

José Eduardo Hernández García
Título de la Serie: "México Express"
Año: 2024



Iluminación y color en el cine contemporáneo del director Wong Kar-wai, un acercamiento a la película *Chungking Express* (1994)

Lighting and color in the contemporary cinema of director Wong Kar-wai, an approach to the film Chungking Express (1994)

José Eduardo Hernández García*

Resumen

En este artículo de investigación se aborda la filmografía del director hongkonés Wong Kar-wai mediante la exposición de sus principales características, técnicas, temas y el estilo propio que ha forjado a lo largo de su carrera. Se contempló como referencia y como objeto de análisis la película *Chungking Express* desde un enfoque del diseño y la comunicación visual para crear un proyecto y propuesta fotográfica como resultado y objetivo final.

Palabras clave: Iluminación, color, sensaciones, Hong Kong, contexto histórico, sociedad, composición, estética, estilemas, significado, signifi-
cante, ciudad, travelling, ralentizaciones, barridos, técnicas, musicalidad, fotografía, emociones.

*Egresado de la Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Universidad Nacional Autónoma de México. Mail: by.traveler.1979@gmail.com

Fecha de recepción: enero, 2025
Fecha de aceptación: marzo, 2025
Versión final: marzo, 2025
Fecha de publicación: abril, 2025

Abstract

This research article addresses the filmography of Hong Kong director Wong Kar-wai, exposing its main characteristics, techniques, themes and own style that the filmmaker has forged throughout his career. The film Chungking Express was considered as a reference and as an object of analysis from a design and visual communication approach to create a photographic project and proposal as a result and final objective.

Keywords: *Lighting, color, sensations, Hong Kong, historical context, society, composition, aesthetics, stylems, meaning, signifier, city, tracking shot, slowdowns, sweeps, techniques, musicality, photography, emotions.*

Introducción

El cine es una forma de arte que logra crear la ilusión de movimiento a partir de fotogramas y se vale de diferentes recursos que se relacionan estrechamente con el diseño, como la composición gráfica, la puesta en escena, tipografías, uso del color y hasta la creación de personajes que participan; su análisis requiere una capacidad intuitiva y metódica de observación.

En el presente artículo de investigación, se realiza un análisis del contexto histórico de la creciente industria cinematográfica durante las décadas de los años de 1980 y 1990, cuando el constante crecimiento económico y militar de la República Popular China favorecía los nuevos modelos en las industrias culturales y las formas de consumir la cultura. Es así como los líderes se dan cuenta de la importancia del cine como narrador de historias para transmitir su cultura al mundo exterior.

Una serie de reformas del sistema político y económico tuvieron como consecuencia cambios ideológicos dentro de la sociedad china y, por supuesto, en las obras cinematográficas y sus directores. Se despertó una conciencia individualista y gradualmente sus ideas tenían más autonomía y perseguían expresiones y búsquedas artísticas más personales, estéticas, íntimas y humanistas. En este contexto, surgen directores importantes de la sexta generación, como Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai, Jia Zhangke, Lou

Ye y, por supuesto, Wong Kar-Wai, considerado uno de los cineastas más influyentes del siglo XXI, que se ha desempeñado como director, guionista y productor chino.

Como segundo apartado, se analizará en profundidad su estilo visual único, sus señas de identidad, narrativa visual y las temáticas particulares, así como los recursos visuales y auditivos que caracterizan al cineasta, lo mismo que su filosofía para plasmar conceptos tan complejos como el amor y la soledad y su voluntad de retratar la identidad de su ciudad natal, Hong Kong. Teniendo como objeto de estudio la iluminación, composición y teoría del color, se analizarán las características sobresalientes que identifican el estilo visual y narrativo del director, usando como ejemplo una de sus películas más representativas: *Chungking Express* (1994), en específico un par de escenas de esta película; esto, desde la perspectiva del diseño y la comunicación visual y la fotografía.

Como último apartado, y como parte de la investigación, se realizará y se explicará el proceso para realizar una serie fotográfica, tomando en cuenta y valiéndose de los recursos y estilo visual del cineasta, pero dando una identidad y estilo personal sin dejar de lado lo aprendido del director.

Fundamentación teórica

Ha sido un largo camino el que ha recorrido el cine chino hasta la actualidad. Teniendo en cuenta que desde el inicio el cine en China tuvo diferentes propósitos y objetivos, como un experimento, propaganda, arte o con fines comerciales, siempre ha sido un reflejo de sus transformaciones sociales, movimientos políticos y su camino a la modernización.

Es complicado comprender, empatizar y lograr una conexión con el cine de otros lugares y más cuando la distancia física, geográfica, pero sobre todo cuando se trata de culturas y perspectivas diferentes a lo conocido en “Occidente”. En China se consideró por mucho tiempo el cine como un producto del extranjero, no obstante, en los años treinta y cuarenta las mejores casas productoras de Shanghái y Hong Kong adoptaron técnicas y códigos *hollywoodenses* y los mezclaron con su tradición artística, literatura popular e ideologías de izquierda y nacionalistas.

Las bases del cine oriental de diversas maneras son diferentes al cine y al entorno occidental, especialmente pensando que el cine estadounidense domina la producción y comercialización de las películas, lo que provoca

que no se pueda tener una visión más amplia de otras culturas y no se pongan en juicio los códigos y técnicas de ver y hacer cine debido a la escasez de productos provenientes de Oriente.

El cine se introdujo en China en 1896 y la primera película china, *Montaña Dingyuan*, se hizo en 1905. En las primeras décadas, la industria cinematográfica se centró en Shanghái. La década de 1920 estuvo dominada por pequeños estudios y películas comerciales, especialmente en el género de acción *wuxia*¹. Después de quedar completamente envuelta por la ocupación en 1941 y hasta el final de la guerra, en 1945, la industria cinematográfica de la ciudad estuvo bajo control japonés y se vio gravemente restringida, así que los cineastas se mudaron a Hong Kong y otros lugares.

Fundada el 1 de octubre de 1949, la República Popular China sepultó los intentos de lograr una cinematografía coherente y de calidad al nacionalizar los estudios de cine y ejercer censura en todo el proceso, desde el guión, la obtención de permisos y hasta el producto terminado, características marcadas por la cuarta generación. La disputa entre nacionalistas y comunistas se reflejó en las películas producidas, en vista de que las películas nacionales que ya se habían estrenado y una selección de películas extranjeras fueron prohibidas en 1951; después llegó un punto muerto, entre 1987 y 1972.

La cultura occidental cataloga como quinta generación a los realizadores que surgen de la época de la Revolución Cultural (1967-1976). Bajo este contexto, y como consecuencia de la Revolución Cultural, durante la década de los ochenta las películas dejaron atrás las normas establecidas por el periodo de la ocupación japonesa; apostaron por devolver al cine su estética-visual, sonora y narrativa, por explicar historias libres de posturas ideológicas, con emociones más profundas y capaces de dirigirse a individuos concretos y no a una masa de población.

La etiqueta de quinta generación² se aplica concretamente a los miembros de la quinta promoción de la Academia Cinematográfica de Pekín, graduados el año 1982. Antes de este periodo, todos eran llamados *zhiging*, concepto creado durante el periodo maoísta para referirse a los “jóvenes instruidos” apegados a la ideología socialista y nacionalista. Muchos de ellos fueron enviados al campo a “aprender del pueblo” entrando en contacto con la China profunda, rural, tradicional, la población minoritaria, sin influencias de discursos de modernización emitidos por el Gobierno. Todo esto sirvió de modelo para una nueva sensibilidad como consecuencia de

los desplazamientos masivos de ciudades a zonas rurales, además de la re-apertura del Instituto del Cine (1978), lo cual fue un parteaguas importante para esta generación y la siguiente.

Los creadores de la quinta generación, al mudarse a estudios regionales, comenzaron a explorar la actualidad de la cultura local, de manera que las películas parecían casi documentales. En lugar de representar historias heroicas y de luchas militares, los temas se centraron en el drama de la vida cotidiana de la gente común. Además, presentaban un nuevo estilo de filmación, los directores utilizaron mucho color y planos generales para presentar y explorar diversos temas, desde la comedia negra hasta lo esotérico, pero siempre compartiendo el mismo rechazo a la tradición socialista-realista de cineastas de la era comunista.

Otros temas recurrentes son los de la China rural, la reafirmación de paisajes rurales y ciudadanos y el papel de la mujer en la sociedad tradicional, los cuales están en el cruce entre la vivencia personal y la perspectiva colectiva. La industria se vio enriquecida, desde mediados hasta finales de la década de 1980, con películas como *One and Eight* (1983) y *Yellow Earth* (1984); así, la quinta generación aumentó la popularidad de las producciones chinas en el extranjero, especialmente con el público occidental. Para la época final de la Revolución Cultural se estrenaron los *scar dramas*, que describen las consecuencias sociales y malestares emocionales dejados por la revolución comunista.

Este movimiento terminó después de las protestas y la masacre de la Plaza de Tiananmen en 1989, cuando varios de los cineastas se exiliaron a sí mismos a otros países como Estados Unidos y Australia, y otros tantos se dedicaron a trabajos relacionados con la televisión. Estas protestas y las políticas estatales de censura dieron lugar al siguiente movimiento cinematográfico con tintes vanguardistas y de manera clandestina hubo una ola de cineastas aficionados.

Es así como llegaría la sexta generación, la de aquellos realizadores que terminaron sus estudios en la primavera de 1989, quienes fueron menospreciados y obligados a trabajar con pocos recursos, una de las razones por las que cambiarían en muchos aspectos los códigos del cine chino. Muchas películas se filmaron de manera rápida y económica; utilizaron materiales como películas de 16 mm y video digital y casi siempre con actores y actrices no profesionales, lo que les daría una característica sensación de documental. El uso de tomas largas, cámaras de mano y sonido ambiental

cambiaban la forma de hacer cine comparado con las producciones exuberantes de la generación pasada. Se volvieron los temas más diversos, anclados a la cotidianeidad, se rechazó la institucionalización de la industria, había discursos más autónomos y menos limitados a los parámetros establecidos, se le empezó a dar prioridad a la sensibilidad del espectador, pero sin dejar de lado su capacidad crítica.

En esta, la llamada “sexta generación”, la preocupación está en la inserción de China en un mundo globalizado, la experiencia del capitalismo en la vida cotidiana y las contradicciones culturales de la “occidentalización”. El escenario predilecto es el mundo urbano. Con las transformaciones económicas y la reafirmación política del Partido Comunista Chino en el contexto de la caída del muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética, la censura se fortaleció. Sin embargo, esto no detuvo a los inquietos directores y sus cámaras. Comenzó a surgir una producción clandestina, de bajo presupuesto y rápida edición, que emulan al neorrealismo italiano: películas que reflejan principalmente la situación económica y moral de una sociedad en cambio, y reflexionan sobre los cambios en los sentimientos y las condiciones de vida. El trabajo, la vida cotidiana de los jóvenes, los vicios de una sociedad que comienza a conocer el capitalismo, etc. Aparecen las preocupaciones individualistas frente a la propaganda política o los intereses de la comunidad. (Ampuero, 2011)

Al analizar con detalle la cita anterior, se aprecia que salió a relucir la influencia del capitalismo, a pesar de todo esfuerzo de censura y control de parte del Estado. Los creadores encontraron una vía de escape para contar historias con una visión de la vida más individualista y antirromántica de la vida urbana contemporánea; demostraron un amplio bagaje cultural y representaron en especial a las personas marginadas y a los sectores menos apreciados de la sociedad, los afectados por la desorientación, la rebelión y la insatisfacción por el contexto socioeconómico de la China de esa época. Por ejemplo, *Beijing Bastards* (1993), de Zhang Yuan, se centra en la subcultura punk juvenil, presentando a artistas como Cui Jian, Dou Wei y He Yong mal vistos por muchas autoridades estatales, o la película debut de Zhangke, *Xiao Wu* (1997), que trata sobre un carterista provincial.

Históricamente, la zona oriente, sobre todo Hong Kong, Shanghái y la República Popular de China, han sido económicamente expansionistas

y sedes de grandes compañías multinacionales. Son centros financieros a nivel mundial, tiene presencia de muchos extranjeros, lo que las convierte en ciudades cosmopolitas y multiculturales, algo que provocó que la producción cinematográfica de China llegara a otros países y que las películas principalmente se proyectaran en el circuito internacional de cine.

Toda esta situación contextual, nacional e internacional de China se hace imprescindible para adentrarse en la vida y obra del director de cine Wong Kar-wai. Nació el 17 de julio de 1956 en Shanghai, China, siendo en su origen un emigrante exiliado de la sexta generación que vivió el proceso de cambio de Hong Kong como colonia de la corona británica a formar parte de la China Popular.

Conviene resaltar algunos aspectos que fueron esenciales como bases culturales de su futuro a su trabajo. Tuvo problemas para relacionarse con su entorno social debido a las diferencias de idioma; pasaba largas horas en los cines locales, ya que aprendió de su madre el gusto por el cine y por la música (en aquella época se hizo popular la música estadounidense y sudamericana). De su padre heredó el gusto por la lectura, la cual lo llevaría a encontrarse con escritores latinoamericanos como Gabriel García Márquez, Manuel Puig y Julio Cortázar; además, vivió en las cercanías de Chungking Mansions³, donde la estructura urbana y vecinal serán parte del paisaje de sus filmes.

En 1980 se graduó en Artes Gráficas del Politécnico de Hong Kong. Se interesó por la narración audiovisual y se matriculó en la Television Broadcast Limited (TVB) en un curso de Capacitación en Producción y pronto se convirtió en guionista de la televisora en su ciudad, también llegó a trabajar como guionista para películas de todo tipo, así conocería a muchos de sus contactos con los que trabajaría en el futuro. Se podría decir que el trabajo es de un equipo autoral, ya que varias personas contribuyeron a construir el discurso filmico y el proceso interpretativo que ayudaron a generar sus propios códigos. Entre los nombres que se reiteran en su equipo técnico, y los más significativos, se encuentran el australiano Christopher Doyle (fotografía), William Chang (dirección de arte y montaje), Frankie Chan y Roel A. García (bandas sonoras) y Maggie Cheung y Tony Leung (parte del elenco en varias de sus películas).

En 1988 llegó su ópera prima *As Tears Go By*, en donde ya se empezaban a distinguir sus principales rasgos narrativos y visuales, así como sus influencias. A continuación, una tabla donde se clasifica de manera cronológica la filmografía del director:

Tabla 1*Filmografía de Wong Kar-wai*

Año	Título	Título en chino
1988	<i>As Tears Go By</i>	旺角卡門 <i>Wong gok ka moon</i>
1991	<i>Days of Being Wild</i>	阿飛正傳 <i>Ah fei zing zyun</i>
1994	<i>Ashes of Time</i> <i>Chungking Express</i>	東邪西毒 <i>Dung che sai duk</i> 重慶森林 <i>Chung Hing sam lam</i>
1995	<i>Fallen Angels</i>	墮落天使 <i>Do lok tin si</i>
1997	<i>Happy Together</i>	春光乍洩 <i>Chun gwong cha sit</i>
2000	<i>In the Mood for Love</i>	花樣年華 <i>Fa yeung nin wa</i>
2004	<i>2046</i>	
2007	<i>My Blueberry Nights</i>	
2013	<i>The Grandmaster</i>	一代宗師 <i>Yi dai zong shi</i>

Fuente: Gómez Tarín, F. J. (2008). Wong Kar-Wai: grietas en el espacio-tiempo

En 2007 se propuso rodar su primera película en inglés (*My Blueberry Nights*), teniendo como protagonista a la cantante Norah Jones y en el reparto, otros actores populares como Jude Law y Natalie Portman. Otra prueba de su versatilidad es el video musical realizado para DJ Shadow (*Six Days*) en 2002 y la producción de grandes campañas publicitarias para empresas importantes como BMW, Motorola, Mercedes Benz, Lacoste, Dior, Louise Vuitton, Phillips, entre otras.

La filmografía de Wong Kar-wai: Estilemas

La obra de Wong Kar-wai está marcada por vivencias personales, su influencia literaria y que, con una mirada inocente sobre su infancia, demuestra una fijación por los años sesenta: nostalgia por los espacios y ambientes de la ciudad de Hong Kong y hasta por sus olores (se refleja en muchas escenas de comida en sus películas). Cuenta en diferentes películas historias que se entrecruzan e interactúan entre sí y, por lo tanto, poseen una gran cantidad de interpretaciones.

[...] de ninguna manera podríamos adjudicar al cine de Wong Kar wai el calificativo de «occidentalizado» y si el de personal, formalista o estéticamente renovador. Su obra es ampliamente representativa de un tipo de discurso que penetra en la cotidianidad para desvelar desde ella las contradicciones y desesperanzas que embargan al ser humano en una sociedad cuyo flujo discurre por los derroteros del sometimiento y la homogeneización; sus filmes trascienden la historia para acceder a la Historia. (Gómez Tarín, 2003b)

Como menciona Gómez Tarín, el cine de Wong Kar-wai tiene una esencia profundamente humana y esto sólo puede lograrlo a través de experiencias vividas y que conectan con los espectadores, porque reflejan una cotidianeidad de la vida urbana. También el autor plantea dos tipos de estilemas: los narrativos (significado, estructura y contenidos argumentales de los filmes) y los formales (el significante): forma y contenido; es más, la forma es el contenido.

Se podría entender e interpretar la filmografía de este director como una progresión constante y una persistente búsqueda por encontrar un estilo particular y muy personal. Está hecha de fragmentos de historias que se componen de anécdotas vividas, sensaciones y recreaciones llenas de melancolía y nostalgia a través de una serie de elementos repetitivos como el uso de planos poco comunes (nadies, cenitales, picados, contrapicados), composiciones descentradas, juegos con la luz y sombras, utilización de *travelling* y gran angulares en cuanto a la cámara. A ellos se suman los característicos efectos de edición, como la utilización de ralentizaciones y aceleraciones del tiempo o contrastes extremos de color y los virados o el empleo del blanco y el negro. Tanto los códigos como los personajes y los entornos convergen una y otra vez sobre sí mismos y se van nutriendo de la experimentación y conocimiento previo.

Un aspecto importante es el método que usa con sus actores. Los sumerge en un espacio, sin un guión previo y la interpretación está ligada al efecto que tienen los actores al experimentar una inmersión en un entorno que los condiciona y donde van construyendo juntos la historia; personajes y espacios van edificando la narrativa a través de la experiencia misma del rodaje. “Cada espacio puede proporcionar su propia tensión dramática. El espacio puede ser emocional o inquietante [...] a veces pienso que el espacio es el personaje principal de una escena. Es un testigo” (Wong Kar-wai, 2001).

Figura 1

Fotograma de *Chungking Express*



Fuente: *Chungking Express*, 1994

Por un lado, está la cámara como un testigo que observa desde una mirada que podría decirse que es el *alter ego* del mismo director. Es un mega narrador con una mirada inquieta, como si se tratara de un niño curioso que explora y se sorprende de todo lo que atestigua, una mirada demasiado humana que conduce a adentrarse en el exterior de los personajes y pone al espectador como un testigo más, como un primer espectador; así, cuando un personaje realiza una acción como prender un cigarrillo o beber algo, la mirada de la cámara observa con detalle la acción y lo pone en primer plano.

Lejos de la dirección de cámaras del cine hegemónico en donde la cámara es una mirada absoluta, con planos de situación donde aparentemente los personajes se encuentran solos y que se produce la secuencia habitual de plano-contraplano; la mirada de Wong Kar-wai nunca se sitúa en la mirada de un personaje, sino que desde un ángulo frontal puede mostrar a los personajes mirándose entre sí, frente a frente como si estuvieran separados por un espejo que los refleja y la cámara en el vértice de ese espejo observa lo que pasa en ambos lados.

La utilización de planos emblema, que podrían definirse como un recurso utilizado para introducir el dato principal de la película en un plano exclusivo únicamente para mostrar información importante para el relato, se puede ubicar en cualquier parte de la película y tiene tal capacidad de

pregnancia que se queda en la mente de los espectadores. Como es el caso de los planos vacíos de las paredes (texturas), la cabina telefónica, la imagen de la selva filipina que se repite a lo largo del filme en *Days Of Being Wild*, o las repeticiones de espacios como corredores, escaleras, portales, restaurantes, cruces de calles, ciudad con lluvia en la mayoría de sus películas.

Por otro lado, las composiciones descentradas en las que los personajes no parecen asumir el protagonismo, sino que los espacios son parte de la narrativa, la presencia urbana se manifiesta como un personaje más del que no se puede desvincular la historia, sobre todo en trabajos donde llevó este recurso a la exageración, como *Chungking Express* y *Fallen Angels*. Su cine, más que preocuparse por contar una historia, se encarga de relacionar a los personajes con su entorno inmediato.

El manejo de la cámara busca siempre a los personajes, en muchas ocasiones a través de un espacio vacío (*travellings*⁴ sobre las paredes, descentrados, desenmarcados), lo cual involucra al espectador como si fuera un personaje más dentro del relato con una mirada inquieta, curiosa y llena de sensaciones.

El paso del tiempo cinematográfico está impregnado de recursos como ralentizaciones, a veces casi imperceptibles, o de aceleraciones que, combinadas con la quietud de uno de los personajes (efecto que se logra con la actuación muy lenta o estática) afectan la temporalidad de la imagen, suspendiendo o acelerando la narrativa. El propio director, en una entrevista realizada por *Cahiers du cinéma* (1999) y que aparece en esta revista bajo su propia firma, ya decía: “La utilización que hago del *ralenti* es pragmática: es una llamada a una suspensión del flujo, una manera de dejar a los personajes y a los espectadores disfrutar de una mirada, de una atención a un ruido o a una luz”.

El recuerdo, el amor frustrado, el desencuentro, la ausencia tienen efectos perceptivos y sensoriales dentro de los filmes, puestos en escena con la acumulación de elementos (música, montaje, espacio, tiempo, planos). Una parte importante es la musicalidad de sus películas, donde se fusionan estas sensaciones con la música acompañada. Las composiciones musicales están ligadas a los ambientes y al espacio, refiriéndose a la ciudad de Hong Kong y como muestra del mestizaje cultural vivido desde sus tiempos de la colonia británica, aparecen melodías chinas, temas en inglés, y sobre todo canciones latinoamericanas y caribeñas, en especial en sus

películas ambientadas en los años sesenta. Por ejemplo, *Muñequita linda* en los lentos *travellings* en *In The Mood For Love*, o el *Cucurrucucú* en la voz de Caetano Veloso sobre un plano aéreo de las cataratas de Iguazú en *Happy Together*, pero su momento culminante con Nat King Cole cantando en español *Quizás, Muñequita linda* y *Aquellos ojos verdes*, en *In The Mood For Love*.

La iluminación y el color en sus películas son recursos que valen la pena analizar con detenimiento, ya que no sólo se queda en la parte técnica y su dominio del conocimiento de los aspectos básicos de estos recursos, sino también en la formalización del relato y el estilo particular del director con la utilización de contrastes extremos, colores pregnantes, muchos contraluces y sombras, blanco y negro muy contrastados y virados.

Figura 2

Fotograma de la película Chungking Express



Fuente: Chungking Express, 1994

Iluminación y color en el cine. Una mirada a la filmografía de Wong Kar-wai

El artista y diseñador Bruno Munari menciona que las imágenes que se encuentran en la vida cotidiana son parte de la comunicación visual. No solamente las imágenes que forman parte de las artes visuales comunican, también lo hace el comportamiento de una persona, su manera de vestir, el orden o el desorden de un ambiente, la manera de utilizar un objeto, un conjunto de materiales y colores que pueden dar sentidos positivos o negativos. La construcción de ambientes mediante el diseño de iluminación es un tipo de comunicación visual.

Mientras tanto, la imagen es el material básico del lenguaje cinematográfico y está constituida por códigos visuales, símbolos y cuestiones psicológicas y estéticas que abarcan desde el vestuario de personajes, escenografía, encuadres y composiciones, perspectivas, movimientos y recursos técnicos de cámara y, por supuesto, la utilización de la iluminación y el color. Crear imágenes significativas que transmitan sensaciones, que no sólo sean espectaculares o llamativas, ayudan a reforzar la historia y es parte del diseño de iluminación, que se ayuda de la teoría del color. El cine, como arte escénico, utiliza estos recursos del diseño para crear las ambientaciones y atmósferas de las películas y aunque no lo es todo, la luz es lo que permite al espectador ver las proyecciones de imágenes.

La importancia del cinefotógrafo es crucial, pues su trabajo consta de diferentes tareas respecto a la iluminación antes, durante y después de la filmación. Su trabajo requiere diseñar la iluminación para aprovechar el set en relación con el estilo de la historia; crear una atmósfera que ayude a contar la historia; y también ajustar la exposición de cada emplazamiento, las indicaciones que las regulan y controlan la iluminación.

Así, el director de fotografía se encarga de traducir el guión de la película y transformar la visión del director en imágenes. Es capaz de comprender y trabajar en equipo con otros participantes destacados en el rodaje y, al mismo tiempo, controla su iluminación y los operadores de cámara. Para esto, debe tener una amplia cultura visual y de la luz, reconociendo las formas en las que se han iluminado películas del pasado, sabe decidir qué tipo específico de iluminación usar o no, pero también puede crear algo nuevo para transmitir múltiples emociones al espectador. Como lo señala el cinefotógrafo Jacques Loiseleux, los momentos o escenas de iluminación que el fotógrafo ha logrado reunir en su memoria y la colección de sentimientos y de emociones ligados a la impresión luminosa forman parte de lo que llama la mnemoteca de la luz.

Por otro lado, sin la luz no existiría el color. Para poder percibir los colores, la luz necesita incidir en las células receptoras de los ojos y éstas responden a las diferentes longitudes de onda. Tales estímulos pueden variar de persona a persona y producir una respuesta diferente; por ejemplo, la falta de algunos aminoácidos en el ADN provoca que las personas no vean exactamente el mismo color o matiz. Los colores tienen valores personales, culturales y universales y, dada la exposición continua a ciertos estímulos tonales, es esa percepción visual la que convierte en un lenguaje personal la aplicación de los colores en el arte de escribir con luz.

Entonces, el color y la iluminación en los filmes tienen un valor dramático, así como descriptivo y representativo en el tiempo y narrativa de la historia, involucrándose directamente en la acción de expresar plásticamente y estéticamente el drama de una escena y de los personajes. Para muestra, las posibilidades estéticas y emocionales del uso del blanco y negro comunican concretamente códigos visuales fáciles de identificar.

La profesora e investigadora en el área de educación artística María Acaso afirma que el sentido de la vista capta la información y emplea el código del lenguaje visual para transmitirla, pues las imágenes son unidades de representación. Este lenguaje no necesita aprenderse estrictamente para comprenderlo, porque al emitirse desde la comunicación visual casi siempre es entendible su significado para personas de diferentes culturas.

En ese sentido, el diseño de iluminación comunica mensajes que, aunque sean fáciles de entender, pueden ser percibidos en diversos sentidos. El diseño de iluminación ha estado presente en obras escénicas, pictóricas y arquitectónicas desde sus inicios, con la finalidad de crear experiencias visuales mediante el uso de luz artificial o natural, basándose en la iluminación de la vida cotidiana para comunicar dichos mensajes. Al igual que otro tipo de diseño, el diseño de iluminación lleva a cabo un proceso de programar, proyectar, coordinar, seleccionar y organizar acciones y elementos para la producción de comunicaciones visuales.

El uso de los efectos luminosos de la luz solar se convierte en la paleta de colores del cineasta para comunicar emociones al espectador. Es un lenguaje que usa a su disposición para expresar su visión del mundo y gracias a su estudio y conocimiento de la luz puede decidir el tipo de direccionalidad, color, calidad y cantidad de iluminación o tal vez usar luz artificial valiéndose del equipo necesario para crear el estilo visual de la película. Entonces, la tranquilidad de un sol pálido de primavera, un bosque frío a la luz de la luna, un pasaje con niebla o una luz sofocante del desierto, un ambiente dramático previa a una tempestad, entre muchas otras, son valiosos recursos de iluminación y color que el cineasta utiliza en favor de la historia y refuerza las emociones vividas y personalidad de los personajes de la trama.

En la filmografía de Wong Kar-wai, el ambiente y escenarios, en su mayoría, suceden dentro de la ciudad en la que apenas se puede ver el cielo. Escondidos entre enormes edificios se muestran los rincones más sórdidos de la ciudad en un entorno gris, oscuro, donde parece llover habitualmente, como una expresión de nostalgia que, puesta en escena junto con música, personajes, guión y montaje, constituye el estilo personal del director, en

donde la ciudad es un personaje más. Wong Kar-wai usa inteligentemente los recursos cinematográficos que necesita para contar sus historias, mismos que logra manipular y dominar a lo largo de su carrera.

Estos estilemas juntos fluyen una y otra vez como retórica de la elipsis y como presencias dentro del cine de Wong Kar-wai, sombras, reflejos, siluetas, espejos, pantallas vacías, a veces en total oscuridad, los fuera de campo y desenfoques que hacen sentir al público como un testigo de la escena capaz de sorprender con los movimientos de cámara y *travellings* que se integran a la estética del relato. Se podría decir que esta acumulación de juegos de iluminación, color y demás estilemas alcanzaron su madurez en *In the Mood for Love*, donde a partir del uso de luces, sombras, color, blanco y negro y escenarios ya no son sólo parte estética de la historia, sino que integran la formalización y discurso de la película.

En la película *Chungking Express*, lleva estos recursos cinematográficos a una exageración cuya expresión se puede entender como una oda a la ciudad de Hong Kong y específicamente al gueto de Chungking Mansions, donde pasó mucho tiempo de su vida. Wong Kar-wai usa colores vibrantes y muy contrastados, *travellings*, ralentizaciones, aceleraciones y juegos con el espacio-tiempo para contar dos historias de desamor. Sin ser una película convencional, con un inicio, desarrollo y final o con un viaje del héroe hasta conseguir su objetivo, usa figuras literarias e imágenes poéticas y juegos en la narrativa. Con el guión de los personajes, cuenta las historias usando metáforas, objetos y canciones que se repiten como elementos y presencias que aparecen y desaparecen constantemente como ecos de las historias que se entrelazan de alguna manera.

Figura 3

Otros trabajos de Wong Kar-wai



Fuente: Imagen promocional del grupo irlandés The Cranberries (izquierda) y Mamas and the Papas (de izquierda a derecha): Denny Doherty, Cass Elliot, Michelle Phillips y John Phillips (Getty Imagos) (derecha).

Con *Chungking Express*, Wong Kar-wai se dio a conocer internacionalmente, junto con la genial fotografía de Christopher Doyle y Andrew Lau, valiéndose de técnicas de la *nouvelle vague*⁵ por el uso de monólogos de los personajes y escenas rápidas, cámaras manuales, grabación en las calles y tal vez también por su propuesta con más referencias a la cultura occidental, como en la música *dream pop* de Cocteau Twins, The Mamas & The Papas y The Cranberries. Esto lleva a la siguiente parte de la investigación, para la que se analizará una escena de la película de 1994 en donde se muestran los estilemas del director, la cual vale la pena analizar con detenimiento.

Metodología

El enfoque de esta investigación es de tipo cualitativo descriptivo porque se analizó la obra del director y su contexto histórico-social, particularmente la película *Chungking Express*. A la vez fue interpretativo, porque con base en el análisis e información recabada se realizó una interpretación formal y personal siguiendo los estilemas, narrativa, iluminación, colorimetría y principales temas de interés del director, sin dejar de lado un discurso visual propio para integrarlo a lo aprendido del director Wong Kar-wai en la realización de una serie de fotografías haciendo uso de los principales estilemas de su discurso visual.

El diseño de investigación es de tipo documental-hemerográfico. Primeramente, se realizó una investigación documental con base en libros, tesis y artículos de revistas consultadas en la biblioteca digital de la UNAM, así como en blogs de internet y artículos de profesores expertos en historia, cine, iluminación y diseño.

Posteriormente, se particulariza analizando la película *Chungking Express* de 1994, de la cual se tomó de referencia una escena en la que se hizo un análisis descriptivo desde el guión, la dirección de cámaras, la elección de iluminación, los tonos y colores usados, los estilemas y temas más representativos del creador y la manera de abordarlos hasta llegar a las escenas finales.

Para la toma de las fotografías se recurrió a dos modelos: un hombre y una mujer, ambos jóvenes. Se dispusieron escenarios y ambientes de la ciudad llevados al contexto de la Ciudad de México y Guanajuato para crear

las atmósferas e iluminación con las que se buscó transmitir sensaciones y emociones de nostalgia, soledad, desesperanza, melancolía, pero también placer, tranquilidad, euforia y un sentido onírico de la imagen.

Chungking Express

Cuenta dos historias que se relacionan a través de pequeños detalles sin llegar a conectar explícitamente la una con la otra y que son narradas de manera secuencial. Son protagonizadas por policías de Hong Kong que frecuentan el local de comida rápida *Midnight Express*. Tratan el desamor, la soledad y la obsesión mediante encuentros, amores no correspondidos y cruces improbables de desconocidos entre la multitud de gente que deambula en una ciudad cosmopolita y melancólica. Las tomas se llenan de matices, luces de neón, bares y puestos de comida rápida, dado que son parte del escenario para los personajes que, sumergidos en recuerdos, transitan en el peligro de los barrios bajos de la ciudad.

Estos personajes viven atados a objetos que tienen una relación con las personas que aman, como latas de comida, peluches, aviones, comida y otros objetos comunes, los cuales exponen su anhelo por el pasado y la nostalgia de su presente por pasiones vividas, además, simbolizan una obsesión desesperada por encontrar el amor. Este análisis se enfocará en la primera historia, específicamente una de las secuencias iniciales de la película.

Esta primera parte narra la historia del policía 223, He Zhi Wu, quien vive obsesionado con el recuerdo de su exnovia May, esperando su llamada, entre latas de piña que caducan la fecha de su cumpleaños, y con salir a correr “para sacar toda el agua de su cuerpo y así no poder llorar”.

Vaga por la ciudad sumergido en el afán de contacto físico y emocional, sus noches transcurren en soledad esperando una llamada, hasta que se cruza con una mujer misteriosa que, como antagonista y en contraposición al policía, va vestida con un abrigo de lluvia, lentes oscuros y peluca rubia (el arquetipo de la *femme fatale*). La mujer se mueve en los bajos mundos, traficando drogas hasta que se entera de que sus días están contados, ya que recibe una amenaza de muerte en una lata de comida. Ella también tiene una historia de amor perdido, al que como último acto decide darle fin antes de morir y mata a su exnovio anglosajón, a lo que se le podría dar un sentido político en la última escena, cuando cumple su venganza y deja atrás su peluca rubia.

Análisis de la primera secuencia



Escena Inical, minuto 1,24 y 1,35.

Fuente: *Chungking Express* (1994). Director: Wong Kar-wai, Director de Fotografía: Andrew Lau.

La escena comienza con algunas tomas de la ciudad, específicamente del barrio Chungking Mansions, con cuatro tomas en plano general, contrapicado y nadir, apenas se puede ver el cielo entre edificios, fábricas y casas. Las nubes se mueven rápidamente y se utiliza el recurso de edición casi imperceptible para acelerar el tiempo; hay poca iluminación ambiental y los colores son fríos y oscuros, lo que podría evocar la soledad de las ciudades. El personaje con voz en off comienza a narrar la historia y de fondo se escucha música dramática que dinamiza el ritmo de la escena. El guión comienza planteando un pensamiento sobre la sensación de vivir en una gran ciudad, rodeado de cientos de personas que se cruzan a diario, pero en la que existe una gran soledad y tristeza en el interior de las personas:

*Todos los días cruzamos nuestros caminos con
muchas personas.*

*Personas que nunca conoceremos o que serán
nuestros más cercanos amigos.*



Escena Inical, minuto 1,56 y 2,01

Fuente: *Chungking Express* (1994). Director: Wong Kar-wai, Director de Fotografía: Andrew Lau.

En un primer plano aparece el personaje principal, el policía 223, se presenta con la voz en *off* y con el recurso de grabar a bajos fotogramas por segundo (fps), después se duplican o triplican, para luego proyectar a los fotogramas estándar (24 fps); lo que da un efecto de tiempo acelerado, cuando en realidad es lo contrario, es una ralentización del tiempo. El policía camina rápidamente en una calle concurrida; el concepto de la sobrepoblación se hace presente entre rostros extraños que pasan alrededor mientras el policía parece ir buscando a alguien.

Con gran cantidad de barridos y movimientos rápidos de cámara, al mismo tiempo que el recurso de ralentización, los juegos con el tiempo y la percepción de lo que viven los personajes imprimen en la escena dramatismo y sentido de persecución. Con iluminación ambiental sobre todo el color blanco de la calle de una ciudad de noche, llena de iluminación pública y luces de locales y comercios, los colores se perciben fríos, oscuros, con los cuales es fácilmente identificable el ambiente solitario para las personas que viven en grandes ciudades.

*Soy policía, el número 223.
Mi nombre es He Zhiwu.*



Escena Inicial, minuto 2,07 y 2,10

Fuente: *Chungking Express* (1994). Director: Wong Kar-wai, Director de Fotografía: Andrew Lau.

Mientras continúa caminando, el policía se encuentra con un sospechoso que tiene el rostro cubierto e inicia una persecución en la calle entre locales y la multitud de personas. Con movimientos de cámara rápida y un ritmo acelerado, se muestran algunos planos generales y algunos planos con cámara en mano, como poniendo al espectador en el momento de la acción, sin dejar de lado los barridos y ralentizaciones la música, ambiente,

iluminación y color continúan siendo naturales de la calle, donde se perciben vehículos, locales y anuncios. Se enfoca en la visión del policía y en algunos planos generales y tomas desde lejos para darle contexto del lugar.

¡Detente!



Escena Inicial, minuto 2,13 y 2,17

Fuente: *Chungking Express* (1994). Director: Wong Kar-wai, Director de Fotografía: Andrew Lau.

Hay algunos planos generales y tomas desde lejos de la acción, pero siempre enfocando al personaje principal entre la multitud. El efecto de ralentización aparta al personaje del mundo que le rodea y enfatiza la acción de persecución del sujeto con barridos que se quedan presentes en la memoria. La iluminación clara de la ciudad y los colores saturados por luces de neón están presentes, acompañados de cláxones de vehículos y de la música dramática continua. En la primera imagen, podría hablarse de un plano emblemático del director, el cual es un claro ejemplo de cómo utiliza, moldea y juega con el tiempo, a la vez que les da un estilo y estética particular a sus películas.



Escena Inicial, minuto 2,19 y 2,23

Fuente: *Chungking Express* (1994). Director: Wong Kar-wai, Director de Fotografía: Andrew Lau.

La persecución continúa con una cámara de mano en momentos y después con un plano secuencia por la espalda del policía; los planos se observan descompuestos y asimétricos. Mientras el policía corre confundido, llega a un túnel lleno de comercios con anuncios fluorescentes, el policía se observa dudoso sobre la dirección que tomó el sospechoso; con un ligero contrapicado, el policía gira y ve nuevamente al sospechoso. La iluminación es oscura y fría por momentos y genialmente contrastada con las luces fluorescentes y colores vibrantes del neón, que son la principal fuente de luz; parece que el protagonista observa al sujeto entrar a un tipo de mercado donde hay gran cantidad de personas.



Escena Inicial, minuto 2,28 y 2,32

Fuente: *Chungking Express* (1994). Director: Wong Kar-wai, Director de Fotografía: Andrew Lau.

El sospechoso, que parece estar tapado con una bolsa en la cabeza, corre entre la multitud en un plano medio. El policía sigue su camino y aparece por primera vez la mujer con peluca rubia y lentes oscuros, de espaldas, y se observa que viene de frente el policía cuando de pronto se corta la secuencia para dar lugar a otro plano emblemático del creador.



Escena Inicial, minuto 2,34 y 2,35

Fuente: *Chungking Express* (1994). Director: Wong Kar-wai, Director de Fotografía: Andrew Lau.

El tiempo se hace nuevamente presente, esta vez con un primer plano de un reloj que marca la fecha viernes 28 de abril a las 8:59 de la noche. Hay una iluminación sombría y tonos azulados y fríos en lo que parece ser una oficina; cambia la toma y la cámara hace un acercamiento a la hora cuando cambia a las 9:00 de la noche, marcando la coincidencia entre los relojes con la hora exacta y anticipando el choque improbable entre los dos protagonistas.



Escena Inicial, minuto 2,37 y 2,43

Fuente: *Chungking Express* (1994). Director: Wong Kar-wai, Director de Fotografía: Andrew Lau.

Se produce el cruce entre los protagonistas, ambos sin saberlo, al encontrarse en un mercado donde hay mucha iluminación artificial, mostradores con luces led y focos incidentales que muestran variedad de frutas y gente pasando. Con un encuadre asimétrico, la mujer del lado izquierdo se muestra confundida y un poco indiferente ante el impacto casual mientras observa cómo se alejan corriendo los sujetos. Los colores vivos naturalmente de un mercado contrastan con la situación caótica, la música dramática y el guión con la voz en off continúan mientras la imagen se congela con la imagen de la mujer y se va desvaneciendo poco a poco.

Esto es lo más cerca que hemos estado.

Sólo 0.01 cm entre nosotros.

Pero 57 horas después...

...Me enamoraría de esta mujer.

Discusión

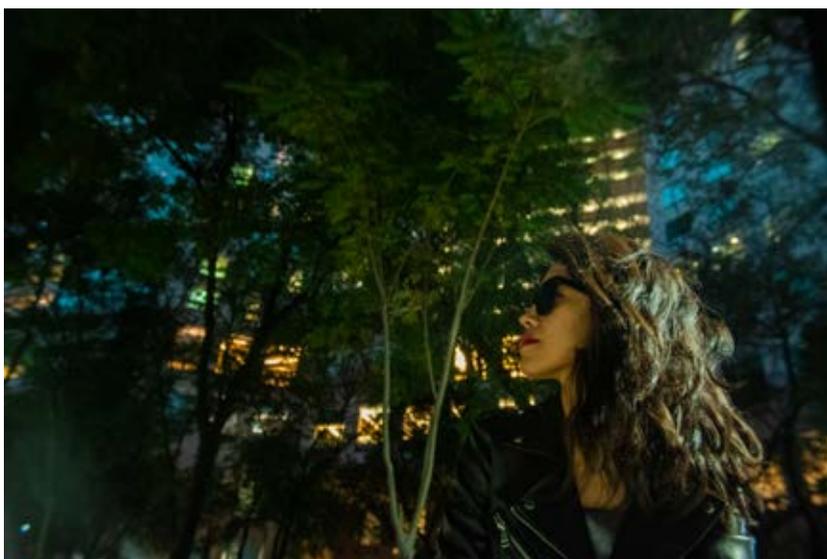
Como parte de la discusión, se presenta el diseño proyectual de una serie de fotografías que, inspiradas en los estilemas que se analizaron con anterioridad, tienen como referencia de la filmografía del cineasta varios recursos. Con ellos, se experimentó en las fotografías finales, para el montaje, escenografía, iluminación, vestuario, maquillaje, composición y edición.

En cuanto a la parte técnica, se utilizó una cámara fotográfica con accesorios de lentillas de acercamiento, con las cuales se lograron efectos de desenfoque, barridos, bosque y profundidad de campo, así como la iluminación fría que contrasta con los colores vibrantes y contrastados de la ciudad. El uso de accesorios comunes en el cine de Wong como cigarrillos, el humo y lentes oscuros se hace presente dentro del montaje.

También se utilizó el recurso de baja velocidad de obturación para lograr fisiogramas con el paso de los automóviles en las calles.

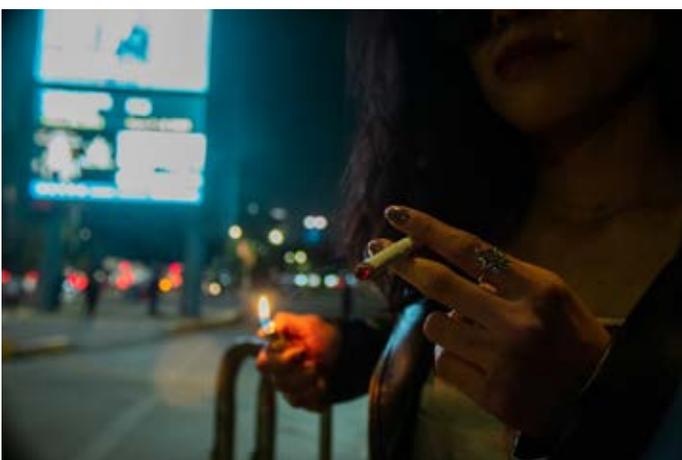
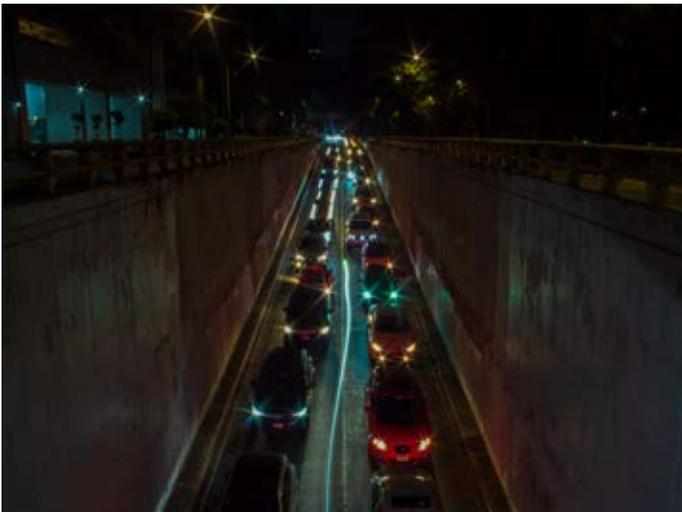
Otra similitud está en las escenas, donde la ciudad es un personaje más dentro de la historia. Se realiza una acción y hay acercamientos y movimientos de cámara hacia lo que sucede en el momento.

Al comparar el resultado obtenido en la serie de fotografías, se aprecian muchas similitudes con una cultura ajena al contexto nacional. La Ciudad de México y Hong Kong son dos grandes ciudades cosmopolitas en donde conviven diversas culturas, con infraestructuras de grandes edificios, comercios, tráfico y sobrepoblación.

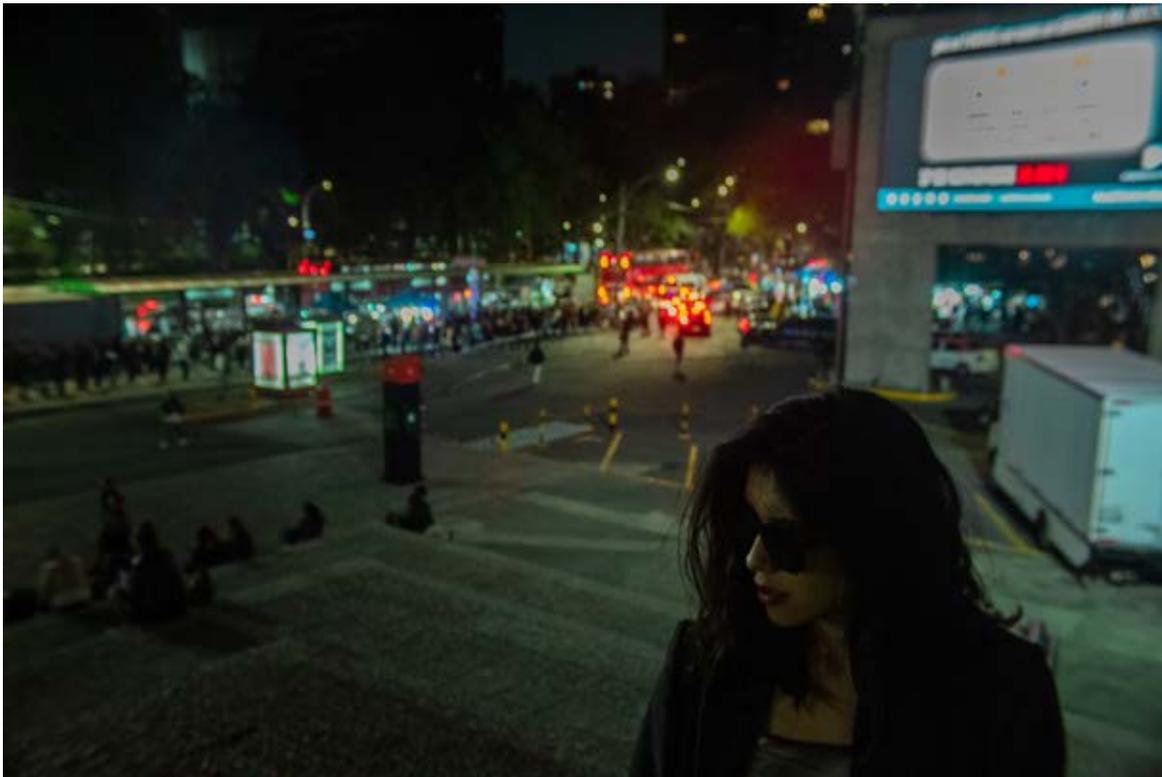




Fotografía artística de autor: José Eduardo Hernández, 2024.



Fotografía artística de autor: José Eduardo Hernández, 2024.



Fotografía artística de autor:
José Eduardo Hernández,
2024.

Conclusiones

En esta investigación se advierten de manera general las marcas personales que caracterizan al cineasta Wong Kar-wai. Aunque existen diversos análisis de su obra, la mayoría reconoce, incluyendo este análisis muy general de su filmografía, su manera única de contar historias fuera del mundo occidentalizado. En este caso, además del trabajo de investigación, redacción y análisis desde el punto de vista del diseño, se experimentó con las técnicas aprendidas del cineasta para crear un diseño proyectual de una serie de fotografías, en donde la influencia del cineasta está marcada no sólo en lo visual, sino también en la complejidad que enmarcan sus obras, mismas que fueron y siguen siendo una corriente de aire fresco para el cine de su época y el cine actual, que aunque parece lejana sigue siendo una referencia para el cine actual.

Puede parecer una obra completa, pero al final tienen sutiles conexiones entre sí y queda un camino hacia la posibilidad de contar nuevas historias, siempre buscando alternativas sobre las técnicas del cine comercial que domina el mercado y que también busca los temas en los cuales se plasman temas de la filosofía existencialista, la liberación juvenil y sexual y, por supuesto, el (des)amor, temas pocos abordados en el cine de una manera tan real, honesta y divertida.

Se trata de un cine que no se puede someter a los calificativos y las expresiones del modelo occidental, más bien es un cine que prioriza los efectos sensoriales y sentimientos. El tiempo efímero que maneja y penetra a través del espacio representa un momento concreto o detiene el tiempo en un espacio determinado, donde sucede una acción humana que se mezcla con una compleja voz en off de los personajes situándose como espectadores de su propia existencia; los diálogos se muestran en parte como narradores y también como pensamientos propios.

A las personas como espectadores les corresponde interpretar las imágenes y todo el conjunto de recursos que implica el cine. En palabras del cineasta, el uso de monólogos ayuda a dar información que no se puede transcribir a la imagen en la pantalla. A veces esta carencia informativa puede ser contradictoria para los espectadores quienes están acostumbrados a saber todo sobre los personajes y el desarrollo de la historia, pero no conocen casi nada sobre ellos mismos y esto es lo que conecta con la vida personal de los consumidores de un cine diferente.

Siguiendo la metodología planteada, se pudieron observar, analizar y vislumbrar desde una perspectiva del diseño y la comunicación visual las características señaladas durante el desarrollo y resultados del artículo. La intención es conocer y abrir la perspectiva sobre otras formas de hacer cine y de contar historias, pero sobre todo divulgar el cine que se hace en otras partes del mundo, así como encontrar diferencias y similitudes con el contexto histórico, social y emocional de cada espectador. Sin embargo, el trabajo del director hongkonés tiene muchas posibilidades y vías de investigación no sólo en el área del diseño y el cine, sino también en otras áreas, como la dirección de arte, que involucra vestuario, maquillaje y escenografía, la musicalidad que acompaña los filmes o la gran capacidad actoral de los artistas que participan.

En este artículo, se plantean las propiedades más sobresalientes del imaginario de Wong Kar-wai, con la ambición de contribuir con la investigación y difusión del cine de directores poco conocidos en el mundo occidental, pero también para inspirar y alentar a las nuevas generaciones de cineastas, investigadores, profesores, estudiantes, etc., a ver más allá de lo que ofrece el cine popular y adentrarse a un mundo lleno de posibilidades técnicas y estéticas que sirven para la creación de nuevas experiencias visuales y sensoriales. Al final todos los involucrados en las experiencias artísticas y creativas están en busca de un estilo que sobresale de lo que ya se conoce, porque como dice Paco Ignacio Taibo II “el estilo es un tono con el que recorres la vida”. Fuente: Taibo II, P. I.(2024, 11–20 de octubre). XXIV FIL Zócalo, CDMX.

NOTAS:

- 1) El Wuxia, que literalmente significa ‘caballeros de las artes marciales’ o ‘héroes de las artes marciales’, es un género distintivo de la literatura, televisión y el cine chino.
- 2) Hay seis momentos o generaciones de la filmografía en China continental. La primera se inicia en 1896, cuando se introduce la grabación cinematográfica en Shanghái. La segunda fase comienza por la derrota japonesa en 1945. Con la revolución socialista de 1949, se inicia una nueva fase en la cultura. En plena época de la política de masas, se vio en el cine un medio de propaganda de gran poder. La cuarta gene-

ración es consecuencia de la vorágine política, social y cultural de la segunda mitad de la década de los 60. La política de “reforma y apertura”, promulgada por Deng Xiaoping en 1978, abrió las puertas a una nueva concepción de la realidad y la cultura. En la década de los 80, surge con fuerza la quinta generación de directores chinos, innovadores en el tratamiento de las historias y el manejo del arte y la fotografía (Pablo I. Ampuero Ruiz, 2011).

- 3) “Conocido como el ‘gueto de la ciudad’, Chungking Mansions es el lugar donde se reúnen muchas de las minorías de Hong Kong. Si puedes ignorar a los vendedores ambulantes que intentan vender relojes falsos y trajes baratos, te ofrecerán una experiencia verdaderamente inmersiva. Deléitate con la cocina del sur de Asia más asequible de la ciudad y date el gusto de tomar un vaso de ron nepalí. Elige una prenda de ropa india o simplemente deambula por sus pasillos en busca de gangas”. (Oficina de Turismo de Hong Kong, 2024)
- 4) Es un movimiento de la cámara montada sobre un vagón con ruedas, un auto, una grúa y hasta drones con el que se sigue el movimiento de los personajes, siempre con intencionalidades estéticas, narrativas y ritmo cinematográfico del realizador.
- 5) La nouvelle vague fue un movimiento artístico que surgió en Francia a mediados del siglo XX, el cual entendía que el cine debía ser más consciente de su propia naturaleza y no un medio superfluo que no tuviera nada que decir al espectador. Las características principales de este movimiento fueron la búsqueda artística de la verdad humana y exponerla con la mayor sinceridad posible.

REFERENCIAS

- Bernal Quezada, M. E. (2013) Análisis de los estilemas del cineasta chino Wong Kar-Wai a partir de su trilogía: / *Días salvajes 1990, Deseando amar 2000 y 2046 (2004)* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional de la UNAM.
- Hass,L(2020). Gran estado de ánimo. New Republic, Academic Search Ultimate de <https://research-ebSCO-com.pbidi.unam.mx:2443/c/df24kt/viewer/html/vadx4m-fccb>
- Castillo Palacios, A. I. (2021). *Nostalgia fragmentada: análisis del discurso audiovisual en el cine de Wong Kar-Wai en Chungking express, Fallen angels, Happy together e in the Mood for love* [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México].

- Fontanellas, H. J. (2014), Manual de iluminación para cine y video, LIBRUNAM de <https://www-digitaliapublishing-com.pbidi.unam.mx/viewepub?id=35449>
- García Besne García, V. A. (1998), La expresión audiovisual a través de la experiencia del color y del sonido en el cine [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio UNAM.
- Gómez Tarín, F. J. (2008). Wong Kar-Wai: grietas en el espacio-tiempo. LIBRUNAM. <https://www-digitaliapublishing-com.pbidi.unam.mx/viewepub?id=27887>
- Reynaud, Bérénice (1999). Nouvelles Chines, nouveaux cinemas. París: Cahiers du Cinéma.
- Ricardo Hipólito, A. E. (2021). Diseño de iluminación en el cine: la cultura de la luz de Agustín Jiménez “Café de chinos” [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio UNAM
- Villegas Castellanos, M. G. (2022). La arquitectura y la iluminación en el cine. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Duarte, M. L. R. Acaso. (2009), Manual de Lenguaje Visual.
- Wong kar wai. (2001). Deux ou trois choses sur Wong Kar-wai / Entrevista por Yves Montmayeurla.
- Wong Kar-wai. (1997). Entrevista celebrada en el Park Hyatt Hotel de Tokio / Reproducidas en Lalanne, Martínez, Abbas y Ngai.



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.