



Wong Kar-wai, la estética de la ausencia

Por Alberto Guerra Bravo

Grado en Comunicación Audiovisual

Facultad de Comunicación (US)

Tutorizado por Manuel J. Lombardo

Septiembre 2019

Agradezco a la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla (FCOM) por los cuatro años de enseñanzas que culminan con este proyecto.

Extiendo también este sentimiento a mi tutor Manuel J. Lombardo por los consejos y la ayuda prestados durante el proceso de gestación y creación de este documento. Por último, agradecer también la labor de todos los investigadores mencionados, que también han contribuido al proyecto.

Todas las traducciones de este documento son propias, intentando mantener al máximo la expresión de los autores originales.

ÍNDICE DE CONTENIDOS:

0	INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA.....	5
1	HONG KONG Y WONG KAR-WAI.....	7
1.1	Cultura y ser: budismo, taoísmo y confucianismo.....	7
1.1.1	Budismo.....	9
1.1.2	Taoísmo.....	11
1.1.3	Confucianismo.....	13
1.2	La colonia floreciente. Oriente contra Occidente.....	15
1.3	Hong Kong, el cine y una industria propia.....	18
1.4	Los años 60 y la huida de la china continental.....	20
1.5	El área colonizada vs. La <i>mainland</i> china.....	22
2	WONG KAR-WAI: estilo y forma.....	26
2.1	La ausencia: lo vacío y lo lleno.....	26
2.2	Construcción escenográfica: arquitectura de la ausencia.....	30
2.3	La cámara como el ojo de la intimidad.....	34
2.4	Color como identidad propia, luz y texturas: nostalgia por lo faltante.....	37
2.5	Influencias occidentales y orientales, la construcción de la narración: familia, amor y “lo platónico”.....	41
2.6	Lo incompleto: la obra en constante mutación, desarrollo y actualización. Ausencia de final.....	44
3	ESTUDIO DE OBRAS: <i>Chungking Express</i> y <i>Happy Together</i>	46
3.1	Contexto histórico, social y personal del director: juventud contra consagración. Búsqueda de la identidad en dos <i>filmes</i> de dos épocas diferentes.....	46
3.2	Construcción de una identidad a través de conexiones entre personajes. Ausencias que alimentan el desarrollo de la trama: la falta de amor en <i>Chungking Express</i> y la falta de raíces en <i>Happy Together</i>	52
3.3	La cámara y la captación y expresión del vacío: intimidad, musicalidad e imagen, continuación de las emociones de los personajes, erotismo, ensoñación, desapego y despersonalización.....	59
3.4	Luz, color y música: los pilares estilísticos sobre los que se sustenta la expresión	

estética de Wong Kar-wai. Tipos de iluminación, uso de los colores y las bandas sonoras en <i>Chungking Express</i> y <i>Happy Together</i> . Puesta en común.....	65
4 CONCLUSIONES: Cómo condicionan los conceptos de “ausencia” del budismo y el taoísmo la estética en el cine de Wong Kar-wai.....	72
○ Cómo el vacío hace avanzar y desarrollarse las formas del cine de Wong Kar-wai.	
○ La nada como motor de la trama y como razón para el desarrollo de las formas y los personajes.	
○ La ausencia de algo y como hace crecer la trama; qué se usa a nivel formal para que la trama avance.	
○ Detalles estilísticos: música, estética de film noir, influencia del cine mudo, color como un simple añadido estético del cine de Wong, texturas aterciopeladas, espacios cerrados y lugares abarrotados o estrechos (claustrofobia visual).	
5 BIBLIOGRAFÍA.....	74

INTRODUCCIÓN

En una era en la que la globalización toma cada vez más y más peso en el día a día, las culturas ven progresivamente difuminadas sus fronteras. Hasta cierto punto, los pilares y ejemplos tradicionales de cada cultura han ido adquiriendo referentes de una cultura predominantemente judeocristiana y eurocéntrica siguiendo preceptos grecorromanos clásicos en arte y filosofía; a día de hoy estudiar a Platón, Lutero y Marx se ha convertido en una constante en todos los países del hemisferio occidental, pero también lo ha sido en países del hemisferio oriental. Sin embargo, y aunque las culturas occidentales estén sufriendo un proceso de homogeneización progresiva bajo la influencia de Europa y los Estados Unidos, las culturas orientales, que alcanzaron altas cotas de esplendor por su cuenta durante milenios previos a los periodos de desarrollo occidentales, han adoptado ciertas ideas y costumbres, pero han mantenido los orígenes de su pensamiento y culturas tradicionales.

Un ejemplo claro de la conjunción entre Occidente y Oriente sería la antigua colonia británica y actual región especial de China: Hong Kong, que a pesar de sus orígenes y tradiciones típicamente chinas, absorbió un gran número de aspectos culturales de Occidente. A día de hoy esto la convierte en uno de los mejores ejemplos del encuentro de los dos extremos del mundo y a la vez la ciudad donde se desarrolla una de las producciones audiovisuales más prolifas, únicas y exitosas del s. XX. Entre el amplio número de creadores que han nutrido el cine de la excolonia con grandes éxitos de todos los tipos, este documento se centrará en la figura de Wong Kar-wai y cómo la concepción milenaria budista y taoísta del vacío y la ausencia de elementos representa una influencia en su estilo estético.

A través de un estudio cuantitativo de diferentes recursos bibliográficos y audiovisuales sobre el autor, su entorno y su estilo, se establecerá un análisis comparativo de dos *filmes* (*Happy Together* y *Chungking Express*) escogidos como ejemplos claros de principales representaciones de la ausencia en mundo cinematográfico hongkonés y asiático. Este documento está organizado en tres capítulos principales y un último capítulo de conclusiones:

- Hong Kong y Wong Kar-wai: una breve introducción al contexto histórico, político y cultural de Hong Kong y la *mainland* china.
- Wong Kar-wai, estilo y forma: una vista constructiva y simplificada de los términos que se van a tratar con respecto a su estilo, además de una síntesis de su construcción formal e influencias.
- Estudio de las obras: análisis y comparación de ambas obras, su fondo, su forma y sus influencias culturales, estéticas y estilísticas.

- Conclusiones: comprobación de la validez o invalidez de la hipótesis presentada al principio del mismo documento, contextualización y perfilado de conceptos sueltos.

Palabras clave: ausencia, vacío, lleno, Hong Kong, Asia, cine, budismo, taoísmo, Wong Kar-wai e interculturalidad.

1. HONG KONG Y WONG KAR-WAI

CULTURA Y SER: CONFUCIANISMO, TAOÍSMO Y BUDISMO

La vasta amplitud de China es comparable a lo apasionante de su cultura. China ha sido durante milenios una de las tres mayores y más influyentes potencias del mundo, tanto a nivel artístico, como económico, filosófico y político. Siendo uno de los países con mayor extensión y poder de toda Asia, sumado a una historia de cuatro mil años de antigüedad y a su frontera física con la India, lo convirtieron en el principal transmisor de cultura del hemisferio este para todos los países de su alrededor: Vietnam, Camboya, Corea, Japón, etc. China es el catalizador de todo lo que se refiere a cultura oriental.

En todos los sucesivos gobiernos, reinos y dinastías que han formado China, se han creado y producido obras e inventos que han propulsado al mundo y que son la razón del éxito de su sistema burocrático y ejecutivo: desde el papel o la imprenta hasta también la pólvora o los instrumentos de navegación. Esto siempre los ha perfilado como a una nación de alto respeto y les ha valido ocupar importantes lugares dentro de las políticas internacionales, tanto diplomáticas como comerciales; todo esto a pesar de que hasta el s. XIX, China era un país que miraba siempre hacia sí mismo y su territorio. Hasta muy poco tiempo antes, los países europeos dominantes ambicionaban sus producciones y compraban grandes cantidades de sus productos de lujo, esto se puede ver fácilmente en películas europeas inspiradas en la época como *Marie Antoinette* de Sofia Coppola (donde por su enlace, la futura reina Maria Antonieta recibe del emperador Qing un amplísimo set de las mejores porcelanas por su enlace). De esta manera, China se mantuvo durante muchos siglos como un país de autosuficiencia, que exportaba sus bienes al extranjero, pero que no importaba nada del exterior.

Como ya hemos mencionado, el s. XIX se perfila como un periodo de cambio del paradigma entre Europa y el Imperio Qing, ¿por qué? Tras una floreciente industrialización por parte del Imperio Británico, su colonia más importante y una de las más antiguas, la India, vive un paso adelante y la East India Company crece con velocidad aumentando su producción de uno de los productos más exitosos de la época: el opio. El gobierno chino, tras mucha controversia, prohibió tajantemente todo consumo o venta de opio dentro de las fronteras nacionales alarmado por su popularidad y capacidad de provocar adicción (Mitter Rena, 2008). Sin embargo, el opio se podría concebir solo como una excusa por parte del Imperio Británico para prender la mecha que cambiara la balanza a su favor: al rechazar el producto británico, Inglaterra declaró automáticamente la guerra a un Imperio de Qing absolutamente inferior a niveles de efectivos, armamento y además con una población que sufría una plaga de adicciones que mantuvieron a gran parte de la población fuera de la utilidad que necesitaba el país.

Tras esta Primera Guerra del Opio (1839-1842), China fue humillada y expuesta a nivel internacional, a su vez también fue repartida entre potencias extranjeras, que como Inglaterra, controlaron fuertemente territorios completos y establecieron leyes laxas para sus productos y para ellos mismos, que no eran afectados por la ley china en su territorio. Es aquí donde comienza la historia de Hong Kong tal y como la conocemos ahora, colonia que en el s. XX se convertiría en la capital financiera de Asia y uno de los territorios más poderosos del mundo, mezclando la cultura china con ciertos aspectos occidentales.

La aldea de pescadores que pasó a convertirse en el centro de Asia, mantuvo y mantiene a día de hoy una cultura virtualmente china, excepto por el idioma, Hong Kong y China comparten historia, cultura y orígenes étnicos iguales, es por eso, que resultaría infructuoso, hablar de Hong Kong, sin atisbar un poco los grandes pilares que sostienen la cultura de las y los chinos que ya sea en China continental, Hong Kong, Macao, Taiwán o Singapur todos comparten.

Si bien, los países del eje occidental resultan ser una mayoría muy superior a la de los países asiáticos, hay un hecho palpable en la raíz de todos ellos que no podemos negar: un profundo apego a las religiones abrahámicas tales como el Judaísmo, el Cristianismo o el Islam, que son todas “religiones monoteístas que creen en un ser todopoderoso, “eterno”, creador del universo y perfecto” (Siderits, Mark., 2008), entre las que, como vemos hay multitud de nexos de unión. Esto puede parecer homogeneizante (y en parte un poco ateo-marxista y nietzscheano, planteado de una forma tan simple), pero nada más lejos de la realidad: las religión en Occidente tiene una base muy profunda en la fe, que en lugar de tener que ver con la razón se asocia a la pasión (Siderits, Mark., 2008), ya que buscan la salvación. De este modo, las religiones de este tipo, promueven un concepto de creencia basada en la devoción y la competición entre unos y otros para alcanzar la iluminación.

Muchos de los que lean este documento sabrán de lo que se conoce como el “individuo colectivo” que forma parte de grandes ensayos sobre sociología asiática en los que no vamos a profundizar mucho más que para explicar este concepto: el “bien común” está por encima del realización personal, pues antes que nosotros mismos somos parte de un grupo, de una familia o de una nación (Phuong-Mai, N., Terlouw, C., Pilot, A. 2005). Este concepto se opone tajantemente al ser natural de las religiones occidentales, donde el objetivo es uno mismo y alcanzar la divinidad a través de sus propios actos; mientras, en las religiones y voces de pensamiento orientales, la idea es entender nuestro lugar en el mundo, respetarlo y protegerlo, dicho de una manera más simple: no desear más de lo que te corresponde, ser parte del todo y cumplir con el cometido que la sociedad me ha encomendado desde mi nacimiento.

Estos tres últimos puntos resumen las tres religiones dominantes de Asia Oriental, y están

presentes no solo en la órbita china, sino en la vietnamita, la coreana, la japonesa, etc.: el budismo, el taoísmo y el confucianismo, de las que hablamos a continuación.

1. Budismo.

Según el Diccionario de la Real Academia Española es “una filosofía y conjunto de creencias y prácticas espirituales establecidos por el príncipe Gautama en el norte de la India a fines del s. VI a. C., que buscan liberar al ser humano de sus deseos, pasiones y dolores hasta que alcanzar el supremo conocimiento y el *nirvana*”. Sin embargo, esta descripción se queda escueta a la hora de entender el budismo y el porqué de que lo entendamos como una religión; y es que es una doctrina filosófica que tiene organización religiosa, pero carece de idea de “Dios”, osea, no-teísta.

Resulta extraño pensar en una religión que carece de ser superior o de ser al que alabar y copiar, sin embargo, en el budismo, no se persigue la idea de una salvación como en el cristianismo o el resto de religiones, sino que se aspira a la idea de la *sublimación del ser*. Sublimarse, no quiere decir ver la perfección o conseguir la bendición de un ser poderoso; quiere decir según los budistas indios “encontrar la salvación de nuestro insatisfactorio estado actual a través de conocer la realidad sobre quiénes somos y dónde encajamos en el universo” y para conseguir esto, solo se podía hacer a través de la razón filosófica (Siderts, M., 2008), aunque esto no se dice con intención de negar la fe o la religión, ni con la intención de localizar el budismo en la categoría de ser una filosofía únicamente, sino tal y como dice el profesor Siderts “para muchísimas personas en la antigua India [...], era absolutamente plausible usar nuestras facultades racionales en la búsqueda de la salvación religiosa”. Al fin y al cabo, el budismo es la doctrina espiritual que sigue las enseñanzas del “*buddha*” Siddharta Gautama, y un “buda”, es el concepto que se usa para hablar de aquellos que han alcanzado la “iluminación” o “nirvana”.

El Buda no dejó realmente ningún tipo de escrituras ni código que seguir, esto fue una política básica en sus enseñanzas, pues renegaba de la fiabilidad de las escrituras y promulgaba que las enseñanzas se pasaran de manera oral en las escuelas para ejercitar la memoria. Pero un tiempo después de su muerte se escribieron sus enseñanzas para poder guiar a las diferentes escuelas que surgían con las ideas de Gautama y aquí surgen las bases del budismo: el camino medio (o la idea de que ni el extremo gozo ni el extremo ascetismo son la verdadera manera de encontrar el camino de la salvación), “las cuatro nobles verdades” que se encuentran en el camino (*dukha* – descontento, *samudaya* – deseo, *nirodha* – cese, *magga* – noble camino óctuple para el cese), “noble camino óctuple” para cumplir con las nobles verdades (correctos entendimiento, lenguaje, modos de subsistencia, esfuerzo, correctas acciones, atenciones, intención y concentración), “*pratityasamutpada*” (toda acción tiene una consecuencia - *karma*), la no seguridad de las

escrituras, “*tri laksana*” (tres marcas de la existencia: *anitya* – transitoriedad, *anatman* – insustancialidad del yo, y *dukha* – sufrimiento), renacimiento (reencarnación) y *nirvana* (iluminación/liberación).

El budismo se originó en los territorios al norte de la India próximos a Nepal, y entró al resto de Asia a través del comercio de la Ruta de la Seda, pasando por toda China, Corea, Japón y el sudeste asiático. Tras la muerte de Buda alrededor de los s. V y IV después de Cristo, el budismo se dividió en tres escuelas diferentes: budismo Mahayana, budismo Theravada y budismo Vajrayana (esta última también se puede encontrar incluida dentro del budismo Mahayana), ordenadas aquí de mayor a menor número de fieles. El budismo Theravada es la escuela que más se centra en las antiguas escrituras y se sigue en Sri Lanka y el sudeste asiático. El budismo Vajrayana viene de la tradición *tántrica* y se caracteriza por seguir un culto secretista basado en la recitación de *mantras* y las prácticas esotéricas; es propio de ciertas sectas japonesas, coreanas y chinas. Y el budismo Mahayana, o la escuela más seguida y a la vez la que tiene más movimientos o sectas en su interior: los tibetanos, la tradición de Tierra Pura, la escuela de Shingon y el Zen, entre otras se adscriben a esta tradición budista, que recoge tanto los escritos del Canon *Pali* (propios de todas las ramas del budismo), sino también los pensamientos de muchísimos más discípulos de Buda y otras escuelas de pensamiento. Más del 50% de la población budista sigue la tradición Mahayana, perteneciendo el principal país en seguidores (China) a esta rama.

La conversión de China y el resto de Asia en un grupo de mayoría budista fue escalonada pero relativamente rápida, pronto, encontramos que es practicada a lo largo y ancho de los países y además que China se convierte en un centro poderoso del estudio y la creación de escuelas y teorías budistas. El budismo de la escuela Zen, también conocido como budismo *chán*, es la escuela que más nos interesa por la profunda influencia que tuvo en el arte y la cultura de los grandes países de Asia, al romper con la tradición del estudio racional de los textos escolásticos budistas puesto que para su transmisor, Bodhidharma, lo importante era “enseñar el budismo más allá del estudio de los textos”, una idea que lo relaciona profundamente con el taoísmo chino y el mundo de “los caminos de liberación” (Watts, A., Vázquez, J. A., 2003).

El carácter del Zen se caracteriza por la alta relación entre la cultura china y la india, sobre todo la china; esto da lugar a una ambición por la esquematización y la simplificación de un mundo lleno de matices y diferencias. El mundo del Zen es un mundo de contemplación y admiración, y al igual que en el *Tao*, se piensa que

“La diferencia importante entre el Tao y la idea usual de Dios reside en que mientras Dios produce el mundo por creación (wèi), el Tao lo produce por "no creación" (wúwèi), que significa algo parecido a lo

que llamamos "crecimiento" .” (Watts, A., Vázquez, J. A., 2003).

La admiración de lo desconocido es una de las principales ideas del tao, se relaciona de manera directa con el budismo a través del budismo Zen y supone una de las bases de la cultura del pensamiento chino. El taoísmo y su ambición por entender el mundo a través de la contemplación, influye e influyó a todos los países de la órbita china por eso hablaremos a continuación de cuáles son las ideas y su estilo.

2. Taoismo.

Según el diccionario de la Real Academia Española es la “doctrina religiosa y filosófica fundada en China por Lao-Tsé en el s. VI a. C.”, sin embargo, la brevedad y simplificación que esta definición ofrece nos impide entender qué significa el *Tao*, quién lo inventó y a qué necesidades responde. Después de diversas comparaciones, podemos llegar a la conclusión de que en primer lugar “taoísmo” alude a la doctrina filosófico-mística predicada por Lao-Tsé. (Maspero, H., 2000) Se basa (quizás influido por el budismo) en la búsqueda del conocimiento puro o identificación con el Espíritu del Universo, vago principio llamado *tao* (Vía o Camino) que precede a todo lo creado (Lao-Tsé, 2010).

El *Tao* es el concepto principal de esta idea filosófico-religiosa y es un concepto difícilmente acotable. El origen del término está en el carácter chino 道 (dào), sinograma compuesto por 首 (tóu) y 辵 (chuò), caracteres que simboliza la “cabeza” y la acción de “ir” o “caminar”, y podría traducirse como el camino de los cielos o la naturaleza (Lao-Tsé, 2017). Sin embargo, aunque podríamos decir que es muy difícil acotar el *tao* como un concepto tangible, esto no limita su expresión ni la del propio taoísmo; según las propias palabras del maestro Tsé (Lao-Tsé, 2010):

<i>I</i>	<i>IV</i>
<i>El Tao que puede ser expresado,</i>	<i>El Tao es siempre vacío,</i>
<i>no es el Tao permanente.</i>	<i>y por mucho que actúe</i>
<i>El Nombre que puede ser emitido,</i>	<i>nunca contiene nada.</i>
<i>no es el Nombre permanente.</i>	<i>Es un abismo,</i>
<i>El principio del cielo y la tierra se hayan en el</i>	<i>así como la raíz de todos los seres. [...]</i>
<i>“No Ser”.</i>	<i>Es profundo y parece existir y no existir.</i>
<i>El “Ser”, de los infinitos seres, es la madre de</i>	
<i>todo lo que se pueda nombrar... [...]</i>	

<p><i>XV</i></p> <p><i>[...]</i></p> <p><i>Quien se mantiene en el Tao, no desea sentirse satisfecho.</i></p> <p><i>Pues solo careciendo de deseos, se puede ser humilde, moderar las inquietudes nuevas sin renovarse</i></p>	<p><i>XXI</i></p> <p><i>El contenido de la gran virtud emana del Tao.</i></p> <p><i>El Tao engendra las cosas caóticas y oscuras.</i></p> <p><i>Caos y oscuridad son en Él formas.</i></p> <p><i>Oscuro y caótico son en Él cosas.</i></p> <p><i>La inescrutable existencia es en Él esencia.</i></p> <p><i>En sí está su esencia verdadera.</i></p> <p><i>En su esencia está la confianza. [...]</i></p> <p><i>¿Cómo sé que todo procede de Él?</i></p> <p><i>Por Él mismo.</i></p>
--	--

Según los estudiosos occidentales, la idea del *Tao*, se relaciona mucho con las ideas occidentales de Dios, Trinidad, Alá, o incluso Dharma en el hinduismo. El *Tao*, es todo y es nada, es lleno y vacío, es físico e incorpóreo, es real y es inexistente, es presente, pasado y futuro; todo lo sabe y todo lo desconoce, todo y nada emanan de Él, es el universo y el átomo más pequeño, sublime y mundano. A pesar de eso, el *Tao* carece de saberes o éticas, él en sí mismo en lo bondadoso y lo cruel; por lo tanto, podríamos hablar del *tao* como de la suprema armonía de todas las cosas, la suprema igualdad o la falta de deseo. Al entender mejor a qué se refería el fundador del taoísmo, el maestro Tsé (Lao-Tsé, Lao-zi...), podemos continuar entendiendo mejor los puntos que expresan esta idea religiosa.

Se cree que el taoísmo surgió alrededor del s. VI o el V, antes de Cristo, en China (coetáneo al budismo), como un culto filosófico liderado por el Maestro Tsé, uno de los pensadores más importantes y respetados de la historia de China y del mundo entero. Entendido como “la armonía absoluta entre las fuerzas de la naturaleza” saca de ahí sus su símbolo; la rueda partida en dos, el yin y el yang (en chino *yínyáng*) conocidos como las dos fuerzas opositorias de universo: *yín* femenino de color negro y el *yáng* masculino de color blanco.

El taoísmo aboga por una vida alejada de las necesidades y las ambiciones, avala la introducción del ser en el flujo del *tao* a través de la meditación y la conexión intrínseca de todo ser con su origen superior y las fuerzas que lo componen (Lao-Tsé, 2017). El taoísmo aboga por el quietismo y la inacción (Lao-Tsé, 2010), nunca podremos ser el *Tao* pero, podemos aspirar a entrar dentro de Él y así encontrar el estado final de Sabiduría Perenne a través del *wúwèi* o la no interferencia en el curso de las cosas (Lao-Tsé, 2010).

Aunque pueda parecer un camino filosófico-religioso poco claro u obscurantista, la verdad es que el taoísmo tiene un objetivo muy claro que se recoge en su escritura suprema, el *Tao Te King* (Dào Dé Jīng): la inmortalidad. A través de la inacción y el natural flujo de las cosas el pensador aspira encontrar la inmortalidad a través de una complicada teoría del cuerpo cósmico: entendiendo nuestra relación con el yin y el yang, podremos entender el universo y al entender el universo, podremos entrar en el *Tao* que nos insufla la vida (o *chi - qi*, 氣) y entrar entrar en él.

El taoísmo tal y como se entiende hoy ha sido profundamente alterado y adaptado tras los más de dos mil años de historia de este. Desde el siglo II d. C., el Imperio Chino aprovechó el ascenso de fama del taoísmo y lo mezcló con las religiones politeistas tradicionales chinas para crear un culto dirigido más a la figura del Emperador. En muchos lugares, el taoísmo que se practica a día de hoy no tiene ninguna relación con el taoísmo del maestro Tsé, y está ampliamente desligado al original, pero resulta sorprendente destacar el sincretismo de esta creencia con la cultura china tradicional y como se adaptó de forma magistral a los diferentes cambios de gobierno. El taoísmo se cree también coetáneo a las enseñanzas éticas y filosóficas principales de china, con lo cual representa claramente todas las tradiciones más antiguas del país en sí mismo, a la vez que las adapta a su doctrina con facilidad. Entre las muchas ideas que recoge el taoísmo, se encuentran las del confucianismo, filosofía principal para entender a la gran mayoría de los países asiáticos y que surgió a la vez que el taoísmo bajo la figura de Confucio (Kǒngzǐ).

3. Confucianismo.

Según la Real Academia Española es el “conjunto de creencias y prácticas religiosas establecidas por Confucio en China en el siglo VI a. C.”, sin embargo, en *An Introduction to Confucianism*, los profesores Yao Xinzhong y Yao Hsin-chung, obtienen una definición bastante próxima a lo que es el confucianismo para los chinos:

“[...] lo que se quiere entender por 'confucianismo' es más una tradición generalmente enraizada a la cultura china y nutrida por Confucio y los confucianos en lugar de una religión de nueva creación o un nuevo sistema de valores iniciados por Confucio unicamente. [...] Fue Confucio quien exploró profunda y elaboró largamente los principio básicos de lo que iba a ser el Confucianismo, y fueron también Confucio y sus discípulos quienes exitosamente transmitieron y transformaron su antigua tradición.”

Por lo tanto, el confucianismo debería de entenderse como una cristalización de la preocupación del este de Asia por las relaciones sociales que se apoyan en él (Yum, J. O., 1988). Por lo tanto, se podría decir que el confucianismo es *humanismo*, siendo entendido como un cálido sentimiento humano entre personas y que enfatiza fuertemente la *reciprocidad* (Yum, J. O., 1988).

En sí la palabra “confucianismo” es solo la palabra que los primeros misioneros jesuitas en China le dieron a las diferentes escuelas que conforman el *ru* (儒 - rú, 家 - jiā, escuela ru del pensamiento), básicamente escuelas de ética y educación ciudadana. El confucianismo se basa en el concepto del tiān (天 - cielo) contra el del individuo, que observa la superioridad del primero entendiendo su lugar en el mundo para así encontrar la realización de sí mismo. Esta idea de conocer el lugar también se puede extender según Joël Thoraval a cinco entidades cosmológicas: Cielo (天), Tierra (地 - dì), Gobierno o Soberano (君 - jūn), Ancestros (親 - qīn) y Maestros (師 - shī), a las que el individuo debe respeto en todo momento de su vida y con las que debe mantener unas Cinco Constantes: Rén (benevolencia y altruismo), Yì (justicia), Lǐ (mantenimiento de los ritos), Zhì (conocimiento) y Xìn (integridad). Todas las personas, según esta idea están relacionadas con otras a través de nexos que siempre tienen que entenderse y respetarse a la hora de convivir: el confucianismo es la consagración de la tradición, del respeto a la experiencia vital y la alabanza al *statu quo* de la civilización.

Con estas descripciones podemos entender de manera muy resumida qué es el *confucianismo* como se entiende en la órbita china y por qué es de tanta importancia; y es que las relaciones interpersonales en Asia son algo de profunda relevancia a la hora de querer entender su historia y su cultura.

En la China actual, como decíamos al principio, la religión y las tradiciones tienen un contexto siempre grupal, desde su origen hasta su práctica. El masificado sincretismo de las creencias que existen en el país hace que durante siglos, todas esas religiones hayan tomado parte en determinados lugares de su historia, tradición y cultura. En China (y en Asia en general) la “participación” en los eventos religiosos por parte de la población es muy alta, a pesar de que la gente no sea religiosa, las religiones se entienden como una cuestión del comportamiento grupal o tradicional de la familia (Dai, L. Y., & Georgetown University, 2009) o del mismo gobierno (que poniendo de ejemplo el caso de la China continental), actúa como un gran padre de todos los ciudadanos por su bien y mejora.

Si el confucianismo es la explicación más fácil de las relaciones interpersonales y el hecho de que China sea un país donde el grupo domina sobre el individuo, el taoísmo es la explicación fácil de cómo entender de manera efectiva la pintura, la poesía y la música en China y en gran parte de Oriente lejano. Los conceptos de los que hablamos con respecto al vacío (que también son comunes al budismo) se reflejan en la construcción de las frases, en el sonido meloso y solitario del èrhú (violín chino) y sobre todo en la pintura mural de la dinastía Yuan (1277-1367), primordialmente en blanco y negro, estilo muy representativo del convulso periodo en el que se desarrolla una de las

cumbres de la pintura china (Cheng, F., 2004). Como hemos explicado, la apreciación del vacío en la estética china, va la par con la idea del individuo colectivo y el ideal confuciano, ya que (y usando las palabras de François Cheng en Vacío y Plenitud, 2004): “el hecho de que haya una montaña y una nube no quiere decir que sean elementos separados, sino que están unidos por un vacío (wú) y eso es lo que permite al pintor unir dos elementos que en un principio se consideran separados”, a la vez que nos hace entender el porqué de unir mediante rituales y prácticas de respeto a dos individuos separados por la edad, el saber o el estatus social.

Ideas tan abstractas como estas son necesarias para entender las idas y venidas de todos los territorios de China, y en especial, aquel que nos acontece en este documento; Hong Kong un territorio que tras ser separado de su madre patria durante casi dos siglos, ha recogido en sí la contradicción de ser China, sin serlo o haber crecido dentro de su identidad; como un ente externo al centro principal. Sin embargo y como explicaremos posteriormente en siguientes puntos, Hong Kong contuvo dentro de sí el caldo de cultivo perfecto para una explosión cultural sin precedentes y a su vez dio cobijo a miles de artistas que huyendo del continente encontraron en el territorio colonizado la excusa perfecta para mostrar al mundo una visión de sí mismo no convencional.

Wong Kar-wai, el director sobre el que pivotará este documento, se nutrió de ambos extremos culturales; tanto la China continental como la hongkonesa, quizás eso es lo que lo hace perfecto para un estudio que pretende elaborar puentes entre territorios artificialmente alejados.

LA COLONIA FLORECIENTE: ORIENTE CONTRA OCCIDENTE.

Durante los s. XVIII y XIX, el mundo, y especialmente los países Europeos, vivieron una etapa de absoluta explosión, tanto económica como técnica, que se financió en su mayoría a través de un sistema colonialista. Tras haber dejado atrás a España y Portugal, dos nuevas potencias se elevaban en el horizonte del globo; el Imperio Británico y la Francia post-revolucionaria empezaron a luchar ávidamente por cada trozo de tierra que se pudiese obtener en el mundo conocido. Tras muchos siglos de olvido y abuso, África fue completamente conquistada por estas dos potencias que la dividieron a su antojo; ocurrió algo similar en Asia y Oceanía, donde el Imperio Británico extendió aún más sus brazos de poder utilizando a la India como columna vertebral. Ante un panorama como este, tal y como explicábamos al principio del punto previo, el Imperio Qing no iba a ser en ningún caso la excepción de la regla general y a través de los intereses comerciales europeos en una China que sufría de grandísimos problemas internos, Francia y Gran Bretaña acabaron fácilmente apoderándose del territorio chino que quisieron.

La isla de Hong Kong, hacia el s. XIX era una pequeña región de pescadores próxima a Cantón, montañosa, perdida y en la que vivían unas pocas familias. China siempre fue un país

profundamente centrado en el interior de su territorio, poco interesado en el comercio marítimo y la expansión propia del colonialismo británico o japonés (más de corte marítimo y portuario). Por esta razón, el territorio privilegiado de Hong Kong, localizado en delta del río Perla, y abierto totalmente al mar de China Meridional supone un puerto central que conectaba China con todo el mundo y en el s. XIX, con la mayor parte de las colonias británicas.

China no lo notó a pesar de la influencia cultural que llegó a tener en el territorio de Asia Oriental, la política china nunca llegó a interesarse verdaderamente por la expansión marítima ni el dominio de los mares, además tampoco tuvo relaciones comerciales realmente importantes con las potencias extranjeras, hasta bien llegado el s. XVIII; es aquí donde la pequeña aldea de Hong Kong entra en juego. Con la conquista de Hong Kong por parte de los británicos en los años cuarenta del s. XIX, la colonia empieza un nuevo ciclo y tras haberse anexionado posteriormente (tras una segunda Guerra del Opio entre Gran Bretaña y China) las penínsulas del Kowloon y algunas otras islas de alrededor, Hong Kong se acaba convirtiendo en el puerto más grande e importante de Asia Oriental, comerciando principalmente con la India y Malasia (Carroll, J. M., 2007) y disfrutando de grandes privilegios. Eso no quería decir que el territorio o los nativos que lo habitaban tuvieran acceso a esos privilegios.

La población de Hong Kong asistió pasivamente a la situación cambiante y se adaptaron a la situación para sacar el mayor provecho posible de aquella situación. Sin embargo y tal y como explica John M. Carroll en *A Concise History of Hong Kong*:

“[...] La relación histórica de Hong Kong con China y Gran Bretaña ha dejado también un legado humano. Esta relación produjo una comunidad de residentes chinos que a veces se diferencian a sí mismo como “un grupo especial” de chinos y de este modo diferentes a sus compatriotas continentales. Aunque muchos académicos han visto esta deriva de identidad hongkonesa como algo relativamente reciente, tiene su raíz en el s. XIX tardío, cuando los chinos que vivían en Hong Kong contrastaban el orden y la prosperidad de la colonia con el caos político y el atraso económico de la China continental. Los chinos y las comunidades de expatriados occidentales en Hong Kong aún viven vidas mayoritariamente separadas después de ciento cincuenta años de historia común, con una mayoría de expatriados sin ninguna intención o interés de aprender o hablar algo de chino. Todos los expatriados se relacionan con chinos en el trabajo, pero no es raro aún en la actualidad, el no haber conocido a un solo occidental, a los que normalmente se refieren como “demonios extranjeros”.”

De esta manera podemos entender que aunque estuviese literalmente separada del resto del territorio chino, Hong Kong nunca perdió su profundísima vinculación con el resto de China a pesar

de haber perdido contacto directo con ellos. Festivales, celebraciones, hasta el diseño de las ciudades y de los edificios están basados en la filosofía china, el *fengshui*, y aunque muchas de las influencias modernas en arquitectura y actitud del continente llegaron a través de Singapur, las calles de cualquier parte de Hong Kong, parecen calles normales de cualquier ciudad china, aunque con pequeñas pinceladas de Occidente en los edificios coloniales y algunas iglesias.

Gracias al desarrollo traído por el capitalismo salvaje del Imperio Británico primero y luego de la influencia estadounidense, Hong Kong se convirtió en el centro económico de Asia durante el s. XX y actualmente comparte importancia con Shangái a nivel internacional. La anexión de Hong Kong por parte de la Corona Británica saneó las cuentas de la East Indian Company y supuso además la entrada directa del comercio internacional al territorio chino (Tsang, S., 2003), posteriormente, propició la entrada directa de Estados Unidos en China, que aprovechó al máximo la situación de la colonia como puerto marítimo y cabeza de entrada de las empresas en Asia. Crear un ambiente como este dio lugar a un caldo de cultivo perfecto para la especulación y facilitó la explosión de Hong Kong como potencia económica al margen de la China comunista tras el 1949, que sufría de constantes bloqueos económicos por Estados Unidos. Según los datos que ofrece Vox Media (2018), Hong Kong ha sido profundamente importante para China durante el s. XX, debido a su gran proyección exterior y su economía poderosa que daba salida a los productos chinos antes de que China entrase en el camino de la reconversión; sin embargo, mientras que en el s. XX, el producto interior bruto de Hong Kong constituía la cifra similar al 75% del de la China continental, en la actualidad solo representa un tercio del de China. Esto nos indica hasta qué punto Hong Kong es un territorio basado en los influjos externos.

Construir, vivir y prosperar en la ciudad se vuelve complicado debido a la baja seguridad del territorio. La larga influencia de las potencias occidentales en Hong Kong ha dejado la huella de la diferencia en el territorio: el capitalismo feroz ha propiciado una fuerte diferencia entre ricos y pobres siendo los primeros (el 0,2% de la ciudad) los que concentran la mayor parte del dinero (Carroll, M. J., 2007), a su vez, y aunque la colonia británica no ha sido jamás el paraíso apartado del totalitarismo chino tal y como lo venden los periódicos occidentales (ya que nunca gozó de libertad de expresión plena, ni tampoco tuvo gobierno efectivo propio, solo se le fue permitido formar un parlamento con mayoría fija de colonialistas durante los años 70 y 80 del s. XX), por el contrario, Hong Kong a sido siempre una jungla del comercio, creado y organizado para actuar como el mejor ambiente de intercambio. Este intercambio ha propiciado la creación de una identidad democrática hongkonesa que difiere completamente de las ideas chinas, que propician el supremo saber del gobierno sobre los ciudadanos según las palabras de Yahuda, M. (2018):

“Ningún líder chino que haya vivido cuarenta y cinco años de gobierno comunista

donde todo estaba politizado y subordinado a los dictados del Partido puede apreciar la significación del mercado libre, ni mucho menos la libertad bajo la ley. Incluso la idea de un poder judicial independiente es algo alienígena. [...]”.

Podemos ver con estas palabras hasta qué punto el poder económico de Hong Kong ha dibujado la sociedad. Una sociedad curtida en los ideales de libertad y que nunca ha conocido algo parecido a la democracia completa, resulta un terreno interesante para el arte.

La colonia, es un terreno de difícil movimiento artístico. Debido a su pequeño tamaño podría parecer que es difícil producir y crear material realmente rentable; sin embargo, con respecto al cine, fue la gran capital en todo Asia de producciones cinematográficas de gran eco internacional. Siendo capaz de crear una de las mayores industrias cinematográficas del mundo, durante décadas, ninguna película de Hollywood pudo hacer sombra a las creaciones autóctonas, no siendo hasta la llegada del s. XXI. Durante la etapa de 1950 a 1990, en Hong Kong más de la mitad de la cartelera era hongkonesa (Bordwell, 2011).

HONG KONG: EL CINE UNA INDUSTRIA PROPIA

Como ya hemos mencionado en diversas ocasiones, Hong Kong es un ente muy extraño si queremos darle realmente forma: unas cuantas islas y una península de aproximadamente 700 kilómetros cuadrados con una gran proporción del terreno completamente inhabitable debido a la orografía montañosa de la colonia, una población mayoritariamente china que asciende a más de 7 millones personas sumisa al gobierno de una potencia extranjera conquistadora y una situación en la colonia que se alejaba de lo ideal (Stokes, L. O., & Hoover, M., 1999); no resulta precisamente el mejor terreno para que germine la industria cinematográfica. Y es que Hong Kong nunca fue pensada para algo más que un territorio de puro comercio, una jungla que peleaba por pisar fuerte sobre los intercambios internacionales que allí constantemente se producían.

A pesar de esto, en el 1913, el cine desembarca en Hong Kong, tras haber hecho sus pequeños pinitos en el territorio continental, a la vez que en la ciudad se realizaban las primeras modernizaciones del s. XX: carreteras, tranvías y electricidad eran instaladas en las calles de Hong Kong a la vez que el modelo de comercio de la ciudad empezaba a bascular y se acercaba más al lujo y los productos manufacturados, que se desarrollaron en las décadas de los 20 y los 30 en la colonia (Stokes, L. O., & Hoover, M., 1999). Un nuevo ambiente comercial empezaba a rodear el aura de la ciudad, que continuaba en un estado de inseguridad, desarrollo y servicios precarios. Cuando hablamos del cine de la colonia, encontramos muchos tipos de descripción del cine hongkonés; sin embargo, la gran mayoría de académicos coinciden en que el cine de Hong Kong es en efecto, parte del *Zhōngguó Diànyǐng* (Cine de China, Chu, Y., 2003), sin embargo, la colonia

cumple algunos de los puntos que hacen pensar en su cine como un hecho *quasi-nacional*, la profesora Yingchi Chu de la Universidad de Murdock hace una reflexión interesante en el prefacio de su libro *Hong Kong Cinema*:

“Aunque la industria filmica de Hong Kong se situaba en una colonia británica hasta el 1997, yo apoyo que el cine hongkonés exhibía muchas características propias de un cine nacional. Al mismo tiempo, muestro que el cine de la colonia era un cine “nacional” [sic], de una manera muy incompleta y ambigua. Considero que la contrucción cinemática de la identidad geopolítica y cultural de Hong Kong articula una visión dual de su propio ser nacional como a la vez china y hongkonesa, que refleja a la vez el estatus de Hong Kong como el de una quasi-nación que existe en una relación triangular con el colonizador, la madre patria china y su mismo ser.”

Con estas palabras nos deja claro lo que afirman Stokes y Hoover (1999) y Yau (2001) de que la producción hongkonesa estuvo siempre centrada en el resto de Asia y sobretodo en china. Durante los primeros años de vida del cine, en China, la producción se dirigía bastante más a la adaptación a la pantalla de los grandes clásicos históricos: se adaptaron epopeyas orales, historias imperiales y grandes éxitos de la Ópera de Pekín, así que Hong Kong hizo lo mismo y durante los años 30 y antes del fin de la guerra continental, la colonia se había convertido en el principal creador del género más famoso de su cine, las artes marciales y tras el aislamiento de China del resto del mundo, Hong Kong desarrolló una industria de autoconsumo y exportación al resto de Asia Oriental.

Después del año 1956, Hong Kong entra en una explosión industrial y productiva. Las empresas más importantes de la ciudad ven el poder del cine y el aprecio que le tiene la población; de aquí cantidades ingentes de películas y géneros nuevos entre los que destacan el Kung Fu y la comedia Kung Fu, a su vez, el cine policiaco e inspirado en Hong Kong empieza a hacerse mucho más habitual entre las producciones. Hong Kong empieza a sustituir del todo a China en la escena creadora de la industria y las historias se acercan más a la colonia y su día a día con lo que al llegar los años 80, el ambiente se llena de producciones que empiezan a salir de los límites asiáticos para llegar a Estados Unidos y sus nuevos creadores.

Los años ochenta en Hong Kong, son un periodo de increíble expresión y explosión de ideas, que alcanzan la industria americana. Directores como Robert Rodríguez (Stokes, L., & Hoover, M., 1999) hacen homenajes y *remakes* de las películas de los clásicos del cine policiaco y de peleas de Hong Kong en su film *Desperado* (donde copia la pelea de pistolas del *The Killer* de Woo), o Tarantino que aprovecha el final de *City on Fire* de Lam para su primer éxito *Reservoir Dogs*. A la vez, los propios directores hongkoneses también se nutren de las películas llegadas del extranjero e

interpretan a su manera el lenguaje cinematográfico en un territorio de constante cambio. Las ya habituales adaptaciones de clásicos chinos, unidas a las nuevas influencias y el propio cine de Hong Kong que de por sí ya suponía una mezcla de cantonés, con mandarín, inglés y muchos otros países crea un curioso híbrido que citando a Ackbar Abbas: “es la *postcolonización* que precede a la decolonización”. A su vez Stokes y Hoover (1999) describen esta mezcla como:

“Woo señala que el diseño de los tiroteos en su film A Better Tomorrow, que reinventó el género de gansters, combinaba elementos de las películas del oeste de Hollywood y las escenas de esgrima de las cintas chinas – revolviéndose las primeras alrededor de los contrarios y la confrontación de los unos contra los otros, y las últimas aplicando el uso de las coreografías de artes marciales. Además, el uso de baja intensidad en la iluminación para producir sombras y claroscuro en películas como The Killer (1989) de Woo, nos recuerda al film noir, donde las grandes pasiones se desarrollan en ambientes decadentes y sucios de las “inhóspitas” calles de Hong Kong”.

Wong Kar-wai es el ejemplo claro de esta heterogenidad de influencias. Shangainés de nacimiento, criado en Hong Kong, pero ávido lector de los clásicos europeos y aficionado profundo de Antonioni, aprovecha todos los clichés de la industria para poder acceder a ella desde su propia visión. En el próximo punto del documento nos centraremos algo más en los orígenes de Wong Kar-wai y su llegada a Hong Kong tras el agitado periodo que dio lugar a la Revolución Cultural China durante los años 60.

LOS AÑOS 60 Y LA HUIDA DE LA CHINA CONTINENTAL

La China continental de los años 60 es un asunto complejo en el que muchísimas personas y países se vieron implicados, entre ellos estaba la familia Wang (Wong, en cantonés). Tras el triunfo comunista en 1949 en la Guerra Civil de China, el grandísimo terreno que ocupa el país asiático pasó a formar parte de la órbita de la URSS, gobernada en aquel entonces por Stalin.

Ambas maneras de pensar de Mao y Stalin eran muy parecidas: gobiernos personales y fuertemente controlados por el Estado, fuerte disciplina y fomento de los valores revolucionarios de la 3ª Internacional (Sofield, T. H. B. & Li, F. M. S., 1998). Pero con la muerte de Stalin y la llegada de Jruschev, el totalitarismo personalista pasó a un segundo plano algo que Mao entendió como subversivo e inductor del capitalismo.

Esta situación supuso para Mao un problema a largo plazo: mientras que él centralizaba todo el poder como presidente del partido jefe e imagen del Estado y jefe del ejército, su poder completo de gobierno se le había sido arrebatado después del fracaso absoluto del Gran Salto Adelante y delegado en dos personajes principales: Deng Xiaoping (secretario del partido) y Liu Shaoqi

(presidente de la República Popular). En parte debido a su avanzada edad y en parte por sus grandes delirios de liderazgo, Mao empezó a temer que en breve su poder le fuera arrebatado por completo o que los valores que él entendía como comunistas se debilitaran por completo. Ante esta situación, Mao comenzó un proceso a largo plazo de revitalización de su persona a través de apelar directamente a la juventud revolucionaria, que usando la fuerza, liberara al país de la “derecha infiltrada”. Y eso consiguió: desde el 1966 hasta el 1976, se produjo el periodo que el comunismo chino entiende como el más negro de su historia y que supuso una de las mayores hecatombes culturales e históricas, además de una de las peores represiones de la historia de China.

Claramente, los chinos que vivieron en el periodo durante y previo a la Revolución Cultural no se quedaron impasibles ante los claros símbolos de inestabilidad que China mostraba. Especialmente en las grandes ciudades esta tensión resultaba extremadamente latente: mientras que Pekín estaba progresivamente alejándose del lado de Mao, Shangái resultaba aún un bastión del pensamiento político al ser la ciudad más poblada de China, y también el centro cultural y artístico del país. Por aquella época Shangái había perdido una gran cantidad del brillo cosmopolita que tenía en los años 30, pero aún así se llegaba a producir al menos un centenar de películas al año (Herederó, 2018), de producción completamente china.

A la vez, a finales de los años 50 nace en la ciudad Wang Jia-wai, hijo de un empleado de una empresa naval escandinava. El miedo al peligroso futuro que pudiera avecinarse los lleva a una solución desesperada y con el pequeño de la mano huir a refugiarse detrás de la frontera hongkonesa, dejando atrás de repente al resto de su familia cuando la frontera se cierra (Herederó, 2018). Instalados en el Tsim Sha Tsui al sur de Kowloon, Wong creció solo en un escueto apartamento, en una ciudad donde no hablaba el idioma y separado completamente de sus dos hermanos mayores. Hong Kong por aquel entonces era un hervidero difícil de entender, y hasta que la frontera se cerró, los flujos de la inmigración a la colonia superaban límites ya vistos; la colonia de shangaineses no dejaba de crecer y claramente destacaban entre los habitantes tradicionales de la colonia, con sus rudos modales del sur de China, los hacía destacar en tan poco espacio.

La colonia de shangaineses en Hong Kong se multiplicó hasta que crearon barrios, se confundía con la población de la ciudad, sin embargo no eran iguales. Shangái, cosmopolita, abierta, ciudad de intelectuales y artistas de la modernidad china, chocaba contra Hong Kong, que aunque capital comercial del sur de Asia, nunca fue un centro cultural importante hasta bien entrados los años 80 (y en gran parte, gracias a la inmigración shangainesa). Además, el absoluto abandono de la colonia por parte de la metrópolis dejaba a los hongkoneses con niveles culturales mínimos y hacía chocar con el alto nivel cultural de los burgueses chinos que llegaban a la ciudad.

La familia Wang era el ejemplo perfecto de esta diferencia: un padre culturizado, que dio a su

hijo la oportunidad de leer a los clásicos chinos desde pequeño, una madre que llevaba a su hijo a las *soirées* de cine de la Alianza Francesa para pasar la tarde entera juntos y unos hermanos con los que se carteaba constantemente y con los que compartía el amor por los clásicos europeos (lo único que el régimen chino les permitía compartir): Dostoyevski, García Márquez, Tolstoi, etc. Todo esto opuesto a la situación de Wong: el joven no hablaba el idioma de la zona y no podía hacer nada con los demás niños de su edad, y tampoco los vecinos se lo ponían fácil a su familia (Herederó, 2018).

Ante un nuevo ambiente, la colonia empezó a modificarse junto con la nueva población que llegaba. Mientras la población cantonesa se agolpaba para ver las películas hechas para las masas de los Shaw Brothers, los shanghaineses se agolpaban para ver los estrenos de Fellini, de Clark Gable, etc. Sin embargo, el ahora llamado Wong Kar-wai, no distinguía entre unas y otras así que su madre lo llevó a ver todo aquello que se ponía en una pantalla para pasarlo bien juntos ante tanta incertidumbre.

La influencia de tantísimos orígenes diferentes resultaba estimulante y permitió al director adaptarse a muchos géneros y medios y cuando abandonó la Politécnica de Hong Kong se lanzó al guionismo de televisión.

EL ÁREA COLONIZADA VS. LA *MAINLAND* CHINA

La triste locura de la Revolución Cultural, que duró hasta la misma muerte de Mao, provocó un constante flujo de inmigrantes chinos dirigidos hacia la frontera con Hong Kong. La ciudad se volvió un hervidero hasta bien entrados los 70 y la nueva y constante llegada de inmigrantes chocaba con la fuerzas del orden colonial de manera constante.

La violencia se volvió casi constante en la ciudad a través de ataques aleatorios, que podrían inspirar las mejores películas policíacas de la época. China parecía estar intentando abalanzarse sobre el territorio colonizado de alguna manera, pero la inestabilidad lo impedía en el continente y de igual manera en la propia colonia, donde los trabajadores encadenaban huelgas unas tras otras influidos por el gobierno continental de Mao. Hong Kong, alrededor de estos años se volvió un fuerte centro de la manufactura a nivel internacional (al no tener recursos naturales ni espacio) y las fábricas crecieron, localizando a Hong Kong como el manufacturero del mundo y haciendo crecer los ingresos de los trabajadores.

Por eso los años 70 se convirtieron en los años de explosión económica de Hong Kong, según Stokes y Hoover (1999):

“Alrededor de los años 70, la economía de Hong Kong se empezó a mover en dirección a las actividades del sector servicios. Las redes comerciales de venta al por mayor y proveedores se desarrollaron para proveer correctamente a los nuevos modelos de

consumo de la creciente clase media. Grandes almacenes, centros comerciales y restaurantes de comida rápida subrayan un cambio desde una economía de producción. La economía basada en puertos comerciales de Hong Kong que murió alrededor de mediados de siglo [...], reapareció en este periodo [...], y pavimentó el camino para un cambio de la economía de la ciudad hacia las finanzas, los seguros y el mercado inmobiliario. [...]”.

Hong Kong se convirtió en lo que es ahora; uno de los centros mundiales del poder económico financiero y uno de los territorios más ricos de todo el Este asiático. El hecho de que sea una de las capitales financieras más poderosas del mundo motiva el ambiente de sus ciudadanos: la bajísima intervención del Imperio Británico en la vida de la colonia (hasta el punto de no preocuparse de proveer a la colonia con agua potable) y la igualmente baja intervención del grupo extranjero de mayor influencia, los americanos, también proveía a la población autóctona de un muy necesario espíritu de emprendimiento y autosuficiencia para los negocios que colocó a Hong Kong en el mapa mundial.

Por esta época nuestro director estaba en su periodo de formación, y tras abandonar los estudios de diseño gráfico, se embarca en su propio proyecto como guionista. En esta época, Hong Kong es un hervidero de nuevas empresas, sistemas y, sobretodo, de innovación. Tras un periodo en un curso en la HKTVB (Hong Kong Television Broadcaster), Wong pasa a trabajar para una de las nuevas productoras de la ciudad. Tras el declive de *Shaw Brothers*, muchas pequeñas productoras surgen y crecen con facilidad, entre ellas *Cinema City & Films Co.*, donde empieza a trabajar como guionista en lo que Carlos Heredero (2018) describe como:

“[...], cine de producción ágil y barata, que busca prioritariamente el humor, pero que no desdeña los efectos especiales ni la conveniente espectacularidad como reclamo para un público joven a la espera de propuestas diferentes.”

Sin embargo, ese sistema que el Raymond Wong (el fundador de la productora) había importado desde los Estados Unidos (extremadamente mecánico y comercial), chocaba frontalmente con la manera de entender el cine del futuro director, demasiado individualista, demasiado personal para la industria. Por esa razón (y por sus desavenencias con Raymond Wong), abandona la productora y empieza una etapa de *free-lancer*; en la que uniéndose a otros guionistas, empieza una producción constante de éxitos para el público que llegan a más de cincuenta guiones géneros diversos. Entre 1982-91 empieza una etapa de asentamiento de su estilo.

La cuarta generación de cine hongkonés empieza a destacar y a encontrar su espacio al igual que los de las generaciones previas, y empiezan a encontrarse los unos con los otros. Aquí es cuando sucede el encuentro más importante para el futuro de Wong Kar-wai, cuando encuentra a

Jeff Lau, su socio con el que fundará *Jet Tone Productions*, donde se gestan grandes películas de Lau con muchísimo éxito de público y a una dinámica de equipo bastante inusual. Según Carlos Heredero (2018):

“A partir de entonces, la obra personal de Jeff Lau se convierte con frecuencia en espejo y sombra de la filmografía de su socio: Love and the City (1994) sigue de cerca el modelo de As Tears Go By; la historia de Days of Tomorrow (1993) se inscribe en la misma senda de evocación melancólica del pasado abierta por Days of Being Wild; mientras que The Eagle-Shooting Heroes (1993), producida por Jet Tone y rodada en paralelo con Ashes of Time (aunque estrenada nueve meses antes), se concibe – expresamente – como una parodia cómica de esta última. [...]”

Resulta interesante el panorama que se desarrolla alrededor del cine de la época; Hong Kong, se vuelve un centro de referencia en el este de Asia para todos los países y a la vez que el cine crece como industria. Los primeros maestros de la nuevas olas hongkoneses y las últimas generaciones se unen, pero también las empresas aprovechan el cine de la colonia para extender sus negocios. El cine se vuelve el destino provisional de muchos artistas musicales de la época uniendo a países de todo el pacífico: entre ellos, para Wong destacarán Brigitte Lin, Faye Wong y Takeshi Kaneshiro, quienes forman parte primordial de varias de sus mejores producciones (*Chungking Express*, *Fallen Angels* y *2046*), famosos artistas de la época que se introducen en el mundo del cine, junto con otros muchos otros desde Corea del Sur a Taiwán.

El final del s. XX, resulta ambiguo a ambos lados de la frontera. Mientras que Hong Kong vive su última explosión como territorio comercial, China toma un camino de desarrollo muy lentamente. Tras la muerte de Mao en el 1976 y la purga de la Banda de los Cuatro, Deng Xiaoping, antiguo rival político del primero llega al poder, dispuesto a modernizar a China para convertirla, no en una potencia política y moral (estilo Unión Soviética), sino para convertirla en un barco hacia el poder económico que China tuvo en un pasado, empieza el periodo del desarrollo económico y el liberalismo vuelve a China. Durante los años 80, los países más poderosos del ámbito internacional empieza a recavar en la figura de China como amenaza real, y su crecimiento, cada vez más exponencial supone un toque de atención para los países de todo el globo.

Ante esta situación, Reino Unido y Portugal (que ya había extendido su ofrecimiento en muchas ocasiones a China) se disponen abiertamente a devolver a China las colonias que poseían en sus territorios, aún teniendo en cuenta los sucesos de Tian'an'men del 1989, los colonizadores no pueden echarse atrás ante las demandas del gigante (en ciernes) asiático, y aunque Reino Unido exige que se mantengan ciertas medidas de aseguramiento de las libertades que tenían los hongkoneses, tras la violenta represión de las marchas prodemocráticas que se produjeron en China

y que los hongkoneses apoyaron con fervor, la promesa de Pekín sonó a papel mojado para millones, que empezaron a temer por el futuro de la (a partir de 1997) conocida como: “Región Especial de China” (Stokes, L. O., & Hoover, M.,1999).

Wong Kar-wai, nunca ha tenido miedo a pisar fuerte en las polémicas más ardientes de China y esto también se refleja en su cinematografía. De las dos películas que este documento analizará, una de ellas representa su madurez tanto creativa, como ideológica, mientras que la otra, supone una visión inocente hacia su juventud en el Kowloon de Hong Kong. *Chungking Express* muestra un periodo de la historia de China y de Hong Kong complejo, donde parece que la juventud está exultante por el futuro que puede estar por llegar a la colonia; por otro lado, *Happy Together*, es una elocuente metáfora de la devolución de Hong Kong a través de una relación homosexual tóxica pero llena de matices que nunca parecen alcanzar a comprenderse completamente. En estas dos películas, podemos ver la doble mirada de Wong Kar-wai, como su estilo crece y cuáles son las ideas que lo motivan a crear.

2. WONG KAR-WAI: ESTILO Y FORMA

LA AUSENCIA: LO VACÍO Y LO LLENO

Como vimos en el capítulo anterior, la cultura del este asiático al igual que la cultura occidental posee unos fundamentos filosóficos, artísticos y sociales propios y profundamente arraigados a su ser. En el anterior capítulo, también explicábamos de manera resumida algunos conceptos que resultan necesarios para entender la cultura china como tal, y por extensión el resto de las culturas del Este Asiático, para así entender correctamente el cine de Wong Kar-wai. Sin embargo, hay un concepto del que tenemos que hablar con mayor profundidad a la hora de querer progresar con la figura del director chino, y esta es la “ausencia”, muy presente en su cine.

Según la tercera definición que encontramos en el diccionario de la Real Academia Española de la palabra “ausencia”, se entiende como “la falta o privación de algo”. Esta definición claramente se queda muy corta cuando queremos entender la perspectiva general de lo que conlleva la ausencia a más altos niveles, aunque puede abrir algunas puertas un entendimiento más rápido; entender la ausencia como la “falta”, o, “privación”, es realmente interesante.

Pero, ¿qué es en sí la “falta”? Al poner un ejemplo, se puede entender con mayor facilidad: un amigo de la infancia, muy querido se va a trabajar al extranjero, el primer día que quedas con tu grupo de amigos (al que él también pertenecía), sientes que hay una pieza faltante; también pasa cuando te mudas de casa y antes de cerrar la puerta de la casa miras por última vez las estanterías y los armarios. Donde antes había libros ya no hay nada, donde antes había muebles ahora no hay nada y la cocina se ve apagada sin nada dentro. Eso es en Occidente la “falta” de algo, es el “vacío” que deja algo cuando se va, desaparece o decae, hasta cierto punto, un elemento de nostalgia, algo que nos provoca nostalgia y tristeza sobre lo que fue y lo que no es en la actualidad. Es por esta razón que en Occidente, la “ausencia” o “falta”, se entiende como un concepto negativo, que remite a algo que se nos ha arrebatado y que no se puede recuperar (con facilidad). Pero no sucede lo mismo en el Este Asiático.

Como ya explicábamos al hablar del taoísmo o del budismo, el concepto de “ausencia”, o “no haber”, o “vacío”, es una idea muy importante de su filosofía. El *tao* por poner un ejemplo, es aquello que está pero no está, y que articula lo físico, los “alientos vitales” crean lo existente, en el budismo (Cheng, 2004), se entiende el “vacío” como parte del proceso de alcance del *nirvana* a través de la meditación. Sin embargo, la manera más práctica de entender el “vacío” o la “ausencia” es a través del confucianismo y la muerte: en el pensamiento chino, la pérdida de los familiares no es completa, ellos simplemente pierden su cuerpo y se quedan en el panteón familiar protegiendo a los familiares que siguen viviendo. Eso puede mostrarnos hasta cierta extensión cómo la ausencia no tiene un mal sentido en el ser oriental. Por el contrario, y siguiendo esta línea de pensamiento, si

el “vacío” es a la vez “lleno”, el “lleno” en todas estas religiones, es a la vez “vacío”; son conceptos que no se pueden entender el uno sin el otro. Esta idea se transmite de igual manera a las artes, sobre todo al arte que más nos interesa, la pintura, una de las que más relación tiene con la filosofía en China y a la que se la denomina como una de las artes mayores.

En Oriente, la pintura no se entendía de la misma manera que se entendía en Occidente. La pintura, la escultura y la arquitectura, hasta bien entrado el siglo XVIII se entendían de una manera fundamentalmente técnica (DDAA, 1984): los pintores eran artesanos y trabajaban a partir de esa idea. Si analizamos la palabra “artesano”, viene de la palabra “artesanía”, pudiéndose decir que es una palabra derivada de la palabra “arte” en español. Sin embargo, la palabra “arte” ha perdido su contexto original con los siglos: el origen de “arte” se encuentra en la palabra “ars”, que en latín hacía referencia al trabajo de taller y se usaba tanto para la pintura, la escultura y la arquitectura, como para los ceramistas, los calígrafos y los carpinteros. Por lo tanto y a raíz de esto, la pintura en Occidente, estuvo siempre ligada y subordinada a los intereses de los compradores pudientes, que en el caso de España, principalmente se trataba de la Iglesia; mientras que en Holanda y Alemania, lo fueron los pudientes señores burgueses de las ciudades más importantes. En Occidente por lo tanto se desarrolló un tipo de pintura profundamente ligada a lo litúrgico o lo decorativo, con muchísima producción de pinturas de Santos, Cristos, Vírgenes, bodegones, retratos y en algunos casos, documentaciones de la vida real como curiosidades (como ejemplo, podemos poner la colección de fenómenos curiosos de Velázquez, que pintó enanos, niños de la calle, fenómenos de circo, etc.), (DDAA, 1984). Por el contrario, en Asia Oriental, la cultura de la pintura se movió en direcciones algo diferentes. Según François Cheng en 1991:

“[La pintura]... se convierte en una de las más altas expresiones de la espiritualidad china. A través de ella, el hombre chino ha intentado revelar el misterio de la Creación y así crear una auténtica forma de vivir [...]”.

Con estas palabras, Cheng describe de manera directa qué es lo que la pintura significa para la órbita de China. De esta manera, mientras que en Occidente, la pintura se entendía como algo decorativo o hasta educativo, en Oriente, debido a su larga tradición de caligrafía y de otorgar ideogramas a conceptos físicos (Cheng, 2004), la pintura se desarrolló como una extensión del inconsciente humano (Cheng, 2004), un medio más simple para encontrar el camino hacia el *tao* en el caso del budismo. De esta manera, podemos entender por qué las obras más llamativas del arte chino, como *Estadía en el monte Fuchun* por Huang Gong-wang (maestro de la dinastía Yuan), resultan experiencias tan místicas.

La dinastía Yuan fue corta pero intensa y se caracteriza sobretodo por su austeridad y monocromía (Cheng, 2004), pero también por su oscura sensibilidad propia de una época de gran

represión intelectual y artística (Cheng, 2004). El austero pero a la vez contundente trazo del pincel transmite la paz a través de la alternancia de tonalidades, creando una ilusión de colores y una increíble expresividad. Sin embargo, es interesante remarcar, que las partes del cuadro pintadas son bastante mínimas; esto es por la gran influencia que tenía el vacío en el arte chino y según François Cheng, quien dominaba el vacío, dominaba el arte.

Esa falta, esta ausencia, está muy presente en el cine de Wong Kar-wai. En su cine por ejemplo, los planos cortos de las caras de los personajes tienen una profunda capacidad expresiva. Películas como *Ashes of Time* (1994), utilizan el recurso del vacío en los personajes para crear la sensación deseada. En este caso Ouyang Feng, se retira apenado por la pérdida de su amor al medio del desierto, en ese desierto, cruel e indómito, ve pasar a una serie de personajes, pero lo que ese lugar representa es el doloroso arrepentimiento que sufre el protagonista por amar a la esposa de su hermano, y la infelicidad que le provoca el no estar con ella (Heredero, 2018). Sobre este escenario, Carlos Heredero hace una reflexión muy interesante:

“[...]Una historia en la que la inspiración motriz de John Ford impulsa una construcción narrativa y temporal propia de Resnais sobre la que resuenan los vacíos comunicativos de Antonioni al retratar un abanico coral de personajes atrapados en el desierto físico y emocional de sus vidas.”

Previa a esta película, encontramos la cinta *Days of Being Wild* (1990), donde el vacío en el corazón del protagonista provocado por la el abandono y completa ausencia de su madre biológica, se ven a simple vista: la soledad en el cuarto de Yuddy, el silencio de la tienda de bebidas, el camino de vuelta a través de la selva tras ser rechazado por su madre biológica... En estas escenas lo único que podemos notar es el silencio y la tensión del ambiente cargado, ¿de qué?, de lo incompleto que se siente el protagonista por la falta, es por eso que cuando hablamos de esta película, Carlos Heredero dice que:

“[Inspirado por Boquitas pintadas de Manuel Puig]... quedan también en la película dos dimensiones de mayor alcance: una atmósfera elusiva y asfixiante, empapada de melancolía por amores no correspondidos, que los personajes no pueden vivir pero tampoco dejar de recordar [...]”.

Ante estas palabras para estas dos películas, se nos vuelven a venir a la mente las palabras que ya decía François Cheng sobre los pintores en la antigua china, y el ejemplo de la pintura de una montaña: *“sin el tao el pintor pintaría las nubes y las montañas como dos entes separados, [...], sin embargo, gracias a él, nos damos cuenta de que todo está unido por él mismo”*. Wong Kar-wai, utiliza la imagen como si fueran un lienzo, para dejar entender esa incapacidad del ser humano de permitirse ser feliz, y es el vacío de esos personajes el que da forma a los espacios en los que viven:

sin la infantil incapacidad de amar a nadie de Yuddy (Botz-Bornstein, 2007), y la ardiente nostalgia y culpa que siente Ouyang Feng (Heredero, 2018), el cuarto de Yuddy sería un agradable piso de soltero acomodado y el desierto sería un ambiente terrorífico, indomable. El vacío en este caso, da forma a las emociones de Yuddy y lo lanza directo hacia su triste destino, y en el caso de Ouyang Feng lo retiene entre las paredes de su choza en el desierto y lo lanzan a la introspección; es de esta manera, que el vacío, crea el lleno dentro de la historia a través de .

Wong también se vale de los espacios naturales para expresar emociones considerablemente espirituales. La contemplación es algo profundamente arraigado al individuo oriental, Tanizaki Junichirou en su ensayo *El Elogio de la Sombra* (1933), habla de esta manera de los pabellones de té tradicionales japoneses:

“[Los pabellones de té] Siempre apartados del edificio principal, están emplazados al abrigo de un bosquecillo de donde nos llega un olor a verdor y a musgo; después de haber atravesado para llegar una galería cubierta, agachado en la penumbra, bañado por la suave luz de los shouji y absorto en tus ensoñaciones, al contemplar el espectáculo del jardín que se despliega desde la ventana, experimentas una emoción imposible de describir.”

La contemplación de la naturaleza, remite en la cultura oriental a la meditación y a la espiritualidad, de esta manera, podemos ver que los personajes del cine de Wong, en muchas ocasiones, entran en la dinámica de la admiración de los ambientes naturales, pero no estrictamente tienen que ser de carácter natural; el vacío de la jungla urbana también se utiliza como elemento evocador de la inmensidad y la permanencia.

De todas las películas que presentan a la naturaleza como un ente a admirar, podríamos destacar una sobre todas: *2046*. Aunque todas las películas de Wong tienen claramente algún elemento de exaltación de lo natural o de lo magnífico de la naturaleza y lo aprovechan a su favor para marcar un hito, cerrar partes de la trama o expresar una emoción, *2046* es la única película que gira alrededor de la contemplación humana de la inmensidad mientras vamos en búsqueda de un futuro que nos devuelva los recuerdos del pasado (Heredero, 2018).

En *2046*, nos encontramos con convergencias de varias historias de Wong. En la primera mitad nos encontramos con antiguos personajes de *Days of Being Wild* mientras que en la segunda parte nos encontramos con el Señor Chow, protagonista de *Deseando Amar* que ahora en Singapur, escribe una novela sobre el expreso “2046” el tren en el que se sube la gente que quiere encontrar sus recuerdos perdidos, siguiendo la historia del mismo escritor dentro de ese tren y cómo se va enamorando de las mujeres que lo rodean en el tren (Heredero, 2018). En esta película la contemplación más fuerte del vacío se muestra en las escenas del tren “2046”, una jungla de asfalto

y acero *cyberpunk* futurista imaginada por el señor Chow. El viajero japonés anónimo del tren nos explica dónde nos encontramos:

“En el año 2046, una vasta red de ferrocarril se extiende sobre el globo. Un misterioso tren parte hacia el 2046 de vez en cuando. Todos los pasajeros que van al 2046 tienen la misma intención: quieren revivir recuerdos perdidos, porque nada cambia nunca en el 2046. Nadie sabe si es realmente cierto porque nadie regresa, salvo yo.” (Extracto de *2046*, Wong Kar-wai).

La pérdida de estos personajes está más que demostrada por el ambiente que los rodea. Los viajeros y las azafatas androides sufren por no poder sentir amor, o no saber si lo sienten (Herdero, 2018) y como si fuera una crónica del sufrimiento, el Señor Chow utiliza a los personajes de su libro para representar su sufrimiento pasado y por venir en relaciones sentimentales: Chow está vacío, porque se siente vacío al haber perdido algo que apreciaba con todo su corazón, nadie puede competir con ese vacío que ha quedado en él y no permite a nadie entrar en su corazón, alejando a quienes lo aman. El tren “2046” es una metáfora del propio ser del Señor Chow; se encierra a sí mismo en un espacio cerrado donde se contenta con la compañía de gente que solo sirven de sustitutivo artificial, mientras que mira por la ventana de su asiento hacia la inmensidad de la ciudad infinita y se pregunta si encontrará aquello que una vez perdió (Herdero, 2018).

En declaraciones para Bryan Walsh en el número 14 de *Time Asia* (4 de octubre de 2004), con respecto a la actitud de Señor Chow y en general sobre *2046*, Wong Kar-wai dijo: *“Amamos lo que no tenemos y no tenemos lo que amamos”*, con estas palabras podemos resumir la intención con la que usa Wong el vacío o la ausencia en su forma cinematográfica: todo lo que se presenta en su cine es la imposibilidad, la incapacidad y la frustración que el *no* entendimiento que lo ausente provoca en los personajes.

CONSTRUCCIÓN ESCENOGRÁFICA: ARQUITECTURA DE LA AUSENCIA

Como ya comentábamos en puntos anteriores, Wong Kar-wai, aprovecha al máximo los elementos externos a la narración para evocar las profundas emociones que acompañan a los personajes. En el punto anterior hablábamos sobre cómo la ausencia y el vacío están presentes en los argumentos y los personajes de Wong, sin embargo, en el cine del director, el argumento de la historia solo compone una parte del total. En este punto hablaremos de como Wong aprovecha los paisajes urbanos y naturales para evocar.

Si pensamos en cómo la escenografía del director afecta a su filmografía, la primera cinta que se nos viene a la mente podría ser *Deseando Amar* (2000). Dentro de su haber de películas, esta se entiende como la pieza maestra de su producción, representándose dentro de ella todos los puntos

característicos de su estilo cinematográfico. *Deseando Amar* es un universo en sí misma: Cuenta la historia del Señor Chow y la Señora Chan, que casados con sus respectivos cónyuges se van alquilan a diferentes caseros habitaciones en un mismo pasillo de habitaciones. Ambos cónyuges viajan mucho por trabajo así que nunca están en casa y al principio el Señor Chow y la Señora Chan, mantienen relaciones cordiales hasta que descubren que sus respectivos cónyuges tienen una aventura entre ellos. Ante la desesperación que esto les provoca, empiezan a acercarse con el fin de paliar su tristeza y soledad, a partir de la que empieza a salir una llama de amor.

La película es un festín de pequeños detalles, pero se articula sobre unos pilares muy fuertes: la infancia de Wong Kar-wai (Herederó, 2018). Lo (en cierto modo) escaso de las localizaciones de este film solo consigue centrar mucho más la tensión de la situación y facilita que nos centremos en los lugares más evocativos. Debido al pequeño espacio que tiene la ciudad de Hong Kong, las casas y las personas se encuentran presionadas en pequeños espacios, de la misma manera que en los años 60, cuando la colonia shanghainesa empezó a crecer exponencialmente, los habitantes de Hong Kong empezaron a alquilar las habitaciones de sus casas (y tal y como dice Carlos Herederó, los propios padres de Wong lo hacían también), esto creaba un ambiente profundamente cerrado, donde incluso las paredes oían y donde la imagen que se daba era muy importante.

Durante la película, estamos constantemente sumergidos en estrechos pasillos claustrofóbicos, donde los protagonistas se cruzan, se ven y se sienten. La estrechez es una de las más importantes cualidades que tiene Wong, pero también es una cualidad propia de Hong Kong, y mucho más del Hong Kong de los años 60: el callejón de los fideos es el lugar donde se confiesan el uno al otro su desgracia, un espacio angosto y oscuro, en el que parecía que se escondía de las miradas ajenas. Sus cuartos son tan pequeños y tenebrosos que cuando por primera vez se quedan juntos en la habitación de hotel, parece haber un único momento de paz para los protagonistas.

En sí, *Deseando Amar* es (usando las palabras de Carlos Herederó) una película que nos devuelve, de forma inequívoca, a la época y a los ambientes de *Days of Being Wild*, pero por el contrario, también es una cinta donde los personajes ya no son impulsivos y jóvenes.

Con la llegada de *Happy Together*, Wong Kar-wai entró en una etapa nueva de madurez de sus personajes y este film es el perfecto representante de su madurez; toda la arquitectura de la película está profundamente ligada a la idea lo inalcanzable lo inobtenible porque el tiempo para obtenerlo pasó y su espacio ha quedado ausente. Hablando sobre *Deseando Amar* el 9 de febrero de 2001 a David Chute para LA Weekly, Wong Kar-wai afirmaría:

“El principal objetivo – recuerda el director – era reconstruir ese [la infancia del director] ambiente desde mi memoria y desde la de mi director artístico William Chang, que también es de Shangái. Los decorados, los vestidos, la música, la comida... todo

eso dibuja el contexto de lo que les ocurre a los personajes. Par eso me gusta decir que esta no es una película sobre el amor, sino sobre the mood for love [la disposición para el amor]”.

Esa “disposición para el amor” esta presente en cada esquina vacía, en cada milímetro de pared, se siente cuando se ven a solas en el restaurante, una atmósfera cargada, como de humo de cigarro rodea a los protagonistas incluso cuando se separan, pues les es imposible olvidarse del otro y avanzar hacia adelante. De esta manera, no es hasta que el llega al templo del final y le admite su secreto, que el círculo se rompe y se libera de sus cadenas.

Otra película que hace gala de la afinidad de Wong por la ausencia y lo refleja con su arquitectura, es sin duda *Fallen Angels* (1994). Esta película está concebida como una confesión abierta de las debilidades de los personajes, quienes localizados en Hong Kong viven dentro del mundo de la mafia o estafan y roban porque no saben hacer nada mejor.

Este film es una sinfonía urbana de los bajos fondos hongkoneses que nos muestra a cuatro personajes principales: el asesino Wong, un chico simple que se dedicaba a eso porque no sabe decidir por sí mismo que hacer; su agente, una chica desconocida que está enamorada de él; He Qiwu, un chico mudo que vive con su padre y que intenta sobrevivir a base de picaresca hasta que se enamora de Charlie, una excéntrica chica despechada por el abandono de su novio. La historia trata de las relaciones entre ellos y su entorno, personas abandonadas por la sociedad a su suerte en una urbe inclemente y cruel.

El escenario más llamativo es sin duda la casa de Wong el asesino, desde donde podemos respirar la esencia de la soledad que este joven sufre; una pequeña bombilla que tintinea sobre la cama, unas luces de neón que se pueden ver desde los pequeños huecos de las ventanas y una estrecha cama de aluminio dan vida a la triste habitación. El emplazamiento del rodaje estaba claramente dirigido a crear ese ambiente, en declaraciones a Olivier Joyard para el artículo “*L'Architecte et le Vampire*” de *Cahiers de Cinéma* en 1999, Wong Kar-wai afirmaba que:

“Decidí que Fallen Angels se desarrollara en el barrio de Wan Chai, al este de la ciudad. Allí sobreviven viejos inmuebles, edificios de otro tiempo, restaurantes con decorados suntuosos. Desaparecerán pronto. Más tarde, cuando volvamos a pasear por esas calles, el recuerdo del rodaje permanecerá vivo. Eso no significa que yo les ofrezca un mundo de la misma forma en que se restaura un patrimonio. Se trata de conservar, con los medios de una película, una forma o una presencia relacionada con un momento de mi vida. Lo que hago es tramar un conjunto de recuerdos valiosos.”

Wong utiliza la localización como un inventario de la iconografía de la ciudad como espacio de tradición, de tanto luces como oscuridades (Gross, 1996). Por eso escoge ese lugar para grabar,

las luces de la ciudad que evocan correctamente el sentimiento que el director quiere inspirar con su película: la soledad y la pérdida que se produce incluso dentro de una ciudad de millones de habitantes. Los edificios destartados, las escenas en la motocicleta con el aire chocando contra la cara de He Qiwu, las vibrantes escenas de los asesinatos y los intercambios con la agente facilitan esta atmósfera de locura de juventud, de inestabilidad y de intercambios amorosos no correspondidos (Heredero, 2018).

Fallen Angels brilla por el uso de los ambientes sucios, olvidados y abandonados, los espacios propios del *hampa*, el desenfreno y la obsesión de la ciudad (Mazierski, Rascaroli, 2000), pero si hay un par de escenas que destacar son sin duda, el viaje en metro de la agente y los viajes de la isla de Hong Kong hasta el Tsim Sha Tsui a través del túnel subterráneo.

La agente es un personaje muy interesante y los escenarios que la rodean solo sirven para aumentar aún más su miseria. Enamorada y rechazada con el corazón roto, lo único que puede hacer es allanar la casa de la persona de la que está enamorada y profanar su cama para complacer su fetiche en una escena propia de una pesadilla, para luego deshacerse de aquello que inculpaba al enamorado y montarse en un metro para verse completa y absolutamente sola en una estación de metro vacía, mirando hacia los lados como queriendo encontrar alguien pero solo encuentra el brillo de los azulejos en su cara. Por otro lado, entre fechoría y fechoría, el inocente personaje de He Qiwu pasa por los mercados como si todas las tiendas fueran suyas, las abre y vende sus existencias en un ambiente de comida rápida y suciedad (Mazierski, Rascaroli, 2000), se monta en la moto para volar de una esquina a otra intentando encontrar algo que llene su existencia tras la pérdida de su padre. El túnel subterráneo que lleva al continente sirve de camino a una felicidad pasajera mientras viaja con “Cherry”.

Fallen Angels se perfila así como el antónimo directo de *Chungking Express* (Heredero, 2018). En este film los personajes viven en las mismas condiciones que los personajes de *Fallen Angels*, pero el tono es completamente diferente, claramente positivo y esperanzador, al contrario que *Fallen Angels*.

Wong Kar-wai aprovecha los escenarios de manera diferente en todas y cada una de sus producciones, ya sea a través de una exaltación de la juventud (*As Tears Go By*, 1988), un ambiente asfixiantes (*Deseando Amar*, 2000), una reclusión creativa (*2046*, 2004) o un entorno de absoluta espiritualidad (*The Grandmaster*, 2013). También las cosas que en ellos se encuentran: relojes, calendarios, relojes de arena, gramolas, una lámpara..., y sobre todo su capacidad para expresar el tiempo y su fluir (Mazierska, Rascaroli, 2000). Pero en todos hay una gran coincidencia, la escena y el concepto personal de cada personaje de tiempo se adhieren a la atmósfera de los personajes y hace tangibles las carencias de cada uno y las sensaciones que quiere transmitir el director,

construyendo una escena capaz de “atrapar el tiempo” (Mazierska, Rascaroli, 2000).

LA CÁMARA COMO EL OJO DE LA INTIMIDAD

La mira de Wong Kar-wai, tiene un reflejo “cosmopolita” (Bordwell, 2011). Esa descripción nos puede dar un claro retrato de lo que hablaremos en el siguiente punto: un director que en una industria poco amigable con lo alternativo se atreve a arriesgar. Sin embargo, Wong no piensa que haga cine de “arte”, en una entrevista para Fredric Dannen y Barry Long en el libro *Hong Kong Babylon: An Insider's Guide to the Hollywood of the East* (New York: Hyperion, 1997), Wong afirmó:

“Creo que lo que soy es un director comercial muy poco exitoso”.

Debido a su largo pasado en los medios de comunicación de masas su producción inicial se compuso de telenovelas y series (Bordwell, 2011). Sin embargo, ese carácter cosmopolita no tardó en explotar y cuando obtuvo su primera oportunidad en el *boom* del cine en Hong Kong, la industria que consideraba su dios a Garry Marshall (director de comedias románticas como *Pretty Woman*), vio entrar en su territorio a un director que admira a Bertolucci, a Godard, Bresson, Antonioni, y a Ozu (Bordwell, 2011), a un director que leído, apreciado por sus coetáneos, admirado en Estados Unidos y que se convierte en el representante del posmodernismo en Hong Kong.

Con estas palabras por delante podemos entender a qué es lo que se refiere la crítica con “cosmopolita”. A pesar del carácter intrínsecamente chino de su cine (a nivel argumental, formal y organizativo), Wong Kar-wai es una amalgama de influencias de miles de épocas, pero juntas en él se construyen como un puzle perfecto que conjuga el nuevo estilo que surge en Hong Kong y en la órbita de China. Sin embargo, todo en Wong es un reflejo de la ensoñación y la evocación, por eso a pesar del aprecio de la crítica, no suele tener éxito en taquilla.

La evocación es un concepto del que ya hemos hablado y que importa a su cine directamente desde su admiración a Antonioni y los neorrealistas. Cuando Leite en 2008, se refiere a los personajes de Fellini, habla de ellos como gente *chic*, nacida del milagro económico italiano, por eso los directores como Antonioni, dejan que estos los dominen para así desarrollar sus habilidades de cámara y despreocupándose por lo que hagan los personajes, (Guerra, 2008). Antonioni decía en una entrevista en el 1960 esto sobre su cine:

“Cuando las personas me preguntan sobre que es lo que pretendía expresar al hacer este o aquel film, me siento tentado a responder como Pirandello: '¿Cómo quiere que lo sepa? Sólo soy un creador'. Realmente soy un hombre que hace películas. Solo eso.”.

Una actitud similar se adhiere a Wong Kar-wai y a su manera de crear el cine. Empezemos por cómo el director entiende la cámara en su creación.

Una de las mayores influencias del director en su vida fueron los ambientes que aún recordaba de su infancia al llegar a Hong Kong (Herederó, 2018). Sin embargo, eso hizo que para él las escenas de completa intimidad, tuvieran en cierto modo una atracción misteriosa.

Entre las constantes escenas repletas de vertiginosidad siempre hay un constante contrapunto muy próximo a lo felliniano; aún así, Wong se mantiene limítrofe a lo fetichista, las escenas íntimas que capta el ojo de su cámara son evocadoras, inocentes y hasta cierto punto “puras”, mientras que en Godard y Fellini, la evocación deriva en un fin objetificante o pasional. Como ejemplo de esta cámara que capta la intimidad de una manera *voyeurística* y fetichista, pero solo al nivel de los recuerdos (Herederó, 2018), se nos viene automáticamente a la mente *Deseando Amar* (2001) y las reuniones que los protagonistas mantienen en el hotel para escribir una historia de artes marciales: el acercamiento es siempre justo y necesario, y lo máximo que consiguen es dormir en la misma habitación (aunque luego sí se insinúa al final que mantuvieron relaciones y tienen un hijo en común).

Sucede lo mismo en la producción americana de Wong, *My Blueberry Nights* (2007), donde la protagonista y el camarero están enamorados, pero lo único que comparten es un beso al final de la película. Sin embargo, en *Ocho y medio* de Fellini, la pasión se consume con el fin de crear una atmósfera de bloqueo emocional y creativo para el protagonista (Fellini, 1980), y en *Vivre sa vie*, la propia pasión es ya un elemento de fetichismo a través de la prostitución, que sin embargo contrasta con el corto de Wong, *La mano* (2004), que trata la prostitución de una manera mucho más sutil. Para profundizar y con respecto a lo que decíamos de *Deseando Amar*, la actriz protagonista, Maggie Cheung, en una declaración para Jean-Marc Lalanne de la revista *Cahiers du Cinéma* en enero de 2001 dijo que:

“Terminé el doblaje una semana antes de Cannes y, por entonces Wong Kar-wai estaba trabajando en el montaje – recuerda Maggie Cheung –. Durante todo ese tiempo no dejé de pensar en lo que podía ser la forma definitiva de la película. Sabía que tenía material suficiente para hacer al menos tres. Cuando lo descubrí, me desconcertó. No comprendía por qué faltaba tal o cual escena, como si Wong Kar-wai hubiera conservado, tan solo los momentos más insignificantes de las vidas de esas personas. Tuve que verla tres veces más para comprender que había inventado otra manera, completamente original, de contar la una historia”.

Si la intimidad es una de las principales ideas que articulan el estilo de la cámara del director, claramente la siguiente es sería el propio uso de la cámara. Wong está profundamente influido por el manejo de la cámara de la *nouvelle vague*, tanto o más que ningún director de su generación, y de la misma manera que para Godard y Truffaut, la cámara era un modo de atrapar los matices de los

personajes con los que experimentaban (Galenson, Kotin, 2008).

Si volvemos al ejemplo de *Al final de la escapada* de Godard, la cámara posee un dinamismo inusual para las necesidades de la época; esto se debe a la inquietud de Godard de aprovechar las cualidades de la película cinematográfica y los límites de la cámara con montajes discontinuos y constantes desfases de audio e imagen. Durante la escena en la que Belmondo viaja en coche, vemos un constante bailar de planos, que saltan de su cara a su cigarrillo, a la carretera, etc., mientras lo escuchamos tararear y cantar, comentar lo que ve en la carretera en su mente, para así dar más realismo a la escena (Galenson, Kotin, 2008).

Por otro lado, Truffaut en los *400 golpes*, aprovecha la expresividad de la cámara con planos llenos de intimidad, que al contrario que Godard, no necesitan ningún tipo de explicación. El plano que nos muestra el altar secreto a Voltaire de Antoine, se nos contrasta con su padre culpándolo por el incendio que provoca la vela que lo ilumina; el amor que siente por su madre y por el que sumiso acepta todos los castigos, se ve contrastado cuando ella lo lleva al reformatorio y lo acusa a él de ser un mal hijo. Truffaut en esta película contrasta los sentimientos iniciales con los finales, nos muestra la visión que tienen los niños de la vida y finalmente nos invita a mirar el camino del creador y del protagonista hasta llegar a la “catarsis” con el escape de Doinel y su llegada al mar (Trier, 2007).

Sin embargo, Wong Kar-wai, se inspira de este constante querer tridimensionalizar a los personajes a través de sus actos y adapta ese estilo a su manera. A pesar de ese pluralismo de influencias de Wong, este siempre deja atrás sus marcas autoriales propias. Como ya hablábamos en el primer capítulo, Wong siempre aprovechaba a personajes del mundo popular para sus personajes, generalmente hombre y mujeres de la canción o famosos actores del espectáculo o del cine. Pero el director no lo hace nunca con intención de potenciar sus caracteres, según David Bordwell (2011), Wong tiene la necesidad de crear la imagen de una “estrella *travesti*”, tomando ídolos de masas, atrayéndolos a sus papeles y convirtiéndolos en artistas “sucios”, con personalidades retorcidas y costumbres desagradables, convirtiéndolos en *freaks*.

El director crea una imagen *punk* de su cine, que potencia a través de *jumping-cuts* (como en los primeros planos de *Chungking Express* (1994), donde seguimos a Brigitte Lin a través de los bazares de Nathan Road), su famosa técnica del estiramiento de película (grabando a 16 fotogramas por segundo – como para cámara rápida – para luego estirar la cinta y devolverlo a formato de 24 fotogramas por segundo) esto crea una imagen entrecortada y difuminada con una atmósfera espesa y cargada de texturas (tal y como vemos también en las persecuciones del agente 663 en *Chungking Express* y en las habitación del Señor Chow en *2046*) y por último la increíble importancia que tiene el montaje para Wong Kar-wai.

De todas las cintas que ha grabado el director, los actores, los críticos y los colegas que lo acompañan siempre tienen dos cosas que destacar: primera es que al no grabar con ningún tipo de guion ninguna de sus películas, tiende a producir una cantidad increíble de metraje (Lalanne, 2001), y la segunda es que en todas sus películas, el montaje se ha extendido durante meses y meses, hasta el punto de llegar a entregar una película a Cannes menos de un día antes de su proyección oficial porque no estaba contento con el producto hasta el final (Heredero, 2018). Wong Kar-wai, siempre se ha considerado un obseso perfeccionista y jamás está dispuesto a permitir salir un producto con el que no esté al menos parcialmente contento. En el proceso de montaje siempre cuenta con la ayuda de William Chang, al que se debe la profunda investigación del *jump-cut* y del resto de efectos ópticos de sus películas (Heredero, 2018). Según las palabras de William Chang a Declan McGrath:

“Mientras el diseño de producción crea la apariencia visual, el montaje trabaja el aspecto emocional de la película – explica William Chang –, pero yo monto del mismo modo que diseño. Me dejo guiar por mis emociones y por el sentido del ritmo. Todas las técnicas que utilizo se basan en estos dos principios básicos: emociones y ritmo. [...] Dado que las películas de Wong Kar-wai no están construidas en la forma narrativa tradicional, donde se avanza de la A a la Z, siguiendo una estructura lineal, puede haber muchas maneras de contar sus historias. Lo que significa que, con frecuencia, pasamos mucho más tiempo discutiendo si la última escena debería ser la de apertura, o si la tercera no debería ser la última, que decidiendo cómo montar una secuencia completa.”

De esta manera podemos apreciar la importancia del manejo de la cámara de Wong Kar-wai. Ya sean planos estáticos cargados de sentimiento o vertiginosas cámaras en mano, el director utiliza la cámara como su punto de partida, como la luz que representa la imagen mental. Su constante experimentación con la imagen captada se puede extender durante meses y meses a cambio de obtener un producto suficientemente numeroso como para actuar y aunque luego no aproveche todo el metraje su selección es otra de los importantes pasos de su creación.

COLOR COMO IDENTIDAD PROPIA, LUZ Y TEXTURAS

El color es un concepto muy dispar. Cada una de las civilizaciones ha desarrollado hasta un cierto punto su propio concepto de lo que es en sí “color”, “tonalidad”, “textura” y “brillo”. Depende del desarrollo, o la diversidad de palabras en cierto idioma en cuestión, se tiene un mayor concepto de la pigmentación en general. Tomando la palabras de Trevor Lamb y Janine Bourriau en *Color: Art and Science* (1995), a pesar de que idiomas como el inglés tienen una variedad de

palabras diferentes para expresar colores y tonalidades, si lo comparamos con idiomas como el griego antiguo, las traducciones se vuelven difíciles: la palabra *chloros* se traduce habitualmente como “verde”, aunque en griego su funcionalidad es muy específica y se usa para referirse al color verdoso del agua, del musgo o del reflejo de la luz de las hojas. En español también sucede que la tonalidad se puede entender con muchos conceptos autóctonos diferentes, pero en muchos idiomas, las tonalidades y ciertos colores fueron conceptos que tardaron en adherirse al idioma, como en el japonés o incluso en el griego antiguo. Es por esta razón que cuando intentamos hacernos una idea, a través de descripciones de cómo era el arte antiguo, nunca podremos verdaderamente alcanzar una idea real de una obra de arte antigua (David Bomford en *Colour: Art and Science*).

La diversidad de comprensión que tiene el propio concepto de color en las diferentes culturas nos provoca ciertos reparos a la hora de entender este punto. A pesar de la importante influencia que tiene el mundo occidental en la producción de Wong Kar-wai, los colores de su producción son algo complicado de entender. Para entender este aspecto de su producción, tenemos que hablar de Christopher Doyle, su más importante colaborador y el director de fotografía de *Days of Being Wild* (1990), *Ashes of Time* (1992-4), *Chungking Express* (1994), *Fallen Angels* (1995), *Happy Together* (1997), *Deseando Amar* (2000) y *2046* (2004).

El australiano, con el paso de los años ha acabado convirtiéndose en un maestro de la cámara y ha impulsado su estilo de trabajo más allá de la intención pictórica, consiguiendo increíbles resultados como el recurso de estiramiento de la película a pocos fotogramas por segundo (Payne, 2001). Juntos, han conseguido crear un estilo propio de creación visual, que a pesar de ser auto-reflexivo, no es “alienante” (Payne, 2001), siendo en palabras de Robert M. Payne, un novedoso “blanco y negro”.

A pesar de las comparaciones que se ejercen entre Wong y Bertolucci, por ejemplo, Wong nunca ha tratado a su estilo visual ni a su cinematografía con la importancia que los expertos la tratan, esto se hace patente en unas declaraciones a Jimmy Ngai (Ngai, 1990):

“La gente siente mucha curiosidad por los efectos visuales en mis obras. La realidad no es tan romántica como ellos piensan; muchos de esos efectos son en realidad el resultado de consideraciones circunstanciales: si no hay suficiente espacio para la maniobra de las cámaras, se reemplaza la lente normal por una gran angular; cuando se filma de forma espontánea en calles que no permiten iluminación adicional, se ajusta la velocidad de la obturación de la cámara de acuerdo a la cantidad de luz disponible; si la continuidad de diferentes tomas no es útil a la hora de unir las para hacer secuencias, usamos jump-cuts; para solucionar el problema de la falta de continuidad del color, se disimula revelando la cinta en blanco y negro... Este tipo de

pequeñas trampas no se acaba nunca.”.

A pesar de estas palabras y tal como dice Payne, las asunciones de Wong son ingenuas en cierto modo y es que en el panorama actual cinematográfico, en pocas ocasiones se esfuerzan tanto los creadores en concienciar tantísimo al espectador de la fotografía que envuelve el film. Wong Kar-wai utiliza las imágenes como un grito de atención que desestabiliza completamente su propia creación y la diégesis de la historia, oponiéndose a las bases del cine hongkonés y también hollywoodiense.



Wong tiene la capacidad de utilizar la luz artificial para asegurar un espectáculo cromático: en *As Tears Go By*, aprovecha los colores para provocar una sensación de emociones cambiantes e inconsistentes, a la vez que aprovechaba bloques de color primarios y los texturizaba en golpes de luz iridiscente (Bettinson, 2014): mientras Ngor espera el regreso de su amado, la luz que entra por la ventana es rosada y cálida (Bordwell, 2011), pero mientras seguimos a Fly durante la persecución portuaria, el ambiente parece azulado; en *Chungking Express*, las noches del agente 663 son de un fuerte tono azul cargado, pero las mañanas de Faye limpiando y arreglando su casa son de un tono despejado brillante que combina con la música y llena la escena de aire fresco e inocencia infantil (Bordwell, 2011). En *Happy Together*, notamos la relación tóxica entre los personajes a través de los colores: cuando Ho Po-wing y Lai Yiu-fai bailan en la cocina y se abrazan, los rodea un azul grisáceo espeso, que baña todo su cuerpo, aunque cuando Lai Yiu-fai llega al borde de las Cataratas Iguazú (donde vive su epifanía, según las palabras de David Bordwell, 2011) y vemos las cataratas alejados de la ensoñación romántica pues la espesa nube que cubría el azul se ha disipado.

El color y la luz, son los dos recursos que más aprovecha Wong en sus películas, sin embargo, el tratamiento de las texturas es algo con lo que de cierta manera también aumenta el interés por el propio color de las escenas.

Cuando Heredero nos habla de *Deseando Amar*, nos menciona que uno de los puntos más importantes para que el escenario sea tan imponente y se quede en la retina del espectador con tanta facilidad es primero el tratamiento singular de la intimidad, pero también juega mucho el gran

esfuerzo que hizo el director por encontrar localizaciones que se adecuaron correctamente a las necesidades que tenía el rodaje.

La profunda expresividad que tiene la película se pretendía lograr aprovechando los espacios que el autor recordaba de su infancia en Hong Kong: calles estrechas, con casas cercanas unas de otras, decadentes y en resumen, la imagen de Hong Kong durante los 50 y 60. Sin embargo, y en palabras de Wong, el Hong Kong de su infancia ya no existía (Bordwell, 2018), con lo que tras haber sido rechazados por la China continental para rodar la película allí, tuvieron que trasladar el rodaje de los exteriores al barrio chino de la ciudad de Bangkok (Tailandia), que según el director tenía aún la imagen y la sensación del Hong Kong de sus recuerdos de infancia (Bordwell, 2018).

El ambiente destartalado de los exteriores, combina con la textura que se le quiere dar al color de la película: de cariz oscuro y angustioso (como los corazones de los protagonistas abandonados), destartalados, oxidados y húmedos; mientras, la melosa textura de los colores interiores con luces de pequeñas lámparas, papel de pared, sábanas rojizas..., muestran el contraste intencional que se produce entre los exteriores abiertos y los interiores íntimos. De esta forma, las texturas condicionan también el valor de las luces y colores para provocar sensaciones.

Toda esta atmósfera visual evocadora resulta fascinante para el ojo de un espectador, nos inspira miles de situaciones difíciles de expresar con palabras. Sin embargo, de entre todas las sensaciones que podemos sentir de los personajes podemos destacar la “nostalgia” que une a todos los protagonistas de sus películas. Esta angustia por algo que falta en sus vidas resulta el hilo conductor para expresar la ausencia en la que queremos centrarnos en el capítulo siguiente, y también es la que justifica el uso de infinitos recursos para remarcar las sensaciones de los personajes.

Desde un enfoque extremadamente posmodernista (Heredero, 2018; Botz-Bornstein, 2007), utiliza todo tipo de recursos para expresar las emociones que el director siempre quiso sentir (Heredero, 2018). A esa sensación Rowley lo llama “el caos del posmodernismo”; un sentimiento de desorientación que se refleja en sus personajes y en cómo actúan en el espacio para “resistirse” a la confusión (Rowley, 1999):

"Su estilo visual sugiere el ritmo acelerado de la vida que reina bajo el capitalismo avanzado que se encuentra en Hong Kong ...".

Sin embargo, el "caos", la energía frenética, de las imágenes de Wong es el aspecto más estimulante de sus películas. Por más confusos que sean en algún momento, es difícil asociar su fotografía de imágenes animadas con un concepto tan peyorativo como el "caos" (Payne, 2001). Pero a pesar de eso, es cierto que personajes como los protagonistas de *Happy Together* solo encuentran una verdadera paz en específicos momentos de la cinta, dando lugar a una

transformación en su relación con el propio argumento y remitiendo a un concepto más elevado que el posmodernismo. Más que el espacio "posmoderno", los visuales de Wong auguran el espacio poscolonial (Payne, 2001).

Con esa actitud posmodernista, intenta de cierta manera remitirnos a los propios conceptos de ideal nacional, de la ausencia de identidad cultural y de los propios conflictos que sufre la colonia a nivel económico, político, cultural, idiomático... El color, las texturas y las luces son el recurso más correcto para que Wong haga llegar la expresión de los cambios del Hong Kong moderno (Rowley, 1999), y la incertidumbre que provoca (Payne, 2001).

INFLUENCIAS OCCIDENTALES Y ORIENTALES, LA CONSTRUCCIÓN DE LA NARRACIÓN: FAMILIA, AMOR Y “LO PLATÓNICO”

Wong Kar-wai es un personaje muy especial que obtiene su inspiración de dos mundos muy diferentes: el chino y el occidental. Hasta ahora hemos mencionado las influencias occidentales que obtuvo gracias a la afición que compartía con su madre al cine desde su infancia (Heredero, 2018) y las influencias literarias, originarias del amor de su padre por la lectura (Heredero, 2018). Sin embargo, ¿de dónde sale la influencia oriental del director y cómo afecta a sus tramas y temáticas principales?, ¿por qué el cine de Wong nos resulta a la vez cercano y distante?

Como ya comentábamos previamente, el cine del director está cargado de influencias occidentales, desde la manera en la que trata la imagen (influida por las vanguardias Europeas de los años 20, el *neorrealismo* y la *nouvelle vague* francesa), aprovechando habitualmente el concepto de metacine (*Happy Together* y el uso de fotografías para sustituir a la película, Heredero 2018); novedosas técnicas de montaje que remiten al puro posmodernismo moldeando el tiempo (difuminación de la línea temporal a través de paralelismos entre diferentes líneas temporales, como reminiscencias del *Blow Out* de De Palma y el de Antonioni), la imagen (usando técnicas del *collage*, y aprovechando los defectos de las luces a través de la película quemada, o incluso jugando con la velocidad de filmación, Heredero, 2018) y el sonido (a menudo aprovechando elementos *pop*, Heredero, 2018).

Por el otro lado, encontramos las influencias Orientales. Habiendo salido directamente de una de las más afortunadas generaciones del cine de Hong Kong, había sido curtido en un ambiente industrial comercial productivo, similar al hollywoodiense y que daba preferencia al cine de género puro y duro que había dado muchísimas estrellas en el género de artes marciales. El cine en Hong Kong se había convertido en una conjunción de influencias de todos los países de Asia (Yu Siu-wah para, Yau, Kinnia, 2011) y todos los territorios y las comunidades chinas en diáspora consumían el mismo tipo de cine con toques e ideas nacionalistas importadas de la *mainland*, entre las que

destacaban la comedia tradicional, el género de artes marciales (wúxià) y el *huangmeidiao* (ópera china), géneros que encuentran diversas variaciones según si son la metrópolis o las áreas separadas (Yu Siu-wah para, Yau, Kinnia, 2011).

Sin embargo, Wong es un director en cierto modo extraño. Sus inicios en el mundo cinematográfico fueron realmente más cercanas al mundo de lo completamente comercial, también su lógica admiración por directores clásicos hongkoneses, como Woo o Lau (con el que en el futuro se asociaría), explican que muchas de sus películas tengan profundas relaciones con los géneros cinematográficos propios orientales (*As Tears Go By* y *Fallen Angels*, pertenecen al género de *gángsteres* hongkonés, *Ashes of Time*, es una adaptación de un cuento tradicional y *The Grandmaster* es un biopic de artes marciales), pero a la vez, que muchas otras de sus películas también tengan claras influencias occidentales (como *My Blueberry Nights*, siendo una *road movie* al más puro estilo *Easy Rider*, o el romance prohibido de *Deseando Amar*, o el romance adolescente de *Chungking Express*). A pesar de eso, si su mayor influencia a nivel formal son los clásicos europeos y estadounidenses de mediados de siglo (lo que no quita la influencia del cine experimental taiwanés con exponentes como Shu Shuen y Hou Hsiao Hsien – Bordwell, 2011), se podría decir, que lo que marca la diferencia de Wong como director de culto, es la influencia que tiene el mundo Oriental en la temática y el desarrollo de su tramas.

Sus historias se estructuran de un modo episódico (a través de dípticos y trípticos – Heredero, 2018; Bordwell, 2011), casi como las antiguas epopeyas chinas, en las que cada canto contaba una historia diferente. Algo que puede parecer confuso se nos muestra según decía François Cheng (2004), como “un conjunto íntimamente relacionado entre sí a través de un nexo a pesar de contener historias diferentes”. Wong teje las relaciones de sus personajes, y de la misma manera que al rodar rueda “como para tres películas” (entrevista a Maggie Cheung en 2001), la historia en forma de trama no importa tanto como el enfoque que se le dé posteriormente en la sala de montaje. Se podría decir que Wong es un director que “partiendo de lo elemental, construye una complejidad” (Heredero, 2018), siendo lo elemental en este caso los temas principales de sus historias.

El director jamás ha tenido ningún tipo de problema en hablar de todo tipo de temas políticos en los momentos más complicados de estos (Heredero, 2018). Hablando de la violencia en las calles, la prostitución, la diáspora de la ciudad, la infidelidad, la guerra, y también la devolución de Hong Kong a China han sido parte de los temas que ha tratado con intenciones artísticas. Pero si hay que destacar algo de como trata esos temas es sin duda las metáforas que utiliza.

Como ya sabemos, la familia es una institución sagrada en el mundo Oriental ya que se entiende que el individuo funciona dentro de la sociedad como un elemento de ella y no participa de ella para obtener beneficios (Yum, 1988). Por eso en muchas ocasiones, la familia es utilizada para

expresar las relaciones entre los personajes en cuestión: en *Chungking Express*, Faye conoce al agente 663 gracias a que entra a trabajar al puesto de comida de su tío, también el agente 266 tiene una muy cercana relación con sus exsuegros y sabemos que su novia May lo ha abandonado cuando ellos le dan “largas” por teléfono (Bordwell, 2011); otro ejemplo sería la relación de Yuddy con su madre adoptiva, que nos hace recordar el concepto japonés *amai* (o en palabras simplificantes la “sobrepotección materna” de los hijos desde el punto equivalente de la cultura oriental), y su miedo a que este la abandone si descubre quién es su madre real y posteriormente el rechazo de su madre biológica (Kinsella, 2013); y también la relación entre Lai Yiu-fai y su padre, de la que huyó cuando se fue a Argentina con Ho Po-wing y una vez que decide volver a Taiwán se propone volver a establecer la comunicación una vez más (Yau, 2001). El amor paterno-filial aparece en muchas ocasiones en las historias de Wong Kar-wai y resulta uno de los factores que condiciona las historias de los personajes, una sensación de vacío que no pueden compensar al haber perdido (según las ideas orientales) uno de los principales pilares de la vida en sociedad y que consideran necesario retomar para continuar con sus vidas (Yum, 1988).

El amor y “lo platónico” son temas que van profundamente unidos en el universo del director. Wong juega constantemente con la idea de “lo que pudo ser y no fue”, tal vez no lo fue por miedo, tal vez no lo fue por falta de comunicación, o tal vez no lo fue por imposibilidad del momento. Sin embargo, esta imposibilidad que deriva en lo platónico, no es algo que causa felicidad a los personajes, al contrario, los sume en una profunda crisis existencial, en la que sus objetivos o situaciones personales entran en conflicto con sus sentimientos y en la manera en la que viven su vida. Tal y como dicen Mazierska y Rascarolli (2000) y Botz-Bornstein (2007), sus personajes están llenos por una especie de angustia adolescente e infantil, además en todo momento los rodea un aura “*kawaii*” (palabra para “adorable” en japonés), puesto que expresan sus emociones de una forma dulce pero inconsistente.

Ejemplos claros de esta “adolescencia *kawaii*” son los personajes de *Chungking Express*, película bañada en un halo de bondad, felicidad y en cierto modo en esperanza de un futuro común en el que Faye le cante canciones al agente 663. Pero también esta inestabilidad adolescente está en *Days of Being Wild*, donde un joven mimado como Yuddy, no piensa en los sentimientos de la mujer que lo crió y utiliza a las mujeres enamorándolas para luego abandonarlas y solo dejar un recuerdo en su memoria de ellas. Un romanticismo exacerbado entre todos los personajes, que viven en el mundo egoísta e irreal de sus ambiciones (Mazierska, Rascarolli, 2000).

Con estos ejemplos podemos comprobar lo dispares que son las influencias del director y además hasta qué punto resulta importante entender las dinámicas sociales para entender su creación. Para el ojo occidental normal, sus películas resultan quizás inconexas y las acciones de los

protagonistas resultan además incoherentes en muchos sentidos. El dolor de la imposibilidad de conseguir algo y el dolor por haber perdido algo está siempre presente en Wong, la carga surgida por las decisiones vitales se convierte para los personajes en uno de los motores para seguir la historia, y en Wong Kar-wai, además sirve para investigar y experimentar con el concepto del pasado perdido y la soledad a la que se enfrenta el individuo al tener que vivir en el presente (Mazierska, Rascarolli, 2000).

LO INCOMPLETO: LA OBRA EN CONSTANTE MUTACIÓN.

Durante este capítulo se han tratado muchos conceptos que se pueden reconocer en muchas de las producciones del director: amor, familia, Oriente, Occidente, vacío, nostalgia, etc., pero sobretodo su profunda relación con la ausencia. Se han constatado a partir de argumentos de muchos expertos, la importancia de lo faltante y como repercute en los escenarios, historias y personajes del director. Sin embargo, en este punto hablaremos de las características de su obra como tal, el por qué de sus finales inconclusos, sus métodos de trabajo y de evocar a través de lo inaccesible.

En el arte en general, lo inconcluso y el estilo “inacabado” han sido importantes en muchas épocas y generaciones, a veces por imposibilidad del creador de acabarlo, o por dejar una cierta marca de estilo, lo cierto es que diversos artistas contemporáneos han barajado entre sus ideas la oportunidad de abandonar la obra a medio camino de su fin: los *impresionistas*, trabajaban expresamente a partir de las manchas previas al cuadro en sí para así crear una *impréssion* de su visión; los *fauvistas*, quienes trabajaban con colores planos para crear *impresión* de tonalidad; y muchas otras corrientes artísticas posteriores. Por el contrario, en el mundo oriental, tal y como comentaba François Cheng, lo incompleto o el uso del “lo no pintado” en los cuadros era muy común en la producción Tang y Yuan y el vacío era un concepto bastante común en el arte, que no interfería a pesar de se lo opuesto, con el *horror vacui*, pudiéndose encontrar escenas profundamente hipercargadas de pinceladas (incluso usando la técnica de pelo de buey, de pinceladas pequeñas y agolpadas), pero con partes completamente vacías.

Jugando con el lleno y el vacío, la pintura oriental pretendía crear una atmósfera que expresara todos los influjos de lo que conforma la naturaleza en cada obra incluyendo los elementos y el armonía de estos en el interior. En el mundo del cine, también hay una gran cantidad de creadores que juegan con lo estéticamente “incompleto”, “vacío” o “adusto”, como por ejemplo Dreyer en *La pasión de Juana de Arco* (1929), usando una escenografía completamente ascética y cargando los planos con la mirada y la presencia de Falconetti llenan la escena de una presencia inabarcable de “transcendentalidad” (Tybjerg, 2008). En su artículo, Casper Tyberg analiza el libro

del director Paul Schrader, *Transcendental Style in Film* (1972) y recupera una cita que traemos a colación a continuación para entender esa “transcendentalidad”:

“Los medios abundantes en el arte [...]son sensuales, emocionales, humanísticos, individualistas. Están caracterizados por los diálogos suaves, el encuadre realista, la tridimensionalidad, la experimentación; profundizando en la empatía. [...] Los medios escasos son fríos, formalistas y hieráticos. Se caracterizan por la abstracción, el encuadre estilizado, la bidimensionalidad y la rigidez; profundizan en el respeto y la apreciación.”

A través de una suma de factores, Dreyer es capaz de crear una “experiencia religiosa” de su película y profundizar en los sentimientos esenciales usando una escena desprovista.

Wong Kar-wai, utiliza el concepto de “lo incompleto” de manera transversal para todas las partes que conforman su obra en general. Tal y como comentábamos, su método de trabajo rechaza a la vez los guiones, las grandes planificaciones y el orden común que se le da a la producción de una película (Heredero, 2018), de esta forma su proceso creativo se alarga durante meses y a veces durante muchísimos años (como en el caso de *Ashes of Time*).

Lo que en muchos casos puede sorprender al espectador es que a pesar de aplazar tanto la salida definitiva de sus películas por motivos artísticos, el director crea películas evocativas y en cierta manera crípticas para el ojo del espectador normal. Pero más allá de lo que tardan las películas en salir, para el director, estas nunca están acabadas y cabe que en el futuro próximo, el director saque una nueva versión actualizada con cambios apropiados, como si fuera un estudio. Esto sucedió con *Ashes of Time*, película que tuvo grandes problemas debido a lo grandísimo de la producción con el método tan inexacto y errático del director quien al final se vio obligado a sacar una versión más o menos aceptable de su película para que fuese proyectada al público en el periodo prometido y que posteriormente el mismo director remodeló y amplió, creándose *Ashes of Time Redux* (2008) (Heredero, 2018). Todos los investigadores sobre su línea de trabajo suelen destacar que por esta razón suele tener problemas con sus actores, pues los rodajes se pueden alargar durante seis meses, luego parar durante un año y volver a convocar a los actores para un nuevo rodaje de tres meses porque no le convencen ciertas escenas seleccionadas.

Dentro de su cine, lo incompleto forma parte del propio alma de los personajes. Los protagonistas y los personajes adyacentes son completamente inaccesibles en su totalidad para el espectador, no podemos entender a los personajes a la perfección, porque son únicos en su propio sentido de ser (Payne, 2001). Citando a Payne en su artículo del 2001:

“Centrándose en muchas de sus películas en el amor no requerido, Wong instantáneamente nos confronta con problemas relacionados a la identidad del ser de

cada personaje. [...] Al mismo tiempo, sin embargo, sus el estado de vacío amoroso de sus personajes al final de las narrativas – un estado incompleto a nivel físico y psicológico en relación a los otros – intima los límites del individualismo: un aislamiento vital cortando toda comunicación de los otros es en definitiva auto-destructivo.[...]”.

De esta manera, encontramos un panorama muy diferente con respecto a otros directores de su generación y es que los personajes de Wong son libres en realidad de escoger su propio destino, puesto que no se le establece un camino determinado que seguir, ni un objetivo que conseguir. Las películas del director hongkonés son a sus personajes un pequeño recorte de sus vidas y nunca se sabe como una vida acabará. Wong les ofrece unos recuerdos, unas razones para vivir y a lo mejor alguna salida, pero queda a su elección qué hacer con ello. Ante esto, Payne prosigue:

“En todas sus películas, Wong sugiere que sus personajes todavía tienen más cosas que hacer: tendrán que ver más allá de sus propias preocupaciones y obsesiones insulares antes de que puedan acceder a un sentido de conexión más satisfactorio. Una herramienta que Wong le da a sus personajes para darse cuenta de esto es la memoria. Mantener a los demás en el recuerdo, interviene en el desarrollo del tiempo [...], ya que promete la posibilidad de una conexión humana futura y, con ello, una capacidad de crecimiento individual. “Si los recuerdos pudieran ser enlatados”, se dice Qiwu [agente 223] a sí mismo en Chungking Express, recordando con cariño a la Contrabandista, “¿tendrían también fechas de vencimiento? Si es así, espero que duren por siglos “. El recuerdo de Qiwu de la Contrabandista lo ayuda a seguir adelante con su vida. En Ashes of Time, Ouyang Feng se aferra a la memoria de su amada como su última esperanza para el contacto íntimo y la redención. Pero cuando se entera de su muerte, bebe un vino mágico para ayudarlo a olvidar y así continuar con su identidad autodestructiva como espadachín.”.

De esta manera, Wong crea personajes con capacidad de decidir si continuar con su futuro y si continuar evolucionando o no (Payne, 2001). Por eso, el final feliz de Wong va más allá del cliché romántico, sino que se acerca más a dar la oportunidad al personaje de en un futuro, conseguir algo parecido a aquello que añora. Así entendemos, que un final para Wong es algo innecesario. Todo puede tener un final si tanto lo queremos, cualquier actividad banal tiene un final, ¿por qué Wong debería crear un final que no conoce de verdad?, y también, ¿por qué debería Wong crear un final sobre vidas que no son la suya y que no puede llegar a comprender completamente?

3. ESTUDIO DE OBRAS: *CHUNGKING EXPRESS* Y *HAPPY TOGETHER* JUVENTUD VS. CONSAGRACIÓN

El proceso creativo del creador o del artista pasa por muchas etapas diferentes que modelan la propia identidad del creador. No se puede negar que lo mismo ha sucedido con el director que tratamos en este documento. Si comparamos en un vistazo las imágenes más relevantes de su primer film (*As Tears Go By*, 1989), notamos una coincidencia a la hora de mostrar la perspectiva de la escena y también unos prototipos de personajes muy relacionados con los entornos y los espacios (Bordwell, 2011), que también se repite en su obras más actuales.

A pesar de que Wong es un autor con un método de producción bastante definido, un estilo muy personal, reconocido por la crítica y el mundo del cine en general, cabe mencionar que su producción no es demasiado extensa como director cinematográfico (a pesar de que si tiene una larga lista como guionista y también como director de anuncios). Entre su producción encontramos nueve largometrajes, un medimetroraje y un cortometraje, lo que resulta sorprendente comparado con sus coetáneos asiáticos y también con los grandes directores de su generación a nivel mundial y nos lleva a preguntarnos qué es lo que retrasa la producción del director.

Según Heredero y el propio Wong, el proceso creativo surge a través de “imágenes” que se forman en la cabeza del director al contemplar escenas cotidianas, ensoñaciones o simplemente ataques de inspiración, y no es hasta en ese momento que empieza a desarrollar un proyecto. Como ya decíamos en capítulos anteriores y también conocen los amantes más asiduos del director, sus creaciones en su mayoría se desarrollan durante el mismo rodaje y el montaje de la película, con sesiones infinitas en las que domina la improvisación y revisiones constantes del trabajo.

Sin embargo y aunque mantenga un determinado estilo a lo largo de su filmografía, con la llegada de *Happy Together* (1997), encontramos ya un alto desarrollo del estilo del director que no solo le valieron alabanzas de la crítica y de su público más fiel, sino que también lo convirtieron en el mejor director en el Festival de Cannes 1997.

Si hablamos del Wong del principio y del Wong de finales de principios del milenio, existen diferencias bastante notorias, tanto en el trato de los argumentos, como el que le dan los personajes a sus objetivos. Lo ausente y lo perdido también cambia de objetivo en su producción: siendo al principio la ausencia un método para expresar la situación de los personajes (Wah y su ambición por abandonar los bajos fondos, Ouyang Feng y su aislamiento por amar a su cuñada, los agentes de policía de *Chungking Express* y su soledad, etc.), en sus primeras películas se nos muestra una visión aquello que han perdido los personajes y nunca encontraran como algo que les causa sufrimiento y desasosiego.

En sus films de finales de los 90 y principios del milenio notamos un ligero cambio en la

manera en la que se trata a lo perdido, nuestros nuevos personajes son de otro estilo: no solo su edad, sino también la manera en la que entienden su vacío o su situación es mucho más adulta y madura (Fai sufre por culpa de su relación con Ho pero también por todo lo que dio por él y como abandonó Hong Kong y a su familia, el señor Chow y la señora Chan sienten algo el uno por el otro, pero el amor que sienten por sus respectivos cónyuges y su corazón partido los hacen temerse mutuamente, etc.). Personajes adultos, que entienden la responsabilidad de su situación en la vida de manera diferente a los jóvenes repletos de pasión por amar y vivir.

Wong, como artista, ha vivido muchas etapas y aunque siempre se ha expresado a través de la presencia de amores imposibles o relaciones inaccesibles, podemos notar que su narrativa ha evolucionado adquiriendo también más presencia el contexto político, social y cultural del ambiente. En este capítulo investigaremos la evolución que se ha sobrevenido entre el Wong Kar-wai de los 80 y de finales de los 90 y principios del milenio y a la vez, estableceremos relaciones con nuestro tema principal: la ausencia y el vacío en los diferentes estadios de la producción a través de ejemplos de dos películas representativas de su filmografía, *Chungking Express* (1994) como ejemplo principal de su “*early production*” y *Happy Together* (1997), como obra de consagración y la que abre su etapa más madura y de producción más aclamada.

Ambas películas se llevan acabo en un contexto muy especial para el director: mientras que *Chungking Express* se convierte en una brisa liberadora para el director tras una etapa de presión; por otro lado *Happy Together* fue la película que lo marca como creador internacional y además una de las creaciones más esperadas a nivel político ya que se sabe que Wong nunca tuvo miedo de expresar su opinión sobre asuntos políticos y sociales.

Relacionar *Chungking Express* y *Happy Together* es claramente algo bastante complicado. Es bien claro que ambas difieren en muchos sentidos en tono e intención: *Chungking Express* es una balada a una cierta esperanza y futuro brillante, y *Happy Together* es la metáfora de un momento histórico, el traspaso de la colonia de vuelta a China, el fin de una era para el territorio y a su vez una historia de autorreflexión. Sin embargo, ambas comparten el sentimiento de vacío y ausencia, pero expresado de maneras completamente diferentes.

Chungking Express, se filmó como una *road movie* (Wong en Bordwell, 2011), pero aún más, está hecha como un ensalzamiento a los lugares de su infancia y juventud: Tsim Sha Tsui, Nathan Road, las Chungking Mansions, los mercados de la colonia y la vida de sus barrios llenos de multiculturalidad. La cinta es en sí misma un cuadro de la vida de la ciudad y a la vez una muestra de las aspiraciones de la gente que la habita y que apresados por la incertidumbre del futuro inmediato empiezan a tomar caminos diferentes a la vida en la colonia. Resulta curiosa la gestación tan atípica de esta película: hartos del constriñente mundo de las productoras asiáticas al rodar *Ashes*

of Time, vuelve a su ciudad para deconstruirse y volverse a ordenar de nuevo creando un producto de su propia cosecha, con un par de cámaras y alejado de los grandes intereses (Herederro, 2018).

El carácter de “filmación a toda prisa” del film que internacionalizó a Wong (Tambling, 2003), no es solo una calificación cualquiera y con ánimo de ensalzar la falta de organización en la práctica del director, sino que virtualmente fue un completo proyecto loco y a trompicones. Wong tiene alergia, intolerancia, fobia y sufre de urticarias solo a posar su mano sobre un guion cinematográfico y para desgracia de sus actores favoritos y sus seguidores fieles, esto es un hábito constante. El único que es capaz de trabajar con él a su mismo nivel y sin decaer es su amigo, colaborador y director artístico preferido, el australiano Christopher Doyle.

Esta figura que ya hemos comentado por encima en anteriores capítulos no es solo un nombre más de los títulos de crédito de sus más aclamadas películas. Él se ha convertido sin duda en la mano derecha del gran director de las nuevas olas hongkonesas, y a sido capaz de aportar el impulso decisivo a todas las creaciones en las que colaboró y colabora con el director. Muchas de las señas identitarias del director tienen un claro origen en la manera en que el director tiene de entender la escena, la luz y la imagen en sí; entre ellas podemos destacar la cámara en mano, pero sobre todo el uso del neón y métodos de captación de la imagen poco convencionales que trastocan la percepción del ojo.

Chungking Express es un ejemplo esencial para entender cómo Christopher Doyle actúa como un catalizador de las historias de Wong y marca las imágenes en los ojos del espectador alejándose de tópicos ya muy trabajados en el cine de las nuevas olas alrededor del mundo: su cine, aunque pueda parecer que abuse del color, es mucho más que eso y es que con cada uno de los elementos que rodean a los personajes, se pone al descubierto su intimidad. Según Payne en 2001, en la película:

“Desde el primer plano, la película se proclama como un ejemplo absoluto de que el cine es parte intrínseco de su narrativa, y de esta manera, el espectador es claramente consciente de esto”.

Con esto, Payne se refiere a que sus películas son una suma de no solo el mundo que él ha creado sino incluso de algo más, de una autorreflexión cinematográfica al más puro estilo posmodernista, preguntándose los usos del color, la música y las voces, la razón para usarlos y con qué objetivo. *Chungking Express* se convirtió en su época en la manera del director para experimentar con su propia cinematografía y hacerla suya, sin embargo, también resulta un ejemplo de su propio estilo ya establecido a través de puntos de inflexión, de encuentros, de pistas visuales entre personajes. Todos los personajes están inexorablemente unidos a través del tejido de la trama y se relacionan entre sí a través de una historia de casualidades inesperadas y que en la mayoría de

ocasiones no tienen realmente ninguna influencia causal entre sí pero nos hace apreciar por pequeños instantes la propia ciudad de Hong Kong, que para el propio creador es casi un organismo autónomo con vida y ambiciones propias, diferentes en muchos sentidos de lo que pueda interesar a los personajes.

Con este film, el director adquiere la oportunidad de sumergirse en la ciudad y en lugar de mostrar lo que hasta entonces se había mostrado de la ciudad, se muestra lo contrario: de batallas campales entre policías y mafiosos, pasamos a una historia en la que el único disparo lo lleva a cabo una mujer a la que nunca reconocemos, mientras que los dos policías de la historia lloran por sus rotos corazones (Bordwell, 2011). Una constante angustia adolescente rodea a los principales personajes masculinos de la historia, mientras que las mujeres hacen cosas, crecen y prosperan para conseguir sus objetivos amorosos, los hombres reducen su estatus. A través de estos curiosos eventos el director demuestra lo fácilmente cambiante que es el mundo y como a veces el amor no funciona fuera de un cierto contexto o situación.

Nadie sabe cómo hacerlo, pero todos quieren expresar sus sentimientos y sobre todo sentirse amados, todo esto mientras presenciamos de fondo la situación de la colonia, donde ya se sabe cuál es el futuro de la misma y el ambiente de aislamiento del resto de China muestra a una población amenazada por la amenaza de un futuro incierto de vuelta a la metrópolis (Tambling, 2003).

Sin embargo, ¿qué es *Happy Together* para *Chungking Express*? Pues aunque en muchos sentidos parezcan completamente opuestas en muchos sentidos, ambas están conectadas por el mismo sentimiento de incertidumbre y ausencia de hogar al que regresar, solo que cada una trata la situación de formas y perspectivas diferentes.

Happy Together es en sí una *alegoría* (Tambling, 2003) de la ciudad de Hong Kong y su inminente traspaso a China. La cinta está plagada de referencias a la ciudad de donde Fai es originario, sin embargo, es una de las pocas películas de Wong que no pisan la isla nunca, ya que toda la acción se desarrolla en Buenos Aires (Argentina) y el final de la historia en Taipei (Taiwán), una especie de Hong Kong con un gobierno propio. Y aunque Argentina parezca un espacio completamente ajeno al conflicto que supone la soberanía de Hong Kong, Tambling nos expresa en un ejemplo perfecto la razón de escoger Buenos Aires como zona de rodaje:

“[...] Después de todo, la película está principalmente localizada en Buenos Aires, una ciudad muy diferente de Hong Kong, pero aún así no hay dificultad alguna en asumir que de alguna manera, Wong Kar-wai está siempre discutiendo algo sobre Hong Kong, como cuando muestra Taipei en Happy Together y cómo usa Manila en Days of Being Wild. De esta manera sigue también el ejemplo que da Marco Polo cuando habla al Emperador de China en la novela de Italo Calvino, Invisible Cities:

Y Polo dijo: 'Cada vez que describo una ciudad digo siempre algo sobre Venecia'.

'Cuando pregunto algo sobre otras ciudades, quiero saber sobre ellas. Y también sobre Venecia, cuando pregunto por ella'.

'Para distinguir las cualidades de otras ciudades, debo hablar de una ciudad que queda implícita. Para mí esa es Venecia.'

'Entonces empiezas cada relato de tus viajes desde el principio, describiendo Venecia como es, toda ella, sin omitir nada te acuerdas de ella...'

'Las imágenes de la memoria, una vez son convertidas en palabras, se borran,' dijo Polo. 'Quizás me da miedo perder Venecia de golpe si hablo de ella. O quizás, hablando de otras ciudades, he acabado perdiéndola, poco a poco'.

De esta manera, toda ciudad puede convertirse, para Wong Kar-wai, en una manera de describir Hong Kong, una alegoría de una ciudad que no puede ser mostrada directamente, pues puede provocar la pérdida de la esencia del tema principal."

Resulta muy interesante saber cómo Wong muestra sus pensamientos a cerca de Hong Kong y la reunificación. No solo utiliza una alegoría como la de Buenos Aires o Taipei, sino que también aprovecha la historia pasada de nuestro protagonista Fai, quien no solo ha abandonado Hong Kong, sino que también ha perdido el contacto con sus padres al haber deshonrado a la familia tras robar dinero en el trabajo que su padre le había conseguido así que se fuga de Hong Kong para ir a Argentina y ahogarse en la tóxica pasión con Ho y una malsana obsesión con llegar a las cataratas de Iguazú, algo que consigue justo antes de volver a Hong Kong. En esta película, Wong juega con nacionalidades y pasaportes, los ejemplos que separan a todos los chinos en la actualidad y a la vez con las razones que cada uno tiene para no volver a su hogar. Gracias a un inteligente uso de las imágenes y audios de archivo, el montaje resulta evocador de un momento de la historia mundial alrededor de las idas y venidas de los protagonistas.

Con este film, Wong obtuvo el premio al mejor director de Cannes en el 1997 y también mostró lo que tanto se esperaba de él con respecto al conflicto hongkonés (Heredero, 2018). Se entiende que la perspectiva que aportó el director al respecto busca la conciliación entre su tierra de origen y de destino, pero a la vez, nos deja entrever lo difíciles que son las reconciliaciones tras mucho tiempo, además haciéndolo con una historia tan poco convencional como es la de una pareja homosexual en Argentina que viven una relación tóxica (pudiéndose entender como la relación

entre Gran Bretaña y la misma colonia de Hong Kong), además siendo descrita por un director heterosexual (Payne, 2001).

Al introducir dos personajes de Hong Kong en un entorno incongruente en la víspera de la devolución, Wong pone en primer plano los problemas del nacionalismo. Después de todo, es la historia de dos personas que sienten la necesidad de abandonar su tierra natal para "comenzar de nuevo" entre sí. Wong observa esta relación aún más desapasionadamente que las de sus otras películas: al centrarse en un romance disfuncional entre personas del mismo sexo, el director aleja la identificación heterosexual y aconseja al espectador que critique la relación de los personajes (Payne, 2001), lo que de cierta manera renuncia en cierto modo a algún tipo de inclusividad de cualquier tipo de colectivo minimizado, convirtiéndolos en un medio en lugar de en una razón y aprovecha su situación para establecer una idea subyacente.

Resulta interesante las grandes correspondencias que existen entre ambas películas, sobretodo rodeando a la fecha del traspaso de la colonia. Usando como recursos el amor, la pasión y la incapacidad de los personajes de ser felices, Wong Kar-wai es capaz de expresar emociones e ideas complejas, y aunque existen otras películas que abordaron el tema del traspaso usando muchos tipos de alegorías (entre ellas una relación heterosexual, Payne, 2003 y Heredero 2018), *Happy Together* nos muestra su visión de la importancia del traspaso y a la vez lo complejo de la situación en sus pensamientos. *Chungking Express* y *Happy Together* son los últimos años de la colonia siendo colonia pero vistos desde dos ángulos diferentes y a la vez igual de importantes: por un lado el ámbito social y otro el político y nacionalista, lo que nos proporciona un amplio terreno para discutir sobre el director y como lidia con todos estos temas y hasta qué punto la "ausencia" como concepto estético toma forma en su creación.

IDENTIDAD Y PERSONAJES: AUSENCIA DE AMOR, AUSENCIA DE HOGAR

A lo largo de toda la producción del director podemos apreciar un interesante factor común entre todos los personajes que aparecen en la trama: la identidad. Como ya dijimos en el capítulo segundo, Wong Kar-wai "trabaja" a sus personajes siempre desde una perspectiva práctica viendo siempre cómo responden a la acción en el escenario, esto podría ser debido a su naturaleza de creación, centrada en las imágenes individuales en la mente del director. La identidad es un concepto muy importante para el director pues en muchas ocasiones, es gracias a eso que sus tramas avanzan puede avanzar a pesar de que como ya comentamos, tienen argumentos intimistas en su mayoría, dependen de las fuertes y únicas personalidades de los protagonistas para mostrar esos sentimientos e ideas.

La identidad de lo personajes es fruto de muchos tipos de conjeturas entre los estudiosos de la

filmografía de Wong, Payne, habla mucho de la identidad nacional del mundo de Wong y también la obsesión por la fechas:

“La cuestión del nacionalismo se introduce en la primera toma: un primer plano muestra dedos anónimos (presumiblemente los de un oficial de inmigración argentino) hojeando los pasaportes de Yiu-Fai y Po-Wing. Las fotografías de sus rostros claramente asiáticos se vislumbran en su interior. Luego, los dedos señalan las líneas que dicen "nacional británico (en el extranjero)" antes de sellarlas con un sello de inmigración con una fecha prominente (12 de mayo de 1995). Luego viene el título principal de la película, "Happy Together", seguido de una toma de Po-Wing junto a una mesa de noche. Sobre la mesa (entre algo de basura) hay una lámpara de las Cataratas del Iguazú y algunas fotos de Po-Wing y Yiu-Fai juntas. Desde el principio, Wong enfatiza el tema y el problema de la nacionalidad. El pasaporte es un significativo supremo tanto del nacionalismo como de la identidad personal. Wong literalmente subraya estos problemas al hacer que el dedo del oficial señale la afirmación del documento de que estos dos hombres asiáticos son "ciudadanos británicos". Y la fecha en el sello (como las fechas de caducidad en las latas de piña de Chungking Express) indirectamente indica la cuenta atrás para la entrega. En el contexto de 1997, el año del lanzamiento de Happy Together, la pregunta es implícita: ¿en qué medida son "ciudadanos británicos" Yiu-Fai y Po-Wing?”.

Pero sin duda, Wong no es exclusivamente alguien preocupado por la política y la colonia. Wong juega mucho con los conceptos de masculinidad y feminidad dentro del propio cine, el ejemplo principal mostrado por Payne sería sin duda los roles de hombre y mujer dentro de *Chungking Express* o más allá, en *Days of Being Wild*: en *Chungking Express* los hombre lloran por amor y las mujeres hacen cosas para sacarlos de sus propios círculos viciosos; por otro lado, en *Days of Being Wild*, aunque se cumplen una gran variedad de tópicos simples de hombres y mujeres, en lo subyacente, Yuddy resulta un pobre niño consentido e infantil, culpa a los demás por cosas que no tienen que ver con ellos. Vemos de esta manera una dinámica en el cine de Wong que sigue caminos contrarios a la industria, donde los hombres son más interesantes porque tienen sentimientos y pueden mostrar aquello que les falta o aquello que ansían recuperar: una madre, un amor, un amigo, una vida, una oportunidad, un recuerdo... tomando así un camino de peregrinaje.

La idea del peregrino o del camino a seguir por el personaje no es solo una metáfora de la vida propia. Resulta interesante que dentro de la filmografía de Wong siempre hay algún tipo de peregrinación, ya sea interna o externa de los personajes y dentro de esa peregrinación establecen una serie de relaciones. Recuerda en muchos sentidos al camino espiritual que se toma en el

budismo cuando se intenta encontrar la iluminación; nuestros personajes sufren de un vacío en su existencia y se aventuran a buscar lo que perdieron o lo que necesitaban. Esta actitud epopéyica en la que nos movemos alrededor de muchos espacios permite al director formar un entramado de conexiones y encuentros que incluso pueden pasar desapercibidos por los protagonistas, pero que marcan puntos de inflexión en sus vidas sin que ellos den cuenta. Estos viajes de los personajes remarcan la rutina del “bucle” (apodada así por Bordwell, 2011), donde Wong explora conceptos más lejanos a lo lineal epopéyico y ahonda más en el efecto que el viaje tiene en los personajes. Según Bordwell:

“En Happy Together el trabajo de Yiu-fai como portero en el salón de tango nos muestra el ritmo de su rutina diferente a la de Po-wing que se abraza descarado a sus nuevas aventuras dentro del universo de la prostitución. Wong explora de ingeniosamente con los patrones cíclicos de argumentación – normalmente para mostrar a sus personajes (de carácter indomable) atrapados en rutinas cíclicas, amores tóxicos y amistades disfuncionales. Nuestra última imagen de Po-wing lo muestra arrastrándose dando tumbos ebrio contra la puerta junto a la que Yiu-fai se acurrucaba en escenas previas. [...]

Wong habitualmente muestra estas escenas cíclicas de manera que ensalzan la repetición. Days of Being Wild abre con un abrupto, con escenas muy similares de Yuddy visitando la tienda de bebidas y snacks y gradualmente seduciendo a Su Lizhen. Posteriormente, el policía (Andy Lau) se encuentra con Su Lizhen buscando a Yuddy durante varias noches seguidas y las escenas, rodadas cada una por su propia cuenta, parecen converger en una muy larga noche. El mismo efecto se obtiene en Ashes of Time cuando las rápidamente alternadas visitas de Yin y Yang a Ouyang Feng en su posada crean un círculo de disputas entre hermano y hermana, con Ouyang Feng como desahogo. Un cierto límite se alcanza quizás en la segunda historia de Chungking Express, cuando el Agente 663 visita el Midnight Express durante cuatro escenas consecutivas, cada una registrando una fluctuación en su vida amorosa mientras muestra los avances y en qué términos queda la desincronizada relación entre él y Faye”.

Esas repeticiones sumadas a los pensamientos de los personajes que nos acompañan nos muestran el tedio de la pérdida que cargan los personajes. Por eso, podemos ver que los personajes se envuelven en ese “entramado de conexiones” para sobrellevar las dificultades. El ejemplo más curioso al respecto de esto, sería sin duda *Chungking Express* y las casualidades (concepto del que habla también Botz-Bornstein, 2007, pero más relacionado con el concepto *kawaii* 'adorable' de la

filmografía de Wong) puesto que en esta película, el director habla de Hong Kong como si fuera un organismo vivo y además, trata a la gran urbe colonial como si fuera una pequeña ciudad donde todo el mundo parece encontrarse (Faye y la *dealer*, Faye y el agente 223...).

Los encuentros entre personajes de *Chungking Express*, hablan en cierta manera de un ambiente encorsetado y estrecho, pero a la vez un ambiente íntimo de pasiones y encuentros; pasiones que se corresponden con las ansias de los personajes, quienes sufren de pérdidas y entre la desesperación parecen acercarse a algo que les parezca familiar.

Los dos agentes, parecen carecer de amor y tener un corazón roto, así que es alrededor de ellos que las historias de amor se desarrollan y escalan en todo momento, son figuras que en un intento de expresar algo de su masculinidad (tras los abandonos pisoteada) solo suplican por algo de cariño a dos mujeres: una misteriosa e ilegal y otra joven y alegre, un personaje muy especial, que parece ser la encarnación de la inocencia, de la alegría, pero a la vez es una mujer fuerte que se sobrepone a las incapacidades causadas por la masculinidad e intenta destacar ante un hombre incapaz. En este film, como ya hemos podido notar, la novedad refrescante se encuentra en los personajes femeninos: las mujeres se mueven, actúan y evolucionan y arrastran a los hombres.

El vacío que sienten los protagonistas masculinos al principio de la cinta es en cierto modo un vacío muy materialista. Un vacío posesivo, muy similar al sentimiento de muchos hombres abandonados en películas románticas occidentales, y Wong se centra mucho en mostrar las diferentes actitudes con respecto al amor de todos los personajes, completa y absolutamente “locos de amor” (Bordwell, 2011). Los hombres ansían la compañía femenina y lo demuestran de maneras diferentes: el agente 223 llama a cada una de las chicas en su agenda y el agente 663 llora y recuerda sus noches de pasión con su exnovia azafata, comparándose con los objetos de su destartalado apartamento, se absorbe a si mismo en su mundo.

En el taoísmo (como ya vimos al principio) el concepto de vacío es un concepto muy difuso y al mismo tiempo muy estable. Al hablar sobre el *tao* hablábamos de un todo a la vez que de una nada, un equilibrio circular en lo que se busca volver a acabar en el mismo sitio que donde se empieza. El cine de Wong Kar-wai, juega mucho con este concepto de vuelta al inicio, de vuelta a la estabilidad, y se puede ver con mucha claridad en los personajes de *Chungking Express* y sobretodo de *Happy Together*.

En la primera, vemos como los personajes evolucionan hasta luego volver a un estado de relativa estabilidad (previamente perdida) y que es alcanzada a través de las conexiones establecidas a lo largo de la trama; pero, (y según muchos estudiosos del cine de Wong Kar-wai como Bordwell, Payne, o Heredero) eso no quiere decir que hayan podido encontrar la felicidad o que la vayan a encontrar en el futuro próximo, solo quiere decir que se ha encontrado un cierto equilibrio en el

entorno que los rodea [a los personajes]. En *Chungking Express*, por ejemplo, el agente 663 influenciado por la actitud joven y soñadora abandona su vida como oficial de policía que lo recluía en su propia tristeza y pensamientos para comprar el puesto del tío de Faye con el objetivo de poderla encontrar cuando volviese de nuevo a Hong Kong, y a la vez, ella abandona Hong Kong para irse a California y convertirse en azafata de vuelos, subir en la escala social para estar a la altura de la exnovia de este.

Este giro circular sólo provoca que estemos al final de la misma manera en la que empezamos. El *statu quo* se ha reencontrado y ninguno de los dos puede estar con el otro, al haber intercambiado sus posiciones en el mundo. Por otro lado, el agente 223 quien desesperado por encontrar una nueva novia llama a toda su agenda de contactos suplicando por una cita, tras la desaparición de la misteriosa mujer rubia, lo abandona todo para irse a buscarla, cerrando de nuevo el círculo y dejándonos abierto un futuro en el que ambos se encuentren de nuevo.

Como ya podemos ver, en *Chungking Express*, es la ausencia de amor o un amor incompleto lo que mueve a los personajes hacia adelante, una ausencia que intentan rellenar materialistamente hasta que descubren que no tienen esa necesidad y se reconstruyen para encontrar su propio camino. La misma dinámica se sigue en nuestro segundo film, pero en esta situación lo que mueve la trama es sin duda la necesidad de un lugar al que regresar, al que pertenecer. Sin embargo, solo con ver escenas selectas podemos ver que más allá de eso, está imbuida con unos profundos patrones culturales y sociales, en su mayoría provenientes del confucianismo político y del budismo.

Como ya comentábamos las películas de Wong son como largos caminos con finales inciertos, pero en el caso de *Happy Together*, si hay una cosa que sorprende es la relación que tienen los dos personajes principales y Chang como tercero a su relación. Las parejas disfuncionales no son algo que ninguna cultura o religión aprecie, y mucho menos si son homosexuales, pero en el caso de China y Asia en general, la homosexualidad nunca fue una orientación condenada con inquina y se identificaba con una pertenencia a la milicia en su mayoría o las clases altas (Pflugfelder, 2007), pero como ya sabemos el confucianismo identifica el respeto a los antepasados como el objetivo más importante de cada miembro del clan y el respeto solo se muestra mediante la perpetuación del linaje.

Los personajes de una alegoría sobre un conflicto entre territorios chinos son una pareja de hombres homosexuales huidos de Hong Kong y un tercero de sexualidad ambigua proveniente de Taiwán, pero a pesar de provenir de territorios chinos con culturas similares, ambos están en Buenos Aires por razones completamente diferentes: al final de la película, Yiu-fai nos explica que huyó a Argentina después de robar a un amigo de su padre que le ofreció trabajo, mientras que Chang nos confiesa que se fue de su tierra asfixiado por la isla de Taiwán. Estos dos motivos nos

remiten en cierto modo a la propia historia de ambos territorios (uno robado y otro independiente tras un conflicto armado) pero resulta más revelador incluso cuando nos abren sus corazones: Yiu-fai nos explica que aunque intenta llamar a su padre este no responde pero que se esforzará todo lo posible en recuperar el dinero que robó y revertir la situación previa al robo para pedir perdón; y por otro lado Chang afirma que no tiene planteado volver a Taiwán por ahora y que quiere descubrir más del mundo.

Wong utiliza a los personajes de *Happy Together* como referencias a naciones y si Yiu-fai puede identificarse con el espíritu de Hong Kong, Po-wing por su parte, podría relacionarse con la figura de Gran Bretaña vista desde un punto de vista en cierto modo miserable y parásito, que se aprovecha de Yiu-fai cada vez que esta necesita ayuda, afectando al completo transcurso de la película, visible en la propia cinematografía. Según Payne:

“Acostado en una cama en mal estado en una habitación en mal estado, Po-Wing le dice a Yiu-Fai que podrían "comenzar de nuevo". Hasta ahora, todas las imágenes han sido en color. Pero la película se corta a blanco y negro cuando Yiu-Fai se acuesta con Po-Wing y los dos hombres renuevan su relación con una relación amorosa vigorosa. Escuchamos la voz en off de Yiu-Fai decir que él y Po-Wing se han separado muchas veces, pero vuelven a estar juntos cada vez que Po-Wing quiere "comenzar de nuevo". Mientras los dos hombres "comienzan de nuevo", la película en sí parece "Empezar de nuevo" volviendo a los orígenes monocromáticos de la imagen en movimiento. El sexo entre los dos hombres juega como un acto alternativo de concepción, una renovación de la relación, de la película, del cine mismo.”.

Sin embargo, esta propia reflexión que hace el film en sí, no sirve de nada a la relación de los personajes, que vuelven a ver cómo su relación se deteriora a los pocos instantes volviendo a pasar a un mundo lleno de matices. Las idas y venidas de Po-wing solo aumentan exponencialmente el sentimiento de abandono y la pérdida de Yiu-fai, perdido en su vacío materialista de poseer algo, solo lo llevan a esconder el pasaporte de Po-wing causándole aún más dolor e impotencia. No es hasta su primer encuentro con Chang fuera del trabajo que Yiu-fai puede admitir aquello de lo que carece y aceptar su incapacidad de poseer esa felicidad inalcanzable que ansía con tanta fuerza y abandonar de una vez por todas a Po-wing para volver a Hong Kong y encontrarse de nuevo a sí mismo dentro de su hogar, no sin antes pasar por las Cataratas de Iguazú, sobre las que Payne dice:

“En la siguiente escena, el problema del nacionalismo pasa al problema de las relaciones. La yuxtaposición de la lámpara pintada de las Cataratas del Iguazú y las fotos de los dos amantes vinculan su relación con las cascadas, o al menos con una imagen mediada de la ubicación geográfica real.”

Esta descripción nos hace pensar en lo importante que resultan las localizaciones para los personajes en ambos films. En especial *Happy Together*, por su naturaleza alegórica, los espacios hacen mucho por ensalzar a los personajes durante toda la trama y en especial las Cataratas de Iguazú son la semilla que da lugar a la historia.



La lámpara que compró Po-wing es una de las primeras cosas que se mencionan de la película y siempre está presente en todos los eventos que se desarrollan en la habitación de Yiu-fai, el lugar principal donde se encuentran los protagonistas, lo que podría llevarnos a establecer una correlación entre las Cataratas y la misma colonia. La grandísima importancia de los espacios es visible también en *Chungking Express* (a través del concepto de coincidencias que ya discutimos antes vemos como todo se conecta a través de los espacios comunes de la ciudad), sin embargo, la naturaleza alegórica de *Happy Together* haría que los espacios se relacionen con los personajes a un nivel no solo escenográfico y narrativo, sino también metanarrativo, cuestionándose el propio principio de “lugar” (Payne, 2001).



Sin embargo, Tambling, habla sobre el concepto de ironía dentro de *Happy Together* citando a Spivak, quien hablaba de la “continua interrupción” (citando a Paul de Man y su 'parabasis') para expresar la idea del autor irónico que crea una versión de sí mismo en un contexto completamente enrevesado, loco y “a trompicones”. Tambling, resume la ironía de Wong según Spivak en esta película en siete puntos, de los que podemos sacar una idea esencial: a pesar de todo aquello que podamos enlazar de los personajes y la posible relación con el traspaso de Hong Kong, la película se caracteriza por no tener una narrativa clara, directa de aquello que les ocurre a los personajes; no

sabemos cuales son sus referentes, ya que nunca vemos nada de Hong Kong o Taiwán, exceptuando al único personaje que si tiene un referente con el mundo exterior: Deng Xiaoping y el discurso de su muerte. Tambling afirma que, según De Man, solo es posible leer la película si la interpretas desde la perspectiva de la locura, pero en general, el film es también una alegoría de la “imposibilidad” de leerla. Todo resulta difuso e incongruente, convirtiéndola en uno de los temas principales de la película, y en cierta manera dejándola vacía de dirección.

Aún así, hablar del vacío en los personajes de Wong resulta difuso sobretodo teniendo en cuenta lo difuso que puede resultar el concepto de lo que es vacío para el mundo occidental en comparación con el oriental. Comprobamos que en el cine de Wong, el vacío forma parte constante de la personalidad de los personajes principales; aunque dependiendo del momento (como decíamos) las maneras de expresar y entender el vacío se entienden de formas diferentes; siendo vacío tanto eso que siente sienten los policías y lo que les lleva a perder su masculinidad y dignidad en *Chungking Express*, como la salida de China por primera vez de Wong en una película de Wong (Tambling, 2003). No es solo un vacío material, sino un vacío referencial también, aquello que remueve tanto a Wong como a sus personajes, haciéndolos avanzar en el camino impredecible para descubrirse a sí mismos.

LA CÁMARA Y LA CAPTACIÓN Y EXPRESIÓN DEL VACÍO

En este punto analizaremos las características que hacen a sus películas destacar a pesar de la época en la que se producen y los métodos que aprovecha para desarrollar la calidad visual y la influencia del “vacío”.

Cuando hablamos de Wong, no podemos evitar hablar del concepto de “posmodernista”, un concepto difuso y con fronteras aún en proceso de consensuar. Posmodernismo es (según palabras del filósofo francés Jean-François Lyotard en su estudio *La condición posmoderna* en la década de los 70) el movimiento artístico global que surge después de la Segunda Guerra Mundial y que en oposición a la tradición artística del pasado, carece de referentes elevados y se centra en la producción artística de consumo. Esto quiere decir que el arte ya no tiene que tener una excusa elevada, ni tampoco tiene que requerir esfuerzo, maestría o perfección formal. En resumen, es la completa igualación de todas las artes al mismo nivel bajo la dictadura del consumo.

Del mismo modo, el cine se ve afectado en muchos sentidos y a partir de la década de los 60 y 70 el cine desarrolla un estilo de estudios que se exporta alrededor del mundo y tras su desgaste deja paso a un panorama muy diverso tanto en géneros como en estilos. Muchos directores, criados en las llamas de las grandes olas creativas de los 50 y 60 empiezan a surgir en esta época y debido a su abrumadora cantidad de referencias cinematográficas cineastas que en lugar de buscar la absoluta

innovación, desarrollan estilos a través de las referencias y la experimentación con todos los nuevos medios tecnológicos disponibles en la mano. Muchos de los creadores de estas etapas se convertirán en colegas coetáneos a nuestro director que a su vez basa gran parte de su creación en la inspiración de los clásicos de culto, pero a su vez se encuentra paralelo a las corrientes estéticas asiáticas de la época, profundamente cercanas a la perspectiva, los colores y el intimismo.

Ya comentábamos durante el capítulo segundo la importancia de la influencia occidental en la filmografía del director a la vez que la influencia oriental. También notamos grandes similitudes con sus contemporáneos pudiéndose destacar la gran influencia de De Palma, Tarantino y Bertolucci palpable en cada frame de sus películas (imaginario *pop*, reciclaje de modelos pasados y montajes de claro carácter posmoderno). Por otro lado, la filmografía oriental esencial está siempre presente en un director como el nuestro, teniendo como ejemplos al consagrado Woo, a Ozu y a los clásicos del cine chino (géneros típicamente asiáticos -chambara y wúxià- y los *thrillers* chinos, poscolonialismo e historia nacional, uso creativo e ilimitado de las perspectivas de la cámara...) y de grandísimos directores coetáneos al director como Hou Hsiao Hsien (cinematografía urbana, muestra de la vida diaria, desarrollo de una cinematografía demostrativa, etc.).

Las dos películas sobre las que hablamos son dos grandes ejemplos de comparación para establecer una correlación entre la evolución del estilo del director a finales de los 90 (que como ya sabemos entró en una nueva etapa mucho más experimental con la llegada de *Happy Together* en el 1997), y compararla con sus films previos (cargados también de una fuerte identidad personal), mucho más cercanos a la industria comercial. En lo relativo a su puesta en escena, podemos citar a Bordwell diciendo sobre Wong Kar-wai que es uno de los directores hongkoneses más “artísticamente aventureros”:

“Aunque Wong intenta habitualmente buscar una producción más distraída en su tempo que sus contemporáneos jamás harían, sus recelos a acabar un guion y sus propias y autodecididas fechas de entrega no lo hacen menos dependiente de la prisa y los recortes de presupuesto. Los argumentos fragmentarios, su contante apoyo en la posproducción y lo efectos ópticos, su apoyo constante en los monólogos en voice-over y los montajes musicales (que suavizan el montaje desparejo) no son únicamente trucos y elecciones expresivas, sino también caminos para adecuarse a las demandas financieras que tienen que asumir todos los directores hongkoneses”.

Así comprobamos que la estética del director, también responde a una necesidad impuesta por una industria determinada, pero aún así, el director es capaz de utilizar las desventajas a su favor para crear una escenografía adecuada para sus películas. A continuación hablaremos más en

profundidad sobre el uso de la cámara y la puesta en escena de *Chungking Express* y *Happy Together*.

Como ya comentábamos en el punto previo, *Chungking Express* juega con el flujo urbano y el ritmo natural de la gran ciudad. Ante la fuerte estabilidad y permanencia del entramado de hormigón que es la ciudad de Hong Kong, el director nos posiciona a personajes necesitados de un cambio o afectados por alguna situación y nos habla, entre la estabilidad de los edificios, de necesidades creadas por “la memoria y la nostalgia” (Bordwell, 2011). Visto desde esta situación, nos encontramos en una constante lucha entre lo duradero, lo fuerte y pujante, contra la mutabilidad, lo efímero y lo mutable. Wong Kar-wai aprovecha el terror moderno por la misma modernización para mostrar ambientes deshumanizados donde las personas son humanas, donde ocurren incidentes y las afinidades entre todos los participantes de la historia son visibles (Bordwell, 2011); ciudades contra los seres que las habitan, pues hasta la ciudad más perfecta no es nada sin personas que la pueblen y la vivan.

Este vacío que se provoca en los personajes del director y del que hablábamos en el capítulo anterior está exponencialmente aumentado gracias a aprovechar el espacio de la urbe deshumanizada. Nos movemos siempre entre espacios angostos y de luces frías, donde a través de un constante flujo de música sabemos aquello que viven los personajes y sus sensaciones.

Tal y como mencionan Payne y Bordwell en varias ocasiones, Wong es un director que juega mucho con los extremos para encontrar un equilibrio. En *Chungking Express* podemos ver que la filmación se basa en luchas constantes entre contrarios: noche contra el día, presente y pasado, luces y sombras, colores cálidos contra colores fríos, exteriores e interiores... Sin embargo, a través de la música y el aprovechamiento de la casualidad (elemento presente siempre en la trama), establecemos una relaciones mucho más suaves entre conceptos opuestos y también entre ambas historias.

Sin embargo, la puesta en escena de esta película tan causal no resulta tan casual ni caótica una vez vista de cerca. Wong aprovecha constantemente todas y cada una de las posibilidades de la cámara y realiza la película en un tiempo récord. Durante la filmación dominó siempre el modelo de rodaje a secuencia, con muy poca preparación previa repitiendo hasta que los actores se hacía con el estilo deseado por el director (más alejado de la industria) (Bordwell, 2011). Wong Kar-wai en su constante ensoñación utiliza la secuencia como método de evocar un personaje, y aunque tenga miles de tomas de actores hablando de sus sentimientos, puede que nunca sean usadas pues secuencias de silencio suponen una puesta en escena aún más fuerte que otras con palabras. Por esto cuando vemos cómo el policía 663 juega con el avión de juguete de su exnovia azafata entendemos más de lo que ella significó para él que cuando el mismo nos lo explica. Así, la escena en

Chungking Express se convierte en un videoclip perfecto, pudiendo ver a Faye no hacer nada en la pantalla y a la vez mostrarnos grandes aspectos relevantes a su personalidad mientras suena de fondo *Dreams* de The Cranberries (Bordwell, 2011).

La cámara en este film es un ojo a la intimidad de los personajes. La cámara sigue a los personajes como un *paparazzi*, y los vigila mientras comen, mientras lloran, mientras bailan y mientras buscan lo que necesitan encontrar. Desde los ángulos más inesperados (puertas medio cerradas, estanterías de tiendas, puertas cerradas o esquinas de calles estrechas), podemos observar a los personajes haciendo su vida normal y observándose entre sí. Esta idea de la cámara en mano, vino de la mano de Christopher Doyle, que quería poder expresar la velocidad y el apuro de la ciudad y la juventud, además también aprovecha el “estiramiento de la película” (del que hablábamos en el segundo capítulo) para desarrollar la imagen en sentidos experimentales, cuando Payne habla de *Chungking Express* dice:

“De hecho, *Chungking Express* es casi la antítesis completa de *Ashes of Time*. [...] *Chungking Express* elimina las convenciones genéricas desde el exterior y cuenta historias donde las restricciones de la comedia policial y romántica ya no se aplican. Al trabajar contra el género, *Chungking Express* se libera del pesimismo que en última instancia pesa sobre *Ashes of Time*. Como resultado, *Chungking Express* ofrece una visión alternativa llena de potencial humano y, al hacerlo, abre la visualización del cine a mayores libertades perceptivas”.

Una mezcla de texturas, colores y espacios opuestos compone la escena en *Chungking Express* pensados para mostrar una perspectiva diferente sobre la vida, positiva y animosa y eso se demuestra a través de la oposición llevada a cabo por Wong. La gran variedad utilizada en este film para crear una correcta inmersión en la temática favorece su comparación a los maestros de la *nouvelle vague* y nos recuerda en muchos sentidos a la puesta en escena de *Un condenado a muerte se ha escapado* (Robert Bresson, 1956), con abundantes planos detalle en espacios estrechos y un protagonista que apenas formula palabras, nos muestra todo a través de la mirada de la cámara.

En el otro extremo del espectro visual encontramos a *Happy Together*. Con un tono mucho más adulto y experimental. En *Happy Together* juega con los ritmos desiguales, la velocidad de la imagen, los colores y modificando las formas filmicas esenciales con saltos constantes del eje de la cámara y rupturas de la continuidad de las secuencias, también se aprovechan los colores de la ciudad de Buenos Aires, el rojo y el azul (Tambling, 2003) para establecer cambios en los personajes. Aquí, de la misma manera que lo hace en *Chungking Express*, también toma posesión de los ambientes más claustrofóbicos e íntimos de la ciudad de Buenos Aires para establecer de nuevo un paralelismo entre la capital argentina y el abarrotado Hong Kong de su producción principal.

Payne habla sobre el trabajo cinematográfico en *Happy Together* afirmando que:

“El asombroso trabajo de cámara de Doyle ayuda a distanciar a la audiencia de los personajes con su uso ostentoso de iluminación intensa, colores saturados intercalados con blanco y negro, filtros de color no naturalistas, lentes gran angular y velocidades de cámara variables. Al coludir con la historia desarticulada de Wong, la cinematografía de Doyle rechaza deliberadamente un campo visual cohesivo, y esto socava una sólida sensación de escenario. Sin embargo, la estrategia visual refuerza las preocupaciones narrativas de la película porque Happy Together cuestiona el nacionalismo al problematizar el concepto mismo de lugar.”

En sí, en *Happy Together* desarrollamos la trama desde una idea de espacios más aislados. Si en *Chungking Express* intentábamos aprovechar la cámara en mano para crear un mapa de la ciudad de Hong Kong, aquí se intenta lo contrario. La vida del protagonista pasa por escenarios determinados, cerrados, que intentan concentrar sus emociones en un solo lugar, pero donde también sucede la acción en general.

La elección de cortar el inicio más romántico de la película y empezar por el final de la relación demuestra una intención por parte del director de crear una sensación de desgaste y de relación rota en incompleta, haciendo expresamente hincapié en los aspectos más violentos de esta relación (Tambling, 2003). Las escenas de sexo del principio grabadas cámara en mano y montadas en *jumping cuts* evocan una fuerte inestabilidad y inspiran según Tambling una fuerte violencia, casi comparable a la pornografía de masas que contrastan radicalmente con el tono de la voz que se superpone durante toda la película a la acción provocando un acusado distanciamiento del público (al más puro estilo Brecht) para acusar aún más la violencia del montaje.

Los objetos son muy importantes en esta película, siendo todos ellos una manera de canalizar algunas de las emociones que lo personajes quieren expresar: a través de los cigarrillos, los pasaportes, la grabadora y la lámpara de mesa de las cataratas, el director nos introduce dentro de un universo íntimo de matices. En especial la lámpara será un elemento que afecte de manera directa a la acción durante toda la trama; siendo aquello a lo que los personajes principales se abrazan cuando se sienten perdidos y se cuentan al mirarla aquello que les aflige.

Los constantes contrastes entre escenas son pensados a conciencia por el director y el director de cinematografía en un ritmo frenético y mezclando saltos entre los colores y diferentes tipos de cámaras, entre las que destacamos el uso de la *super 16* que proveía de una mucho mayor libertad del camarógrafo para captar las escenas desde perspectivas imposibles con otros tipos de cámaras profesionales (Bordwell, 2011). A su vez el uso intensivo del formato *super 16* nos obliga a tener

que destacar el uso del color en este film (tema que se tratará en el siguiente punto), que al ser un formato casero no posee la calidad suficiente para usarse en los ambientes más apreciados por el director al carecer de iluminación adecuada, dan como resultado una paleta de color profundamente saturada con un granulado que intensifica muchos elementos de la película (Tambling, 2003).



A pesar de que pongamos sobre la mesa todos estos elementos relacionados con Wong Kar-wai, el director trata sus películas como un taller de experimentos en los que intenta desarrollar soluciones constantes a los problemas que surgen durante la filmación de sus películas. Es por eso que a veces deben encontrarse soluciones de última hora para problemas acontecidos; un ejemplo de eso es *Happy Together* a través del uso del *collage* en la producción final de la película debido a un fallo de planificación al grabar las escenas en las Cataratas de Iguazú, donde sustituyeron muchos planos de las mismas por imágenes de archivo o utilizaron polaroids para crear la sensación de estar ahí cuando no pudieron grabar por problemas de iluminación (Heredero, 2018). Durante la cinta, el uso de este tipo de recursos es constante, no solo a partir de polaroids e imágenes de archivo, sino también a través de vídeos (un helicóptero que sobrevuela las mismas) o un también el anuncio de la muerte del líder del Partido Comunista Chino Deng Xiaoping, que superpuestos a las voces y las vidas de los protagonistas en un montaje al más puro estilo De Palma en *Blow up* (montaje posmodernista de superposiciones e intercalando sonidos ajenos a través del uso de una grabadora), nos transporta a su diégesis real, a la vez que nos explica lo que sucede alrededor de los protagonistas.

Como vemos, ambas películas comparten a nivel formal muchas características sobretodo en la fase de la posproducción, donde el director deja salir la mayor parte de su capacidad creativa y da forma final a la película. Estas dos películas aunque de manera difusa comparten muchas temáticas que las relacionan con el mundo oriental, por el contrario, a nivel formal, el director aprovecha mucho más las influencias occidentales clásicas adquiridas durante su infancia y madurez (Heredero, 2018), y aunque notamos una clara presencia de la ausencia en *Happy Together*, sobre todo a través de los silencios y la epifanía de Yiu-fai en las cataratas (algo de lo que hablaremos en

el siguiente punto) (Bordwell, 2011).

El torbellino de colores, sonidos y saltos de cámara que son ambas películas son la mejor manera de demostrar el vacío existencial de los personajes, gracias a esto vemos que el director saca provecho de cada escena a la perfección para lograr un círculo equilibrado común y no descarta en ninguna de las dos, el tipo de final que veíamos en el punto anterior: aunque nada haya acabado de manera perfecta, el personaje principal tiene la oportunidad de arreglar su futuro.

LUZ, COLOR Y MÚSICA: PILARES ESTILÍSTICOS DE LA EXPRESIÓN

Wong Kar-wai ha sido descrito en muchas ocasiones como un cineasta “cursi” o “hiperestilizado” por los críticos más clásicos, en muchos casos debido a su aprovechamiento de colores saturados e iluminaciones difusas, casi naturales, para mostrar todas las caras de los personajes principales y secundarios. Sin embargo, el hecho de que la luz sea un elemento tan natural y aparentemente poco cuidado en Wong, debería ser considerado lo contrario.

Según Heredero, en su film de juventud *Chungking Express*, el director expresamente buscó siempre adaptarse lo máximo posible a la luz natural de la ciudad. Llevando siempre el mínimo equipo de iluminación posible, el rodaje de la cinta trajo más de un problema debido a su velocidad, pero también debido a las dificultades que él mismo director se impuso grabando en espacios naturales para mantener al máximo posible la imagen de la ciudad de Hong Kong y de mantener también el recuerdo que él guardaba del lugar donde creció dentro de los personajes.

A través de las luces naturales de la ciudad, rodea a los personajes de una atmósfera cargada de recuerdos y emociones, recuerdos de los que no pueden escapar. El autor utiliza las luces para introducir a los personajes en los ambientes que los rodean: las luces de neón que rodean a la *dealer* mientras recorre los barrios bajos nos sumerge en un ambiente de *thriller* policiaco, el blanco azulado de las luces fluorescentes cuando en la tienda el agente 223 busca las latas de piña, el cielo gris de la lluvia cuando el agente 223 corre para no llorar, la luz del tocadiscos mientras el agente 663 deja arrastra una moneda sobre su cobertura, la luz verdosa del apartamento cuando Faye limpia al ritmo de '*Dreams*'... Todo sugiere texturas al espectador, que obtiene de la cámara la expresión directa del ambiente recargado en el que se mueven los personajes.



En *Happy Together* la luz es un elemento de grandes contrastes, pues el autor, que ya inspira la vertiginosidad y violencia de la relación de los protagonistas (Tambling, 2003) a través de un montaje de saltos con muchos cortes, aprovecha la luz para mostrarnos la intensidad de los sentimientos vividos: luces deslumbrantes cuando las emociones alcanzan altas cotas y difusas, tenues y vaporosas cuando la emociones se vuelven estables, suaves y equilibradas. Así, vemos que solo cuando Po-wing está enfermo en casa de Yiu-fai y bailan tango juntos en la cocina, la luz nos muestra un auténtico momento de amor entre los personajes que al principio actuaban con tanta violencia (Tambling, 2003), igual que cuando Yiu-fai visita las cataratas y vive la epifanía que lo lleva a volver a su hogar definitivamente, la luz baña al protagonista junto con el agua de la catarata, dando a entender la catarsis.



Por el contrario, cuando las emociones están a punto de sobrepasar el límite, la luz es brillante, directa y deslumbrante, y a veces aparejándose al color tienen en el protagonista un efecto volcánico, dándole en ocasiones fuertes ataques de ira y a la vez ataques de melancolía; como cuando Po-wing tira a golpes las cajas de cigarrillos, o cuando Yiu-fai rompe a golpes el espejo del baño. La luz también aquí juega a veces con lo natural y lo artificial, y aunque en el caso de *Happy Together*, en contadas ocasiones se ve el exterior, aquí también la atmósfera creada por la luz nos inspira cosas: vemos planos generales de la Plaza de Libertad en Corrientes, Buenos Aires, inspirando el pasar del tiempo (Tambling, 2003), también la soledad de Yiu-fai cuando juegan todos

los cocineros al fútbol en la calleja trasera del restaurante.

Todos estos ejemplos, nos hacen observar que la luz obtiene una forma líquida en ambas películas, que rodea a los personajes y reacciona a sus cambios emocionales, y los mezcla con el entorno, actuando como un intermediario entre ambos.

No se puede entender la luz dentro de Wong Kar-wai, sin mencionar la importancia del uso de los colores en su producción. Wong utiliza los colores como un indicador emotivo y para expresar el estado de los personajes en la trama. Para Tambling, el uso de los colores se convierte en un elemento de la trama principal en *Happy Together*:

“Nos sugestionan a pensar en el cosmopolitismo pero también nos incita a pensar en una identidad propia fija. Los dos colores – que insinúan el hiperdesarrollo (rojo) y el subdesarrollo (azul) – pasan por una serie de modificaciones durante el curso de la película y no pueden ser tomados como indicativo de una simple oposición binaria entre dos hombre. El rojo se entiende normalmente como indicativo de felicidad, de pasión, y en una de sus formas más vívidas durante la película aparece con la forma de sangre en el matadero. El azul, un color más frío, habla del cielo, o de la melancolía (como la misma palabra blues [...]). Pero, como un personaje romántico en la novela de Manuel Puig, La traición de Rita Hayworth, dice sobre Buenos Aires, 'azul y rojo son, a pesar de todo, el color de las luces de mi ciudad'”.

Gracias a los colores, el universo expresivo de los personajes se expande. Rojos, azules, verdes y amarillos, son los colores que más utiliza el director para expandir los horizontes de los personajes, en *Happy Together* y *Chungking Express*, a la vez que los mezcla con la intensidad de la luz para expresar diferentes emociones de maneras diferentes. En *Happy Together*, aprovechamos el rojo para combinar con los personajes dentro de la habitación de Yiu-fai, expresar la ira y el torbellino de emociones que rodea a los personajes. A la vez, se cubren las paredes con losas amarillas el color un color que Tambling describe como color “urbano”, un color muy importante para los escritores del siglo XIX, pues indicaba la enfermedad.

“La habitación, vista desde diferentes ángulos, se ve abarrotada e irregular. Es una habitación que genera todas las formas de terrores urbanos, desde el aburrimiento hasta la paranoia. Dominada por la lámpara y por una única cámara, el sofá y un único armario para guardar cigarrillos. El apartamento no tiene cocina privada, solo una común, quizás porque la falta de privacidad tiene una anormal, sobreexpuesta, cualidad reflectora en sí. La apariencia del apartamento en este momento, casi como otro fuera otro personaje aparte responsable por las muchas tensiones entre los amantes, está marcado a su vez por la aparición de música”. (Tambling, 2003)



Ese carácter agresivo uso de los colores contrasta con la suavidad de las tonalidades usadas por el director en *Chungking Express*, casi pastel, que nos remiten a su universo más inocente e infantil, a pesar de eso, la pasión y la fuerza también comparten escena en los colores de la cinta y se relacionan siempre con el personaje de la *dealer*, personaje misterioso, ilegal y violento, que se envuelve en un mundo de cloacas, con violentos flashazos de luz, granulado y brillantes colores que inspiran intimidación sexual: ejemplos de esto serían los encuentros del agente 223 y ella en el bar, o cuando quedan solos en la habitación, las luces rojas y anaranjadas sugieren la tensión sexual entre ellos dos, que nunca se ve correspondida.

Igualmente, *Chungking Express*, aprovecha mucho más los colores pálidos y pastel: el color azulado del apartamento del agente 663 que progresivamente se transforma en un espacio verdoso más natural y alegre después de la llegada de Faye a su vida; también aprovecha los suaves colores del día cuando el agente está de guardia, y que a su vez él también lleva a la tienda de comidas cuando se la compra al tío de Faye, volviéndose de un suave color azul celeste.

Chungking Express, aprovecha la suavidad del color y la luz para crear la sensación de que los personajes viven una ensoñación (Bordwell, 2011), un mundo deseado pero que no poseen, envuelto en tonalidades y texturas suaves, que se contrastan con la siempre activa colonia de Hong Kong pero a su vez, con la vertiginosa *Happy Together*, que aprovecha los colores brillantes contra los colores intencionalmente desaturados, la naturalidad del día, con la artificialidad de la noche, lo interior contra el exterior... A pesar de esto, ambos juegan con el concepto de aquello que está ausente después de perder el amor y aquello que se descubre cuando el amor se pierde. Personajes románticos en ambientes despersonalizados (grandes ciudades) (Tambling, 2003) que se rodean de un torbellino de color que parece producido por los mismo personajes, que sumidos en el caos luchan por encontrar un equilibrio.



En el caso de *Happy Together*, los colores se difuminan y naturalizan al final de la trama, volviéndose suaves pero oscuros y nocturnos; por el contrario, al final los colores de *Chungking Express* se vuelven más brillantes; de esta manera, Wong incita a pensar en el futuro, y cómo irá a cada personaje.

A lo que imagen se refiere, ya hemos visto muchas marcas estilísticas que diferencian a Wong del resto de directores, sin embargo, Wong es aún más que solo imagen. Como ya mencionamos al principio, la mayor influencia del director fue su madre, quien no solo lo introdujo en el cine, sino que a través de su pasión por la radio y la música, rodeó su infancia de boleros, tango y todo tipo de estilos, algo que el director resalta en muchas entrevistas. Por eso, no es de sorprender que la música sea algo tan presente en todas las películas del director, teniendo un rol igual o más importante que la imagen, la música es el elemento que más modela la historia del director.

En ambas películas, la música es algo mucho más que presente. *Chungking Express* tiene escenas completas que tienen intención de ser videoclips, y *Happy Together* usa la música de la infancia de Wong y los espacios que se relacionaban con ella para insinuar la pasión. Por el contrario, también el director es muy dado a aprovechar el fuerte poder del silencio para contrastar la fuerza de la música, y lo utiliza en múltiples ocasiones en ambas películas.

Wong y sus orígenes tienen fuertes relaciones con la televisión, siendo también Wong un conocido director de anuncios para televisión (Herdero, 2018), es por eso que no nos debería sorprender que en una de sus primeras producciones propias, el director introdujera tantos elementos propios del videoclip, la televisión y las películas industriales en una especie de *collage* de variedades pero aplicándole a todas las escenas determinadas su propio estilo personal. *Chungking Express* utiliza la música de muchas maneras, y una a destacar es para marcar a los personajes, según Bordell, 2018:

“Tres de las cuatro mujeres están asociadas con la música. La chica del bar baila un sensual reggae de la rocola, Faye prefiere un más inocente “California Dreaming” y la azafata posa divertida para “What a Difference a Day Makes”. [...]”

Además de esto, la *dealer*, también está rodeada por una música trepidante y misteriosa, que

aunque no venir de la cultura *pop*, también suena cuando ella ejerce como personaje. La música de la época, marca a los personajes, Bordwell habla de una música joven y fresca, y aquí añadimos: una música joven y fresca, para gente joven y fresca. Toda la música que rodea a los personajes y a sus espacios esta constantemente atada a los personajes en cuestión, ejerciendo una labor de moldeado de sus personalidades únicas y ensalzando sus “rarezas naturales”.



Faye canta y baila la canción de “*California Dreaming*” en el apartamento del agente 663 mezclando su inocencia con su atrevimiento para entrar sin permiso en una casa ajena y a la vez saltarse sus labores en el negocio de su tío. La azafata se deja observar en la cama mientras suena su canción y luego nos explica que “nadie puede reclamar el amor de alguien solo por conocerlo”, mostrándonos la “diferencia que un día puede hacer en alguien”. La *dealer* corre por Nathan Road, no nos explica que hace pero si sabemos que cuando ha tomado la decisión de matar a su jefe lo dispara y corta automáticamente con su imagen rubia para desaparecer en la noche.

Formas creativas de usar la música se pueden diferenciar dentro de los films de Wong, pero en *Chungking Express* sobretodo. Como si de un videoclip se tratara la música se mezcla con los protagonistas y sus acciones y los lleva a mostrarse como realmente son a la vez que avanza la trama. Por el contrario, en *Happy Together*, la música remite al poder de la nostalgia en los personajes (Tambling, 2003).

Po-wing y Yiu-fai, muestran su relación usando la música como espejo. Aprovechando el *tango*, uno de los elementos más fuertes de la trama y que puede verse no solo en la sala de baile a la que van a veces los personajes, sino también en el Bar Sur, donde trabaja el protagonista (Tambling, 2003). Según Tambling, el tango, una danza masculinizante, y cargada de fuertes connotaciones sexuales, se presenta aquí en una relación homosexual disfuncional, y en cierto modo, la vuelve mucho más perversa. Tangos y boleros rodean la relación de los protagonistas que se autodestruyen en cada escena que pasa: Yiu-fai en un torbellino depresivo y Po-wing en otro de excesos, delincuencia y prostitución.

Estas escenas de música y sugestión están igualmente intercaladas por un inteligente uso del

sonido, que marca a los personajes cuando no pueden cargar con tantas emociones sobre sus espaldas. Vemos constantemente cómo los protagonistas de ambas películas están a punto de ahogarse en las llamas de su propia pasión infectada por la posesividad y la toxicidad, y por eso, como si del mar se tratase, el director nos sumerge en el silencio de los personajes, y empezamos a oír aquello que los rodea.

El uso del silencio y el resalto de los sonidos naturales favorece en muchos casos el desarrollo de la identidad de los personajes: en *Chungking Express*, el agente 223 corre cuando sus sentimientos le aprietan el corazón y cuando termina su historia, reina su imagen agotada y el sonido de la lluvia tropical, que como lágrimas parece aliviar su corazón. El agente 663 también hace algo parecido y cuando está solo en su casa mira a la toalla mojada del baño y se compara con ella, posteriormente oímos claramente cómo gotea; en *Happy Together* el silencio se usa con muchísima más asiduidad, un silencio cargado de tensión (cuando Yiu-fai queda solo en su apartamento y rompe el espejo) nos acosa como un zumbido, pero sobretodo, destacamos el sonido perpetuo de la catarata cuando Yiu-fai la visita, parece embotellar la escena y limpiar el sufrimiento del protagonista con las gotas que caen sobre su cara como si ahora, limpio de dolor, pudiera seguir su camino hacia el futuro (Bordwell, 2011; Tambling 2003; Payne, 2001; Heredero, 2018).



4. CONCLUSIONES

Como podemos comprobar tras el análisis que hemos llevado a cabo durante estos últimos tres capítulos existen muchas relaciones entre Wong Kar-wai y la cinematografía occidental y oriental, pero sobretodo, podemos destacar sin duda que su cinematografía tiene fuertes marcas culturales orientales dentro de su narración. Tal y como comprobamos a lo largo del primer capítulo, gran parte de los países del Oriente Asiático están influenciados por los principios budistas, taoístas y también confucianos, expresándose tanto en la cultura, la política y la sociología; algo que durante el proceso de creación de este documento destacamos en múltiples ocasiones y por esta razón, se reflejan en la fuerza y representación que las bases de la cultura Oriental tienen en la filmografía del director.

Sin embargo, nos es imposible asumir completamente que el término que establecimos como “estética de la ausencia” sea solo algo directamente relacionado con la tradición cultural china y oriental en general. El vacío, la ausencia y la pérdida (elementos que hemos incluido como directos participantes del concepto previamente mencionado) no son exclusivos de la filosofía oriental y de los caminos de pensamiento filosóficos y religiosos budistas, taoístas y confucianos; pueden encontrarse estos conceptos en el cristianismo, también en escuelas de pensamiento posteriores como el nihilismo, el socialismo, el comunismo, el anarquismo y el liberalismo económico (tradicionalmente occidentales). Por eso describimos en múltiples ocasiones a Wong como un claro representante del paradigma político de Hong Kong, una metrópolis entre dos culturas muy diferentes entre sí.

Con respecto al concepto en sí, “estética de la ausencia” sería una manera más que adecuada de entender el estilo visual y narrativo del director. Su obra (como comentamos durante el capítulo tercero) tiene un desencadenante claro: una ausencia, una pérdida, o un anhelo, a veces pueden ser dos de estas, una sola o las tres a la vez, pero siempre accionan la trama del creador. A su vez, entre sus elementos estéticos destacan las elipsis, tanto a partir de saltos de montaje como a través del sonido, la música y las voces de los personajes que participan en la historia, como también una narración con finales abiertos y sin un destino claro y definido. Todo esto nos muestra una búsqueda de una imagen clara de lo que supone este tipo de estética a nivel cinematográfico: sustraer de la trama todo lo que pueda parecer innecesario y dejarlo a la libre interpretación del espectador, que analiza la escena desde la perspectiva ajena a aquello que los personajes quieren.

Tal y como al principio expresábamos, aunque las relaciones entre la “estética de la ausencia” y el vacío son claras, no podemos asumir exclusivamente que en Wong Kar-wai, esté directamente relacionado con la cultura asiática y en especial la china en este caso, ya que la estética de lo perdido o de lo vacío, también se da en otros creadores de muchas disciplinas. Sin embargo, tras la

comparación que efectuamos entre ambas películas, aunque existen una gran cantidad de conceptos que se pueden relacionar directamente con el mundo occidental (como la constante presencia de una fogosa sexualidad, o la necesidad de encontrar el lugar que a cada uno corresponde en el mundo), por lo general, el vacío tal y como lo representa el director están muy relacionado con los conceptos de energía, y de equilibrio o desequilibrio tal y como lo entienden lo taoistas y budistas en sus enseñanzas: un desequilibrio que se solventa a través de la meditación, la peregrinación y el autoconocimiento. Incluso cuando el vacío y la pérdida es tan grande como en *Happy Together*, el protagonista toma una decisión y decide su destino a través del esfuerzo y el sufrimiento y oponiéndose a las adversidades, decide continuar adelante sin mirar hacia atrás para así obtener aquello que desea. Esto nos lleva a entender que el concepto de “ausencia” en este autor es el de un gatillo que desarrolla la trama, y la “estética de la ausencia” es todo aquello que el disparo deja como restos a su alrededor y que completa la visión general de la intimidad de los protagonistas.

Como conclusión, podemos dar una respuesta afirmativa a la hipótesis que presentamos al principio del documento: los conceptos milenarios de “vacío” en las filosofías tradicionales asiáticas sí tienen una fuerte influencia en la producción de Wong, esto es claramente perceptible en las dos películas que analizamos, donde la pertenencia, la familia, la ambición de amar y el amor en sí suponen desequilibrios en el ambiente que al final de la historia quedan reequilibrados y el conjunto de la historia, aunque no tenga final ni destino se siente completo y en armonía; sin embargo, esto no desentona con la variedad de influencias del creador, que crea un producto que se puede consumir de manera universal, al estilo de Hong Kong.

BIBLIOGRAFÍA

Artículos:

- Chute, D. (2001).** *Sobre “Deseando amar” entrevista a Wong Kar.-wai.* LA Weekley.
- Galenson, D., & Kotin, J. (2008).** *From the New Wave to the New Hollywood: The life cycles of important movie directors from Godard and Truffaut to Spielberg and Eastwood* (nº. w14150). National Bureau of Economic Research.
- Gross, L., (1996).** *Nonchalant Grace.* Sight and Sound September.
- Guerra, T. (2008).** *Uma Lição de Cinema.* Escritas Para O Palco E Para O Ecrã-Teatro, 83, 144.
- Joyard, O. (1999).** *L'Architecte et le Vampire.* Cahiers de Cinéma.
- Lalanne, J. M. (enero 2001).** *Entrevista a Maggie Cheung sobre el estreno de In the Mood for Love.* Cahiers du Cinéma, n. 553.
- Leite, P., (2008).** *8 ½ E O Seu Papel Decisivo Na Narrativa Do Cinema Moderno.* Escritas Para O Palco E Para O Ecrã-Teatro, 83, 118.
- Lian, Y. Z. (2018).** *Opinion: Is Hong Kong really a part of China?* The New York Times.
- Lyotard, J. F. (1979).** *La condition postmoderne: rapport sur le savoir.* Les Éditions de Minuit.
- Mazierska, E., & Rascaroli, L. (2000).** *Trapped in the Present: Time in the Films of" Wong Kar-Wai".* Film Criticism, 25(2), 2-20.
- Payne, R. M. (2001).** *Ways of seeing wild: the cinema of Wong Kar-Wai.* Jump Cut, 44 (04).
- Phuong-Mai, N., Terlouw, C., Pilot, A. (2005).** *Cooperative learning vs. Confucian heritage culture'es collectivism: confrontation to reveal some cultural conflicts and mismatch.* Asia Europe Journal, 3(3), 403-419.
- Rowley, S. (July 15, 1999).** *Chungking Express, Happy Together, and Postmodern Space.* Disponible en: <http://www.werple.net.au/~lerowley/postmod2.htm>
- Sofield T. H. B., & Li, F. M. S. (1998).** *China: Tourism Development And Cultural Policies.* Published in Annals of Tourism Research, volume 25, no. 2, 362-392.
- Trier, J. (2007).** *"The 400 Blows" as Cinematic Literacy Narrative.* Teacher Education Quarterly, 34(3), 35-51.
- Tybjerg, C. (2008).** *Forms of the intangible: Carl Th. Dreyer and the concept of 'transcendental style'.* Intellect Ltd: Northern Lights. Vol. 6.
- Walsh, B. (2004).** *Interview with Wong Kar-wai.* Times Asia, n. 14.
- Yu, V. (2012).** *Opinion: Chinese indoctrination in Hong Kong.* The New York Times.
- Yum, J. O. (1988).** *The impact of Confucianism on interpersonal relationships and communication patterns in East Asia.* Communications Monographs, 55(4), 374-388.
- Zhou, X., & Hou, L. (1999).** *Children of the Cultural Revolution: The state and the life course in*

the People's Republic of China. American Sociological Review, 12-36.

Libros:

Bettinson, G. (2014). *The sensuous cinema of Wong Kar-Wai: Film poetics and the aesthetic of disturbance*. Hong Kong University Press.

Bordwell, D. (2011). *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Irvington Way Institute Press.

Botz-Bornstein, T. (2007). *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai*. Lexington Books.

Brunette, P. (2005). *Wong Kar-wai*. University of Illinois Press.

Carroll, J. M. (2007). *A concise history of Hong Kong*. Rowman & Littlefield Publishers.

Cheng, F. (2004). *Vacío y plenitud*. Siruela.

Chu, Y. (2003). *Hong Kong cinema: Coloniser, motherland and self*. Routledge.

DDAA. (1984). *Historia Universal del Arte*. Sarpe (pág. 1075)

Fellini, F. (1980). *Fare un film*, Einaudi.

Herederó, C. F., (2018). *Cineastas: Wong Kar-wai*. Cátedra.

Kinsella, S. (2013). *Cuties in Japan*. In *Women, media and consumption in Japan*. Routledge (págs. 230-264).

Lamb, T., & Bourriau, J. (Eds.). (1995). *Colour: art and science* (Vol. 7). Cambridge University Press.

Lao Tse (2017). *Tao Te Ching. Traducción directa del chino por Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cendal*. Alianza Editorial .

Lao-Tsé (2010). *Tao Te King. Traducción: Benjamin Briggent*. Plutón Ediciones.

Little, S., Eichman, S., Shipper, K., & Ebrey, P. B. (2000). *Taoism and the Arts of China*. Univ of California Press.

McGrath, D. (2001). “Entrevista a William Chang” en Declan McGrath, *Montaje & postproducción. Cine*, Barcelona, Océano.

Ngai, J. (1990). *A Dialogue with Wong Kar-Wai: Cutting Between Time and Two Cities*, en *Wong Kar-Wai*, ed. Danièle Rivère (Paris: Dis Voir, n.d.).

Pflugfelder, G. M. (2007). *Catastrophies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600 – 1950*. University of California Press.

Schrader, P. (1972). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Siderits, M. (2017). *Buddhism as philosophy: an introduction*. Routledge.

Stokes, L. O., & Hoover, M. (1999). *City on fire: Hong Kong cinema*. Verso.

Suzuki, D. T. (2012). *Manual Of Zen Buddhism (Annotated Edition)*. Jazzybee Verlag.

Tambling, J. (2003). *Wong Kar-wai's Happy Together*. Hong Kong University Press.

Tanizaki, J. (1933). *El Elogio de la Sombra*. Siruela.

Tsang, S. (2003). *A modern history of Hong Kong: 1841-1997*. Bloomsbury Publishing.

Watts, A., & Vázquez, J. A. (2003). *El camino del Zen*. Edhasa.

Yahuda, M. (2018). *Hong Kong: China's Challenge*. Routledge.

Yao, X., & Yao, H. C. (2000). *An introduction to Confucianism*. Cambridge University Press.

Yau, C. M. E. (Ed.). (2001). *At full speed: Hong Kong cinema in a borderless world*. U of Minnesota Press.

Yau, Sh. T. & Kinnia (Eds.). (2011). *East Asian Cinema and Cultural Heritage: From China, Hong Kong, Taiwan to Japan and South Korea*. Palgrave Macmillan.

Videos:

Chan, Y. K. (Productor), & Wong, K. W. (Director). (1994). *Chungking Express [cinta cinematográfica]*. Hong Kong: Jet Tone Production Co.

CookeOpticsTV, (2018). *Working with Wong Kar Wai || Christopher Doyle || Working with the Director [Archivo de vídeo]*. Disponible en: <https://youtu.be/Gm3TOK2KgE8>

Courier 12, (2015). *His name is Wong Kar-wai [Archivo de vídeo]*. Disponible en: <https://youtu.be/RwfWmElwHns>

Dai, L. Y., & Berkley Center, Georgetown University (2009). *Understanding Contemporary Religious Pluralism in China. [Archivo de vídeo]*. Disponible en: <https://youtu.be/g5Tik67VjPc>

Heumann, E., Wong, K. W., Zhang, Y. M. (Productores) & Wong. K. W. (Director). (2004). *2046 [cinta cinematográfica]*. Hong Kong: Block 2 Picture, Jet Tone Production Co.

Lau, J., Pang, J., Wong, K. W. (Productores) & Wong, K. W. (Director). (1994). *Ashes of Time (chino: Dong xie, xi du; español: Las cenizas del tiempo) [cinta cinematográfica]*. Hong Kong, República Popular China: Jet Tone Production Co, Beijing Film Studio, Tsui Siu Ming Production, Scholar Films, Pony Canon Inc.

Lau, J. (Productor) & Wong, K. W. (Director). (1995). *Fallen Angels (cantonés: Do lok tin sai) [cinta cinematográfica]*. Hong Kong: Chan Ye-Cheng, Jet Tone Production Co.

Nekojitablog, (2016). *Homosexualidad en Japón | Seminario LGBT [Archivo de vídeo]*. Disponible en: <https://youtu.be/SIdFbn6YBBo>

Nekojitablog, (2016). *¿Los japoneses no tienen religión? [Archivo de vídeo]*. Disponible en: <https://youtu.be/3cpCpfQoMig>

Nerdwriter1, (2015). *In The Mood For Love: Frames Within Frames [Archivo de vídeo]*.

Disponible en: <https://youtu.be/01E5otZCpqw>

Novell-Smith, G. (2001). *The Adventure, A Moral Tale* [Archivo de vídeo]. Critic Essay on 1960 Cannes Festival Premiere. Transcrito y traducido al portugués por Guerra, T. Ed. Criterion.

Tang, R. (Productor) & Wong, K. W. (Director). (1988). *As Tears Go By* (cantonés: *Wong gok ka moon*; español: *El fluir de las lágrimas*) [cinta cinematográfica]. Hong Kong. In-Gear Film.

Tang, R. (Productor) & Wong, K. W. (Director). (1990). *Days of Being Wild* (cantonés: *Ah Fei Zingzyun*; español: *Días Salvajes*) [cinta cinematográfica]. Hong Kong: In-Gear Film.

Vox Media (2018). *How 156 years of British rule shaped Hong Kong.* [Archivo de vídeo].

Disponible en: https://youtu.be/StW7oGSR_Mg

Weinstein, H., Wong, K. W. (Productores) & Wong, K. W. (Director). (2013). *The Grandmaster* (chino: *Yi dai zongshi*) [cinta cinematográfica]. Hong Kong, República Popular China: Sil-Metropole Organisation.

Wong, K. W. (Productor y director). (1997). *Happy Together* [cinta cinematográfica]. Hong Kong: Block 2 Pictures, Jet Tone Production Co., Prénom H Co., Sewoo Film Company.

Wong, K. W. (Productor y director). (2000). *In the Mood for Love* (cantonés: *Fa yeung nin wa*; español: *Deseando Amar*) [cinta cinematográfica]. Hong Kong: Block 2 Pictures, Jet Tone Production Co., Paradis Films.

Wong, K. W. (Productor y director). (2007). *My Blueberry Nights* [cinta cinematográfica]. Hong Kong: Block 2 Pictures, Jet Tone Production Co., Lou Yi Ltd, Studio Canal.