegan a los receptores de manera satisfactoria y clara.

- **Paciente directo**

El receptor del discurso. Según las intenciones del (los) agente(s) emisor(es), el mensaje estará específicamente diseñado para este tipo de receptores, los cuales, según la construcción del discurso, no tendrán problemas al entender la información de sus contrapartes.

- **Paciente indirecto**

A pesar de que el discurso tiene receptores intencionales, existen otros receptores ajenos al tema en cuestión que captan el enunciado. Sin embargo, el contenido del mensaje y sus efectos no serán los mismos en los pacientes indirectos, ya que la construcción del discurso tiene una configuración que estos no pudieran entender fácilmente<sup>37</sup>.

Por último, es importante resaltar la identificación de los tipos de agentes y pacientes que interactúan en el proceso discursivo, pues es en ellos donde se determina el cómo estará construido, ordenado y difundido el discurso (por los agentes y pacientes receptores), y el cómo será recibido y entendido (por los pacientes).

## **2.2.2 ENUNCIACIÓN Y ENUNCIADO**

La enunciación y el enunciado se erigen como dos conceptos inherentes al discurso, pues en ellos se realiza el proceso discursivo. La enunciación, dentro del área lingüística, resulta en

---

<sup>37</sup> Dentro de esta categoría se desenvuelve un segundo círculo de entendimiento; un paciente indirecto que el discurso contempla a la hora de su construcción y difusión. Este segundo círculo se integra de receptores secundarios, en donde la configuración discursiva se encuentra establecida a modo de que sea entendida por estos.

diferentes desglosamientos que dependen de las contraposiciones a las que es situado. Sin embargo, dentro una delimitación concreta y (del algún modo) neutral para efectos de análisis discursivo del presente trabajo, se definirá a la enunciación como la puesta en discurso, esencial para la comunicación intersubjetiva (Courtés, 1997).

Por otro lado, el enunciado es el producto de la enunciación. Maingueneau (1980) lo define como una secuencia que forma una unidad de comunicación completa que se incluye dentro de un género discursivo determinado y en la que destaca su función dentro de la construcción de una totalidad coherente.

Mijail Bajtín, al igual que Van Dijk, resalta el empleo comunicativo del enunciado, y por lo tanto del discurso. También plantea la idea de que el discurso establece una fuerte relación tanto en el objeto del que se habla, como en el agente emisor, puesto que es en el proceso discursivo en donde el enunciado designa a los dos elementos anteriormente referidos (Puig, 2009).

### **2.2.3 GÉNEROS DISCURSIVOS**

En cuanto a los géneros discursivos, Luisa Puig (Ibid.) los describe como categorías concretas en un determinado grupo social y un medio de comunicación específico. En ellos, la producción y la recepción de las mismas se igualan en peso al sujetarse a la interpretación del enunciado.

Dentro del análisis de la teoría de géneros de Suzanne Eggins y J.R. Martin (Van, 2008) se pueden identificar tres dimensiones del discurso que propician y segmentan a los géneros discursivos: 1) la manera en el que el contenido de un discurso está construido, lo que se conoce como Modo, 2) la posición y el papel que desempeña el agente emisor ante su

propio discurso; el Tenor, y 3) la relación existente con otros discursos y con otros contextos, lo que definen como Campo.

Los géneros discursivos están definidos por su propósito social, lo que determina su manera de usar el lenguaje y los medios para transmitir un enunciado definido. Por ende, un componente importante, no sólo dentro de la variación discursiva, sino también en el proceso discursivo en general, es el contexto en el que se inscriben.

#### **2.2.4 EL CONTEXTO**

Todo discurso establece una relación indisoluble con la situación en el que se emite (Brower, 2009). El contexto es, entonces, una situación específica la cual se encuentra enmarcada en un lugar y tiempo definido en el que se crea una relación de conocimientos que ayudan al entendimiento del discurso.

La relación entre el discurso y su contexto es explicada por Teun Van Dijk al afirmar que "...la estructura del contexto social (...) se verá en la estructura del discurso y que, recíprocamente, la estructura del discurso se verá en el contexto social." (Van, 1980: 110) mostrando una retroalimentación entre ellas y de la cual, si no existiera ese intercambio de información, poco se pudiera entender del sentido del discurso o su sentido carecería de relevancia.

En cada marco contextual se determina a los participantes que se involucran en el proceso discursivo. Estos desempeñarán unos papeles determinados que estarán regulados por el mismo contexto social hacia funciones y efectos concretos del discurso.

Aun así, el discurso y el contexto no se vinculan de manera directa, sino que lo hacen a través de una interfase llamada cognición social. Para Jorge Brower (2009), el proceso

cognitivo social se revela como un proceso de esquemas sociales desde los cuales se interpreta el entorno, y de donde los enunciados cobran su significación más valiosa. Así, cuando el agente emisor produce un discurso, este pone en marcha dicho proceso cognitivo en el que, desde la construcción y reconstrucción de los contextos situacionales, va generando sistemas discursivos.

Por lo anterior, es prudente resaltar que el discurso no se puede estudiar separadamente de su contexto, puesto que “...poco puede comprenderse de las diferentes propiedades 'internas' del discurso (...) si ignoramos el papel de las condiciones, las funciones, los efectos y las circunstancias de la producción y de la comprensión del discurso.” (Van, 1980: 113).

### **2.2.5 EL LENGUAJE**

Siendo este elemento la materia prima con la que trabaja el discurso, se puede decir que si el discurso tiene la capacidad de construir realidades propias, mismas que resultan de un proceso de pensamiento de los agentes interactuantes, entonces el lenguaje es el elemento que estructura dicho pensamiento (Manzano, 2005).

Dentro del discurso, el lenguaje se considera como un instrumento que se articula hacia un sentido comunicativo, y en la que se deconstruye y reconstruye para analizar objetivos específicos. No obstante, siendo que el lenguaje se funda como el principal medio de comunicación entre las personas, ésta no garantiza el éxito de la comunicación. “Las palabras pueden significar más (o algo distinto de) lo que se dicen (...). La misma frase puede tener diferentes significados en diferentes ocasiones, y se puede expresar la misma intención mediante diferentes medios lingüísticos.” (Van, 2001: 67).

Es por esto mismo que el lenguaje es abordado por diferentes disciplinas que estudian sus fenómenos lingüísticos dentro del proceso discursivo. Para los objetivos de este trabajo se exploraran tres disciplinas: la pragmática, la sintaxis y la semántica<sup>38</sup>:

- **LA PRAGMÁTICA**

La pragmática es la disciplina que se encarga de estudiar y analizar el uso del lenguaje y sus condiciones de producción por parte de los usuarios de un acto comunicativo. Dentro de la lingüística, la pragmática se centra en los actos de habla, el uso del lenguaje verbal. Para Teun Van Dijk la pragmática “...es la que especifica cómo emisiones de cierta forma y significado pueden ser interpretadas como un determinado acto de habla, sin analizar las condiciones y consecuencias cognoscitivas y socioculturales de esos actos de habla.” (Van, 1980: 59).

Cabe resaltar que la pragmática no estudia el lenguaje, simplemente la relación que existe entre los agentes participantes del propio discurso dentro de un proceso comunicativo. En pocas palabras, la pragmática se centra en las acciones de los interactuantes para producir el mensaje, que las propias codificaciones de este último.

- **LA SEMÁNTICA**

Fácilmente se puede describir a la semántica como la disciplina que estudia el sentido del discurso. Todo discurso se encuentra conferido de un determinado sentido el cual es dado

---

<sup>38</sup> La gramática es otra disciplina relevante para la lingüística. Esta materia se encarga de estudiar las estructuras y combinaciones que enlazan a los elementos de la lengua para formar textos. Sin embargo, para el análisis del discurso audiovisual, y para la concepción del lenguaje cinematográfico, dicha disciplina acarrea más problemas que soluciones. Esto se verá en el apartado del lenguaje cinematográfico.

por los usuarios del lenguaje. Sin embargo, al igual que el discurso, el concepto de sentido conlleva diferentes acepciones que llevan a una definición concreta una tarea difícil.

Para efectos prácticos, se puede decir que el sentido es aquello de lo que trata una texto u oración. Por lo anterior, el sentido se encuentra íntimamente relacionado con términos como proposición, coherencia, tópico y referencia.

El término proposición hace referencia a la información que se encuentra dentro de un discurso. El proceso discursivo conlleva un intercambio de información entre los usuarios del lenguaje, no sólo en el uso del lenguaje por medios verbales o escritos, sino también, con el contexto, los interactuantes obtienen información que complementa y ayuda la comprensión del discurso.

El término de coherencia se refiere a la relación que existe entre las proposiciones de uno o diferentes discursos. Según Teun Van Dijk (2001), la coherencia se puede estudiar desde dos niveles: 1) Micronivel, en el que se analiza el sentido de una proposición mediante la relación con diversas condiciones de proposiciones previas, 2) Macronivel, en donde se estudia el sentido global de todo un discurso, siendo el tópico o tema de dicho discurso su objeto de estudio.

Debido a lo anterior, el término de tópico/tema es aquel que funciona como un resumen de los significados más detallados de un discurso. Gracias a este elemento, un discurso tomará un camino determinado que ayuda a los usuarios a la comprensión de la información dentro del discurso.

Por último, el término referencia se relaciona con el sentido debido a que funciona como el enlace entre el tema de un discurso y los sucesos, objetos, personas (o cualquier cosa) reales de los que se hablan; especificando, estos son los referentes del discurso.

Como ya se explicó, las proposiciones pueden basarse de otras proposiciones previas. Esto puede darse en un mismo discurso u otro diferente con similitud en el tema. Dentro de esta situación, dicho enlace de proposiciones se da gracias a la referencia, puesto que un discurso puede estar influido por otro anterior. Esto entra en el componente del contexto: un llamado contexto temático.

- **LA SINTAXIS**

Mientras que la semántica se encarga de las estructuras y relaciones de las proposiciones, la sintaxis estudia su estructura formal; el orden en que las palabras y oraciones se posicionan para cumplir ciertas funciones del discurso. “La forma de las oraciones opera como indicador de la distribución de la información a través del discurso.” (Van, 2001: 30).

La sintaxis plantea dos niveles de estudio, las unidades lingüísticas y sus funciones. En las unidades lingüísticas se estudian aquellos elementos con rasgos propios que permiten diferenciarse entre ellos. Dentro de este nivel se encuentran elementos como los fonemas, morfemas, sintagmas, semas y sememas. Por otro lado se encuentra el estudio de las funciones de cada uno de estos elementos dentro de una estructura gramatical. Las funciones de dichos componentes salen a la luz por medio de las relaciones que existen entre ellas dentro de dicha estructura.

Aunque la sintaxis supone un ordenamiento en las palabras y oraciones, es necesario advertir que este orden no es arbitrario. Esto se debe a que la construcción de una oración se encuentra ligada a las funciones que otras oraciones del discurso han establecido. Por lo que “...el orden “normal” de las palabras de una oración puede cambiar en función de la

estructura de las oraciones anteriores o de la información que estas brindan” (Van, 2001: 30).

Lo cual significa que la sintaxis se encuentra determinada con el contexto del discurso.

### **2.2.6 NARRACIÓN**

El aspecto narrativo no tiene una relación directa con el discurso, pero para la naturaleza de esta investigación, es pertinente dar un repaso. Para esto hay que tener en cuenta de que la narración se encuentra adherido al género humano pues este se encuentra sobre una línea del tiempo que propicia cambios en el ser mismo. Por ende, las narraciones han tratado de representar el camino recorrido por el ser humano, en principio, por interacciones lingüísticas y los actos de habla y con el paso del tiempo en otras diferentes modalidades, como en la escritura, la música o el cine<sup>39</sup>.

Es preciso aclarar el término base de la narración, el cual, como ya parece costumbre dentro de este trabajo, logra referir diferentes cosas, siendo estas particulares y generales. Así, el término narración se puede constituir como una etiqueta para especificar el acto de narrar, o bien, puede estrecharse el término y referirse a todo un espectro de géneros que incluyen al relato, como a otros textos como lo son los informes, noticiarios, resúmenes, guiones, notas periodísticas, etcétera.

A pesar de estas dos vertientes, para esta investigación se tomará a la narración como el acto de narrar, un enunciado o, lo que es mejor, un discurso. Entonces, Elinor Ochs establece que las narraciones describen transiciones temporales de un estado de cosas a otro,

---

<sup>39</sup> Roland Barthes establece que el relato puede ser soportado por cualquier lenguaje, ya sea el escrito, el oral, el de la imagen. También agrega que el relato (y por lo tanto, la narración) se encuentra presente en todos los tiempos, lugares y sociedades, pues el relato está presente en la historia misma de la humanidad. (Barthes et al., 2016)

siendo esta, no la suficiente ni la única característica, pero más que necesaria para el término (Van, 2001).

El género humano no es ajeno a tal descripción de la narración, pues es de las personas de quienes nacen dichas transiciones (narradas) y “cambios de situación” sufridas en el tiempo. Ante esto, el hombre se encuentra en una búsqueda por preservar el pasado, ya sea histórico o cotidiano, en la consciencia del presente. Aun así, la narración no sólo toca a temas pretéritos, sino que al hacerlo, se adentra en el presente y en el futuro suministrando nuevos modelos y posibilidades para la vida diaria y futura.

Dentro de la interacción entre los agentes emisores y receptores de una narración (que puede tomar forma de diálogo, libro, película, entre otros), es importante resaltar sus procesos interpretativos. Para esto, se debe de recordar que el discurso se da entre emisores y receptores que, a base de procesos cognitivos, interpretan el contenido del discurso y son propensos a crear otros. Este esquema no es ajeno a la narración, y así como lo expone Roland Barthes “...el relato (o discurso) como objeto es lo que se juega la comunicación: hay un dador del relato y hay un destinatario del relato.” (Barthes et al., 2016: 25). Es el destinatario del discurso que, al interpretarlo y darle un sentido propio, se convierte en coautor del texto.

Dicho proceso interpretativo se encuentra también reglado por lo que Jerome Bruner conoce como el marco narrativo, el contexto en el que se desarrolla la narración y del que se basa para organizar su construcción de contenido. Dicho marco trasciende el tiempo, el espacio, y las circunstancias sociales para abarcar el clima psicológico que anticipa un hecho narrativo que comienza. (Van, 2001).

Otro elemento importante de la narración es la trama (proceso semántico), concepto definido por Aristóteles como la característica principal que enlaza a los sucesos y las

emociones para la formación de una unidad narrativa coherente. Según Elinor Ochs, "...la trama<sup>40</sup> anuda elementos circunstanciales como escenas, agentes instrumentos, actos y propósitos en un esquema coherente que gira alrededor de un suceso excepcional, generalmente perturbador." (Van, 2001: 283).

Como se puede ver en este gran apartado introductorio, el discurso es un término muy frágil a la hora de concretar su significado. Si bien, en este trabajo se optó por el camino comunicativo del discurso y su creación de realidades, no es falso establecer que el discurso tiene otras concepciones diferentes que dependen de las disciplinas con las que se aborde. En todo caso, es innegable que, independientemente de esto último, el discurso utiliza el lenguaje para cualesquiera que sean sus fines.

Por lo anterior, se resume que el discurso es un proceso que utiliza el lenguaje como un instrumento al servicio de la actividad comunicativa de los seres humanos. A través de este elemento se da el intercambio de información concentrado en un enunciado y es a través de la enunciación, en donde se desarrolla la actividad discursiva dentro de un contexto social específico.

Entonces, si el discurso se basa en dicha escalera de procesos para la generación de realidades ¿Cómo se podría acercar el llamado discurso audiovisual a dicho procesamiento de información, siendo este un arte visual y no lingüístico? A continuación, dicho cuestionamiento será tratado.

---

<sup>40</sup> La trama, al igual que la narración, se encuentra estrechamente ligada al género humano; este último tiene una facultad esencial de crear y descifrar tramas a lo largo de la historia humana. Las tramas se encuentran plasmadas dentro diferentes medios como la literatura, la música o el cine, los cuales ayudan a la comprensión de la cultura de cada persona existente.

### **2.3 EL DISCURSO AUDIOVISUAL DEL CINE**

Después de bosquejar las posibilidades lingüísticas del discurso, la existencia de un discurso audiovisual puede ser una incógnita que se piense anclada (y revisada) en las áreas de la lingüística. Sin embargo, estas suposiciones normalmente se centran en una gramática normativa de las imágenes, como si fuese esta una oración, limitando así un estudio propio del lenguaje de las imágenes en movimiento y sus capacidades comunicativas.

Para concretar el significado del discurso audiovisual y así poder separarla de las áreas de la lingüística, la pragmática resulta una disciplina determinante. Como ya se explicó anteriormente, la pragmática estudia y analiza el uso del lenguaje y sus condiciones de producción en un acto comunicativo. Bajo esta caracterización del discurso, Jordi Pericot describe como “desde una vista pragmática, se prioriza el significado a partir del uso, un texto audiovisual se convierte en un acto de comunicación en un determinado contexto y no necesariamente en otro.” (Pericot, 2002: 19). Por lo tanto, el discurso audiovisual se entiende como un acto comunicativo dentro de un contexto determinado.

Arraigado a las funciones comunicativas, el discurso audiovisual plantea procesos sintácticos y semánticos en su unidad. Los procesos sintácticos resultan de la organización y relación congruente de todos los elementos de un producto audiovisual para que el mensaje del enunciador llegue al enunciatario. Los procesos semánticos se dan cuando todos estos elementos determinan el sentido discursivo del enunciador (el tema del que habla el producto audiovisual).

El audiovisual se vale de códigos propios que lo ayudan en sus funciones comunicativas y expresivas. Sin embargo, el cine resulta relevante de entre todos los productos audiovisuales por el simple hecho de que es el resultado de la combinación de

diferentes expresiones artísticas de las cuales explota hasta los límites de la imaginación humana para convertirse en un medio profundamente inmersivo (característica que comparte con el videojuego, el cual se estudia en una línea de investigación diferente).

Es cierto que bajo los términos del discurso existen métodos de análisis dentro del cine que se acercan más a sus orígenes lingüísticos, sean estos los análisis de los diálogos, los intertítulos, los subtítulos, etc., pero no se debe de olvidar que el cine por sí sólo utiliza su propio lenguaje para entablar un acto comunicativo entre director/enunciador y espectador/enunciario, sin la necesidad de recurrir al elemento verbal del habla.

### **2.3.1 LENGUAJE CINEMATOGRAFICO**

Como se ha explicado anteriormente, el lenguaje cinematográfico ha pasado por una serie de debates que han extrapolado posiciones teóricas sobre su concepción. Sin embargo, conforme el cine fue evolucionando, y muchos cinéfilos expresaron sus ideas sobre este nuevo arte, se veía más claro la existencia de dicho lenguaje formal. Como explicó Cristian Metz, "...sólo los excesos –teóricos o prácticos- permitieron que el cine comenzase a tomar consciencia de sí mismo" (Metz, 1968: 82)

El origen de dicho debate se puede localizar en la época dorada de las películas mudas. Según muchos cineastas y teóricos, durante el esplendor de dicha etapa, el lenguaje del cine era el más directo y puro que pudo haber existido. Esto se debía, obviamente, a una separación del lenguaje verbal con el lenguaje de las imágenes a la hora de expresar algo; el cine realmente contaba algo al espectador sin soltar, o en el mejor de los casos, mostrar lo mínimo de una palabra. Así, para realizadores como Jean Epstein, las películas eran puramente cinematográficas.

Ante el asombro de los nuevos métodos expresivos del cine, muchos cinéfilos comenzaron a teorizar sobre su constitución. Tratando de desligarse de la palabra y del texto, se comenzó a creer en él un nuevo lenguaje y hasta una nueva lengua: una lengua universal, el de las imágenes, el cual destruiría las barreras idiomáticas pues sería entendida por todas las personas del mundo. Obviamente esto último no es plausible.

En la búsqueda de un propio camino teórico, paradójicamente, diversos teóricos acudieron a las estructuras lingüísticas para encontrar las reglas formales del el cine. Era evidente que el dilema anterior se originaba en el mismo término de Lenguaje cinematográfico; el estigma lingüístico seguía siendo parte de su planteamiento.

Esta línea teórica trajo consigo todo un conjunto de formulaciones, teorías y pensamientos acerca del cine que, más que concretar sus razones expresivas independientes, se anclaron en construcciones gramaticales. Tal es el caso de analistas franceses quienes, llegaron a una nomenclatura de planos cinematográficos para explicar las eficiencias expresivas basadas en ideales realistas. Robert Bataille explicó: “La gramática cinematográfica estudia las reglas que presiden el arte de transmitir correctamente las ideas por una sucesión de imágenes animadas que forman un filme.” (Aumont, 1989: 168).

A pesar de que el análisis del lenguaje cinematográfico “gramatical” presenta un acierto al creer que el ordenamiento (el montaje) de los planos es esencial para las funciones expresivas del cine, también resulta en un problema conceptual. Si el cine depende de fórmulas para expresarse ¿Cuál es el sentido del cine como nuevo medio de expresión?

El dinamismo del propio cine (vale decir, condicionado por las innovaciones técnicas como el sonido, el color y los efectos especiales y digitales) niega el encasillamiento a fórmulas expresivas. Su concepción se basa en la manera de pensar del autor/realizador que

trata de mostrar la manera en como él, particularmente, ve el mundo. Los códigos de expresión cinematográficos serán universales, pero no se utilizan de la misma manera<sup>41</sup>.

Cada realizador piensa de manera diferente y si en su manera de contar historias se rompen estas reglas industrializadas, debe ser por ineptitud o por una finalidad concretamente estilística y justificada: algo que se demostrará con la obra de Wong Kar Wai.

Para plantearse de manera concreta el lenguaje del cine, tuvieron que llegar teóricos como Jean Mitry o Cristian Metz, quienes con sus reflexiones y razonamientos basados en la semiótica llegaron a diferentes conclusiones que distancian el cine con la lingüística.

Jean Mitry llegó a la conclusión de que el cine es un lenguaje estético en el que se utilizan las imágenes como un medio de expresión y las que obtienen su significado cuando son filtradas por el proceso del montaje. Para él, el cine se articula en dos niveles: primero es representación de la realidad y después (un lenguaje en segundo grado) una nueva realidad con nuevo significado dependiendo del orden de las imágenes y los elementos (Aumont, 1989)

Cristian Metz, a pesar de encontrar aciertos en las ideas de Mitry, refutará la idea de este último acerca de la doble articulación del cine. Para Metz, precisamente la ausencia de la doble articulación cinematográfica es lo que separa al séptimo arte de ser una lengua. Sumado a esto, agrega que el lenguaje del cine no puede reducirse a las convenciones de la lengua ya que este no es descomponible en unidades discretas, siendo esto el plano-letra, el plano-palabra, el plano-frase, etc. (Perodomo, 2016).

Para Metz (Aumont, 1989) existe (teóricamente) una codificación en 5 niveles en el lenguaje del cine por el que obtiene su significación:

---

<sup>41</sup> Si lo fueran, es porque responden a un género y modo de pensar homogéneo. Aun así, existen diferencias entre cada obra que los distancia entre ellos.

1. Percepción del espectador que es variable según las diferentes culturas.
2. El reconocimiento de los objetos visuales y sonoros que se despliegan en la pantalla de cine.
3. A base de su reconocimiento, su obtención del conjunto de simbolismos y connotaciones de aquellos objetos, basados en los círculos culturales del espectador.
4. El conjunto de las grandes estructuras narrativas.
5. El conjunto de sistemas cinematográficos que se organizan en un discurso de diversos elementos dirigidos al espectador: el propio lenguaje cinematográfico.

Metz (Ibid.) concluye que el cine es un lenguaje en el que se ordenan elementos significativos como imágenes, palabras, gráficos, sonidos y todos aquellos recursos que el cine utiliza para expresarse. Agrega que el cine, a pesar de postularse como un lenguaje, no se debe de estudiar como una lengua.

Con todo lo anterior, se puede ya inferir que cuando uno habla de lenguaje cinematográfico, básicamente se encuentra hablando de los elementos expresivos del cine, utilizados por el realizador para darle forma al espacio infinito que representa la realidad fílmica (Lizarazo, 2004).

Estos elementos pueden confundirse con la llamada estética cinematográfica, pero parece necesario acotar que el lenguaje cinematográfico es más bien un lenguaje que se crea en el camino, mientras que el estilo cinematográfico es, si se quiere, una “segunda capa” que permea al lenguaje cinematográfico: un tipo de metalenguaje del cine. Así, como sentenció Metz, “No es que el cine pueda contarnos historias tan bellas porque sea un lenguaje, sino que por habernos contado historias tan bellas pudo convertirse en lenguaje.” (Metz, 1968, 73)

Dentro del lenguaje cinematográfico se encuentran las herramientas necesarias que, al ser organizadas por el enunciador (el director de cine) de una manera determinada, estas se relacionan entre sí (en un proceso sintáctico) para crear un conjunto organizado y coherente: la película. Sin embargo, la totalidad y conjunción de estas relaciones sintácticas, conllevarán a la construcción de un sentido global (el proceso semántico), lo que responde a la pregunta ¿De qué va la película?

Para entender mejor cuáles son las herramientas que utiliza el lenguaje cinematográfico para comunicarse con el espectador, se detallaran los códigos expresivos del cine.

### **2.3.2 CÓDIGOS EXPRESIVOS DEL CINE**

Para poder reconocer las herramientas de expresión que se reúnen en el cine, se seguirá la categorización que estableció Francesco Casetti (1991) para los análisis cinematográficos. Estas se desenvuelven en tres formas de investigación que, siendo diferentes entre sí, mantienen una estrecha relación entre ellos. Sin embargo, para investigación serán útiles dos de ellas: el estudio de los signos en el cine, y el estudio de los códigos cinematográficos<sup>42</sup>.

Dentro del estudio de los signos en el cine se busca una relación entre el objeto fílmico con el significante y el significado. Para esto, toma como referencia la tipología de los signos creada por Charles S. Peirce (Casetti, 1991):

---

<sup>42</sup> De todas formas, la tercera forma de análisis engloba a las dos anteriores. Siendo que Casetti resalta dos materias de expresión: los visuales, las imágenes en movimiento y los signos escritos (cualquier aparición de escritura dentro del cuadro); y los sonoros, las voces (los diálogos), los ruidos y la música.

- Índice: signo que se relaciona con el objeto al cual, sin describirlo netamente, testimonia su existencia. Por ejemplo, una huella impresa en el lodo es índice de que algún animal pasó por ahí.
- Ícono: un signo que reproduce todos los aspectos físicos del objeto, y del que no habla acerca de la existencia del objeto, sino de sus cualidades. Por ejemplo, la fotografía es el arte con más peso iconográfico, pues es una copia de la realidad misma.
- Símbolo: un signo que se establece por convención, por lo que basa su existencia en una ley establecida. Por ejemplo, la paloma es el símbolo de la paz.

Este tipo de análisis resulta de los más llamativos, pues en el cine la imagen no es tan concreta como lo es una palabra. Además, el cine se encuentra lleno de signos debido a la gran cantidad de lenguajes que se reúnen en su lenguaje, siendo primordialmente, la imagen cinematográfica un icono mismo de la realidad.

La forma de investigación basada en los códigos cinematográficos, resulta ser, según Casetti, la que mejor definen el núcleo de los procedimientos que caracterizan el medio en cuanto tal y la base en la que se aportan los diversos préstamos expresivos. Estos códigos funcionarán como elementos sintácticos dentro del discurso, pues se organizan conforme las intenciones del agente creador para comunicar un determinado mensaje.

Antes que nada, Casetti define lo que es un código. Este se puede entender como un sistema de correspondencias y posibilidades, en donde cada uno de los elementos tiene un dato correspondiente y que actúan dentro de un conjunto de comportamientos establecidos y ratificados. Por lo tanto, el código tiene la característica de ser correlacional, acumulativo e institucional.

Como ya se estableció anteriormente, la imagen cinematográfica no es concreta a la hora de expresar algo, puesto que el lenguaje de las imágenes parece “querer decir algo”, a diferencia de las palabras. Por ende, su codificación no es muy fuerte.

Ahora, es importante recalcar que cuando los códigos de expresión se insertan en el lenguaje cinematográfico, estos no pierden su identidad y se vuelven un solo código con los demás: el cine contiene múltiples códigos expresivos que al superponerse entre sí del filme, de alguna manera se activan para que sean más comprensibles ante el espectador.

También, se debe de tomar en cuenta de que no todos los códigos que participan dentro del cine son puramente cinematográficos. Para entender mejor esto, Casetti divide los códigos del cine en dos categorías<sup>43</sup>: a) los códigos cinematográficos, aquellos códigos que son específicos del cine, y que provienen del medio tecnológico; b) los códigos fílmicos, aquellos códigos que provienen del exterior, y de los que el cine toma prestado para usos particulares. Aquí entran todos los lenguajes externos, como el de la música.

A pesar de que la categorización de los códigos cinematográficos de Casetti es muy detallada y completa en cuanto a los aspectos del cine, para esta investigación sólo se tomarán los siguientes:

- *Códigos tecnológicos de base*

Son aquellos códigos tecnológicos que hacen del cine un medio, antes que un medio de expresión. De aquí se desprenden los códigos cinematográficos específicos, pues son insustituibles del cine.

---

<sup>43</sup> Christian Metz tiene una categorización parecida a la de Casetti: 1) lo fílmico, refiere a todo lo relacionado con la industria cinematográfica: la técnica, la censura, los actores, el público; 2) lo cinematográfico, que refiere al estudio interno de la mecánica de las películas y como todos sus elementos funcionan para la transmisión del mensaje implícito. (Perodomo, 2016)

De estos códigos, el más útil para esta investigación es el del deslizamiento, aquel código que regula el registro y la restitución del movimiento mediante la cadencia de fotogramas y por el cual en se descompone la imagen cinematográfica y gana matices expresivos. En concreto, este proceso habla de los fotogramas por segundo (fps). En sus primeros años, el cine se proyectó a 18 (fps), después se institucionalizó con 24 fps, y actualmente, gracias a los avances de la tecnología, se pueden ver películas de 60 fps y hasta 120 fps<sup>44</sup>. En la obra de Wong Kar-Wai, este código resulta fundamental para reconocer su estilo y la manera en cómo el director maneja el tiempo cinematográfico.

- Códigos visuales-iconicidad

Aunque son característicos de todos los filmes, no son específicos del cine; son compartidos por otros lenguajes y artes expresivas como la pintura y la fotografía. Dentro de esta categoría se encuentran todos los códigos que ayudan al espectador a reconocer los objetos desplegados en la pantalla de cine, aun cuando estos objetos se encuentran distorsionados por algún filtro en la imagen (como lo puede ser el monocromo). Por lo anterior, este tipo de códigos se encuentran regulados por la experiencia y la cultura de los espectadores, así como también de rasgos que se han convencionalizado y se han hecho universales. Dentro de estos códigos se rescatan los de la composición icónica y los códigos estilísticos.

- Códigos de Composición icónica:

---

<sup>44</sup> Dentro de esta categoría también se encuentra la dirección de la marcha del filme, con lo que se hace posible que se invierta la proyección para ver la imagen en acción que “regresar en sí mismo”. Dicho proceso resulta interesante para el análisis cinematográfico, sin embargo, en la obra de Wong Kar- Wai seleccionada no se encuentra este código.

Como su nombre lo dice, se basan en la relación que hay entre el espacio existente del cuadro cinematográfico y los diversos elementos organizados en él: la composición de la imagen. Estos tienen una subdivisión particular.

- **Códigos de figuración:** Los códigos que se encargan de regular la manera en cómo los elementos dentro del encuadre están organizados para determinar cierto mensaje o ciertas emociones. Estas pueden ser tan sutiles, como muy implícitas y pueden resultar en ciertas discrepancias en la continuidad planificados. Como ejemplo, se tiene el filme de Quentin Tarantino, *Inglourious Basterds* (Bastardos Sin Gloria) de 2009, filme que contiene una escena de diálogo entre el coronel nazi Hans Landa (Christoph Waltz) con los americanos Aldo Raine (Brad Pitt) y Smithson Utivitch (B. J. Novak); estos se encuentran sentados frente a una mesa con varios elementos. Mientras el diálogo se desarrolla, dichos elementos se encuentran distribuidos de tal manera que cuando el teniente Hans Landa dirige la conversación, estos se posicionan espaciadamente sobre la mesa; caso contrario cuando sus peticiones son rechazadas por el bando norteamericano, los objetos se acercan entre ellos, dando una sensación de acorralamiento.
- **Códigos de la plasticidad de la imagen:** Son aquellos códigos que trabajan con ciertos objetos que destacan por encima de los demás, ganando así una relevancia específica dentro del encuadre. Fácilmente, este código se puede observar cuando un objeto se encuentra enfocado mientras que lo demás se encuentra desenfocado (un método que se conoce como *Raking Focus*).

- **Códigos Estilísticos:**

Son aquellos que hacen reconocible la manera de trabajar de un autor en específico, lo que resulta en la famosa categoría de “cine de autor”. Dentro de esta categoría se pueden encontrar otros códigos expresivos del cine, los cuales estarán organizados de manera homogénea en la filmografía de un director<sup>45</sup>. Como se verá en el capítulo 3, Wong Kar-Wai utiliza muchos códigos expresivos del cine que hacen reconocible su obra.

- Códigos de la serie visual: Composición fotográfica

Son todos aquellos códigos que regulan la imagen, tomando en cuenta la duplicación de la realidad. Por lo anterior, y por la alta tasa de iconicidad que presenta el cine, este código se encuentra en casi todos los filmes (a excepción de las películas animadas, las cuales tienen otra forma de emular la realidad).

- La perspectiva:

Basado en los orígenes de la fotografía, el cine heredó los códigos de perspectiva del siglo XV. Sin embargo, a diferencia de la fotografía, el cine representa una emulación más natural y efectiva de lo que es la visión real. Al apropiarse de este código, el cine aprendió a moldearlo a los intereses del autor, distorsionando así, por medio de herramientas como lo son los diferentes lentes cinematográficos, la realidad que se proyectaba en la pantalla.

- El encuadre:

Código que limita el espacio de la realidad fílmica con el enmarcado del cuadro cinematográfico: los formatos cinematográficos. Estos tienen diversos tipos: el formato

---

<sup>45</sup> Es relevante destacar que la neutralidad de una estilización fílmica se convierte, paradójicamente, en un código estilístico en acción; resulta en un “estilo no estilístico”.

clásico (también llamado académico) con una relación 1:1,33; el formato panorámico 1:1,66; el vistavisión 1:1,85; el cinemascope 1:2,55; y el cinerama 1:4<sup>46</sup>.

Limitar el cuadro cinematográfico conlleva problemas contextuales de la imagen. Esto se reduce a la relación entre el *on screen*, un objeto encuadrado, y el *off screen*, un objeto fuera de él con el que se establece una relación con lo encuadrado. Este juego crea un efecto de suposición en los espectadores de cine pues lo que se encuentra fuera cuadro de cine, existe en el *continuum* de la realidad fílmica. Dicho recurso será importante cuando se analice el trabajo de Wong Kar-Wai.

La limitación del encuadre se encuentra basada por 3 maneras de ver los objetos fotografiados: la escala del plano, los grados de angulación, y los grados de inclinación.

- La Escala del plano:

Este código regula la cantidad de espacio cinematográfico y la distancia de los objetos filmados. Bajo esta lógica se encuentran todos los planos cinematográficos<sup>47</sup>, los cuales son formas de organizar el cuadro cinematográfico y los objetos que hay dentro de él.

Dentro de los planos se encuentra una gradación que va del más abierto al más cerrado. El *plano panorámico* (campo larguísimo) inicia esta gradación: representa el espacio de visión más grande y extendida, por lo que las acciones se minimizan y se homogenizan con el fondo. Seguido de este se encuentra el *plano general* (campo largo), siendo un plano de visión más cerrado que el anterior y en donde las acciones se vuelven reconocibles.

---

<sup>46</sup> A pesar de contar con esta categorización de formatos, el enmarcado de un filme puede contar diversas variaciones como es el de iris, la pantalla dividida, o la proyecciones múltiples.

<sup>47</sup> Casetti se refiere a ellos como campos. Para evitar confusiones, se pondrá su nombre equivalente en planos.

Cerrándose más el campo de visión, entra el plano figura (figura entera), el cual, como su nombre lo dice, cubre a los objetos y personajes de los pies a la cabeza. El encuadre se cierra y surge el *plano medio* (campo medio). En sus dimensiones visuales, la acción se focaliza y gana mayor relevancia en comparación con el fondo. Dentro del plano medio existe una variación: el *plano americano*, aquel encuadre en el que se enmarca a los personajes de las rodillas para arriba<sup>48</sup>.

A partir de aquí, el campo de visión se centra en los objetos que se fotografían, por lo que son ideales para mostrar los sentimientos y emociones de los elementos en pantalla. Así se encuentran: el *primer plano*, encuadre que cubre la cara de los personajes desde el cuello hacia arriba; el *primerísimo primer plano*, focalizando al máximo las capacidades expresivas de los actores, este encuadre cubre desde la boca hasta los ojos; y el *plano detalle*, aquel que focaliza al extremo el encuadre para resaltar los detalles mínimos de una cara o cuerpo humano. De este último existe una variación que consiste en encuadrar los detalles de cualquier objeto, este encuadre se le conoce como *insert*.

- Los grados de angulación:

Son los códigos que desplazan el campo de visión en angulaciones verticales. Aquí se encuentran: la *angulación frontal*, el cual sucede en un encuadre a la misma altura del objeto; la *angulación picada*, el cual consiste en un encuadre en donde la cámara filma a los objetos desde una altura superior a la posición de estos últimos; el *contrapicado*, siendo la contraparte del anterior, esta angulación consiste en filmar al objeto desde una posición inferior a este; el *cenital*, inclinación que posiciona a la cámara en un ángulo de 90° grados en relación al

---

<sup>48</sup> Su nombre proviene de los *westerns* americanos, género cinematográfico de vaqueros en donde se requería mostrar las pistolas enfundadas en la cintura de los personajes.

objeto; y el *nadir*, la contraparte del cenital, posicionándose al nivel del suelo y filmando al objeto hacia arriba.

- Los grados de inclinación:

Este código se basa en una angulación de la imagen en relación al horizonte de la pantalla. Estos se subdividen en: *inclinación normal*, el más común de la imagen cinematográfica, y en la que mantiene su horizontalidad; *inclinación oblicua*, también llamado holandés, la imagen varía en su horizontalidad con el marco que lo encuadra, atribuyendo deformaciones y efectos de la imagen; y la *inclinación vertical*, el cual se obtiene cuando la imagen varía en 90° grados en relación al marco de la pantalla.

Es preferible destacar que esta categorización de los encuadres, planos y ángulos de inclinación son, si se quiere, formas de ver el mundo, por lo que la utilización de estos dependerá de las intenciones del director. No todas se utilizan de la misma manera y tendrán los mismos efectos visuales, si no que su efectividad dependerá de los demás elementos del cuadro cinematográfico (como el escenario, el actor, la coloración, el montaje, la iluminación, etc.).

- La iluminación:

Uno de los factores más importantes en el llamado juego de luz y sombras de la imagen cinematográfica. Este código se puede manejar de dos maneras: 1) una iluminación *realista*, que actúa emulando a la realidad, sin que resalte en el cuadro cinematográfico y que sólo busca hacer visible los objetos encuadrados; 2) una iluminación *subrayada*, que a diferencia de la anterior, esta es más estilizada, remarcando los objetos y personajes dentro

del encuadre de cine con una iluminación artificial. La iluminación subrayada puede funcionar como código estilístico, como se verá en el caso de Wong Kar-Wai.

- Blanco y negro y el color:

Este código se reduce a la elección entre una coloración cromática (color) y monocromática de la imagen cinematográfica. En los inicios del cine, el monocromático se estandarizó en la producción cinematográfica. Con el paso del tiempo, los avances tecnológicos permitieron la coloración cromática de los filmes, naciendo así variables estilísticas en el cine.

- Códigos de la serie visual, la movilidad:

Este código es el más característico del cine, y es una evidencia de la propia existencia de su lenguaje. Dicho código se distingue de dos maneras: el *proffilmico*, movimiento mismo del objeto dentro del cuadro cinematográfico, y por el que la cámara sólo registra la realidad; y el movimiento desde el punto de vista por el que se ve la imagen, el *movimiento de cámara*.

De estas dos, la que más resulta interesante es la del movimiento de cámara, pues hace presente el poder creativo del director. Además, permite focalizar la atención en los elementos dentro de la imagen cinematográfica, dando nuevas perspectivas (las del director) sobre la realidad registrada.

Algo que se tiene que resaltar es que estas dos diferentes maneras de visionar la realidad a través de la cámara conllevan una organización de las imágenes dentro del encuadre. Los modos de llegar a esta organización son distintos: mientras que la realidad proffilmica tiene que recurrir al montaje para pasar a otro encuadre, los movimientos de cámara, al existir una transición de encuadres sin el corte, tienen que recurrir a lo que se llama a como “montaje interno”. Este último resulta ser una manera en cómo se organiza el espacio

proffilmico para que exista una continuidad dentro del movimiento de cámara. El montaje interno se utiliza mucho cuando se filma escenas en plano secuencia, un método cinematográfico donde hay cambios de plano sin cortes.

El movimiento de cámara se ha clasificado en diferentes tipos con los que se trata de registrar la realidad tanto en el eje vertical, como el eje horizontal. Por lo tanto, los movimientos de cámara se clasifican de la siguiente manera:

- Panorámica:

Aquel movimiento que registra la realidad, desde su propio eje, en sentido horizontal, vertical y transversal. Dicho movimientos puede alcanzar los 360° grados en cualquiera de los dos sentidos, dando así una vuelta completa. Aquí, se pueden encontrar: el *paneo*, un movimiento en sentido horizontal, de izquierda a derecha o viceversa; y el *Tilt Up / Tilt Down*, movimiento que se desplaza en sentido horizontal hacia abajo (*Tilt Down*) y hacia arriba (*Tilt Up*).

- *Travelling*:

A diferencia del anterior, en este movimiento la cámara desplaza su posición en su eje X para registrar la realidad. Este tipo de movimiento se encuentran: el *Dolly In / Dolly Out*, en donde la cámara se acerca a los elementos de la imagen hacia enfrente (*Dolly In*), o se aleja de ellos (*Dolly Out*)<sup>49</sup>; y el *Handycam / Steadicam*, siendo el primero de estos, un tipo de *travelling* a mano que posiciona la cámara en las manos del director o camarógrafo

---

<sup>49</sup> Existe otra técnica para acercarse a los objetos en la imagen, el llamado *Zoom In / Zoom Out*: un “movimiento” digital en el que la cámara, sin moverse de su posición, se acerca a la imagen gracias a los lentes que utiliza. Por lo anterior, esta técnica es más bien un efecto óptico, más que un movimiento en sí mismo.

para filmar alguna secuencia. En la actualidad, existen herramientas que ayudan a estabilizar la imagen, como lo es el *steadicam*, un tipo de montura que llevan los camarógrafos para estabilizar la cámara y por el que nace su nombre a este movimiento<sup>50</sup>.

Los movimientos de cámara responden a necesidades estilísticas, narrativas, temáticas y técnicas según los fines del director y la historia. Al fin y al cabo, con los códigos de movilidad se trata de mostrar las acciones que suceden dentro del cuadro cinematográfico. Sin embargo, a pesar de que no existen variables específicas para cada una de estas opciones y todos los movimientos de cámara son aplicables para estas dos opciones, ciertos códigos de movilidad son más útiles, efectivos y flexibles que otras opciones a la hora de seguir con la trama de la película, o simplemente embellecer la imagen.

- Indicios gráficos y sus códigos

Como ya se explicó anteriormente, desde que el cine se consolidó como un nuevo arte, la búsqueda de su lenguaje, independiente de la de las otras artes, fue un camino jaloneado entre la lingüística y del lenguaje verbal. Actualmente se tiene claro que dichos lenguajes no pueden ser comparados entre ellos.

Sin embargo, esta independencia no significa que en el cine no se puedan utilizar elementos del lenguaje verbal. Es aquí en donde entran los indicios gráficos y sus códigos, aquellos elementos que integran todos los géneros de escritura que se encuentran presentes en un film. Los indicios gráficos se dividen en los siguientes:

- Didascálicas:

---

<sup>50</sup> Actualmente, el *handycam* se sigue utilizando en algunos movimientos cinematográficos como lo es el de bajo presupuesto llamado *mumblecore*, o en subgéneros de terror como el *Found Footage*, un falso documental que gracias a movimientos agitados y amateurs de la cámara, el *shakycam*, denota emociones como el realismo, frenesí, extrañeza y terror.

Son aquellos indicios gráficos que refieren a todo lo que presentan las imágenes cinematográficas. Es posible identificar fácilmente estos indicios en los años del cine mudo pues es aquí en donde las didascálicas se presentaban en forma de las pantallas de diálogo y en las descripciones de los personajes. Sin embargo, actualmente las didascálicas siguen presentes en el cine: en las indicaciones de tiempo, “Seis meses después”, en las descripciones de los personajes, como lo sucede en *Scott Pilgrim Vs The World* (Scott Pilgrim Contra los Ex’s de la China de sus Sueños) en donde aparecen en forma de viñetas de comic, y descripciones de los lugares o ambiente donde se desarrollará la trama, como sucede en la introducción de *Judge Dredd* (Juez Dredd).

- Subtítulos:

Es aquel elemento verbal que sirve, principalmente, para la traducción de los diálogos en las películas que se encuentran en otro idioma a las del espectador. No obstante, este indicio tiene otros usos que dependen de la historia y estilo del autor. Comúnmente, se encuentra insertado en la parte baja del cuadro cinematográfico. Se dice comúnmente porque esta posición, con el tiempo, se estandarizó en la industria cinematográfica. Sin embargo, actualmente la posición de los subtítulos responde a libertades estilísticas, como también necesidades estéticas; por ejemplo no estorbar a los elementos de la imagen en la misma posición baja, o alguna decisión narrativa, por ejemplo, ponerlas a espaldas de un personaje para reforzar su punto de vista dentro de una discusión.

- Títulos:

Estos indicios que presentan información acerca del filme, así como instrucciones o advertencias para la obra audiovisual. Ejemplos de estos pueden ser el título de inicio de la

película, los créditos finales con toda la información de producción, advertencias e indicaciones sobre el filme.

- Textos:

Estos últimos indicios son aquellos que pertenecen a la realidad interna del filme y que aparecen dentro del cuadro cinematográfico. Es decir, cuando en la pantalla aparecen letreros, libros, cartas, anuncios escritos, y todo rastro de lenguaje escrito.

Dentro de esta categoría de indicios existen dos clasificaciones: los indicios diegéticos, aquellos códigos que pertenecen al plano de la historia y la realidad del personaje, ósea, libros que un personaje lee, escribe, ve en anuncios de calles, etc; por otro lado, los no diegéticos son aquellos indicios que no tienen que ver con el mundo narrado, aunque estos aparezcan en el universo del autor. Un ejemplo de esto último se encuentra en el anime *JoJo's Bizarre Adventure* (Las Bizarras Aventuras de JoJo); los personajes representan a sus almas por medio de *stands* con nombres como *Sex Pistols*, *Killer Queen*, etc.; nombres que los espectadores pueden identificar como canciones y bandas existentes en el mundo real, mientras que en el mundo del anime, no tienen este significado.

- Códigos sonoros:

Siendo una parte importante del cine desde el nacimiento del cine sonoro, este tipo de códigos son los que regulan las voces, los ruidos, y la música. Estos elementos, en los orígenes del cine considerados como invasores del arte cinematográfico, representan un control total de la realidad como materia prima del cine. Además, funcionan como otro elemento expresivo que no sólo se limita a darle voz a los personajes en pantalla, sino darle “voz” a la imagen narrada, refiriendo e intensificando los sentimientos, emociones y ambientes de la trama. Los códigos sonoros son:

- Voces:

Refiriéndose a todos los diálogos de los personajes, así como también cualquier indicio del lenguaje verbal hablado. Esta puede obtenerse de grabaciones directas, o recurrir al doblaje en post-producción. Su presencia viene acompañado por los idiomas existentes que hablan los personajes del filme, u otros idiomas que fueron inventados por el guionista o director, como lo sucede en *Star Wars* (Guerra de las Galaxias) y *Twin Peaks*. Este código se encuentra fuertemente ligado a los subtítulos, pues la variedad de los idiomas utilizados en los filmes hace que su distribución en otros países necesite de este tipo de indicios gráficos.

- Ruidos:

En este código se encuentran los sonidos que se generan por todos los objetos y ambientes de la realidad fílmica para sí hacerlo más natural. A diferencia de las voces, estas suelen ser más ambientales e imprecisas a la hora de significar algo. Sin embargo, esto último no quita el hecho de que los ruidos puedan servir como un elemento narrativo efectivo. Por ejemplo, cuando un personaje que vivía en el campo y se traslada a la ciudad, el ruido puede ser un indicio de los sentimientos y emociones que generan este cambio de ambientes: más suaves y armoniosos en el campo, más caóticos y pesados en la ciudad. Su implementación en el filme puede ser directa, o incrustada en la etapa de post-producción.

- Música:

El acompañamiento musical es una parte importante del cine a tal grado que existe el musical cinematográfico. Siendo insertada en la post-producción del filme, su intervención dentro de la imagen sirve para potenciar los efectos de la escena misma (tensión, frenesí,

terror, enamoramiento, etc.); darle ritmo a la imagen que se mueve a contrapunto de la música (como sucede en *Baby Driver*); ser un resultado de la naturaleza de lo que sucede en la imagen (como cuando se graba a una orquesta tocar en vivo); en los créditos iniciales y finales de un filme; o la combinación entre estos.

Otra de las características principales de este código es que su presencia dentro de la imagen cinematográfica, mayoritariamente, proviene del exterior de su realidad, por lo que la mayoría de los personajes del filme no oye la música que se reproduce, lo que lleva al siguiente punto.

Al igual que los indicios gráficos, los códigos sonoros se pueden clasificar en diegéticos y no diegéticos. Estos basan su clasificación en su presencia dentro del filme: siendo los diegéticos los códigos sonoros que escuchan los personajes y(o) se encuentran dentro de su realidad; y los no diegéticos los que son externos a universo de los personajes, pero internos en la realidad del narrador. En los tres tipos de códigos sonoros hay ejemplos que facilitan su entendimiento: mientras que las voces son, en su mayoría, diegéticos porque provienen de los personajes en escena, la música, como ya se explicó, usualmente proviene de una fuente exterior a la realidad de los personajes, por lo que estos no se percatan de su presencia.

Siguiendo las reflexiones sobre los límites del cuadro cinematográfico, los códigos sonoros también se encuentran regulados por su posición dentro del encuadre cinematográfico. Pueden estar *on Screen* cuando el origen sonoro se encuentra dentro del encuadre, u *off Screen* cuando sucede lo contrario. Es así que, dependiendo de los códigos sonoros que se utilicen en estas dos modalidades, se obtendrán diferentes resultados.

En el apartado de las voces: se dice que es voz *in* cuando el origen de los diálogos se encuentra dentro del encuadre; por otro lado, cuando sucede que el causante de las voces es

uno o varios elementos fuera del encuadre, se dice que es voz en *off*. De este último elemento se desprende el *voice over* (voz *over*), el cual refiere a la situación cuando el origen de la voz o diálogos se encuentran narrando la acción que sucede en pantalla, la diferencia es que este narrador puede ser parte del universo de la historia, por lo que se designa como *voice over* diegético, o puede ser externo a él, el *voice over* no diegético.

El código de los ruidos sigue la misma lógica de *On Screen* y *Off Screen* de las voces, siendo los ruidos que se generan por los elementos encuadrados los *On Screen*, y los que suceden fuera del encuadre los *Off Screen*. Los ruidos diegéticos son aquellos que se encuentran dentro del universo de los personajes, y los no diegéticos cuando son externos a él.

La música es un caso particular, pues en este códigos es fácil reconocer las cuatro situaciones referidas. Siguiendo la misma lógica aplicada en las dos anteriores: la música *On Screen* la que se origina dentro del encuadre cinematográfico, y la música *Off Screen* la que proviene del exterior del encuadre. La música diegética es la que oyen los personajes dentro de su realidad, y la música no diegética la que proviene del exterior del universo fílmico.

Un caso particular de este juego de *in screen/off screen-diegético/no diegético* se encuentra en el filme *Eyes Wide Shut* (Ojos Bien Cerrados): al inicio del film aparecen los títulos en un fondo negro con música clásica de fondo, de pronto aparecen una pareja en su departamento (interpretado por Tom Cruise y Nicole Kidman), quienes se preparan para salir; la misma música clásica sigue reproduciéndose, por lo que en principio se intuye que la música es no diegética. Pero después de todo esto, la cámara encuadra y sigue al personaje de Tom Cruise, quien antes de salir del departamento, se acerca a un estéreo y lo apaga; la música se corta de golpe. Así, en una pequeña escena, la música pasa de ser no diegética a

diegética, siendo al mismo tiempo *Off Screen* y pasar a ser *On Screen*, creando así dinamismo en la imagen cinematográfica.

Los códigos sonoros son herramientas muy importantes en el cine. La interacción que existe entre lo sonoro con lo visual es una relación que complementa la experiencia cinematográfica a la hora de crear nuevas realidades. Sin embargo, es preferible manejar con sumo cuidado dichas herramientas sonoras, pues no se debe de llegar al grado de saturar la imagen en movimiento con los códigos sonoros, al grado de que el primero quede relegado a un segundo plano<sup>51</sup>.

El último apartado de los códigos cinematográficos de Casetti es el que refiere a los códigos sintácticos. El autor italiano describe estos códigos como asociaciones entre las imágenes de un encuadre a otro, clasificándolos en una extensa lista para denominar cada uno de ellos y terminar hablando, dentro del mismo apartado, del “montaje rey” de Eisenstein. Por lo anterior, se profundizará el concepto del montaje desde los escritos de Jacques Aumont, quien engloba las asociaciones de la imagen de Casetti, sin llegar a extenderse demasiado.

### **2.3.3 MONTAJE**

Siendo un elemento fundamental dentro del séptimo arte, el montaje es aquel proceso en el que las imágenes cinematográficas y los sonidos son seleccionadas, organizadas, combinadas y empalmadas, en tanto orden y duración, para darle un sentido específico y un carácter unitario a la película.

---

<sup>51</sup> Esto puede suceder de diferentes maneras: que los diálogos narren más que la imagen, que los ruidos y la música se sobre utilicen, haciendo que el espectador focalice su atención en los códigos sonoros, o, en el peor de los casos, que se sienta asfixiado por la gran cantidad de estos.

Muchos teóricos (sobretudo soviético) se centraron en los efectos del montaje, aplicándolo en la simple unión de dos imágenes de un filme. Jean Mitry (1990) explica esta idea, remontándose a Kuleshov, Pudovkin y Eisenstein, con la asociación de una imagen A con una imagen B, resultando en una significación C<sup>52</sup>. Lo que podría resumir el concepto de montaje desde el punto de vista de sus efectos.

- **FUNCIONES DEL MONTAJE**

El montaje tiene diferentes funciones<sup>53</sup> ante las imágenes (y por qué no, también los sonidos) que organiza y empalma. Sus funciones se explican a continuación a base de la clasificación de Aumont (1989):

- **Funciones Sintácticas:**

Son aquellas funciones formales de sentido que moderan la unión de las imágenes. Aquí entran los efectos del simple enlace de imágenes que resaltan en el llamado *raccord*, la continuidad de la acción; en la disyunción, que hace un salto de espacio/tiempo y acción entre un plano y otro; la linealidad, donde la acción se sigue sin interrupciones entre las imágenes; y en la alternancia, el que supone un montaje paralelo, aquel que muestra dos acciones intercaladas, y el montaje alternado, aquel que organiza las imágenes en un entrecruzamiento de acciones. Esta función resulta ser crucial en el discurso cinematográfico, pues la organización de los códigos resultará en el sentido global del film.

---

<sup>52</sup> La explicación que da Casetti sobre el montaje rey de Eisenstein descansa sobre este proceso.

<sup>53</sup> Dentro de las funciones del montaje existen los mismos procesos sintácticos y semánticos del discurso audiovisual. Esto se debe a que el montaje como tal presupone la organización de planos, escenas y secuencias en toda la película. Sin embargo, no se debe de olvidar que en el mismo encuadre, unidad mínima del lenguaje cinematográfico, existe organización de la luz, el color y otros códigos expresivos del cine.

- **Funciones Semánticas:**

Aumont resalta esta función del montaje pues “...es sin duda la más importante y universal (es la que el montaje asegura siempre)...” (Aumont, 1989: 68). Dentro de sus funciones se encuentran: 1) la producción de sentido denotado, lo que se relaciona con el montaje narrativo pues enlaza las imágenes de manera espacio-temporal hacia un fin único; y 2) la producción de sentidos connotados, en donde el efecto de las imágenes se da al chocar dos imágenes con elementos diferentes para producir cualquier sentido de paralelismo, comparación, causalidad, etc.

Este último sentido hace que las funciones semánticas se encuentren en todas las películas, pues supone la idea de que cualesquiera que sean las imágenes empalmadas darán un sentido determinado y completamente diferente a lo que significan las imágenes por separado; por lo mismo que se cree una función universal.

- **Funciones Rítmicas:**

Como su nombre lo dice, es aquel que provee de ritmo a las imágenes montadas y en general a todo el filme. Dicha función se puede presentar en dos clasificaciones de ritmos: 1) Ritmos temporales, que se basan en la duración de las imágenes que se yuxtaponen; y 2) Ritmos plásticos, los cuales se centran en la organización de las formas y elementos, como los colores, la luz, los objetos, etc., que aparecen dentro del cuadro cinematográfico.

Todas estas funciones del montaje pueden ser relacionadas entre ellas, por lo que sus efectos pueden ser simultáneos dentro de una misma película, y hasta en una misma unión entre dos imágenes. Es por eso que una sucesión entre dos imágenes puede llegar a ser rítmico (dependiendo de movimiento de la acción), sintáctico (continuo) y sobre todo semántico (narrativo).

- **IDEOLOGÍAS DEL MONTAJE**

A pesar de que las funciones del montaje se pueden aplicar a todos los filmes, existen algunas ideologías que tomaron el montaje como un estandarte de la organización de la realidad. Por eso se crearon dos líneas ideológicas sobre el montaje: una que resaltaba sus funciones para proveer al cine de dinamismo, y la otra que, por el contrario, limitaba tanto su participación, así como sus funciones.

El primer de ellos representa un acercamiento entre el cine a la realidad, emulando sus continuidad física y temporal. Por lo mismo, el montaje se encuentra sujeto a la representación de la realidad de la manera más natural posible. Un ejemplo perfecto de este tipo de ideología es el montaje de transparencia (propuesto por André Bazin): aquel que, como su nombre lo dice, se aplica en un film de manera tal que su presencia pase desapercibida. Es por esto que este tipo de montaje se limita a la continuidad y el *raccord* de las imágenes, pues trata hacer fluir al cine como si fuera la realidad misma.

Por el contrario, el segundo caso ideológico rechaza estas ideas realistas del montaje y propone ser más un discurso articulado de imágenes en movimiento, que una simple representación de la realidad. Estas ideas nacieron en la vanguardia rusa, de entre los cuales Sergei Eisenstein resalta por explicar el montaje como un choque de conflictos, ósea: la asociación entre imágenes, cualesquiera que sean, integradas con todos sus elementos internos (como la luz, el escenario, los actores, etc.) resulta en una idea que no se obtiene de las imágenes separadas, sino de una intención específica del autor. Esto último se denominó como montaje dialéctico, un tipo de montaje que, más que registrar la realidad, habla de ella hacia el espectador.

El montaje dialéctico no fue el único tipo propuesto por Eisenstein; sus ideas se extendieron a tal grado de escribir sus propias clasificaciones de montaje. Sin embargo,

revisar todos los tipos de montaje de Eisenstein sería dar vueltas en círculos, pues a pesar de tener ideas interesantes, el mismo autor llega a contradecirse en sus escritos.

Actualmente existen pocas películas que se entreguen, enteramente, a un montaje determinado. Sin embargo, los postulados ideológicos del montaje son importantes para la cinematografía actual pues permiten un dinamismo en el séptimo arte al ser utilizadas en una película para diferentes situaciones. Por lo tanto, los tipos de montaje son herramientas que el autor utiliza para conseguir diferentes efectos en las películas.

Para finalizar este apartado, es importante resaltar que el proceso del montaje, comúnmente, es situado en la etapa de post producción del filme, y aunque es ahí en donde dicho proceso se torna punto crucial para el resultado final de la obra, muchas veces se olvida que cuando se planifica una trama en planos y encuadres, grosso modo la escritura del guion, se está haciendo un montaje “mental”. Por anterior, resulta muy interesante cuando un trabajo audiovisual y cinematográfico se encuentra basado en la improvisación, pues el filme es resultado del “montaje mental” y el montaje post producción, siendo el primero de estos el más importante de este tipo de trabajo al condicionar el material fílmico con el que trabajará el segundo. Tal es el caso de Wong Kar-Wai<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Tal característica de improvisación no es único de Wong Kar-Wai; otros directores son conocidos por dicha forma de rodaje, como lo son diversos realizadores de la Nueva Ola francesa como Jean-Luc Godard o Jacques Rivette.

### 3. LA NOSTALGIA FRAGMENTADA: ANÁLISIS DEL DISCURSO

#### CINEMATOGRAFICO EN WONG KAR-WAI

##### 3.1 INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS DEL LOS FILMES

Después de explorar las características del discurso audiovisual, se analizarán 4 películas de Wong Kar-Wai, las cuales reflejan etapas específicas del autor y muestran una visible evolución en su discurso cinematográfico: *Chungking Express* y *Fallen Angels*, dos filmes pensados en uno solo, y por el cual el director se dio a conocer a nivel internacional; *Happy Together*, película que representa la consagración del director y la reafirmación de estilo cinematográfico; e *In The Mood For Love*, representando un refinamiento, una clara maduración, y el establecimiento de un discurso cinematográfico personal (lo que lo hace único de entre otros cineastas).

Para lo anterior, se tomará el modelo de análisis del discurso de Lauro Zavala puesto que es uno de los más completos y dinámicos en la investigación cinematográfica nacional, y engloba, en grandes bloques de análisis, los diversos códigos cinematográficos de Casetti. Sin embargo, la complejidad de la estructura de Zavala es tal, que llega a rebasar los límites de lo cinematográfico; por lo tanto se descartarán apartados de su estructura que analizan lo fílmico<sup>55</sup>.

Por lo tanto, para el análisis del discurso de los filmes se describirán primero la Ficha Técnica y el proceso de producción de las películas; esto para contextualizar los diversos códigos dentro de los filmes. Después se aplicarán los puntos de: Inicio (Prólogo o

---

<sup>55</sup> De igual manera, el mismo Lauro Zavala está consciente de que su modelo de análisis funciona más como una guía que como una receta, y lo hace explicito cuando explica (de su modelo) que "...es un mapa para reconstruir esta experiencia y de esta manera construir una interpretación particular. Como todo mapa, puede ser utilizado para llegar a donde cada espectador/a quiere llegar, o bien para recorrer todos los espacios a explorar." (Zavala, 2003: 41).

Introducción), Imagen (desde una perspectiva técnica), Sonido, Narración, Final (Última secuencia de la película), para resaltar los puntos más relevantes de cada una de las películas y así marcar los pasos de su evolución en cuanto a su estilo cinematográfico.

En un subcapítulo aparte, se analizarán las 4 películas conjuntas bajo los puntos de Edición, Género y Estilo, Intertextualidad e Ideología (Perspectiva del relato/Visión del Mundo), pues estos responden a una visión global y constante en el trabajo del cineasta, por lo que hablar en cada una de las películas sería repetitivo.

Por último, se debe de aclarar que el análisis del discurso es de carácter interpretativo, por lo que los resultados obtenidos en el análisis de las 4 películas no son determinantes en su significación, pues así como lo expresa Pericot, “entre imagen y significado comunicado no se establece una relación unívoca” (Pericot, 2002: 22).

## **3.2 RECONOCIMIENTO: CHUNGKING EXPRESS / FALLEN ANGELS**

### **3.2.1 FICHA TÉCNICA**

**Título:** Chungking Express

**Título Original:** Chungking Sam Lam

**Dirección:** Wong Kar-Wai

**País:** Hong Kong

**Año:** 1994

**Duración:** 102 min.

**Género:** Policiaco, Romance, Comedia.

**Guion:** Wong Kar-Wai

**Dirección de Fotografía:** Andrew Lau, Christopher Doyle

**Música:** Frankie Chan, Roel A. García.

**Montaje:** William Chang, Kwong Chi, Hait Kit-wai

**Intérpretes:** Takeshi Kaneshiro, Brigitte Lin, Tony Leung, Faye Wong, Valerie Chow, Chen Jinquan, Christopher Doyle.



Imagen 1. Poster de Chungking Express

Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0109424/mediaviewer/rm3045069824>

**3.2.2 Resumen:** Una noche, dentro de las callejuelas laberínticas de la *Chungking Mansions*, el policía 223 (Takeshi Kaneshiro) sufre por la ruptura amorosa con su ex novia May, por lo que pasa el tiempo comiendo latas de piña con la fecha del día en que cumple años. 223 se topa fugazmente con una Rubia (Brigitte Lin), traficante de drogas quien busca la manera de resolver un trabajo que sale mal y por la que tratan de matarla. Más tarde, esa misma noche, vuelven a encontrarse en un bar y posteriormente pasan la noche en un hotel. La Rubia, exhausta por escapar de los matones, duerme mientras el agente 223 ve películas en la televisión y come ensaladas Chef, platillo favorito que le sirven en el *Midnight Express*, cafetería donde trabaja Faye (Faye Wong).

Faye, joven que sueña con ir a California, se ha enamorado del agente 663 (Tony Leung), otro policía que frecuenta la cafetería donde trabaja y quien sufre por la ruptura amorosa de su ex novia, una azafata (Valerie Chow). Al terminar con él, la azafata encarga sus llaves del apartamento en el *Midnight Express* para que se las devuelvan a su dueño. Faye aprovecha la oportunidad y comienza a colarse en el apartamento del agente 663 para borrar todo recuerdo de su rival amoroso, la azafata. Al descubrirla, el policía le pide una cita en el Bar California, lugar en donde el agente es plantado por Faye, pues esta ha ido a la verdadera California. A su regreso, convertida como azafata, el policía ya es dueño del *Midnight Express* y este le pide un último pase de abordaje para el lugar que ella quiera mandarlo.

### 3.2.2 PRODUCCIÓN

Sirviendo como un respiro ante la caótica post-producción de *Ashes Of Time* (su anterior película), Wong Kar-Wai decide desempolvar tres historias ya escritas anteriormente para crear un tríptico fílmico. Para que esta obra pueda ser producida, se vende ante los productores como una película policiaca, integrando la participación de estrellas de la música de Hong Kong del momento para asegurar los ingresos en taquilla. El plan funciona: el cineasta obtiene 15 millones de dólares HK e integra al *cast* cantantes de pop como Takeshi Kaneshiro y Faye Wong, a su ya conocido colaborador, Tony Leung; y aún más importante, a Brigitte Lin, la actriz más pagada en ese momento y un ícono del *star system* de Hong Kong y Taiwán.

Debido a las particulares circunstancias que representan la post producción de *Ashes Of Time*, toda la producción de *Chungking Express* es apresurada: “La película se prepara a comienzos de abril, se empieza a filmar a últimos de mayo y en tres semanas se completa (si

hemos de creer las reiteradas declaraciones del director en ese sentido).” (Heredero, 2002: 93). El ambiente precipitado del rodaje da incentivos para la improvisación: se filma en la ilegalidad, sin tener el permiso requerido por el estado; los encuadres se hacen al momento, se utilizan casas pertenecientes al equipo de producción como locaciones, los extras son fugaces e involuntarios.

Al rodar las primeras dos historias, Wong Kar-Wai se da cuenta de que tiene suficiente material para completar una sola película, por lo que deja la tercera para su siguiente producción. Encarga el montaje a Kwong Chi, Hait Kit-wai y William Chang, siendo este último decisivo para el ritmo y el armado del filme. Finalmente *Chungking Express* se estrena el 14 de julio de 1994.

El éxito en Hong Kong es moderado. Tanto el tráiler, como las primeras escenas del filme, engañan a los espectadores acostumbrados a los extravagantes policiales de John Woo, siendo *Chungking Express* una película sobre la soledad y el amor perdido. La película logra reunir una 7, 678, 549 dólares HK, lo que lo pone debajo de anteriores trabajos del cineasta. Aun así, *Chungking Express* logra llevarse los premios a Mejor Dirección, Mejor Película, Mejor Montaje y Mejor Actor (Tony Leung), en los galardones de Hong Kong.

De manera fortuita, el filme llega al Festival de Cine de Estocolmo, donde un Quentin Tarantino queda asombrado con el despliega visual y la peculiar narrativa que desprende *Chungking Express*. Enamorado del filme, Tarantino crea su propia distribuidora, *Rolling Thunder*, con el único objetivo de hacer llegar al occidente el pequeño trabajo de Wong Kar-Wai. Así, Wong Kar-Wai pasa a tener reconocimiento internacional, convirtiéndose en un cineasta de culto entre directores, aficionados y críticos de cine.

### 3.2.3 ANÁLISIS DEL DISCURSO

#### 1. Inicio (Prólogo o Introducción)

El inicio de *Chungking Express*, a pesar de parecer simple, es muy significativo para todo el filme. La escena de apertura muestra las angostas calles del *Chungking Mansions* atestado de gente; entre ellos circula el Agente 223 escoltando a un desconocido criminal tapado de la cara. El gentío del lugar hacen que el criminal intente escapar, dando inicio a una persecución. En algún punto del asedio, el agente 223 choca accidentalmente con la Rubia y entonces narra: “En el punto más cálido de nuestra intimidad, estábamos a sólo 0,01 centímetros el uno del otro. 57 horas más tarde me enamoré de esta mujer”. Toda la escena se encuentra grabado en un *slow motion*.

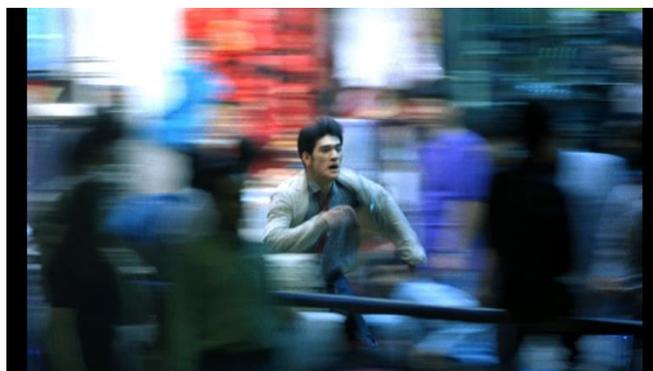


Imagen 2. El Policía 223 persiguiendo a su prisionero en la secuencia inicial de *Chungking Express*. Fuente: 00:02:14, *Chungking Express*, 1994, Jet Tone Production, Rolling Thunder.

Como ya se explicó en el punto anterior, uno de los temas del filme es la fugacidad del amor los sentimientos de nostalgia que se quedan en los personajes. Debido a esto, el inicio es significativo, pues así como a los dos agentes protagonistas les cuesta trabajo olvidar el recuerdo de sus rupturas amorosas, parece que su indecisión ante el olvido hace contracorriente con la fugacidad del recuerdo amoroso. La secuencia inicial presenta esta yuxtaposición: la escena de acción, filmada en encuadres que incrementan la emoción de la persecución, se hace pesado y lento con el *slow motion* que se le aplicó en post-producción.

Esta referencia temática pesa más cuando el agente 223 choca con la Rubia; el fotograma se congela, remarcando aquel encuentro fortuito en la mente del espectador (lo que tendrá su continuación cuando estos dos se encuentren el bar).



Imagen 3. Fotograma congelado del momento entre el fortuito encuentro entre *Blondie* y el Policía 223.

Fuente: 00:02:46, Chungking Express, 1994, Jet Tone Production, Rolling Thunder.

## 2. Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)

- Color:



Imagen 4. Encuadre del Policía 223, en donde se ven reunidos los colores predominantes del film. Fuente: 00:08:55, Chungking Express, 1994, Jet Tone Production, Rolling Thunder.

*Chungking Express* presenta una coloración predominantemente azulada-blanquecina y no muy saturada, con algunos planos con tonos cálidos y verdes. Siendo que la primera historia del filme transcurre en la noche, la coloración azulada denota a una iluminación nocturna. Aunque la segunda historia sucede mayoritariamente durante el día, la coloración sigue siendo la misma. Sin embargo, esta coloración funciona como un catalizador de los

ambientes solitarios y nostálgicos que viven los personajes del filme. Así sucede en la escena donde el Agente 223 y la Rubia, después de encontrarse en un bar, deciden ir a una habitación del hotel. El joven (como el espectador podría deducir) piensa en un encuentro sexual, pero sucede que la Rubia, después de escapar de sus verdugos, se encuentra exhausta; se queda dormida en la cama. Ante esto, el policía pasa la noche viendo películas en la televisión y comiendo ensaladas chef y papas fritas. Antes de irse le quita los zapatos a la Rubia para que esta pueda descansar a gusto, los limpia y los deja en el suelo. La luz del amanecer entra por la ventana, iluminando toda la habitación de azul (y por un tono amarillo del foco del pasillo). Cuando el policía sale del cuarto, la Rubia despierta y observa como el joven desaparece por la puerta. La iluminación azulada del amanecer (aquel momento en el que, después de un encuentro de una sola noche, los pares se deben de despedir) refuerza ese sentimiento de melancolía y nostalgia que pesa sobre lo que pudo ser y no sucedió.



Imagen 5. El Policía 223 deja a *Blondie* en la habitación del hotel. Fuente: 00:35:15, Chungking Express, 1994, Jet Tone Production, Rolling Thunder.

Otras escenas que demuestran una coloración extremadamente contraria a los tonos fríos azulados son los siguientes: la escena del bar donde la Rubia se encuentra con su contacto occidental y este le encarga un trabajo de tráfico de drogas; y la escena donde la cafetería de Faye, el Midnight Express, se queda sin luz, son escenas en las que predomina

el color amarillo, lo que denota ambientes cálidos y amigables (en el primer ejemplo), u oníricos (en el segundo ejemplo).



Imagen 6. Planos con iluminación cálida. Fuente: 00:06:26; 00:35:15, Chungking Express, 1994, Jet Tone Production, Rolling Thunder.

- Iluminación:

Dentro del apartado de la iluminación se pueden encontrar uno de los estilemas más particulares de Wong Kar-Wai y del cinefotógrafo Christopher Doyle. Como ya se explicó, el filme en general contiene unos tonos azulados blanquecinos. Esto es generado por luces blancas de neón que iluminan la mayoría de las escenas en el filme. Sin embargo, estas luces no siempre son blancas; se utilizan otros colores de neón para crear ambientes determinados.



Imagen 7. Plano en el que se muestra la iluminación blanca, a base de luces LED, en el *Midnight Express*. Fuente: 00:05:21, Chungking Express, 1994, Jet Tone Production, Rolling Thunder.

La iluminación del filme es del tipo realista, por lo tanto, las luces se encuentran situadas en los techos de los establecimientos, en los escaparates de las tiendas, en letreros comerciales, postes de luz. También se utilizan iluminaciones naturales, siendo el sol de la

tarde, o el cielo azulado del amanecer las fuentes de luz más evidentes. Gracias a esto, la mayor parte de la iluminación se presenta en ángulos cenitales o en picados, posiciones donde normalmente se encuentran los focos de los establecimientos.



Imagen 8. Planos que muestran la iluminación a base de luces de neón. Fuente: 00:02:25; 01:30:07; 00:20:00, Chungking Express, 1994, Jet Tone Production, Rolling Thunder.

La locación de la película, las *Chungking Mansions*, es un gran conglomerado de tiendas y hoteles que despliegan colores más intensos que el azul ambiental de la noche. Es gracias a esto que se desprende uno de los estilemas icónicos de Wong Kar-Wai: las luces de neón<sup>56</sup>, recurso que en el film se presenta en menor medida, pero resalta sus propiedades de intensidad y brillantez. Dicho código explotará su intensidad en *Fallen Angels*.

Recursos más simples también hacen su aparición, como los son las velas para iluminar la escena en donde se va la luz en el establecimiento donde trabaja Faye. Este caso resulta interesante pues gracias a las velas (y al uso de un lente en particular), crea un ambiente onírico en el lugar.

- Composición.

En *Chungking Express*, Wong Kar-Wai tiene un estilo peculiar para componer las imágenes dentro del cuadro cinematográfico. En primera instancia, el director se vale, primordialmente, de los medios planos, planos americanos a primeros planos para encuadrar

---

<sup>56</sup> Esto se debe, en parte, al trabajo de sus dos directores de fotografía: Andrew Lau y Christopher Doyle. Principalmente el primero, quien estableció la estética del filme; Doyle sólo se adaptó al estilo de Lau. (Heredero,2002)

a sus personajes. Este recurso parece responder a una necesidad importante: siendo una película que basa toda su estructura narrativa en las emociones de los personajes, la cámara sirve para acercar al espectador ante dicho despliegue emocional. Como se explicó en el capítulo 2, los planos cerrados ante los sujetos en pantalla se usan para demostrar las capacidades histriónicas que se despliegan en pantalla.

A pesar de los encuadres cerrados, el filme también cuenta, en menor cantidad, con encuadres abiertos. El más significativo de estos es un encuadre general picado hacia la calle, visto desde la ventana del hotel, en donde el Agente 223 atraviesa la gran avenida, después de dejar a la Rubia descansar en la habitación.

Caso más interesante de los contados planos generales en el filme es el asesinato del contacto occidental a manos de la Rubia; esta, al alejarse del lugar por una entrada de autos, se encuadra en un plano general holandés y sometido a un encuadre interno (con la misma entrada de autos) producido por la locación

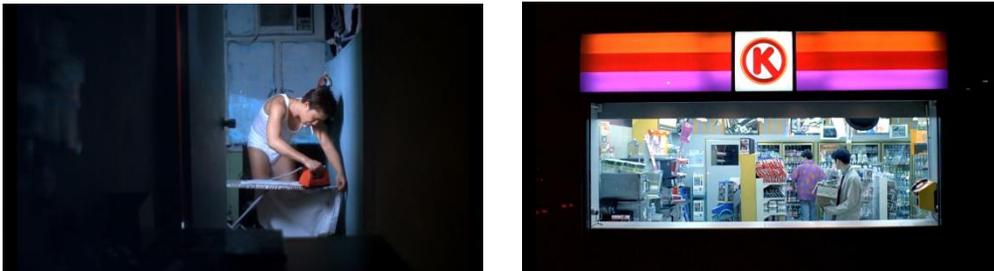


Imagen 9. Planos que muestran el “encuadre dentro del encuadre” del film. Fuente: 00:58:48; 00:19:20, Chungking Express, 1994, Jet Tone Production, Rolling Thunder.

Los encuadres internos son otra característica importante del trabajo de Wong Kar-Wai. Estos marcos internos se evidencian en las puertas, ventanas, entradas de carros, elevadores y otros elementos varios, los cuales logran enmarcar a los actores. Aunque no sea una característica propia de los planos cerrados, estos ayudan a resaltar dichos encuadres internos debido a la cercana proximidad con los elementos fotografiados.

Por último, otra característica importante a la hora de hablar de la composición cinematográfica de Wong Kar-Wai es la posición tanto de los actores, como de diversos objetos dentro del cuadro cinematográfico. El primero de estos resulta en la descentralización de los personajes en la pantalla, dando más uso a la regla de tercios fotográfico.

Por otro lado, la interposición de diversos objetos o partes del escenario con los actores. Este estilema se basa en la aparición de diversos objetos que invaden la pantalla a la hora de encuadrar a los actores. Tal decisión se justifica por la idea de que el encuadre de la cámara se funde (metafóricamente) con el ambiente del lugar, significa que el espectador, quien entra por dicho encuadre, se convierte en participe de la acción. Debido a esto, la posición superior del director como escritor del filme queda relegado al nivel de los espectadores, quienes se convierten en co-autores del filme<sup>57</sup>.

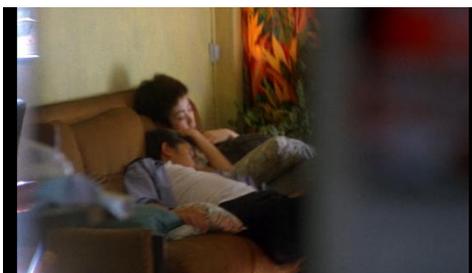


Imagen 10. Encuadres que se muestran por los resquicios de algún elemento. Fuente: 00:58:48; 00:19:20, Chungking Express, 1994, Jet Tone Production, Rolling Thunder.

### **3. Sonidos (Sonidos y silencios en la banda sonora)**

Los sonidos dentro del filme responden a funciones contextuales y narrativas. En el primero de estos dos, se encuentran todos aquellos ruidos que se desprenden de los lugares que cubren las escenas: los carros de las calles de Hong Kong, el gran número de comercios y el gentío

---

<sup>57</sup> Esta idea hace referencia a las vivencias de Wong Kar-Wai quien pasó su infancia dentro del barrio de Tsim Sha Tsui, lugar lleno de angostos pasillos y edificios comprimidos (como resultan ser las Chungking Mansions), en donde un sentimiento de vigilancia, por parte de los vecinos era constante (Gómez, 2011).

de los angostos pasillos de los Chungking Mansions, el chocar de las copas y las habladurías de los bebedores dentro de los bares, y el sonido de las personas proveniente de las ventanas cuando la acción se lleva a cabo dentro de los apartamentos de los personajes.

Los sonidos como una función narrativa son aquellos que relatan o refuerzan las acciones que suceden en la pantalla. El ejemplo de esta función es la escena donde Faye le informa al Agente 663 que su exnovia, la Azafata, le ha dejado una carta encargada en el Midnight Express; sabiendo que es una carta de despedida, el policía se rehúsa a recibirla, pidiéndole a Faye que la guarde hasta que él se la pida. Acto seguido, el Agente 663 toma café recargado en el mostrador del Midnight Express, mientras Faye lo observa detenidamente; la escena se encuentra trucada en un particular slow motion; mientras el Agente 663 se lleva el café a la boca, el sonido de un avión despegando acompaña la escena, y termina en un fugaz silencio; termina la escena.

- Música

La música en el filme funciona de diferentes maneras y niveles que lo hacen un recurso muy recurrente en toda la obra de Wong Kar-Wai. En primera instancia, y presentándose en las escenas introductorias del filme, la música, que vale decir es no diegética; es usada tanto como armonizador de la acción en pantalla, como una capa que esconde el montaje de las escenas. La música no presenta los cortes cinematográficos y se reproduce constantemente. Esta función sucede en otras escenas del filme, sin embargo, los usos no siempre son los mismos.

Otro uso de la música en el filme es como recurso de contextualización de las locaciones. Esta función es simple: se reproduce música índice de algún lugar en específico, haciendo referencias entre las dos cosas. Ya se estableció que la película se lleva a cabo en las Chungking Mansions, un lugar multicultural y con variadas etnias viviendo o laborando

dentro de sus estructuras. Por esto mismo, dentro del filme se encuentran canciones como *Piplan Di Chhan* de Surinder Kour, canción hindú que funciona como un referente cultural en la escena donde la Rubia reparte las drogas a traficar a unos hombres (que por índices raciales, parecen ser hindúes) para pasarlos por el aeropuerto.

Las referencias musicales también funcionan en otros niveles de relación semántica. Siendo un filme que explora las emociones internas de los personajes, la música también tiene injerencia sobre ellos. Un ejemplo interesante de este tipo de usos es cuando Faye ha decidido reordenar el apartamento del Agente 663: se escabulle en su hogar y comienza a jugar/cambiar las cosas por otras nuevas que ha comprado; dicha escena comienza con el *cover* en cantonés de la canción *Dreams*<sup>58</sup>. Esto es particular porque, anteriormente, ella ha narrado como soñó con dicha acción, por lo tanto, la música establece ese ambiente onírico y juguetón de la protagonista<sup>59</sup>.

Afianzar los ambientes de una escena es una de las funciones más recurrentes de la música dentro del film. No sólo con canciones ya existentes, sino también con 10 canciones originales compuestas por los recurrentes colaboradores del director, Frankie Chan y Roel A. García. De estas composiciones, la más poderosa (y recurrente en el film) es *Rain, Tear and Sweet o Night Snack*, canción con melodías suaves y sensuales que es retrabajada para sacar otras dos composiciones. Otro caso espectacular es *Fornication In Space* (reproducida en la introducción del film) melodramática canción que parece extraída de una película muy diferente a las demás composiciones, pero se ha convertido en un icono sonoro de su trabajo cinematográfico.

---

<sup>58</sup> Canción originalmente interpretada por la banda irlandesa *The Cranberries*.

<sup>59</sup> Dentro de una lectura más profunda, se puede encontrar que dicha canción es interpretada por la misma actriz, Faye Wong, indicando, posiblemente, que la canción que acompaña la escena sucede en la cabeza del mismo personaje. La versión de Faye se llama *Dreamlover*.

- Diálogos

Los diálogos en *Chungking Express* resultan ser uno de los elementos más reconocidos del autor por diversas razones. La primera de estas es el uso de los monólogos en off de los personajes. Estos funcionan como diálogos de exposición que contiene diversas reflexiones sobre temas centrales en el filme: el tiempo, el desamor o la manera de ser cada uno de ellos. Los protagonistas se abren, como un libro, ante el espectador; exteriorizan todos los pensamientos que deambulan dentro de sus cabezas para que alguien pueda escucharlos (el público). Es así que se pueden encontrar diálogos como: “Si las memorias se pudieran enlatar ¿También tendrían fecha de caducidad? Si fuera así, desearía que estas nunca caducaran” dicho por el Agente 223 al referirse a la Rubia que lo ha felicitado por su cumpleaños, o “En algún momento me volví cautelosa. Todo el tiempo visto con un impermeable y me puse unos lentes de sol; nunca se sabe cuándo va a llover o cuando estará soleado” dicha por la Rubia cuando sabe que su cabeza tiene precio después de que un trabajo de tráfico de drogas sale mal, y “Desde que ella se fue, todo las cosas del apartamento han estado tristes. Todas las noches tengo que consolarlos para que se duerman” dicha por el Agente 663 al consolar a sus cosas en el apartamento después de que la Azafata lo ha dejado.

Estos ejemplos de diálogos representan la manera en como el director le da voz a sus personajes. En el diálogo del Agente 223 se pueden encontrar una de las muchas reflexiones sobre el amor y el tiempo dentro del filme, por lo que se caracterizan por ser muy románticas y melosas y, por desgracia para sus personajes, fugaces.

Por otro lado, el diálogo de la Rubia representa la manera en como los personajes se justifican ante la mirada escrutadora de la cámara (y del espectador). Esto también tiene injerencia en los diálogos románticos (por ejemplo cuando el Agente 223 explica el por que como latas de piña), sin embargo, aquí el dialogo es más directo ante la situación que vive la

protagonista: después de haber perdido la mercancía ilegal, su contacto, tanto ha puesto fecha límite para recuperarla, como ha puesto precio a la cabeza de la Rubia. El diálogo justifica su ser cautelosa con la vestimenta que trae puesta.

El diálogo del Agente 663 se usa para unir los sentimientos del personaje con las cosas y lugares que lo rodean. El diálogo da entrada a una escena en donde el policía se pone a hablar con diferentes objetos de su apartamento: a un jabón le dice que ha enflacado por estar triste, a un trapo que está mojado porque ha llorado, a un peluche que ha cambiado su forma de ser (Faye ha cambiado el peluche por otro). Con estas conversaciones el policía se encuentra exteriorizando todos los sentimientos de tristeza que siente por la pérdida de la azafata, y el diálogo es el punto de conexión entre el personaje y las cosas.

Por último, existe un diálogo particular que funciona, creativamente, como una metáfora de lo que sucede en pantalla. En concreto: “Él me dijo que se ha lastimado con un pin. Se quedará en su apartamento”, diálogo dicho por un compañero del Agente 633 explicando su ausencia en el trabajo. El diálogo es metáfora puesto que en dicha escena, en un insert, se puede observar como la carta que le ha dejado la Azafata, ha sido colgada en la pared con un pin. Por lo tanto, el diálogo transforma al agente en la misma carta colgada en la pared; el dolor de la pérdida de su ex.

#### 4. Narración (Elementos estructurales de la historia)



Imagen 11. Escena donde el Agente 223 da la entrada a la segunda historia del film. Fuente: 00:41:46, Chungking Express, 1994, Jet Tone Production, Rolling Thunder.

Chungking Express se estructura, narrativamente, en una división irregular: la primera historia se desenvuelve desde el título inicial del film hasta los 40 minutos, para representar la historia de *Blondie* y el Agente 223; después de este punto, se pasa a la historia de Faye y el Agente 663, la cual termina el filme. El punto de convergencia será el *Midnight Express*, lugar en donde el Agente 223, al chocar con Faye, narra como aquella mujer se enamorará de otro hombre (el Agente 663).

A pesar de esta división que parte a la película en dos tramos, ambas historias se entrecruzan sutilmente para establecer el tiempo en el que se desarrollan. Así, en la primera parte, la historia de *Blondie* y el Agente 223, hay escenas insertadas fugazmente en donde se pueden ver a Faye en una tienda de peluches y al Agente 663 haciendo su labor en la calle. Estas pequeñas escenas son índices temporales de la historia, pues denotan que, en realidad, la historia de Faye y el Agente 663 sucede antes de (o alternamente) a la historia de *Blondie* y el Agente 223.



Imagen 12. Escenas donde aparecen, fugazmente, Faye y el Agente 663 en la primera historia.  
Fuente: 00:17:15, 00:18:00, Chungking Express, 1994, Jet Tone Production, Rolling Thunder.

Dentro de las dos historias existen conclusiones a los personajes que contienen cierta ambigüedad. *Blondie* y el Agente 223 presentan una superación de sus relaciones laborales y sentimentales después de haberse conocido: *Blondie* mata a su empleador, y el Agente 223 parece superar a su ex. En cuanto a la segunda historia, los cambios son más radicales, pero este punto se verá en el apartado de Final (Última secuencia de la película).

Por último, y aún más importante en la narrativa de estos dos filmes, es la gran presencia que tienen las diferentes locaciones de Hong Kong en donde se desarrollan sus historias. Más icónico resulta el caso de Chungking Express que, como ya se explicó anteriormente, desde su título hace una especie de paréntesis que encierran los lugares donde sucede el relato: Chungking Mansions y el Midnight Express. La relevancia consta en que, es en esos dos lugares y en sus pequeñas callejuelas en donde se anclan las dos historias de amor del filme (lo que también refuerza la relación entre locaciones-personajes-historia).

### 5. Final (Última secuencia de la película)



Imagen 13. Escena final en donde el Agente 663 le pide a Faye que le haga un boleto de avión al lugar a donde ella quiera mandarlo. Fuente: 00:19:20, Chungking Express, 1994, Jet Tone Production, Rolling Thunder.

La última secuencia del film muestra cómo el Agente 663, ahora dueño del Midnight Express, se encuentra remodelando el local; mientras que Faye, ya como azafata, llega al lugar en uno de sus descansos laborales. Dicho intercambio de roles denota el tema principal de Wong, impregnado en todos sus filmes: el amor no correspondido. Esta conclusión nace de que ambos personajes se han convertido en personas relacionadas a su desamor. Faye se ha convertido en la azafata, haciendo referencia a la ex del Agente 663, mientras que este se ha convertido en la persona que no correspondió en el amor y que terminó por enamorándose.

A esta última secuencia, Wong Kar-Wai insertará la ambigüedad necesaria para que la interpretación del final sea creada por el público: el Agente 663 le regresa un pase de abordar dibujado en una servilleta que Faye le hizo y le dejó el día de la cita fallida. Él le

pide que haga uno nuevo; ella le pregunta el destino del boleto, a lo que el Agente 663 responde: “A donde tu quieras mandarme”. Esta última frase (a manera de jugueteo, pues el boleto es una servilleta de papel) deja abierta la pregunta de si lo que decida Faye será un regreso amoroso o una ruptura definitiva. Pero la respuesta ya depende del público y su interpretación.

### 3.2.4 FALLEN ANGELS



Imagen 14. Poster de Fallen Angels. Fuente:

<https://aposteraffair.tumblr.com/post/57798928181/fallen-angels-1995-director-wong-kar-wai-leon>.

### 3.2.5.1 FICHA TÉCNICA

**Título:** Fallen Angels

**Título Original:** Doh Laai Tin Sai

**Dirección:** Wong Kar-Wai

**País:** Hong Kong

**Año:** 1995

**Duración:** 101 min.

**Género:** Policiaco, Romance, Comedia.

**Guion:** Wong Kar-Wai

**Dirección de Fotografía:** Christopher Doyle

**Música:** Frankie Chan, Roel A. García.

**Montaje:** William Chang, Wong Ming Lam

**Intérpretes:** Leon Lai, Michelle Reis, Takeshi Kaneshiro, Charlie Yeung, Karen Mok.

**Resumen:** La noche sobre Hong Kong es el escenario perfecto para Wong Chi-Min (Leon Lai), un asesino a sueldo que pasa las noches eliminando objetivos específicos seleccionados por su Socia (Michelle Reis), una joven mujer que se encuentra secretamente enamorado de él. Dicho amor no es correspondido, ya que Wong se encuentra entrelazado en una efímera relación con Baby (Karen Mok), una excéntrica joven a quien conoce una noche.

Después de varias lesiones provocadas por su oficio, Wong le anuncia a su socia que dejará la vida criminal; ella, contra su voluntad (y amor no correspondido), acepta y le encarga un último trabajo. Al tratar de cumplir esta última petición, Wong Chi-Min es acorralado y muere balaceado en el acto.

Alternamente a esta historia, He Qiwu (Takeshi Kaneshiro) es un joven mudo que vive con su padre, y quien pasa las noches abriendo, ilegalmente, locales ajenos para trabajar en ellos y obligar a clientes a consumir lo que vende. Una noche conoce a Cherry (Charlie Young), una joven a quien ayuda vengarse de su novio que la ha dejado por La Rubia.

La relación de He Qiwu con su padre es dificultosa, hasta que el joven mudo encuentra una vía de acercarse con su padre a través de la grabación de *videotapes* de su vida cotidiana. Un día el padre de He Qiwu muere y él comienza a ver, repetidas veces, dichas grabaciones con tal de que el recuerdo paterno no se borre de su memoria.

Después de una pelea en un restaurante, He Qiwu se encuentra con la Socia, con quien sale del lugar, suben a una moto y se van a un lugar indeterminado.

### 3.2.5 PRODUCCIÓN

Resultado de la tercera historia no incluida en *Chungking Express*, *Fallen Angels* sigue las mismas dinámicas de producción que el anterior filme: se vende a los productores como una película de criminales, con bajo presupuesto, y estrellas establecidas del mundo de la música para asegurar ingresos en la taquilla. Es por esto que Wong consigue a Leon Lai, Karen Mok y Charlie Yeung, famosos cantantes y actores de la China continental para estelarizar el filme. Además cuenta con la colaboración de Takeshi Kaneshiro, actor ya conocido en su anterior filme, y con Michelle Reis, famosa actriz de Hong Kong, quien cuenta con una gran cantidad películas en su portafolio (comparándola con sus compañeros).

Para el rodaje del filme, se establecen las locaciones, mayoritariamente, en la urbanidad que representa Hong Kong, salvo en algunas ocasiones, se deja a un lado el barrio de Tsim Sha Tsui y las icónicas *Chungking Mansions*.

El ambiente de improvisación, experimentada en su anterior filme, sigue latente en el rodaje de *Fallen Angels*. Se establecen encuadres al momento, se “reescriben” escenas de un esbozo narrativo que no llega a completar un guion. En palabras del mismo Christopher Doyle “Cada película evoluciona según avanza el rodaje...nunca está escrita o preproducida del todo...Cada jornada es un punto de partida para un viaje hacia quien sabe dónde.” (Ibid).

Dicha libertad a la hora de filmar, se ve justificada por las restricciones del momento. Es así que un contratiempo técnico, como un rollo de filme caducado y, por lo tanto, mal

expuesto, obliga al equipo de producción a utilizar un filme en blanco y negro para regrabar algunas escenas.

Aún con todos los contratiempos referidos, el rodaje completo dura 7 meses y el filme se estrena el 21 de septiembre de 1995. A pesar de tener la misma fórmula del éxito de *Chungking Express*, la recaudación de *Fallen Angels* es inferior a su antecesora. En el ámbito crítico también se tambalea entre dos polos: aquellos que reconocen el (poco a poco consolidado) estilo de Wong Kar-Wai, y otros que resaltan su falta de innovación y atrevimiento con el filme; para estos últimos resulta ser un *Chungking Express 2.0*.

Sin embargo, este titubeo crítico no afecta las 9 nominaciones del filme en los *Hong Kong Film Awards*, en donde termina llevándose tres de ellos: mejor fotografía (Christopher Doyle), mejor banda sonora (Roel A García y Frankie Chan), mejor actriz de reparto (Karen Mok).

### 3.2.6 ANÁLISIS DEL DISCURSO

#### 1. Inicio (Prólogo o Introducción)



Imagen 15. Escena introductora del film. Fuente: 00:00:15, *Fallen Angels*, 1995, Block 2 Pictures / Jet Tone Production, Kino International.

El inicio de *Fallen Angels* resulta interesante debido a que representa diversos factores concretos en la historia de todo el filme y en códigos cinematográficos que responden al área

del color. La escena introductoria del film muestra, en un plano abierto que encuadra a los dos protagonistas de la primera historia del film: Wong Chi-Min, un asesino a sueldo sentado tranquilamente en segundo plano; y su Socia, en primer plano, claramente alterada por la reunión. Mientras los dos fuman, la Socia le pregunta a Wong si “aún siguen siendo socios”. Entonces, la voz en *off* de Wong comienza a contextualizar la situación: es la primera vez que se ven después de mucho tiempo trabajando juntos; agrega que los socios no deberían involucrarse emocionalmente. La escena termina y da paso al título del filme.

Como ya se expuso anteriormente, en esta escena se pueden encontrar varios elementos iniciales que reforzarán la unidad y el sentido narrativo y técnico de todo el film. En primer lugar se encuentra el monocromo en el que está filmado esa secuencia. Dicha elección funciona como elemento semántico del film pues denota dos cosas: la situación de ruptura en la que se desarrolla la escena, y su posición temporal en todo el filme. Estos dos factores refuerzan su sentido durante el desarrollo del film con la ayuda de la repetición del uso del color monocromo en otras escenas tristes, y el montaje del film.

En segundo lugar, dentro de aspectos técnicos, las características del encuadre de esta primera escena denotan el uso de un lente gran angular. Este resulta ser una elección de Wong y de Christopher Doyle para filmar dicha película, pues en la mayoría de todas las escenas se pueden notar el uso de lentes de gran ángulo de visión. Esta característica se profundizará en el siguiente apartado.

## **2. Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)**

- Color:

La coloración en *Fallen Angels* circula entre tres categorías. La primera de ellas, y como ya se describió en el apartado anterior, es el uso del monocromo, el cual es la resolución a un problema con filme caduco. Wong Kar-Wai utiliza este recurso cinematográfico para

establecer las emociones negativas que sus personajes viven a lo largo del filme. Escenas en blanco y negro que ejemplifican esta categoría son: cuando Wong Chi-Min tira por la ventana de un autobús la invitación a la boda de un compañero suyo de la primaria, cuando la Socia se entera de las intenciones de Wong Chi-Min de separarse de ella, o cuando He Qiwu narra cómo se ha enamorado Cherry, una joven que no corresponde su amor pues sigue enamorada de su ex. Estos ejemplos permiten dilucidar las situaciones enmarcadas con la utilización del monocromo en el filme.

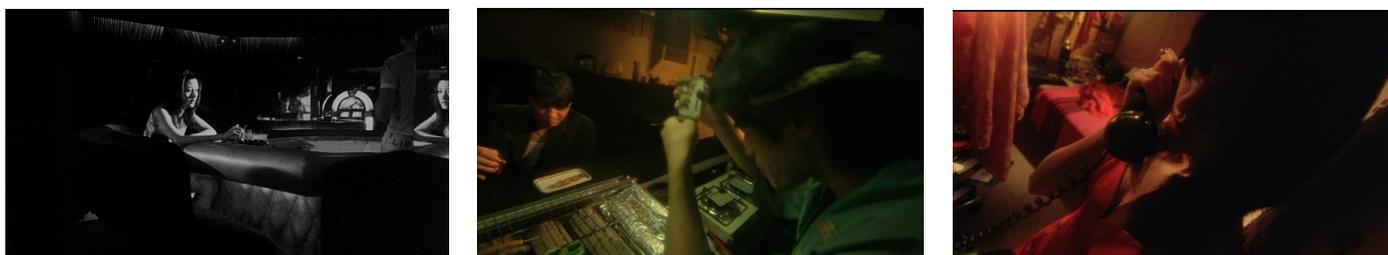


Imagen 16. Escenas que muestran los colores predominantes utilizados en *Fallen Angels*. Fuente: 00:37:19, 01:02:11, 01:19:34. *Fallen Angels*, 1995, Block 2 Pictures / Jet Tone Production, Kino International.

A pesar de lo anterior, la mayoría del filme se muestra al espectador en los colores verdes, rojos y amarillos, predominantes en todo el filme. Es en la intensidad de estos tres en los que descansa el atractivo del despliegue visual, pues en composiciones sumamente simples, como lo son los planos de conjunto o los primeros planos, el color rellena ese vacío espectacular del encuadre. No obstante, el uso cromático en el filme, también responde a necesidades sensitivas de la narración; así sucede cuando la Socia se masturba pensando en Wong Chi-Min, escena que se muestra en una coloración cálida.

- Iluminación:



Imagen 17. Iluminación a base de luces LED, en diferentes encuadres. Fuente: 00:02:55, 00:07:49, 00:22:07. *Fallen Angels*, 1995, Block 2 Pictures / Jet Tone Production, Kino International.

Las dos historias que se muestran en *Fallen Angels* se desarrollan durante la noche, por lo que la iluminación artificial se vuelve un código muy importante y sobresaliente en el film. En esta película se reafirma uno de los aspectos visuales tanto de Wong Kar-Wai como del mismo Hong Kong, pues esta ciudad desprende una imagen iluminada con luces de neón y de LED que el propio director, y su fotógrafo, Chris Doyle, aprovechan para darle vida a los cada uno de los encuadres del film. La luz que proporcionan estas luces es intensa y debido a su naturaleza diegética (pues son parte de la ciudad de la historia), éstas emanan desde posiciones cenitales, hasta posiciones al nivel de los actores, como lo son los casos de televisiones, relojes, *jukebox* y lámparas de mesa. Vale decir que, otro recurso de iluminación utilizado en el film son focos incandescentes; de menor intensidad pero con igual peso atractivo que las luces de neón y de LED.

Otro aspecto a destacar sobre la iluminación es la intensidad de los colores que se despliegan en la pantalla. Christopher Doyle aprovecha la cualidad lumínica de la ciudad para resaltar los colores que hay en el espacio urbano. Bajo este aspecto, es concreto el ejemplo de las tomas de la ciudad, en donde letreros de neón de diversos colores resaltan, iluminan y dan vida a una ciudad bajo la noche; el barrio de Tsim Sha Tsui.

- Composición.



Imagen 18. Planos que engloban las características espaciales de la composición en el filme. Fuente: 00:02:50, 01:05:50, 01:31:50 *Fallen Angels*, 1995, Block 2 Pictures / Jet Tone Production, Kino

Si hay algo que se puede observar desde la escena inicial y durante todo el film, son los grandes planos cinematográficos con diversos elementos dentro del encuadre. Esto se debe a la predilección de Christopher Doyle por el uso de lentes angulares. Esta característica de la imagen ya se encontraba en *Chungking Express*, sin embargo es en *Fallen Angels* donde este recurso es utilizado en casi (si no es que en toda) la totalidad del filme.

Ante el uso de este tipo de lentes de grandes rangos de visión, la composición visual se condiciona de alguna manera, y es por lo mismo que la regla de tercios se ordena a los límites laterales y superiores de la imagen, por lo que no es raro encontrar el posicionamiento de personajes, objetos o espacios alejados del centro del encuadre. Esta distribución lleva a Wong Kar-Wai y Chris Doyle a meter varios elementos en un mismo encuadre, y en algunos, dejar áreas vacías en donde se pueden notar los espacios en donde se lleva la acción de la escena (angostas calles y pasillos, restaurantes, bares, departamentos, estados y otros lugares que son cubiertos por la oscuridad de la noche). No obstante, la relación entre los espacios de la acción y los personajes resulta más importante en el sentido del filme pues responde a la cuestión del título: si son los “ángeles caídos” ¿En dónde cayeron?

Otros dos usos que aprovechan los lentes angulares son la yuxtaposición de dos acciones y la deformación de la imagen. El primero de ellos se ejemplifica mejor en la escena donde la Socia, en primer plano, se encuentra comiendo en un restaurante mientras que detrás de ella se observa como He Qiwu se enreda en una pelea. El segundo uso se puede notar en

el *insert* de un vagón del metro pasando rápidamente; encuadre que parece estar estirado y curvado de sus extremos; deformación natural del lente gran angular.

Por último, y una característica importante propia Christopher Doyle (pues él considera que es un espíritu libre), son los movimientos de cámara constantes. Se puede afirmar que encuadres estáticos hay en *Fallen Angels*, pero estos se pueden contar con los dedos de la manos. Los rápidos movimientos de cámara, constantes en el film, se deben al uso predilecto del *steady cam* por Chris Doyle. Dicho uso invisibiliza, de manera orgánica, las transiciones entre planos. Agrega dinamismo y ritmo a la imagen a pesar de estar grabadas en diferentes velocidades. Esto último se desprende del uso del *slow motion*, en algunas escenas en específico, escenas que desprenden vértigo en la imagen, al encontrarse dentro de un contexto mortal (esta idea se profundizará en el apartado del montaje).

### **3. Sonidos (Sonidos y silencios en la banda sonora)**

- Música

*Fallen Angels* presenta un acercamiento al estilo de videoclip musical. Esta idea se refuerza con el hecho de que en el filme se encuentran una gran cantidad de escenas con música de fondo (más que en *Chungking Express*). Por lo mismo, la música se revela como un elemento importante en el filme.

Dicho código sonoro se utiliza de varias formas. La primera de ellas es para establecer un ambiente particular en la imagen. Es así que, por ejemplo, en las escenas donde Wong Chi-Min realizará sus asesinatos, se escuche canciones lentas, rítmicas y con la predominación sonora de percusiones para establecer una tensión en la acción.

Sumado a la anterior función, la música del filme se utiliza, también, para reforzar las sensaciones y sentimientos de los personajes (y del público) en ciertas escenas. El caso más representativo y particular es la escena de la masturbación de la Socia en el apartamento de

Wong Chi-Min. La escena inicia con la joven en un bar, reproduciendo en una *jukebox* la canción *Speak My Language* de Laurie Anderson, dando entrada al siguiente plano, ella, acostada en la cama de Wong Chi-Min, masturbándose, con la música de fondo. El tono sensual y erótico de la canción es un complemento perfecto para la acción que se plantea en la imagen. Además, representa una de los usos más dinámicos de la música; el paso de su plano diegético, en la escena del bar, a un plano extradiegético, en el plano de la masturbación<sup>60</sup>.

Por último, la música se utiliza como emblema para situaciones narrativas y a los personajes. Así, la música siempre es la misma (con pequeños arreglos diferentes) cuando se desarrollan los asesinatos de Wong Chi-Min, identificándose con las canciones del *soundtrack: First Killing, Second Killing y Killer's Death*, todas compuestas y arregladas<sup>61</sup> por Roel A. García y Frankie Chan, compositores cabecera de Wong Kar-Wai.

En una relación más concreta entre música y narración sucede cuando Wong Chi-Min le informa a su Socia de sus planes de terminar su relación laboral con ella, por medio de la canción *Wang Ji Ta* (Olvídalo) de Shirley Kwan, en el bar que ambos frecuentan: “Cuando ella escuche la canción, entenderá mi mensaje”.

- Diálogos

Los diálogos resaltan de entre los demás filmes por dos razones: la primera de ellas es que, al igual que *Chungking Express*, estos se presentan en monólogos narrados en *off*, remitiendo los pensamientos internos de los personajes, sin embargo, es en *Fallen Angels* donde la cantidad de estas reflexiones internas es mayor que los demás filmes de esta

---

<sup>60</sup> En *Chungking Express* sucede el mismo uso: Faye ha decidido reordenar el apartamento del Agente 663; se escabulle en su hogar y comienza a cambiar las cosas por otras nuevas que ha comprado. Dicha escena comienza con el *cover* en cantonés de la canción *Dreams*..

<sup>61</sup> Estas canciones son variaciones *remake* de *Karmacoma* canción original de la banda inglesa *Massive Attack*.

investigación. La segunda de las razones es que dicha característica cuantitativa sugiere un pináculo y dominación de dicho recurso, pues en los siguientes filmes, su uso ira desapareciendo.

Pero el uso de la voz en *off* en una función expositiva, interna de los personajes, responde a la naturaleza de los personajes. Así es como, He Qiwu se presenta como un personaje mudo, Wong Chi-Min es un asesino muy callado que constantemente se expresa con 2 o 3 palabras y su Socia es, al igual que él, una mujer que habla poco.

En contraposición a esta falta del verbo se encuentran dos personajes que parecen no ahorrar sus palabras a la hora de expresarse: Cherry, quien, como ya se explicó, tiene la personalidad de una niña; y Charlie, una mujer que, en su enojo y sed de venganza, suele ser estridente a la hora de buscar a *Blondie*, la mujer que le robo a su novio. Estos dos personajes no contienen monólogos en *off* para externar sus pensamientos, pues no los necesitan.

#### **4. Narración (Elementos estructurales de la historia)**

*Fallen Angels* comparten una estructura narrativa fragmentada con su antecesora. Los dos filmes dividen su tiempo para presentar las diferentes historias de los protagonistas, sólo que de diferente manera.

En el caso de *Fallen Angels*, las varias historias que concretan su narración se presentan en un tiempo alternado. Así, pasan 20 minutos en el filme, en donde se introduce la historia de Wong Chi-Min y de su Socia, para dar paso a la introducción de He Qiwu y, posteriormente, volver a la historia de Wong. Así, sucesivamente, en donde cada vez que se intercalan las dos historias, se van presentando los demás personajes (Cherry y Charlie), hasta que al final las historias se cruzan para cerrar el filme con He Qiwu y la Socia conociéndose.

En cuanto a un plano temporal, en *Fallen Angels* existe una pequeña ruptura cronológica. Concretamente en la primera escena del filme: Wong Chi-Min y su Socia se preguntan si seguirán colaborando juntos. Dicha escena (grabada en blanco y negro, reforzando su independencia temporal y el sentimiento de ruptura de la acción) se desarrollará mucho tiempo después en filme<sup>62</sup>.

*Fallen Angels* podría no ser tan evidente en la gran importancia de sus locaciones, pues la historia se desarrolla en lugares que, debido a sus elementos genéricos que disuelven cualquier referencia a una época específica, recaería en la categoría metahistórico, justo como lo propone Casetti (1991). Sin embargo, dentro de un análisis más incisivo, se puede dar cuenta de que en sí, toda la ciudad de Hong Kong resulta ser un habitáculo en donde los ángeles caídos desarrollan sus más extravagantes actividades nocturnas, mientras reflexionan en como sus sentimientos afectan dichas actividades, mientras esperan a que salga el sol y entonces tengan que volver (¿al cielo?) a ser personales normales.

## **5. Final (Última secuencia de la película)**

A diferencia de su antecesora, en *Fallen Angels*, hay una relación entre la secuencia final con la secuencia inicial. Esta relación se presenta en las parejas que inician y terminan el filme y su futura separación entre ellas: al principio, Wong Chi-Min y la Socia, discuten sobre la ruptura de su relación laboral (y sentimental para la joven), y en el final se da el encuentro entre la Socia y a He Qiwu, este último da un aventón a la mujer. Ambos suben en

---

<sup>62</sup> En *Chungking Express*, la ruptura temporal se delata cuando, en la historia de *Blondie* y el Agente 223, se encuentran planos que muestran a los personajes de la segunda historia en acciones que tendrán relevancia más adelante en el filme. Principalmente es la presencia de en una secuencia de *Blondie* Faye quien revela el hecho de que ambas historias se suceden paralelamente.

una moto atraviesan un túnel a mucha velocidad, La Socia infiere (en monologo en *off*) que aquel viaje, a pesar de ser cálido y confortable, no durará para siempre. Básicamente, la premisa de la última secuencia es un resumen de todas las relaciones que se muestran en *Fallen Angels*, agradables pero perecederas.



Imagen 12. Escena donde La Socia y He Qiwu viajan en un viaje que no durará mucho tiempo. Fuente: 01:34:07, *Fallen Angels*, 1995, Block 2 Pictures / Jet Tone Production, Kino International.

El último fotograma del filme establece una relación con su título del filme. En la escena final, después de un primer plano de la pareja sobre la moto, la cámara hace un *Tilt up* hacia el cielo, rodeado de los grandes edificios de Hong Kong, movimiento que establece la relación semántica entre los personajes que se han visto en todo el filme y las palabras “*Fallen Angels*” (Ángeles Caídos, en español). Se da a entender que los ángeles caídos son los personajes que hemos visto actuar durante las noches de la ciudad, en las que se desarrolla el filme.

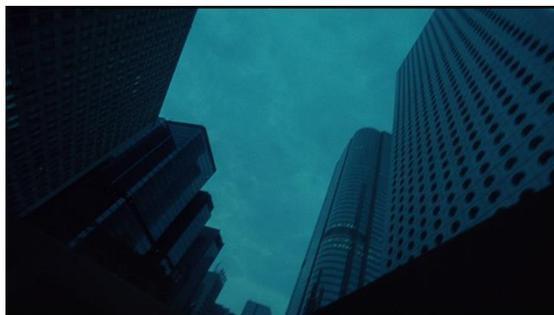


Imagen 13. Último fotograma de *Fallen Angels*. Fuente: 01:34:34, *Fallen Angels*, 1995, Jet Tone Production, Kino International.

### 3.3 CONSAGRACIÓN: HAPPY TOGETHER



Imagen 14. Poster de Happy Together. Fuente:

<https://www.amazon.es/Happy-Together-Chinese-English-Region/dp/B01GUP4RUW>

#### 3.3.1 FICHA TÉCNICA

**Título:** Happy Together

**Título Original:** Chun Gwong Cha Sit

**Dirección:** Wong Kar-Wai

**País:** Hong Kong

**Año:** 1997

**Duración:** 97 min.

**Género:** Drama, Romance

**Guion:** Wong Kar-Wai

**Dirección de Fotografía:** Christopher Doyle

**Música:** Danny Cheung

**Montaje:** William Chang, Wong Ming Lam

**Intérpretes:** Leslie Cheung, Tony Leung, Chen Chang, Gregory Dayton.

**Resumen:** Ho Po-Wing (Leslie Cheung) y Lai Yiu-Fai (Tony Leung) son dos jóvenes originarios de Hong Kong que mantienen una relación homosexual tóxica en donde las rupturas y los regresos amorosos entre ellos son constantes. Ambos son contrarios: Lai es serio y maduro, mientras que Ho es juguetón y coqueto. Para rehacer su relación, la pareja gay viaja a Argentina con el único objetivo de visitar las Cascadas del Iguazú. Sin embargo, durante el viaje, los dos se pelean y se separan, estancándose en el país extranjero.

Lai Yiu-Fai consigue un empleo como portero de un club de tango para reunir el suficiente dinero que lo regresará a Hong Kong. Ahí se reencuentra con Ho Po-Wing, quien, una noche, llega golpeado al apartamento de Lai. Después de curar sus heridas, vuelven a comenzar su relación amorosa.

Lai Yiu-Fai consigue otro empleo como mesero en un restaurante, lugar en donde establece una (muy) cercana amistad con Chang (Chang Chen), un taiwanés que, igualmente, está sin dinero, varado en Argentina; Chang solo quiere ir a la “Tierra del Fuego” (Ushuaia). Lai y Po vuelven a pelear y se separan. Antes de regresar a Hong Kong, Lai visita las Cascadas del Iguazú y busca a Chang en Taiwán. A su vez, Chang, después de ir a La Patagonia, busca a Lai en Argentina, pero este ya ha regresado a su tierra natal. Al último, Ho Po-Wing se queda sólo en el apartamento de Lai en Argentina.

### **3.3.2 PRODUCCIÓN**

*Happy Together* se encuentra sombreado por dos hechos que moldearon su creación: el retorno de Hong Kong a la administración china; y el peso que recae en Wong Kar-Wai, ya como un autor de cine, ante el futuro administrativo de su tierra natal. Para tales situaciones,

la elección de Kar-Wai resulta la más radical de todas: viajar hasta el otro lado del mundo, Argentina, para desarrollar su siguiente filme.

Argentina no es una elección accidentada, a Wong le fascina la literatura de Manuel Puig, así como la música latina; el país sudamericano resulta un escenario perfecto para desarrollar una historia que conjunte estos dos gustos. Al llegar a dicho país, el 15 de agosto de 1996, toma prestado de Puig el título de una de sus obras, *The Buenos Aires Affair*, y con algunas ideas suyas comienza a esbozar una historia que sigue el estilo fragmentado, establecido en sus anteriores filmes.

Sin embargo, como la mayoría de los planes premeditados, comienzan a surgir baches en el camino que serán determinantes para el resultado final. La más importante de estas es el bajo presupuesto del film, lo que le lleva a descartar la idea original de desarrollar su filme en dos etapas: la contemporánea y la de los años 70 (siendo costosa la recreación de esta última). Con este contratiempo, la historia se desvía: pasa de ser un relato en donde un hijo busca el paradero de su desaparecido padre, a las relaciones homosexuales que tiene el hijo con su novio<sup>63</sup>.

Por esos tiempos, Argentina es un punto de interés para la meca del cine: además de Wong Kar-Wai, en ese país se encuentran al mismo tiempo los directores Alan Parker y Jean Jacques Annaud, la cantante Madonna, y los actores Antonio Banderas y Brad Pitt. Como resultado, los costes de producción se incrementan, lo que deriva en que Wong decida filmar su película en los peligrosos barrios bajos de La Boca. Sin embargo, esto, al contrario de ser

---

<sup>63</sup> Sin embargo, la historia del padre y el hijo, esbozada inicialmente para el filme, tiene una referencia en la película en una escena donde Fai habla con su padre para pedirle perdón por haberle robado el dinero para irse a Argentina.

un contratiempo, resulta en un ambiente familiar para el director, un hombre que pasó su infancia en los barrios bajos de Hong Kong.

Para darle forma a dicha narración, Wong se ha traído desde país a su fiel equipo de producción que lo ha seguido y ayudado en sus anteriores filmes, así como también a sus actores recurrentes, Tony Leung y Leslie Cheung. Con estos, comienza a filmar la historia homosexual que funciona como un esbozo primitivo de todo el film. Sin embargo, fiel a su modo de creación, Wong escribe y reescribe la historia conforme se ruedan las escenas y teniendo en cuenta otras dificultades de producción<sup>64</sup>. Para resolver estos, la improvisación del autor resulta, por un lado útil, y por otro, un tanto descabellado. Así, de un día para otro, decide incluir dos personajes más a la historia, por lo que manda a traer de su tierra natal a los cantantes Shirley Kwan<sup>65</sup> y Chen Chang, para agregarlos al rodaje.

A pesar de estos contratiempos, y después de tres meses de filmaciones (en Argentina, Hong Kong y Taiwán) que se pensaba duraría solo seis semanas, el 7 de diciembre de 1996, Wong Kar-Wai regresa a Hong Kong para comenzar a montar la película junto con William Chang (Christopher Doyle se queda en Argentina para grabar algunas secuencias más). De la sala de edición sale un filme de casi más de tres horas, algo que a Wong no le parece cómodo, pues va en contra de la historia intimista que quiere mostrar. Ante esto, decide quitar del film lo referente al triángulo amoroso entre los personajes de Tony Leung, Chen Chang y Shirley Kwan, eliminando todas las escenas de esta última del corte final. Finalmente, Wong Kar-Wai, al añadir en las últimas escenas el *cover* de *Happy Together*<sup>66</sup> interpretado por Danny

---

<sup>64</sup> La producción de *Happy Together* se empata con la huelga de los técnicos de cine, organizada por la Confederación General del Trabajo de Argentina (CGT) en 1996; Leslie Cheung y Tony Leung se enferman gravemente y Leslie Cheung tiene que regresar a Hong Kong a realizar una gira musical; al último, los problemas del propio Wong Kar-Wai para escribir un guion se revelan.

<sup>65</sup> Famosa cantante de Hong Kong de quien Wong Kar-Wai tomó una de sus canciones para incluirla en *Fallen Angels*.

<sup>66</sup> Canción interpretada, originalmente, por *The Turtles*.

Cheung, da cuenta de que el título de la canción suena un tanto satírico sobre la relación de Ho Po-Wing y Lai Yiu-Fai; Wong ha encontrado un título para su filme.

La película se estrena el 30 de mayo de 1997 en el Festival de Cannes donde todo el esfuerzo y las dificultades de producción se ven recompensadas; Wong Kar-Wai es premiado con el premio a mejor director. “El acontecimiento certifica la consagración definitiva de Wong Kar-Wai, que conquista así uno de los premios mayores en la meca del cine de autor, lo que termina por consolidar su prestigio y abrirle, acto seguido, las puertas de la financiación internacional para futuros proyectos” (Ibid).

### 3.3.3 ANÁLISIS DEL DISCURSO

#### 1. Inicio (Prólogo o Introducción)



Imagen 15. Escena introductoria de *Happy Together*. Fuente: 00:00:22, *Happy Together*, 1997, Block 2 Pictures / Jet Tone Production, Kino International.

La primera secuencia de *Happy Together* resulta un buen ejemplo de cómo establecer, de manera creativa, el tiempo y el espacio en donde se desarrollará la historia. La escena en cuestión es simple: en un *insert* extremadamente *cerrado*, las visas de Lai Yiu-Fai y Ho Po-Wing son revisadas por una mano desconocida y en lo que parece ser un aeropuerto; en dichos documentos se ven las fotos y los nombres de los protagonistas, el país de origen (Hong Kong), y por último, los documentos son aprobadas con un sello que muestra el país, Argentina, con una fecha, 12 de mayo de 1995. En un simple (y limitado) encuadre, se dan a

conocer los personajes, sus nombres, el lugar donde se desarrollará la historia y la alusión que detallan las imágenes: dos hombres originarios de Hong Kong llegan a Argentina. Por lo anterior, se establece que la escena inicial de *Happy Together* tiene la función de introducir a los personajes, el lugar y el tiempo en el que se establece el film.

## 2. Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)

- Color:

Los colores que se usan dentro del filme son tanto tonos cálidos, como tonos fríos. Siendo en el primer tipo los naranjas, rojos y verdes los más usados, y en el segundo tipo, los azules. Sin embargo, ya sea en cualquier temperatura, la sobre saturación de los colores es una constante en todo el filme, impregnando de manera intensa y “dañina” (se consumen en el amor de los dos) el relato soñador y romántico que hay entre ellos.



Imagen 16. .Planos ejemplo de la coloración azulada, rojiza y verdosa del film. Fuente: 00:48:22; 00:51:04; 00:53:09, Happy Together, 1997, Block 2 Pictures / Jet Tone Production, Kino International.

Sin embargo, a pesar de tener colores muy intensos, también se encuentra monocromos dentro del film. El uso de estas dos añade una significación concreta en algunas escenas clave. Estas se pueden ver desde las primeras escenas del filme en donde se muestra un intercalado entre monocromo y cromatismo. Dicho cambio se da cuando, en la historia, Fai y Ho se pelean durante su camino hacia Argentina y terminan separándose; escenas que están en blanco y negro. El filme sigue su curso en monocromo hasta que la pareja se reencuentra, fugazmente, en un club de tango y, posteriormente, Ho llega al apartamento de Fai, sumamente golpeado, entonces, después de curar sus heridas, Ho dice “Si empezamos

otra vez”, y a partir de la siguiente escena, el filme se desarrolla a color. Es así como el blanco y negro y el cromatismo se relacionan con la ruptura y el recuento entre los personajes<sup>67</sup>.



Imagen 17. Coloración monocromo que denota la decadencia de la relación entre Fai y Po al inicio del film. Fuente: 00:02:35, Happy Together, 1997, Block 2 Pictures / Jet Tone Production, Kino International.

Los colores también representan el estado de ánimo de los personajes: colores muy saturados en las escenas del apartamento donde viven juntos, teniendo una coloración cálida y existiendo una colcha de color rojo intenso en la única cama que hay en el lugar, el espacio más íntimo de la relación entre los dos; por otro lado, se desatura la imagen a tonos grisáceos en las escenas donde Fai se siente devastado después de que Po escapa de él.



Imagen 18. Plano que muestra la poca saturación del color remitiendo a la tristeza de Fai después de que Po lo ha dejado por segunda vez. Fuente: 01:00:54, Happy Together, 1997, Block 2 Pictures / Jet Tone Production, Kino International.

---

<sup>67</sup> Existe, también, un efecto particular que se crea con la elección de monocromo en la imagen. Como ya se estableció, la pareja busca, inútilmente, visitar las Cataratas del Iguazú. Sin embargo, se separan en el camino, y Fai, después de superar esta ruptura, y antes de regresar a Hong Kong, visita dicho lugar ecológico: es aquí donde se escoge el monocromo para acompañar la escena en donde Fai va en carro hasta dichas cataratas, lo que denota dos cosas: aquel camino doloroso que tiene que recorrer (por la falta de Po), o es un sueño que se hace realidad.

- Iluminación:

La iluminación es de tipo realista (natural y artificial) que a la vez, funciona para estilizar la imagen que se desenvuelve en la pantalla. Es así que las luces que iluminan el cuadro provienen de lámparas y focos puestos en diferentes lugares dentro del cuadro, así como también valerse de la luz natural que proviene del sol.



Imagen 19. Planos ejemplo de la iluminación por elementos del escenario: lámparas, focos, el sol. Fuente: 00:38:52; 00:40:24; 00:54:13 Happy Together, 1997, Block 2 Pictures / Jet Tone Production, Kino International.

No obstante, contener una iluminación realista no hace a un lado sus posibilidades estéticas para subrayar algunos aspectos del cuadro cinematográfico. Así es el caso de la escena en donde Fai y Po se ponen a bailar tango en la cocina y entonces, con un beso entre ellos, formalizan su reencuentro. Dicha acción se encuentra iluminada, solamente, desde una posición cenital, con una luz blanca que emula un reflector sobre ellos, haciendo referencia a un baile de tango sobre un escenario (y que se refuerza con la edición y la música, puntos que se resaltarán después).



Imagen 20. Iluminación que remite a un reflector de escenario. Fuente: 00:35:48 Happy Together, 1997, Block 2 Pictures / Jet Tone Production, Kino International.

- Composición:

*Happy Together* presenta la predilección de Wong Kar-Wai y de Christopher Doyle por la regla de tercios. Esto hace que los elementos importantes dentro del encuadre se posicionen a los lados del cuadro, anulando una centralización de la imagen e incluyendo más elementos a un mismo plano. Sin embargo, a pesar de tener estas relaciones compositivas, *Happy Together* difiere en una característica muy importante en relación a las dos anteriores, y eso es en los objetos atravesados dentro de los encuadres.



Imagen 21. Ejemplos de la composición de la imagen dentro del film. Fuente: 00:41:56; 00:51:09; 00:54:24, *Happy Together*, 1997, Block 2 Pictures / Jet Tone Production, Kino International.

Si se recuerda, esta característica se justificaba en anteriores filmes por las locaciones en las que se desarrollaban (*Chungking Mansions* resultando en un recoveco de apartamentos amontonados, en donde los vecinos se espiaban entre sí). Aunque el barrio de La Boca comparta el mismo ambiente con los barrios bajos de Hong Kong, sigue siendo un país extranjero en donde el sentimiento de vigilancia entre vecinos no ha sido vivido por el autor, por lo que este tipo de encuadres “invadidos” no tiene lugar en el filme.

Para encuadrar a los personajes Chris Doyle hace uso de lentes con focales abiertos dentro de la película. Esto responde a su afición por el uso constante de la cámara en mano (*Handycam*) que presentan la imagen de manera más dinámica, en cuanto a los cambios entre los encuadres.

Sin embargo, otro punto a recordar es que los personajes de Wong Kar-Wai tienen una fuerte relación con los espacios, siendo estos últimos igual de importantes que los

personajes. Por lo tanto, los focales abiertos resultan ser muy útiles a la hora de plasmar esta relación en la pantalla pues sus grandes rangos de visión permiten conjugar el espacio, la acción y los actores (con cada uno de sus elementos) en una misma imagen.

### **3. Sonidos (Sonidos y silencios en la banda sonora)**

- Música

Como ya se explicó, una de las principales razones de filmar en Argentina era el gusto de Wong Kar-Wai por la música latina. Por lo mismo, dentro del film se presentan 7 piezas musicales, teniendo predominancia la música sudamericana. Es así como *Happy Together* contiene 4 piezas latinas, 2 americanas y una interpretación china de una canción americana. De esta selección musical se desprende diversas funciones sonoras que acompañan diferentes escenas específicas. En primera instancia, 3 piezas latinas de género tango (*Tango Apasionado*, *Tango Apasionado/Finale* y *Milonga for 3*) contextualizan la región en la que se desarrolla el filme (el tango es un género musical y de danza icónico de Argentina).

Después se encuentran las funciones más usadas en la música, la de reforzar los sentimientos de los personajes que se encuentran en pantalla. Esta función se presenta en diversas escenas y con diferentes géneros: siendo ejemplos claros la primera secuencia donde se muestran las Cataratas del Iguazú acompañadas de *Cucurrucu Paloma* de Caetano Veloso, aludiendo a los sentimientos de tristeza de Fai; o por otro lado, aún más explícita, la escena donde Fai siente un terrible pesar sobre un pequeño barco, porque Po ha escapado de él, escena que es acompañada con una melodía fatídica de tango que responde al nombre de *Milonga for 3*.

- Diálogos

A diferencia de *Fallen Angels*, *Happy Together* hace el mínimo uso de los diálogos en *off* de los personajes. Aun así, cuando estos aparecen, se usan para describir alguna

situación que sucede en pantalla y para hacer reflexiones de las situaciones que aquejan a los protagonistas.

Sin embargo, la ausencia del diálogo puede ser contundente a la hora de presentar las emociones de un personaje. Así sucede cuando Chang le pide a Fai que grabe algunas palabras en su grabadora para que él pueda liberarlas en Ushuaia. Seguido a esto, se puede ver como Fai graba algo sin que lo escuche Chang y entonces se suelta a llorar. Después, Chang narra cómo en la grabación no se escucha nada, pero aun así, se deduce lo que Fai ha dicho en la grabadora (su relación fallida con Po). Esto es significativo pues, si la grabación se escuchara, la emoción perdería efecto.



Imagen 22. Plano donde Fai dice algo, inaudible, a la grabadora de Chang. Fuente: 01:09:21, Happy Together, 1997, Block 2 Pictures / Jet Tone Production, Kino International.

- Sonidos y Silencios

“Podría decirse que es una cocina sólo con el ruido. Si uno escucha atentamente, hay gente cocinando o gente discutiendo, alguien hablando o alguien lavando”. Con este diálogo narrado se presenta a Chang en el film; así se resume el uso del sonido dentro del film. Estos códigos sonoros establecen relación con la imagen funcionando como referencias de su existencia. Así, como dice Chang, se puede saber cuándo es una concina por el sonido de los platos, cuando es un barrio a las orillas de un río como lo es el barrio de La Boca y los sonidos de las gaviotas, o la diferencia entre Argentina y Hong Kong por los diálogos que son parte

de su ambiente (en la escena en donde Fai se pregunta cómo sería la perspectiva de Argentina o Hong Kong de cabeza).



Imagen 23. Mientras Fai Trabaja, Po lo abandona. Fuente: 00:49:21; 00:49:22 *Happy Together*, 1997, Block 2 Pictures / Jet Tone Production, Kino International.

Los silencios también son referentes, funcionando como índices de acciones que suceden en la pantalla. Por ejemplo, cuando Po decide dejar a Fai por segunda vez (dentro del film), y el sonido, ayudado por el montaje y la edición, resalta la soledad en la que se ha quedado el apartamento de Fai.

#### **4. Narración (Elementos estructurales de la historia)**

Como resultado de los grandes cortes en la sala de edición, *Happy Together* se diferencia de sus dos antecesores por ser una película que centra su historia en dos personajes: la relación entre Fai y Po. Esto es una ruptura del propio estilo de Wong Kar-Wai, quien se navegaba por las narraciones fragmentadas de múltiples personajes con un punto de encuentro al final de la historia. Sin embargo, a pesar de esta discrepancia estilística, que se antojaba, según Wong, como una reducción dolorosa de la obra completa, la narración de *Happy Together* es más centrada y concisa que los dos filmes anteriores.

La historia que se desenvuelve en el filme es sencilla; se podría decir que sigue una estructura narrativa clásica que conlleva el inicio, desarrollo y final. Sin embargo, la proposición constante de Po, ¿Si empezamos otra vez?, funciona como *leitmotiv* para una sugerida línea narrativa circular, que remite a la forma del “cero” (siguiendo una relación entre “empecemos otra vez” y el número 0). Dicha forma cíclica del relato se insinúa al inicio

del filme cuando en un monólogo en *off* Fai narra que “Ho Po-Wing siempre decía que ‘podríamos empezar otra vez’, y siempre me convencía”. Dicho círculo narrativo consolida su forma cuando, casi al terminar la película, Fai dice que “Lo que se va siempre vuelve. Poco tiempo después Ho Po-Wing volvió buscarme...”. Sin embargo, además de completar el círculo, en este diálogo también encuentra su ruptura pues Fai continúa diciendo que Po “...quería su pasaporte. No me importaba devolvérselo, pero no quiero volverlo a verlo. Sé lo que diría si lo volvía a ver”.

La decisión de romper el círculo amoroso con Ho hace que Fai sea un personaje que cambió con el desarrollo de la historia. Supero la pérdida amorosa de Po, además que decidió pedirle perdón a su padre por robarle dinero para viajar a Argentina (sub-trama que surge de repente en el film). Ante esto, se puede concluir que la historia de *Happy Together* se encuentra narrada (literal y metafóricamente) por Fai, siendo este un personaje dinámico, pues del inicio del filme hasta el final hay un cambio en él.

##### **5. Final (Última secuencia de la película)**

Que gran viaje se puede quedar sin su regreso: una frase que aplica para el filme en distintas formas. La última escena en cuestión es un *timelapse* de las calles Taiwán, sus edificios y el metro de la ciudad, Fai aparece en el primer vagón, viendo como el metro avanza por los rieles, después se pasa a un POV del mismo vagón (¿O de Fai?) que muestra como el metro sigue su camino hasta llegar a una estación en donde se detiene por completo.



Imagen 24. Último fotograma del film. Fuente: 01:33:35 *Happy Together*, 1997, Block 2 Pictures / Jet Tone Production, Kino International.

En primera instancia, la secuencia establece el lugar de la acción, las pequeñas, acaloradas y coloridas casas del barrio de la Boca se sustituyen por los altos edificios, las filas de coches en el tráfico y una coloración que denota el frío de las calles de Taipéi. En este escenario, las escenas de Fai arriba del metro y la llegada a la estación parecen resumir el viaje que ha recorrido dicho personaje (como si Argentina, Taiwán y Hong Kong fueran dos estaciones del metro). Así, cuando el vagón se detiene en una estación representa el recorrido de Fai, el cual reafirma su no conclusión con el último fotograma del film: las vías del metro extendiéndose hacia adelante.

Por último, existe una segunda lectura que viene construyendo su argumento desde *Chungking Express*<sup>68</sup>. Para dicho análisis es factible saber que el año del estreno del film coincide con el año en donde se da el regreso de la administración de Hong Kong a la República Popular de China. Ante esto, la secuencia final, en palabras de Heredero (Ibid) representa "...el futuro inmediato de Yiu-Fai (recién salido de una vivencia descolonizadora y portador de la experiencia occidental que trae consigo en un doble sentido), el futuro poscolonial de Hong Kong (a la vuelta de la esquina) y el futuro que se abre ante la nueva China...". Bajo esta lupa, parece evidente que Wong Kar-Wai utiliza un género cinematográfico como vehículo para mostrar sus preocupaciones por la situación de su país.

---

<sup>68</sup> La referencia en *Chungking Express* es más directa: al ser *Blondie* un personaje que porta una peluca rubia y unos lentes negros que esconden su nacionalidad, a la hora de matar a su contacto occidental, deja atrás el cadáver quitándose la peluca en la misma escena. Así, el personaje chino deja atrás su contacto con el occidente (Inglaterra).

### 3.4 REFINAMIENTO: IN THE MOOD FOR LOVE

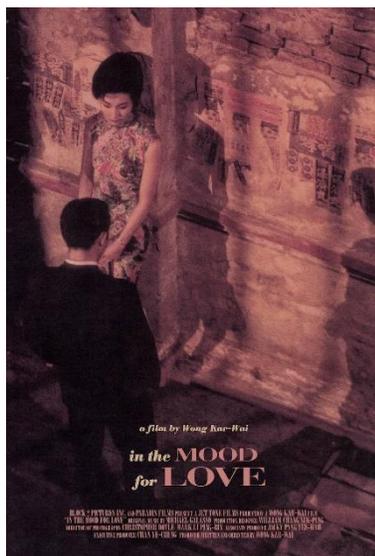


Imagen 25. Poster de In the Mood for Love. Fuente:

<http://silverferox.blogspot.com/2012/02/in-mood-for-love-wong-kar-wai-2000.html>

#### 3.4.1 FICHA TÉCNICA

**Título:** In The Mood For Love

**Título Original:** Fa yeung nin wa

**Dirección:** Wong Kar-Wai

**País:** Hong Kong

**Año:** 2000

**Duración:** 98 min.

**Género:** Romance, drama

**Guion:** Wong Kar-Wai

**Dirección de Fotografía:** Christopher Doyle, Mark Lee

**Música:** Michael Galasso, Shigeru Umebayashi, Nat King Cole, Zhou Xuan.

**Montaje:** William Chang, Chang Kei

**Intérpretes:** Tony Leung, Maggie Cheung, Rebecca Pan, Kelly Lai, Siu Ping, Roy Cheung, Chan Man, Koo Kam, Chow Po, Hsien Yu, Pauly Sun.

**Resumen:** El Hong Kong de 1962; un edificio donde se rentan habitaciones sirve de escenario para que Su Lizhen (Maggie Cheung), una oficinista de una empresa de importaciones y exportaciones, y Chow Mo-Wan (Tony Leung), un periodista con deseos de escribir seriales, sean dos inquilinos vecinos que viven con sus respectivas parejas frecuentemente ausentes por viajes laborales. Debido a los angostos espacios y a la cercanía de las habitaciones, los dos constantemente se encuentran dentro su vida cotidiana, lo que los lleva, un día, a comer juntos. Es ahí donde se enteran que sus cónyuges los engañan entre ellos, por lo que deciden jugar a ser amantes con tal de descubrir cómo fue que sus parejas llegaron al enamoramiento. Sin embargo, este juego va demasiado lejos, a tal grado de que los verdaderos sentimientos comienzan a mermar su particular relación. Incapaces de aceptarlo, Chow viaja a Singapur para alejarse lo más posible de Su Lizhen.

Cuatro años después, Chow regresa al edificio y pregunta por los inquilinos de las habitaciones, el casero le responde que allí vive una mujer con su hijo. Chow viaja a Camboya para cubrir la nota periodística de la visita de De Gaulle a ese país, y aprovecha el momento para dejar, en un pequeño hueco de piedra en el templo de Angkor Vat, unas palabras silentes que podrían ser el recuerdo del amor frustrado por Su Lizhen.

### **3.4.2 PRODUCCIÓN**

La producción de *In The Mood For Love* es particular. Se encuentra dividida en dos puntos temporales cruciales (tal como los intentos de Wong Kar Wai de contar historias en diferentes épocas): esboza su idea general después de *Fallen Angels*, e inicia y finaliza su rodaje a

inicios de la nueva década. Por lo tanto, *In The Mood For Love* ha “vivido” el cambio de administración de Hong Kong entre Inglaterra y China.

Ante esto, la idea inicial del director es la de desarrollar “Verano en Pekín”, una historia de amor que se desarrolla en la plaza de Tiananmen, protagonizada por Maggie Cheung, Tony Leung y Takeshi Kaneshiro. Sin embargo, las autoridades chinas (o mejor dicho, los censores chinos) aún sienten las cicatrices de la matanza del 4 de junio, por lo que los permisos son imposibles de obtener. Entonces, Wong Kar-Wai viajará al continente iberoamericano a filmar *Happy Together*.

Después de la aventura en Argentina, Wong decide reemprender el camino de “Verano en Pekín”. Expande su idea inicial y, siguiendo su estilo, desarrolla tres historias para estructurar un sólo film. Wong piensa que la vuelta de Hong Kong a China hará más fáciles los permisos necesarios para filmar en Tiananmen; se encuentra equivocado, pues las autoridades siguen igual de herméticas que antes. Por lo tanto Wong decide mover la historia a Hong Kong, lugar en donde ya es un reconocido director, por lo que los permisos son fáciles de conseguir.

A principios de 1999, Wong Kar-Wai comienza a rodar los esbozos del tríptico planeado, comenzando con la tercera de las historias: una pareja de vecinos se entera que son engañados por sus pares. Sin embargo, durante las filmaciones, dicha historia comienza a agrandar sus proporciones narrativas, pues el director quiere establecer el desarrollo de los personajes durante dos épocas, los 60 y 70s. Pero el bajo presupuesto vuelve a detener la imaginación de Wong, y termina descartando dicha idea temporal, así como también las otras dos historias del film (Takeshi Kaneshiro es descartado también).

Los rodajes sobre esta línea narrativa continúan y prevén su finalización en agosto del mismo año, sin embargo, el estilo particular de Wong que consiste en la planeación de

escenas al día y el montaje inmediato, extienden los meses de filmación. Gracias a esto, el rodaje de *In The Mood For Love* es más evanescente que las anteriores. No hay guion, ni diálogos, ni título para el filme, todo se basa en ideas al aire, creadas al momento. El rodaje comienza a tornarse más estresante, frustrante y difícil para un fiel equipo de producción ya acostumbrados a la manera de trabajar de Kar-Wai.

El primero de ellos en quebrarse es ni más ni menos que el mismo Christopher Doyle quien su espíritu libre e inquieto no logra adaptarse a las (ahora) composiciones estáticas que el director demanda; Doyle aprovecha un de los tantos parones del rodaje para salirse de la producción. Ante esto, Wong tiene que recurrir a su ya conocido montador y director artístico, William Chang, y a Mark Lee, este último un reconocido cinefotógrafo que le ayudó en la realización de *Fallen Angels*.

Los actores no son ajenos a la tensión que se vive en el rodaje del filme. Tony Leung y Maggie Cheung, actores que ya conocen su modo de trabajar y la capacidad de este para crear algo de la nada, comienzan a dudar sobre el trabajo actoral que vierten en el filme. No le encuentran ni pies ni cabeza a la historia. Las filmaciones se encuentran tan fragmentadas y separadas entre ellas que no logran crear un panorama concreto de la narración que los ayude a establecer un personaje definido.

Este ambiente de incertidumbre hace que varias financiadoras del film abandonan el proyecto, espantados por la (aparentemente nula) dirección que toma el filme e impulsados por la crisis financiera de la industria del cine asiático de 1999. Entonces, la *Jet Tone* (productora de WKW) comienza a buscar nuevos inversionistas y los encuentra en *Paradis Films*, productora francesa que además de invertir capital en el filme, promete llevar el producto final a la ceremonia más prestigiosa de la meca del cine, el Festival de Cannes.

Mientras tanto, Wong Kar-Wai, junto con William Chang, pasan el tiempo que sea necesario en la sala de edición tratando de encontrar la historia anhelada, pérdida entre los múltiples planos filmados cada día. Es ahí donde quita y pone a instinto (pues no hay guion que lo lleve de la mano), haciendo que historias alternas y secuencias completamente rodadas queden fuera del corte final.

Después de un rodaje de poco más de 15 meses, una película de 98 minutos termina su producción y entra, de último momento, al catálogo oficial de Cannes 2000. Sin embargo, un pequeño detalle: el filme no tiene título. Es entonces cuando, en una tienda de discos, Wong Kar-Wai encuentra en el álbum *As Time Goes By* de Brian Ferry (álbum ya que sirvió de inspiración para su opera prima), el nombre de una canción que bautizará al filme *In The Mood For Love*.

Finalmente, el 20 de mayo del 2000 se estrena el filme, siendo ovacionada por la crítica internacional que no da crédito a la peculiar forma en la que Wong Kar-Wai relata una historia de amor. En Cannes, Tony Leung se lleva el premio a mejor actor, mientras que Chris Doyle, Mark Lee y William Chang se llevan el premio a la mejor fotografía.

La película se estrena el 29 de septiembre del mismo año en Hong Kong llevándose los premios a mejor actor, mejor actriz, mejor montaje, mejor dirección artística y mejor diseño de vestuario en los *Hong Kong Film Awards*. No obstante, el filme obtiene un mediano éxito en taquilla, el cual se ve reflejado en su recaudación: muy por debajo de sus primeros filmes e igualando la recaudación de *Happy Together*. Esto último refleja la difícil aceptación de los espectadores que no entienden el filme. En palabras de Maggie Cheung (Herederero, 2004) “El público de Hong Kong rechaza los efectos de suspensión del sentido y los espectadores quieren respuestas que el filme no proporciona. Para ellos la película no cuenta nada.”

A pesar del poco éxito en su tierra natal, *In The Mood For Love* resuena a nivel internacional, ganando galardones en diferentes partes del mundo. Wong se consagra no como un director, sino como un autor de cine que lleva el lenguaje del cinematográfico hasta sus límites para moldear sus historias. Ahora Wong Kar-Wai no tiene un lugar en la industria del cine; tiene un pedestal.

### 3.4.3 ANÁLISIS DEL DISCURSO

#### 1. Inicio (Prólogo o Introducción)

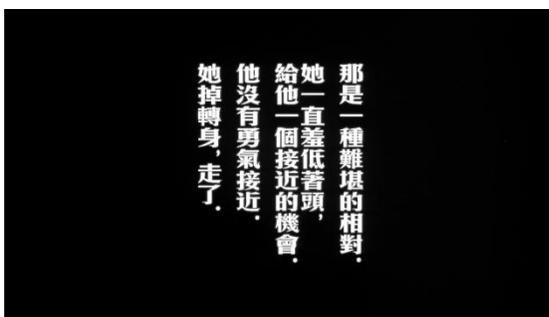


Imagen 26. Didascálicas iniciales del film. Fuente: 00:01:00, *In The Mood For Love*, 2000, Paradis Film / Jet Tone Production / Block 2 Pictures, Universal Pictures.

Después de unos breves créditos introductorios, *In The Mood For Love* presenta las siguientes didascálicas: “Fue un momento de inquietud. Ella, tímida, inclinaba la cabeza para que él se acercase. Pero a él le faltaba valor. Ella se dio media vuelta y se alejó”. En primera instancia, este rótulo trata de establecer la temática que rodea el filme y encuentra su sustento en su fuente original. Se trata de un extracto de la novela *Intersection*, escrita por Liu Yichang, quien resulta ser uno de los escritores predilectos de Wong Kar-Wai, y de quien toma inspiración para *In The Mood For Love*.

La novela establece paralelismos narrativos entre un hombre y una mujer, a los cuales el destino unirá en los lazos del romance. Debido a esto, la narración del filme se basa en los

paralelismos de Su Lizhen y de Sr. Chow que, poco a poco, los van acercando más y más hasta llegar al punto crucial de su relación: el engaño de sus parejas.

Las didascálicas introductorias encontraran su continuación al final del filme (como se verá en el apartado Final), en la que el paralelismo narrativo se completa con el uso de estos códigos verbales dentro del lenguaje cinematográfico.

## **2. Imagen (desde una perspectiva técnica)**

### **a. Color**

En la coloración de *In The Mood For Love* se pueden encontrar variados colores en todos los elementos del encuadre. Sin embargo, esta coloración en su mayoría es opaca y sin intensidad. Con tal neutralidad de intensidad se busca la cotidianidad de Su Lizhen y del Sr. Chow, quienes realizan sus actividades y cruzan sus caminos constantemente, sin relevancia alguna. No obstante, es en los vestidos de Su Lizhen en donde hay colores que resaltan a la vista.



Imagen 27. Planos que muestran la intensidad del color en la habitación del hotel. Fuente: 00:41:29; 00:58:41; 01:01:00, *In The Mood For Love*, 2000, Paradis Film / Jet Tone Production / Block 2 Pictures, Universal Pictures.

Un cambio en la intensidad de los colores se presenta cuando después de descubrir la infidelidad de sus parejas, los protagonistas comienzan un juego de simulación, intentando imaginar las acciones de sus cónyuges y como podrán afrontarlo en un futuro. Para desarrollar esta práctica y no ser descubiertos por los vecinos del barrio, los dos se encuentran en un hotel que tiene un largo pasillo que separa los cuartos de las ventanas, y en las que cuelgan largas y muy intensas cortinas rojas; el color más saturado de todo el filme. También,

el diseño del interior del cuarto, con un tapizado rojo con flores, contrasta con los tapizados de un solo color, entre verdes, amarillos, morados y, en su mayoría cafés, de los demás escenarios.

La elección de este color no es gratuito; responde a las necesidades de la narrativa. El rojo, en su intensidad, es símbolo de los sentimientos que desata el acto de aparente infidelidad entre ellos. Es por eso que este color se encuentra en el hotel, pues es un lugar prohibido para dicha acción.



Imagen 28. Plano que muestra la cortina de intenso rojo, remitiendo la pasión de los protagonistas, así como también a un telón de teatro. Fuente: 00:55:43, *In The Mood For Love*, 2000, Paradis Film / Jet Tone Production / Block 2 Pictures, Universal Pictures.

Las largas cortinas de este color también responden a un índice. Remiten a un telón de teatro que parece cubrir los cuartos del hotel, de las ventanas hacia la calle. Esto se refuerza con el hecho de que Su Lizhen y el Sr. Chow actúan como sus parejas para descubrir cómo fue su engaño, además de que practican la escena en donde ellos cuestionen dicho acto infiel. Con esto, pretenden estar preparados para cuando se tenga que afrontar la verdad con sus conyugues.

#### b. Iluminación

La iluminación que presenta *In The Mood For Love* dista de lo que propusieron *Chungking Express* y *Fallen Angels*, pero se acerca más al estilo de *Happy Together*. Esta aproximación se puede ver en el uso de elementos del escenario para iluminar sus escenas,

así como también de la luz natural del sol, aunque esta sea en pocas ocasiones. Por lo anterior, la iluminación se presenta en cenitales, frontales, y al nivel de los personajes.

Los elementos de iluminación en los escenarios responden a la iluminación realista: son integrados por lámparas de casa, lámparas en las calles y pequeños focos en las habitaciones; elementos que se amalgama con el escenario. Sin embargo, hay algunas escenas en donde el uso de instrumentos de iluminación, acordes al espacio de la acción, condiciona la cantidad y la posición de estos elementos para iluminar un encuadre específico. Por lo mismo, comienzan a revelarse sus intenciones estéticas. Así es el caso de la escena en donde Su Lizhen y el Sr Chow se tienen que esconder en su habitación rentada, para evitar ser vistos por los dueños de los departamentos. En el encuadre, son visibles 3 fuentes de luz: dos detrás del Sr. Chow (una parece ser doble) y un foco colgante del techo. El punto es que, la iluminación trasera está compuesta por dos fuentes de luz acordes con el espacio pero que su posición entre ellas se neutraliza pues ¿Para qué tener una lámpara que ilumina la zona si ya hay otra que, además, es doble? Este esquema de iluminación se justifica con las necesidades del encuadre.



Imagen 29. De izquierda a derecha, Planos que muestran la iluminación natural y artificial del filme. Fuente: 00:55:43; In The Mood For Love, 2000, Paradis Film / Jet Tone Production / Block 2 Pictures, Universal Pictures.

La iluminación natural del filme es la que, posiblemente, proviene del exterior. Se plantea como posibilidad porque no se sabe si es producida por una luz artificial que emula

o intensifica dicha luz<sup>69</sup>. Este tipo de iluminación por las ventanas y funciona tanto para resaltar los elementos del encuadre, como para contextualizar el tiempo en el que se desarrolla la escena (en tanto que es de día como de noche).

### c. Composición

En el apartado de la producción del filme se habló de cómo Christopher Doyle no pudo adaptarse a las nuevas peticiones de Wong Kar-Wai en cuanto a la composición de la imagen. Esto supone un cambio radical en cuanto a los códigos compositivos de la imagen, los cuales, anteriormente, se encontraban regulados por los acelerados e inquietos movimientos de cámara, y los que, en *In The Mood For Love*, resultan ser unos movimientos suaves, lentos o estáticos.

Dichos cambios se ven sustentados por el ritmo del filme. Los personajes de *Deseando Amar* exigen una historia más intimista en donde la infidelidad, el engaño y la imitación parecen ralentizar el tiempo. El aspecto temporal que se ve en pantalla pasa de ser externo a interno; se ha encerrado profundamente en los sentimientos de los protagonistas. Por ende, los movimientos de cámara tienen que ser más lentos para emular dicho tiempo interno.



Imagen 29. De izquierda a derecha, un encuadre dentro del encuadre, y un encuadre entre a través de los barrotes de una ventana.  
Fuente: 00:09:51; 00:51:44, *In The Mood For Love*, 2000, Paradis Film / Jet Tone Production / Block 2 Pictures, Universal Pictures.

---

<sup>69</sup> Como, por ejemplo, lo hace Janusz Kaminski, quien usualmente utiliza luces artificiales para emular e intensificar la luz natural que entra por una ventana. Esta iluminación se nota, convirtiéndose en una iluminación subrayada.

La contención del tiempo y los sentimientos es en algunos encuadres en donde se enmarcan a los personajes a través de los angostos espacios que suponen la arquitectura de la ciudad de Hong Kong. Así se refleja en otro de sus códigos expresivos: el encuadre dentro del encuadre. Más explícito aun, cuando se decide enmarcar a la pareja protagonista a través de una ventana con barrotes, lo que da el sentido de reclusión. Además, los angostos espacios del escenario suponen el encuadre a través de los objetos (confeccionada para *Chungking Express*) que remite a la visión escrutadora, crítica y chismosa de los vecinos en el juego infiel de Su Lizhen y el Sr. Chow.



Imagen 30. Encuadres que ejemplifican la composición desde los resquicios de un objeto. Fuente: 00:45:38; 00:56:21; 01:07:53, In The Mood For Love, 2000, Paradis Film / Jet Tone Production / Block 2 Pictures, Universal Pictures.

Ligado a la narración del filme, se encuentran dos tipos de composición que refuerzan las ideas desarrolladas en el relato. El primero de ellos responde a la narración en paralelo de la película, por lo que existen encuadres en donde el paralelismo se desarrolla con la posición de los actores dentro de la imagen. Dicho relación de semejanzas se encuentra conectada con movimientos de cámara que engrosan su conexión; el *travelling* horizontal es el que se usa más en dicha acción.

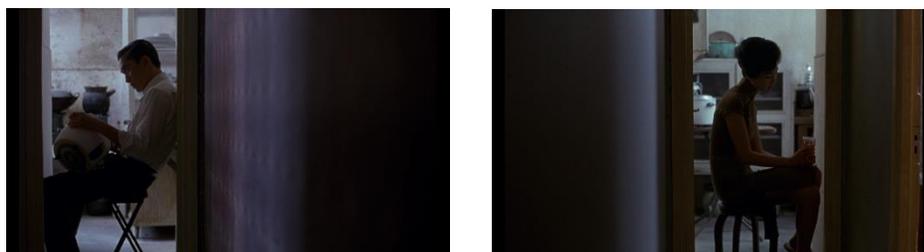


Imagen 31. Encuadres en paralelo. Fuente: 01:14:32; 01:14:46, In The Mood For Love, 2000, Paradis Film / Jet Tone Production / Block 2 Pictures, Universal Pictures.



Imagen 32. Planos vacíos, remitiendo a la ausencia de las parejas de los protagonistas. Fuente: 00:14:00; 00:20:51, *In The Mood For Love*, 2000, Paradis Film / Jet Tone Production / Block 2 Pictures, Universal Pictures.

El segundo tipo de composición se encuentra ligado a las características ausentes de los personajes del film. En *In The Mood For Love* existen encuadres vacíos, o encuadres a los protagonistas del film cuando hablan con sus cónyuges, los cuales se encuentran fuera de foco, de espaldas o en *off screen*. Esta propiedad de la imagen es prueba de la constante ausencia de las parejas de Su Lizhen y de Chow, y demuestra como Wong Kar-Wai utiliza la imagen hacer sentir al público lo que sucede en pantalla.

Este uso particular de la imagen (que bloquea la presencia de un interlocutor en un diálogo) es, también, prueba de un uso del lenguaje cinematográfico contrario al clasicismo cinematográfico. Es por ello los radicales encuadres (muchos mencionados anteriormente) que despiertan el ojo de espectador acostumbrado a un lenguaje estandarizado. El caso más representativo de estos es la escena donde Su Lizhen y el Sr. Chow se reúnen por primera vez, en un restaurante. Contrario a lo ya clásico, la escena comienza con un encuadre general (para establecer el lugar) que se encuentra extremadamente descentralizado; la escena continua, junto con el diálogo, y los encuadres son de perfil a los personajes; el diálogo continua, y en él, hay encuadres a la vajilla de la mesa, cigarrillos y el humo que se desprende de ellos. Aquí, la composición se niega al campo contra campo (constante en escenas de diálogo), a la centralización de la imagen, y contiene *inserts* que no tienen que ver con lo que se habla.

### 3. Sonido

- Música:

La selección musical del filme cuenta con una pequeña cantidad de composiciones<sup>70</sup>, las cuales se utilizan, constantemente, en escenas clave de la historia. La selección es variada en cuanto a géneros musicales: contiene 2 canciones clásicas de violín (*Yumeji's Theme* y *Angkor Wat Theme Finale*), 2 baladas norteamericanas cantadas en español por Nat King Cole (*Aquellos Ojos Verdes* y *Quizás, Quizás, Quizás*) y una balada china (*Hua Hao Yue Yuan*).

De las anteriores, una destaca por su uso más allá de lo habitual. *Yummeji's Theme* compuesta para el filme por Shigeru Umebayashi, y la cual funciona como *leitmotiv* para establecer el paralelismo que viven Su Lizhen y el Sr. Chow, hasta que estos dos comienzan los actos de infidelidad recreada, por lo que la canción se convierte en emblema de este ejercicio íntimo.

Si bien, más que índice que como símbolo, es la canción *Quizás, Quizás, Quizás*, interpretada por Nat King Cole, la cual infiere al espectador sobre la incógnita de los sentimientos que tienen ambos personajes. Esto es relevante ya que en su recreación de las situaciones infieles de sus conyugues, los sentimientos que despliegan en pantalla Su Lizhen y el Sr. Chow llegan al punto de la duda para el público: quizás si se aman, o quizás estén jugando.

De las otras canciones se puede decir que sirven más para ambientalizar las escenas. Por ejemplo, *Aquellos Ojos Verdes* que aparece como canción de acompañamiento en un restaurante; o la de *Angkor Wat Theme Finale* que sirve para reforzar los sentimientos de

---

<sup>70</sup> En realidad, el *soundtrack* oficial del filme cuenta con 21 temas musicales. No obstante, muchos de los temas no aparecen en el filme más que los ya mencionados.

Chow a la hora de verter los secretos de su amor frustrado en el pequeño orificio de un templo.

- Diálogos:

Otro cambio radical que supone *In The Mood For Love* es el nulo uso de las narraciones en *off*. Contrario a anteriores filmes (en donde servían para exteriorizar los sentimientos y reflexiones de los diferentes personajes), Wong Kar-Wai deja a un lado los monólogos, y se vale de los demás códigos cinematográficos para reflejar los sentimientos de Su Lizhen y Chow.

Aun así, no habrá monólogos en *off*, pero sí diálogos en *off* (fuera de campo). Utilizado como un recurso sensorial y narrativo, son constantes los momentos en que los protagonistas hablan con sus parejas y estos se encuentran fuera del encuadre, denotando la característica principal de estos, su ausencia en la vida de Su Lizhen y Chow.

Por otro lado, los diálogos son mayormente usados para inferir, sutilmente, las ideas que se desarrollan en pantalla. Así, diálogos como: “*No se preocupe, su esposa ya me ha pagado*”, cuando Chow quiere pagar al esposo de Su Lizhen por el asador de arroz; “*En realidad, mi esposo tiene una corbata igual a la suya*”, cuando Chow explica que su esposa le ha comprado esa corbata en un viaje de negocios; o “*Mi esposo estará ya dormido*”, cuando Su Lizhen actúa como la esposa de Chow en una de las primeras recreaciones de la infidelidad de sus conyugues, dan a entender los casos de infidelidad entre los personajes.

Por todo lo anterior, los diálogos son una prueba del dominio completo del lenguaje cinematográfico de Wong Kar-Wai. La imagen se antepone a las palabras.

#### **4. Narración (Elementos estructurales de la historia)**

*In The Mood For Love* cuenta una historia de infidelidad que tiene su núcleo central en los paralelismos de los personajes protagónicos. Esta característica de semejanzas pasará

a ser el principal motor de la narración que, poco a poco, juntará a Su Lizhen y al Sr Chow. Para dar cuenta de esto, se debe de analizar las primera secuencia después de las didascálicas del film: Su Lizhen llega a la casa de la Sra. Suen preguntando por la habitación que ella alquila, paralelamente, el Sr. Chow llega al mismo lugar preguntando por la misma habitación, sin embargo, Su Lizhen se le ha adelantado. Pero eso no importa, porque el vecino de la Sra. Suen, Mr. Koo, se encuentra rentando el lugar. Es en ese momento en el que Su Lizhen y el Sr. Chow se encuentran por primera vez. Después, como evento presagiador, la mudanza se da el mismo día, lo que crea un caos en el edificio y en el que son constantes los errores de los cargadores al intercambiar cosas de Su Lizhen con las del Sr. Chow.

A partir de este momento, la narración presenta diversas semejanzas, la mayoría de ellas en los diálogos de los personajes (a los dos se les alaba su amabilidad, se les reprocha la constante ausencia de sus parejas, a los dos les gustan las historias de artes marciales), que desembocarán en su inminente unión. Esta última se desenvuelve en un restaurante en el que, como ya es posible su deducción, ellos descubren la infidelidad de sus parejas.

Las posibles deducciones de las que se habla en el anterior párrafo son resultado de las insistentes insinuaciones de la narración por dar a entender (de manera sutil y no directa) que la esposa del Sr. Chow tiene una relación con la pareja de Su Lizhen. Esta sutileza ya se ha expuesto en el apartado de los Diálogos, el cual, es el código sonoro en el que dicha argucia se presenta de manera constante. Por otro lado, las insinuaciones también se presentan en elementos externos, como son los personajes secundarios. Así es el caso del Sr. Ho, jefe de Su Lizhen, quien engaña a su esposa con la ayuda de la protagonista.

Por último, *In The Mood For Love* presenta un tipo de alteración cronológica en su narración, a pesar de ser un filme lineal. La historia de la película va desde un presente, la llegada de Su Lizhen y Chow al mismo edificio, a un futuro, Su Lizhen tiene un hijo y Chow

viaja a Singapur. Empero, en medio de esta linealidad existen formas de prolepsis y analepsis, que se desenvuelven gracias a los juegos de reinterpretación de los protagonistas sobre sus cónyuges.

Las prolepsis (*flashforward*) se presenta en momentos como cuando Su Lizhen practica con Chow la escena en donde ella cuestionará la infidelidad de su esposo. Acto que los preparará para que el golpe emocional no sea tan fuerte. La analepsis (*flashback*) se da cuando, en el mismo juego actoral, Su Lizhen y Chow recrean el momento en el que sus parejas inician la infidelidad.

Ambas alteraciones no son estables en la temporalidad del film, puesto que como se explicó, son interpretaciones que realizan los protagonistas en las que plantean posibilidades en el futuro y en el pasado. Dichos estados temporales se encuentra dentro de “círculos” imaginarios que justifican su posición en la linealidad global del film. Y aunque las dos son rupturas de extrañamiento narrativo (pues en principio no se sabe si son escenas reales o parte de su juego de reinterpretación), las que más pesan, en cuanto a la historia de *Deseando Amar*, son las analepsis, pues la interpretación de sus parejas en la infidelidad crea resonancias por los sentimientos verdaderos de Su Lizhen y Chow.

## 5. Final (Última secuencia de la película)



Imagen 33. Didascálicas finales del film. Fuente: 01:33:23, In The Mood For Love, 2000, Paradis Film / Jet Tone Production / Block 2 Pictures, Universal Pictures.

Si ya se remarcó el paralelismo que engloba a *In The Mood For Love*, su final es una clara evidencia de dicha estructura. Igual que su inicio, la película cierra con otras didascálicas de la misma novela: *“Él recuerda aquellos años desaparecidos. Como si mirase a través de un polvoso cristal de ventana. El pasado es algo que él puede ver pero no tocar. Y todo lo que ve es borroso e indistinto”*.

La función de estas palabras, en cuanto a su posición final, es el de actuar como un epílogo de la situación emocional en la que se encuentra Chow. Dentro de todo el engaño actoral de los protagonistas hacia el público, las didascálicas finales infieren que Chow es quien realmente se enamoró de Su Lizhen. Y la idea se refuerza con la escena anterior: Chow vertiendo palabras que no se oyen (pero se deduce que son sus sentimientos ante Su Lizhen), en el orificio del templo de Angkor Vat.

Por último, las didascálicas revelan un hecho curioso: la historia que se ha desarrollado entre los personajes, por su particularidad e intensidad recreada, se convierte en el amor más inolvidable para ellos. Más para Chow quien, con nostalgia, recuerda su (aparente) relación con Su Lizhen.

### **3.5 PUNTOS DE CONVERGENCIA**

Dentro la filmografía de Wong Kar-Wai existen códigos cinematográficos constantes que son puntos de identificación para reconocer su obra. Algunos de estos códigos ya se encuentran explicados en los análisis de cada una de las películas, sin embargo, los que se analizan a partir de aquí, son características generales que, independientemente de que película se hable (incluyendo obras no seleccionadas en esta investigación) engloban su trabajo cinematográfico.

## 1. Edición/Montaje (Relación secuencial entre imágenes)

“Creo firmemente que la vida es, en esencia, efímera. Apenas la rozas y se ha ido. No puedes aferrarte a ella. Los momentos que vivimos son así. Están aquí y luego han desaparecido. La vida no es más que una secuencia de instantes” (Herederó, 2002: 114). Bajo estas palabras de William Chang, editor de cabecera de Wong Kar-Wai, se desarrollan las principales elecciones de montaje que se encuentran en la filmografía del cineasta.

Dicha ideología reconoce su praxis en el uso constante del *jump cut*, el *cut away* y el *slow motion/time lapse*; técnicas de edición que aparecen en las 4 películas analizadas anteriormente (e igualmente en toda la obra de Wong), no importando su historia, el género, ni la temática. No obstante, de dichas técnicas de edición se obtienen diferentes resultados estéticos.

En primer lugar se encuentra el *jump cut*, siendo el de más presencia en los 4 filmes. Esta técnica de edición consiste en un corte abrupto en un mismo plano para dar paso a otro con ligeras variaciones de la cámara, y presentando un avance temporal en la acción filmada. William Chang utiliza el *jump cut* como mero elipsis de una acción y/o, por medio de su uso continuo, fragmentar la acción en varias partes, haciendo pesado el tiempo de la escena.

Siendo, en principio, *Chungking Express* y *Fallen Angels* películas policíacas, el *jump cut* establece el ritmo de su narración. Refleja el riesgo, la rapidez, la vida fugaz y el frenetismo que un policía, una traficante de drogas y un asesino en las calles de Hong Kong, viven a la hora de desarrollar su trabajo. Sumado a esto, la música es un código constante en ambas películas que funciona como contrapunto de la imagen (como lo sucede en las primeras escenas de *Fallen Angels*), así como también para esconder el corte entre escenas. La adición de la música a este tipo de técnicas de edición/montaje, establecen una estética de *video clip* musical.

El atiborramiento del tiempo de una acción se puede encontrar fácilmente en *Happy Together* e *In The Mood For Love*, películas que se “suscriben” al género del drama y romance<sup>71</sup>, y con la que condiciona el uso del *jump cut*. En dichas películas hay escenas en donde los protagonistas tienen que separar sus caminos (Chang con Fai y Su Lizhen con Chow). Estas desuniones se encuentran montadas con muchos cortes, desde diferentes ángulos, los cuales hacen resistencia con el fluir del tiempo de la acción. Obviamente, esto responde a los sentimientos de los personajes, pues la partida del otro es dolorosa.

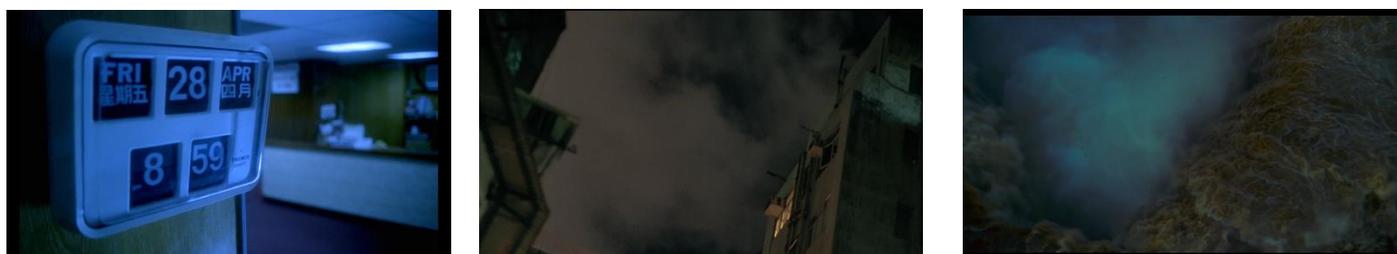


Imagen 33. De izquierda a derecha, planos emblema de *Chungking Express*, *Fallen Angels* y *Happy Together*. Fuente: 00:02:35, *Chungking Express*, 1994, Jet Tone Production, Rolling Thunder; 01:23:21, *Fallen Angels*, 1995, Jet Tone Production, Kino International; 00:06:03, *Happy Together*, 1997, Block 2 Pictures / Jet Tone Production, Kino International.

Por otro lado se encuentran el *cut away*, el cual consiste en la asociación de dos planos, por medio de relaciones espaciales, temporales o metafóricas. Dicho recurso toma forma en el cine de Wong Kar-Wai con los planos emblema que Francisco Gómez Tarín (2011), retomando las ideas de Noel Burch, estableció al referirse a escenas con gran significación en la narración de una película. Así es el caso de los diversos planos de relojes en *Chungking Express*, los cuales establecen el momento exacto del encuentro fortuito de los personajes; los constantes planos del cielo de noche que establecen una relación nominal con los personajes en *Fallen Angels*; los planos de las Cataratas del Iguazú que reflejan la

---

<sup>71</sup> Aunque *Chungking Express* y *Fallen Angels* son igualmente historias de amor pero estas se desarrollan dentro del mundo policíaco.

idealización y los sentimientos de Fai en *Happy Together*; y los constantes planos de ausencia para establecer la poca presencia de los conyugues en *In The Mood For Love*.

Por último, se encuentran el *slow motion* y el *time lapse*. Dichas técnicas de montaje sirven a la hora de remarcar el tiempo en los personajes dentro de la imagen cinematográfica. Esta sensación temporal es resultado de causas determinantes para los protagonistas de cada film. Es así como: el policía 663, después de enterarse de que su novia lo ha dejado, toma café y asimila su ruptura amorosa (en un *slow motion*); o cuando La Socia analiza, detalladamente (en *slow motion*) el escenario de los asesinatos de Wong Chi-Min; o cuando Fai se despide de Chang (en un efímero *slow motion*) y se queda sólo en Argentina (en donde se remarca el paso del tiempo en un *time lapse*); o como los constantes encuentros fortuitos, dentro de su cotidianeidad, entre Su Lizhen y Chow y como estos encuentros se normalizan dentro del cuarto de un hotel (escenas montadas en *slow motion*).

Por la constante praxis de estas decisiones de edición/montaje, dichos códigos se han adherido a la mano creadora de Wong Kar-Wai, quien utiliza estas técnicas para moldear, con la ayuda de William Chang, la forma cinematográfica hacia un discurso personal.

Si bien las técnicas anteriores representan la forma mecánica del montaje, no se debe de olvidar su forma mental. Wong Kar-Wai, como ya se ha detallado, tiene un particular hábito de trabajo, el montaje inmediato. En primera instancia, esto resulta en una forma de realización caótica y desordenada que sólo las personas con altos grados de creatividad (y un gran equipo producción) pueden ejecutar (aun así, existe el factor de improvisación en rodajes planeados). Este modo de producir un film supone la yuxtaposición, en un solo momento, de los dos tipos de montaje: el mental, aquel que, mayoritariamente, se desarrolla antes del rodaje; y el mecánico, el que se desarrolla en la realización y en la postproducción.

Es así que, bajo los términos de la inmediatez, toda la realización se basa en la oportuna creación de la historia, de cada plano, y de cada corte.

En el análisis de los filmes anteriores se puede observar que el trabajo llegó a ser un caos, pero que aun así se obtengan los ya consagrados resultados, refleja la capacidad creativa de Wong Kar-Wai (y de su fiel equipo de producción). Por esto mismo se puede decir que los films de Wong salen al encuentro de su creación.

## **2. Género y Estilo**

Los filmes de Wong Kar-Wai circulan por una zona particular en cuanto a los géneros cinematográficos que él explora. Esta particularidad se suscribe a lo que Lauro Zavala (2013: 131) denomina como la estética posmoderna, la cual “Se produce como resultado de la yuxtaposición o del simulacro de elementos convencionales y vanguardistas”.

Esta cita encaja en la mayoría (sino es que en toda) la obra de Wong, y es evidente en los cuatro filmes de esta investigación, más en las dos últimas. En el caso de *Chungking Express* y *Fallen Angels*, son películas que se describen, en principio, como filmes policíacos y de asesinos nocturnos; en segundo término son romances y comedia. De hecho, ambas tienen secuencias iniciales que demuestran los riesgos de ser un policía y un asesino a sueldo. Sin embargo, con el paso de los filmes, dichas características de riesgo pasan a segundo plano para centrarse en la relaciones de los protagonistas con sus amores no correspondidos. Por lo tanto, los prólogos de ambos filmes resultan engañosos ante sus temáticas globales.

*Happy Together* e *In The Mood For Love* son casos más transparentes en cuanto a su género pero siguen la misma estética antes mencionada. Se presentan como dramas románticos, pero contienen reglas propias que las separan de entre todos los filmes del género. En *Happy Together*, la narración se desarrolla de manera lineal, pero esta se encuentra impulsada en la problemática amorosa de un ciclo irrompible, aquel que encuentra

su *leitmotiv* con “¿Si volvemos a empezar de nuevo?”. *In The Mood For Love* es, igualmente, una narración lineal pero que en su núcleo (podría decirse el hotel donde se reúnen los personajes) encuentra un lugar en donde el “tiempo real” se encuentra enjaulado por las reiteraciones representativas que hacen Su Lizhen y Chow para poder afrontar mejor la infidelidad de sus parejas.

Es entonces que la estética posmoderna que Zavala plante queda justificada. *Chungking Express* y *Fallen Angels* son una mezcla de géneros (clásicos) cinematográficos, lo que denota la yuxtaposición de esos “...elementos convencionales y vanguardistas.”; y al suscribirse a sus géneros cinematográficos antes mencionados, y hacer una ruptura de ellos (por ejemplo, los policías parecen estar más ocupados reflexionando sobre sus relaciones amorosas que persiguiendo criminales), denota el sentido de la simulación (más explícita en *In The Mood For Love*).

### **3. Ideología (Perspectiva del relato o visión del mundo)**

La obra cinematográfica de Wong Kar-Wai plantea, como cualquier otro cineasta, la visión particular del mundo que rodea al autor. Un sentido global que se encuentra impregnado en toda su carrera cinematográfica (función semántica global). El cineasta revela una imperiosa necesidad de volver a los momentos que marcan la vida de cada una de las personas, de todos aquellos lugares atados a alguien o a algo, de todas aquellas sensaciones que, mientras más pasa el tiempo, más se idealizan con tal de que su recuerdo no se desvanezca en la memoria.

Todas estas necesidades resultan ser universales. El ser humano es un cúmulo de historias que lo justifican y lo condicionan por sus vivencias. Y de estas experiencias nacen las emociones, catalizador hormonal que, de alguna u otra manera, colorean los aspectos de lo vivido. Wong Kar-Wai aprovecha estas reflexiones y crea, con sus películas, espacios

imaginarios (moldeados por él) donde se encapsulan todos aquellos sentimientos y emociones que hacen, tanto disfrutar el momento, como llenarlo de tristeza. Y que otro catalizador más potente para cualquier recuerdo que no sean el amor y las frustraciones amorosas. Aquellas que, cualesquiera que sean, se entierran como una astilla en el alma y por las que el ser humano, no olvida, sino aprende a vivir con ellas.

Las historias que Wong Kar-Wai vierte en sus filmes son ejemplos de este dolor; un dolor que atrapa fácilmente a su portador y lo encierra en un tiempo interno (la película) en donde las reflexiones sobre la soledad comienzan a fluctuar a la cabeza. ¿Cuántas personas no se han deshecho de algún objeto porque le recuerda alguien? ¿Cuántas personas no le han deseado el mal a la persona que no le correspondió en el amor? ¿Cuántas personas han vivido una relación tóxica? ¿Cuántas personas han vivido una experiencia infiel? Y las preguntas siguen y siguen, revelando que Wong Kar-Wai apela al mundo del amor y, sobre todo, del recuerdo. Lugar de donde todos vienen; lugar en donde, en algunos casos, se trata prevalecer aquel momento fugaz en lo más interno del ser humano. Así es el cine de Wong Kar-Wai, un cine de los recuerdos; un cine de la nostalgia por el pasado.

#### **4. Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales)**

Si hay otra cosa que se ha de reconocer de la obra fílmica de Wong Kar-Wai, es que todas sus películas constituyen una red de relaciones que reiteran la fuerza visual y la narrativa del cineasta. Estas relaciones se materializan a la hora de encontrar referencias y analogías entre las películas, las cuales denotan la idea de que la filmografía de Wong Kar-Wai es un todo único.

Con respecto a sus las relaciones visuales, es obvio que durante todo su trabajo fílmico Wong reforzó sus códigos expresivos a tal grado de la dominación sobre ellos. Ejemplos de estos son muchos, los más representativos son: los constantes *inserts* de relojes de pared, el

uso del *slow motion*, sus colores saturados e intensos, el uso del *handycam*, los encuadres dentro de los encuadres, la iluminación a base de luces de neón, el constante uso de la multiculturalidad musical (que lo acerca al *videoclip*) y las constantes inclusiones de marcas internacionales, como Coca-Cola, McDonald's o IBM (que lo acercan al arte pop). Estos métodos de expresión se establecen desde su primer filme, *As Tears Goes By*, y la mayoría de ellos se reiteran durante toda su filmografía.

En cuanto a las relaciones narrativas se presentan de diferentes formas. De forma global, se puede decir que la ideología de Wong Kar-Wai se encuentra impregnada en todos sus filmes, aquella idealización de los recuerdos y la nostalgia es el tema emblema del autor. Dicho emblema ideológico se incrusta en sus personajes; es fácil detectar una serie de analogías en los protagonistas de sus películas. Casos concretos hay varios: *Chungking Express* y *Fallen Angels* se parecen en estructura narrativa, personajes<sup>72</sup> y fetiches; en los cuatro filmes, los personajes mantienen una relación estrecha con un lugar determinado (los departamentos del agente 663 y Wong Chi-Min, Cascadas del Iguazú, la habitación de hotel 2046); en los cuatro filmes existe una relación entre personajes y objetos representativos (latas de piña, la basura de Wong Chi-Min, la lámpara de unas cataratas); y por último, siendo narraciones que enaltecen la nostalgia, la importancia del tiempo en los cuatro filmes.

## CONCLUSIONES GENERALES

Antes de pasar a las conclusiones generales, se debe de resaltar la gran relevancia de una investigación acerca de la historia del cine de latitudes lejanas a México como lo es la región de la China Continental. Esta característica hizo que la investigación resultara un poco

---

<sup>72</sup> De hecho, el personaje de Chow, interpretado por Tony Leung, será el punto de conexión para que se crea una trilogía del desamor compuesta por *A Days of Being Wild*, *In The Mood For Love* y *2046*. En dichas películas, aparece dicho personaje y se hacen referencias directas entre ellas.

laboriosa debido a que la gran distancia entre nuestro país y China hizo que las fuentes y la bibliografía de estos temas fueran de países extranjeros: en su mayoría de E.U., Inglaterra y España; datos que pueden alejar el interés para futuras investigaciones.

Sin embargo, este trabajo busca ser en primer lugar, de las pocas brechas de interés para la creación de un campo de estudio en México para la filmografía de Hong Kong, China y Taiwán; y en segundo lugar, busca facilitar fuentes y ser una guía para los futuros trabajos de investigación audiovisual que aborden tanto al autor como a la región; dos áreas tan amplias que fácilmente pueden dar espacio para investigaciones en ámbitos históricos, semióticos, estéticos, filosóficos, audiovisuales, entre otros.

Ahora, como se descubrió en el capítulo 1, la China Continental representa toda una nueva forma de ver (y hacer) cine. Contando con unos modos de producción cinematográfica que se encuentran atados a los cambios históricos de aquella región (como sucedió en México, su época dorada de cine y la Segunda Guerra Mundial, por poner un ejemplo), su lenguaje cinematográfico fue evolucionando, creando nuevos géneros, como lo es el *wuxia* y el de artes marciales, reinventado otros, como lo son los policiales de John Woo y los mismos filmes de Wong Kar-Wai, y creando un estilo que difícilmente se puede comparar con otro.

Sumado a lo anterior, dentro del ámbito de la producción audiovisual es muy útil conocer otras cinematografías, pues estas enriquecen el lenguaje cinematográfico y funcionan como puntos de influencia para la creación de otras obras que tienen la capacidad de adquirir propiedad únicas (así como lo demuestran los estudios sobre el discurso), por lo que puede darse una evolución del lenguaje cinematográfico en una región determinada como México (así como lo hizo la Nueva Ola Francesa en casi todas las cinematografías del mundo, incluido Hong Kong).

En el capítulo 2, resultó útil desentrañar todos los componentes del discurso para revelar su funcionamiento y así comprender y concretar que el discurso no sólo es lingüístico, sino que este se refiere a todo un campo de unidades comunicativas que utilizan un lenguaje para emitir un mensaje. En el discurso audiovisual, bajo sus funciones pragmáticas dilucidan los usos comunicativos entre emisores y receptores, una característica del cine que se diluye bajo otros estudios, como los gráficos, pictóricos y estéticos. Al final de cuentas el cine es un medio de comunicación.

Las herramientas (códigos) expresivas cinematográficas, como se vio en el segundo capítulo, son variadas, y se usan de distinta manera dependiendo de los deseos de cada director. Todas estas herramientas expresivas crean el lenguaje cinematográfico, por lo que se encuentra compuesto por otros lenguajes como el lenguaje musical, el pictórico, el verbal y el escrito, los cuales sirven como procesos sintácticos y contextuales para darle un sentido global (proceso semántico) a lo que se muestra en la pantalla. Para concretar, el arte cinematográfico y su discurso son una de las más completas para la creación de nuevas realidades.

Dentro de la industria cinematográfica, puede haber discursos parecidos pues estos pueden estar influenciados por otros anteriores, y las películas aplican mejor esto cuando se adaptan, copian, parodian o rehacen los diferentes códigos expresivos de películas ya hechas. No obstante, a pesar de esta cualidad, el discurso cinematográfico nunca podrá ser igual, pues si lo fuera, se estaría hablando de una copia fiel al original (con exactamente los mismos códigos), y entonces el cine como arte perdería sentido.

A pesar de haber estas similitudes entre las diferentes películas, diversos cineastas han consolidado sus propias maneras de hacer cine, utilizando los códigos expresivos cinematográficos para moldear sus historias de forma que resalten entre las demás películas.

Wong Kar-Wai es uno de esos cineastas que, desde sus primeras películas comenzó a utilizar códigos, o mejor dicho, estilemas que fue reforzando con cada obra fílmica rodada, hasta considerar en él, uno de los muchos directores que pasaron a ser autores de cine. La selección de las 4 películas para esta investigación representa el punto central de dicha transición autoral, por lo que su análisis arroja conclusiones concretas.

La primera y la más global de estas conclusiones es la utilización constante de códigos expresivos cinematográficos para darle sentido a la historia bajo las ideologías de Kar-Wai. Esto se puede ver en casos concretos, como lo son los encuadres “vacíos” para denotar la ausencia de los personajes, el uso *slow motion* para crear una (tipo) burbuja temporal para encerrar a sus figuras actantes, o la utilización de objetos o lugares particulares para encadenar a sus personajes a sus amores perdidos. Todos estos elementos, que fueron estudiados en el capítulo 3, formalizan un lenguaje cinematográfico y le dan sentido hacia el discurso propio de Wong Kar-Wai.

De esto último, se desprende una segunda conclusión, una más particular en cuanto a la comparación entre otros directores, pero, paradójicamente, general en el propio Wong. Si ya se estableció que Kar-Wai, al crear las realidades que son llamadas películas, está construyendo un discurso cinematográfico propio, entonces se concluye que la realización de cine representa la realización de un discurso en particular por cada película. Wong Kar-Wai, además de seguir esta regla, ha reforzado un discurso particular durante todas sus películas; el de la nostalgia. Dicho tema es recurrente en el director (a diferencia de otros directores que tendrán los mismos códigos expresivos en cada una de sus películas, pero estas tienen diferentes temas) pues sus películas serán de distintos géneros, pero siempre es el desamor y la ausencia de pares (y parientes) de sus personajes lo que genera la nostalgia por un momento pasado y feliz.

Ya para terminar, se puede acentuar que Wong Kar-Wai ha perfeccionado el lenguaje cinematográfico durante toda su carrera. Que el tema central de sus películas sea la nostalgia le ha dado la oportunidad de encontrar nuevos artificios cinematográficos para poder crear un ambiente concreto en sus filmes. A pesar de seguir líneas estilísticas determinadas en su cinematografía, es fácil detectar los cambios de madurez entre *Chungking Express* e *In the Mood for Love* (y no se diga desde su primer filme *As Tears Go By* hasta *The Grandmaster*, su última película). Por lo tanto, actualmente, Wong Kar-Wai representa, tanto un autor referencial, como una de las principales caras de la industria cinematográfica, no sólo de China y Hong Kong, sino también de toda la historia del cine.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Aumont, J., Bergala A., Marie, M., Vernet, M., (1989). *Estética del Cine: Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje*. España, Ediciones Paidós.
- Beristáin, H., (2002). *Análisis Estructural del Relato Literario*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Barthes R., Bremond C., Eco U., Genette G., Greimas A., Gritti J., Metz C., Morin V., Todorov T., (2016). *Análisis Estructural del Relato*. México, Ediciones Coyoacán.
- Bettetini, G., (1975). *Cine: Lengua y Escritura*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Brunette, P. (2005). *Wong Kar-Wai*. Estados Unidos. University of Illinois Press.

- Camacho, M., Cortés, L., (2003). *Qué es el Análisis del Discurso*. España, Octaedro-EUB.
- Casetti, F., Di Chio, F., (1991). *Cómo Analizar un Film*. Argentina. Ediciones Paidós.
- Cheng, L., (2009). *Berkshire Encyclopedia of China*. Estados Unidos. Berkshire Publishing Group.
- Deocampo, N., (2017). *Early Cinema in Asia*. Estados Unidos. Indiana University Press.
- Eco, U., (2016). *La Estructura Ausente, Introducción a la Semiótica*. México, Debolsillo.
- Ming, D., (2013). *Historical Dictionary of Taiwan Cinema*. Estados Unidos. Scarecrow Press Editors.
- Fonoroff, P., (1988). *A Brief History of Hong Kong Cinema*. Estados Unidos. Recuperado de: [https://www.cuhk.edu.hk/rct/pdf/e\\_outputs/b2930/v29&30P293.pdf](https://www.cuhk.edu.hk/rct/pdf/e_outputs/b2930/v29&30P293.pdf)
- Gómez, F., (2011). *Wong Kar-Wai: Grietas en el Espacio-Tiempo*. España. Ediciones Akal
- Gubern, R., (2014). *Historia Mundial de Cine*. España. Editorial Anagrama.
- Heredero, C., (2002). *La Herida del Tiempo: El Cine de Wong Kar-Wai*. España. Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Hong, G., (2011). *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen*. Estados Unidos. Springer.
- Íñiguez, L. (ed.), (2006). *Análisis del Discurso*. España, El Ciervo.
- Lizarazo, D., (2004). *Fruición Fílmica: Estética y Semiótica de la Interpretación Cinematográfica*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Lotman, Y., (1979). *Estética y Semiótica del Cine*. España, Editorial Gustavo Gili.

- Lluís, J. (ed.), (2006). *Nuevos Cines, Nueva Crítica: El cine en la era de la globalización*. España. Ediciones Paidós.
- Maingueneau, D., (1989). *Introducción A Los Métodos De Análisis Del Discurso. Problemas Y Perspectivas*. Argentina, Hachette.
- Manzano, V., (2005). *Introducción al Análisis del Discurso*. España. Recuperado de: <https://personal.us.es/vmanzano/publicaciones.htm>
- Marchetti, G., (2006). *From Tian'anmen To Times Square: Translational China and the Chinese Diaspora on Global Screens, 1989-1997*. Estados Unidos. Temple University Press.
- Martin, M., (2002). *El Lenguaje del Cine*. España, Editorial Gedisa.
- Mitry, J., (1963). *Estética y Psicología del Cine, I. Las Estructuras*. España. Siglo XXI Editores.
- Metz, C., (1968). *Ensayos sobre la Significación en el Filme*. España, Paidós Comunicación.
- Metz, C., (1973). *Lenguaje y Cine*. España, Editorial Planeta.
- Mitry, J., (1990). *La Semiología en Tela de Juicio (Cine y Lenguaje)*. España, Akal Comunicación.
- Morton, L., (2009). *The Cinema of Tsui Hark*. Estados Unidos. McFarland.
- Nakajima, S., (2010). *The Evolution of Chinese Film as an Industry*. Japón. Waseda University.
- Nowell, G. (ed.), (1997). *The Oxford History Of World Cinema*. Reino Unido. Oxford University Press.
- Odham, L., (2007). *Historical Dictionary of Hong Kong Cinema*. Estados Unidos. Scarecrow Press Editors

- Pericot, J., (2002). *Mostrar para decir. La imagen en contexto*. España. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Phillips, A., Stringer J. (ed.), (2007). *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. Gran Bretaña. Routledge.
- Planas, R., (2019). *Historia del Cine Chino*. España. Editorial Almuzara.
- Powers, J., Kar, W., (2016). *WKW: The Cinema Of Wong Kar-Wai*. Estados Unidos. Rizzoli USA.
- Puig, L. (ed.). (2009). *El Discurso y sus Espejos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reyes, B., (2013). *El Cine y la Estética Cambiante*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rojas, C., Chow, E., (2013). *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*. Reino Unido. Oxford University Press.
- Sadoul, G., (2004). *Historia del Cine Mundial. Desde sus Orígenes*. España. Siglo XXI Editores.
- Tong, P., (2008). *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*. Estados Unidos. Intellect Books.
- Van, T., (1980). *Estructuras y Funciones del Discurso*. España, Siglo XXI Editores.
- Van, T., (1986). *Texto y Contexto. (Semántica y Pragmática del discurso)*. España, Catedra.
- Van, T., (2001). *El Discurso Como Estructura y Proceso*. España, Gedisa Editorial.
- Van, T., (2001). *El Discurso Como Interacción Social*. España, Gedisa Editorial.
- Ward, J., Hwee, S., (2017). *The Chinese Cinema Book*. Reino Unido. Bloomsbury Publishing.

- Wasserman, R., (1983). *El Lenguaje Cinematográfico: Un Idioma*. Argentina, Editorial Corregidor.
- Xavier, I., (2008). *El Discurso Cinematográfico: La Opacidad y la Transparencia*. Argentina, Manantial.
- Zavala, L. (2003). *Elementos del Discurso Cinematográfico*. México. Universidad Autónoma Metropolitana.

## REVISTAS

- Acón, C., (2015). Cine Chino: nacionalismos, cuasi-nacionalismos y (trans)nacionalismos/localismos en el cine de la República Popular China, Taiwán y Hong Kong. *Revista de Lenguas Modernas*, (Número 23), p. 496 - p. 506.
- Baruj, J., (2013). Modernismos y Cine Después de la Postmodernidad: El Caso de Wong Kar-Wai. *Razón y Palabra*. Recuperado de:  
<https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/430/462>
- Brower, J., (2009). La Teoría del Contexto De T. Van Dijk Como Proyecto Analítico Derivado del Pragmatismo Peirciano: Un Aporte a la Comprensión Semiótica del Discurso. *SciELO*. Recuperado de:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44502009000200008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502009000200008)
- Endrino, J. (ed.), (2015). Breve Historia del Cine Chino. *Asiateca*. Recuperado de:  
<http://www.asiateca.net/2016/01/04/edicion-pdf-breve-historia-del-cine-chino/>
- Marzol, A., (2017). The Film Industry in China: Past and Present. *Journal of Evolutionary Studies in Business*. Recuperado de:  
<http://revistes.ub.edu/index.php/JESB/article/view/j021>

- Perodomo, W., (2016). Un Modelo Semiótico para la Lectura del Discurso Cinematográfico. *AdVersus* (Número 30), p.153 – p.171.
- Scott, M., (2009). Quest for the long-lost roast duck. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/film/2009/mar/06/hong-kong-stealing-roast-duck>
- Tse, B., (2015). Golden era of Hong Kong cinema probably gone for good. *Ejinsight*. Recuperado de: <http://www.ejinsight.com/20150422-golden-era-of-hong-kong-cinema-probably-gone-for-good/>
- Zavala, L., (2013). Sobre la evolución de los géneros cinematográficos. *La Colmena*. (Número 80), p. 131 – p. 138. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5492837>
- Zavala, L., (2005). Cine Clásico, Moderno y Posmoderno. *Razón y Palabra*. Recuperado de: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>

## TESIS

- Bernal, M., (2013). *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 de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramos, A., (2017), *Cuando El Silencio Habla. Laconismo, Contención Y Amnesia En El Caballo De Turín (2011) De Béla Tarr, In The Mood For Love (2000) De Wong Kar-Wai Y La Mujer Sin Cabeza (2008), De Lucrecia Martel* (tesis de licenciatura), Universidad de Lima. Perú.
- Toro, J., (2016). *Del burdel al emporio cinematográfico: el papel fundamental, olvidado, principal y pionero del soldado español Antonio Ramos Espejo en el nacimiento del cine chino* (tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid.

## PAGINAS WEB

- Ain, L., (2005). The Hong Kong – Guangdong Film Connection – Preface. *Hong Kong Film Archive Leisure and Cultural Services Department*. Hong Kong. Recuperado de:  
[https://www.lcsd.gov.hk/CE/CulturalService/HKFA/en\\_US/web/hkfa/publications\\_souvenirs/pub/englishbooks/englishbooks\\_detail05/englishbooks\\_preface05.html](https://www.lcsd.gov.hk/CE/CulturalService/HKFA/en_US/web/hkfa/publications_souvenirs/pub/englishbooks/englishbooks_detail05/englishbooks_preface05.html)
- Álvarez, R., (2017). Sobre las estructuras narrativas en el relato cinematográfico. *Medium*. Recuperado de:  
[https://medium.com/@Mise\\_en\\_sceneHV/sobre-las-estructuras-narrativas-en-el-relato-cinematogr%C3%A1fico-146dcbd9c982](https://medium.com/@Mise_en_sceneHV/sobre-las-estructuras-narrativas-en-el-relato-cinematogr%C3%A1fico-146dcbd9c982)
- Collel, X., (2014). De la edad de oro de los años 30, a la nueva industria del cine chino. *Asiared*. España. Recuperado de:  
<http://www.asiared.com/es/notices/2014/05/de-la-edad-de-oro-de-los-anos-30-a-la-nueva-industria-del-cine-chino-5063.php>
- Gao, S., (2016). A History Of Traditional Hong Kong Cinema (1913-1970). *Culture Trip*. Estados Unidos. Recuperado de:  
<https://theculturetrip.com/asia/china/hong-kong/articles/a-history-of-traditional-hong-kong-cinema-1913-1970/>
- Gendron, Y. The True Story of Wong Fei Hung: Whiplash Snuffs the Candle Flame. *BRNS*. Estados Unidos. Recuperado de:  
<http://www.brns.com/pages4/action99.html>
- Kea, T., Tin, W., Toi, W., (2016). Cathay’s Cantonese Tour de Force. *bcmagazine*. Hong Kong. Recuperado de: <https://www.bcmagazine.net/tag/tso-kea/>

- Javiertzo, (2014). Un pequeño viaje a la China de los años 50. *Historias de China*. España. Recuperado de: <https://www.historiasdechina.com/2014/07/13/pequeno-viaje-china-de-los-anos-50/>
- Ming, D., (2018). The Journey Of Taiwan Cinema: From Taiwan New Cinema To Post-New Cinema. *Taiwan Insight*. Reino Unido. Recuperado de: <https://taiwaninsight.org/2018/10/31/the-journey-of-taiwan-cinema-from-taiwan-new-cinema-to-post-new-cinema/>
- O'Brien, P., (2018). Princess Iron Fan: Asia's First Full-Length Animated Feature. *Animationstudies 2.0*. Recuperado de: <https://blog.animationstudies.org/?p=2423>
- La Revolución Cultural y el cine chino: cómo sobrevivir y filmar el horror (2016). *EFE*. España. Recuperado de: <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/la-revolucion-cultural-y-el-cine-chino-como-sobrevivir-filmar-horror/10005-2925708>
- Reynaud, B., (2003). El Talento Emerge de la Censura. *El Dipló*. Chile. Recuperado de: <https://www.insumisos.com/diplo/NODE/3391.HTM>
- Simone, (2011). Una mirada a las generaciones del cine chino. *China Files: Reports From China*. Italia. Recuperado de: <https://www.china-files.com/una-mirada-a-las-generaciones-del-cine-chino/>
- Sudworth, J., (2019). 30 años de la masacre de Tiananmen: el gran acto de "olvido" de China. *BBC News*. Inglaterra. Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-48483335>
- Zhang, Y., (2003). A Centennial Review of Chinese Cinema. *Internet Archive Wayback Machine*. Estados Unidos. Recuperado de: [https://web.archive.org/web/20060317030301/http://chinesecinema.ucsd.edu:80/essay\\_ccwlc.html](https://web.archive.org/web/20060317030301/http://chinesecinema.ucsd.edu:80/essay_ccwlc.html)

- Zhu, Y., (s.f.). The Past and Present of Shanghai and Chinese Cinema. *The New York Times*. Estados Unidos. Recuperado de:  
<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/ref/college/coll-china-media-001.html>

## VIDEOGRAFÍA

- Herrera., G., Hugo, V., Valdés, P., [Zoom f7]. Christopher Doyle: Las claves para entender su estilo. [Archivo de video]. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Dm58ZMP1sE4>
- Kar, W., (productor) y Kar, W., (director). (1997). *Happy Together*. [Cinta cinematográfica]. Hong Kong: Block 2 Pictures, Jet Tone Production.
- Kar, W., (productor) y Kar, W., (director). (2000). *In The Mood For Love*. [Cinta cinematográfica]. Hong Kong: Block 2 Pictures, Jet Tone Production, Paradis Films.
- Lau, J., (productor) y Kar, W., (director). (1995). *Fallen Angels*. [Cinta cinematográfica]. Hong Kong: Block 2 Pictures, Jet Tone Production.
- Lifante, S., [Quetzal]. (2019, febrero 7). Ovejas Eléctricas- El cine de Wong Kar Wai [Archivo de video]. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=XOMJhzudlY4>
- Lifante, S., [Quetzal]. (2019, agosto 22). Ovejas Eléctricas- La belleza de In The Mood For Love. [Archivo de video]. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=74z-UMWFixw>
- Yi, K., (productor) y Kar, W., (director). (1994). *Chungking Express*. [Cinta cinematográfica]. Hong Kong: Jet Tone Production.