

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA
ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

**“Análisis de la fotografía
de Christopher Doyle
a través de la colaboración
con el director Wong Kar Wai”**

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:
David Vázquez Lumbreras

Tutor/a:
Beatriz Herráiz Zornoza

GANDIA, 2016

Resumen

La finalidad de este proyecto es la de acercar y dar a conocer al lector la figura e importancia del director de fotografía Christopher Doyle en cada una de las películas que ha grabado junto al director hongkonés Wong Kar-wai, y cómo la colaboración de ambos define un nuevo estilo cinematográfico que trasciende de lo meramente visual y narrativo para adentrarse en los sentimientos y las emociones de los personajes a través de la fotografía, el ritmo y la música.

Abstract

The main aim of this project is to bring to the reader and make him know about the figure and relevance of cinematographer Christopher Doyle in each of the films recorded together with Hong Kong director Wong Kar-Wai, and how cooperation between them defines a new cinematic style that stands beyond the simply visual and narrative to delve into the feelings and emotions of the characters across photography, pace and music.

1. INTRODUCCIÓN	3
2. CHRISTOPHER DOYLE	9
3. WONG KAR WAI Y EL CINE ORIENTAL	14
4. DIRECCIÓN FOTOGRÁFICA	20
4.1. TIPO DE PELÍCULA Y FORMATO.....	21
4.2. LUZ, COLOR Y TEXTURAS	23
4.3. TÉCNICAS FOTOGRÁFICAS	31
4.4. LENGUAJE DE LENTES Y PLANOS	41
5. CONCLUSIONES	43
6. FILMOGRAFÍA	46
7. BIBLIOGRAFÍA	51

1. INTRODUCCIÓN

Fue en el año 2004 cuando se estrenó la película *2046* (Dir. Wong Kar-Wai, 2004)¹ dirigida por el director hongkonés Wong Kar-Wai. Yo tenía 15 años por aquel entonces y todavía no tenía demasiadas nociones sobre cinematografía y el mundo del audiovisual. Sin embargo ahí estaba, en esa sala de cine acompañado de mis padres y viendo esa película tan poco convencional pero que resultó ser una verdadera obra de arte. La fotografía, la música, la luz, el color, la composición todo ello supuso un antes y un después en mi forma de ver y entender el cine, y sin duda hizo que me interesara aún más en ese sector. *2046* (Dir. Wong Kar-Wai, 2004) pasó a convertirse entonces en una de mis películas favoritas, aunque la mayoría de gente y jóvenes de mi edad ni siquiera la conocían.

Años más tarde cuando empecé los estudios de fotografía y posteriormente la carrera de Comunicación Audiovisual pude empezar a comprender mejor lo que significaba esa película, y la labor y el trabajo de quienes estaban detrás de ella. Fue ahí cuando descubrí la figura del director de fotografía, el papel que este desempeña en las películas, como a través de él se define toda la parte estética y fotográfica, la composición, la luz, el color, el movimiento, etc. Llevando a cabo un trabajo de clase para la asignatura de Dirección de Fotografía, pude descubrir mejor la figura de Christopher Doyle, el autor de esa fotografía tan sorprendente y metafórica que años atrás me había cautivado en aquella sala de cine con la película *2046* (Dir. Wong Kar-Wai, 2004). Ese trabajo me permitió visionar otra de sus grandes obras, *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000)², e indagar mejor en la vida de Christopher Doyle, su obra, sus influencias y su manera de trabajar. No pude sino dejar de sorprenderme más aún por su trayectoria y sus experiencias.

Durante la carrera he tenido ocasión también de estudiar la obra y filmografía de varios directores de fotografía, pero sin duda Christopher Doyle es uno de los que más llama mi atención y uno de mis preferidos por su estilo rompedor e innovador alejado de las normas y los estándares cinematográficos, y por como consigue transmitir a través de la imagen los sentimientos y emociones de los personajes. Desde luego, cuando investigas y lees entrevistas te das cuenta de que Christopher Doyle es un personaje de lo más interesante, lleno de anécdotas e historias, con una visión del mundo y de la vida fuera de lo normal. Un hombre que se define como extranjero, que ha viajado y se ha empapado de experiencias nuevas, trabajos de todo tipo, y que se adentró en el mundo del cine a una edad que para muchos podría resultar tardía y además sin

¹ *2046* (2046). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Films. 2004

² *In the Mood for Love* (Deseando amar). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Production. 2000

ningún tipo de estudios. El perfecto ejemplo de como se puede y se debe aprender a través de las experiencias, del ensayo, de los errores, de los retos y los desafíos.

Este Proyecto Final de Grado me permitirá por tanto, al mismo tiempo que conocer la figura de Christopher Doyle y Wong Kar-Wai, remontarme a sus orígenes y sus primeras películas para poder comprender mejor de esta forma la evolución de estos dos cineastas y su estilo fotográfico. De esta forma también me gustaría buscar inspiración y nuevas técnicas a través de su estudio para aplicarlas a la hora de realizar futuros trabajos y cortometrajes.

El tema de la fotografía es uno de los aspectos que más me interesan y fascinan dentro del mundo del audiovisual. He tenido ocasión de trabajar en diferentes rodajes la mayoría de veces como parte del equipo técnico de fotografía y por tanto me fascina todo lo que tenga que ver con ello y me gustaría poder definir mi propio estilo y lenguaje visual. Las luces, las sombras, la composición de los planos, qué cámara emplear, qué tipo de lente utilizar, los colores, los efectos visuales, todos ellos constituyen aspectos fundamentales a la hora de llevar a cabo un rodaje y por ello me gustaría indagar más a través del análisis de la obra de otros directores y cineastas. En el caso de Christopher Doyle y Wong Kar-Wai me parece que son una pieza realmente importante para aprender a plasmar esos sentimientos y emociones de forma metafórica a través de la fotografía, mucho más allá de lo meramente visual y la narrativa de la propia historia.

Ambos directores poseen una filmografía muy extensa y variada a lo largo de toda su carrera, cada uno colaborando con diferentes actores y directores. Sin embargo para este trabajo solo me centraré en aquellas películas en las que han colaborado conjuntamente, sin adentrarme tampoco en algunos cortometrajes o spots publicitarios que han realizado juntos y que siguen la misma estética. Me interesa centrarme solo en las película para poder definir y descubrir cuales son las pautas y las intenciones del estilo fotográfico del binomio Doyle-Wong Kar-Wai.

OBJETIVOS:

El objetivo de este proyecto es el de analizar el estilo cinematográfico y la dirección de fotografía de las siete películas en las que Christopher Doyle y Wong Kar-Wai han trabajado juntos: *Days of being wild* (Dir. Wong Kar-Wai, 1991)³, *Ashes of time* (Dir. Wong Kar-Wai, 1994)⁴, *Chungking Express* (Dir. Wong Kar-Wai, 1994)⁵, *Fallen Angels* (Dir. Wong Kar-Wai, 1995)⁶, *Happy Together* (Dir. Wong Kar-Wai, 1997)⁷ y las laureadas *In the mood for love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000) y *2046* (Dir. Wong Kar-Wai, 2004).

- Recopilar y estudiar la información biográfica de ambos cineastas para entender su forma de pensar, de ver el cine y trabajar en los rodajes.
- Analizar y descubrir las técnicas y los estilemas que se han empleado en cada una de las películas, y si existe huella de autor en el estilo fotográfico de Christopher Doyle en las películas de Wong Kar-Wai
- Comprobar si el trabajo conjunto de ambos cineastas ha derivado en un nuevo estilo visual cinematográfico.

³ Days of Being Wild (Días salvajes). Dir. Wong Kar-Wai. In-Gear Film. 1990

⁴ Ashes of Time (Este contraveneno del Oeste). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Production. 1994

⁵ Chungking Express (Chungking Express). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Production. 1994

⁶ Fallen Angels (Ángeles caídos). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Production. 1995

⁷ Happy Together (Happy Together). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Production. 1997

METODOLOGÍA

La metodología para este trabajo se basa primero en la recopilación y luego en la lectura de toda aquella información referente a ambos cineastas, tanto de Christopher Doyle como de Wong Kar-Wai a través de libros, biografías, entrevistas y artículos en revistas especializadas en cine y fotografía, con la finalidad de entender mejor sus orígenes, su forma de trabajar y su visión intelectual y moderna del cine. Todo esa información de referencia utilizada en el trabajo aparecerá indicada al final en la bibliografía.

Al mismo tiempo llevaré a cabo un visionado de la filmografía completa de ambos cineastas analizando todos los aspectos de la fotografía: la composición, la luz, el color, el movimiento; y estableciendo aquellas pautas o técnicas que se repiten habitualmente y que por tanto definen el estilo visual y fotográfico de sus películas. Un total de siete películas en las que han trabajado juntos, desde su primer rodaje *Days of Being Wild* (Dir. Wong Kar-Wai, 1991), hasta sus últimas películas *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000) y *2046* (Dir. Wong Kar-Wai, 2004) que suponen la culminación de su obra juntos.

La memoria estará estructurada de la siguiente manera: en primer lugar indagaremos en la biografía y trayectoria de ambos cineastas, Christopher Doyle y Wong Kar-Wai, para poder entender un poco más su forma de pensar, su forma de trabajar, su entorno y descubrir así el porque de sus películas, de sus emotividad y su sentimentalismo a través de la fotografía; en segundo lugar haremos hincapié en los aspectos técnicos de algunas de sus películas para entender la elección de un tipo de formato u otro, el tipo de negativo, la cámara y sus ópticas; posteriormente haremos un análisis de la iluminación, del uso metafórico del color y las texturas protagonistas de la fotografía de sus películas; después indagaremos en las técnicas fotográficas empleadas en el conjunto de sus películas, es decir todas aquellas pautas, características y estilemas que se repiten en cada una de ellas y que por tanto definen ese estilo cinematográfico característico; al final de la memoria expondré una conclusión del análisis y del estudio de la fotografía y si se cumplen o no las hipótesis que plantearé a continuación.

HIPÓTESIS

A partir de este trabajo de investigación y análisis de la obra conjunta de Christopher Doyle y Wong Kar-Wai me gustaría demostrar como esta estrecha colaboración ha sido originaria de un nuevo estilo y planteamiento fotográfico que, además de suponer una ruptura y alejamiento de las normas estilísticas del cine clásico y convencional, constituye una nueva forma de transmitir que va más allá de la narratividad de la historia y nos adentran en el terreno de las emociones y los sentimientos internos de los personajes. El drama, la soledad, el amor que pudo haber sido y no fue, la nostalgia, el paso del tiempo, son sentimientos y temas que se repiten a lo largo de todas sus películas y que se reflejan a la perfección a través del uso metafórico de la fotografía.

También me gustaría demostrar como a lo largo de los trabajos conjuntos ha habido una constante evolución y progresión a través de las diferentes películas en cuanto al uso de técnicas y recursos fotográficos que han definido su propio estilo y que les ha permitido acabar posteriormente con un estilo mucho más pulido y perfecto, tal y como se puede apreciar en sus dos últimas películas: *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000) y *2046* (Dir. Wong Kar-Wai, 2004). Para muchos consideradas la síntesis y culminación de su obra y dos de las mejores películas del cine contemporáneo y moderno.

Uno de los principales problemas de este trabajo será el de encontrar información sobre algunas de las películas que analizaremos, principalmente las primeras ya que no son muy conocidas y apenas existen libros o documentos que hagan referencia a ellas. También resulta difícil encontrar información biográfica sobre Christopher Doyle, sin embargo existen pequeñas entrevistas para revistas o publicaciones, que de alguna forma u otra nos dejan entrever y conocer un poco sobre su forma de trabajar y entender la fotografía. Sobre Wong Kar-Wai resulta más fácil encontrar información o libros sobre su biografía y su trabajo ya que se trata de un director de gran reconocimiento internacional sobre el que se han realizado ya estudios y análisis de algunas de sus películas.

2. CHRISTOPHER DOYLE

Nació en Sydney en 1952, pero a los 18 años abandonó su país natal. Durante la década de los 70 viajó a Taiwan y Hong Kong para aprender mandarín. Posteriormente pasó a realizar diversos trabajos en diferentes lugares. Trabajó en un campo petrolífero en la India, como ganadero en Israel, como doctor en medicina china en Tailandia y se pasó tres años navegando por el mundo en un barco noruego. Doyle reconoce que todas estas experiencias y vivencias alrededor del mundo han influido enormemente en su forma de trabajar la luz de sus películas. Después de intentar estudiar cinematografía en Francia, se dio cuenta de que la única forma de aprender era grabando películas. El mismo se considera un férreo defensor de la práctica y sobretodo del aprendizaje a través de la experimentación, el ensayo y el error. A los 31 años debuta en el cine junto al director taiwanés Edward Wang quien confía en él para realizar la película *That Day on the Beach* (Dir. Edward Wang, 1983)⁸. La película se convirtió en un film emblemático y marcó un punto de inflexión para la cinematografía oriental. Doyle obtuvo el premio a la mejor fotografía en el Asia-Pacific Film Festival lo que le permitió lanzar su carrera y empezar a ser conocido por otros directores y cineastas.

Posteriormente regresa a Paris para rodar *Noir et Blanc* (Dir. Claire Devers, 1986)⁹ como parte de una serie de nuevas películas y nuevos directores que estaban empezando a aparecer en Francia, antes de retornar nuevamente a Hong Kong para establecer definitivamente su carrera fotográfica en el cine asiático formando parte de esa agitación cultural china que se estaba produciendo en aquel momento y definiendo en gran medida la estética del nuevo cine. Ha colaborado con gran cantidad de directores asiáticos como Edward Yang, Zhang Yimou o Zhang Yuan, pero lo que le ha ganado su fama mundial ha sido su extensa colaboración con Wong Kar-Wai. Fue a partir de su primer rodaje juntos *Days of Being Wild* (Dir. Wong Kar-Wai, 1991) cuando surgió esa fructífera relación que le llevo a formar parte del equipo técnico permanente de Wong Kar-Wai.

Wong Kar-Wai quería experimentar y desvincularse por completo de las normas establecidas por el cine convencional y el MRI¹⁰, y dirigirse así a un público más culto, distanciado y crítico. Esta búsqueda de un nuevo estilo fotográfico y visual es la que le permite a Doyle experimentar con la fotografía en numerosos aspectos para poder transmitir las emociones y sentimientos más allá de lo visual y narrativo.

⁸ *That day, on the Beach* (That Day, on the Beach). Dir. Edward Yang. Central Motion Pictures. 1983

⁹ *Noir et blanc* (Noir et blanc). Dir. Claire Devers. Forum Productions International. 1986

¹⁰ Modelo de Representación Institucional

La amplia experiencia de Christopher Doyle y el reconocimiento adquirido le ha permitido además de en Asia realizar numerosos rodajes en el resto del mundo, junto a directores de la talla de Gus Van Sant con *Psycho* (Dir. Gus Van Sant, 1998)¹¹ y *Paranoid Park* (Dir. Gus Van Sant, 2007)¹² o Jim Jarmusch en *The Limits of Controls* (Dir. Jim Jarmusch, 2009)¹³. Aparte ha dirigido su propio largometraje *Away with words!* (Dir. Christopher Doyle, 1999)¹⁴ y un episodio de *Paris, je t'aime* (Dir. Christopher Doyle, 2006)¹⁵. También ha grabado numerosos spots publicitarios y ha colaborado en videoclips, cortos y documentales, además de otros oficios artísticos como el arte, la pintura y la fotografía, creando incluso su propia galería.

En el libro *Directores de fotografía cinematográfica* (GOODRIDGE, M. y GRIERSSON, T. 2012. pág 24-31) se recoge una pequeña entrevista que nos permite conocer un poco más la figura de Christopher Doyle, su relación con la cultura oriental y su forma de trabajar y preparar las películas. Él mismo se declara un confeso enamorado de la cultura y el mundo oriental, lleva viviendo gran parte de su vida en HongKong. Su nombre en chino es *Du Ke Feng*¹⁶ y siempre se ha considerado más amarillo que blanco. Como recoge en la entrevista, muchas veces bromea sobre el color de su piel y la forma en que sus compañeros de rodaje le tratan:

En hong kong, *gweilo* significa fantasma y se usa por lo general como un insulto para referirse a la comunidad blanca que vive allí. Cuando Wong Kar Wai y otros hablan del *gweilo* en un set de rodaje de Hong Kong todo el mundo sabe que están hablando de mí. Eso me hace sentir muy satisfecho. Saben que soy un poco diferente, pero por alguna razón, tienen cierta fijación conmigo...solo me llaman los directores alocados, los que comparten mi manera de ver las cosas o mis intenciones¹⁷

¹¹ *Psycho* (Psicosis). Dir. Gus Van Sant. Universal Pictures. 1998

¹² *Paranoid Park* (Crimen oculto). Dir. Gus Van Sant. MK2 Productions. 2007

¹³ *The Limits of Control* (Los límites del control). Dir. Jim Jarmusch. 2009

¹⁴ *Away with words!* (Away with Words). Dir. Christopher Doyle. Time Warp Inc. 1999

¹⁵ *Paris, je t'aime* (Paris, je t'aime). Segmento Porte de Choisy. Dir. Christopher Doyle. 2006

¹⁶ Como el viento

¹⁷ GOODRIDGE, M. y GRIERSSON, T. (2012). Dirección de fotografía cinematográfica, página 26.

Aparte de la cultura, también admira mucho la forma de trabajar en el cine oriental, en especial la forma de rodar con Wong Kar-Wai. Mientras que en occidente se construye la película, es decir todo está perfectamente planificado, sistematizado y atado, en oriente es al revés, se encuentra la película, como es el caso de Wong Kar-Wai que trabaja sin guión e improvisando sobre la marcha. Para Doyle la concepción visual debe ser una actividad orgánica, intuitiva y de experimentación, de ensayo y error. Por eso él mismo decide donde colocar la cámara y que lente aplicarle sin necesidad de planificar previamente. Ese control de la cámara es el que le permite poder buscar el encuadre y a los personajes dentro de la localización como él mismo menciona en la entrevista (Ibídem):

Siempre manejo mi propia cámara. Siempre. Todo el mundo lo sabe, incluso los sindicatos [...] el manejo de la cámara es algo intrínseco a mi manera de trabajar. Tengo que hacerlo yo porque no quiero que alguien traduzca o reinterprete una idea mía. Quiero hacerlo yo.

Para Doyle la función del director de fotografía es hacer de puente, de enlace entre el público y lo que está ante la cámara. Solo existen tres clases de personas en el cine: la que está frente a la cámara, el público y el individuo que constituye el nexo de unión entre ellas, el director de fotografía. Christopher Doyle detesta mucho las jerarquías dentro del rodaje y ofrece el mismo trato a todos los miembros del equipo por igual, de hecho insiste mucho en la importancia del trabajo conjunto y la comunicación de forma que cada uno pueda aportar su punto de vista. Además habla de la importancia de adaptarse al entorno, a los recursos y las limitaciones del rodaje, ya que estas serán las que definirán el estilo de la película. A veces los problemas y fallos deben transformarse en soluciones, pero según Doyle son una buena forma de improvisar e ir aprendiendo según señala (Ibídem):

La mayoría de las películas que he hecho tenían un presupuesto limitado, lo que implica que haces lo que puedes, no lo que quieres. No impones un estilo...No existen los problemas, sólo existen las soluciones

La iluminación no constituye un elemento importante para Doyle, ya que al grabar en localizaciones reales, en su mayoría ambientes urbanos, es el propio espacio el que le da la luz que necesita. Siempre procura respetar esa luz natural ya presente en el propio espacio de la localización. En las películas que analizaremos se puede apreciar como esas fuentes de luz provienen en su mayoría de elementos reales presentes en el decorado: lámparas, fluorescentes, neones o incluso la propia luz del sol que entra por la ventana. En palabras del propio Doyle (Ibídem):

También quiero iluminar mis sets de rodaje. Quiero tocar las cosas con las manos, deseo estar cerca de los actores, porque creo que esa es precisamente la complicidad que necesitamos tener [...] No creo que la iluminación lo sea todo. Creo que lo más importante son la localización y el clima.

Respecto al uso de las nuevas tecnologías en el mundo del cine y el auge de las películas en 3D, Christopher Doyle ha sido un poco escéptico y reacio al principio. Sin embargo con la grabación de *Tormented* (Dir. Takashi Shimizu, 2011)¹⁸ se mostró muy satisfecho y contento con el uso y las posibilidades de esta tecnología, tal y como recoge en la entrevista (Ibídem):

Antes de hacer esta película* no podía imaginar que el 3D fuera a durar más de 10 años. A medida que vamos aprendiendo sus ventajas y sus inconvenientes, el medio, igual que las imágenes digitales o la animación, empieza a celebrar sus éxitos y a desarrollar su propio lenguaje visual y emocional.

Doyle habla por la tanto de la necesidad de ser abierto de mente, es decir adaptarse a todo aquello que se nos va presentando y ser capaz de buscar soluciones conjuntas con el resto del equipo para todos aquellos problemas u obstáculos que se nos van presentando a lo largo del rodaje.

¹⁸ *Tormented* (Tormented). Dir. Takashi Shimizu. Epic Records. 2011

3. WONG KAR-WAI Y EL CINE ORIENTAL

Nace en Shanghai en 1958 pero tras el estallido en China de la revolución cultural, su familia emigra en 1966 a Hong Kong que formaba parte del protectorado británico. Al no hablar el idioma local de la ciudad, el cantonés, Wong tiene muchos problemas para comunicarse y relacionarse con los demás así que pasa gran parte de su juventud en el cine viendo películas, lo que le aporta un gran bagaje cinematográfico para su posterior carrera. Wong Kar-Wai siempre ha reivindicado la ascendencia sobre su estilo del cine europeo, concretamente de la Nouvelle Vague¹⁹ y las películas de Robert Bresson²⁰. Tal y como se recoge en el libro *Wong Kar-Wai: Grietas en el espacio tiempo* (GÓMEZ TARIN, J. 2008) a través de un entrevista para la revista *Cahiers du Cinema* (JOYARD, O. y TESSON, C. 1999)²¹, el propio Wong habla de la influencia de Bresson:

En su cine, los actores equivalen a piedras, a árboles, a objetos. Su trabajo se sitúa del lado de los elementos, de la supresión progresiva de su estatus, de sus connotaciones, para poder escribir por encima²²

A los 19 años es contratado por la HKTVB²³ como guionista de series y películas. Sin embargo en 1982 se produce un nuevo movimiento cultural dentro del cine chino que busca romper con los convencionalismos y las reglas cinematográficas establecidas, la mayoría de ellas por la influencia del cine occidental. Este nuevo cine busca reflejar la cotidianidad de la ciudad, los problemas de la gente, más que realizar las típicas películas de acción que se venían realizando hasta entonces en oriente, kung-fu y comedias al estilo de Bruce Lee. Es por ello que Wong Kar-Wai decide abandonar la televisión después de haber adquirido una gran formación y grandes conocimientos sobre el mundo audiovisual, y embarcarse dentro de este nuevo movimiento cinematográfico. Comienza a realizar así guiones para diferentes productoras importantes de Hong Kong, algunos con éxito y otros no tanto, pero a pesar de ello esto le permite realizar contactos con otros cineastas que posteriormente pasaran a formar parte de su equipo de trabajo. Tras el éxito de la película *The Final Victory* (Dir.

¹⁹ Grupo de cineastas franceses de la década de los 50

²⁰ Guionista y director de cine francés

²¹ (Cuadernos de cine) fundada en 1951 por André Bazin

²² GÓMEZ TARIN, J. (2008). *Wong Kar-Wai: Grietas en el espacio tiempo*, página 30

²³ Televisión local de Hong Kong

Patrick Tam, 1987)²⁴ en la que participó como guionista, Wong decide pasar a realizar su primera película como director.

Su primera película como director *As Tears Go By (Dir. Wong Kar-Wai, 1988)*²⁵ contiene ya muchas de las características de su posterior cine: el paisaje urbano de la ciudad de Hong Kong, la construcción de espacios incompletos, el uso de elementos en primer plano para mantener la distancia y la sensación de mirada del espectador, los efectos fotográficos, el efecto *strobe*, los ralentí, los encuadres extremos, etc. Recursos todos ellos que posteriormente definirán las bases del estilo fotográfico sobre el que trabajará Christopher Doyle en el resto de sus películas. En palabras de Javier Gómez Tarín (Ibídem):

Esto nos lleva a deshacer el mito de que los efectos fotográficos de los filmes de Wong Kar-Wai se deben a la colaboración con Christopher Doyle como director de fotografía en la mayor parte de sus filmes, ya que en *As Tears Go By (1988)* Doyle todavía no se había incorporado al equipo de Wong y estos elementos ya están presentes, aunque no sea con la misma pregnancia.

Por aquel entonces Andrew Lau era el director de fotografía de la película y por tanto el artífice de ese estilo fotográfico característico de Wong Kar-Wai. Sin embargo esta reflexión de Javier Gómez no le resta importancia al mérito del trabajo y la creatividad del propio Christopher Doyle, ya que si bien es cierto que Doyle no es el artífice de la fotografía, él adopta algunas de esas técnicas que se habían utilizado previamente en el debut de Wong Kar-Wai como director y les da un nuevo significado reivindicando así ese estilo que luego lo caracterizará tanto.

Con su primer largometraje como realizador, Wong Kar-Wai obtiene diez nominaciones en el Festival de Hong Kong y la selección para el festival de Cannes, haciendo que sea así uno de sus films más rentables en su primera época. Posteriormente pasará a grabar *Days of Being Wild (Dir. Wong Kar-Wai, 1991)* ya con la presencia de Christopher Doyle como director de fotografía. Esta película a pesar de obtener un gran reconocimiento por parte de la crítica supone un relativo fracaso comercial. Sin embargo no será hasta años después, con el estreno de *In the Mood for Love (Dir. Wong Kar-Wai, 2000)* y *2046 (Dir. Wong Kar-Wai, 2004)* y gracias a la relación narrativa que guarda con estas dos películas, cuando pase a convertirse en una película referente y de culto.

²⁴ *The final victory (The Final Victory)*. Patrick Tam. 1987

²⁵ *As Tears go By (El fluir de las lágrimas)*. Dir. Wong Kar-Wai. In-Gear Film Production. 1988

En 1994 estrena dos películas muy diferentes, *Chungking Express* (Dir. Wong Kar-Wai, 1994) y *Ashes of Time* (Dir. Wong Kar-Wai, 1994), esta última obtiene el premio a la mejor fotografía en el Festival de Venecia. Un año después dirige *Fallen Angels* (Wong Kar-Wai, 1995) película donde se cruzan dos historias que convergen, la de un asesino sin escrúpulos y una pareja de enamorados. El 1 de Julio de 1997 el Reino Unido transfiere Hong Kong a la República Popular China. En medio de todo este clima de agitación social y política, Wong Kar-Wai decide alejarse y volar a Buenos Aires para rodar su siguiente película, *Happy Together* (Dir. Wong Kar-Wai, 1997), la cual obtuvo el premio a la mejor dirección en el Festival de Cannes. Tres años después y tras 15 meses de rodaje por diversos problemas de producción, Wong Kar-Wai estrena *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000) en el Festival de Cannes donde es aclamada por el público y la crítica. Guardando relación con la historia y el rodaje de esta última, cuatro años después estrenará con gran éxito *2046* (Dir. Wong Kar-Wai, 2004).

Las películas de Wong están conectadas entre sí unas con otras a través de las localizaciones y sus personajes, es decir no deben ser observadas individualmente, sino más bien un conjunto de historias paralelas que generalmente acontecen en espacios y épocas muy similares. Todas ellas siguen una estructura muy parecida con una serie de elementos y temas que se repiten: predominancia de espacios urbanos en su mayoría en la ciudad de Hong Kong, fijación por los años 60 como un mundo invadido por la nostalgia y el recuerdo perdido, viajes a ninguna parte, relatos incompletos, el tema del amor frustrado, aquello que pudo haber sido pero no fue, la incomunicación de la sociedad, el olvido. Carlos F. Heredero²⁶ define la obra de Wong Kar-Wai como “un todo un conjunto engarzado y polémico, totalmente interactivo y donde todas las historias convergen”.

Wong Kar-Wai es conocido por trabajar en sus películas sin ningún tipo de guión, únicamente con una vaga idea a través de la cual empieza a experimentar e improvisar. Esta forma de trabajar puede suponer un quebradero de cabeza para la gente que trabaja con él, sin embargo desde sus comienzos como director ha ido consolidado un equipo de trabajo con gente de confianza y que sabe entender su forma de trabajar y de ver las cosas. En la fase de preparación de sus películas siempre reúne a todos sus colaboradores y juntos empiezan a trabajar en la música y en la documentación tal y como afirma el propio Doyle en su entrevista para el libro *Directores de fotografía cinematográfica* (GOODRIDGE, M. y GRIERSSON, T. 2012. pág. 24-31):

²⁶ Periodista y crítico cinematográfico

Siempre nos centrábamos en la música, y a veces en la documentación, pero en cualquier caso en nada relacionado con la propia película. Ambos leemos muchos textos de Puig, Fuentes y Borges, y entonces suele poner un poco de música y decir que eso es lo que tenía pensado para el filme. Yo no suelo tener ni idea de lo que quiere decir, pero el reto de reaccionar de forma intuitiva, de captar la energía de la música o el giro narrativo suelen servir para definir de algún modo la imagen, aunque sea inconscientemente.

Christopher Doyle es una de las piezas claves e indispensables en casi toda las películas de Wong Kar-Wai, por su manera de trabajar y de entender la fotografía y lo que Wong Kar-Wai quiere captar a través de ella. El director de arte, William Chang, también es otro de los miembros importantes e imprescindibles del equipo ya que es capaz de trasladar al espectador a cualquier época y lugar, ese mundo de ciudad, post-moderno, masificado, caótico, decadente, lleno de luces artificiales, colores, carteles de neones, etc. De hecho Chang es uno de los que más veces ha colaborado y participado en las películas de Wong Kar-Wai, prácticamente en toda su filmografía. En la entrevista Doyle reconoce su relación y el papel esencial de Chang (Ibídem):

‘La primera vez que trabajamos juntos en *Days of Being Wild* dije que pensaba que el filme debía tener mucho verde. Entonces William abrió la puerta del almacén y me enseñó una habitación entera llena de vestidos verdes y anaranjados. Sabes que estás en el lugar indicado. No nos hace falta hablar cuando repasamos las localizaciones. No decimos absolutamente nada. Tan solo entramos y, aunque no sabemos para qué escena será, decidido si sí o si no. Este entendimiento no es fruto de la comunicación verbal.’

Aparte del equipo técnico, Wong acostumbra a trabajar también con los mismos actores con los que comparte un entendimiento mutuo a la hora de plasmar las acciones y los diálogos de la película, ya que están acostumbrados a trabajar sin guión. Tony Leung y Maggie Cheung, son dos de los actores más emblemáticos de la filmografía de Wong Kar-Wai, casi presentes en la totalidad de sus películas, gracias a la naturalidad con la que interpretan y se adentran en la piel de sus personajes. Doyle recoge en la entrevista el gran papel de estos dos actores para la película *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000):

‘No sé cómo decirlo de manera educada, pero los mejores actores con los que he trabajado y con los que tengo mayor afinidad han sido todos asiáticos. No sé cómo lo hacen. No hay séquitos, no hay pretensiones. Tony y Maggie bromean entre

bambalinas antes de salir a actuar, no necesitan que se les motive. Intenté crear cierto ambiente, pero en realidad sólo estábamos respondiendo a estos increíbles actores'

Después de 2046, que supuso el fin de su larga trayectoria con Christopher Doyle, Wong Kar-Wai hizo su incursión en el cine occidental dirigiendo la película *My Blueberry Nights* (Dir. Wong Kar-Wai, 2007)²⁷, una *road movie*²⁸ impregnada al más puro estilo Wong Kar-Wai pero en localizaciones y ambientes de EEUU. En su última película *The Grandmaster* (Wong Kar-Wai, 2013)²⁹, que narra la historia de Ip Man un experto en artes marciales y entrenador de Bruce Lee, aún podemos observar ese estilo característico pero no con la misma intensidad que sus anteriores películas con Christopher Doyle.

Además de estos largometrajes Wong Kar-Wai ha dirigido varios cortometrajes y spots promocionales para grandes marcas de perfumes, televisores y automóviles. Ha sido presidente del jurado en la 59 Edición del Festival de Cannes y ha recibido numerosas distinciones por su importante papel y su aporte a la cultura y el cine de culto.

²⁷ *My Blueberry Nights* (My Blueberry Nights). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Production. 2007

²⁸ Género cinematográfico cuyo argumento se desarrolla a lo largo de un viaje

²⁹ *The Grandmaster* (The Grandmaster). Wong Kar-Wai. Jet tone Films. 2013

4. DIRECCIÓN FOTOGRAFICA

En este apartado analizaremos los diferentes aspectos tanto técnicos como prácticos que se han empleado para la correspondiente fotografía de cada película, tratando también de dar una respuesta y explicación a cuál ha sido el motivo de la elección de cada uno de los procesos fotográficos. El tipo de iluminación, el tipo de lente, la elección del negativo, la posición de la cámara, las texturas, los movimientos de cámara, todo estas decisiones repercuten de una forma u otra en el estilo fotográfico de Wong Kar-Wai y Christopher Doyle, y por tanto trataremos de enumerarlos y estudiarlos para ayudarnos a entender mejor cuales son sus motivos. A través de la visualización de las películas haremos una síntesis de cuales son los aspectos fotográficos y estilemas que se repiten de una película a otra y de que forma van variando y evolucionando a lo largo de la filmografía, lo que nos permitirá obtener una visión más amplia y detallada del estilo propio de ambos cineastas. Son muchos los factores que determinan un estilo de fotografía.

4.1 TIPO DE PELICULA Y FORMATO

La elección del tipo de película y formato que se utilizará a la hora de grabar es un paso crucial a la hora de definir la calidad y el estilo fotográfico de la película, ya que esta será la que le aporte en muchos casos el color, el brillo, el grano, la saturación y la textura. El proceso de revelado de la película también repercutirá en estos efectos sobre el negativo y en algunos casos los potenciará en función de las demandas del director de fotografía. En el caso de Christopher Doyle bien se puede apreciar que sus películas tienen colores muy saturados y en algunas escenas incluso una clara tendencia a un determinada tonalidad y temperatura de color.

En *2046* (Dir. Wong Kar-Wai, 2004), Doyle empleó un negativo con emulsión de tungsteno Fuji Super F-250T 8552 de 35mm. Esta clase de negativo le permite trabajar con una mayor latitud de exposición ideal para trabajar en aquellas localizaciones en las que la luz va cambiando continuamente como es el caso de Doyle que suele grabar con la propia luz natural. Además le ofrece a la imagen mayor nitidez, un grano más fino y más saturación de colores. Respecto al formato de la película esta fue grabada en 35 mm con una cámara Panavision Panaflex Gold II con lentes anamórficas de la serie C y la serie E. Luego en el positivado pasa a tener una relación de aspecto 2.35:1, propia del formato panorámico anamórfico y del Cinemascope³⁰. El uso del formato anamórfico le permite a Doyle obtener una imagen con mayor calidad, con mayor detalle y una textura de grano menos prominente

³⁰ Sistema de filmación inventado por Henry Chretien en 1953

además de que el formato panorámico le permite jugar más con las composiciones de plano. Buen ejemplo del uso de este lo podemos apreciar en los *bokeh* ovalados, los desenfocados de plano, la profundidad de la imagen.



Fig. 1: Fotograma de *2046* (Wong Kar-Wai, 2004) en el que podemos apreciar esos *bokeh* ovalados característicos de las películas anamórficas.

En cambio para la película *In the Mood for love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000) se decidió emplear películas negativas Kodak Visión 500T 5279 y Kodak Visión 800T 5289/7289 en formato 35mm. Estas películas ofrecen un grano muy fino y una mayor nitidez, además de colores vivos y una amplia gama de exposición con sombras y luces. Esta película fue grabada con varias cámaras: una Arriflex 35BL4 y una Arriflex 535, junto con una gama de ópticas Zeiss. El ratio de aspecto final de la película es 1.66:1, un formato medio panorámico mucho más cuadrado, de uso bastante común en el cine europeo y el cine teatral.

Del resto de películas anteriores poca información o referencias se pueden encontrar sobre los aspectos técnicos en las que fueron grabadas. Todas ellas tienen un ratio de aspecto de 1.85:1, el formato estándar de las películas de 35mm. Todas fueron además rodadas en color, aunque algunas de ellas como *Fallen Angels* (Dir. Wong Kar-Wai, 1995) y *Happy Together* (Dir. Wong Kar-Wai, 1997) fueron procesadas en algunas escenas en B/N. Doyle reconoce que para la película *Fallen Angels* (Dir. Wong Kar-Wai, 1995) se grabaron accidentalmente escenas totalmente subexpuestas, por ello decidieron positivarlas en B/N para solventar este problema. Sin embargo lo que en un principio empezó como un problema y error, con el tiempo se acabó convirtiendo en una innovación estilística al tratar de compensarlo en B/N. En *Happy Together* (Dir. Wong Kar-Wai, 1997) Wong Kar Wai decidió introducir ya desde el comienzo de la película una secuencia entera de 20min. en B/N, pero esta vez ya de forma premeditada, con la finalidad de jugar con el tiempo, el pasado y el presente.

4.2 LUZ, COLOR Y TEXTURAS

Una de las principales cosas que llaman la atención del cine de Christopher Doyle es la forma sensacional de captar la luz y el color en el ambiente y el decorado de cada una de sus películas. Casi todas las películas tienen una iluminación de lo más real y totalmente justificada, que trata de reflejar fielmente la luz natural y artificial de los ambientes urbanos y callejeros de Hong Kong. El propio Doyle reconoce que muchas veces trabajan con un presupuesto demasiado bajo o ajustado lo cual le obliga a adaptarse a las condiciones del rodaje y del decorado. Para los decorados interiores la luz que predomina generalmente en sus películas es suave, proveniente de lámparas y fluorescentes, que nos permiten visualizar tanto el espacio, como el rostro y la figura de los personajes. Para determinadas escenas observamos luces más puntuales que dan una estética más tenebrista³¹, enfatizando y dramatizando más la acción y dirigiendo nuestra mirada hacía un determinado personaje. Esta estética tenebrista nos recuerda en muchos casos a las pinturas de Caravaggio³², donde siempre aparece ese rayo o punto de luz que ilumina al personaje sobre un fondo totalmente oscuro y apagado.

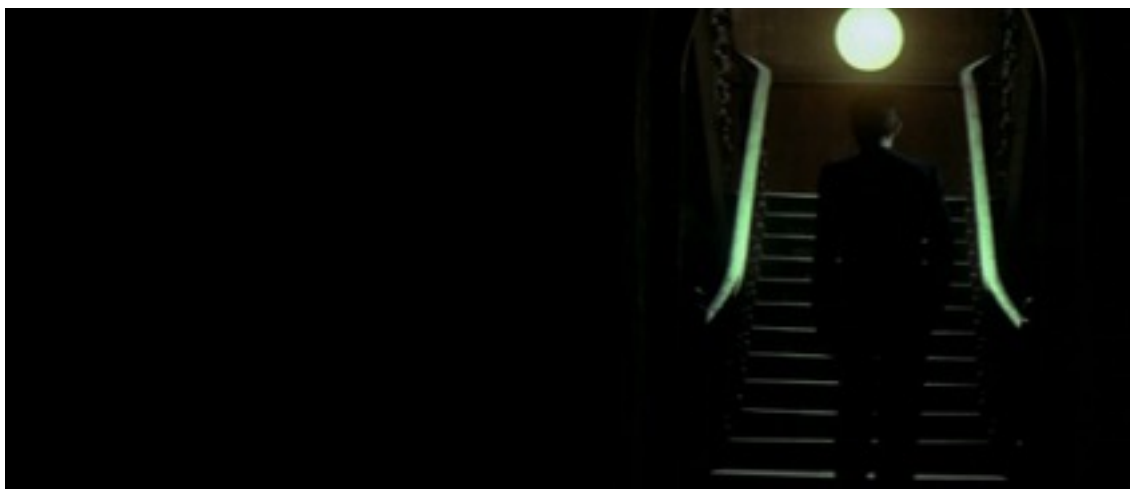


Fig. 2: La utilización de luces puntuales como la de esta escena de *2046* (Dir. Wong Kar-Wai, 2004) centra la atención y la mirada del espectador sobre ese punto del plano y nos dan una estética tenebrista.

En cambio las escenas exteriores generalmente están grabadas con la propia luz natural del sol y del día, muchas veces varía en función del clima. La mayoría de escenas exteriores localizadas en Hong Kong están grabadas con una luz grisácea y

³¹ Corriente pictórica que se caracteriza por el violento contraste de luces y sombras mediante una forzada iluminación

³² Uno de los principales exponentes del estilo tenebrista en la pintura del barroco

nublada muy característica de su clima tropical. Sin embargo en la película *Happy Together* (Dir. Wong Kar-Wai, 1997) grabada en Buenos Aires con un clima bastante más soleado, podemos observar en las escenas de exterior mayor predominancia de la luz solar que en ocasiones producen destellos sobre la propia imagen.



Fig. 3: Destellos de sol en la película *Happy Together* (Dir. Wong Kar-Wai, 1997).

Doyle juega mucho también con las sombras que producen las luces sobre una determinada superficie actuando muchas veces como un fuera de campo temporal, mostrándonos aquello que no vemos directamente. Buen ejemplo de estas sombras proyectadas lo observamos en la película *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000), donde observamos como Doyle juega con las sombras de los personajes proyectadas sobre la pared mientras caminan a ritmo lento por la calle.



Fig. 4: Sombras proyectadas sobre las paredes en la película *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000).

En la gran mayoría de sus películas Doyle tiende a saturar determinados colores que le otorgan un cierta tonalidad y que actúan de forma metafórica reflejando los sentimientos de los personajes. Para conseguir esa tonalidad característica en la mayoría de sus películas Doyle reconoce que es necesario mantener una estrecha colaboración con el director de arte, en este caso William Chang quien ha colaborado en todas las películas, para que este pueda brindarle decorados y vestuarios que se adapten a esa tonalidad que él desea.

Podemos observar como en la primera película, *Days of Being Wild* (Dir. Wong Kar-Wai, 1991), Doyle opta por darle una tonalidad verdosa y azulada al ambiente. Estos colores refuerzan ese ambiente nocturno, de clima tropical, húmedo y lluvioso, que a su vez reflejan esos sentimientos de nostalgia, desamor, tristeza y soledad.

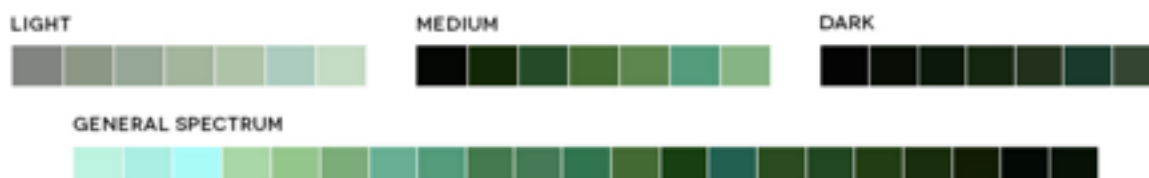


Fig. 5: Predominancia de colores azules y verdosos tanto en escenas interiores como exteriores en la película *Days of Being Wild* (Dir. Wong Kar-Wai, 1991).

En *Ashes of Time* (Dir. Wong Kar-Wai, 1994), observamos una predominancia de tonos más anaranjados y amarillentos ya que la película se ambienta en un entorno desértico y soleado. Llama mucho la atención también el contraste del tono cálido del sol y la arena del desierto y contraposición con el azul intenso del cielo y el agua. Se trata de una película además con unos colores en general muy saturados que refuerzan aun más esa sensación de fantasía y epopeya que refleja la historia.



Fig. 6: Tonalidades amarillas y anaranjadas en *Ashes of Time* (Dir. Wong Kar-Wai, 1994) como reflejo del paisaje desértico y en contraposición con el azul intenso y saturado del cielo.

La película *Chungking Express* (Dir. Wong Kar-Wai, 1994) tiene una tendencia, al igual que hemos visto antes, hacia las tonalidades azuladas y verdosas, para dar esa sensación de ambiente nocturno, callejero, húmedo y de luces fluorescentes. Esta predominancia de colores fríos hace que en determinados momentos puedan destacar otros colores más intensos como el rojo o el morado. Hay un par de escenas de carácter más íntimo entre los personajes, por ejemplo cuando se encuentran en el bar, en los que se puede observar como esa tonalidad verdosa y fría que hablábamos antes da paso a unos colores más cálidos y anaranjados.

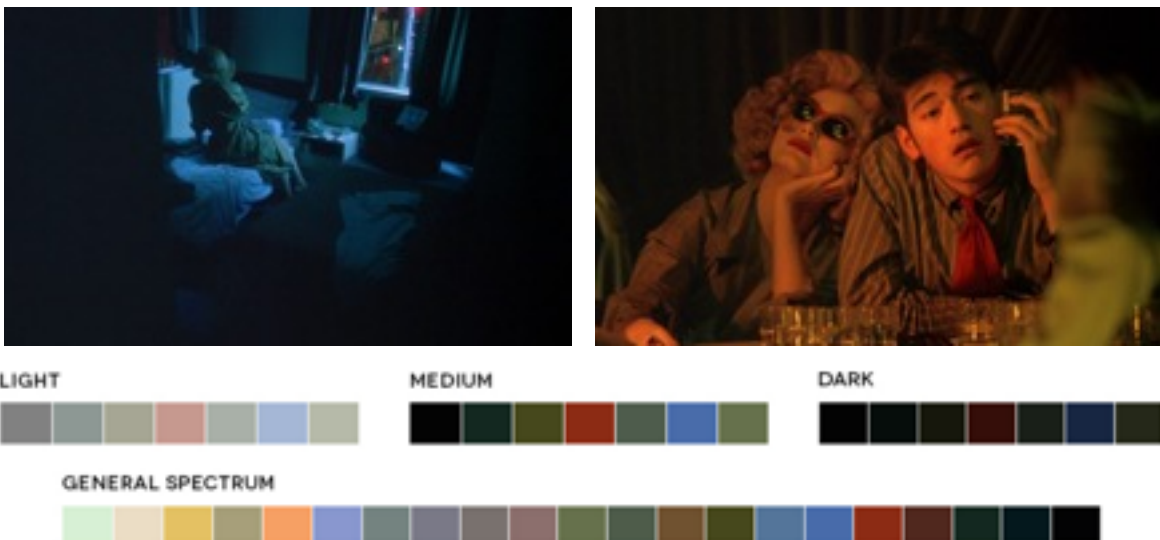


Fig. 7 y 8: Alternancia entre tonos fríos y tonos cálidos reflejo de los sentimientos de los personajes en *Chungking Express* (Dir. Wong Kar-Wai, 1994)

En *Fallen Angels* (Dir. Wong Kar-Wai, 1995) hay mucho contraste de colores pero sobretodo destaca el contraste entre tonos amarillentos y tonalidades verdosas. Podemos observar en muchas secuencias como el fondo y el decorado de la ciudad y de las habitaciones adquiere una tonalidad verdosa y fría, mientras que el rostro y la figura de los personajes aparece iluminado con colores amarillos y cálidos. También llama la atención el uso que hacen en determinadas escenas del procesado en blanco y negro. En este caso no responde a ningún criterio específico sino más bien a un error técnico de revelado, ya que al parecer algunos de los negativos aparecieron subexpuestos. Sin embargo para compensar el problema decidieron procesarlo en blanco y negro y al ver el resultado y quedar contentos con esta nueva innovación estilística decidieron incluir algunas secuencias más en blanco y negro.

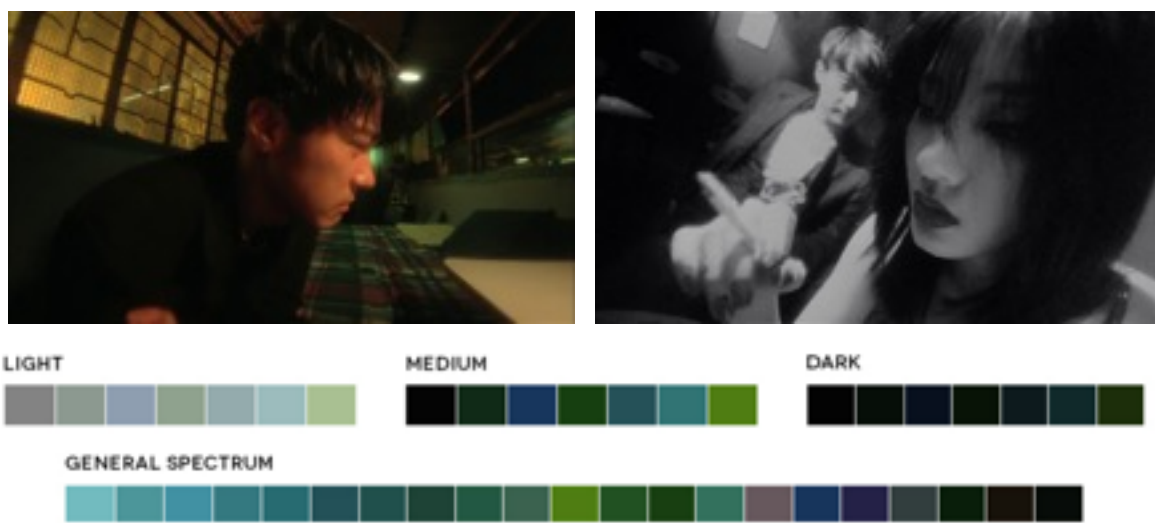


Fig. 9 y 10: Tonos verdosos y amarillentos para la película *Fallen Angels* (Dir. Wong Kar-Wai, 1995) de temática *gansgter*. Algunas secuencias aparecen en blanco y negro por un fallo de subexposición en la película.

En *Happy Together* (Dir. Wong Kar-Wai, 1997) podemos observar un amplio abanico de tonalidades muy saturadas y con colores muy vivos que varían en función de las secuencia y el desarrollo de la historia. Podemos observar tonalidades azules y frías cuando nos muestra los espacios exteriores urbanos de la ciudad de Buenos aires y también al presenciar ese plano tan emblemático para la película de las Cataratas de Iguazú. En contraposición encontramos también muchas escenas cargadas de tonos cálidos y amarillentos, sobretodo en ambientes de interior íntimos o ambientes de exterior soleados. Es llamativo en esta película el uso constante y reiterativo que hacen del blanco y negro en determinada secuencias. Si en la anterior película *Fallen Angels* el uso de este se debió a un fallo técnico del revelado, en este caso su utilización si que fue premeditada ya desde un principio ya que le permite impregnar esa sensación de nostalgia y recuerdo. Buen ejemplo de ello lo podemos observar en

la secuencia del principio en la que prácticamente durante casi 20min. la película es en blanco y negro.

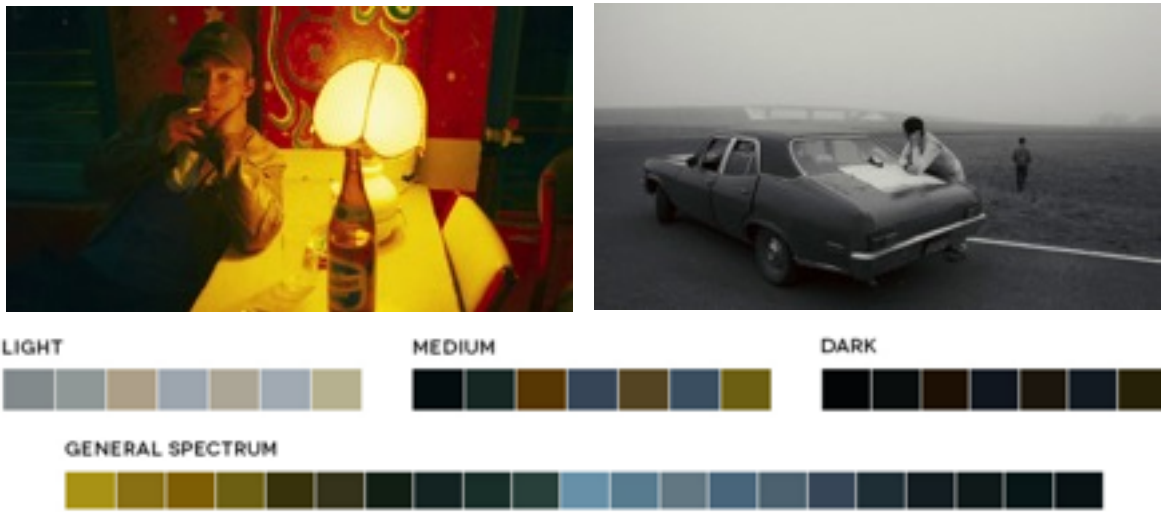


Fig. 11 y 12: Tonos cálidos y saturados en *Happy Together* (Dir. Wong Kar-Wai, 1997) en contraposición con algunas secuencias procesadas en blanco y negro.

La película *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000) se aprecia poco contraste de colores, de hecho casi todos son tonos pasteles y suaves con poca intensidad de color. Esta elección responde a la necesidad de ambientar la película en la década de los 60, una época en la que estos colores pasteles estaban a la moda y formaban parte del vestuario y la decoración de cualquier espacio. Dependiendo de la historia y la secuencia podemos observar una pequeña inclinación hacía unos colores u otros. Por ejemplo en las secuencias de pasión entre los dos personajes se aprecian colores y matices rojos, mientras que en las secuencias de soledad o tristeza podemos apreciar tonos más fríos y azulados.

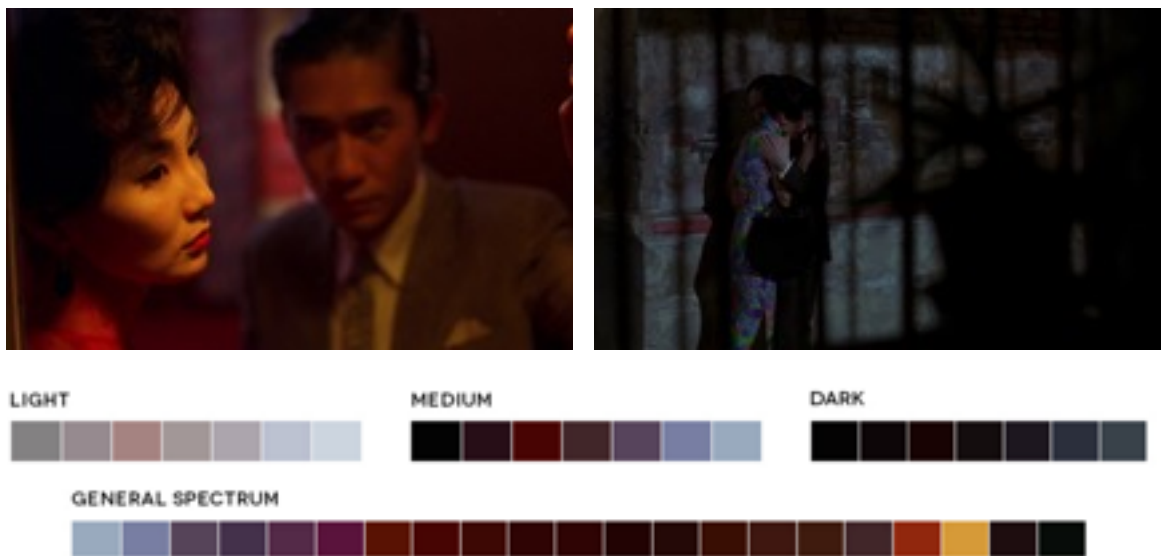


Fig. 13 y 14: Tonos pastel en *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000) que van alternando entre fríos y cálidos en función de las emociones de los personajes.

En *2046* (Dir. Wong Kar-Wai, 2004) la historia juega con dos épocas distintas, el futuro y el pasado que bien podría ser, como el propio Wong Kar-wai reconoce, la continuación de *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000). En las escenas del pasado aquellas que hablan del recuerdo y la nostalgia de los años 60 tienen una tendencia hacia tonos más pasteles al igual que sucede en *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000). Sin embargo, las escenas del futuro totalmente fantástico y utópico, observamos una gran variedad de colores intensos y vivos. Rojos, azules, morados o amarillos, todos ellos refuerzan la artificialidad de es futuro lejano y la imagen de esa metrópolis totalmente caótica y claustrofóbica.

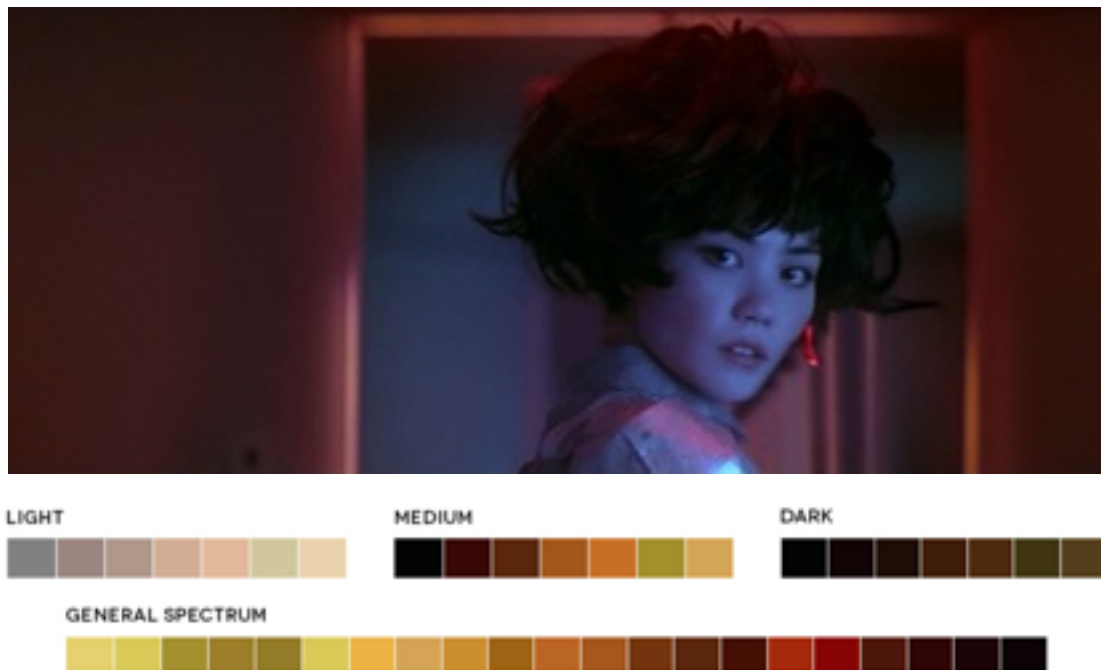


Fig. 15: Colores saturados y artificiales para reflejar esa ciudad futurista y utópica en *2046* (Dir. Wong Kar-Wai, 2004)

Es necesario hablar también de la presencia y la importancia de las texturas en prácticamente todas las películas de Wong Kar Wai. Las texturas constituyen por tanto un elemento más dentro de esa estética y asumen un papel esencial en la interacción del espacio con los personajes. Gran parte del mérito de este aspecto se debe en parte a la aportación de William Chang, pieza clave en la dirección artística de todas las películas de Wong Kar-wai, el encargado de escoger los vestuarios, los atrezzo, las telas, el color de las paredes, etc.

Sin embargo el papel de Christopher Doyle también es esencial a la hora de mostrar a través de la fotografía, esas texturas que forman parte del decorado. En todas las películas observamos la presencia de primerísimos planos y planos detalle de estas texturas presentes en paredes y suelos, acompañados en muchos casos por algún elemento del cuerpo del personaje.



Fig. 16: En *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000) podemos observar la gran importancia de las texturas que en muchos casos reflejan la personalidad y nos ambientan en una determinada época.

Es habitual también el uso de los planos vacíos o *pillow-shots*³³. Normalmente estos planos preceden a la aparición o desaparición de los personajes en la secuencia, a veces acompañando el movimiento de estos con un *travelling*.

³³ Planos en los que la cámara se fija por un instante en algún objeto u elemento inanimado mientras que los personajes pueden estar cerca de él pero sin llegar a aparecer.

4.3 TÉCNICAS FOTOGRÁFICAS

El cine de Wong Kar-wai y Doyle supone una ruptura con el cine convencional y el MRI. Se caracteriza, al igual que el de muchos otros cineastas orientales, por no asumir ninguna norma estilística y por la construcción de un estilo propio y definido marcado por sus propios códigos. Esto da lugar a una serie de estilemas y técnicas fotográficas que se repiten de manera progresiva en función de las necesidades del director y que por tanto definen un estilo cinematográfico personal y único. Gracias a la búsqueda de este estilo innovador Doyle tiene la oportunidad de experimentar con la cámara, los planos, los personajes y los elementos del decorado, en la mayoría de casos con una doble finalidad o un doble sentido emocional. En este apartado vamos a analizar cuales son estas técnicas fotográficas que se repiten de forma intencionada en cada una de las películas de Wong Kar-Wai.

La regla de los tercios

Prácticamente la totalidad de la película podemos apreciar el buen uso que se hace de la composición de los planos con una finalidad más que estética, poética y metafórica. Por ejemplo podemos apreciar muchos planos en los que se nos muestra al personaje en un extremo del plano y todo el resto totalmente vacío con la intención de añadir un mayor dramatismo y reforzar su sentimiento de soledad.



Fig. 17: Planos perfectamente compuestos donde los personajes son ubicados en los laterales de la imagen de acuerdo a la regla de los tercios.

Espejos y reflejos

El uso de reflejos y espejos supone una constante en casi todas las películas de Wong Kar-Wai y Christopher Doyle. Esta técnica contribuye a redefinir los espacios y generar

un plus de sentido en la acción. Se trata de un elementos que afectan también al fuera de campo filmico en muchas ocasiones omitiéndonos u ocultándonos elementos de la escena que solo pueden ser mostrados a través de estos reflejos. Si nos fijamos en sus películas podemos observar como ya desde la primera, *Days of Being Wild* (Dir. Wong Kar-Wai, 1991) hacían uso de este recurso.



Fig. 18: Uso de espejos y reflejos en *Days of Being Wild* (Dir. Wong Kar-Wai, 1991) que en ocasiones actúan como fuera de campo del plano.



Fig. 19: En *Chungking Express* (Dir. Wong Kar-Wai, 1994) apreciamos el uso también de estos espejos y reflejos que juegan con el espacio y los personajes.

En *Ashes of Time* (Dir. Wong Kar-Wai, 1994) no hay presencia de espejos ya que la historia se ambienta en una época lejana, sin embargo podemos observar como se sigue haciendo uso de este fuera de campo a través de los reflejos en el agua, lo cual le confiere además a la imagen mayor movimiento y refuerza la figura del personaje con el entorno desértico y natural.

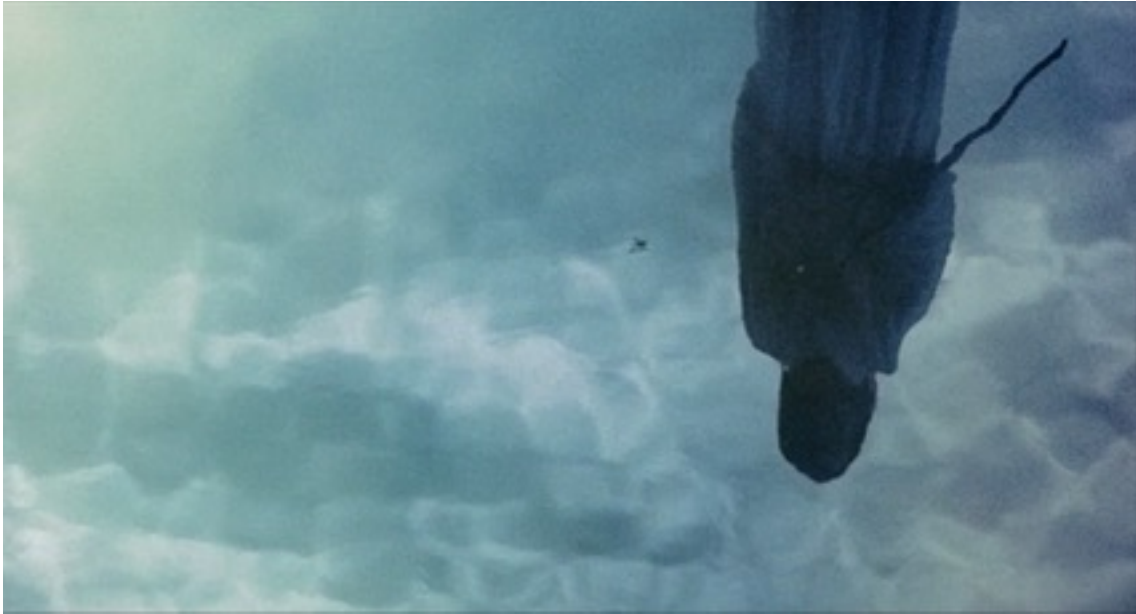


Fig. 20: En *Ashes of Time* (Dir. Wong Kar-Wai, 1994) se sustituyen esos espejos por reflejos en el agua que nos sitúan más en el contexto del espacio desértico y natural.

En *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000) y *2046* (Dir. Wong Kar-Wai, 2004) también apreciamos el uso de este elemento decorativo y cinematográfico que nos permite en muchos casos descubrir un espacio contiguo y unos personajes que aparecen fuera de campo.



Fig. 21: A veces los espejos nos permiten descubrir a personajes que no vemos de forma directa, como sucede en *In The Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000)

Elementos en primer plano

El uso de elementos interpuestos o en primer término delante de la cámara es otra de las características dentro del estilo cinematográfico Wong Kar-Wai y Christopher Doyle. Esta técnica parte de la necesidad de otorgarle a la cámara y el espectador ese carácter de testigo del que hemos hablado. Esa necesidad de distanciarse de los personajes y observarlos a través de esas ventanas, puertas, pasillos, habitaciones, recovecos que ocupan la mayor parte de la imagen y entre los que apenas podemos observar lo que acontece en el interior. Todos esos entornos del espacio hacen que la cámara quede suspendida en el flujo narrativo para quedarse con el espacio y conferirle ese protagonismo también en la película.

Buen ejemplo de este elemento lo podemos apreciar en la película *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000) donde observamos a los personajes a través de esos pasillos, ventanas y puertas. Los personajes parecen ser un elemento más del decorado y cobran la misma importancia que este. La utilización de este recurso da lugar al fuera de campo, ya que estos espacios que encierran y delimitan al personaje en ocasiones ocultan otros elementos de la propia acción que podemos oír pero no ver. De esta forma los personajes principales y protagonistas asumen todo el protagonismo de la película.



Fig. 22: En *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000) constantemente vemos a los personajes a través de objetos, pasillos, ventanas y puertas que refuerzan la

sensación de *voyeurismo* y mirada testigo. Sin embargo esto responde también a las limitaciones del espacio en las localizaciones reales durante el rodaje.

Sin embargo antes de *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000), ya podíamos observar el uso de esta técnica en otras películas como: *Days of Being Wild* (Dir. Wong Kar-Wai, 1991), *Chungking Express* (Wong Kar-Wai, 1994), *Happy Together* (Dir. Wong Kar-Wai, 1997) y *Fallen Angels* (Dir. Wong Kar-Wai, 1995).



Fig. 23: La utilización de elementos en primer plano ayuda a enmarcar la acción y a centrar la atención del espectador en un determinado espacio de la imagen, como podemos observar en este fotograma de *Happy Together* (Dir. Wong Kar-Wai, 1997).

Movimiento de cámara

En la trayectoria de Christopher Doyle se aprecia una progresión en la forma de grabar las películas. *Days of Being Wild* (Dir. Wong Kar-Wai, 1991), *Chungking Express* (Dir. Wong Kar-Wai, 1994), *Ashes of Time* (Dir. Wong Kar-Wai, 1994) y *Fallen Angels* (Dir. Wong Kar-Wai, 1995), todas ellas están grabadas enteramente cámara en mano ofreciendo ese mirada testigo del espectador que nos acerca más a los personajes y a la acción de la película, además de añadirle un punto de tensión y dramatismo con el tipo de movimiento. Sin embargo, a partir de la película *Happy Together* (Dir. Wong Kar-Wai, 1997), que supuso un punto de inflexión en el estilo característico de ambos cineastas, se empezó a hacer uso de planos fijos y *travellings*³⁴ que asumían la función de la cámara en mano. Estos movimientos más estáticos que la cámara en mano, rebajan la tensión de la película y hacen que esta adquiera un sentido más poético y armonioso, tal y como podemos observar en las posteriores *In the Mood for*

³⁴ Desplazamiento de la cámara mientras se graban imágenes

Love (Dir. Wong Kar-Wai, 2000) y *2046* (Dir. Wong Kar-Wai, 2004), donde los *travellings* acompañados de la música adquieren un sentido más poético y emotivo para reflejar esos sentimientos de amor, soledad, nostalgia y tristeza de los personajes.

Picados y contrapicados

Otra de las características distintivas, es el uso de los picados y contrapicados y en ocasiones planos ladeados y aberrantes que añaden tensión y dramatismo a las escenas. En *Days of Being Wild* (Dir. Wong Kar-Wai, 1991) podemos apreciar un uso constante de planos picados y contrapicados: cuando el policía espera la llamada en la cabina, en las conversaciones de las escaleras, las escenas nocturnas por la ciudad, los pies y las piernas de ambos personajes mientras conversan en la lluvia.



Fig. 24: En la película *Days of Being Wild* (Dir. Wong Kar-Wai, 1991) empezamos a observar el uso de picados para añadir mayor dramatismo a la secuencia.

En la película *Fallen Angels* (Dir. Wong Kar-Wai, 1995) podemos observar también esa presencia de contrapicados con el fin de reforzar en muchos casos la autoridad del personaje en determinadas acciones. Sin embargo cuando el personaje se encuentra más sumido en sus pensamientos y por tanto más vulnerable observamos como la cámara tiende a picar más el plano.

En *Ashes of Time* (Dir. Wong Kar-Wai, 1994) al ser una película de lucha y gestas heroicas de dos guerreros, podemos apreciar el uso de contrapicados también con la intención en muchos casos de resaltar esa figura y su poder en ocasiones sobrenatural.



Fig. 25: Uso de contrapicados y picados en *Fallen Angels* (Dir. Wong Kar-Wai, 1995) gracias a la libertad de movimientos de la cámara en el rodaje cámara en mano.



Fig. 26: Uso de contrapicados en *Ashes of Time* (Dir. Wong Kar-Wai, 1994) para reforzar la figura de los personajes y su heroicidad.

Planos aberrantes o laterales

Llama la atención el uso de planos ladeados y aberrantes en algunas de las películas con la intención de incrementar ese clima de tensión, persecución y caos en la ciudad. Buen ejemplo lo vemos en la película *Fallen Angels* (Dir. Wong Kar-Wai, 1995) donde su predominancia es casi constante ya que se trata de una película con un ritmo bastante frenético y de acción.



Fig. 27: La libertad de movimiento de la cámara en *Fallen Angels* (Dir. Wong Kar-wai, 1995) da lugar a planos aberrantes en determinadas secuencias que acentúan ese ambiente de caos y decadencia en los personajes.

Supresión plano-contraplano

El cine de Wong-Doyle como hemos comentado antes se caracteriza por esa ruptura del MRI, esa búsqueda de un estilo propio y personal. Ello implica a la hora de grabar los planos de determinadas secuencias mostrar una forma diferente de situar al espectador en la acción. En la secuencias de diálogos entre personajes, estamos acostumbrados a observar el típico montaje plano-contraplano, mostrando en todo momento lo que cada uno dice y la reacción de estos. Sin embargo Wong decide alejarse de este montaje tan convencional y crear uno alternativo y diferente.

A menudo la cámara testigo solo puede ofrecer una mirada frontal de los personajes, la mayoría de veces por limitaciones del espacio. Todas las películas de Wong Kar-Wai están grabadas en espacios y localizaciones reales, en su mayoría habitaciones y espacios muy reducidos como se puede apreciar en las escenas del apartamento en *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000). Sin embargo esta limitación del espacio no constituye ningún impedimento para Christopher Doyle, sino todo lo contrario, busca la forma de adaptarse al espacio y posicionar la cámara y a los actores.

Gran parte de las secuencias en las que los personajes conversan uno frente a otro están grabados desde una misma posición de cámara frontal. En la película *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000) podemos apreciar como en la secuencia de diálogo entre los dos personajes que se encuentran en la cafetería sentados uno frente a otro, la cámara se sitúa en una única posición fija totalmente perpendicular a

los personajes y desde esa posición realiza todos los tiros de plano para esa secuencia. Podemos observar como para el personaje masculino utiliza un plano más frontal de la cara mientras que para la mujer utiliza siempre un plano totalmente de perfil.



Fig. 28 y 29: Secuencia del bar en *In The Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000) en el que observamos la posición frontal de la cámara captando el perfil de ambos personajes desde un mismo punto de tiro.

División del encuadre

La división del encuadre en un mismo plano no responde a la necesidad de facilitar la exposición y narración de historias paralelas dentro de una misma secuencia, sino más bien a la necesidad de generar un elemento retórico vinculado a la composición.

El uso de esta técnica queda patente en películas como *Fallen Angels* (Dir. Wong Kar-Wai, 1995) y *Happy Together* (Dir. Wong Kar-Wai, 1997). En la primera podemos observar el tugurio en el que viven los personajes junto a las vías del metro. En el mismo plano podemos ver lo que transcurre en el interior de la habitación al mismo tiempo que el movimiento que hay en la calle. Esto responde a la necesidad de mostrar y contextualizar la acción dentro de un gran escenario como es la ciudad, además de generar una dualidad retórica, distanciando al espectador de la acción de los personajes

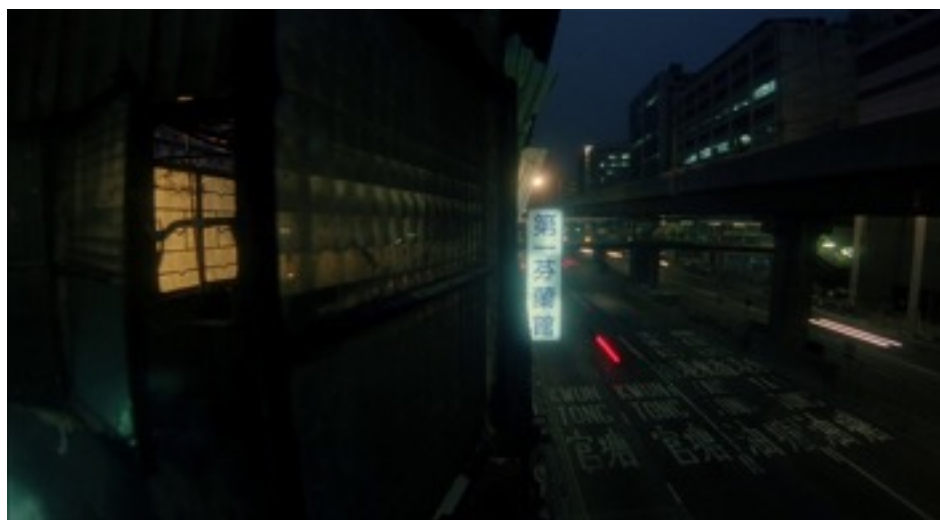


Fig. 31: Ejemplo de división de encuadre en *Fallen Angels* (Dir. Wong Kar-Wai, 1995) donde podemos observar dos espacios: lo que sucede tanto dentro de la habitación y lo que sucede fuera en la calle

Efectos de ralenti y aceleración

En la gran mayoría de sus películas podemos apreciar el uso de diferentes técnicas de dilatación temporal con la intención de o bien crear una elipsis temporal o bien remarcar o enfatizar más el tiempo en una determinada escena. Podemos observar algunos ejemplos de aceleración temporal en películas como *Fallen Angels* (Dir. Wong Kar-Wai, 1995) en escenas de persecución y de acción. Estas aceleraciones vienen realizadas mediante el rodaje a velocidad modificada y la actuación por parte de los protagonistas a velocidad lenta y estática. De esta forma parece que el tiempo que envuelve a los personajes transcurre deprisa, mientras estos se encuentran detenidos en él ajenos a lo que sucede a su alrededor.



Fig. 32: *Fallen Angels* (Dir. Wong Kar-Wai, 1995) secuencia donde los protagonistas transitan de noche por las calles de la ciudad mientras la observamos a cámara lenta.

Por otro lado en *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000) se observa un uso repetitivo de *travellings* muy lentos y ralentizados acompañados de la banda sonora de la película, con la intención de expandir ese proceso mostrativo e incrementar la naturaleza melodramática del film. Estas imágenes ralentizadas y acompañadas de música empujan al espectador fuera de la historia pero a la vez atraen más la atención y lo hipnotizan.

Además del uso de aceleraciones y ralentís, podemos observar el uso de la técnica *strobe* en determinadas escenas. Esta técnica se realiza a través de la omisión de determinados fotogramas dentro de una misma toma, lo que produce pequeños saltos de tiempo dentro de una misma acción acortando así la duración de la escena. Este recurso es muy utilizado en escenas de mucha acción, como persecuciones o luchas para dar más sensación de velocidad y movimiento. Por ejemplo en *Ashes of Time* (Wong Kar-Wai, 1994) y *Chungking Express* (Wong Kar-Wai, 1994) hay determinadas escenas de lucha y persecución donde podemos apreciar el uso de esta técnica.

4.4 LENGUAJE DE LENTES Y PLANOS

Para la mayoría de películas que ha grabado con Wong Kar-Wai, Doyle utiliza generalmente lentes muy cerradas con una distancia focal larga lo que le permite grabar planos muy cerrados y con una gran profundidad de campo. Esa profundidad de campo la podemos apreciar en esos primeros planos de los personajes dónde la figura de este aparece totalmente enfocada en un margen del plano, respetando la regla de los tercios, y el resto de la imagen aparece totalmente desenfocada y difuminada. Buen ejemplo del uso de esas lentes tan largas lo podemos apreciar en las películas *Days of Being Wild* (Dir.Wong Kar-Wai, 1991), *Chungking Express* (Dir.Wong Kar-Wai, 1994), *Happy Together* (Dir.Wong Kar-Wai, 1997), *In The Mood for Love* (Dir.Wong Kar-Wai, 2000) y *2046* (Dir. Wong Kar-Wai, 2004) a través de esos primeros planos de los personajes y planos detalles tan representativos y característicos, y de esos planos grabados desde pasillos, puertas y ventanas con algún elemento en primer término desenfocado que le confiere ese distanciamiento y carácter testigo a la cámara.



Fig. 33: Fotograma de la película *2046* (Dir. Wong Kar-Wai, 2004) donde apreciamos esa profundidad de campo producida por la utilización de lentes de larga distancia focal.

Sin embargo para otras películas Doyle emplea lentes más abiertas que nos ofrecen una visión más amplia y general del espacio en el que se mueven los personajes. En la película *Fallen Angels* (Dir. Wong Kar-Wai, 1995) observamos que Doyle opta por la utilización lentes más angulares y abiertas que le ofrecen planos mucho más abiertos, casi angulares, permitiendo mostrar tanto la cara del protagonista en primer término como el espacio que le rodea. Estos planos más abiertos de la película permiten mostrar mejor esas habitaciones y tugurios en los que se desenvuelve la trama violenta de los personajes, y al mismo tiempo adentrarnos en un poco en la mente y el subconsciente del protagonista a través de ese primer plano de su rostro y su distorsión derivada de la lente angular.



Fig. 34: En *Fallen Angels* (Dir. Wong Kar-Wai, 1995) observamos el uso de lentes angulares que nos permiten visualizar el espacio y adentrarnos en el subconsciente del personaje. Si nos fijamos en los laterales de la imagen podemos observar como las verticales aparecen curvadas debido al uso de este tipo de lentes angulares.

En *Ashes of Time* (Dir. Wong Kar-Wai, 1994) observamos esa alternancia entre el uso de lentes más abiertas y cerradas. En las escenas de exterior se aprecia el uso de lentes más abiertas y angulares para mostrar la amplitud del desierto y aumentar esa sensación de soledad. Sin embargo en las escenas en el interior de la cabaña, generalmente grabadas a una distancia larga de la acción y con algún elemento en primer término, se emplean lentes mucho más cerradas que nos muestran el rostro de los personajes y nos reflejan sus sentimientos.

5. CONCLUSIÓN

A través del análisis del estilo fotográfico de las películas realizadas por el binomio Doyle -Wong Kar-Wai, he podido descubrir que existen una serie de pautas y técnicas fotográficas que se repiten de forma constante en cada una de sus películas y que a la vez han ido evolucionando y perfeccionándose para que adquirieran un significado cada vez más metafórico y emocional sobre la propia historia. Juntos han creado un nuevo estilo, no solo a nivel fotográfico, sino en lenguaje cinematográfico y en la forma de contar las cosas. Ambos forman parte de una nueva corriente cinematográfica moderna enfocada a un público más culto que busca alejarse de lo convencional y lo comercial.

En esta tabla podemos observar de forma sintetizada de que forma se van repitiendo las técnicas fotográficas antes vistas, a lo largo de las películas. En conclusión podemos apreciar como el uso de espejos y reflejos, los picados y contrapicados y la mirada a través de objetos en primer término, se viene utilizando desde la primera película que rodaron juntos hasta la última. También apreciamos el paso de grabar cámara en mano a grabar sobre trípode a partir de la película *Happy Together* (Dir. Wong Kar-Wai, 1997), en la que aún observamos la aparición de planos en movimiento un poco ladeados y aberrantes pero a la vez empiezan a aparecer planos grabados sobre trípode y *travellings* perfectamente estáticos.

	Ralentí y aceleración	Reflejos	Elementos en 1ºplano	División del encuadre	Picado y contrapicado	Planos aberrantes	Travellings
Days of Being Wild		X	X	X	X		
Ashes of Time	X	X	X	X	X	X	
Chungking Express	X	X	X	X	X	X	
Fallen Angels	X	X	X	X	X	X	
Happy Together		X	X	X	X	X	X
In the Mood for Love	X	X	X	X	X		X
2046	X	X	X	X	X		X

Fig. 35: Tabla esquemática para visualizar aquellas técnicas fotográficas que se han ido repitiendo de una película a otra y como han ido evolucionando.

Buen ejemplo de esa evolución y esa búsqueda constante por perfeccionar y definir ese estilo visual propio lo observamos en la culminación de sus dos últimas películas conjuntas, *In the Mood for Love* (Dir. Wong Kar-Wai, 2000) y *2046* (Dir. Wong Kar-Wai, 2004), que recogen y sintetizan de manera excepcional todos esos elementos y recursos estilísticos que mencionábamos previamente y que venían repitiéndose película tras película: los ralentí, las dilataciones temporales, los planos vacíos, los contrapicados, los planos a través de ventanas o puertas, etc.

Bien es cierto que, como mencione previamente, este estilo fotográfico no es autoría completa de Christopher Doyle, sino más bien de Wong Kar-Wai que ya utilizaba algunas de esas técnicas visuales en sus películas anteriores y las ha seguido utilizando después de su última película con Doyle. Sin embargo no por eso deja de ser menos importante el papel y la figura de Doyle, si no todo lo contrario, él es el partícipe de que ese estilo se haya ido perfeccionando, puliendo y evolucionando hasta consolidarse como un estilo único y referente del cine moderno.

Este trabajo me ha permitido entender más la importancia y el papel fundamental de la fotografía en las películas. Como a través del uso metafórico que se le da se pueden traspasar los sentidos y las emociones de los personajes y hacer que se intensifiquen en el espectador. Sin duda este me resulta un aspecto muy interesante de la fotografía y me gustaría poder aplicar algunas de esas técnicas en futuros rodajes y proyectos. Concebir la fotografía no solo como algo meramente visual para mostrar lo que sucede, sino para jugar con los elementos del espacio, las composiciones y los movimientos de cámara intensificando las emociones y los sentimientos de los personajes sobre el espectador.

6. FILMOGRAFÍA

CHRISTOPHER DOYLE

- *Endless poetry* (Poesía sin fin). Dir. Alejandro Jodorowsky. Le Soleil Films, Openvizor y Satori Films. 2016
- *Enishi: The Bride of Izumo* (Enishi: The Bride of Izumo). Dir. Hiroshi Horiuchi. 2015
- *Hoeng gong saam bou kuk* (Documental). Dir. Christopher Doyle. 2015
- *Fundamentally Happy* (Fundamentally Happy). Dir. Yuan Bin Lei, Bee Thiam Tan. 13 Little Pictures, White Light. 2015
- *I am Belfast* (Documental). Dir. Mark Cousins. Canderblinks Film and Music. 2015
- *Daap hyut cam mui* (Port of Call). Dir. Philip Yung. Mei Ah Films Production Co. 2015
- *Beijing, New York* (Beijing, New York). Dir. Rain Li. Argosy Pictures. 2015
- *I Am Here* (Cortometraje). Dir. David Holmes. Canderblinks Film and Music. 2014
- *Ruined Heart: Another Lovestory Between a Criminal and a Whore*. Dir. Khavn. Kamias Road. 2014
- *The Sand Storm* (Cortometraje). Dir. Jason Wishnow. 2014
- *The Boy and the Bus* (Cortometraje). Dir. Simon Pitts. 2014
- *Lanse gotou* (Blue Sky Bones). Dir. Jian Cui. 2013
- *Bends* (Bends). Dir. Flora Lau. 2013
- *American Dreams in China* (American Dreams in China). Dir. Peter Ho-Sun Chan. China Film Group. 2013
- *Eine gute Geschichte* (Cortometraje). Dir. Martin Christopher Bode. Media Boutique Munich. 2013
- *Magic Magic* (Magia). Dir. Sebastián Silva. Braven Films. 2013
- *Linda Linda* (Cortometraje). Dir. Tsien-Tsien Zhang. 2012
- *Rabbitto horâ 3D* (Tormented 3D). Dir. Takashi Shimizu. Epic Records. 2011
- *Mo shu wai zhuan* (Love for live). Dir. Changwei Gu. Beijing Forbidden City Film. 2011
- *Onna no kappa* (Underwater Love). Dir. Shinji Imaoka. Kokuei Company. 2011
- *White Sand: Dirty Beaches* (Cortometraje). Dir. Tsien-Tsien Zhang. 2011
- *Passion Play* (Passion Play). Dir. Mitch Glazer. Annapurna Productions. 2011
- *Yong xin tiao* (Showtime). Dir. Stanley kwan. Huaxia Film Distribution Company. 2010
- *Hai yang tian tang* (Ocean Heaven). Dir. Xiaolu Xue. BDI Films Inc. 2010
- *Ondine* (Ondine: La leyenda del mar). Dir. Neil Jordan. Wayfare Entertainment. 2009
- *The Limits of Control* (Los límites del control). Dir. Jim Jarmusch. Focus Features. 2009
- *Downloading Nancy* (Downloading Nancy). Dir. Johan Renck. Tule River Films. 2008
- *Meeting Helen* (Cortometraje). Dir. Emily Woof. APT Films. 2007
- *Paranoid Park* (Crimen oculto). Dir. Gus Van Sant. MK2 Productions. 2007
- *The Madness of the Dance* (Cortometraje). Dir. Carol Morley. Cannon and Morley Productions. 2006

- *Lady in the water* (La joven del agua). Dir. M. Night Shyamalan. Warner Bros. 2006
- *Digital Sam in Sam Saek 2006: Talk to Her* (Cortometraje). Dir. Pen-Ek Ratanaruang. 2006
- *Invisible Waves* (Olas invisibles). Dir. Pen-Ek Ratanaruang. Dedicate Ltd. 2006
- *The White Countess* (La condesa rusa). Dir. James Ivory. Sony Pictures Classics. 2005
- *Ru guo* (Perhaps Love). Dir. Peter Ho-Sun Chan. Applause Pictures. 2005
- *Eros: The Hand* (Cortometraje). Dir. Wong Kar-wai. Jet Tone Films. 2004
- *Jiao zi* (Dumplings). Dir. Fruit Chan. Applause Pictures Limited. 2004
- *2046* (2046). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Films. 2004
- *Lü cha* (Green Tea). Dir. Yuang Zhang. Asian Union Film Ltd. 2003
- *Ruang rak noi mahasan* (Vidas truncadas). Dir. Pen-Ek Ratanaruang. Bohemian Films. 2003
- *Following the Rabbit-Proof Fence* (Documental). Dir. Darlene Johnson. Rumbalara Films. 2003
- *Ying xiong* (Héroe). Dir. Yimou Zhang. Beijing New Picture Film Co. 2002
- *Six Days* (Videoclip musical). Dir. Wong Kar-Wai. Anonymous Content. 2002
- *The Quiet American* (El americano impasible). Dir. Phillip Noyce. Giai Phong Studio. 2002
- *Going Home* (Cortometraje). Dir. Peter Ho-Sun Chan. Applause Pictures. 2002
- *Rabbit-Proof Fence* (Generación robada). Dir. Phillip Noyce. Rumbalara Films. 2002
- *Made* (Crimen desorganizado). Dir. Jon Favreau. Artisan Entertainment. 2001
- *Faa yeung nin wa* (Deseando amar). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Production. 2000
- *Liberty Heights* (Liberty Heights). Dir. Barry Levinson. Baltimore Pictures. 1999
- *San tiao ren* (Away with Words). Dir. Christopher Doyle. Time Warp Inc. 1999
- *Psycho* (Psicosis). Dir. Gus Van Sant. Universal Pictures. 1998
- *Naamsaang-neuiseung* (Documental). Dir. Stanley Kwan. British Film Institute. 1998
- *Choh chin luen hau dik yi yan sai gai* (First Love: Litter on the Breeze). Dir. Eric Kot. Jet Tone Production. 1998
- *Motorola* (Cortometraje publicitario). Dir. Wong Kar-Wai. Motorola Electronics. 1998
- *Motel Seoninjang* (Motel Cactus). Dir. Ki-yong Park. Uno Film. 1997
- *Chung gwong cha sit* (Happy Together). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Production. 1997
- *Si mian xia wa* (4 Faces of Eve). Dir. Kwok-Leung Gan. Spark Star Productions. 1996
- *Feng yue* (Luna Tentadora). Dir. Kaige Chen. Shanghai Film Studios. 1996
- *Da san yuan* (Tri-star). Dir. Hark Tsui. Cinema City Motion Picture. 1995
- *wkw/tk/1996@7'55"hk.net* (Cortometraje comercial). Dir. Wong Kar-Wai. World Co. 1996
- *Wo de mei li yu ai chou* (The Peony Pavilion). Dir. Kuo-fu Chen. Central Motion Pictures. 1995

- *Do lok tin si* (Ángeles caídos). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Production. 1995
- *Hong mei gui bai mei gui* (Red Rose White Rose): Dir. Stanley Kwan. Golden Flare Films Company. 1994
- *Fei xia a da* (The Red Lotus Society). Dir. Stan Lai. Long Shong Pictures. 1994
- *Dung che sai duk* (Este contraveneno del Oeste). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Production. 1994
- *Chung Hing sam lam* (Chungking Express). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Production. 1994
- *An lian tao hua yuan* (Secret Love in Peach Blossom Land). Dir. Stan Lai. Long Shong Pictures. 1992
- *Meng xing shi fen* (Awakening). Dir. Sylvia Chang. Art&Talent Group. 1992
- *Ah fei zing zyun* (Días salvajes). Dir. Wong Kar-Wai. In-Gear Film. 1990
- *Shuo huang de nu ren* (Her Beautiful Life Lies). Dir. Tony Au. 1989
- *Sha shou hu die meng* (My Heart is that Eternal Rose). Dir. Patrick Tam. Maverick Films Ltd. 1989
- *Xue zai shao* (Burning Snow). Dir. Patrick Tam. 1988
- *Noir et blanc* (Noir et blanc). Dir. Claire Devers. Forum Productions International. 1986
- *Lao niang gou sao* (Lao niang gou sao). Dir. Kei Shu. Maverick Films Ltd. 1986
- *Hai tan de yi tian* (That Day, on the Beach). Dir. Edward Yang. Central Motion Pictures. 1983

WONG KAR-WAI

- *Yi dai zong shi* (The Grandmaster). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Films. 2013
- *Deja Vu* (Cortometraje). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Films. 2012
- *Mask* (Cortometraje). Dir. Wong Kar-Wai. 2011
- *There's Only One Sun* (Cortometraje). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Films. 2007
- *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence* (Serie de cortometrajes de directores). Dir. Wong Kar-Wai. Cannes Film Festival. 2007
- *My Blueberry Nights* (My Blueberry Nights). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Production. 2007
- *Hypnôse* (Video comercial). Dir. Wong Kar-Wai. Première Heure. 2007
- *Hypnôse homme* (Video comercial). Dir. Wong Kar-Wai. Lacoste. 2007
- *Midnight Poison* (Video comercial). Dir. Wong Kar-Wai. Christian Dior Production. 2007
- *Capture Totale* (Video comercial). Dir. Wong Kar-Wai. Christian Dior Production. 2005
- *Eros* (Cortometraje 'Hand'). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Films. 2004

- *2046* (2046). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Films. 2004
- *Six Days* (Videoclip musical). Dir. Wong Kar-Wai. Anonymous Content. 2002
- *La rencontre* (Video comercial). Dir. Wong Kar-Wai. Lacoste. 2002
- *The Follow* (Video comercial). Dir. Wong Kar-Wai. BMW Films. 2001
- *Dans la ville* (Video comercial). Dir. Wong Kar-Wai. Entropie Films. 2001
- *Hua yang de nian hua* (Cortometraje). Dir. Wong Kar-Wai. Block 2 Pictures. 2000
- *Faa yeung nin wa* (Deseando amar). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Production. 2000
- *Un matin partout dans le monde* (Video comercial). Dir. Wong Kar-Wai. JCDecaux. 2000
- *Motorola* (Cortometraje publicitario). Dir. Wong Kar-Wai. Motorola Electronics. 1998
- *Chung gwong cha sit* (Happy Together). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Production. 1997
- *wkw/tk/1996@7'55"hk.net* (Cortometraje comercial). Dir. Wong Kar-Wai. World Co. 1996
- *Do lok tin si* (Ángeles caídos). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Production. 1995
- *Dung che sai duk* (Este contraveneno del Oeste). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Production. 1994
- *Chung Hing sam lam* (Chungking Express). Dir. Wong Kar-Wai. Jet Tone Production. 1994
- *Ah fei zing zyun* (Días salvajes). Dir. Wong Kar-Wai. In-Gear Film. 1990
- *Wang Jiao ka men* (El fluir de las lágrimas). Dir. Wong Kar-Wai. In-Gear Film Production. 1988

7. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

BROCK, B. (2008). *Narrativa visual: creación de estructuras visuales para cine, vídeo y medios digitales*. Barcelona: Omega.

BRUNETTE, P. (2005). *Wong Kar Wai (Contemporary Film Directors)*. Illinois: University of Illinois Press

DISSANAYAKE, W. (2003). *Wong Kar Wai's Ashes of Time (The New Hong Kong Cinema)*. Hong Kong: Hong Kong University Press

ETTEDGUI, P. (1999). *Directores de fotografía cine*. Barcelona: Océano.

GÓMEZ TARIN, J. (2008). *Wong Kar-Wai: Grietas en el espacio tiempo*. Madrid: AKAL

GÓMEZ TARÍN, J. (2000). *Deseando Amar, Wong Kar Wai*. Barcelona: Nau Llibres

GOODRIDGE, M. (2012). *Dirección de fotografía cinematográfica*. Barcelona: Blume

LOISELEUX, J. (2005). *La luz en el cine: como se ilumina con palabras, como se escribe con la luz*. Madrid: PAIDOS IBERICA

PRÄKEL, D. (2007). *Iluminación*. Barcelona: Blume

PROSPER RIBES, J. (2009). *Narrativa audiovisual : estrategias y recursos*. Madrid: Síntesis.

STEPHEN, T. (2005). *Wong Kar Wai: Auteur of Time ((Bfi World Directors)*. Londres: British Film Institute

TAMBLING, J. (2003). *Wong Kar Wai's Happy Together*. Hong Kong: Hong Kong University press.

WALTERS, B. (2005). Hong Kong dreaming (cinematographer Christopher Doyle on "2046")(Interview). *Sight and sound*, 15, 86.

PÁGINAS WEB:

IMDB. The Internet Movie Database
<www.imdb.com>

HK - Magazine
<hk-magazine.com>

Wikipedia
<wikipedia.org>

Movies in color
<moviesincolor.com>

FilmGrab
<film-grab.com>

Christopher Doyle
<cayerassignment2.wordpress.com>

No Film School
<nofilmschool.com>

Shot on what
<shotonwhat.com>

REVISTAS Y ARTÍCULOS DE PRENSA:

MELENDO, ANA (Abril 2012). El universo sensorial y plástico de La mano.(p. 118-138)

GÓMEZ TARÍN, J (2013). Cine de sensaciones versus cine de acción. La apuesta oriental: Wong Kar-Wai como paradigma. (p. 31-43)

GORDON GUERRERO, J. (2013). Modernismos y cine después de la postmodernidad: el caso de Wong Kar-Wai. (p. 84)