

Departamento de Historia del Arte y Filosofía

# **LA POÉTICA DEL CINE DE WONG KAR-WAI**

Trabajo Fin de Grado

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Santiago Jesús Lecuona Doble

Dirigido por Enrique Ramírez Guedes

Julio de 2019

Curso académico 2018-2019



# ÍNDICE

• <b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>2</b>
• <b>JUSTIFICACIÓN DEL TEMA</b>	<b>2</b>
• <b>OBJETIVOS</b>	<b>3</b>
• <b>PLAN DE TRABAJO</b>	<b>3</b>
• <b>LA POÉTICA DEL CINE DE WONG KAR-WAI</b>	<b>4-43</b>
- <u>AMBIENTACIÓN CON TINTES DE ACCIÓN</u>	<b>5-17</b>
- <u>HONG KONG: PROTAGONISTA DEL DESENCANTO AMOROSO</u>	<b>17-29</b>
- <u>EL AMOR QUE NADA LO PUEDE</u>	<b>30-43</b>
• <b>CONCLUSIÓN</b>	<b>43-44</b>
• <b>BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CITADAS</b>	<b>45-46</b>
• <b>FILMOGRAFÍA CITADA</b>	<b>46-47</b>

## **INTRODUCCIÓN**

Wong Kar-wai se ha convertido por méritos propios en uno de los cineastas orientales más alabados en occidente. Su singular estética ha provocado que sea un autor fácilmente reconocible con apenas unos cuantos fotogramas, algo que ha cautivado a una parte importante del público. Pero, realmente ¿qué hay detrás de todo esto?

El cineasta confiere a sus escenas una profunda poética que ahonda en el sufrimiento melancólico del ser humano, y eso lo expresa a través de diferentes elementos estéticos, esperando que el espectador, por medio de la contemplación, vislumbre todo lo que Wong se ha molestado en ocultar.

## **JUSTIFICACIÓN DEL TEMA**

El tema abordado es un intento de desentrañar el cine de Wong Kar-wai, que tanta controversia y alabanzas ha alcanzado en las últimas décadas. Una obra que representa lo mejor del cine contemplativo asiático, y una de las apuestas personales más geniales a nivel global. La BBC (2016) colocó la película *Deseando Amar* en el puesto número dos de su lista de “Mejores películas del Siglo XXI” y el Canal TCM (2008) le dio el honor de figurar en su serie documental *Los 10 Magníficos* en torno a los mejores directores actuales, por lo que nos habla sobre la repercusión que su cine ha tenido a nivel global. Pese a esto, es un autor que más allá de los círculos cinéfilos no se conoce, siendo un autor totalmente desconocido para el público medio.

Considerando todo esto, y entendiendo el poco calado que los autores orientales – sean de las artes que sean– tienen en el mundo occidental, decidimos enfrentarnos a un Trabajo de Fin de Grado que pusiera de manifiesto los elementos clave de uno de los cineastas más importantes de este panorama.

Los hallazgos obtenidos intentan mostrar una síntesis que desvele aquellos elementos que han hecho única a la obra del cineasta. Para ello se ha recurrido a la ejemplificación del contenido a través de todos sus largometrajes.

## **OBJETIVOS**

El objetivo primordial es el de indagar en los secretos de una obra tremendamente compleja, con un estilo personal realmente marcado, y con muchos elementos que no son visibles sin un estudio analítico. Esto nos permitirá entender mejor su obra, llevándonos, por otro lado, a comprender de una mejor forma el carácter de cierto cine oriental.

La idea es descubrir las bases estéticas en las que se apoya la genialidad de un cineasta que se ha convertido en un icono para la ciudad de Hong Kong, y que, pese a las dificultades, ha trascendido el mercado oriental para asentarse entre el público cinéfilo de occidente.

## **PLAN DE TRABAJO**

El trabajado ha consistido, en primer lugar, en establecer el objeto de estudio. Una vez acordado con el tutor, elaboramos un índice de trabajo que sirviese como guía. Luego buscamos todas las fuentes bibliográficas a nuestro alcance, tanto en los recursos digitales y analógicos disponibles en la Universidad de La Laguna, como en espacios no pertenecientes a esta institución. Posteriormente pasamos a la lectura y asimilación de las fuentes consultadas. Este parte fue de suma importancia ya que nos ayudó a conocer las claves del cine de Wong Kar-wai y nos permitió confirmar que el guión que habíamos trazado era perfectamente realizable.

Al tratarse de un proyecto sobre Cine, debimos consultar material audiovisual, ya sean documentales o películas. En el visionado de estas fuentes, procedimos reseñando cada una de las secuencias en función del guión establecido.

Finalmente comenzamos con la redacción del trabajo, donde, con las ideas base de partida, desarrollamos una síntesis de lo obtenido tanto de las fuentes escritas como las audiovisuales en las que habíamos trabajado previamente, estudiando los elementos predominantes de su obra, y eligiendo finalmente tres de ellos. Para hacer más completo el análisis recurrimos a la comparación del cineasta chino con otros artistas, así como con géneros y movimientos de remarcado carácter occidental.

## LA POÉTICA DEL CINE DE WONG KAR-WAI

El cine de Wong Kar-wai presenta una poética que es muy similar en casi todas sus películas, aunque por supuesto, con unas variaciones muy interesantes, así como diversos temas o ambientaciones. Pero en general su cine suele tratar, de una manera u otra, la temática romántica, haciendo aproximaciones de todo tipo. Sus personajes se caracterizan por tener sobre sus hombros una fuerte carga melancólica, propiciada siempre por la pérdida de un ser querido. Por la pérdida, en otras palabras, de un amor. Y que acaban por convertirlos en personajes solitarios y desamparados. Su cine se define así por una buena parte de los críticos: “cronista lírico, pero no sentimental, del desamor y de la soledad en el marasmo de la sociedad urbana contemporánea” (Herederó, 2018: 13).

Tal vez sea por la distancia o por lo enigmático de su cine, pero lo cierto es que analizar su filmografía supone un reto. Donde algunos ven una trilogía –*Days of Being Wild* (1990) *Deseando Amar* (2000) y *2046* (2004)–, otros ven simplemente tres películas completamente individuales. En cambio otros expertos en su cine creen que su nueva producción, *Blossoms* (esperada para 2020), va a rematar dicha trilogía –de la que quitan *Days of Being Wild* de la ecuación (Arantzazu, 2019)–. Sin embargo, en extensa mayoría, se ha impuesto la noción de que todas ellas forman un todo, así lo deja ver, por ejemplo, Herederó (2018) en su monografía sobre el cineasta.

Entre esas confusiones, aparte de la ya citada, existe también la de creer que *Fallen Angels* (1995) es una secuela de *Chungking Express* (1994) algo que a priori podría ser incongruente con ambas historias, pero que se le ha buscado el sentido en relación al reparto y la ambientación, así como otros detalles que parecen señalar una coherencia argumental.

Aprovechando los recursos que le brinda la cinematografía, recurre constantemente al uso de una voz en *off* narrativa e interna, que además tiene como punto fuerte la presencia de diferentes narradores que expresan sus pensamientos más íntimos (Gómez Tarín, 2013). Este será uno de los recursos más usados por Wong para comunicar las ideas de su personaje, o más bien para reforzarlas, porque a menudo se rodea de actores altamente expresivos que realizan un trabajo magnífico, y que apenas sin decir palabra

logran transmitir absolutamente todo<sup>1</sup>. Tal vez esa ha sido una de las principales facultades del director, la sutileza con la que trata todo lo que le rodea, hasta el punto de convertir algo que a priori resulta simple, en extremadamente complejo. Y es que la mayoría de veces los argumentos de sus películas rozan la mayor sencillez, “nunca pensé que podría emocionarme tanto una película que no tiene argumento” (Tirard, 2010: 203), es lo que rezaba un crítico tras ver *Deseando Amar*, un film que partiendo de un argumento sencillísimo, se convierte en un ejercicio de complejidad en el que cada mínimo detalle importa. Un gusto por la depuración formal que lleva años definiendo el “buen cine asiático”, y que Wong ha terminado por llevarlo a su mayor expresión.

Lo cierto es que su cine, tan similar entre sí, sumado a un uso continuado de los mismos actores, provoca cierta confusión en el espectador, lo que obliga a analizar los detalles al mínimo. Es esa ambigüedad narrativa la que ayuda a Wong a crear un extenso debate en torno a sus películas.

#### AMBIENTACIÓN CON TINTES DE ACCIÓN

En Hong Kong el cine de artes marciales siempre ha proliferado, hasta el punto de ser lo más identificativo de este. En gran medida este tipo de cine de acción provocó que Hong Kong fuese durante varias décadas de finales del Siglo XX la tercera mayor potencia en términos cinematográficos –solo por detrás de Bollywood y Hollywood– lo que le valió para crear un culto importante alrededor de su cine y de figuras como Bruce Lee y Jackie Chan.

Es cierto que Wong ha olvidado muchos de los clichés que poblaban al cine por aquel entonces, y propuso una reinención, que siendo totalmente justos, fue la que más ha triunfado de todos sus contemporáneos –en lo que respecta a la crítica–. Pero en algún momento recurrió de una manera u otra a las raíces de este cine, llegando a ambientar algunas de sus películas en un marco que muestra una sociedad corrupta y camorrista dominada por la tríada<sup>2</sup>. Por lo tanto en su filmografía encontramos algunas

---

<sup>1</sup> El director varía muy poco tanto en su elenco de actores como en la de especialistas técnicos, lo que le ayuda a tener una mejor sintonía a la hora de expresar lo que le interesa.

<sup>2</sup> Organización criminal de origen chino. Se denomina de esa forma por su planificación interna en grupos de tres personas.

películas que están salpicadas con pequeños tintes de acción, y que en la mayoría de ellas acaban por reforzar una estética mucho más singular.

Esas pequeñas dosis de acción de las que hablamos vienen a ser casi una seña de identidad del lugar al que perteneces, como si fuera algo cultural que no te puedes quitar de encima. Debemos pasar entonces a señalar los ejemplos más característicos de lo que estamos hablando, sin olvidarnos, por supuesto, de expresiones propias de occidente, con géneros que también tienen una enorme presencia de componentes violentos como puede ser el *western* o el *film noir*.

Para ser justos con el cine de Wong, y para ser aclarativo, no se puede hablar de un cine propiamente de acción, porque ni lo es, ni pretende serlo. Él siempre quiso distanciarse de los convencionalismos del cine comercial de su país, dominado –como ya hemos comentado– por el cine *wuxia*<sup>3</sup> o de artes marciales. En un principio, tuvo grandes impedimentos para realizar un cine personal, debido a cuestiones obvias que todo joven cineasta ha experimentado alguna vez: la inexperiencia. En el mercado del cine, donde se juega tanto dinero, lo que menos quieren las productoras es dejar en las manos de debutantes proyectos arriesgados sin la seguridad de recaudar, al menos, todos los costos de producción. De ahí que su primer film, *As Tears go by* (1988), sea un experimento descafeinado entre el cine comercial y algunos brochazos personales, que más tarde se convertirán en elementos identificativos de sus películas.

El discurrir de *As Tears Go By* exhibe ya con exultante vitalidad y descaro una estilística conformada por el uso nervioso de la cámara, el montaje fragmentado, la exasperación de los colores, la sobreexposición de ciertas imágenes, las luces saturadas, los desenfocos selectivos, las volutas y rizos de humo, los ralentís, la aceleración y los congelados de fotogramas, las distorsiones temporales y la discontinuidad del relato. (Heredero, 2018: 80)

¿Es importante entonces la acción en un film de Wong? La respuesta es un rotundo ‘No’. Gómez Tarín (2013) contrapone la idea de cine de acción con la idea de un cine sensitivo, en el que el director shanghaiano es uno de los mejores representantes de este último estilo. Sin embargo, en algunos de sus films ha demostrado un interés puramente estético –y también sensitivo– por todo el universo de las artes marciales y las tríadas, lo que conforma al final una estética que también es única, además de que supone un resultado impactante. Sobre todo al combinar dos técnicas cinematográficas, únicas en

---

<sup>3</sup> Es un género literario y cinematográfico, caracterizado por tener una ambientación histórica, escenas de acción con espadas, una gran presencia de las artes marciales y un desarrollo extenso de vínculos sentimentales como la amistad, el amor o el honor. En cierta forma es el *western* oriental.

su cine, el *undercrank*<sup>4</sup> y el *step-printing*<sup>5</sup> (Herederó, 2018: 79), que proporcionan una sensación de “movimiento congelado”, y que manifiesta una nueva forma de rodar la acción. Por lo tanto, los ejemplos que veremos aquí se corresponden con un ideal que confiere un valor romántico a la violencia.

La primera película que encontramos con estas características coincide con el debut del shanghaiano como director, *As Tears go by*. El film nos pone en la piel de Wah (Andy Lau) y su hermano pequeño Fly (Jackie Cheung), dos camorristas que intentan hacerse un nombre entre las más peligrosas tríadas. Por el camino, Wah se encontrará con su prima Ngor (Maggie Cheung) de la que se enamorará irremediamente. En ese sentido, las ideas principales que caracterizan la filmografía de Wong, se vislumbran fácilmente desde este debut.

Sin embargo, el metraje va por otros derroteros, y así se deja ver desde el comienzo, en una escena que sucede en un local sacado de cualquier arquetípico *film noir*, donde Fly extorsiona a Karl el Gordo (To-Hoi Kong) hasta que llega Wah y decide solucionarlo con un botellazo, poniendo de manifiesto la actitud violenta de la trama.

Sucede más adelante otra secuencia significativa, esta vez en un salón de billar, y que deja más que clara la influencia del cine gánster americano, y en especial de *Malas Calles* (Martin Scorsese 1973), de la que Wong Kar-wai se inspiró (Gómez Tarín, 2008: 58)<sup>6</sup>. En el plano vemos a Fly y su hermano Site (Ronald Wong) retando a una pandilla de matones mientras juegan al billar, y, como no, la secuencia termina en una gran pelea que acaba con Fly malherido. La repercusión de esta escena es enorme dentro de la trama, puesto que significa el comienzo de un periodo de venganzas que se irá alternando entre los diferentes bandos.

---

<sup>4</sup> Consiste en rodar a una velocidad inferior a 24 fotogramas por segundo, logrando un movimiento acelerado.

<sup>5</sup> Se positiva fotograma a fotograma cada plano para estirar el negativo hasta los 24 fotogramas.

<sup>6</sup> Es más, comenta Herederó (2018: 224) que el impacto fue tan grande cuando el shanghaiano vio el film del neoyorkino que basó el personaje de Fly en el de Johnny Boy (Robert de Niro).



Salón de billar en *As Tears go by*

Estas dos secuencias comentadas son bastante representativas del desarrollo posterior del metraje, lleno de escenas sangrientas y cargadas de acción. No obstante habría que comentar otros aspectos significativos que terminan por salpicar el film de aquellos elementos discursivos del cine de acción. En primer lugar, el maniqueísmo, representado incluso por la propia fotografía: iluminación en rojo y azul para contraponer personajes y representar sus ideas. En segundo lugar el arcaísmo de los personajes: Wah representa a la figura del matón duro (siguiendo el ejemplo de Bruce Lee), tiene cierta inteligencia, capacidad para la conquista amorosa y suele aparecer continuamente fumando; por el contrario Fly es impulsivo y completamente dependiente de su hermano mayor; y Ngor es una chica débil, aunque demuestra coraje y responsabilidad, pero completamente sometida a los encantos de Wah. Y, por último, la importancia de la venganza y el honor como móvil para realizar cualquier acto, recurso que también se emplea de manera muy común en el cine gánster americano o en el *western*, entre otros géneros.



La iluminación en *As Tears go by* juega un papel fundamental

Lo que diferencia a la producción de Wong de otras películas de acción es el uso de elementos cinematográficos que no son propios del género, y que lo convertirán a posteriori en un cineasta único. Por eso podemos ubicar este primer film en la categoría de acción dramática, pues hay una buena simbiosis de diferentes estilos, y porque, aunque lo más importante sean las secuencias de acción, las subtramas más románticas también adquieren significación. En general, esta primera película representa un tipo de acción que está revestida con una fina capa de sensibilidad, en un intento de ser poético incluso con la violencia, algo que recuerda a otro director asiático, Takeshi Kitano (Clarke, 2003). Como veremos a continuación, la filmografía del shanghaiano evolucionará abandonando la acción directa para convertirse en un mero pretexto estético.

En 1994, con la soga al cuello porque se quedaba sin tiempo y se pasaba de presupuesto, Wong se vio casi obligado a estrenar *Ashes of Time*<sup>7</sup> (Dong Xie Xi Du, Wong Kar-wai, 1994) –película que corrigió en 2008 con un nuevo montaje–. El film, que toca de lleno el género *wuxia*, se eleva dentro de la filmografía del director como el más radical y diferente de sus trabajos. Ni antes –que tan solo había rodado dos películas– ni después escribió un guión sobre una época tan pretérita. La película nos pone en la piel de Ou-Yang Feng (Leslie Cheung), un armador de *katanas* e intermediario entre los cazarrecompensas espadachines y el cliente. Confiesa que una vez amó a una mujer (Maggie Cheung) –cuyo nombre desconocemos–, la cual le rompió el corazón, y debido a eso profesa cierta envidia por dos de sus amigos, Hung Qi (Jacky Cheung) y Espadachín Ciego (Tony Leung) –quien recuerda a la leyenda japonesa de Zatoichi–, quienes parecen haber encontrado lo que él tanto deseaba. Otros personajes con menos presencia completan un reparto que crea muchas confusiones en su narración, puesto que cuesta seguir el hilo amoroso entre todos ellos. Es más, ha sido calificada como “un laberinto cronológico digno de Resnais” (Weinrichter, 2001: 36), por lo que se podría entender la dificultad que supone entender el enrevesado argumento.

---

<sup>7</sup> La película es considerada como el mayor fiasco de su carrera, teniendo escaso éxito entre la crítica y el público. Entre otras cosas achacaron la mayoría de los problemas a la escritura del guión y el montaje, alegando problemas en una narración bastante confusa. Sin embargo, glorificaron todos los aspectos técnicos, desde la inmensa fotografía de su habitual colaborador Christopher Doyle, hasta la banda sonora compuesta por Frankie Chang y Roel A. García.

Desde el comienzo se ven bastantes claras las influencias que recibe la película. En varios primeros planos nos muestra a Ou-Yang Feng y Huang Yao-shi (Tony Ka) desafiándose con la mirada, de manera alternada se combinan estas imágenes con un bellísimo plano de un eclipse lunar, y con pequeños retazos del fluir del mar y de las nubes. Un estilo de rodar con primeros planos que recuerda al *spaghetti western* de Sergio Leone; y una apreciación por los detalles, antes de una contienda, que además de recordar a los films del maestro italiano, también tiene enormes reminiscencias del cine de samuráis. El montaje de la escena está completamente fragmentado, dándole mucho dinamismo a la trama, lo que se percibe como una narración ágil, propia de películas de acción. Sin embargo, el film también se tomará sus grandes pausas, y mostrará gran cuidado por los detalles. En ese sentido, *Ashes of Time* es mucho más profunda, en todas sus facetas, a *As Tears go by*, con un guión menos consistente pero también mucho más complejo; y por supuesto con la calidad fotográfica que Christopher Doyle aporta.



*Ashes of Time* es una combinación de elementos *western* y el cine de samuráis

Ocurre en este caso lo mismo que con la película anteriormente comentada, el tema se introduce rápidamente en las primeras líneas de diálogo: Ou-Yang Feng se dirige a un personaje que se encuentra de espaldas a la cámara y le dice que tiene un amigo que sabe de artes marciales y que por la cifra correcta puede matar a quien quiera. Se vislumbra en el argumento lo que desencadenará en los primeros conflictos de la trama, caracterizada con un sutil estilo poético y sangriento, que continuaremos viendo más adelante. El punto culmen de esto llega con dos escenas emparejadas muy significativas, en la primera de ellas, el Espadachín Ciego se bate en una lucha desigual

contra unos bandidos que acabará con su cuello expulsando chorros de sangre al ralentí. La segunda llega inmediatamente después, Hung-Qi decide enfrentarse a los bandidos y termina matando a todos, pero pierde uno de los dedos de la mano, y a partir de ahí se le conocerá como Nueve Dedos. La particularidad de estas dos escenas es que tienen una duración de en torno a un minuto, siendo muy breves, pero que por el contrario guardan una carga visual bastante importante. Son escenas confusas donde los cuerpos se entremezclan sin saber ya a quien pertenece cada espada, dando lugar a un momento apoteósico. Además se usa el efecto de “movimiento congelado” mezclado con la cámara lenta, y se desarrolla una muy buena puesta en escena, con un escenario preciosista y una iluminación muy cuidada. Diferentes elementos que le dan una especial singularidad, distanciándose de los films convencionales de acción. Un estilo fotográfico que se ha llegado a comparar con el expresionismo abstracto o la Action Painting de Pollock. (Herederó, 2018: 81)



*Ashes of Time* nos deja escenas tremendamente violentas

La trama, más desarrollada que en su anterior película, sigue ser lo más importante de su cine. Como sostiene el crítico Francisco Marinero (2009) la historia es solo un pretexto para realizar un excelente ejercicio estético. En ese sentido se puede realizar una comparativa con los films más arquetípicos de acción, donde la historia es solo una excusa para que se dé rienda suelta a todas las batallas posibles. Aquí en cambio, se narra una historia épico-amorosa que está al servicio completo de la forma, es decir, que lo que predomina es la belleza de un sublime estilo fotográfico<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Ganadora en Venecia del premio a mejor fotografía.

Aparecen también otros elementos significativos, entre ellos la presencia de una posible *femme fatale*, enfocándose desde sus pies hasta sus muslos con una panorámica vertical –algo que se corresponde con este prototipo popularizado por el *film noir* (Pavés, 2018)–, mientras parece tener un momento orgásmico con un caballo –símbolo de la lujuria–. El recurso de los *flashback*, que dan una sensación melancólica al film (debido a la voz en *off* que confirma una tristeza exasperante de los personajes) y crea una atmósfera evanescente diluida –una confusión permanente entre lo que es verdad y lo que no– se asemeja también a algunos recursos estilísticos del cine negro, caracterizado también por narrar sus historias en pasado; y al cine de Alain Resnais, por el que el director ha confesado sentirse inspirado (Gómez Tarín, 2008).

En estrecha relación también va una poderosa carga mística –como la presencia de un vino mágico que te hace olvidar el pasado–, vinculado con los cuentos legendarios o fantásticos. Además se sustenta en una fotografía y un emplazamiento –el desierto de Gobi– que proporcionan una carga onírica al film, lo que es característico del género *wuxia* y de películas como *La Casa de las dagas voladoras* (Zhang Yimou 2004).

Volvemos de nuevo al cine gánster con *Fallen Angels*. La trama se divide en dos partes paralelas que se cruzarán al final. La primera historia nos narra la vida que lleva un asesino a sueldo, Wong (Leon Lai) –personaje inspirado en el protagonista de *El Silencio de un Hombre* (Jean-Pierre Melville 1967) (Herdero, 2018: 306)–, al que su socia (Michelle Reis) se encarga de buscarle todos sus trabajos. Una de las frases por la que se comprende la relación entre ambos llega en los primeros minutos del film, y la dice el personaje de Wong: “Soy un vago, por eso necesito un socio”. No le gusta planear a quien tiene que asesinar, ni tan siquiera como lo hará; la singularidad viene cuando cambia de opinión, una vez ya asesinado, comunicando su pensamiento a través de la voz en *off* –recurso, que pese a las diferencias estilísticas, recuerda a la narración de *El Crepúsculo de los Dioses* (Billy Wilder 1960) donde el protagonista contaba la historia, a través de un *flashback*, estando ya muerto–. Sin apenas mantener contacto, ella básicamente se encarga de limpiarle la habitación, acaban por establecer un vínculo amoroso, del que ella saldrá perdedora. Vuelve a producirse por tanto la relación de un amor no consumado, que tendrá sus consecuencias en una venganza sangrienta (de ahí la muerte del protagonista). Este desenlace en la primera historia es lo que provocará que el personaje de la segunda historia, He Qiwu (Takeshi Kaneshiro), acabe por

encontrarse con la socia de Wong, y acaben estableciendo un vínculo añorado por ambos.

La segunda historia está escrita en tono de comedia –no exenta de violencia–, con momentos absurdos y disparatados, como la escena en la que He Qiwu mete obligatoriamente a toda una familia en un camión de helados, obligándolos a comerse todo el helado que pudieran. Un tipo de extorsión, para sacar dinero, que veremos durante todo el metraje, y que consiste en entrar en negocios ajenos para hacerse pasar por dependiente y obligar a los clientes a aceptar un servicio que no quieren, hasta que estos se ven forzados a darle dinero para que los dejen tranquilos. En general, la historia de He Qiwu nos muestra un personaje desequilibrado; él mismo, a través de la siempre presente voz en *off*, asegura haber estado en la cárcel y padecer un trastorno que no le permite hablar –por comerse una lata de piña caducada, lo que lo relaciona con el personaje interpretado por Kaneshiro en *Chungking Express*–.

Por supuesto, la presencia de la violencia en el film es bastante palpable, sobre todo a través del personaje de Wong, que nos ofrecerá unas cuantas escenas de acción a punta de pistola. Los críticos han querido ver a este personaje como un encubrimiento, por parte de Wong Kar-wai, para conseguir la financiación necesaria. “Una vez más, lo que se ofrece a los inversores es una coartada de género (aparentemente, un polar protagonizado por un solitario asesino a sueldo)” (Heredero, 2018: 304). Lo cierto es que el personaje en sí mismo supone un atractivo, en primer lugar por todo el misticismo romántico que le persigue –apenas pronuncia una palabra, y a eso mismo hace referencia su socia como capacidad para atraer a la gente–, y en segundo lugar por las escenas de acción que nos regala. Como es costumbre, estas escenas se ruedan en cámara lenta, combinándose con el efecto de “movimiento congelado”, lo que le da una dimensión romántica a la violencia. Esto, mezclado con la voz en *off*, que se encarga de humanizar al criminal, logran un efecto estético único en el mundo de la cinematografía y al alcance de muy pocos, y que tiene su culmen en la escena final del personaje, cuando muere acibillado a balazos, traicionado por la persona que una vez le amó. Estas secuencias recurren constantemente al uso de la pirotecnia, que simulan los disparos, para crear un juego de luces que vuelve a proporcionar una visión romántica con el uso continuado del ralenti. No hay una escena de acción en la que los personajes no aparezcan congelados, grabando en la retina del espectador cada movimiento escénico.



Las triadas es parte esencial de *Fallen Angels*

A las secuencias de acción hay que añadirle otras de sexo, o donde la sensualidad adquiere un matiz importante. Escenas de masturbación contrapuestas por los sentimientos amorosos de la socia de Wong –en la primera acaba realmente satisfecha y en la segunda acaba llorando por la pérdida de su amor–; o momentos eróticos donde la cámara, a través del deslizamiento suave y lento, compara la figura femenina con las curvas de un tocadiscos luminoso, insinuando de nuevo la figura de la *femme fatale*.

Por último nos encontramos con un proyecto que nació, confiesa el cineasta shanghaiano, estando en el rodaje de *Happy Together* (1997) en Buenos Aires. Allí le vino a la mente rodar un film de artes marciales, pues de casualidad se había encontrado con una revista argentina que incluía una portada con Bruce Lee, que llevaba unos años muerto (Heredero, 2018: 498). La cuestión de Bruce Lee, al que admiraba, le llevó directamente a su maestro, Ip Man, y decidió comenzar la preproducción de *The Grandmaster* (2013) centrándose en este personaje.

Los críticos y el público en general se dividieron con el resultado final del film<sup>9</sup>, algo que fue provocado por un cambio en la sintonía de su filmografía. En primer lugar, al director le vino fatal el tiempo de tardanza en producir el film, pues años antes ya se había publicado la primera película sobre el mentor de Bruce Lee, *Ip Man*<sup>10</sup> (Wilson Yip 2008), con un excelente resultado, continuado por dos películas más. El film tuvo un gran éxito, lo que repercutió en la manera de conocer el personaje de Ip Man: el público en término generales asocia al personaje con el actor Donnie Yen, y no con

---

<sup>9</sup> Tuvo cuatro versiones diferentes, incluyendo una edición en 3D y obtuvo dos nominaciones a los Oscars: Mejor Fotografía (Philippe Le Sourd) y Diseño de vestuario (William Chang).

<sup>10</sup> El problema con esta primera película fue tan grande que incluso llegaron a los tribunales (Heredero, 2018: 505)

Tony Leung –quien interpreta al personaje en el film de Wong–. Otro factor clave para entender la indiferencia de algunos fans fue el cambio radical en su cine, hemos estudiado en este apartado otros ejemplos con elementos de acción, pero nunca un caso de esta índole. Se trata de un film que desde la composición de sus primeros planos se muestra con una perspectiva mucho más comercial<sup>11</sup>, lo que puede dañar la reputación del cineasta ante los ojos de quienes siempre creyeron en su forma de hacer cine. A pesar de esto no podemos decir que *The Grandmaster* es un proyecto fallido ni mucho menos, sobre todo cuando económicamente ha sido su proyecto más rentable desde su primer film; pero lo que sí es cierto es que cuesta encontrar más señas de identidad del autor, y eso nos habla también de un producto comercial.

Como hemos contado anteriormente, el film nos coloca en la piel de Ip Man (Tony Leung), un maestro de *wing chun*<sup>12</sup>, que se gana rápidamente el respeto de los demás maestros al derrotar al más venerado de todos ellos, el Maestro Gong (Qingxiang Wang), al que su hija, Gong Er (Zhang Ziyi), jura vengar para recuperar el honor de la familia. A raíz de eso surge una batalla entre Ip Man y Gong Er que empieza con un tinte belicoso y que acaba tornándose en una primera cita romántica.



Una de las batallas de *The Grandmaster*

El director abandonará la profundidad simbólica de muchos de sus films, para decantarse a favor de la narración –obligado a profundizar en ella al ser un film biográfico– y la acción. Lo que desemboca en dos cuestiones: la primera es una pérdida

---

<sup>11</sup> Se superaron los 34 millones de dólares en producción, y se aseguró su distribución en Occidente con acuerdos con compañías como The Weinstein Company (Heredero, 2018: 513).

<sup>12</sup> Uno de los artes marciales más populares, gracias a la figura de Ip Man, popularizada en los últimos años, y la de Bruce Lee.

de la ambigüedad narrativa que le caracteriza; y la segunda demuestra que las escenas de acción están más cuidadas que en otras películas.

Gran parte del mérito escenográfico lo tiene la preparación de los actores, Tony Leung, por ejemplo, comenzó a tomar clases de *wing chun* desde finales de 2004 (Heredero, 2018: 501) ya que el director no quería nada impostado, y quería ser lo más realista y respetuoso coreográficamente con el mundo de las artes marciales. El propósito de extender el conocimiento sobre ellas fue tal que incluye a varios personajes que dominaban técnicas diferentes, y en alguna secuencia vimos una representación un tanto pedagógica de cada una de ellas. Esa idea por mantenerse fiel a la tradición, y por impresionar al espectador, se ve en la primera escena donde Ip Man se pelea con varios matones. La escenografía se caracteriza por una lluvia que ha conseguido formar charcos y empapar a todos los personajes, pero que se muestra suave y delicada. Los movimientos del agua con los golpes, así como los cuidadosos efectos sonoros empleados, se ven tremendamente resaltados con el uso del ralentí.



*The Grandmaster* se abre con una sorprendente y artificiosa secuencia

En la primera media hora de metraje dará tiempo para ver unas cuantas peleas más, con una duración bastante holgada en comparación a los otros films analizados. Sin embargo, la batalla que contiene la parte esencial de la trama se produce cerca del final, en una especie de clímax adelantado. Ma San (Jin Zhang) que había matado previamente al Maestro Gong, se ve obligado a enfrentarse a Gong Er, que deseaba la venganza de su padre pese a que este la prohibiera. Es el enfrentamiento más largo de toda la película, y que se resuelve con la consumación de una venganza que, por otro lado, llevará a su ejecutora a la muerte.

También se muestran recursos estéticos del *wuxia* en algunos combates, con la presencia de elementos fantasiosos o el uso de cuerdas invisibles para un efecto que hace parecer que el actor flota. También es común la aparición de conceptos como el honor o la venganza, tan propios en este cine como en la cultura china, donde todos los personajes tratan de mantener el orgullo que supone pertenecer a una familia o representar a una escuela marcial; esto se hará evidente en el conflicto recientemente comentado entre el personaje de Gong Er y el de Ma San.

#### HONG KONG: PROTAGONISTA DEL DESENCANTO AMOROSO

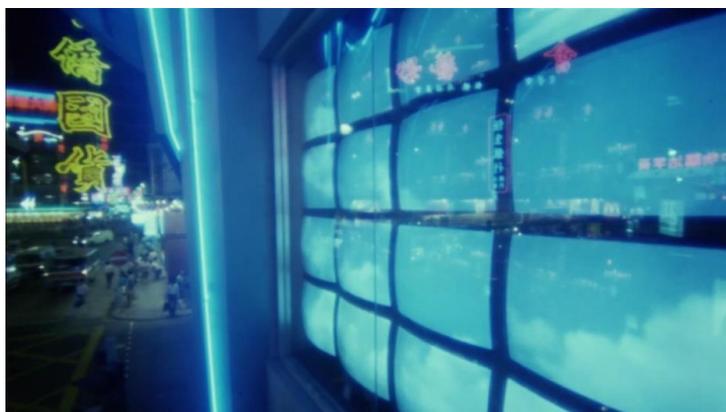
Entre neones y con un aire vaporoso, casi mágico, suele presentarse la ciudad de Hong-Kong en las películas del cineasta shanghaiano; la mayoría de veces con un notable culto por épocas pasadas. El cineasta también se adueña de la historia de la ciudad, y la hace suya y de sus personajes. Una visión romántica del espacio urbano que va más allá de una simple anécdota visual; la ciudad habla y lo hace a través de las calles y sus peatones, de los locales de comida rápida y de las tiendas veinticuatro horas, de los locales nocturnos, de las luces y sus neones; en general de una atmosfera sensual que es capaz de atrapar al espectador entre sus callejones, hasta el punto de no querer –y no poder– salir de ellos. Hong Kong se ha convertido con Wong en un lugar tan mágico como París. Tal vez incluso como antítesis de esta misma.

Muchas veces he soñado Hong Kong como un cúmulo de sensaciones e imágenes sugerentes que emanan sentimientos y un aura especial. Sin duda, es el cine de Wong Kar Wai del que se puede percibir en mayor medida la irradiación de evocaciones que, como un huracán, arrasa todo a su paso hasta sentir cierta nostalgia por un lugar que nunca he conocido. (Sandónis, 2012)

El ideal nostálgico que el cineasta proporciona a sus obras, deriva en una nueva forma de contemplar la ciudad, tan atrayente por su marcado estilo cosmopolita y su aglomeración urbana, así como por la depresión en la que viven sumidos sus personajes.

En su primera película, *As Tears go by*, el director todavía estaba intentando buscar un lenguaje que lo representase como cineasta. Por lo tanto no vemos Hong Kong con una profundidad estética tan potente como en otros films, sino más bien con una presencia testimonial. Ambientada en 1988, y por lo tanto en el presente –fue rodada ese mismo año–, vemos una versión de la ciudad que no es la que más popular se ha hecho con el cineasta, ya que la Hong Kong que realmente conocemos a través de él es

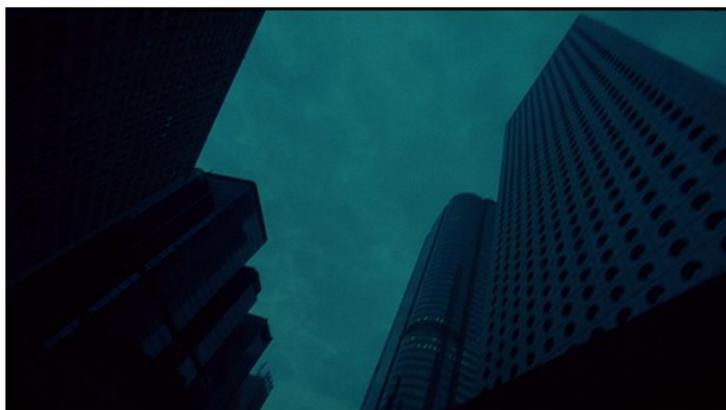
la que contemplamos en trabajos como *Deseando amar*, es decir, con una mirada nostálgica hacia el pasado. Una de las ubicaciones más importantes será el mercado de Yau Ma Tei, muy relacionado por otro lado con todas las actividades ilegales de las tríadas. Será en este espacio donde ocurra buena parte de la trama, algo que se entiende en relación a su propuesta gansteril. Aparece también otro espacio importante y contrapuesto al que acabamos de comentar, la Isla de Lantau, pues viene a representar los deseos del personaje por abandonar Kowloon en busca de una nueva vida, mucho más tranquila y lejos de todos los peligros que lleva consigo la delincuencia. Sin embargo, el plano más importante de la película, referido a este tema, llega en el primer instante –“El plano inicial de este filme es una premonición” comenta Gómez Tarín (2013: 35)–. La pantalla se muestra dividida en dos: a la derecha unos televisores reflejan un cielo lleno de nubes, anunciando lluvia; y a la izquierda el tránsito de una de las calles de la ciudad. Un momento que viene a reflejar la idea del propio título, en una transposición de conceptos donde la lluvia nos habla también de las lágrimas, y por lo tanto, de lo que vendrá después.



El plano inicial de *As Tears go by*

*Fallen Angels*, que sigue la estética gánster de *As Tears go by*, es considerada por muchos como una secuela de *Chungking Express* debido a sus grandes similitudes entre algunos personajes y las diferentes ubicaciones; hasta el punto de que se reciclaron imágenes del rodaje de este film para incluirlos en el montaje final de *Fallen Angels* (Heredero, 2018: 74). Sin embargo, representan una estética formal muy distinta, y lo que pudo haber sido parte de una sola película, al final se convirtió en dos. *Fallen Angels* se muestra como un proyecto con ciertas dosis de experimentación. Se juega

abundantemente con las angulaciones, con el valor de la profundidad de campo, del desenfocado y el uso de la pantalla dividida, al que Gómez Tarín se refiere como “una dualidad retórica que obedece a una mirada distante del realizador” (2008: 48). La innovadora capacidad técnica ha sido tal, que incluso se ha comparado a *Fallen Angels* con *Al Final de la Escapada* (Jean-Luc Godard 1960), lo que habla bien de la película (Gómez Tarín, 2008: 21). Rodar en un gran angular ha ayudado enormemente a configurar esta estética de la distorsión<sup>13</sup>, y que contribuye a conformar una Hong Kong, que, creemos, es la que más sobresale en su filmografía. Entre esos planos encontramos uno muy significativo en el final, donde, en lo que parece ser un extraño plano subjetivo, la cámara se alza hacia arriba enfocando un cielo distante que se enmarca por los rascacielos hongkoneses. Una más que posible referencia al título, “ángeles caídos”, y que señala el decaimiento moral de unos personajes, que como es costumbre sufren como los seres humanos que son, y no como los ángeles que creyeron ser.



El plano final de *Fallen Angels*

Además la aparición de elementos publicitarios, a través de carteles luminosos sobre todo, también aporta una estética que recuerda a films como *Blade Runner* (Ridley Scott 1982)<sup>14</sup> o al propio movimiento del Pop Art estadounidense encabezado por Andy Warhol, algo que también se convertirá en seña de identidad del autor. Todo esto viene a remarcar lo que hemos comentado anteriormente, el reflejo de una ciudad que siente y padece lo mismo que sus personajes.

---

<sup>13</sup> Ruedan el film con una focal corta de 6,8 mm, cuando lo normal, para generar efectos así, era de 18 mm (Heredero, 2018: 85)

<sup>14</sup> También podríamos comparar la ciudad futura de *2046* con el film de Ridley Scott, tanto en términos estéticos como conceptuales.

(...) quema energía sin cesar, atravesado por el movimiento constante, la ruptura y la continuidad, la combustión y la fatiga, la adrenalina y la velocidad, en el que Wong Kar-wai deja sumergida la ciudad de Hong Kong. El paisaje urbano se convierte en una mera yuxtaposición de fragmentos cuya articulación viene a traducir, en términos cinéticos y visuales, no solo el *décalage* que los personajes padecen respecto a la realidad de sus vidas, (...). (Heredero, 2018: 86)

El rodaje tuvo lugar en el barrio de Wan Chai, que según relata el director, era un sitio destartado lleno de viejos edificios, que pronto acabarían por derruir. La idea del cineasta era ofrecer la conservación de esas calles con el film (Heredero, 2018: 303).

*Chungking Express* (Chong Quing Sen Lin, Wong Kar-wai 1994) se muestra más sobria en este sentido representacional de la ciudad. Los interiores adquieren mayor significación con el valor sentimental de los objetos, “será la habitación, el espacio del amor y del desamor, el que lllore metafóricamente al inundarse” (Gómez Tarín, 2008: 33). Aquí los objetos cobran vida, sus personajes interactúan, incluso hablan, con toallas, sillas o peluches, dándoles cualidades humanas, lo que viene a representar el vacío existencial que están padeciendo.

(...) se trata de los nexos indesligables entre ellos, que no son otra cosa que los espacios físicos donde viven los personajes (...) Al decir que «viven», estamos refiriéndonos a que «ejercen como seres vivos» (...) De ahí que no sólo haya un contacto físico entre los protagonistas y su espacio vital, sino que los objetos más nimios (...) impongan su presencia en sus vidas. (Gómez Tarín, 2008: 56)

Un ejemplo de esto se produce cuando el Policía 663 (Tony Leung), estando en su piso, comienza a relatar con voz en *off* las consecuencias del desamor. “Desde que se marchó, toda la casa se ha vuelto muy triste. Todas las noches tenía que convencerlos para irse a dormir” –refiriéndose a los objetos–, inmediatamente después se observa al personaje hablando con una pastilla de jabón: “¿Te das cuenta de que has perdido mucho peso? Eras linda y gordinflona”. Luego interactúa con varios objetos más, lo que viene a diferenciar la especial atención que pone Wong Kar-wai a la relación de sus personajes con su espacio vital. Y es que en alguna ocasión el cineasta ha confesado construir sus películas a partir de lugares, en los que luego ubica a sus personajes (Tirard 2010: 206).

En la película también se sustituye el marasmo de las calles, provocado por los ambientes delictivos, por un ritmo más sosegado y una calma que expresa constantemente los deseos insatisfechos de sus personajes; adquieren importancia aquí los locales de comida rápida –en concreto el *Midnight Express*, que aparece

referenciado más tarde en *Fallen Angels*–, como un refugio ante la caída de la noche y al que sus personajes acuden en la búsqueda por evitar la soledad.

El siguiente paso se produce con *Days of Being Wild*, una película que sienta las bases estéticas de las dos partes que vendrían después, y que abre su famosa trilogía. Un film que representa los años sesenta de Hong Kong en espacios que a menudo son claustrofóbicos y que se anteponen al plano-emblema<sup>15</sup> inconcreto de una selva, que solo más tarde sabremos que se trata de Filipinas, a donde su protagonista Yuddy (Leslie Cheung) acude con el propósito de conocer a su verdadera madre. En términos generales la ciudad se muestra dentro de su cine como un lugar que, irónicamente, produce más aislamiento y soledad; esto se representa muy bien con el momento en el que Tide (Andy Lau) comprende que no volverá a ver más a Su Li-Zhen (Maggie Cheung): “nunca creí que me llamaría”. Una escena que se conjuga desde la nocturnidad de las calles, como su mayoría, y que muestra un ambiente tremendamente cargado de melancolía, donde los personajes se expresan continuamente con voz en *off*. Pero no solo se trata de un espacio donde se ubican unos personajes desamparados, la ciudad también es un protagonista más de la perfidia creada por Wong, y es que cuando las emociones son inestables a ella también le da por llorar, tal y como podemos ver en la demoledora escena en el que Zeb (Jacky Cheung), íntimo amigo de Yuddy, persigue enamorado a Mimi (Carina Lau).



El recurrente plano-emblema de *Days of Being Wild*

---

<sup>15</sup> Definido por Gómez Tarín (2008: 34) como un recurso heredado de los inicios del cine, y que cumplen una función retórica al yuxtaponer un plano que no tiene que ver con el resto del film con otro que sí.

Incluso cuando los personajes se trasladan a Filipinas, donde Yuddy y Tide coincidirán, la representación de las calles del lugar se tratan de manera idéntica, como si fuera la misma Hong Kong, algo que también ocurre con la Buenos Aires de *Happy Together* que en realidad viene a ser una transposición de la ciudad asiática al continente americano, y *My Blueberry Nights* (2007), que usa a Nueva York para jugar con el desamor. En la película ambientada en Buenos Aires vemos una representación de la ciudad completamente idéntica a la de Hong Kong en otras películas del shanghaiano, con un ambiente cargado por la evanescencia de sus humos y donde los neones hacen brillar la melancolía de la noche. Una ciudad, que por otro lado, se muestra hostil ante sus dos protagonistas, Ho Po-wing (Leslie Cheung) y Lai Yiu-fai (Tony Leung), que a pesar de haber huido no consiguen encontrar el acomodo entre sus ambientes malsanos, y desean constantemente volver a su Hong Kong natal. Además, como ocurría en otros casos, Wong aplica aquí el uso del plano-emblema, esta vez de las Cataratas de Iguazú como un reflejo de lo que vendrá después y una representación del “deseo insatisfecho” (Gómez Tarín, 2008: 35). Por otro lado se decide rodar todo en el barrio de La Boca, para que fuera lo más parecido a Kowloon –de ahí la descontextualización de la ciudad– y realmente el único enclave que nos muestra algo auténtico de la ciudad de Buenos Aires es un plano de la Avenida 9 de Julio.



Uno de los pocos planos reconocibles de Buenos Aires en *Happy Together*

Un poco más compleja es la representación en *My Blueberry Nights*. Pero partimos de la primera y última parte del film, ubicada en Nueva York, y que viene a simbolizar, exactamente, los mismos aspectos que la representación de Hong Kong:

Allí están de nuevo, efectivamente, todos los rasgos estilísticos de su cine, ya bien conocidos: (...) los letreros escritos sobre cristales que se interponen entre la cámara y las figuras humanas envueltas en una densa atmósfera de neones y luces saturadas, las volutas de humo de los cigarrillos, (...) los fugaces ralentís congelados, (...). Todo está allí otra vez (incluido el tema musical de *In the Mood for Love*), como si no nos hubiéramos movido del Hong Kong de los años sesenta, o como si el cineasta intentara «capturar en el corazón de Nueva York la paisajística edénica de su amado Hong Kong, la Arcadía de su cine». (Herederó: 2018: 94-95)

Como ejemplo de ello nos sirve cualquier escena ubicada en los primeros veintitrés minutos del film, donde Jeremy (Jude Law) y Elizabeth (Norah Jones) comienzan a hacerse amigos a la hora de cierre de una pastelería. En un ambiente cargado por una saturación de los colores, y donde la poética del desamor cobra importancia desde el primer segundo.



La Nueva York de *My Blueberry Nights*

*Deseando Amar*, heredera estética de *Days of Being Wild*, muestra también una ciudad ambientada en los años 60, pero lo hace con mucho más glamour y una puesta en escena más sofisticada que en su precedente. Hong Kong se presenta de nuevo como una ciudad doliente que sufre cada aflicción de sus personajes. Cuando el Sr. Chow (Tony Leung) y la Sra. Chan (Maggie Cheung) viven de manera angustiada, porque comienzan a sospechar de la perfidia de sus respectivas parejas, la ciudad se muestra comprensiblemente melancólica, intentando reflejar el estado anímico de sus dos personajes centrales. Así lo muestra una escena en la que Wong obliga a ambos personajes a cruzarse sin dirigirse la palabra para luego diluviarles encima; es en ese instante cuando los personajes se ven obligados a reflexionar, mostrándose cabizbajos todo el tiempo.

Hay una contraposición bastante interesante en este film. La amabilidad de Hong Kong, representada por los caseros de ambos el Sr. Koo (Man-Lei Chan) y la Sra. Suen (Rebecca Pan), se ve contrastada con el ambiente sucio y descortés de Singapur. Al mismo tiempo la ciudad de Hong Kong, y su ambiente cotilla, se ven en algunos momentos del metraje como ese lugar del que sus protagonistas desean huir por no poder satisfacer sus deseos; para volver a ser al final, un ambiente que añoran.



La ciudad del futuro en 2046

Para cerrar esta trilogía llegaría *2046*, una secuela mucho más cercana, continuando directamente la historia del Sr. Chow (Tony Leung), tras emigrar a Singapur. Hong Kong vuelve a heredar aquí la añoranza de sus protagonistas por volver a ella, pero también la desesperación de algunos personajes por marcharse, como es el caso de Bai Ling (Zhang Ziyi) que le pide al Sr. Chow unos pasajes a Singapur –que por otro lado es el lugar al que todos deciden escapar–. Además se incluye también una localización futurística, la de 2046, que se corresponde con un relato que escribe el Sr. Chow durante su estancia en el Hotel Oriente. Este relato nos sirve para asimilar toda la historia vivida por el protagonista, ya que la novela que escribe la basa en su experiencia personal, conectándose directamente con *Deseando Amar*, y en menor medida con *Days of Being Wild*. Por lo tanto tenemos aquí tres ubicaciones distintas y tres espacios temporales diferentes, en ese sentido nos encontramos con la representación más compleja de las realizadas por el director, con un montaje compuesto de *flashback* y *flashforward*.

En *2046*, Hong Kong luce de una manera muy similar a *Deseando Amar*, tal vez con una mayor presencia de los ambientes elegantes y glamurosos, debido en gran medida a la evolución de su protagonista hacia una figura más seductora, tal y como indica

Caballero Gálvez (2010) en su estudio sobre el film. Adquiere presencia también la Navidad, una época que por costumbre siempre ha generado reflexiones sobre las personas que ya no están y las que quedan, lo que se resumen en un ambiente más melancólico. Lo que sí parece cambiar es el aspecto crítico-político, que se remarca durante el metraje. No es una crítica directa, ni tampoco se vislumbra como algo que se haya hecho determinadamente con esa intención, pero algunos especialistas que han analizado la obra lo han visto así. En cierta forma es similar a *Happy Together*, donde no había una crítica explícita, pero, si nos paramos a pensarlo, los protagonistas habían acabado en Buenos Aires buscando una mayor libertad sexual. El simbolismo más claro que se ve en *2046* tiene que ver con su propio título:

Es un año simbólico: con la devolución de Hong Kong a China continental en 1997, el gobierno de Pekín prometió cincuenta años sin cambios. Wong Kar-Wai pensó en aquel momento «hacer una película sobre las promesas, sobre cómo las cosas pueden permanecer sin cambios durante toda una vida». La clave política del filme es, por tanto, el encuentro de dos modelos económicos y sociales opuestos en aparente inmovilidad, como organismos petrificados en el tiempo ha quedado congelado. (Mora, 2005: 33)

2046 es por tanto el último año de Hong Kong sin la adscripción plena a la República Popular China. También aparece durante el metraje otro relato, llamado “2047”, que es la habitación en la que se aloja. Un relato que queda mucho más en el aire que el anterior, pero que sin duda se conecta con la relación que mantiene con Wang (Faye Wong), la hija del dueño del hotel. Todo este aspecto crítico del film parece confirmarse por el propio Sr. Chow: “Si hubiera vivido en otro momento y en otro lugar, mi historia hubiera tenido otro final”. Posiblemente esa frase determina la relación que tuvo con la Sr. Chan en *Deseando Amar*, y que no pudo llevarse a cabo por las libertades de las que carecían los personajes<sup>16</sup>. Lo que deja entrever es que tal vez en un lugar distinto a Hong Kong, todo el amor que sintió se hubiera convertido en felicidad y no en dolor.

Tanto de *Days of Being Wild* como de *Deseando Amar* y de *2046* es difícil realizar una lectura más precisa de la ciudad; pues lo que realmente sabemos de ella es a través de sus interiores y no de sus exteriores, llegando a ser un lugar descontextualizado sin aparente identidad, así lo reflejan algunos investigadores como Gómez Tarín (2008: 35): “Las recreaciones del Hong Kong de los años sesenta, en Chungking Mansions,

---

<sup>16</sup> Los personajes de *Deseando Amar* y *2046* son básicamente los mismos. Presentan una evolución de una película a otra que puede provocar cierta confusión.

presentan espacios claustrofóbicos de los que apenas vemos puertas y pasillos. La cámara se detiene en los marcos y nos niega la acción representada.”

La última película del director, *The Grandmaster*, nos trae un film ambientado en su primera parte en la ciudad continental de Foshan, y en la segunda en Hong Kong. Esta muestra una ciudad pobre y dando síntomas de unos primeros excesos de urbanización, sobre todo en la calle más icónica de las representadas: la de los locales de artes marciales, donde los letreros se superponen entre sí. En este caso Wong Kar-wai sustituye los neones, debido a una cuestión temporal, por los rústicos carteles de madera; pero la función –que persigue la tradición del lugar– sigue siendo la misma, mostrar unos personajes, que pese a estar en una sociedad abarrotada de personas se sienten completamente solos. Bastante icónica es la llegada de Ip Man a la ciudad, concretamente a la calle Tai Nan, recurriendo a imágenes de archivo para contextualizar la época, y mostrando una ciudad lluviosa y cargada de transeúntes.



Hong Kong en *The Grandmaster*

### 1. La musicalidad de la ciudad

“Cuando llegué a Hong Kong tenía cinco años y lo primero que me impresionó fue la música y los sonidos de la ciudad” (Fernández-Santos, 2004). La música, como parte en sí misma de la representación de la ciudad, se ha convertido en el cine del shanghaiano en algo totalmente representativo.

Para los espacios del Hong Kong actual, utiliza melodías ligadas a los ambientes, como si el propio espectador escuchara lo que en ese lugar los personajes oírían o desearían oír (*Chungking Express*, *Falling Angels*). En otras ocasiones parece música diegética de las máquinas automáticas, de radios o de reproductores de CD. En los filmes ambientados en los años sesenta, Wong

Kar-wai utiliza composiciones que tienden a fomentar la credibilidad de los espacios y el ambiente de la época, sean o no diegéticas sus procedencias: melodías chinas, temas en inglés y, sobre todo, canciones latinoamericanas, esencialmente caribeñas, entre las que destacan las interpretadas en castellano por Nat King Cole. Tal hibridación es una respuesta clara al mestizaje cultural vivido por el propio realizador y su contexto. (Gómez Tarín, 2013: 39)

Cuenta el propio Wong Kar-wai que cuando llegó a la ciudad se encontró con una ebullición de estilos musicales completamente nuevos y diferentes para él, algo que marcó su cine después: “Cuando era niño no sabía que era un bolero, pero ya entonces me fascinaba. Yo los encontraba divertidos, y el ritmo me gustaba mucho. La música latina es muy creativa” (Fernández-Santos, 2004). Esa vivencia, tan relacionada con el mundo hispanoparlante, fue la que desencadenó un uso de la banda sonora que se compone en muchas de sus películas por piezas de música latina. En *Days of Being Wild* suena una adaptación para orquesta de *Perfidia*, realizada por Xavier Cugat; en *Deseando Amar*, Nat King Cole interpreta tres piezas en español: *Aquellos Ojos Verdes*, *Te Quiero Dijiste* y *Quizás, Quizás, Quizás*; en *2046* aparece la composición *Siboney* de Ernesto Lecuona y Theodor Morse; y por citar un último ejemplo, en este caso con un uso de la música latina mucho más justificado, la película *Happy Together*, donde se interpreta *Cucurrucucú Paloma* de Caetano Veloso.

La sobreexplotación de esta música se contrapone al mismo tiempo con el uso de canciones en cantonés con cierta tradición en Hong Kong. Esta simbiosis acaba conformando también una parte esencial del cine de Wong, creando una estética que en primera instancia puede suponer extraña, pero que funciona de una manera excelente.

En cuanto a las composiciones realizadas ex profeso para sus películas, el director se ha mostrado un tanto reticente –aunque Shigeru Umebayashi compuso la pieza central de *Deseando Amar* y *2046*– ya que, según palabras de Wong Kar-wai a Tirard (2010: 207) resulta difícil la comunicación con los músicos porque “ellos tienen un lenguaje musical y yo lo tengo visual”. Esto también nos lleva a otra característica en los rodajes:

Cada vez que escucho música que me inspira algo visual, la grabo y la dejo a un lado, sabiendo que luego la utilizaré después. Utilizo la música durante todas las fases del proceso cinematográfico (...) Y algo que me gusta especialmente hacer es utilizar música de época en filmes contemporáneos. Porque la música es como un color (...) (Tirard, 2010: 207)

Esta idea se corresponde con el concepto de música “enlatada” del que nos habla Gómez Tarín (2008: 54), y que viene a simbolizar el poco contacto que tiene con los

compositores, y el valor que le da a la música, incluso para crear ritmo dentro del mismo rodaje.

## 2. La importancia histórico-política

Si Wong Kar-wai tiene una musa esa es Hong Kong. Al igual que Woody Allen con Manhattan, el director chino visita y revisita continuamente su ciudad, viajando al pasado y al futuro de ella. Acompañándola en los momentos trascendentes de su historia. (Canal TCM, 2008)

Hemos conocido ya la faceta de Wong Kar-wai de retratar el pasado de su ciudad, de una manera en la que simplemente contextualiza la acción. Pero, tan importante ha sido eso como la remarcación de periodos históricos que han definido unas pequeñas pinceladas críticas en su cine, o al menos una preocupación por los aspectos políticos – comentábamos recientemente esto en relación al film *2046*–.

Y la gran Historia de la que en el fondo habla Wong Kar-wai, la que nunca ha dejado de preocuparle y la que se hace presente cada vez con más fuerza en sus películas, no es otra que la de las relaciones entre la gran China (...) y el pequeño Hong Kong (...) Unas relaciones marcadas siempre por la doble tensión inherente (...) (Herederó, 2018: 162)

En alguna ocasión, en su cine hemos visto el uso de imágenes de archivo para contextualizar políticamente una época, en otras simplemente aparecen referencias claras a la política chino-hongkonesa. Es a partir de *Happy Together* cuando su cine evidencia una mayor preocupación. Durante la producción en Argentina se planteó la figura de Wong Kar-wai como la de un cobarde, ya que siendo una figura pública de relevante importancia, se esperaba que se manifestase con respecto a la anexión a China –que estaba a punto de ocurrir–, y en lugar de eso el director pareció exiliarse (Herederó, 2018: 167). El shanghaiano respondió con una película que criticaba la libertad de Hong Kong, reivindicándose desde el primer instante de metraje: “Nos fuimos de Hong Kong para empezar de cero. Nos echamos al camino y llegamos a Argentina”.

Más tarde, con la Trilogía del Amor, la crítica se vuelve más palpable y más directa, sobre todo al estar ubicada en tierras hongkonesas. En *Days of Being Wild* “invoca, de forma metafórica, la angustia de la colonia ante el futuro señalado” (Herederó, 2018: 163) y esto lo hace a través del paso del tiempo caracterizados por el uso continuo de los relojes –algo que ejemplifica muy bien el *youtuber* Fandor (2018)–. En palabras de Wong Kar-wai a Bérénice Reynaud (1995), citado por Herederó (2018: 163): “quería que la película terminase hacia 1966-1967, porque este último año hubo en Hong Kong

manifestaciones muy violentas”. Todo esto explica la inclusión de imágenes de archivo en las dos secuelas posteriores, y en especial en *2046*.

En *Deseando Amar* el director recurre a imágenes de archivo, pero en este caso para contextualizar la llegada a Camboya del general De Gaulle y el recibimiento por parte del príncipe Norodom Sihanouk. Se justifica esto para enmarcar al personaje del Sr. Chow en un espacio real, y, por lo tanto, para proporcionar un tiempo consistente para el espectador (Herederó, 2018).



De Gaulle a su llegada a Camboya en *Deseando Amar*

En *2046* también se usa un documento gráfico histórico que referencia directamente a la crisis que estaba sufriendo el país a finales de la década de los sesenta. Incluso en esta ocasión se pone fecha exacta –25 de Mayo de 1967– para enmarcar un toque de queda y el miedo que tenían los ciudadanos ante posibles ataques terroristas. La situación refleja el problema del gobierno con los radicales procomunistas asentados en la colonia, lo que acabó con varios muertos. Esta escena no solo sirve para mostrar la situación política del país, sino para enmarcar la despreocupación del Sr. Chow por los sucesos, quien deja de salir para centrarse en escribir su relato.

En declaraciones a Herederó (2018) el cineasta asegura no tener una visión pesimista de lo que va a ocurrir con Hong Kong: “yo no creo que el cambio sea algo malo, es imposible que las cosas permanezcan siempre igual cuando hay vida en ellas” (175). En ese sentido Wong Kar-wai parece tener más bien un sentido de cronista que le sirve para ubicar los desamores de sus personajes.

## EL AMOR QUE NADA LO PUEDE

Si nos fijamos atentamente en la filmografía al completo de Wong Kar-wai trata constantemente un único tema con infinidad de variantes. Lo que varía en esencia es la puesta en escena y los personajes. Pero generalmente todas tratan la pérdida sentimental de una persona, todas tratan del desamor y de cómo el paso del tiempo puede afectar a este, ya sea a través de la imposibilidad de olvidar o del deseo de hacerlo. El cineasta no plantea demasiadas alternativas en este sentido, y al final acaba presentando personajes melancólicos, solitarios, meditabundos e incommunicados. No deja de ser lo más parecido que hay en el cine a un cuadro de Edward Hopper.

Es verdad que mis personajes están terriblemente solos, pero quieren dejar de estarlo. Buscan desesperadamente algo, lo malo es que lo que buscan ya pasó. Ahí surge la nostalgia, la culpa y el dolor. Resultaría aburrida una película sobre un hombre guapo y una mujer guapa que se aman y se conocen en el momento preciso y son felices. ¿A quién le importa eso? Nosotros queremos saber qué les ocurre a esas personas que no se encuentran nunca, que sobreviven sabiendo que en realidad para ellos sólo existió aquel amor. (Fernández-Santos, 2004)

Todo esto determina un vacío existencial al que pocos cineastas han logrado llegar alguna vez en sus vidas. Con unos personajes, que por momentos, y aunque el propio Wong lo niegue, parece que lo que buscan es el deseo de sufrir; la satisfacción a la que solo llegan los melancólicos más masoquistas.

Frente al chico busca chica norteamericano, Wong Kar-wai se abona al chico pierde chica, chico pierde chico o cualquier otra combinación posible que permite ahondar en el dolor de la ausencia del ser querido. Así sus protagonistas se debaten entre la nostalgia y la impotencia, como peces que boquean a un metro del agua, incapaces de dar un paso para cambiar su destino. (Canal TCM, 2008)

Lo que veremos, a partir de entonces, es una combinación de elementos que desencadenan en un estado permanente de nostalgia meditativa.

El director introduce ya en su primera película, *As Tears go by*, recursos poéticos para reflejar el encuentro amoroso, y, sobre todo, incluye ya la fórmula clásica de chico/a pierde chico/a. Hablamos, pues, de una presencia efímera de lo evanescente, de aquello que parece perderse para no volver, una película que en el fondo trata sobre el desamor, y que tiene como testigo muy testimonial a Hong Kong. Así mismo el uso de objetos con una determinada importancia simbólica, como si tuvieran vida propia, vinculando a dos personajes entre sí –que se hará más fuerte a partir de *Chungking Express*– también tiene una efímera presencia con un vaso de cristal que Ngor le

entrega a Wah: “Sé que tarde o temprano los romperás todos, así que he escondido uno. Cuando necesites un vaso, llámame”. Efectivamente, cuando Wah lo encuentra va rápidamente a entregárselo a Ngor, porque es en ese momento cuando se da cuenta de que la ama: “Quería decirte que encontré el vaso”. En ese momento intuye que ella está conociendo a otro chico, y en el viaje de vuelta a casa arroja el vaso por la borda del barco, al momento ella vuelve a buscarlo.



El vaso que Ngor le esconde a Wah en *As Tears go by*

En el film la lluvia también adquiere un valor simbólico, representando el dolor de los personajes, como si llorasen internamente (Gómez Tarín, 2008: 33), y como ocurre en una de las escenas del film en la que Wah tiene un reencuentro con lo que parece ser una exnovia:

-Exnovia: Me he casado

-Wah: ¿Te trata bien tu marido?

El diálogo, breve pero conciso, refleja un sentimiento de pérdida por parte de Wah, un clásico amor frustrado de los que llenan la pantalla en el cine de Wong Kar-wai.

Además de la lluvia, el humo, esencialmente de cigarrillos, tendrá una carga poética: ni una sola película del cineasta no muestra en algún momento un personaje fumando – y normalmente suelen ser sus protagonistas–. En el caso de *As Tears go by* tenemos una escena significativa, con el humo del cigarrillo invadiendo un plano mientras las manos de Wah y Ngor se unen, símbolo de un amor que parece diluirse en el tiempo.

En *Ashes of Time* el romance tendrá una mayor presencia, siendo el eje central de la misma, y siguiendo toda las formulas clásicas del cine de Wong Kar-wai: el desamor

tras un rechazo o una pérdida. Un ejemplo de esto es parte de una escena en la que habla Ou-Yang Feng (voz en *off*): “La forma más dolorosa de matar a alguien es primero matar al objeto de su amor”. La frase refleja una tremenda carga romántica, muy en sintonía con ese amor caballeresco de la Edad Media.

La idea del *déjà vu* cobra cada vez más fuerza en su cine, gracias a este film *wuxia*, y se termina por acentuar con la presencia de otros simbolismo que no dejan de aparecer durante el metraje: el eclipse como símbolo de un amor que no se puede encontrar porque permanece oculto; el vino mágico como un símbolo de aquello que no debes olvidar; la jaula, como representación del amor no correspondido y que te condena a vivir sin la posibilidad de escapar; y, por último, la presencia, como es habitual, de dos técnicas el *undercrank* y el *step-printing*, que dan esa sensación de evanescencia y de pervivencia en la memoria de los personajes.

Habría que destacar en este caso dos recursos: el del vino mágico y el de la jaula. En primer lugar el vino, como se explica en varias ocasiones, tiene el poder de hacerte olvidar tu pasado, y se lo entregó la enamorada de Ou-yang Feng a Huang para que se lo diera este. Huang, que también estaba enamorado de ella, le pidió a Feng un poco del vino y él le convidó y se negó a beber. Después de eso, creyó que su amigo había perdido la memoria, pero lo cierto es que el vino no era mágico. Se cierra esta parte de la trama justamente con una reflexión:

Ou-yang Feng: Esa noche, de pronto, necesité echar un trago, y acabé con el vino mágico. Seguí ocupándome de mi trabajo, como siempre (...) Cuando no tenía mucho trabajo contemplaba el monte Camello Blanco. Recuerdo a una mujer que me esperaba en ese lugar. Ese vino mágico fue una broma que me hizo. Cuanto más uno trata de olvidar, más recuerda... Dicen que cuando no consigues lo que quieres, lo mejor que puedes hacer es no olvidar.

Por tanto el vino cobra una significación metafórica: pasó de ser un tónico que ayudaba a olvidar, a ser un recordatorio de un pasado que es imborrable, y por lo tanto de un desamor que perdurará en el tiempo. La jaula también tiene otro simbolismo relaciona con el desamor, aparece desde los primeros instantes en un primer plano desenfocado mientras da vueltas:

-Ou-yang Feng: ¿Por qué contemplas la jaula?

-Huang: Me resulta familiar.

Al igual que un pequeño pájaro, el personaje que confiesa resultarle familiar la jaula, vive en realidad en una de ellas. Rechazado por la persona que amaba, vagó por el

desierto el resto de su vida, lamentándose por lo que nunca ocurrió, y preso de sus propios sentimientos. En realidad, varios de los personajes, se muestran en algún momento lastrados por sus sentimientos, y totalmente anclados a un pasado que parece inamovible.



En una escena de *Ashes of Time* la jaula aparece desenfocada en primer plano

En *Chungking Express*, sobre la que Quentin Tarantino dijo: “En los últimos años, ninguna otra película me había hablado tan a flor de piel, así que me enamoré de ella” (Heredero, 2018: 284), significó la apertura de Wong al mercado occidental. Pero, ¿qué hace realmente especial a *Chungking Express*?

Para empezar, el film “traviste las pautas genéricas con las que la película empieza a caminar” (Heredero, 2018: 287), siendo una película en el que los dos policías protagonistas, Policía 223 (Takeshi Kaneshiro) y Policía 663 (Tony Leung), se ven abogados a vagar por el barrio de Tsim Sha Tsui sin cumplir realmente con sus labores. El Policía 223 vive entre latas de piña que caducan el 1 de mayo (un mes desde la ruptura con su novia), esperando la llamada de un viejo amor que ya no lo recuerda, hasta dar con un misterioso y delictivo personaje femenino (Brigitte Lin) al que, al igual que las latas de piña, le han puesto la misma fecha de caducidad. El Policía 663 pasa las noches en el Midnight Express, donde le compra ensalada a su novia azafata, hasta que un día ella le deja. En su periplo por el local de comida rápida, una de las trabajadoras, Faye (Faye Wong), se enamora de él y acaba haciéndose con la llave de su apartamento. Un apartamento que, como analizamos en el anterior apartado, se mostraba tan vivo

como un personaje, donde su inquilino dialogaba con todos los objetos<sup>17</sup> que tenía a su disposición, y que por otro lado estaban relacionados con su exnovia. Estos simbolismos metafóricos y alegóricos son los que realmente proporcionan una estética al film que va más allá de la simple adscripción a géneros –no encaja en ninguno de ellos–. Todo este universo se conforma de puros simbolismos:

Son ejemplos el paño mojado (soledad), la inundación del apartamento (tristeza), la fecha de caducidad (amenaza), el busca (espera), las cartas, los peces del acuario y el nombre de California como símbolo de ambivalencia y de residencia alternativa a Hong Kong. (Miquel, 2010)

La poética va más allá de los simples objetos, el desamor también se conforma a través de las propias palabras de los personajes –como siempre en voz en *off*– con pensamientos y situaciones tan absurdas como increíblemente surrealistas. El Policía 223 corre continuamente, y uno de esos momentos, en el que cumple 25 años, relata el motivo que lo lleva a eso:

Para celebrar este momento histórico, fui a correr para desprenderme del exceso de agua en mi cuerpo. Esto me hizo sentir muy feliz. Cuando dejé la pista de carreras también dejé atrás mi busca porque sabía muy bien que nadie iba a llamarme.

Nada más dejar el busca recibe una llamada y vuelve a por él. Más tarde sabremos que la llamada la hizo un antiguo compañero. Lo que nos cuenta aquí es que el Policía 223 decide correr para evitar llorar, por eso habla de “desprenderse del exceso de agua”. En cierta forma es el refugio que ha encontrado el personaje para evitar pensar en la soledad, y en definitiva para no acordarse de su exnovia. Otro momento icónico sucede cuando el Policía 663 decide volver a casa porque tuvo “el presentimiento de que ella había regresado”, en cambio lo que se encontró fue la casa totalmente inundada de agua: “No sabía si se me había olvidado cerrar el grifo o si la casa estaba poniéndose sentimental. Siempre pensé que sería fuerte, nunca imaginé que lloraría tanto”. El cineasta usa la casa para ejemplificar el dolor en el que se ve inmerso el personaje; por eso la segunda frase de la cita valdría tanto para referirse a la casa como a él mismo.

---

<sup>17</sup> Parece que esta referencia se toma directamente del novelista japonés Haruki Murakami. (Heredero, 2018: 288)



La lacrimógena habitación de *Chungking Express*

En *Fallen Angels* He Qiwu se enamora de una chica, Sato (Toru Saito), que acaba de perder a su novio y se siente totalmente resentida. En el intento por conquistarla, se da cuenta que la vida no funciona exactamente como él cree: “Creía que olvidaría a Johnny. Me equivoqué, me olvidó a mí... Dicen que al amor duele; a mí no. Ahora veo que no debí entrar a la tienda de otro, cada tienda tiene sus sentimientos”. Aquí se expresa, mediante una metáfora, una idea de un amor posesivo; cuando habla de entrar en “las tiendas de otros” –que es algo que hacía realmente– en realidad se refiere a que nunca debió intentar nada con Sato, porque seguía enamorada de otra persona, es decir, que “era la tienda de otro”.

En la otra historia de la película, que transcurre de manera paralela hasta el desenlace, Wong busca la manera de retirarse del negocio y de dejar atrás a su socia. Sin atreverse a decir palabra, pues no tienen demasiado contacto, decide dejarle una moneda y le pide que pinche la canción N° 1818 del tocadiscos. Se trata de una canción triste, de desamor, cuyo estribillo se compone de una frase muy significativa: “Olvídale y será como olvidarlo todo...”. Después de esto, Wong se reencuentra con otra chica, Baby (Karen Mok), que lleva bastante tiempo obsesionado con él. Tras jugar un tiempo con ella, la rechaza, y la propia Baby organiza una reunión con su antigua socia, lo que desencadenará –como se comentó en el apartado sobre la acción– en la muerte de Wong.

Ambas historias se acaban uniendo al final, y la socia de Wong y He Qiwu se marchan en motocicleta a recorrer la ciudad, donde la velocidad se evidencia por medio de la cámara rápida, y que adquiere un simbolismo que trata sobre la evasión de la realidad –la escena final del film, cuando la socia de Wong va en motocicleta agarrada

de He Qiwu, lo refleja bastante bien: “El trayecto no es largo, y pronto me bajaré, pero estoy tan bien ahora mismo...”, asimilándose en cierta medida con el valor de la Vespa en *Vacaciones en Roma* (William Wyler 1953), salvo que aquí los personajes se muestran meditabundos y deprimidos.



El paseo en moto en *Fallen Angels*

En el caso de Wong, el personaje se asemeja mucho al de Wah (*As Tears go by*), al de Yuddy (*Days of Being Wild*) y al del Sr. Chow (2046). En otras palabras, se constituye como un personaje prototípico, de carácter chulesco y conquistador; un personaje sufridor, pues le arrastra su pasado, pero también un provocador de dolor.

*Happy Together* fue otro punto de inflexión en el cine de Wong. La película le valió el premio a “Mejor director” en el Festival de Cannes, lo que le dio un mayor peso en el mundo occidental. Además, con este film comenzó a desarrollar una nueva perspectiva estética, abandonó el uso de la *steady-cam* para apostar por una cámara fija y de movimientos muchos más suaves. Ante esto es normal que se potencie el uso de imágenes que certifiquen la melancolía de los personajes.

La historia trata sobre una pareja gay, que en su intento de huida, acaba llegando al continente americano, donde la relación no irá nada bien. Entre rupturas y nuevos comienzos se entrelazan varias ideas. La primera de ellas, y la más importante, tiene que ver con las Cataratas de Iguazú. Dentro de este simbolismo encontramos un elemento, desde el inicio del film que les hace soñar con poder llegar un día hasta allí, y no es otra cosa que una lámpara con un dibujo de las cataratas. Los tangos también se convierten en una parte esencial de la trama, pues esos momentos de baile escenifican la pasión

que viven ambos; con una música y unas vivencias que de tan pasionales llegan a la tristeza. Por último habría que resaltar el faro mostrado al final de la película sobre el que el personaje de Chang (Chang Cheng) se halla, este es un simbolismo que nos remite a la idea del fin del mundo –“finalmente llego al fin del mundo” dice el personaje de Chang–, en ese momento preciso en el que el personaje se siente acabado tras un desamor, y donde la cámara no deja de hacer un travelling circular alrededor del faro y del personaje, creando una perspectiva mareante.



Las Cataratas de Iguazú en *Happy Together*

*My Blueberry Nights* también presenta un uso continuo de una poética vinculada al desamor. Todo comienza en Nueva York con una ruptura, y un momento clave y decisivo lleva a la protagonista a viajar por Estados Unidos:

Elizabeth vive en Nueva York antes de partir hacia Memphis. Tras contemplar desde la calle una ventana en la que su novio se dispone a hacer el amor con otra mujer, el protagonista se pregunta en *voice over*: «¿Cómo te despides de alguien sin el cual no puedes vivir? No me despedí. No dije nada». (Heredero, 2018: 95)

Los momentos más simbólicos del film se producen precisamente en la ciudad de Nueva York. Jeremy, el dueño de una pastelería, lleva tiempo coleccionando llaves que sus clientes les han pedido que les guarde o que simplemente las han dejado allí. Elizabeth, decide dejar las llaves del apartamento que compartía con su novio allí también, y lo que descubrimos más adelante es que el propio Jeremy había hecho lo mismo. Las llaves guardadas simbolizan para los personajes un amor que todavía no se ha superado, y del que se mantiene la esperanza de que algún día se pueda recuperar.

Incluso se le otorga a las tartas un valor poético que representa el desajuste de sus personajes, y da título a la película:

-Jeremy: Al final de cada noche la tarta de queso y la de manzana han desaparecido. La tarta de melocotón y la mousse de chocolate están casi acabadas. Pero siempre queda una tarta de arándanos sin tocar.

-Elizabeth: ¿Qué tiene de malo la tarta de arándanos?

-Jeremy: Nada. Simplemente la gente elige otras cosas. No es culpa suya. Solo es que nadie la quiere.

En el caso de Jeremy también adquieren bastante importancia las cintas de vídeo, que las ve simplemente para comprobar todo lo que se ha perdido. Una perspectiva melancólica del paso del tiempo y un intento por aferrarse al pasado.



Las llaves en *My Blueberry Nights* representan la pérdida

En *The Grandmaster* se produce una breve historia de amor prohibido tras la primera batalla que mantienen Ip Man y Gong Er. Ella se ve obligada a seguir el destino que su padre le ha marcado, debe casarse y abandonar el mundo de la lucha, y él está casado y tiene hijos. El tema del amor imposible ya es recurrente en el cine de Wong.

Durante la invasión, Ip Man, que se vio obligado a abandonar su vida suntuosa, decide regalarle un abrigo a Gong Er, pero como no puede, porque escasea de dinero, lo vende y se queda con uno de los botones como recuerdo. El botón funciona aquí como pieza simbólica entre el amor de ambos, él lo guarda incluso cuando se exilia a Hong Kong –algo que guarda relación con Wong Kar-Wai–, más adelante se lo regala, y al final, ella decide devolvérselo confesándole su amor: “para ser sincera, me enamoré de usted”, lo que supone la despedida entre ambos. El botón en este caso funciona como un símbolo de la persistencia y del recuerdo, un elemento que se guarda para nunca olvidar a alguien; es por eso que Gong Er, aunque sabía que era un regalo que le había hecho Ip

Man, decide devolvérselo porque sabe que tras morir, el único vínculo que quedará entre ambos es ese botón.

Otro elemento usual en su cine aparecerá con el fallecimiento de Gong Er, que había pasado sus últimos años adicta al opio, mostrando un plano en el que vemos cómo el humo de la pipa se funde con su cuerpo, representando de nuevo esa idea de lo evanescente. La idea de la fugacidad de la vida adquiere importancia sobre todo al combinar la muerte de un personaje joven con la meditación sobre este –algo que en cierta forma ya pasaba en *As Tears go by* con la muerte de Wah al final del film–. El humo es por tanto aquello que ni siquiera podemos sujetar entre los dedos porque desaparece en unos pocos instantes.



En *The Grandmaster* Gong Er se convierte en humo al morir

## 1. La Trilogía del Amor

La ambigüedad en el cine del maestro asiático casi siempre está presente, y en este caso se expande aún más hasta el punto de realmente no saber si estas tres películas tienen relación entre sí. Lo que si es cierto es que cada una de ellas funciona de manera totalmente independiente, y son los pequeños detalles los que parecen conectarlas. El hecho de que Tony Leung –un actor que ya estaba ganando fama en el continente– aparezca tan solo en una escena al final de *Days of Being Wild*, puede ser un indicativo claro de que hay una correlación entre ese extraño personaje que se nos presenta y el que va a representar él mismo diez años después en *Deseando Amar*. A eso habría que sumarle la presencia también de la actriz Maggie Cheung, que en el primer caso sufre un desencanto amoroso con el protagonista (Leslie Cheung), que la deja completamente marcada. Luego, en *Deseando Amar*, se nos presenta también una mujer melancólica,

que parece haber encontrado el amor, y que, por otro lado, va a experimentar de nuevo ese sentimiento de pérdida. Todos estos personajes parecen reaparecer de alguna manera en *2046*.

*Days of Being Wild* se ubica en el pasado, y los actos que pasan ahí adquieren consciencia en el presente y en el futuro. Es decir, que lo que percibimos en *Deseando Amar* –presente– y *2046* –futuro– es un eco de lo ocurrido en el primer film; y debido a eso asociamos perceptivamente las tres películas como un conjunto y no como piezas individuales. Pero lo cierto es que ambas, independientemente de que formen parte de un conjunto o no, se pueden analizar, debido a estos elementos perceptivos, como una pieza que se reafirma de manera unitaria.

Como hemos podido comprobar la Trilogía del Amor supone un reto para críticos e investigadores, sus propuestas han ido más allá incluso de lo estrictamente cinematográfico, campo que ha rebasado gracias a una total libertad creativa. Pero realmente, ¿qué ha hecho especial a estas tres películas de Wong Kar-wai? Sin duda alguna han sido unos personajes dotados, a través de diversos simbolismos, de una melancolía que es expresada a través de la ambientación, el ritmo y la propia historia de sus películas.

La presencia de los relojes, que recalcan el tiempo continuamente, será uno de los elementos esenciales de esta trilogía. Esto nos habla de unos personajes que se encuentran atados a un momento pregnante, como es el caso de *Days of Being Wild*:

Yuddy: ¿Qué día es hoy? 16. 16 de Abril. Un minuto antes de las 3 pm del 16 de abril de 1960 estás conmigo. Por ti, recordaré ese minuto. De ahora en adelante, seremos amigos por un minuto. Es un hecho, no lo puedes negar, está hecho.

Ese recuerdo va a aparecer en el film continuamente, cada vez que un personaje mira o pregunta por la hora, el reloj marca exactamente lo mismo. Incluso, al final del film, cuando Yuddy ya está moribundo, Tide le pregunta a Yuddy que estaba haciendo exactamente hace un año a la misma hora –el reloj marca las tres de la mañana–, y por supuesto él se acordaba. La importancia del tiempo se cierra más tarde con el final de *2046*, con una frase que el Sr. Chow le dice a Bai Ling: “Ahora sé que hay algo que jamás prestaré”; en referencia al tiempo que ha perdido con ella y otras tantas mujeres a las que sabía que no iba a amar.



La presencia de relojes en *Days of Being Wild* es constante

En *Deseando Amar* cobra una mayor presencia el estilismo y la música, es decir, la técnica y la estética. Esto lo comprobamos en escenas donde los movimientos de cámara están trabajados para expresar los cambios emocionales de los personajes, con un conjunto de ideas que desbordan originalidad. Un ejemplo de esto es una escena – reseñada por el cineasta Richard Blank (2012)–, en la que la Sra. Chan y el Sr. Chow se encuentran cenando, y poco a poco, con la intriga de un thriller, ambos desvelan ante el otro las sospechas de que sus respectivas parejas están engañándolas. Cada vez que se descubre algo, la cámara realiza extraños movimientos de travelling, en lugar de tratar la escena con el uso sistemático del plano-contraplano.



En *Deseando Amar* los barrotes resaltan la condena de un amor imposible

Aparecen otras dos escenas interesantes, que señalan perfectamente la evolución de los personajes. En la primera, ambos ensayan como debía ser cuando la Sr. Chan volviese a ver a su marido; el Sr. Chow siguiendo el juego confiesa haberle sido infiel y

ella acaba llorando. La segunda escena es un ensayo, pero esta vez de cómo se tienen que despedir ambos –salvo que esto el espectador no lo sabe hasta el último momento– y ella vuelve a llorar al pensar que tiene que dejar al Sr. Chow atrás. Dos escenas que conjuntamente nos hablan de los resultados de un amor imposible.

Los personajes que rehúsan ser iguales que sus parejas, deciden negar el amor que el uno siente por el otro; entonces, cuando el Sr. Chow se marcha, ella intenta encontrarlo en Singapur y, al no hacerlo, él regresa a Hong Kong. Cuando vuelve ya es demasiado tarde, y lo único que ha quedado es un susurro del Sr. Chow ante un agujero hecho en un muro de piedra en el templo de Angkor Wat. No oímos el secreto, pero todos intuimos lo que es; y tiempo después, en el mismo agujero, florecen unas briznas de hierba. Esto se traduce directamente como la pervivencia de un amor, que al igual que las piedras de Angkor Wat, han permanecido inmutables con el tiempo; un amor, que pese a no haber sido consumado –o al menos eso creemos– pervivirá en la memoria de quienes lo han vivido. El agujero vuelve a aparecer en *2046*, en el relato futurista, con un aspecto diferente, pero que vuelve a cumplir la misma función, aunque en este caso lo emplea el alter ego del Sr. Chow (Takuya Kimura) para confesar el nuevo amor no correspondido que siente.



En *2046* reaparece la idea del agujero que escucha los secretos

En *2046* aparece también el personaje de Mimi (Carina Lau), rescatado de *Days of Being Wild*, y Araña Negra/Su Li-Zhen (Gong Li) que viene a representar los deseos insatisfechos del Sr. Chow durante su amorío en *Deseando Amar*. En sí mismo, el título es un simbolismo, *2046* era la habitación que el Sr. Chow tenía en *Deseando Amar*, y también la que quiso tener en el Hotel Oriente, donde luego viviría Bai Ling y Wang.

2046 también es el relato futurista que escribe el protagonista, “un tren que viaja a 2046 para recuperar la memoria perdida” y del que nadie puede regresar. En realidad el relato es un alegato del propio Sr. Chow, quien busca una identidad que ha perdido mientras recapitula todo su pasado.

## CONCLUSIONES

Wong Kar-wai ha construido un universo fílmico que es fácilmente reconocible desde el primer plano, evitando los convencionalismos más tradicionales, y proponiendo un cine independiente y personal, que fue la inspiración de otros cineastas<sup>18</sup> que han venido más tarde.

La ensoñación estética de sus films, compuestos a ritmo musical, y caracterizados por tener una sutileza indescriptible a la hora de presentar a sus personajes, le han avalado para ser uno de los más reconocidos directores de cine actuales. Muestra de ello han sido los numerosos premios que ha obtenido a lo largo de su carrera, así como una gran aceptación por parte de la crítica y el público.

En los elementos de acción, Wong ha evidenciado capacidad para reinventar los convencionalismos del género, demostrando que se pueden hacer películas con cierta sensibilidad poética y sin dejar de ser violentas al mismo tiempo cuando ha sido necesario. La elaboración técnica, con el uso sistemático de el *undercrank* y el *step-printing*, han llevado sus secuencias de acción a distanciarse de las del resto de films producidos en Hong Kong.

Una ciudad que, como hemos visto, se ha erigido como la gran musa del cineasta, y que se muestra constantemente en su cine como ese espacio que vive los mismos sentimientos que sus transeúntes. Un lugar, que en definitiva, subraya constantemente la melancolía de sus personajes, creando en su entorno un prototipo que se alza como una antítesis de París y, en definitiva, del amor. Al mismo tiempo ahonda en retratar algunas de los emplazamientos más icónicos; resalta momentos convulsos del pasado reciente, con el objetivo de crear una perspectiva histórica y de dar credibilidad a las historias que narra; y usa música latina para generar un efecto de contraste en el espectador que sirve como elemento narrativo.

---

<sup>18</sup> Entre estos cineastas que han confesado sentirse atraídos por su trabajo encontramos a Bi Gan (Velázquez, 2019) y Barry Jenkins (Teti, 2018).

Y un desamor que, en última instancia, se conforma a través de todos los largometrajes del shanghaiano como un elemento indispensable de la trama. Apoyado por un ritmo pausado y secundado por la música, la voz en *off* y diferentes simbolismos, que acentúan mucho más la decadencia de unos personajes que parecen vivir en permanente aflicción, dándose cuenta de que el amor no puede con nada.

## BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CITADAS

- Arantzazu Ruiz, P. (2019, 21 de Marzo). 'Blossoms': Wong Kar-Wai prepara la tercera parte de 'Deseando amar' y '2046'. *Sensacine*. Recuperado de <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18576007/>
- BBC (2016, 23 de Agosto). Estas son las 25 mejores películas del siglo XXI, según los críticos. *BBC Mundo*. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-37170228>
- Blank, R. (2012). *Film and Light: The History of Filmlighting is the History of Film*. Colonia: Alexander Verlag.
- Caballero Gálvez, A. A. (2010). El Don Juan en el cine de Wong Kar-wai: Análisis de 2046. *Cuadernos De Documentación Multimedia*, 21, 95 - 125. Recuperado de <https://doi.org/>
- Canal TCM. (2008). Wong Kar Wai|Los 10 Magníficos: Los mejores directores del cine. Consultado el 10 de Mayo de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=dZMrxLDuT7E&list=PL9mGIB-JsIkMdmNaBa0vx44hIip0vUfNA&index=11&t=0s>
- Clarke, S. (2003, 29 de Mayo). 'You can't tell what I'm going to do next'. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/2003/may/29/features.seanclarke>
- Fandor (2018): Borrowing Time with Wong Kar-wai. Consultado el 15 de Junio de 2019, de [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=7&v=wjGXw19Jpr4](https://www.youtube.com/watch?time_continue=7&v=wjGXw19Jpr4)
- Fernández-Santos, E. (2004, 26 de Noviembre). "A los espectadores les invito a bailar con los personajes". *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2004/11/26/cine/1101423603\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/11/26/cine/1101423603_850215.html)
- Gómez Tarín, F. J. (2008). *Wong Kar-wai: Grietas en el Espacio-Tiempo*. Madrid: Akal.
- Gómez Tarín, F. J. (2013) Cine de sensaciones versus cine de acción. La apuesta oriental: Wong Kar-wai como paradigma. *Enrahonar: Quaderns de Filosofia*, 50, 31-43.
- Herdero, C. F. (2018). *Wong Kar-wai*. Madrid: Cátedra.
- Marinero, F. (2009, 4 de Agosto). Más allá de las artes marciales. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/metropoli/2009/08/04/cine/1249388354.html>
- Miquel (2010). Chungking Mansions. Consultado el 17 de Junio de 2019, de <https://www.filmaffinity.com/es/user/rating/178257/648726.html>
- Mora, E. (2005). 2046 de Wong Kar-Wai: El cine y la memoria. *RIFF-RAFF. Revista de Pensamiento y Cultura*, 28, 31-42. Recuperado de [https://www.academia.edu/37317306/2046\\_de\\_Wong\\_Kar\\_Wai.\\_El\\_cine\\_y\\_la\\_memoria](https://www.academia.edu/37317306/2046_de_Wong_Kar_Wai._El_cine_y_la_memoria)

Pavés Borges, G. (2018). Historia del Cine y Otras Artes Audiovisuales II. Clase presentada en el Grado de Historia del Arte. Departamento de Historia del Arte ULL: San Cristóbal de La Laguna.

Sandonís, Á. (2012). Hong Kong, ciudad de contrastes. De la pasión de Wong Kar Wai al crimen organizado de Johnnie To. Consultado el 16 de Junio de 2019. *El Espectador Imaginario*, página web del Aula Crítica, Escuela Cinematográfica <http://www.elespectadorimaginario.com/hong-kong/>

Teti, J. (2018, 6 de Mayo). Visual Reflections In 'Moonlight' And the Work of Wong Kar-Wai. *The Playlist*. Recuperado de <https://theplaylist.net/moonlight-work-wong-kar-wai-20180506/>

Tirard, L. (2010). *Lecciones de cine: clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Barcelona: Paidós.

Velázquez, R. F. (2019, 4 de Mayo). Bajo la influencia de Wong Kar-wai. *Cinemagavia*. Recuperado de <https://cinemagavia.es/bajo-la-influencia-de-wong-kar-wai/>

Weinrichter, A. (2001). In the Mood for Wong. *Nosferatu. Revista de Cine*, 36, 34-41.

#### **FILMOGRAFÍA CITADA**

*2046* (2006, Wong Kar-wai 2004).

*Al Final de la Escapada* (À bout de soufflé, Jean-Luc Godard 1960).

*Ashes of Time* (Dong Xie Xi Du, Wong Kar-wai 1994).

*As Tears go by* (Wang Jaio Kamen, Wong Kar-wai 1988).

*Blade Runner* (Blade Runner, Ridley Scott 1982).

*Chungking Express* (Chong Quing Seng Lin, Wong Kar-wai 1994).

*Days of Being Wild* (A Fei Zheng Zhuan, Wong Kar-wai 1990).

*Deseando Amar* (Hua Yang De Nian Hua, Wong Kar-wai 2000).

*El Crepúsculo de los Dioses* (Sunset Boulevard, Billy Wilder 1950).

*El Silencio de un Hombre* (Le Samourai, Jean-Pierre Melville 1967).

*Fallen Angels* (Duo Luo Tin Shi, Wong Kar-wai 1995).

*Happy Together* (Chun Guang Zha Xie, Wong Kar-wai 1997).

*Ip Man* (Yip Man, Wilson Yip 2008).

*La Casa de las Dagas Voladoras* (Shi mian mai fu, Zhang Yimou 2004).

*Malas Calles* (Mean Streets, Martin Scorsese 1980).

*My Blueberry Nights* (My Blueberry Nights, Wong Kar-wai 2007).

*The Grandmaster* (Yi Dai Zong Shi, Wong Kar-wai 2013).

*Vacaciones en Roma* (Roman Holiday, William Wyler 1953).