

## LA IMPOSIBILIDAD DEL AMOR EN EL TRÍPTICO DE WONG KAR-WAI. LA PERMANENCIA DE LOS PERSONAJES Y TEMAS *EN DAYS OF BEING WILD, IN THE MOOD FOR LOVE Y 2046*

### Las tres obras a grandes rasgos

Los dos grandes temas de Wong Kar-wai son el amor y el tiempo, constantes en toda su obra. Como también lo son un modo de narración que huye de lo lineal, una cámara que se recrea en planos forzados, la fotografía de Christopher Doyle y la dirección artística de William Chang. En cuanto al contenido, encontraremos misteriosos personajes que callan más de lo que dicen, y cuando hablan lo hacen en *off*; así como abundantes elementos biográficos que hacen referencia a la infancia del director: los angostos pasillos compartidos con los vecinos, la música latina sonando en la radio, la presencia de la comida, el guiño de algún personaje aficionado al cine, etc.

Veremos cómo algunos de los personajes creados en *Days of being wild* volverán a aparecer en *In the Mood for Love*, y ya en *2046*, se hace una revisión de todos ellos, algunos como personajes con identidad propia y otros retratados de manera indirecta, en forma de recuerdos de los protagonistas. La historia arranca con unos jovencísimos Su Lizhen y Yuddy entablando una relación en *Days of being wild*. Este film será una historia de amores no correspondidos por excelencia: Su Lizhen ama a Yuddy, pero éste la deja por Lulu/Mimi, a la que no tarda en dejar y de la que está locamente enamorado su mejor amigo, Zeb. A su vez, el agente número 223, queda totalmente prendado de Su Lizhen mientras ella llora su despecho debajo de la ventana de su ex-pareja.

En *In the Mood for Love*, por el contrario, el protagonismo absoluto lo tendrán Su Lizhen, ahora señora Chan, y el señor Chow, que comparten pasillo en una casa alquilada. Los dos han de soportar las largas ausencias de sus respectivos cónyuges por motivos de trabajo, pero casi por casualidad descubren que las parejas ausentes mantienen un *affaire* entre ellos. Poco

<sup>1</sup> Carlos F. HEREDERO, *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai*, Valladolid, Semana Internacional de Cine, 2002, p. 59

<sup>2</sup> Peter BRUNETTE, *Wong Kar-wai*, Urbana and Chicago, USA, 2005, p. 17.

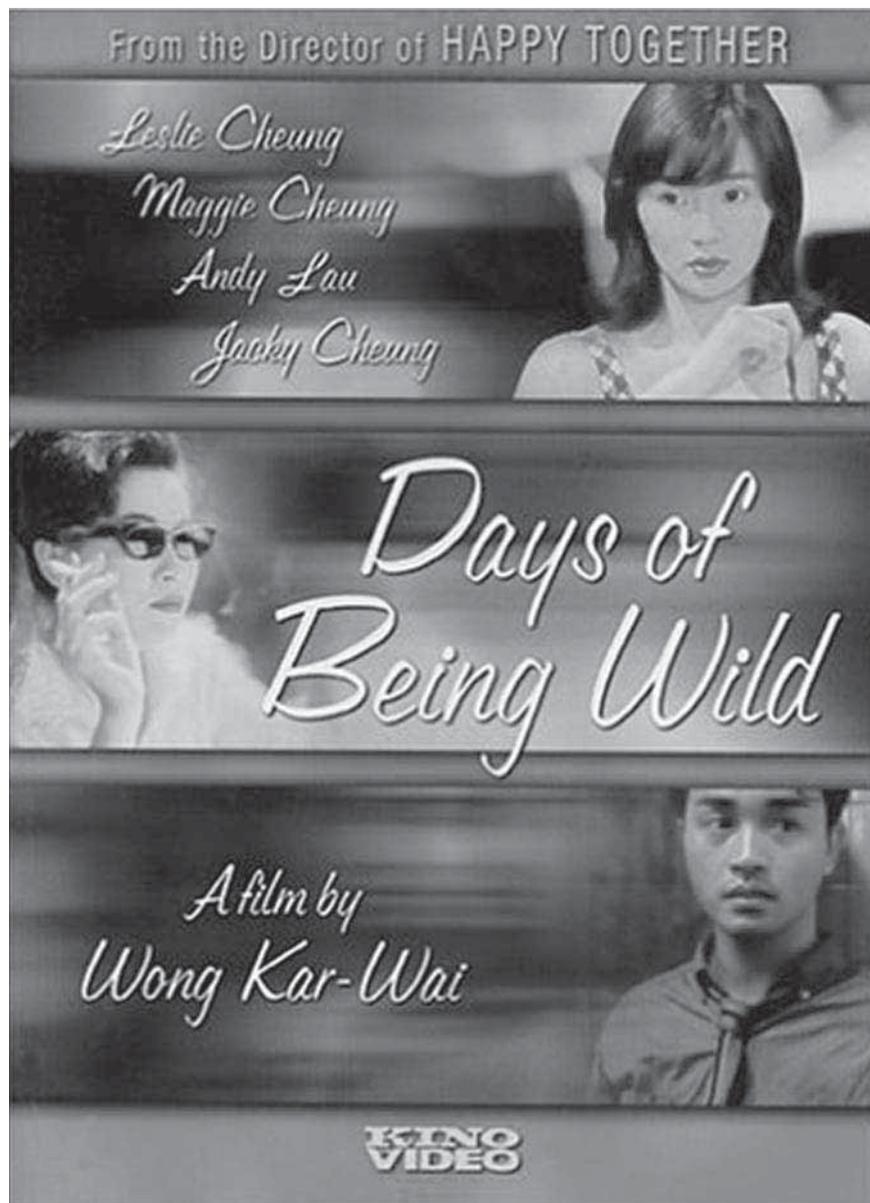
a poco, intentando descubrir cómo llegó a surgir el amor entre ellos dos, los propios engañados serán quienes se enamoren. Si la protagonista femenina de esta película es la misma que en la anterior, el personaje interpretado por Tony Leung, aparecía casi anecdóticamente en una especie de epílogo en *Days of being wild*: en una secuencia en la que no llega a decir palabra, vemos cómo se viste y fuma un cigarrillo en una habitación más que estrecha.

La última parte del tríptico, *2046*, sin embargo, está guiada por el señor Chow, quien realiza una especie de revisión a su vida sentimental y deja claro quién fue el verdadero amor de su vida a través de un relato futurista. A pesar de que la persona que ostenta tal honor sea Su Lizhen, también hay lugar para el resto de las mujeres que ha habido y que hemos visto. De esta manera, parece que responde a la pregunta que el protagonista de la primera película, Yuddy, formula más de una vez: «De todas las mujeres que he amado, ¿quién es a la que más he amado?». Con *2046* deja la respuesta clara, de alguna manera, cierra el círculo.

### *Days of being wild (A Fei Zhengzuan, 1991)*

En su segundo largometraje, tras la irregular *As tears go by*, Wong Kar-wai contó con la presencia de seis reconocidas figuras del mundo del espectáculo. Tres, Leslie Cheung, Andy Lau y Jacky Cheung, eran famosos cantantes de música *pop* y el trío protagonista formado por Tony Leung, Maggie Cheung y Carina Lau, contaba con una reputación como actores en su país. Todos ellos se quedarán sorprendidos con la manera de trabajar del director, quien improvisa constantemente y no duda en prescindir de secuencias ya rodadas.

La película, en principio, iba a ser la primera parte de un díptico que narraría las historias de Leslie Cheung y Tony Leung en cada pieza, la primera mitad debía transcurrir en 1960 y la segunda seis años después<sup>1</sup>. Tras ver el resultado final, a estas dos partes habría que añadirles una más, la formada por *2046* y que reúne a los personajes vistos en las dos anteriores en las navidades consecutivas que van desde 1966 hasta 1969. A pesar del reparto excepcional, más aún si tenemos en cuenta que se trataba de un director novel, el film obtuvo un escaso éxito comercial, en contraste con lo ocurrido con la crítica, que la alabó hasta el punto de conseguir nueve nominaciones para los premios anuales de Hong Kong. Este es el comienzo del Wong Kar-wai como autor mimado por la crítica y despreciado por el público, sobre todo en Oriente, donde en lugares como Corea el respetable llegó a arrojar objetos contra la pantalla<sup>2</sup>.



1. Cartel de la película *Days of Being Wild*.

El elemento central de la historia es el desamor, el amor no correspondido. Como se verá, ninguno de los protagonistas verá satisfecho su deseo de ser amado. La historia, ambientada en el Hong Kong de 1960, arranca cuando Yuddy seduce a Su Lizhen de manera bastante original, jugando con el minuterero de un reloj y diciéndole que siempre será recordada por

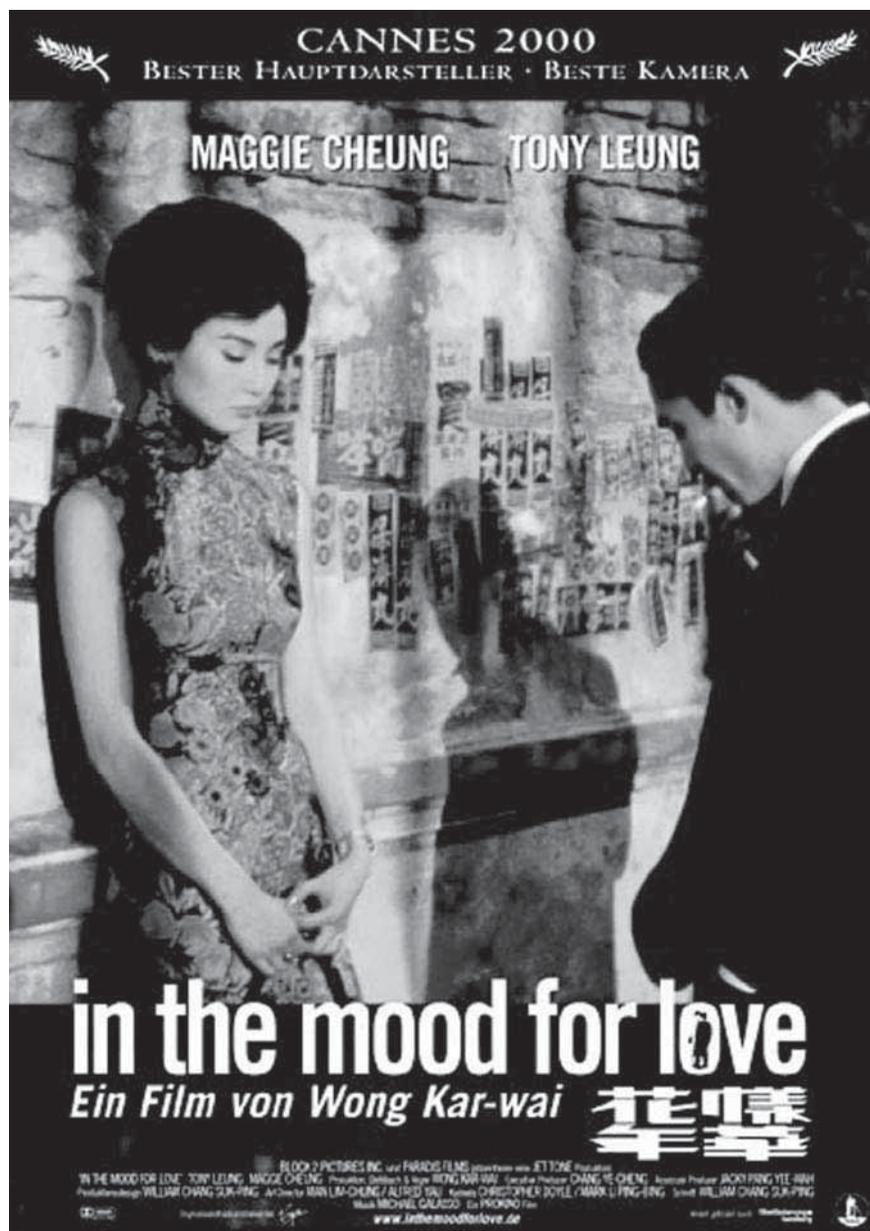
<sup>3</sup> P. BRUNETTE, *Wong*, p. 115.

ese minuto compartido. En cuanto ella sea seducida y empiece a soñar con él Yuddy desaparecerá al no querer comprometerse y comienza otra relación con la bailarina Lulu, quien también responde al nombre de Mimi. Por otro lado, el mejor amigo de Yuddy, Zeb, al conocer a Lulu se enamorará de ella, pero Lulu sólo tendrá ojos para el primero, aunque no tarde en abandonarla. Así, una vez que Su Lizhen haya dejado de llorar su despecho, será el turno de Lulu. Mientras Su Lizhen, interpretada por la bella Maggie Cheung, pasea bajo la ventana de su novio sin poder olvidarlo, conocerá al agente 223, Tide, que la acompañará en sus paseos nocturnos intentando sacarla de la soledad. Tide caerá ante los encantos del personaje de Maggie Cheung, pero obviamente, no será correspondido. Más tarde, veremos cómo ella busca al policía en la cabina de teléfono, donde se conocieron, aunque sin conseguirlo.

Yuddy, tras discutir con su madre adoptiva, quien se entretiene con jóvenes amantes a los que paga generosamente, viaja a Filipinas en busca de su madre biológica, pero tras el rechazo de ésta, se queda en los barrios bajos de la ciudad ahogando sus penas en alcohol. Es aquí donde conoce al policía número 223, que ahora es marino. Lulu, por su parte, totalmente desesperada irá tras Yuddy, pero ya es demasiado tarde, pues Yuddy fallece en un tiroteo, no sin antes confesar a Tide que Su Lizhen fue la mujer de su vida. El film se cierra con una incomprensible secuencia en la que vemos al actor Tony Leung vestirse y encender un cigarrillo en una pequeña habitación.

Sintetizando, Su Lizhen y Mimi/Lulu aman a Yuddy, quien añora a su madre biológica mientras provoca un sentimiento de posesión en la adoptiva; Zeb quiere a Mimi/Lulu y Tide a Su Lizhen. Si el argumento se entrecruza varias veces por el devaneo de los personajes, el modo de narrarlo lo complica aún más, pues, aunque hable siempre en presente, el relato tiende a saltar en el espacio y en el tiempo. El director, durante el rodaje del film, topó con esta forma de narrar al leer la obra del argentino Manuel Puig *Boquitas pintadas* (1969), «(...) *most of my films are quite loosely constructes, because I'm more interested in characters, people. (...) I came across a book, [Puig's] Heartbreak Tango, and it was very interesting, because the structure was just chopped down and constructed with different orders. But it works at the end. So I'm tryig to do this kind of things*»<sup>3</sup>. Del personaje protagonista de la novela, Juan Carlos Etchepare, Yuddy tomará el carácter de rompecorazones destinado a un final trágico. De todas formas, será en su sexto largometraje, *Happy Together* (1997), cuando Wong Kar-wai recurra directamente a la narrativa de Puig, ya que el film está basado (lejanamente) en *The Buenos Aires Affair* (1973).

Esta película, siendo la segunda del director, sienta los precedentes temáticos a seguir a lo largo de su filmografía, pues ya aquí el Kai-wai mues-



2. Cartel de la película *In the Mood of Love*.

tra un universo estético lleno de matices personales. Como ya se ha dicho antes, el tiempo y el amor serán sus grandes obsesiones. El amor aquí aparece a modo de desamor que causa una fuerte desorientación y desarrai-

go; y las apelaciones al tiempo serán abundantes, a través de referencias o, directamente, con imágenes de enormes relojes. Sin embargo, en lo formal, el trabajo aún no será tan elaborado como llegará a ser *In the Mood for Love*, realizada 9 años y 5 películas más tarde. Siendo *Days of being wild* su segundo trabajo, vemos que, por ejemplo, los colores, los tonos y las atmósferas no son tan ricas como en sucesivos filmes.

### *In the Mood for Love (Dut Yeung Nin Wa), 2000*

Este film, tras rechazar varias ideas, surgiría como un proyecto que en principio contaría con tres partes. De las «*Tres historias sobre la comida*», *In the Mood for Love* pertenecería al tercer título. Sin embargo, al comenzar a trabajar el relato, éste cobraría cada vez más fuerza, por lo que acabó funcionando por sí solo y las otras dos partes quedaron descartadas. Como es habitual en el director, empezó a rodar con un tímido esbozo del guión y el proceso de rodaje se alargó más de lo convenido. Después de superar un parón en el rodaje debido a la fuerte crisis financiera sufrida por la industria cinematográfica asiática en 1999, la filmación terminó a los 14 meses de duro trabajo. Es en el proceso de montaje donde Kar-wai logra dar la forma definitiva a su film, no sin antes desechar numerosas secuencias ya rodadas.

La cinta supuso la consagración de su director a escala internacional. Prueba de ello son los numerosos premios que obtuvo en diferentes festivales, entre ellos el Festival de Cannes de 2000, donde fue galardonada con el Gran Premio Técnico y Tony Leung como Mejor Actor. En contraste con los laureles recibidos en Europa, donde resultó premiada por las academias francesa, alemana y europea como mejor película, en Hong Kong sólo consiguió 5 galardones (mejor actor, mejor actriz, mejor montaje, mejor dirección artística y mejor diseño de vestuario) de los 12 a los que optaba.

Antes de empezar el rodaje, Kar-wai tenía claro que quería hacer una película con Maggie Cheung y Tony Leung, por lo que fuesen los elegidos para protagonizar este trabajo. La historia arranca en el Hong Kong de 1962 con dos personajes: la señora Chan (de soltera Su Lizhen) y el señor Chow, que comparten pasillo en una casa de huéspedes. Los dos se trasladan al barrio de emigrados de Shangai el mismo día. Debido a los empleos de sus respectivos cónyuges, ambos pasan mucho tiempo a solas, por lo que empiezan a intimar poco a poco, sobre todo cuando la señora Chan comience a ayudar al señor Chow en la redacción de una de sus novelas de artes marciales. Un día, mientras cenan y comparan unos regalos, casi por casualidad, se darán cuenta de que sus respectivas parejas están viviendo un romance juntos. Intentando saber cómo empezó la aventura, deciden interpretarla. Nunca vemos a los respectivos cónyuges, siempre están fuera

de campo, como mucho oiremos sus voces o los veremos de espaldas, ya que sólo tendremos acceso a lo que los protagonistas han supuesto que hicieron<sup>4</sup>. Así, jugando, poniéndose cada uno en la piel de la pareja del otro, será como se enamoren ellos mismos. A pesar de que la atracción entre ambos sea evidente, nunca llegarán a ser amantes habituales<sup>5</sup>, sea por las convenciones sociales, porque están casados o porque ellos mismos han sido objeto de engaño. El film acaba en 1966 con un viaje de Chow a Camboya, al templo de Angkor Wat, donde decide contar su secreto a uno de los agujeros que hay en la pared. De hecho, lo que más interesa al director no es la infidelidad o la historia de amor en sí, sino el secreto que se crea entorno a ellos<sup>6</sup>. En una especie de epílogo, vemos a Chow volviendo a Hong Kong, a su antiguo apartamento, donde ahora vive Lizhen con su hijo. No queda aclarado quién es su padre, por lo tanto, el director deja una esperanza hacia el espectador, dando a entender que por los años transcurridos podría ser hijo del propio Chow.

Con esta historia, tras haber rodado en Argentina *Happy Together* (1997), el director vuelve al Hong Kong de los 60. Los años retratados coinciden con la época en que el director llegó a la ciudad, periodo en que vivía con sus padres en un pequeño apartamento compartido, dentro de la comunidad llegada desde Shangai. Una vez más el tiempo y el amor vuelven a aparecer, el tiempo retratado con enormes relojes que vemos a lo largo del metraje (en la oficina donde trabaja Su Lizhen, en la casa a la que se mudan, en el despacho de Mo-wan) y el amor, marcado por constantes infidelidades<sup>7</sup>. Como se ha podido apreciar, el nombre de la protagonista es el mismo que el de *Days of being wild*, personaje, además, interpretado por la misma actriz, por lo que se podría establecer fácilmente una continuación del relato a través de ella. Por otro lado, el protagonista masculino, el señor Chow, es identificable con aquel misterioso personaje que cierra *Days of being wild* y del que nada se sabe.

En este trabajo, para muchos su gran obra, fue esencial el buen oficio del director artístico y montador William Chang y del director de fotografía Christopher Doyle, ambos antiguos colaboradores del director<sup>8</sup>. De hecho, Wong Kar-wai ha trabajado prácticamente con el mismo equipo desde su primer film. William Chang es en gran medida el responsable de esa armonía estética existente a lo largo del metraje, pues él fue el quién diseñó el decorado y el vestuario, siendo suya la idea de que Maggie Cheung luciese el mismo *cheongsam*<sup>9</sup> hecho con distintas telas en cada una de las secuencias. Según Brunette, este modelo de vestido, ceñido al cuerpo, con su largo y estrecho cuello, sería un vestido altamente erótico, pero al mismo tiempo muestra la represión sexual a la que se ve sometida la protagonista<sup>10</sup>. Esta imagen de mujer cohibida se refuerza con el hecho de que ella nunca mire a su pareja directamente a los ojos, ya que mantiene siempre la cabeza inclinada.

<sup>4</sup> P. BRUNETTE, *Wong*, p. 115.

<sup>5</sup> El director decidió prescindir de la escena en la que los protagonistas se acuestan juntos.

<sup>6</sup> P. BRUNETTE, *Wong*, p. 90.

<sup>7</sup> Aparte de la infidelidad protagonizada por los respectivos cónyuges de ambos protagonistas, vemos cómo el jefe de la señora Chan, el señor Ho, sale continuamente a cenar con su amante mientras ordena a su secretaria que compre regalos y mienta a su esposa. De esta manera, la señora Chan se convierte en cómplice involuntario del *affaire* de su jefe, al mismo tiempo que debe soportar el de su propio marido, y los reproches de las vecinas y de su jefe cuando ven que hace algo fuera de la norma.

<sup>8</sup> William Chang ha colaborado con Wong Kar-wai en todos sus largometrajes, exceptuando *Ashes of Time*, mientras que Christopher Doyle ha trabajado en todos ellos.

<sup>9</sup> El modelo que luce la actriz a lo largo del metraje corresponde al vestido tradicional chino llamado *cheongsam*. Para los chinos que no hablan el dialecto cantonés, el nombre *cheongsam* es usado para los trajes femeninos y *qipao* para los masculinos, no así para el resto, que usan el término *qipao* tanto para el traje masculino, como para el femenino. Por lo tanto, es posible encontrar ambas denominaciones en referencia al vestuario de la actriz.

<sup>10</sup> P. BRUNETTE, *Wong*, p. 91.

<sup>11</sup> C. HEREDERO, *La herida*, p. 168.

<sup>12</sup> P. BRUNETTE, *Wong*, p. 129.

Como se ha dicho, a este proyecto se le sumó en la dirección de fotografía el taiwanés Mark Li Ping-bing, con quien Wong Kar-wai ya había trabajado en la segunda unidad de *Fallen Angels* y quien es un prestigioso colaborador habitual del director Hou Hsiao-hsien. Kar-wai atribuye a esta última colaboración la estrecha relación que vemos entre el decorado y los temas que se retratan, no en vano se nota que esta vez la luz y la textura se trabajó mucho más. Mientras que los colores utilizados son vivos, el estado emocional de los personajes está más que asfixiado. Quizá sea este tipo de sutilidad, el hecho de que sin apenas decir nada podamos comprender la situación angustiosa de los personajes, la razón de su éxito. El ritmo que acompaña a los personajes supone un incentivo en esta película en la que elementos que en otras cintas se hacen imprescindibles (efectos especiales, planificación estridente, etc.) sean descartados a favor de las miradas pausadas y de un tempo acorde a los sentimientos mostrados.

Sobre las coincidencias entre los personajes de *Days of being wild* y esta última, nada mejor que recurrir a las declaraciones del propio director: «In the Mood for Love *no es una secuela* de Days of Being Wild (*sería más adecuado llamarla una prolongación actualizada*). Para mí, la película es como Days of Being Wild diez años después. Eso significa que, si hubiera hecho Days of Being Wild ahora, sería como In the Mood for Love, y que, si hubiera hecho In the Mood for Love hace diez años, habría sido como Days of Being Wild»<sup>11</sup>.

## 2046 (2004)

Su penúltimo film, para algunos críticos un ejercicio estilístico absolutamente vacío, es, en efecto, su trabajo más estilizado, de una gran sentido estético. El director cuenta una vez más con Christopher Doyle en la fotografía, Shigeru Umebayashi en la música y William Chang como productor ejecutivo, dando como resultado el trabajo más parecido, en el plano formal, a *In the Mood for Love*. No en vano el rodaje comenzó durante la realización de ésta, cuando tuvieron que pararla debido a una fuerte crisis financiera que azotó Asia. Tras encontrar capital en Europa, volvieron a emprender el rodaje, pero para entonces ya se habían comprometido a hacer *2046*, por lo que estuvieron trabajando en las dos al mismo tiempo. Según el propio director «*that was terrible, because it was like falling in Love with 2 women at the same time*»<sup>12</sup>. Esto trajo cambios y al acudir a Bangkok para las localizaciones de *2046*, encontraron lugares idóneos para *In the Mood*, acabando por trasladar la producción a Bangkok.

Es en esta última parte del tríptico donde irán apareciendo, a modo de recuerdo del protagonista, los personajes más relevantes vistos anterior-

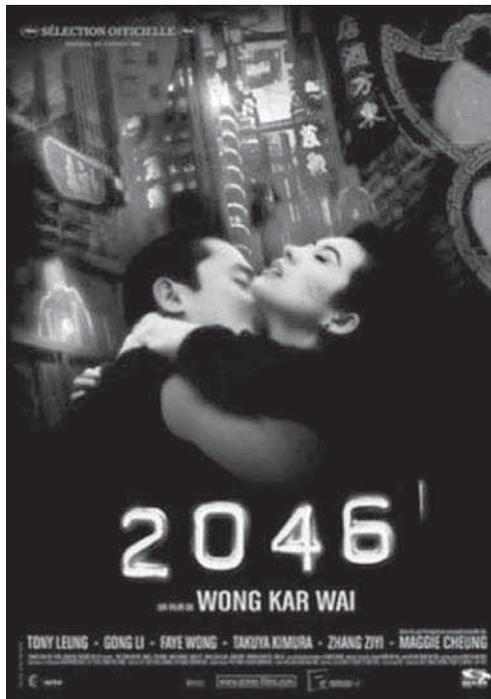
mente. Así, la narración se ve enriquecida por las evocaciones del personaje principal y por un relato futurista insertado en medio del film. Como en los anteriores trabajos, los temas principales de esta película seguirán girando en torno al amor y las formas que éste puede adoptar.

El film se estrenó en el Festival Internacional de Cannes de 2004 y contó con un reparto de excepción, pues a los ya habituales Tony Leung, Maggie Cheung, Faye Wong Fei, Carina Lau y Ping Lan Siu, se le sumó Ziyi Zhang, estrella china vista en films como *La casa de las dagas voladoras* o *Hero*<sup>13</sup>. Nominado a 12 premios en el Festival de Hong Kong, logró 6 de ellos, entre los que se encontraban los galardones a la Mejor Actriz y Mejor Actor para Zhang Ziyi y Tony Leung respectivamente.

<sup>13</sup> *La casa de las dagas voladoras* (*House of flying daggers*, 2004) *Hero* (*Ying Xiong*, 2002), ambas de Zhang Yimou.



3. Cartel de la película 2046.

4. Cartel de la película *2046*.5. Cartel de la película *2046*.

<sup>14</sup> También era un tren el lugar donde Yuddy rememora su verdadero amor, en *Days of being wild*.

La acción del relato se sitúa de nuevo en la década de los años 60 y está protagonizada, una vez más, por Tony Leung, interpretando a Chow Mo-wan, el mismo personaje que ya interpretó en *In the Mood for Love*. Sin embargo, ahora aparece totalmente cambiado, ha evolucionado: de ser alguien misterioso (*Days...*), pasa a ser la persona enamorada que no consigue disfrutar de su amor (*In the Mood...*), para acabar siendo un rompecorazones en toda regla que vive del recuerdo de aquella mujer que tanto amó (*2046*). La historia comienza en 1966, con Mo-wan y La Mujer Araña en Singapur, lugar donde acabó en el anterior film, tras renunciar a Lizhen. El protagonista, ahora escritor de ciencia ficción y, a veces, de relatos pornográficos, comienza a redactar una novela titulada *2046* en su retorno a Hong Kong. Iremos viendo este relato en imágenes mientras es narrada en *off* por el autor, lo que dará lugar a algunas de las secuencias más bellas de la película. El título, que hace referencia tanto a esta novela de ciencia ficción como al propio film, en el relato da nombre a un lugar al que lleva un tren<sup>14</sup> del futuro, el lugar de la propia memoria, donde van aquellos que quieren revivir los recuerdos, porque nada cambia en 2046. Lugar que supone un mito del que nadie sabe porque nadie regresa. Este tren es un espacio virtual, un viaje donde cada uno se reencuentra con sus

amores perdidos. Por otro lado, la cifra coincide con el final del periodo de 50 años que había prometido el gobierno chino a Hong Kong, antigua colonia británica, antes de ser absorbida totalmente por la República Popular China<sup>15</sup>. A pesar de ello, en el film no citan esta referencia, sino que según el autor del relato, Mo-wan, hace mención a una habitación de hotel donde se reunía con una mujer<sup>16</sup>. Es más, en cuanto habla por primera vez de la novela, diciendo en *off* que trata sobre hombres y mujeres que lo arriesgan todo por llegar a ese lugar, las imágenes que vemos nos muestran a la antigua Su Lizhen tumbada lánguidamente sobre una cama.

Mientras se lanza a escribir la novela, Mo-wan vive en un hotel donde conoce a las dos hijas del casero, que responden a la imagen de mujeres contrapuestas que tiende a mostrar el director: la más joven, es una muchacha que no duda en seducir a todo aquel que le guste; en cambio, la mayor, mucho más recatada y ávida lectora de novelas de artes marciales, se ve obligada a llevar en secreto la relación con un joven japonés por ir en contra de los ideales de su padre. Será con esta última con quien Mo-wan entablará una íntima relación, ella le ayudará a escribir su novela y él se ofrecerá para suplantarla y recibir las cartas de amor que le llegan desde Japón sin que su padre sepa nada. Como no podía ser de otra manera, siendo ella fiel a su amado e, igual que ocurrió antaño, Mo-wan acabará por enamorarse de la joven que le ayuda a escribir. Esta vez ella responde al nombre de Wang Jingwen y es interpretada por Faye Wong Fei (una de las protagonistas de *Chungking Express*, 1994, cuarto largometraje del director).

Todos los personajes de este relato de ficción dentro de la película son un trasunto de las personas de la vida del protagonista. Así, el personaje principal inventado por él se encontrará en el misterioso tren a tres azafatas cyborg, cada una de ellas con la apariencia de Wang Jingwen, de Lulu/Mimi y Bai Ling. Para acabar de rizar el rizo, el protagonista literario creado por Mo-Wan lleva la cara de Tak, el prometido nipón de Wang Jingwen, interpretado por Takuya Kimura. De alguna manera, a través de esta novela, nuestro protagonista va repasando su vida sentimental.

Otra de las relaciones que entablará será con una prostituta llamada Bai Ling que también vive allí. Con el tiempo, la atención que le presta ella pasará de ser profesional a algo mucho más personal, se enamorará, pero el personaje interpretado por Tony Leung no estará dispuesto a regalarle su tiempo, por lo que vemos a Bai Ling sufrir y llorar al ser rechazada<sup>17</sup>. Cabe resaltar que, igual que hacía Maggie Cheung en *In the Mood*, ahora es Zhan Ziyi quien viste una y otra vez el mismo estrecho *cheongsam* confeccionado con diferentes telas. También aparecerá en *flashback* una misteriosa jugadora de póker apodada La Mujer Araña, pero que responde

<sup>15</sup> P. BRUNETTE, *Wong*, p. 103.

<sup>16</sup> La habitación en cuestión es aquella vista en *In the Mood for Love*, donde Mo-wan y Lizhen corregían el texto escrito por el primero.

<sup>17</sup> Una vez comenzado el declive del personaje, éste nos trae a la memoria a la prostituta en decadencia vista en *La mano (The hand)*, la tercera parte de *Eros* (M. Antonioni, S. Soderbergh, W. Kar-wai, 2004), donde Won Kar-wai trabaja con su admirado Antonioni.

<sup>18</sup> El nombre hace referencia, sin duda, a la protagonista casada en *In the Mood for Love* y a la chica despechada de *Days of Being Wild*, ambas interpretadas por Maggie Cheung.

(también) al nombre de Su Lizhen. Vivirán una historia de amor frustrado, ya que esta mujer será incapaz de volver a amar a causa de un desengaño lejano, por lo que Mo-wan se despide de ella diciendo «*si consigues superar tu pasado, llámame*» algo que se podría aplicar a sí mismo, pues aún sigue pensando en otra mujer llamada Su Lizhen<sup>18</sup>. De hecho, estos dos personajes vivirán una secuencia muy parecida a aquella de *In the Mood for Love* en la que Tony Leung y Maggie Cheung discuten apoyados en la pared, pero esta vez, la conversación acaba con un beso apasionado. Si *In the Mood for Love* éramos testigos de un juego de espejos, de miradas indirectas, ahora lo seremos de trasuntos o copias.

Todas estas mujeres, pertenecientes al pasado (Su Lizhen/Maggie Cheung y Gong Li, Lulu-Mimi/Carina Lau) y al presente (Bai Ling/Zhang Ziyi, Wang Jin Wen/Faye Wong), se mezclan a lo largo de la película, dando lugar a reflexiones acerca del tiempo, las contradicciones del amor, la presencia del pasado en el presente, la incapacidad de entablar una relación o cómo superar los errores de tiempos lejanos. Todos ellos, típicos temas de Wong Kar-wai.

Esta es una película de arrepentimientos, de cómo luchar con el pasado. Todos los personajes están fuertemente marcados por un desengaño anterior, parece que el fracaso es lo que hace que nunca más puedan volver a amar. Al principio del film vemos a Lulu/Mimi recordando entre lágrimas a Yuddy, su amor que murió tan joven; Mo-wan confiesa que vive recordando a Su Lizhen, la mujer que más amó; La Mujer Araña, tampoco puede amar por estar atrapada en una relación del pasado; a Su Lizhen la vemos vagando a modo de recuerdo; hasta el propio personaje inventado por Mo-wan, protagonista del relato, quiere volver de ese viaje donde ha conocido el amor, algo que nadie quiere hacer. Todos ellos, por alguna razón, renuncian al privilegio de volver a amar.

## Lazos de unión entre las tres películas, elementos que persisten

Como hemos podido ver, en este tríptico aparece una serie de personajes desarraigados, emigrantes en tránsito (igual que el propio director), que viajan de un lugar a otro sin pertenecer a ninguno, de hecho, siempre hay alguien en movimiento, que emigra o que viaja por negocios, que irán saltando de un film a otro dándole un sentido global al relato. Aparte de estas bisagras hay otros aspectos que se irán repitiendo, ya sea en el ámbito temático o formal, como los dos elementos anecdóticos que relacionan *2046* con los otros dos anteriores: la mención de la historia del pájaro que no puede volar de *Days*, y el secreto contado en un agujero de *In the Mood for Love*.



6. El agente Tide y Su Lizhen en uno de sus paseos nocturnos.



7. Imagen de la última secuencia de *Days of Being Wild* donde vemos al misterioso personaje vistiéndose.

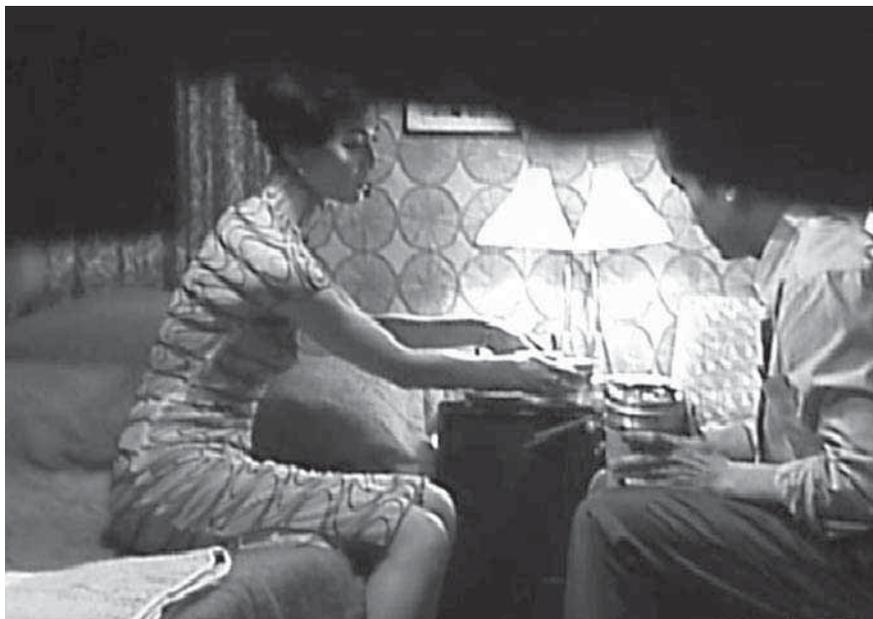


8. Imagen claustrofóbica de la Sra. Chan (de soltera Su Lizhen) mientras espera en el hotel.

En el plano más estético, entre otros muchos elementos, encontramos el recurrente humo del tabaco, tantas veces visto en el cine clásico de Hollywood; esa farola que vemos en la esquina de la calle, donde, bajo su tenue luz, se desarrollarán algunas de las conversaciones más interesantes de sus personajes; las varias secuencias donde se da una ralentización de las imágenes, entre las que cabría resaltar la secuencia de *In the Mood*, en la que vemos un ventilador en el acceso de una angosta habitación donde los personajes se rozan al entrar y salir de ella. Estas últimas, son secuencias sin apenas poder narrativo, casi tiempos muertos, pero que dan una gran sensualidad y riqueza de texturas a la atmósfera de la obra.



9. El Sr. Chow y la Sra. Chan, ella siempre con la cabeza agachada.



10. Ejemplo de imágenes en las que la visión se ve obstaculizada por algún objeto.



11. Ejemplo de imágenes en las que la visión se ve obstaculizada por algún objeto.

<sup>19</sup> C. HEREDERO, *La herida*, p. 196.

<sup>20</sup> C. HEREDERO, *La herida*, p. 224.

<sup>21</sup> P. BRUNETTE, *Wong*, p. 115.

En las tres películas vemos a los personajes sofocados por el encuadre de la cámara, parece que ésta, más que enfocarlos los encierra: Su Lizhen en un primerísimo plano con el rostro contra las rejillas, los protagonistas a través del reflejo de algún espejo, las figuras recortadas por los estrechos pasillos, etc.; de esta manera, serán abundantes las veces en que el visor se vea «obstaculizado» por una cortina, una pared o una puerta. El espectador tiene la sensación de ser uno más de entre los vecinos que están mirando de reojo lo que les ocurre a los personajes, ya que, a menudo, la visión está vetada de manera parcial. También es común que las ventanas, los marcos de las puertas o los espejos formen los encuadres de una imagen, de esta manera, la vista de la recepción donde trabaja la Sra. Chow siempre está delimitada por una ventana oval.

Estilísticamente, se ve una evolución clara desde la primera película que nos ocupa, hasta la tercera de ellas, que constituirían la segunda, la octava y la novena obra del autor, respectivamente. Si la primera de ellas, llena de primeros planos y rematada con un montaje plano, el director pretendía hacer algo muy bressoniano<sup>19</sup>, poco a poco tenderá a dilatar la duración de los planos, a usar tiempos muertos, un ritmo pausado y escenarios que interactúan con los personajes. Todas ellas, características atribuibles a Michelangelo Antonioni, autor por el que Karwai siente predilección. El director irá viajando desde la sencillez formal hasta el casi barroquismo de *2046*, donde vemos imágenes futuristas o planos deformados por un objetivo angular. Según el director, *los efectos son simplemente el resultado de tener en cuenta las circunstancias: si no hay suficiente espacio para hacer maniobras con la cámara, hay que reemplazar una lente normal por un lente de gran angular; cuando filmar abiertamente en las calles no permite iluminar, se ajusta la velocidad de la cámara según la luz disponible; si la continuidad de tomas diferentes no mantiene raccord dentro de una misma secuencia, se intenta un jump cut (...)*<sup>20</sup>. Sea de manera casual o no, lo cierto es que es estos logros técnicos dan una riqueza estilística a su trabajo del que carecían las primeras obras.

Por otro lado, el director recurre una y otra vez a un tipo de estructura partida, no lineal, donde predomina el *flashback*. La narración enrevesada, como se ha dicho antes, bebe directamente de escritores latinoamericanos, concretamente de Manuel Puig. El director ha confesado más de una vez su admiración por este autor y la influencia que tuvo en él a partir de su segundo film, *Days of being wild*, cuando tuvo la oportunidad de leer *Boquitas pintadas* (1973)<sup>21</sup>. La forma de narrar de Puig, en las que corta la narración para ordenar las partes de manera diferente, será esencial en el cine del director hongkonés. Esto ayudará a intercalar en el desarrollo del argumento pensamientos, recuerdos, sueños e incluso invenciones del protagonista. Este tipo de narración no



12. Una de las bellas azafatas-cyborg del tren que lleva a 2046.

resulta siempre coherente, tal y como se puede apreciar, por ejemplo, en la secuencia de *2046* en que Mo-wan busca algo desesperadamente en su habitación, sin que nosotros sepamos qué, para ver más tarde que Su Lizhen había dejado allí un par de zapatillas y una colilla. Con esta falta de claridad el autor plantea una especie de juego al espectador, que a menudo, no sabe muy bien cómo interpretar aquello que está viendo.

Común a las tres películas es esa dicotomía entre una mujer angelical/etérea y otra mujer más carnal. El autor tiende a retratar la primera de ellas como una buena persona, totalmente amable y la segunda como alguien que disfruta del placer instintivo. En *Days* tenemos a Su-Lizhen y a Lulú/Mimí, claro ejemplo de ello; en *In the Mood* a Su Lizhen y a la esposa de Mo-Wan; y en *2046* se contraponen Wang Jing Wen y su hermana. Mientras con la primera de cada una de ellas los encuentros sexuales son inexistentes o prácticamente inapreciables, las segundas (exceptuando a la señora Chow) protagonizarán secuencias mucho más explícitas, en las que participan activamente en los juegos sexuales. No sólo las mujeres tienen otra figura que constituye su contrario, también lo tendrán los personajes masculinos. De esta manera en *Days* se enfrentan Yuddy y Tide, claramente antagónicos; mientras que en las dos siguientes cintas la alteridad entre Chow Mo-wan (sereno y tímido) y Li Ping (mujeriego y jugador empedernido) se explicita tal y como le dice el primero al segundo en *In the Mood*: «yo no soy como tú». Aunque en *2046* parezca que más que su opuesto sea su *alter ego* al acercarse a su modo de vida, Mo-wan mantiene cierta ética en su comportamiento de la que Li Ping carece. Quizá no sea un desatino

<sup>22</sup> Patricia BRETT ERENS, «Crossing Borders: Time, Memory, and the Construction of Identity in "Song of the Exile"» en *Cinema Journal*, vol. 39, verano-2000 n°4, pp. 43-59; Angel QUINTANA, «El embrujo de Hong Kong» en *Dirigido por*, n° 298, febrero-2001, pp. 22-23; Bérénice REYNAUD, «El cine chino desde 1989», en *Nosferatu*, n°36-37, agosto-2001, pp.6-33; Jacqui SADASHIGE, «In the Mood for Love by Kar-wai Wong» en *The American Historical Review*, vol. 106, n°4, octubre-2001, pp. 1513-1514; Antonio WENRICHTER, «In the Mood for Wong» en *Nosferatu*, n°36-37, agosto-2001, pp.34-41.



13. Una de las bellas azafatas-cyborg del tren que lleva a 2046.

señalar que en la novela *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, también se puede apreciar esta relación entre un personaje y su antagonista: Pancho-Juan Carlos, Nené/Mabel- Raba, etc.

Al leer lo escrito sobre la obra de este director<sup>22</sup>, palabras como glamour, estilización, paraíso artificial, elegancia, volatilidad, etc. son constantes. De hecho, Kar-wai nos introduce en una atmósfera en la que todo parece flotar, pero a su vez, con el propósito de descender de esa especie de limbo en el que está inmerso el espectador, el autor introduce imágenes documentales que guardan cierta relevancia histórica o pequeños guiños a la vida cotidiana. Así, tenemos la visita de De Gaulle a Camboya en 1966 inmersa en *In the Mood for Love* o las imágenes documentales en blanco y negro



14. El Chow Mo-wan y Bai Ling.



15. Bai Ling, interpretada por Zhang Ziyi al teléfono.

<sup>23</sup> A lo largo de sus películas Kar-wai hace un compendio de los platos típicos de la zona, pues hay menciones a los noodles, a las naranjas, los wonton, las uvas, el almíbar de sésamo, la preciada serpiente, etc.



16. El Chow Mo-wan y Bai Ling.

sobre los disturbios acaecidos en Hong Kong durante 1966-67 de *2046*, que nos recuerdan en qué proceso histórico está enclavada la película. El director hace que, tanto los personajes como el espectador vuelvan al mundo terrenal, donde lo político tiene un gran peso y deja de lado los sentimientos amorosos. En relación a la vida doméstica, tenemos esas pequeñas secuencias en las que vemos a los personajes fascinados por la olla de arroz, las partidas de cartas inacabables, el picoteo de fruta constante, las numerosas alusiones a la comida<sup>23</sup>, etc. Todos ellos, elementos que, a priori, no aportan nada relevante al relato, hacen que el espectador se desprenda de ese mundo etéreo en el que está sumergido para encontrarse con lo más trivial de la cotidianidad. Quizá la excepción a estas secuencias «irrelevantes», sea aquella en la que vemos en *In the Mood*, a uno de los vecinos volver totalmente borracho a casa; aunque a simple vista sea una pequeña broma del director (siempre aparece en sus películas algún personaje aficionado a la bebida), este incidente es la causa de que Mo-Wan y Su Li-Zhen se queden encerrados en una habitación sin poder salir por el miedo «al que dirán» causado por los varios reproches de sus vecinas.

Este tipo de censura social es común en los tres relatos, siempre hay esa falta de consentimiento por parte de alguna figura autoritaria, por lo que los amores tienen que ser secretos. En *Days*, la prohibición, aunque sea

sorprendente, vendrá por parte del hijo, pues es el propio Yuddy quien se opone a la relación de su madre adoptiva con un joven amante. En *In the Mood* son los vecinos quienes con sus cuchicheos y presencia constante condenan, quizá de manera más sutil que en las otras dos, actitudes «inapropiadas». Por último, tenemos el rechazo, nada tenue, del padre de Wan Jingwen a que ella mantenga relaciones con su novio japonés.

El tiempo, uno de los grandes temas del director, como ya se ha dicho, aparece a menudo marcado de una manera nada sutil, de manera casi obsesiva. Tanto en *Days* como en *In the Mood*, hay desmesurados y horribles relojes donde trabaja Su Lizhen, así como en la oficina de Mo-wan; en *2046* la historia está dividida por abundantes marcadores de tiempo que nos dicen que ya han pasado 10 horas, 100 horas, etc.; a menudo los personajes hacen mención de la época en la que viven, casi de manera obsesiva, o directamente, el tiempo es marcado por rótulos que aclaran el año en que transcurre la historia. Todo ello no hace más que remarcar la angustia provocada en los personajes por el paso del tiempo o por su lento devenir.

Por otro lado, es innegable la importancia de la música en el trabajo de Kar-wai. A menudo, las canciones toman el relevo al discurso, al texto del film. No es casual que cuando Mo-wan y Lizhen descubren que son engañados la música extradiegética sea «Aquellos ojos verdes», que «no saben las tristezas que en mi alma han dejado» tal y como canta Nat King Cole; como tampoco lo es que cuando Li Bai se mire en el espejo oigamos «Siboney»; el divertido chachachá que baila Yuddy; que Xavier Cugat cante «Perfidia» al reconocer Yuddy quién es la mujer que amó de verdad;



17. Chow Mo-wan fumando mientras espera en un restaurante en 2046.

<sup>24</sup> P. BRUNETTE, *Wong*, p. 128.

<sup>25</sup> En sus películas siempre hay un personaje que va mucho al cine, igual que la madre del director; las emisoras de radio que escuchan los personajes son los mismos que atendía él de niño, etc.

<sup>26</sup> En el texto no se hace referencia a la última película del director, *My Blueberry Nights*, ya que aún no ha sido estrenada en las salas comerciales españolas a pesar de haber sido proyectada en la Seminci de Valladolid en octubre de 2007. Al respecto, se sabe que está en manos de la distribuidora Vértigo, pero no cuándo ésta tiene intención de ponerla en circulación (Carlos F. HEREDERO, «50 invisibles», *Cahiers du Cinéma. España*, julio-agosto 2008, n.º 14, p. 22). Este último film es la adaptación de uno de los cortos que aglutinaba el proyecto *Tres historias sobre la comida*, presentado en Cannes en 2001. Se trata de su primera película rodada en inglés y con reparto norteamericano, y la primera vez que prescinde de Christopher Doyle en la fotografía a favor del iraní D. Khondji. A pesar de estos cambios, este último film también gira alrededor del desamor y crea una atmósfera muy acorde con sus anteriores trabajos.

que suene «Decisión» de Preisner al ver a la primera Su Lizhen recostada en la cama, ni que cuando Mo-wan ofrezca a Su Lizhen irse con él la respuesta sea «Quizás, quizás», como cuando él se queda mirando su antiguo apartamento al final de *In the Mood*. Con ello el autor refuerza la idea de que el cine no es más que la unión entre imágenes y sonidos, haciéndolos interactuar de manera evidente. Pero esta importancia que le da a la música, radica ya en la concepción de su estado embrionario: *La música era el ritmo. Cuando quiero explicarle a Doyle el ritmo de la película, le pongo un CD. Prefiere oír la música a leer el guión. Es muy efectivo. Una vez que tengas el ritmo, el resto viene solo*<sup>24</sup>. Incluso los títulos de varias de sus obras son nombres de canciones.

Concluyendo, podríamos afirmar que aquello de lo que nos está hablando el director en este tríptico, más que sobre el amor, sería el desamor, pues constantemente vemos en primer plano la incapacidad de amar al mismo tiempo que ser amado, los amantes carecen de sincronía y lamentan las ocasiones perdidas. El protagonismo se lo llevan las trágicas incoherencias del amor, que hacen que los personajes de Wong Kar-wai jamás se encuentren.

Así, el tríptico en sí mismo sería un paso por diferentes estadios de amor y, de algún modo, correlativos. Si la primera de las películas trata del desamor, del amor efusivo de juventud, la segunda nos habla de amores maduros, del matrimonio y de la imposibilidad de amar por ciertas convenciones; la tercera, sin embargo, nos muestra el arrepentimiento por lo ocurrido en el pasado y la incapacidad de volver a amar tras un fuerte desengaño. Todo ello es un trabajo melodramático que contrasta con otros films del autor, como por ejemplo *Chungking Express* (1994), donde el humor tiene mayor cabida. A pesar de que la obra en conjunto podría ser algo muy local, ya que no son pocos los elementos autobiográficos que introduce<sup>25</sup> y describe el modo de vida de Hong Kong, en concreto de una comunidad inmigrante muy específica, los temas que trata son absolutamente universales, las angustias provocadas por el amor y el tiempo, lo que hace que cualquier espectador se pueda sentirse si no identificado, al menos atraído por todo ello<sup>26</sup>.

Izaskun Indacoechea  
becària predoctoral del Govern Basc  
izaskunindacoechea@ub.edu

LA IMPOSIBILITAT DE L'AMOR EN EL TRÍPTIC DE WONG KAR-WAI: *DAYS OF BEING WILD, IN THE MOOD FOR LOVEY, 2046* . LA PERMANÈNCIA DELS PERSONATGES I ELS TEMES.

L'article analitza aquestes tres pel·lícules del director Wong Kar-wai com si fos un tríptic i no una trilogia, fent més forta la tesis del realitzador, qui va negar que es tractés d'una sèrie preconcebuda. Ben al contrari, segons las declaracions de l'autor, la relació entre les tres pel·lícules es va donar gairebé de manera accidental. Aquest treball posa en relleu un nexa comú en les tres obres a través de elements com ara els personatges, la banda sonora, el decorat i els relats narrats, que, tal i com es demostra, són correlatius. Els personatges principals i les històries narrades són els pilars sobre els quals es contrueix aquesta continuïtat, mentre que la resta d'elements són comuns en la majoria de la seva filmografia.

Paraules clau: Wong Kar-wai, *Days of being wild, In the Mood for Love, 2046*, desamor.

THE IMPOSSIBILITY OF LOVE IN WONG KAR-WAI'S TRIPTYCH, *DAYS OF BEING WILD, IN THE MOOD FOR LOVE, AND 2046*: THE CONTINUITY OF THEMES AND CHARACTERS

This paper considers the three films directed by Wong Kar-Wai as a triptych rather than a trilogy, since the director refused the latter categorization. Indeed, as he admitted, the relationship between the films arose almost by chance. This paper establishes a link between the three films through elements such as their characters, soundtracks, sets and narratives which, as we will see, are closely related. The main characters and narratives are the foundations on which this continuity is built, while the remaining elements are present to a greater or lesser extent in most of Wong Kar-Wai's work.

Keywords: Wong Kar-Wai, *Days of being wild, In the Mood for Love, 2046*, heartache.