

Los efectos (pos)traumáticos del retorno de Hong Kong a la “Madre Patria” en 1997:

Wong Kar Wai y su trilogía, *Amor en los sesentas*

Lai Sai Acón

Docente Asociada. Escuela Lenguas Modernas, Universidad de Costa Rica.

RECIBIDO: 12-02-09 • APROBADO: 19-08-09

RESUMEN

Cuando Hong Kong hizo el viaje de retorno a la China continental, 99 años después de la firma del contrato de arrendamiento firmado por sus dos “madres,” varios intelectuales y artistas habían producido y seguían produciendo artefactos culturales para expresar las ansiedades sufridas en un territorio con fecha de expiración. El director de Segunda Ola, Wong Kar Wai, no se quedó atrás y fue creando una serie de filmes acerca del estatus pos y neo colonial de Hong Kong en un tiempo de transición traumática. Aunque no fueron concebidas formalmente como una trilogía, *La historia de Ah Fei*, *Quiriendo amar*, y *El año 2046* tienen ciertos temas en común que hacen que la crítica tienda a agruparlas como una trilogía, la trilogía *Amor en los sesentas*.

Palabras claves: poscolonialismo • cine • Hong Kong • identidad • formación de nación • trauma.

ABSTRACT

Hong Kong's return to mainland China 99 years after the signing of the lease by its two mothers had prompted several artists and scholars to produce cultural artifacts in response to the anxieties of a people living on a territory with an expiry date. Second Wave director Wong Kar Wai was certainly one of them and shot a series of films about Hong Kong's post and neo-coloniality in a period of traumatic transition. Although not originally conceived as a trilogy, *Days of Being Wild*, *In the Mood for Love*, and *2046* have certain common motifs that make critics group them as the so-called Love in the Sixties trilogy.

Keywords: poscolonialism • film • Hong Kong • identity • nation formation • trauma theory.

"This is the critical moment; this is the absolute moment [. . .]. The marble clock on the mantelpiece has its hour hand approaching one and its minute hand approaching nine; the position of its second hand is uncertain. It's past midnight. [...] Zero hour always has people worried. What will the hour one be like?"

Xi Xi, "Marvels of a Floating City".

Hong Kong es un caso especial en el área de los estudios poscoloniales. Su destino ha sido definido por procesos de colonización, descolonización y recolonización únicos. Ello contribuyó a conformar una identidad poscolonial en sus últimas décadas como un Territorio Dependiente Británico y su primera década como una Región Administrativa Especial de China. Por identidad poscolonial se debe entender una identidad que es colonial, a la vez que poscolonial. Al contrario de territorios que fueron descolonizados, el 1.º de julio de 1997, Hong Kong pasó de las garras de Inglaterra a las garras de la República Popular de China. En este traumático proceso fueron elementos de peso la historia, es decir, de dónde venían (origen) y hacia adónde iban (destino final), así como voces discordantes que se abocaron a narrar historias locales que se contraponían a la historia oficial nacional(ista).

Hasta hace poco más de una década, Hong Kong era un territorio dependiente de la corona inglesa. Como colonia, tenía un estatus diferente del que tenían otras antiguas colonias inglesas. Aunque había sido calibrada¹ por la mirada imperialista desde el momento en que fue reclamada como compensación por la primera Guerra Anglo-China de 1839 a 1841, las prácticas de obliteración y de simbolización no fueron tan severas como en otras partes del imperio. Si bien es cierto que los británicos renombraron partes de la isla de Hong Kong, no trataron de borrar las identidades de los habitantes o de reemplazar su visión de mundo con una visión más occidental o "moderna y civilizada." No había, antes de la llegada de los ingleses, una población lo suficientemente grande como para haberse formado una identidad

común. La población estaba dispersada por todo el territorio en pequeñas aldeas de pescadores y de agricultores, y se componía, principalmente, de los *tanka* (gente que vive en botes) y los *punti* (la gente local u original de esa área), a los cuales se les uniría posteriormente la etnia *hakka*. Por otro lado, no había riquezas ni recursos naturales de las cuales aprovecharse, y como la población china era una población en constante migración, no representaba una amenaza para el imperio británico. De ese modo, la identidad esencial de aquellos primeros grupos de chinos en Hong Kong no sufrió mayores transformaciones.

Producto de las maquinaciones de la República Popular de China y de Inglaterra, la identidad honkonesa es necesariamente traumática. Igualmente traumáticas son las manifestaciones culturales producidas debido a las negociaciones para el traspaso de la colonia a la llamada madre patria, en 1982. Me interesa en particular analizar *La verdadera historia de Ah Fei* (1991), *Queriendo amar* (2000) y *El año 2046* (2004) del reconocido director de cine honkonés, Wong Kar Wai. La trilogía, conocida como "Amor en los años sesenta", trata acerca de las angustias y los temores de los ciudadanos de Hong Kong durante épocas muy emotivas en los anales de la historia del territorio.

Wong Kar Wai y la trilogía: una sinopsis

Wong pertenece a la llamada Segunda Nueva Ola del cine de Hong Kong. Como sus antecesores de la Nueva Ola original, desplaza sutilmente las ansiedades de los honkoneses hacia otros focos.

Pero, para lograrlo, en la trilogía fija la acción en la década de los años sesenta, una década que parece lejana al espectador contemporáneo pero que, en realidad, está más cercana de lo que parece. Al representar un período decisivo en el cual un Hong Kong autónomo y moderno comenzó a romper con la mentalidad colonial y una identidad propia comenzó a forjarse, Wong hábilmente insinúa la presencia de 1997 en los intersticios de su ausencia. Deliberadamente escoge una década cargada de disturbios, aprensión y migraciones masivas desde la China comunista, pero también con el potencial de transformarse en un milagro económico. Como buen representante de la Segunda Nueva Ola, emplea estrategias que apenas se insinúan. De ahí la presencia (o ausencia) de marcadores físicos que identifican a la ciudad de Hong Kong: monumentos, edificios famosos o rótulos de calles y avenidas. En su lugar utiliza metonimias que retratan a los honkoneses como seres dislocados en transición del Occidente al Oriente y viceversa.

El crítico y historiador de filmes Stephen Teo (2005:1), quien ha estudiado a Wong ampliamente, destaca que en el cine de este, "Hong Kong y el cine son uno", para él es esa inquieta energía de la ciudad lo que alimenta a sus películas y las hace

tan fragmentarias y caóticas como la identidad honkonesa. Wong no solo ha sido reconocido como un director de culto, de aquellos que no utilizan libretos pre-existentes, pues no pertenecen a la rígida tradición de calidad que tanto criticara François Truffaut. Muy al contrario, Wong se perfiló, desde un principio, como un director de los que interpretan las influencias externas artística e innovadoramente. Para empezar, Wong fue asistente del director de la Nueva Ola original, Patrick Tam. Entre sus influencias literarias se cuentan Julio Cortázar, Harumi Murakami, Jin Yong, Liu Yichang, Raymond Chandler, Gabriel García Márquez, Osamu Dazai y, en particular, Manuel Puig, de cuya novela *Boquitas pintadas*, Wong plasma, a su manera, en *La verdadera historia de Ah Fei*. Otra de sus influencias es la nostalgia. De familia shanghainesa, Wong creció en el Hong Kong de los años sesenta cuando su familia debió emigrar para escapar de la amenaza del comunismo. Según Teo, en la trilogía, Wong recrea el Hong Kong de su infancia.

El primer filme de la trilogía fue planeado en realidad con una secuela, pero debido a que fue un fracaso taquillero, Wong tuvo que esperar casi una década para materializar su sueño. *La verdadera historia de Ah Fei* narra la búsqueda infructuosa de seis personajes en pos de la

felicidad. El protagonista, Yuddy, es el típico rebelde sin causa. De hecho ese fue el título con el cual el filme fue presentado en inglés: *Rebel without a Cause*. La desdichada relación entre Yuddy y su madre adoptiva, y su eterna búsqueda de su verdadera madre, hacen que Yuddy vaya de una relación disfuncional a otra. Su desdicha, a su vez, provoca una cadena de amores no correspondidos: la incapacidad de Yuddy de amar a Lai-Chen y a Lulu se transforma en la negativa de estas a amar a otros hombres.

En los últimos tres minutos del filme, un dandi, interpretado por Tony Leung Chiu-Wai, se arregla frente al espejo lenta y elaboradamente. Después, toma su dinero de la mesa del tocador, enciende un cigarrillo y abandona la habitación, todo sin decir una sola palabra. Sin embargo, es su lenguaje corporal lo que lo conecta con el difunto Yuddy, de modo que si la película hubiera tenido éxito, Leung habría sido el protagonista de la secuela. Cuando *Queriendo amar* se estrenó, fue inmediatamente asociada a *La historia* debido al tema de amor no correspondido y a ingeniosos juegos con las locaciones, banda sonora y personajes similares. De hecho, Wong reunió, en esta película, a Leung mismo y a Maggie Cheung, la inolvidable Lai-Chen de *La historia*, quien interpreta a otra mujer con el

mismo nombre. En *Queriendo amar*, Wong delinea personajes maduros con más responsabilidades y relaciones interpersonales más trascendentes que los jovencitos despreocupados de *La historia*. Mo-Wan y Lai-Chen comienzan una extraña relación afectiva poco después de enterarse de que sus respectivas parejas tienen una relación extramarital. Sin embargo, cuando la presión aumenta y sus sentimientos se complican, deciden separarse. Finalmente, *El año 2046* completó la trilogía casi por casualidad. Wong tenía planes de crear un proyecto aparte con secuela, pero terminó filmando solo una película y, por sus características, críticos y espectadores la asociaron con las otras dos películas de modo que terminaron por constituirse en una trilogía. Son precisamente los ingeniosos juegos de Wong, esta vez con el tiempo, los que unen a los tres filmes. Curiosamente, *2046* retoma justo donde *La historia* comienza y *Queriendo* termina, por lo que hace una retrospectiva hacia el origen del proyecto pero, a la vez, sirve de secuela de *Queriendo*. Mientras que el Chow Mo-Wan de *Queriendo* es un tímido héroe romántico, el de *2046* es un cínico mujeriego sin rumbo como el Yuddy de *La historia*. Y así va por la vida, yendo de una relación a la otra sin encontrar a la mujer que perdió y haciendo mella en cuatro mujeres que le afectan de variadas maneras: Su Li-Zhen, una mujer quien tiene exactamente el mismo nombre que su alma gemela pero en mandarín (la lengua oficial de China, que se opone al dialecto cantonés hablado en Hong Kong), Wong Jing-Wen, la hija de su casero, Lulu, la bailarina de *La historia*, y Bailing, una bailarina venida de China continental.

Mapas del trauma de Hong Kong en los años 60/90/2046

Los traumas tienen funciones y características diferentes pero, a la vez, complementarios. Para Dominick LaCapra (2001: 186) los traumas

son signos de rupturas pasmosas o quiebres en la experiencia que se manifiestan después del acto traumático. Dos de las maneras en las que se manifiestan es a través de lo que él llama escritura o práctica significativa traumática o pos-traumática. La escritura traumática se puede definir como un conglomerado de procesos de exteriorización, reprocesamiento y, hasta cierto punto, análisis y materialización del pasado, procesos que, dice LaCapra, sirven para aceptar experiencias límite y sus efectos. Del trauma, Kirby Farrell (1998:12) dice que es una metáfora cultural puesto que no todos en el mismo grupo social experimentan los traumas o son afectados por estos de la misma manera. Según él, lo postraumático actúa como un espacio en el cual patrones de símbolos y emociones extremadamente importantes, pero peligrosos, por lo general se refuerzan mutuamente y adquieren confirmación cuando condiciones sociales particulares y presiones históricas se intersectan (mi traducción, Farrell). Cuando un grupo social sufre un trauma, los sobrevivientes responden produciendo formas alternativas para defenderse de la aniquilación de sentido e identidad. Así, el trauma se puede usar con fines terapéuticos, para inspirar terror, para reforzar lazos afectivos, para causar sufrimiento en terceros, para sobrellevar situaciones, como protesta, para inducir memorias o para producir memorias falsas.

Para Ann Kaplan (2005: 66) los eventos traumáticos pueden afectar las narrativas públicas de una nación entera, causando casos de amnesia o desplazamientos colectivos. La diferencia es que perpetradores y víctimas olvidan y desplazan de maneras diferentes. La obra de intelectuales y de académicos se puede publicar solo cuando la nación entera esté lista para escuchar a las víctimas. Con respecto a este punto, Farrell (1998: 14) concuerda con Kaplan. Señala, este, que según un estudio de Judith Lewis Herman, el tema del trauma psicológico está sujeto a ser reprimido, olvidado y prohibido periódicamente.

Estas reflexiones teóricas explican cómo Wong Kar Wai traza los planos imaginarios de la ciudad de Hong Kong y del estado psicológico del honkonés en su trilogía. Es decir, Wong inscribe el trauma en sus filmes. Al exteriorizar, reprocesar y materializar la década de los años sesenta, permite a sus personajes aceptar sus propios traumas. Además, en sus películas viven personajes en constante movimiento tanto física como síquicamente. Algunos emigran, otros son desplazados por las circunstancias. Por eso, sus filmes son metáforas de las ansiedades que invaden a sus paisanos, así como su interpretación personal de los eventos históricos que motivaron esas emociones y, por lo tanto, una historiografía particular de Hong Kong. Como sobreviviente de esos traumas y como un ser humano tratando de preservar su identidad en medio de la transición del imperio británico al régimen totalitario de la República de China, Wong produce *La historia*, *Queriendo* y *2046* como formas alternas que coexisten con discursos coloniales y neoimperialistas. Se podría hasta decir que utiliza el trauma para dar terapia a sus espectadores, reafirmar el sentido de pertenencia entre su gente —un pueblo que no participa en actividades políticas muy frecuentemente—, lidiar con el miedo bajo la política de los dos sistemas económicos en un solo país, inducir memorias de traumas olvidados e impedir su represión. Wong también utiliza el trauma para dar forma a la trilogía. Sus innovadoras técnicas cinematográficas, entre las que destacan el momento perdido y las emociones retardadas, la ambigüedad, la fragmentación, la incertidumbre y las exploraciones de los recovecos de la mente, son solo algunas de las formas en las que los traumas se manifiestan. Esa capacidad que tiene de estar en dos sitios a la vez, le ha permitido producir un nuevo espacio, una heterotopia foucauldiana, para expresar los sentimientos colectivos de desplazamiento y de angustia de un pueblo cuyo destino fue decidido por otros.

Espacios heterotópicos: la urbe y la sique

Dice Ackbar Abbas (1997: 147) que junto con el cine, la forma cultural más desarrollada en Hong Kong es la arquitectura. Hay, en efecto, una relación simbiótica entre ambas manifestaciones pues son medios altamente visuales y porque, según Abbas, la primera se desarrolló mientras la ciudad moderna emergía. Los cineastas de la Nueva Ola original fueron celebrados por incorporar escenas urbanas y explorar cambios sociales e históricos en la urbe (Rodríguez, 2001: 65). Por eso, no es de extrañar que Wong trazara mapas toponímicos y arquitectónicos de la ciudad en algunos de sus filmes (*El expreso de Chungking*, *Ángeles caídos*, *Mientras caen las lágrimas*). Pero lo que distingue a su trilogía de los años sesenta es la evasión intencional de marcadores físicos de lo urbano, con lo cual crea un espacio alternativo de expresión fuera de discursos coloniales o neocoloniales. Así crea una galería de imágenes que subvierten prácticas de calibración, obliteración y simbolización. Pero los referentes espaciales que identifican el entorno con Hong Kong desaparecen: en lugar de templos o rascacielos o puntos localmente conocidos o nombres de calles y de distritos, Wong muestra callejones oscuros, edificios destartados, casas de mala muerte y cuchitriles. La ausencia de imágenes típicas de la ciudad, lejos de convencer a un espectador suspicaz de que no es en Hong Kong donde sucede la acción, lo confirma. Junto con esa ausencia que es presencia, Wong utiliza marcadores de tiempo para jugar con la noción de Hong Kong como un lugar prestado que opera dentro de un tiempo prestado y revelar los serios traumas de los habitantes de la ciudad.

La historia de Ah Fei

En una de las primeras escenas del filme, Yuddy flirtea con Lai-Chen en el puesto callejero

donde trabaja, mientras el reloj de pared sirve de mudo testigo. Dice: "Me verás en tus sueños", y se aleja. En la siguiente escena, se muestra una bucólica vista de la jungla filipina mientras, en el fondo, suena una melodía de principios de los años sesenta. Después de coquetear por tres días, hace su movida: se fija en su reloj de pulsera por un minuto, le pregunta qué fecha es y le dice que un minuto antes de las 3, del 6 de abril de 1960, serán amigos. Así se van haciendo amigos de un minuto y de dos, hasta llegar a ser amigos de una hora. En tan solo cinco minutos de metraje, Wong cruza la línea divisoria entre el pasado y el presente magistralmente, utilizando marcadores de tiempo que casi imperceptiblemente llevan al espectador de la década de los años sesenta a la década de los noventa y viceversa. Yuxtapone el contexto del traumático traspaso de 1997 (el tictac del reloj y la insistencia en fechas y horas exactas) a un pasado inmediato menos preocupante (6 de abril de 1960), a un pasado idílico en las Filipinas, si la madre biológica de Yuddy no lo hubiera dado en adopción. Wong también recurre a otras técnicas para borrar la barrera entre pasado y presente y, en el proceso, desplazar los miedos y las angustias que generara el traspaso. Entrelaza imágenes visuales (el miserable puestucho y los oscuros callejones, las soleadas copas de los árboles) con imágenes auditivas (la música de finales de los años cincuenta y comienzo de los sesenta, el reloj en su furioso tictac) que transportan al espectador de una época a otra. La acción transcurre en los callejones de un distrito empobrecido sin nombre o en cabarets de segunda, viejos edificios de apartamento, o restaurantes sin letreros que ubiquen al espectador en una época o lugar determinados. Nuevamente, la intención de Wong es desplazar ansiedades hacia otros focos. El papel de la banda sonora es crear una atmósfera de nostalgia y para caracterizar a Yuddy como un ser desplazado de

un centro armonioso. La melodía "Perfidia", de Javier Solís, se convierte en el tema de Yuddy y es interpretada tres veces en el filme: cada vez que su desdicha tiene consecuencias en las vidas de otros, para marcar el momento exacto en el que Yuddy, quien se compara con el ave sin patas del proverbio², detiene su frenético vuelo para morir pues ha fracasado en su búsqueda de la felicidad y cuando el dandi (el *doppelganger* de Yuddy) entra en acción.

El tema del tiempo aparece cada vez que una relación potencial se frustra debido a la incapacidad, miedo o falta de voluntad de los involucrados. De ese modo, los personajes entrelazan sus destinos brevemente pero continúan en diferentes direcciones angustiados y deshechos. Los relojes recurrentes simbolizan el fin inesperado de relaciones que no han comenzado ni siquiera. La madre adoptiva de Yuddy jamás le revela quién es su verdadera progenitora, creando entre ellos una relación de amor y de odio. Él, a su vez, rehúye el compromiso con sus novias porque, como el ave proverbial, vuela sin cesar buscando algo que jamás encontrará. Lulu, por su parte, le grita al amigo de Yuddy, que se enamora de ella: "No me ames," mientras que el fiel policía se cansa de esperar a una Lai-Chen indecisa y se hace a la mar. En las Filipinas, su camino se cruza con el de Yuddy, pero este muere en un incidente provocado por él mismo, antes de que pudieran concretar una amistad significativa. *La historia* es la única de las tres películas producida antes del traspaso y, por lo tanto, al expresar las ansiedades de seis personajes en interacciones desalentadoras con otros, provee una metáfora de los sentimientos de pérdida y de desplazamiento cultural causados por la especial condición de los honkoneses; una condición que los tiene atrapados entre el pasado colonial y un nefasto futuro, bajo la égida del comunismo neoimperial, entre la liberación de una potencia de la era del

Capitalismo Tardío y su reabsorción por una economía socialista, que lentamente se ha transformado en una feroz economía capitalista. En pocas palabras, Hong Kong refleja la condición de ser lo que el escritor local Dung Kai-Cheung (1998) llama “el centauro del Oriente”.

Queriendo amar

El segundo filme de Wong Kar Wai aparece casi una década después, de modo que las intersecciones arbitrarias de los personajes de *La historia* se convierten en intersecciones menos impulsivas pero más complejas. En *Queriendo*, una interpretación más madura del momento perdido revela ansiedades perturbadoras que persiguen al honkonés del período posterior al retorno a la “madre patria.” Si los primeros cinco minutos de *La historia* establecen el ambiente de la película, los ciento veintisiete minutos que tarda *Queriendo*, cautivan al espectador con sus magistrales interpretaciones y reinterpretaciones del momento perdido. Al reducir el número de protagonistas a dos, Wong concentra el impacto de la potencial relación entre dos entidades (Mo-Wan y So Lai-Chen, metáforas de China y de Hong Kong, Oriente y Occidente, Comunismo y Capitalismo). La

acción transcurre en el Hong Kong de 1962, en un viejo edificio de apartamentos en donde ambos buscan una habitación para rentar. Dos personas conversan, una de ellas en cantonés, el dialecto oficial de Hong Kong, y en shangainés, el dialecto de la casera y de la nueva inquilina, Lai-Chen). La conversación bilingüe simboliza la traumática unión de la isla y de China continental.

Justo cuando Lai-Chen abandona el apartamento para recoger sus pertenencias, Mo-Wan toca la puerta de la señora Suen en vano. Por fortuna, encuentra una habitación en el apartamento de al lado, donde la familia Koo. Así, el destino quiso que fueran vecinos y que se mudaran el mismo día. En las próximas semanas, se cruzan constantemente. Juegan *mahjong* con sus caseros en el apartamento del uno o del otro, toman sus alimentos todos juntos, charlan, se hacen amigos. Lo que no saben, sin embargo, es que la esposa de él y el esposo de ella comienzan una relación extramarital que, irónicamente, los acerca más y más. Lai-Chen y Mo-Wan descubren que comparten una afición por los relatos de artes marciales. Se encuentran por casualidad en los callejones o en el puesto de comidas rápidas a los que van

cuando sus cónyuges están de viaje. Finalmente, no pueden ignorar el hecho de que cada uno de ellos posee un objeto que sus rivales poseen también. Mientras ella tiene un bolso japonés parecido al de la esposa de Mo-Wan, él posee una fina corbata que el esposo de Lai-Chen tiene. Lo que los acerca inextricablemente es que intentan descubrir la razón por la que sus respectivas parejas les fueron infieles. En el proceso, proyectan sus sentimientos encontrados con fatales consecuencias.

Comienzan a jugar juegos que los van distanciando. Se convierten en objetos de la necesidad emocional del otro, se buscan, se reúnen en restaurantes, se sienten culpables sin haber sido infieles, fingen que son sus rivales, representan una escena en la que están rompiendo la relación. Aunque las razones reales de su separación no son claras, Wong se asegura de que los espectadores entiendan que hay una miríada de razones por las que ellos no pudieron sostener la relación. La incapacidad, falta de voluntad y miedo de los personajes inmaduros e irresponsables de *La historia* toma una dimensión psicológica en *Queriendo*. Dimensión que Wong representa en esos juegos sicóticos y en imágenes esquizofrénicas

–voces en *off*, cámara lenta, tomas parciales de relojes y de cuerpos humanos, tomas de personajes solos hablándole a otro personaje que no aparece en escena– y en imágenes intertextuales e intervisuales –citas literarias, la sucesión de vestidos chinos (*cheongsam*) que porta la protagonista, melodías que expresan ansiedades de los personajes, y escenas televisivas de una visita del presidente francés Charles de Gaulle a Camboya en 1966–.

El tema del tiempo apremiante toma nuevas formas en este filme: los vestidos de Lai-Chen y un nuevo tema musical. Los relojes aparecen solo parcialmente y con menos frecuencia e importancia. El reloj señala un evento crucial solo una vez, cuando los protagonistas se dan cuenta de que han sido burlados por sus respectivas parejas. A partir de ese momento, el relato se fragmenta como si expresara la dislocación de los personajes. Mientras el papel del reloj disminuye, los *cheongsam* funcionan como modos de marcar el paso del tiempo en los cuatro años que abarca la acción y para conectar los años sesenta con las siguientes décadas, cuando Hong Kong se transformó en uno de los centros de modas y de la industria textil en Asia. De ese modo, Lai-Chen viste cerca de una docena de trajes –cada uno más hermoso y elegante que el anterior– que contrastan con los oscuros y anónimos callejones y pasillos. Por otra parte, el tema musical que acompaña a los amantes, compuesta por Shigeru Umegayashi, es un tema original de otra película, *Yumeji*, pero Wong se apropia de ella exquisitamente. En una edición especial de *Queriendo*, un ensayo interactivo de Joanna Lee (2000) afirma que “este seductor vals, con su fascinante conjunto de cuerdas, simboliza los pasos tentativos y románticamente intrigantes de los bailarines. El ritmo, a su vez, plasma la paradoja de la pasión y de las obligaciones sociales de los sexos” (mi traducción). Para marcar el

paso del tiempo, en la película suena, cada vez que un momento perdido ocurre, y resuena sin cesar en los pasos de la pareja al divagar por las callejuelas, escaleras y corredores en un vals incorporado que solo puede persistir en las grietas de sus seres deseantes.

El año 2046

Mientras que *La historia de Ah Fei* es acerca del cúmulo de emociones del Hong Kong anterior a 1997, *Queriendo amar* trata sobre los efectos postraumáticos del traspaso, y *2046* retrata un nuevo tipo de ansiedad, la preocupación concerniente al modelo administrativo “un país, dos sistemas”, que caracterizaría el período de transición de 1997 al 2047. *2046* es un significativo polisémico en la trilogía de Wong. En *Queriendo* es el cuarto de hotel en donde Mo-Wan y Lai-Chen podrían haber consumado su pasión. En *2046*, es una habitación con una gran carga emocional que afecta a todos sus inquilinos. Es ahí donde Lulu muere echando de menos a su amado Yuddy, donde Jing-Wen monologa en japonés tras el forzado rompimiento con su novio japonés, donde Bailing comienza una triste relación puramente sexual con nuestro héroe, y la habitación que este deseaba inicialmente. *2046* es también el número de la habitación de hotel donde Mo-Wan y Su Li-Zhen, camboyana, viven mientras están en Singapur, el escenario en donde ocurre la historia de ciencia ficción que Mo-Wan co-escribe con Jing-Wen, y el lugar utópico donde la gente va “a recobrar sus memorias perdidas”. El secreto que Mo-Wan le susurra a un árbol en las últimas escenas de *Queriendo*, es, finalmente, revelado en el filme *2046*: “Una vez amé. Después de un tiempo, ella desapareció. Se fue al 2046 (la habitación de hotel) a esperarme, pero no la pude encontrar. Nunca supe si me amó. Todas las memorias son rastros de miedo”.

El significativo 2046 adquiere dimensiones insospechadas cuando Wong, magistralmente, conecta la historia de amores y desamores de un hombre y de una mujer en los años sesenta con el contexto poscolonial del retorno de Hong Kong a China y de las dislocaciones físicas y emocionales causadas por ese evento histórico. *“Nadie regresa del 2046”*, dice el personaje del cuento de ciencia ficción de Mo-Wan, *“nadie excepto una persona porque algunos se escapan con facilidad mientras que a otros les toma más tiempo”*. Mo-Wan es el primero que regresa del 2046, el cual puede interpretarse como el número del cuarto de hotel, o como la experiencia traumática de la ruptura, o como el año que antecede al 2047, el fin de los cincuenta años de transición. Sea cual fuera la respuesta, lo que a Wong le interesa es asegurarse de que los espectadores entiendan que hay graves consecuencias al pasar por ciertos umbrales. Mo-Wan se convierte en el primero en regresar del 2046 porque no soporta los recuerdos de aquella de quien amó una vez. Y si una vez tuvo el corazón roto, después es él quien se convierte en un rompecorazones que utiliza a las mujeres para llenar su tiempo y, al final, las descarta como objetos usados e inservibles.

Wong retoma el uso de las fechas para expresar el tema del tiempo apremiante en su tercer filme. Es así que las fechas no solo sirven como marcadores de tiempo, sino que, también, documentan eventos claves de 1966 y 1967, proyectan mapas imaginarios de la topografía mental de individuos dislocados, y realizan una conexión con una fecha fatídica, el 1.º de julio de 2047. Dos escenas ocurren en una fecha muy emocional para muchos: el 24 de diciembre. En la Nochebuena de 1966, Mo-Wan, casualmente, se encuentra con Lulu, quien aún está de luto por Yuddy. Pero, en lugar de desahogarse, ella esconde su pena tras una fachada de encono. En una de sus típicas intersecciones, Wong Kar

Wai representa un “momento perdido” entre dos seres que, lejos de desarrollar vínculos afectivos en un día tan festivo y tan lleno del espíritu navideño, se alejan irremediamente. La siguiente Nochebuena, Mo-Wan y su vecina Bailing salen a cenar. Mientras caminan por las típicas callejuelas apenas iluminadas del Hong Kong de Wong, hablan de su relación. Hace ya algunos meses que están coqueteando pero ella quiere algo más. Le pregunta para qué gastar más tiempo si uno encuentra a la persona correcta, a lo cual él responde que un hombre como él no tiene más que tiempo y que él necesita compañía. Ella se pregunta si para él la gente solo sirve para llenar el tiempo libre. Su respuesta cínica es que otros pueden tomar su tiempo prestado si así lo desean y requieren. Poco después, sus coqueteos degeneran en sexo casual para él, pero, para ella, se convierten en un amor frustrado porque ella sí desarrolla sentimientos hacia él. Wong utiliza una fecha real entre esas dos navidades –22 de mayo de 1967– para conectar la historia local con el contexto global. Es por esta fecha que los disturbios políticos de Hong Kong estaban llegando a un clímax: un toque de queda fue impuesto, bombas caseras circulaban libremente, y la economía se estancó. Al insertar metraje de los disturbios del 66 y del 67, Wong hace una conexión entre eventos reales que conmocionaron al territorio y a los corazones atribulados de sus contemporáneos ante el nuevo plazo impuesto por el modelo “un país, dos sistemas”. Si Lulu es un ejemplo de las emociones retardadas del honkonés, Mo-Wan ejemplifica el concepto del tiempo prestado que resume la situación apremiante de Hong Kong como colonia británica y como apéndice de la llamada madre patria.

Los juguetes inmaduros de Yuddy y sus contemporáneos se convierten en las complicadas relaciones de Mo-Wan y Lai-Chen y, más tarde, en las relaciones infructuosas de Mo-Wan y sus

mujeres, relaciones marcadas por la naturaleza diaspórica del honkonés. En *Queriendo*, los protagonistas no son capaces de tener una relación estable no solo por sus ataduras a sus respectivos cónyuges sino, también, porque son símbolos del honkonés incapaz de estabilizarse en Hong Kong. Como un típico sujeto siempre en transición, siempre emigrando de China continental o hacia las comunidades de cantoneses de ultramar, Mo-Wan acepta un trabajo en Singapur casi inmediatamente después de la ruptura/“momento perdido”. Pero él no es el único que huye de Hong Kong, Lai-Chen también emigra y sus antiguos caseros, los Koo y también la señora Suen. Al igual que en los años sesenta, el reloj avanza frenéticamente y no parará hasta el 2047, el último año de los cincuenta que Deng Xiaoping le otorgó a Hong Kong para integrarse a los sistemas económicos y políticos de la madre patria. Como Mo-Wan, los honkoneses tratan de suprimir esos dolorosos recuerdos de épocas idílicas. Si el trauma de la primera película de la trilogía se caracteriza por los miedos y las ansiedades que acompañaron la descolonización, el trauma de la segunda película se caracteriza por una desesperanza total con respecto al futuro y una ansiedad causada por la recolonización de Hong Kong por la China continental, en especial en el contexto de las pretensiones neocoloniales de China en provincias o territorios rebeldes como Taiwán y el Tíbet. El trauma representado en la última película es aún más desesperanzador pues se caracteriza por el cinismo, la ausencia de emociones y la corrupción social y moral del futuro. Estas son las historias efectivas de los honkoneses desde la perspectiva caleidoscópica de Wong Kar Wai.

Notas

1. Según Terry Smith, por medio de la calibración se inician procesos para refinar, controlar y mantener el orden en poblaciones aborígenes, mientras que a obliteración se refiere a la eliminación de la cultura, la visión de mundo, las experiencias y, eventualmente, la existencia de grupos étnicos. La simbolización es la etapa en la que se transforma la realidad cultural al seleccionar partes de esta para representar ideas abstractas o tendencias ideológicas.
2. *Fei* significa, en cantonés: (1) un joven rebelde, (2) la acción de volar, por lo cual es apropiado que Yuddy (Ah Fei) sea un muchacho problemático que constantemente se compara con un ave sin patas que pasa toda su vida en pleno vuelo hasta que, al final de sus días, aterriza para morir.

Bibliografía

- ABBAS, ACKBAR
1997 *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: U of Minnesota P.
- CHOW, REY
1992 “Between Colonizers: Hong Kong’s Postcolonial Self-Writing in the 1990s”. *Diaspora*. 2. 2. Pp. 151-70.
- 1993 “Things, Common/Places, Passages of the Port City: On Hong Kong and Hong Kong’s Author Leung Ping-Kwan.” *Differences*. 5. 3. Pp. 179-204.

- CHU, YINGCHI
 2003 *Hong Kong Cinema: Coloniser, Motherland and Self*. London: Routledge.
- CLARKE, DAVID
 2002 *HongKongArt: Culture and Decolonization*. Durham, N. C.: Duke U. P.
- DUNG, KAI CHEUNG
 1998 "The Centaur of the East". *Hong Kong Collage: Contemporary Stories and Writing*. Ed. Martha P. Y. Cheung. Hong Kong: Oxford U. P.
- FARRELL, KIRBY
 1998 *Post-Traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*. Baltimore: John Hopkins UP.
- FOUCAULT, MICHEL
 1984 "Nietzsche, Genealogy, History". *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. N.Y.: Pantheon. Pp. 76-100.
- 2002 "Of other spaces". En: Nicholas Mirzoeff. *The Visual Culture Reader*. Pp. 229-36.
- KAPLAN, E. ANN
 2005 *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick: Rutgers UP.
- LACAPRA, DOMINICK
 2001 *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: John Hopkins UP.
- LALANNE, JEAN-MARC ET AL
 1997 *Wong Kar Wai*. Paris: Dis Voir.
- LAU, C. K.
 1997 *Hong Kong's Colonial Legacy*. Hong Kong: The Chinese U. P.
- LEE, JOANNA
 2000 "Ensayo interactivo". En: *In the Mood for Love*. Dir. Wong Kar Wai. Block 2 Pictures. DVD
- MIRZOEFF, NICHOLAS
 2002 "In Multiple Viewpoint: Diaspora and Visual Culture". En: Nicholas Mirzoeff. *The Visual Culture Reader*. Pp. 204-14.
- MIRZOEFF, NICHOLAS, ED.
 2002 *The Visual Culture Reader*. 2.nd ed. London: Routledge.
- PAYNE, ROBERT M.
 2005 *Ways of Seeing Wild: the Cinema of Wong Kar Wai*. October 13. http://www.ejumpcut.org/archive/jc44.2001/payne_for_site/paynetextonly.html
- RODRÍGUEZ, HÉCTOR
 2001 "The Emergence of the Hong Kong New Wave". *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*. Ed. Esther C. M. Yau. Minneapolis: U of Minnesota P. Pp. 53-69.

SMITH, TERRI

2002 "Visual Regimes of Colonization: Aboriginal Seeing and European Vision in Australia". En: Nicholas Mirzoeff. *The Visual Culture Reader*. Pp. 483-94.

STAM, ROBERT

2000 *Film Theory: An Introduction*. N. Y.: Blackwell.

TEO, STEPHEN

2005 *World Directors Series*. London: British Film Institute.

WONG KAR WAI, DIR.

1991 *Days of Being Wild*. Perf. Leslie Cheung, Maggie Cheung, Carina Lau, Andy Lau, Rebecca Pan, Jackie Cheung, Tony Leung Chiu-Wai. In-Gear.

2000 *In the Mood for Love*. Perf. Tony Leung Chiu-Wai, Maggie Cheung, Rebecca Pan, Siu Pin-lam. Block 2 Pictures.

2004 *2046*. Perf. Tony Leung Chiu-Wai, Zhang Ziyi, Faye Wong, Tatsuya Kimura, Carina Lau, Gong Li. Block 2 Pictures.