

183

WONG KAR-WAI

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España
TU OBRA SOCIAL



REFLEJOS EN EL ESPEJO

El cine de Wong Kar-wai se caracteriza por una hipertrofia de la representación, que cristaliza en su recargado y preciosista “estilo visual”. Esta sobredimensionada importancia de la representación da lugar, sin embargo, como lógica contrapartida, a una complementaria atrofía de la narración. El propio cineasta ha declarado que las historias que se le ocurren son siempre, como mucho, breves guiones para cortometrajes; de tal modo que si luego alcanzan la categoría de largos es gracias a la adicción de sucesivas escenas, siempre similares, que finalmente parecen transcurrir todas en una misma y sempiterna habitación del Hong Kong de los años 60.

Además, la anécdota narrativa, minimalista como ya hemos señalado, adopta una estructura no lineal: “simplemente reestructuro el relato, lo rompo en varias historias cortas y vuelvo a juntarlas en forma distinta”, ha afirmado el realizador chino, al tiempo que ha reconocido que, a la hora de llevar a cabo semejante proceso deconstructivo, ha sido decisiva la influencia del escritor argentino Manuel Puig (autor de novelas que tuvieron mucho éxito hace unos años, como “Boquitas pintadas” o “El beso de la mujer araña”), con ese peculiar estilo que consiste en contar historias divididas en series de fragmentos, los cuales no obedecen a un orden cronológico tradicional.

Pero es que estas historias, de contenido mínimo y desestructurado, con saltos en el tiempo no justificados narrativamente, ni siquiera son capaces de contenerse en un solo filme, sino que se expanden invadiendo otros posteriores, sin que, aparentemente al menos, puedan encontrar su clausura. Así, “Days of Being Wild” (1990), inaugura una historia que luego se prolonga en “In the Mood for Love” (2000) y más tarde en “2046” (2004), con los mismos actores, similares personajes y situaciones

idénticas; formando un ciclo sobre el Hong Kong de los años 60 que no parece encontrar un final apropiado. En “Days of Being Wild” el principal personaje femenino es una joven Su Lizhen (interpretada por Maggie Cheung), que aparece ya más mayor, con el mismo nombre e interpretada por la misma actriz, en “In the Mood for Love” y que, finalmente vuelve a aparecer, de nuevo como Su Lizhen, aunque esta vez interpretada por una bellísima y madura Gong Li, en “2046”. Hay otras actrices y personajes femeninos que se repiten, como Rebecca Pan, que interpreta en los dos primeros filmes a una mujer ya madura que emigra, al final, a los EE.UU.

Aunque el lazo más fuerte que une a “In the Mood for Love” con “2046” es sin embargo el protagonista masculino, Tony Leung, probablemente un alter-ego del propio cineasta, de tal modo que la segunda película es en realidad una continuación de la otra. Según Wong, “In the Mood for Love no es una secuela de “Days of Being Wild sino una “prolongación actualizada”, pero con la llegada de la última de las tres esta relación se hace más nítida, ya que un momento determinado “dejé de pensar en “In the Mood for Love” y “2046” como dos películas distintas: ahora las considero una sola. Están muy estrechamente unidas. Puedes encontrar algunas cosas de “In the Mood for Love” procedentes de 2046, igual que hay rasgos de la primera en la segunda”.

Una narración, la del cine de Wong que, en definitiva, no hace relato, pero que se envuelve en un inequívoco estilo posmodernista, lleno de eclecticismo y de mezclas, temporales y espaciales; como ejemplifica la música de casi todos sus filmes. Así, en “Deseando amar” aparece un vals (el tema de la pareja formada por Chow - Tony Leung- y Su Lizhen -Maggie Cheung), mezclado con música popular de

los años 30 y 40 (como la canción "Floreciendo" cantada por Zhou Xuan), junto a las voces del Ping Tam tradicional chino, recogidas de grabaciones de principios de siglo (y cantadas por Tan Xin Pei, el cantante más famoso de la ópera de Pekín) junto con, y aquí alcanzamos el eclecticismo máximo, los boleros de Nat King Cole cantados en castellano, tan importantes, pues ilustran escenas esenciales, tanto en "Deseando amar" como en "2046".

En conclusión, debemos subrayar que lo que sobresale en el cine de Wong es su deseo de conectar con el público en el plano de la representación, saturándola tanto de guiños cinéfilos (Antonioni, la nouvelle vague francesa, Hitchcock...) como de sobrecargadas referencias culturales, propias del globalizado mundo posmoderno. Hay, por tanto, una búsqueda sistemática del espectáculo visual, que se apoya en un marcado manierismo, deudor, como adecuadamente se ha señalado, del cine manierista de Douglas Sirk, sobre todo en filmes como "Deseando amar": "Raíces nítidamente sirkianas alimentan, por lo tanto, esa evocación que Chow hace de sus relaciones con Su Lizhen: evocación que la puesta en escena y el estilo visual de Wong Kar-wai conforman (como en el cine de Sirk) a través de sucesivos y constantes reencuadres dentro de cada plano. Reencuadres que colocan a los personajes al final del pasillo, enmarcados por puertas entreabiertas o medio cerradas, y por ventanas que cercan su espacio vital; que filman a sus criaturas mientras se deslizan como sombras por paredes desoladas, a través de cristales irisados, de espejos biselados, desdoblados o en forma de tríptico, que duplican o triplican el reflejo; que muestran a los protagonistas desvanecidos y diluidos casi, apenas entrevistados en algunas ocasiones, detrás de sedas ondulantes, cortinas vaporosas o rejas que se interponen una y otra vez entre ellos, o entre la cámara y sus movimientos" (Carlos F.

Herederero. La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai. Seminci, 2002; p.169).

En efecto, para Douglas Sirk el cine era la imitación de la vida, pero de una vida que en sí es también algo inalcanzable, pues como declaró el cineasta estadounidense "no puedes alcanzar ni tocar lo real. Sólo ves reflejos (..) tus deseos sólo encuentran ese cristal" (Douglas Sirk. Ed. Fundamentos, 1973, pág. 124). El cine de Wong Kar-wai se manifiesta impotente para afrontar lo real, del sexo, del paso del tiempo; y estalla por ello en múltiples reflejos, mostrándonos un espectáculo fascinante que, a la vez, se reconoce a sí mismo como puro espejismo. Y es que el espejo y el espectáculo, en tanto que representación visualmente excitante, tienen mucho que ver entre sí.

En este sentido, la etimología de la palabra "espectáculo" nos puede ofrecer una base sólida sobre la que desarrollar una teoría explicativa de este fenómeno, tan importante en nuestros días; tanto que el mundo que habitamos ha sido definido, acertadamente, como el de "la sociedad del espectáculo". Según Joan Corominas, esta palabra aparece en castellano por primera vez en 1438, una fecha significativa, pues se sitúa en el inicio de la Modernidad, y el término procede de *spectaculum*, que viene de *spectare* ("contemplar, mirar"), derivada a su vez del latín arcaico *specere* ("mirar"), término del que, a su vez, proceden 3 palabras: "espe-jo" (*speculum*), "espe-ct-ro" (*specere*) y "espe-ct-áculo", de la que deriva, siempre según Corominas, "espectador" (1615: *spectare*). Por otra parte, también es interesante investigar la etimología de la palabra "teatro" que procede del griego *theáomai* ("yo miro"), mientras que, a su vez, la palabra "escena" proviene del griego *skene* ("choza, tienda, hogar").

Podemos observar por tanto que espectáculo y teatro mantienen una evidente

relación con “mirar”, y con “yo miro”, por lo cual, podríamos inscribir ambos fenómenos en relación con el ojo que mira con deseo y, más allá, con el goce escópico; pues evidentemente esta mirada dirigida al escenario es diferente de la empírica o meramente cognitiva, en tanto que esta última es, en principio, un simple medio instrumental para movernos por el mundo y manejarnos con las cosas, en el ámbito profano y epistemológico.

Por el contrario, la mirada que ahora nos interesa es otra; es aquella que se dirige a un "montaje" (teatral, cinematográfico o de cualquier otra clase, dentro de la extensa tipología de espectáculos posibles) a sabiendas de que lo es, de que se trata de un constructo que está manipulado artificialmente para ser puesto ahí, precisamente delante de esos ojos. Y, pese a ello, el espectador fija su deseo, a través de esta otra mirada (no cognitiva), desplazándolo hacia aquello que dicho "montaje" le ofrece. Su deseo está ahí implicado, pero ¿cómo pensar este otro ámbito, improductivo y derrochador, de la mirada? De entrada, y dada la relación etimológica que ya hemos señalado entre "espectáculo" y "espejo" conviene situar la reflexión sobre el origen, y las motivaciones que subyacen en el espectáculo, en relación con ese paradigma de todo aparato o máquina óptica que es el espejo. El espectáculo es, por tanto, un espejismo que moviliza nuestro deseo; deseo de placer visual, pero también de alcanzar cierta "visión", propiciatoria de un goce escópico. Deseo y goce del ojo que, para ser entendidos, deben ser pensados en el contexto de lo que Lacan denominó el “estadio del espejo”, momento de la vida psíquica en el que el yo se constituye a partir del otro, de la imagen especular del otro materno. Jesús G. Requena ha hecho algunas precisiones a esta teoría lacaniana del estadio del espejo, señalando que ese otro no es, todavía, ni el semejante ni, mucho menos

aún, el prójimo; que no es tampoco el otro del que nos habla la ética (por ejemplo, Lévinas), sino que se trata de un “otro” (otro-todo-objeto), es decir un otro imaginario que comparece como el objeto total que colma el deseo del yo, que quedará así alienado en dicha fantasía imaginaria, conformada a partir de ese embriagador -parafraseando a San Agustín- “instante que dura toda una eternidad”, en el que el yo emergente ha creído vivir en una completitud absoluta, atrapado en un momento en el que la que la angustia existencial fue totalmente eliminada, al ser asumida por ese “otro-todo-objeto” materno.

Además, y junto al concepto de "estadio del espejo" como generador del objeto imaginario de deseo, en tanto que espejismo fundante de esa otra forma de ver (la mirada espectacular), hay que considerar también que el espectáculo se desarrolla siempre en un escenario, y en este sentido toda escena estaría relacionada con el concepto freudiano de “escena primordial o primaria”. Recuérdese que consiste en que el sujeto rememora a través de ella cuando vio, o fantaseó que vio, por primera vez a sus padres haciendo el amor, y creyó que su madre era agredida violentamente por su padre. Su importancia es notable ya que esta "escena primordial" puede considerarse, como ha subrayado J.G. Requena, en tanto que núcleo mismo del inconsciente. Dicho encuadre teórico permite además explicar la propia etimología de “escena”, que como ya hemos señalado proviene del griego skene, que significa “hogar”, es decir que remite directamente a ese ámbito familiar, íntimo, en el que inevitablemente debe desarrollarse la escena primaria. Además, estaría también el concepto de “fantasma”, que por tanto, y junto a los dos anteriores, constituye el fundamento de una teoría del espectáculo. El fantasma ocupa, con su mecanismo de vaivén consciente - inconsciente, un espacio psíquico intermedio (el de la iden-

tificación imaginaria), de tal modo que se sitúa entre el sueño y la vigilia, entre la figura (como objeto absoluto de deseo) y lo real del fondo; por lo cual acaba siendo una primera solución, insuficiente y en esencia imaginaria, del problema de lo real, dando lugar a un componente de trasgresión (y de perversión) que ocupa su lugar, interior, en nuestro psiquismo.

En el fantasma, situado ya más allá de la escena primordial, el sujeto se confronta con la Ley y el padre, es decir con el problema de la "castración", entendida como amenaza que se elabora de manera primaria y provisional, a la espera de que se cierre el relato edípico (sin duda el momento más difícil y complejo de este proceso psíquico por el cual se genera el sujeto humano). En el caso del espectáculo cinematográfico, el fantasma siempre tiene que ver con la castración del ojo pulsional (y la consiguiente elaboración, en tanto que deseo, de la pulsión escópica), asunto que puede aparecer, de manera radical, en tanto que "experiencia" (el ejemplo más contundente es el que propone Buñuel en la escena inicial de *Un perro andaluz*) o bien como "amenaza" elaborada en una dimensión simbólica (es este el caso del cine clásico de Hollywood y los límites que el mismo supo poner a la pulsión escópica).

Armados ya con este bagaje teórico, podemos abordar el análisis de un filme como "Deseando amar". El rótulo inicial dice "Ella, tímida, inclinaba la cabeza para que él se acercase. Pero a él le faltaba valor. Ella dio media vuelta y se alejó", señalando ya con este texto introductorio el eje que unifica este filme con "2046", el del hombre impotente frente a la mujer; impotente de todo punto en "Deseando amar", pues resulta ser incapaz de hacer nada con ella, más allá de adorarla y añorarla después, melancólicamente, una vez perdida; o bien el hombre prisionero de una impotencia disfrazada de donjuanismo en "2046". Ahora bien, ¿a qué mujer, ado-

rable pero inalcanzable se refieren estos dos filmes?. Sin duda alguna a ese otro-todo-objeto, objeto absoluto del deseo que establece la relación dual con el yo en el espejo; es decir a la madre.

Arranca "Deseando amar" con un travelling que nos muestra una vieja pared, de una casa de la comunidad de exiliados de Sanghai, en Hong Kong, en 1962 (es decir en un escenario idéntico al de la infancia de Wong). Y lo que vemos son viejas fotos de una mujer madura (F.1).



Foto 1

Una mujer, que como el final del travelling muestra, bien podría ser la madre de Wong, por edad y apariencia (F.2).



Foto 2

Pero esta mujer madura enseguida es sustituida por una bella y elegante joven,

Su-Lizhen (Maggie Cheungen), cuya atractiva imagen, visualizada en un explosivo color, ha venido a sustituir, por simple corte, a las viejas fotos en blanco y negro (F.3), de tal modo que su figura, ahora enmarcadas en una puerta, viene a rimar con la imagen de la foto.



Foto 3

A partir de este momento la cámara recorrerá, ensimismada, el cuerpo de Su-Lizhen, ceñido por ajustados vestidos que realzan las impresionantes curvas de su atractiva anatomía (mejor dicho, la cámara visitará siempre un mismo vestido, que se va metamorfoseando bajo sucesivas apariencias, gracias a innumerables telas y colores).

Su-Lizhen es mimada, adorada por la cámara, con sus movimientos envolventes y sus continuos reencuadres, pero de un modo tal que parece ser observada por un escondido voyeur, que la mira a través de puertas entreabiertas, o de cortinas. Así en la primera secuencia en la que supuestamente está con su marido, personaje que nunca veremos bien, de frente, pero que cuando aparece de espaldas o cuando oímos su voz es interpretado también por Tony Leung, el mismo actor que hace de Chow (como ha declarado el director “algunas escenas con el marido, incluso si no se le ve, están interpretadas por Tony Leung y es siempre su voz la que se escucha. También en el caso de Maggie, que interpreta el papel de la mujer”), la cámara enfo-

ca a la bella mujer desde la lejanía, de tal modo que la vemos a través de una puerta y en ligero contrapicado (F.4), como si ambos, la bella esposa y su marido, estuvieran siendo observados por un niño oculto, pues su mirada ha sido atrapada por lo que las caricias de Su-Lizhen a su marido tienen de evocación, de aire de familia, de la “escena primordial”.

Esta es la hipótesis de análisis, por tanto: la mujer adorable e inalcanzable del cine de Wong no es sino una referencia a su madre



Foto 4

(imaginaria), y esa emergencia de lo que el relato debió simbolizar, pues es una estructura presente siempre en el psiquismo humano, explicaría la exhuberancia de su espectacular representación. Cuando fue preguntado sobre quién le ha influido más a lo largo de su carrera cinematográfica, no dudó en contestar lo siguiente: “Mi madre. La encantaba el cine y siempre me llevaba a ver películas. ¡Por eso me dedico a dirigir!”. Aunque la evocación de la madre está presente de múltiples maneras, por ejemplo en los boleros de Nat King Cole cantados en español, canciones habituales en las emisiones radiofónicas cuando Wong era niño, que llegaban a Hong Kong a través de Filipinas y que, como él mismo ha declarado, eran las favoritas de su madre.

No obstante esta presencia, casi siempre metafórica, se explicitará finalmente en

la secuencia clave de “2046”, cuando Chow (Tony Leung) y la bella y joven Bai Ling (Zhang Ziyi) han hecho el amor y ambos mantienen el siguiente diálogo (que de inicio se basa en el trato que han establecido, de pagar con dinero la compañía cada uno del otro):

Ella: “Quiero pasar la noche contigo”

El: “Una noche te saldrá cara”

Ella: ¡“Qué más da. Dime tu precio y lo pagaré. Pagaría cualquier cosa por estar contigo”

El: “La venta al por menor está bien, al por mayor está descartada”

Ella: “¿Y eso por qué?”

El: “Porque no me gusta”

Ella: “¿Y no harías una excepción por mí?”

El: “Ni hablar”

Ella: “¿Tratas a todas las mujeres de ese modo?”

El: “Sí, menos a una”

Ella: “¿A quién?”

El: “A mi madre”

Por eso, a partir de cierto momento, en “Deseando amar” los encuentros de Chow y Su-Lizhen se producen, literalmente en el espejo envueltos en una atmósfera entre onírica y fantasmal (F. 5).



Foto 5

La pareja se ve en una habitación alquilada de un hotel (la que tiene el número 2046,

precisamente), pero allí nunca harán el amor para “no ser como ellos”, es decir como sus respectivos cónyuges adúlteros; pero esa imposibilidad absoluta de que él acceda a ella se materializa, visualmente, en el hecho de que la imagen de ambos se duplica en el espejo, explicitando el espejismo fantasmal que en realidad se ha apoderado del ámbito de la representación (F.6).



Foto 6

El, Chow, aparece reflejado en el espejo, al tiempo que la cámara realiza un delicado y lento travelling que nos muestra igualmente a ella reflejándose en el mismo y todopoderoso espejo (F. 7). Reflejos, espejismos imaginarios que nos sitúan en un ambiente, como decíamos, abiertamente fantasmal.



Foto 7

En efecto, tal y como ha sido señalado, “la cámara va y viene incesante, en un

suave travelling, mientras Chow y Su Lizhen viven sus más explícitos momentos de felicidad y complicidad en la habitación del hotel, pero los filma siempre a través de su reflejo en los espejos, al fondo de unas composiciones dominadas por la presencia, en primer término, de objetos desenfocados que reencuadran su imagen y que la dejan envuelta en abstractas masas de color, como si los protagonistas flotaran en medio de una nebulosa. La secuencia entera (de casi dos minutos) está desprovista de diálogos y envuelta en el tema musical incidental, que actúa como eje de la película” (C.F. heredero, op. cit.).

El tema de la pareja se nos presenta bajo el ritmo repetitivo de un vals (el conocido como “Yumeji”), de tal modo que todo parece duplicarse, repetirse. Y esto es así porque lo que ellos viven no es real, como en un determinado momento (en la escena de la despedida) dirá Chow: es simplemente una representación representada; una imitación de lo real (del sexo, del paso del tiempo): ambos ensayaran, al menos en cinco ocasiones, como si fueran sus cónyuges, estableciendo un juego de espejismos, de tal modo que ante el espectador son ellos mismos y a la vez los otros, los que, ellos sí, habitantes del lado oscuro, hacen el amor de espaldas a la ley matrimonial. Incluso, para no ser vivida (la vida) realmente, Chow y Su-Lizhen llegarán a ensayar, representándola, su definitiva despedida.

La duplicidad, el espejismo, se repite asimismo en los diálogos, que se reflejan el uno en el otro, repitiendo el significado, como si este fuera el mero reflejo en el, siempre dominante, escenario especular:

Chow: “Cuando eres soltero, todo es más fácil”

Su Lizhen: “Cuando estás casada, todo es más difícil”

La representación, en su conjunto acaba siendo un reflejo del propio personaje masculino, incluso su supuesto amor por esa mujer adorable pero inalcanzable, lo es también; de tal modo que esa duplicidad aparece como la causa de su impotencia, la impotencia del hombre perdido en su propia imagen y que nada puede hacer ante la deslumbrante mujer (F.8).



Foto 8

Chow está prisionero de un amor irrealizable, por eso una escena, supuestamente tomada en el impetuoso y complicado rodaje del filme, en la que el protagonista masculino por fin hace el amor con Su-Lizhen fue de inmediato descartada en el montaje final: “de repente sentí que no quería verles haciendo el amor”, declaró Wog Kar-wai, y eso pese a que en su anterior filme, “Happy Together”, no tuvo inconveniente en incluir escenas explícitas de sexo homosexual.

Y es que, declara Wog, “toda esta historia es como un sueño y, de repente, surge un elemento real, un dato histórico”, con las imágenes de Camboya, en 1966, con la visita del general De Gualle a Phnom Penh, que literalmente hacen de despertador. Para poder volver transitoriamente a la vida, más allá de su reconfortante imitación.

LUIS MARTIN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de WONG KAR-WAI



Este director de cine, que puede ser considerado como honkonés, nació en realidad en Shanghai (China), en 1958, pero emigró a los cinco años a Hong Kong, por entonces una colonia británica separada por completo (política y económicamente) de la China continental, es decir de la República Popular China, que mantenía una dictadura comunista (de hecho, sus padres huyeron a tiempo, librándose del genocidio conocido como “revolución cultural”, que se inició en 1966). Hablando sólo mandarín y dialecto shanghainés, pasó por un difícil periodo de

adaptación al cantonés, la lengua que se habla en Hong Kong, por lo que pasaría horas en los cines junto a su madre, viendo películas en mandarín.

Después de graduarse de la Universidad Politécnica de Hong Kong como diseñador gráfico en 1980, se enroló en el Curso de Capacitación en Producción organizado por la Television Broadcasts Limited (TVB) de Hong Kong y comenzó a trabajar como guionista de televisión, a tiempo completo. A mediados de los años 80 trabajó como guionista/director para The Wing Scope

Co. y para la In-gear Film Production Company, las casas productoras del destacado actor/productor Alan Tang. De este modo, el actual estilo artístico y nostálgico de Wong tomó forma durante su aprendizaje con Alan Tang Kwong-Wing, quien produciría la primera película dirigida por Wong, "As Tears Go By" (1988). Dicha ópera prima tuvo una buena acogida por parte de la crítica, si bien se puede considerar todavía sólo una particular visión, algo más sofisticada y elaborada, del cine de mafias orientales, un género muy popular en el Hong Kong de los ochenta. No obstante, en este primer filme se aprecia, aunque sea de manera incipiente, la peculiar sensibilidad de un autor en ciernes, que de esta manera demostró que era capaz de resistir con éxito las rígidas limitaciones, impuestas por los estrechos códigos de un género tan peculiar y estandarizado.

No obstante, la carrera de Wong despegó realmente, desde un punto de vista artístico, con su siguiente largometraje "Days of Being Wild" (1990), a pesar de que el filme dio lugar a una pérdida cifrada en millones de dólares, todos ellos invertidos por su productor, Alan Tang. Con este filme comenzó a forjar su peculiar estilo visual, lleno de sensualidad, mostrando una visión bellísima del Hong Kong de los sesenta, que recuperaría luego en dos de sus mejores películas, "In the Mood for Love" (2000) y "2046" (2004). Sin embargo, y como ya hemos señalado, ésta segunda obra no fue bien acogida por el público honkonés, que esperaba encontrar más acción en el film. Tras esto llegó "Ashes of Time" (1994), una película de artes marciales con pocas artes marciales y más concentrada en el desarrollo de una historia dramática, que resultó ser de nuevo un fracaso en taquilla. Por fortuna, "Chungking Express" (1995), una película rodada en dos semanas, fue encumbrada por Quentin Tarantino y los críticos de la revista "Cahiers du Cinéma", dando a conocer al

director en occidente, donde en 1997 sería el primer director chino en ganar la Palma de Oro de Cannes por "Happy Together".

Se consolida así una situación, mantenida durante años, por la cual el cine de Wong fracasa comercialmente en Hong Kong, ya que concita el rechazo del gran público, acostumbrado a un cine comercial muy encasillado en géneros concretos, con películas marcadamente narrativas y de mucha acción (justo lo opuesto al cine de Wong); mientras que, por el contrario, triunfa entre el público cinéfilo occidental, entre los espectadores de lo que antes se llamaba cine "de arte y ensayo", primero en Francia y luego en toda Europa. Asimismo, muchos críticos y cineastas han manifestado su admiración por el director japonés (por ejemplo, en España Isabel Coixet), pero el público de su país siguió durante los últimos años dándole la espalda.

Wong, con su visión poética de la vida – ha sido llamado "poeta de la imagen"- y junto con su inseparable director de fotografía, el australiano Christopher Doyle, ha devuelto al panorama cinematográfico mundial una revisión postmoderna y oriental de aquel estilo de cine que ya practicó en los sesenta la "nouvelle vague", lo que quizá explique el hecho que fuera encumbrado precisamente por la francesa "Cahiers du Cinéma", una de las revistas de cine más prestigiosas del mundo.

Tras "2046", probablemente su obra más radical y comprometida, en la que lleva su propuesta estilística y narrativa (o mejor dicho, de ausencia de narratividad) hasta sus últimas consecuencias, el director realizó por fin su primera incursión en el cine occidental, trabajando en Estados Unidos en dos películas: "My Blueberry Nights" con Norah Jones, que abrió el Festival de Cannes de 2007 y "The Lady from Shanghai", con Nicole Kidman. Según el director, ésta última solamente toma prestado el título de la conocida pelí-

cula de Orson Welles, y no se trata de un remake como se pensó al principio. Sin embargo, Wong Kar-wai todavía tiene proyectos en China. A pesar de que sus obras norteamericanas le mantienen ocupado, tiene todavía firmado un proyecto - todavía sin título- en su país de origen, donde Tony Leung representará la historia del maestro de Bruce Lee.

El estilo de dirección de Wong Kar-wai requiere mucho de los actores. Se caracteriza especialmente porque rueda sin guión, algo insólito en la actual industria del cine, con lo cual sus rodajes se complican mucho y obliga al reparto a una continua tensión e incertidumbre, con el objetivo de que al final cada actor se olvide de los clichés interpretativos y llegue a estar a la altura de los personajes. Además, los constantes cambios en el argumento hacen que las películas tarden bastante en rodarse. Según ha declarado, “ruedo sin tener un verdadero guión, pero con ideas muy precisas en la cabeza. Mi forma de trabajar consiste en empezar siempre por un cortometraje. Porque, en la actualidad, realizar un filme de noventa minutos exige tener muchas acciones y un contenido importante. Además, siempre tengo ideas para cortos, no sé por qué”. También, en este mismo sentido ha afirmado que, “personalmente, no creo en hacer una película de acuerdo a un storyboard. Me gusta hundirme en la atmósfera del entorno y dejar que esa atmósfera me guíe a través de él. Dejar que la química se haga cargo y esperar que de ello resulten grandes escenas”.

Respecto al hecho de que muchas veces aparecen sus personajes comiendo en sus películas (incluso ha intentado rodar una sobre el tema de la comida” ha declarado lo siguiente: “Sí, es algo que no veo en el cine occidental. A veces me parece que en las películas occidentales los personajes no comen nunca. Para mí es muy

importante cómo se ganan la vida mis personajes, dónde viven, cómo duermen, lo que comen”. Asimismo, sobre sus posibles influencias o parecidos con otros directores ha afirmado: “para mí, Tarantino, Takeshi Gitano y yo somos realizadores que trabajamos en diferentes partes del mundo al mismo tiempo y compartimos un determinado parentesco, una familiaridad que pertenece al espíritu del siglo XX. Me gusta pensar ese parentesco como un espíritu de reciclaje. La gente ha estado haciendo películas durante un siglo y ahora somos nosotros los que tomamos lo que vimos de pequeños y lo reciclamos en algo que pertenece a nuestra generación”.

Además de sus largometrajes, Wong Kar-wai ha realizado dos cortometrajes: un corto promocional para una serie de BMW (The Follow), en 2001, y un corto erótico de cincuenta minutos para el proyecto de tres cortos eróticos “Eros”, en el que su episodio “La mano” ha sido considerado por público y crítica como el mejor de los tres que componen la película. Asimismo en 2002 realizó “Six Days”, videoclip de Dj Shadow.

Largometrajes

- 2007. Lady from Shanghai
- 2007. My Blueberry Nights
- 2004. Eros. Episodio "The Hand"
(La mano)
- 2004. 2046
- 2000. In the Mood for Love
(Deseando amar)
- 1997. Happy Together
- 1995. Fallen Angels
- 1994. Chungking Express
- 1994. Ashes of Time
- 1991. Days of Being Wild (Días salvajes)
- 1988. As Tears go By (Paso de las lágrimas)

PROGRAMA

CICLO: "WONG KAR-WAI"

ABRIL 2009

- **LEÓN:** CENTRO CULTURAL CAJA ESPAÑA. C/ SANTA NONIA, 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RÍO SELMO 12 (POLÍGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARÍN" 4

TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE (excepto en PALENCIA y ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)

EROS

(Eros)

Hong-Kong - USA - Italia, 2004.

Color, 104 minutos

Directores: Wong Kar-Wai, Steven Soderbergh y Michelangelo Antonioni

Guión: Wong Kar-Wai, Steven Soderbergh, Michelangelo Antonioni y Tonino Guerra

Música: Peer Raben, Enrica Antonioni, Vinicio Milani

Fotografía: Christopher Doyle, Peter Andrews, Marco Pontecorvo

Intérpretes: Gong Li, Chang Chen, Robert Downey Jr., Alan Arkin, Ele Keats, Christopher Buchholz, Regina Nenni, Luisa Ranieri.

Película compuesta por 3 episodios dirigidos por Wong Kar-Wai, Steven Soderbergh y Michelangelo Antonioni, con el nexo común del erotismo, la sensualidad y el amor. "The Dangerous Thread Of Things", de Michelangelo Antonioni, que transcurre en la Toscana actual, narra cómo en un



viaje a la costa, una pareja se enfrenta a la pérdida de magia de su matrimonio, aunque la pasión del marido se despierta por la aparición de una joven misteriosa. "Equilibrium", de Steven Soderbergh, transcurre en Nueva York, en 1955, donde un ejecutivo estresado siente que ha perdido su equilibrio, debido posiblemente a sueños eróticos recurrentes, en los que aparece una mujer que no puede identificar, de tal modo que en una sesión de terapia poco común, su poco convencional psiquiatra intenta equilibrar la atención entre su paciente y alguien que ve a través de la ventana. "The Hand", de Wong Kar Wai, una pieza imprescindible para los seguidores de su filmografía, tiene lugar, como es habitual en éste cineasta, en el Hong Kong de los años 60, en concreto en 1963. Con maravillosa, sutil y bella efectividad, narra cómo el joven sastre Chang se enamora de la seductora Srta. Hua la primera vez que toma las medidas de su sensual cuerpo, de tal modo que a lo largo de los años, Chang permanece leal a ese amor sin réplica, mientras la Srta. Hua se enfrenta a tiempos difíciles.

León: LUNES 13

Palencia: JUEVES 16

Ponferrada: LUNES 20

Valladolid: MARTES 14

Zamora: LUNES 27

MY BLUEBERRY NIGHTS

(My Blueberry Nights)

Hong Kong-China-Francia, 2007

Color, 90 minutos

Guión: Wong Kar-Wai y Lawrence Block, basado en una historia de Wong Kar-Wai

Música: Ry Cooder

Fotografía: Darius Khondji

Intérpretes: Norah Jones, Jude Law, Natalie Portman, Rachel Weisz



Una joven (interpretada por Norah Jones) comienza un viaje espiritual a través de los EE.UU. en busca del amor verdadero. En el camino, enmarcado entre el comienzo, en el mágico paisaje urbano de Nueva York y, posteriormente, las espectaculares vistas de la legendaria Ruta 66, la joven se encontrará con una serie de enigmáticos personajes que la intentarán ayudar en su búsqueda... Como ocurre habitualmente con este cineasta, la narratividad está reducida al mínimo, la historia es modesta (y corta, limitada al estandarizado metraje de hora y media justa), lo cual permite apreciar el drama que contienen sus escenas individuales, y la fuerza de sus interpretaciones. Entre remolinos de color, bellos rostros (magníficamente fotografiados) y una música excelente, se va produciendo una hipnótica inmersión en la vida de una mujer en busca de sí misma. Un cine empapado de desmayo, una película profunda e impudicamente romántica, que en el fondo resulta ser un elogio del beso como efecto y detonante, mediante una propuesta fascinante que hace de la intimidad y de la belleza un espectáculo fascinante, sustentado constantemente sobre las conocidas señas de identidad de Wong, ese peculiar estilo visual del que lleva a cabo mediante un cierto tipo de atrevimiento estético y narrativo, inimaginable en ningún cineasta occidental (véase, en este sentido, el magnífico plano final).

León: MARTES 14

Palencia: VIERNES 17

Ponferrada: MARTES 21

Valladolid: MIÉRCOLES 15

Zamora: MARTES 28

DESEANDO AMAR

(In the Mood for Love)

Hong Kong-China, 2000.

Color, 95 minutos

Guión: Wong Kar-Wai

Música: Michael Galasso

Fotografía: Christopher Doyle y Mark Li Ping-Bing

Intérpretes: Tony Leung, Maggie Cheung, Rebecca Pan, Liu Chum



Premiada en el festival de Cannes del 2000 (mejor actor, para Tony Leung) y con el César a la Mejor película extranjera en 2001, este drama romántico se inicia en Hong Kong, durante 1962. Chow, redactor jefe de un diario local, y su mujer se mudan a un inmueble habitado principalmente por la comunidad de Shanghai. Chau conoce a

Li-zhen, una joven que acaba de instalarse también en el edificio junto con su esposo. Ella es secretaria en una firma de exportación y su marido es representante de una empresa japonesa para la que continuamente realiza viajes de negocios. Como su propia mujer se encuentra también fuera a menudo, Chow pasa cada vez más tiempo en compañía de Li-zhen, mientras sus respectivos caseros se juntan para jugar al mahjong o para hablar del último cotilleo. Chow y Li-zhen se hacen buenos amigos hasta que un día, deberán enfrentarse a los hechos: sus respectivos cónyuges están teniendo una relación amorosa.

Esta insólita, emocionante y preciosa película pone en escena, de manera tan sofisticada como maravillosa una triste y melancólica historia de amor, elaborada con una planificación milimétrica y una sensibilidad fuera de todo convencionalismo. Wong Kar-Wai se supera a sí mismo, llevando a cabo una de las películas más memorables de los últimos años, un melodrama sencillo, cotidiano, pero narrado con un arrojo inusitado, con una perfección formal inimaginable en el cine contemporáneo. De este modo, la película se convierte, gracias a la pasión de su director, en una profunda reflexión, casi susurrada, sobre las relaciones personales, la amistad y el amor.

León: VIERNES 17

Palencia: MARTES 14

Ponferrada: MIÉRCOLES 22

Valladolid: JUEVES 16

Zamora: MIÉRCOLES 29

2046

(2046)

Hong Kong-China, 2004

Color, 120 minutos

Guión: Wong Kar-Wai

Música: Peer Raben y Shigeru Umebayashi

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

Intérpretes: Tony Leung, Gong Li, Faye Wong, Kimura Takuya.



Él es escritor. Cree escribir sobre el futuro, pero en realidad es sobre el pasado. En su novela, un misterioso tren sale de cuando en cuando con dirección al año 2046. Todos los que suben a él lo hacen con el mismo propósito: recobrar los recuerdos perdidos. Se decía que en 2046 nada cambiaba. Nadie sabía a ciencia cierta si eso era verdad, porque ninguno de los que viajaron regresó jamás. Con una excepción. Él estuvo allí. Se marchó voluntariamente. Quería cambiar. Así arranca, de manera ambigua y confusa, este genial poema en el que Wong Kar-wai insiste, y va más allá de donde nunca llegó, en su universo cerrado, interior, de refinada belleza y arrolladora elocuencia lírica. Obra de talla excepcional, un prodigio de composición musical de la imagen, esta esplendorosa película sobresale en una época en la que el cine parece haber perdido la noción

misma del romance, pues ante todo es una película desesperadamente romántica que reinventa la sensualidad. Las imágenes poseen una temperatura poética originalísima, nunca vista antes, a la vez que deudora de un sinfín de referencias reconocibles, siendo lo mejor esa cadencia, sugerente y sensual, que sólo se encuentra en las películas de este cineasta chino. A destacar el uso de iluminaciones singulares, encuadres muy estudiados y movimientos de cámara hiperlentos, junto con una devoción por el interiorismo de glamour decadente.

León: JUEVES 16

Palencia: MIÉRCOLES 15

Ponferrada: VIERNES 24

Valladolid: VIERNES 17

Zamora: JUEVES 30

www.cajaespana.es

