

El relat *in progress* de Wong Kar-Wai

Pere Alberó



Quan Wong Kar-Wai va decidir acostar-se al món del cinema —als voltants del 1982— s'acabaven de fundar els estudis Cinema City a Hong Kong, seguint unes formes de producció importades dels vells estudis de Hollywood. Wong va tenir sort de poder entrar a formar part del departament d'escriptura amb una tasca fonamental: escriure guions. Malgrat la seva sort inicial, el seu pas per l'estudi va ser efímer i el seu desig per incorporar-se al món cinematogràfic va haver de sofrir un canvi d'estratègia. Treballaria com a *free-lance*, oferint, a qui interessés, els seus serveis com a escriptor de guions. Si hem de fer cas de les seves declaracions, va participar-ne en l'escriptura d'una cinquantena, que, després, es convertiren en llargmetratges. Tot i que, en una gran part, no hi figura, als crèdits, queda testimoni del seu nom en una dotzena de films rodats entre 1982 i 1988.

Si l'escriptura de guions li va permetre, a Wong Kar-wai, la incorporació al món del cinema, el seu pas a la direcció, i tota la seva filmografia, estarà també determinada per la forma com afrontarà aquesta fase d'escriptura del guió, o més concretament, per la renúncia a construir prèviament, sobre

el paper, qualsevol narració literària que determini l'acció o la posada en escena del film.

Aquesta forma de treballar condicionarà, obviament, l'organització i el procés de rodatge, convertint aquesta fase, la major part de vegades, en llarguíssims períodes que poden ultrapassar l'any de rodatge. Els problemes i els beneficis d'aquesta forma de fer, poden tenir una important reflexió des del camp de la producció i l'organització i han servit també per donar a Wong Kar-Wai un àrea de director especial, però des del punt de vista d'aquest text, la veritable importància d'aquesta opció que fuig de guions previs, no radica tant en els condicionants que, inevitablement, marcaran el rodatge, sino en els condicionants que, també inevitablement, marcaran la forma del relat.

Aquest posicionament ens permet una reflexió essencial sobre els aspectes més bàsics quant a la concepció del cinema i quant a la forma de construir narrativament els films. Noel Burch, en el seu fonamental llibre *Praxis del cine* dedicava un capítol a reflexionar sobre el paper de l'atzar al cinema. L'atzar forma part consubstancial del fet cinematogràfic, ja que opera amb el discórrer de formes vi-

Chungking Express

ves i això pot generar constants imprevistos. Des d'una visió industrial, l'imprevist té sempre unes connotacions negatives perquè es reflecteix en un sobrecost econòmic i posa en evidència un descontrol en un àmbit en què no es poden premetre greuges que qüestionin el poder colonitzador de la raó. Per tant, des de la indústria, el seu esforç principal ha estat intentar eliminar aquesta presència de l'atzar, ja sigui amb l'escriptura prèvia del film, en forma de guió (que, en paraules de Jean-Luc Godard, era l'invent d'un comptable de la màfia) a partir del qual es poden desprendre la planificació tècnica i de posada en escena, el pla de rodatge, la durada de tot el procés i conseqüentment el cost econòmic del projecte. O ja sigui amb el tancament dins uns estudis on evitar les agressions d'allò variable de la realitat, mitjançant la construcció de decorats, transparències i on la incorporació de la informàtica ha vingut, encara més, a donar suport a aquesta batalla contra l'atzar. Però està clar que tota aquesta lluita tenia un important dany col·lateral que Burch va assimilar a la instauració d'una mena de "grau zero" en la forma, tot i que per a la indústria això no podia ser vist com un perjudici sinó com un guany, ja que aquesta transparència formal era clau per al triomf de les seves històries a les taquilles. El seu caràcter dan-yós només podia ser vist per altres persones que pensessin més en l'expressió que en els rèdits. I en

aquesta altra via emergeixen —segons Bruch— dos personatges claus: S.M. Eisenstein i Dziga Vertov. Sobre el primer, assenyala que li posa un parany, a l'atzar, durant el rodatge, per després trobar al muntatge infinites possibilitats per construir l'escena; però el personatge fonamental en aquesta aliança amb l'atzar i personatge també clau en la història del cinematògraf és Vertov i la seva voluntat per capturar la vida d'improvist, sense trobar-la condicionada ni per literatures ni per teatres. Aquesta serà una de les vies fonamentals del cinema de la modernitat; tant pels qui, com Rossellini, tindran confiança en la realitat, com per aquells que pensen que l'única manera de saber com pot ser un film és fer-ne un. Aquest serà un dels mèrits del text de Burch, incidir no només en el paper de l'atzar sobre el contingut (o sigui, el fet que la càmera pugui enregistrar situacions que no estaven previstes i que això pugui afectar la història, els diàlegs o la interpretació), sinó destacar la seva importància en el continent (o sigui, en el seu paper fonamental en la construcció formal del film, afectant tot això l'estructuració del relat). Dit d'una altra manera, l'atzar afectaria —I aquest és el cas de Wong Kar-Wai— tant al què explica, com al com ho explica.

Atribuir aquesta importància de l'atzar dins el cinema de Wong Kar-Wai, no vol dir, òbviament, una delegació per part del director de la seva capacitat

Fallen Angels



decisòria, ben al contrari, ha de romandre en tot moment amb la tensió intel·lectual i emocional ben esmolada per poder llegir entre les infinites possibilitats que el material amb el qual treballa li pot oferir per trobar un fil i una forma que, finalment, es pugi tancar en un llargmetratge. Una conseqüència d'aquesta forma de procedir és el trasllat de la figura del guionista, tradicionalment situada al començament del procés, a la part final. Així, a part del mateix Kar-Wai que figura com a guionista als crèdits, cal afegir-hi la figura de William Chang, col·laborador seu des del primer film, primer com a director artístic i a partir de *Ashes of Time* (1994) també com a muntador. Tots dos tenen la missió de trobar, en la fase de muntatge, la forma del relat que d'una manera molt oberta i subtil s'ha anat construint en la fase de rodatge, i aquests nexes narratius que poden trobar muntant el material rodat pot demandar la incorporació de noves vies narratives que implicaran noves sessions de rodatge. Maggie Cheung, la protagonista femenina de *In the moon for love* (2000) s'expressava així al respecte: "Després de nou mesos, pensàvem que el film s'havia acabat, però una setmana més tard em va trucar Wong Kar-Wai per demanar-me que tornés a rodar per una setmana més. Vaig acceptar, però aquella setmana es va convertir en un mes i cada cop que tornava a trucar-me, durava un altre mes més."¹ El relat és obert fins al moment mateix de

l'exhibició i fins i tot, en algun cas —com *2046* (2004)— la versió que es va presentar al festival de Cannes va sofrir modificacions posteriors.

Òbviament, a aquestes alçades del text, no es fa necessari subratllar que el cinema de Wong Kar-Wai, trenca amb els principis fonamentals del relat clàssic. Tampoc es pot desprendre d'això que la seva manera d'actuar representi una novetat a la història del cinema. El director xinès encarna com cap altre els valors de la postmodernitat i això, en el seu cas, vol dir haver tingut la capacitat per integrar moltes de les experiències del cinema modern europeu i de la costa est nord-americana, amb tradicions més pròpies de la seva cultura oriental, en les quals també caldria incloure directors del cinema clàssic japonès com Yasujiro Ozu. Tot això, incorporant els nous llenguatges de la galàxia audiovisual com el videoclip, la videocreació, la publicitat..., en un món ja globalitzat que es presenta com un calaix de sastre, on la major part dels creadors que podríem situar en aquesta postmodernitat romanen en un joc de citacions i cabrioles visuals, en què l'espectacularitat de la forma amaga una falta de contingut i un pensament de mínima volada, en què qualsevol element transcendent no hi té cabuda, anihilat per unes formes que es remeten a si mateixes. Un exercici irònic en què el valor suprem s'associa al seu aspecte modern i transcultural. Wong Kar-Wai, que en algun moment de la seva filmografia ha po-

Ashes of Time





Happy Together

gut caure en aquests registres, ha sabut, majoritàriament, donar sentit a la seva proposta per haver integrat de forma summament orgànica aquesta diversitat d'elements i haver trobat una perfecta sintonia entre forma i contingut.

El seu cinema no és un cinema d'històries, tampoc és ben bé de personatges, perquè aquests acostumen a ser peces en el relat del director, com poden ser els colors, els moviments amb la càmera, la música..., probablement siguin les peces més importants, però també es troben al servei d'un objectiu més essencial: la construcció d'un estat emocional, el reflex d'unes atmosferes emotives que majoritàriament són atmosferes de pèrdua. Kar-Wai, al parlar de com afronten el treball amb el seu director de fotografia —Christopher Doyle— diu: "mai partim d'una història, sinó, per exemple, d'una línia musical. De seguida la pel·lícula es converteix en una qüestió de ritme, de dansa i de balanç."² El cinema, doncs, més que una història, més que uns personatges, es converteix en una mena "d'expressió visual d'una experiència emocional."³

Així, doncs, el punt de partida dels films de Kar-Wai acostuma a ser molt semblant: res escrit, una vague idea sobre una història, una imatge, una música, algun personatge i, sobretot, un fil per anar estirant. *Happy together* (1997) és molt il·lustratiu sobre les formes de procedir de Wong Kar-Wai. Això es pot llegir escrit pel director mateix al documental *Buenos Aires zero degree*: "El rodatge estava a punt de començar i allí era jo, un director, amb dos

personatges en el cap. Havíem trobat una ciutat on situar-los, però res més." La idea que tenia en aquell moment inicial girava entorn un personatge que arriba a Buenos Aires per rastrejar la memòria del seu pare, mort violentament, i que acaba descobrint que aquest estava buscant també una altra persona que estimava i que era un altre home. El pare desapareixerà de la història, i amb ell, la voluntat d'alternar amb dues èpoques diferents, per concentrar-se sobre el fill i la seva relació de parella amb un altre home. Més tard, en un moment que un dels actors ha de marxar per la demora del projecte, introduirà una segona història, amb la incorporació del cuiner xinès que arriba al far a Tierra de Fuego. Una història que es creuarà amb el personatge principal interpretat per Tony Leung i que tenia també una història independent amb una noia, paper que va interpretar Shirley Kwan, una famosa cantant pop de Hong Kong que finalment va desaparèixer del muntatge definitiu. Resumint, entre girs i canvis, incorporacions i partides, aturades i repeses, van passar més de sis mesos i finalment la marca principal que roman de l'Argentina al film són les habitacions i els carrerons del barri de La Boca perquè aquesta atmosfera li recordava a Wong Kar-Wai els seus espais de la memòria a Hong Kong. Segurament va ser necessari el viatge a les antípodes per constatar allò que havia escrit Kavafis que la ciutat va allà on va un mateix.

Procedint amb aquest sistema de treball, és comprensible que les estructures narratives dels seus



films siguin absolutament flexibles i imprevisibles, que uns cops és demori en el desenvolupament d'algunes situacions i altres salti per sobre d'elles amb abruptes el·lipsis; que uns cops busqui una certa serialització en la repetició d'alguns elements clau, tant a les imatges com a la música per pautar el ritme i la informació del film, mentre altres cops tot queda obert i en suspens; que uns cops focalitzi la narració sobre un personatge com el Yuddy de *Days being wild* (1990) o els dos socis de *Fallen Angels* (1995) per, posteriorment, desplaçar-la davant la irrupció de nous personatges en el relat; que davant la impossibilitat de determinar el pas i la relació del temps que es produeix en le filat de les escenes, mantigui una obsessió per fixar aquest temps en rellotges, dates claus, hores, i en fixar les accions de les persones en video (*Fallen Angels*) o enregistrar-ne les veus (*Chungking Express*) com si el temps cronològic i el temps de les sensacions portessin camins independents. Aquesta serà una dualitat que queda fantàsticament plasmada al pla de *Chungking Express*, en què el policia 663 està bevent en càmera lenta en primer terme, mentre pel fons veiem el moviment del carrer en càmera ràpida; o es fa igualment palès en el notable ús que fa d'alentits, imatges congelades, acceleracions, canvis de ritme... Per la suma de tots aquests elements —que reflecteixen des de la constitució mateixa del relat, la inaprensibilitat de la realitat i les emocions humanes— es fa tan difícil recordar i, per tant, atrapar l'evolució narrativa dels films de Wong Kar-Wai. Ja

que el seu sembla un relat amb la voluntat de diluir-se; que deambula sense un camí precís, que podria tenir aquesta forma però també qualsevol altra, perquè no deixa de ser una opció més, com a resultat d'un procés molt puntual, però què, en un altre moment, amb el mateix material filmat, podria donar lloc a un film diferent.

A la llum dels resultats, l'únic que sembla ferm al cinema de Kar-Wai és la potència i la confiança que té en les seves imatges per donar forma a aquesta expressió visual dels sentiments. Els materials de les seves històries acostumen a ser sempre els mateixos: personatges que pateixen mal d'amors. Solitaris que han perdut algú i es recargolen en la impossibilitat d'aconseguir-lo. No hi ha cap personatge important en el seu cinema que no porti la marca d'una absència, començant pel director mateix que persegueix un i mil cops atrapar els llocs, els ambients i les atmosferes de la seva memòria al vell Hong Kong; i acabant per tota la galeria de melancòlics i essers adolorits que poblen els seus films. Essent l'amor el tema fonamental del seu cinema veurem, únicament, dues històries d'amor apuntades realitzant-se en el present del relat: la que té lloc entre els dos protagonistes de *As Tears go by* (1988) i entre Yuddy i Mimi/Lulú a *Days Being wild*, els dos primers films. Ni tan sols *Happy together* s'acosta a la realització de l'amor, més enllà dels moments en què Ho Po-Wing pronuncia allò de: "podríem tornar a començar". Les històries d'amor quedaran sempre fora del relat i el que es

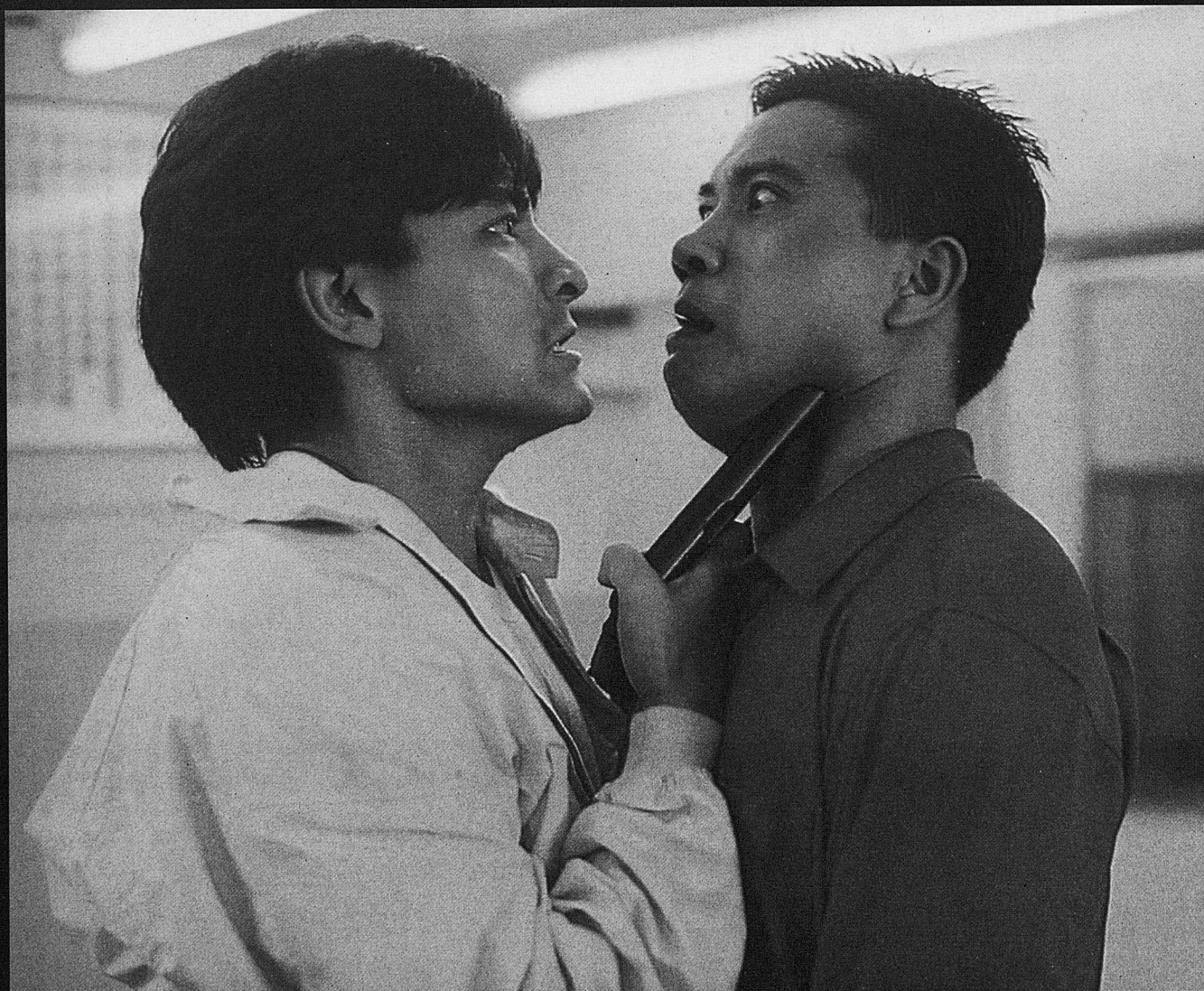
In the Mood for Love

farà present serà la seva absència i la seva impossibilitat. Això sorprenia Maggie Cheung quan finalment va poder veure *In the mood for love* acabada: "No entenien per què faltava aquesta o aquella escena que em semblaven essencials, com si Wong hagués conservat, únicament, els moments més insignificants de les vides d'aquestes persones. Vaig haver de veure-la tres cops per comprendre que havia inventat una altra manera, completament original d'explicar una història."⁴ En realitat aquesta originalitat no estava tan lluny de les formes del relat de Robert Bresson que mostrava els moments o els plans més irrelevants dramàticament, fugint d'allò més evident i amb més intensitat dramàtica. Efectivament el cinema de Wong Kar-Wai, troba moltes filiacions entre els directors més fonamentals del cinema modern. En la malaltia dels sentiments, la soledat i la incomunicació del cinema d'Antonioni; la ironia i el joc entorn el cinema de gèneres de Godard, així com en el descobrir el film en el procés de fer-lo que es trobava ja en aquella fonamental experiència de *Viaggio in Italia* (*Te quedaré sempre*, 1953) de Roberto Rossellini; o la persistència de la memòria amb els seus relats laberín-

tics en les imatges i en les veus en *off* del cinema de Resnais. Tot aquest bagatge, degudament elaborat, integrat conjuntament amb les formes més recents de l'audiovisual, fan del cinema de Wong Kar-Wai una de les referències en la visió del nostre món actual: urbà, caòtic, inaprehensible i globalitzat, que prenent atrapar la seva modernitat, vol al mateix temps fixar el temps i l'espai de la memòria dolorosament destruïts pel ritme accelerat del nostre temps històric mateix.

Un continuïum cinematogràfic en què els temes es repeteixen i els personatges s'enllacen i es reempenen. De la segona part mai filmada de *Days of Being Wild* en roman un pla que tanca el film en què apareix Tony Leung, sense saber d'on ve ni on va; però aquella narració en suspens serà un germen de *In the mood for love*, o reapareixerà amb una de les dones de *2046*; Aquell film veloç que va ser *Chungking Express* enmig del llarguíssim procés de *Ashes of Time* (1994) i que havia d'estar formada per tres petites històries donarà peu al desenvolupament de *Fallen Angels*; i d'entre el laberint de *In the mood for love* en sorgirà una habitació i una atmosfera que donarà pas a *2046*. Un magma caò-

As Tears go by



tic però summament compacte del qual van emergint relats que fixen i salven del pas del temps petits apunts de la memòria. Unes escenes bàsiques, sempre relacionades amb el sentiment de pèrdua que es van configurant amb una forma de "tema amb variacions", en què el director sembla perseguir una atmosfera, unes sensacions que es troben en algun lloc d'aquesta memòria. Una impressió molt propera a la que es té sentint els adagios de Gustav Mahler, i, com el músic, a vegades es té la sensació que allò ha estat atrapat màgicament en

un relat i altres, que la recerca —que sempre es fa a les palpentes— ha acabat en una via morta, potser saturat per un cert manierisme o per una obsessió per atrapar allò inaprehensible. ■

(1) *Cahiers du Cinéma*, núm. 553, gener 2001.

(2) Wong Kar-wai a Olivier Joyard. "L'Architecte et le campire". *Cahiers du cinéma*, Hors-série, 1999. Citat per Heredero, Carlos *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai*. 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid 2002.

(3) *Positif*, núm. 442, desembre 1997.

(4) *Cahiers du Cinéma*, núm. 553, gener 2001.



Days of Being Wild