

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

El cine de la diáspora de Stanley Kwan. De la metáfora a la dislocación

Autor/es:

Reynaud, Bérénice

Citar como:

Reynaud, B. (2001). El cine de la diáspora de Stanley Kwan. De la metáfora a la dislocación. Nosferatu. Revista de cine. (36):42-49.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41228>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



# El cine de la diáspora de Stanley Kwan

## *De la metáfora a la dislocación*

1984an debuta egin ondoren, Stanley Kwan-ek, azken bi hamarkadetako Hong Kong-eko zinegile garrantzitsuenetako bat eta kolonia ohi britainiarraren zinemaren "Bigarren Uhina" izenekoaren kideak, bere karreran zinema asiarra garaikideko emakumezko pertsonaia konplexu, interesgarri eta sinesgarrienetakoak sortu ditu, gaur egungo zinema txinatarraren aktorea onenen lankidetzaz.

***Bérénice Reynaud***

**P**ersonaje fundamental de la "Segunda Ola" cinematográfica de Hong Kong, Stanley Kwan realizó su aprendizaje con las futuras luminarias de la "Nueva Ola" -Ann Hui, Patrick Tam, Yim Ho, Tony Hui- mientras éstos descubrían su propio lenguaje cinematográfico trabajando para TVB, un canal de televisión abierto a la experimentación a finales de los años 70 (1), primero como actor -"Era malísimo", dice (2)- y posteriormente como un apreciado ayudante de dirección. En 1984, una productora independiente, Pearl City, en colaboración con Shaw Brothers (entonces el mayor estudio de Hong Kong), le dio la oportunidad de dirigir su primera película, **Mujeres** (*Niiren Xin / Women*), en la que trabajaron las tres estrellas que conoció trabajando para **La historia de Woo Viet** (*Hu Yue De Gushi*, 1981), Chow Yun-fat, Cora Miao y Cherie Chung. Tras las normas del género (comedia costumbrista contemporánea, triángulo amoroso), se asoman ya algunos elementos subversivos:

una verdadera amistad entre mujeres, unos protagonistas homosexuales creíbles, un desarrollo de los personajes complejo y sutil... Será, sin embargo, con su segunda película, **Amor malgastado** (*Dixia Qing / Love Unto Waste*, 1986), con la que Kwan exponga con maestría los tropos estilísticos de la primera parte de su carrera. A primera vista, **Amor malgastado** es una falsa película policiaca. Cuando la joven cantante tai-wanesa Yuk-ping (Tai Chin) es asesinada, la vida despreocupada, hedonista y, en última instancia, vacía de sus amigos -la aspirante a actriz Jade Screen (Elaine Jin), la modelo Billie (Irene Wan) y el *playboy* malcriado Tony (Tony Leung Chiu-wai)- se verá sujeta al escrutinio de un policía tipo Colombo, cínico y sin afeitar (Chow Yun-fat). A medida que la acción se va desarrollando a unos niveles cada vez más complejos, queda claro que el asesinato de Yuk-ping nunca se va a resolver y que la fascinación del policía por la mujer muerta -reflejo de la de Dana Andrews por Gene Tierney en **Laura** (*Laura*, 1944), de Pre-

linger- refleja la conciencia de su propia e inminente muerte -el cáncer le está carcomiendo poco a poco-. Es significativo que el "momento de la verdad" tenga lugar en una conversación entre el policía y Tony, el primero en una cama de hospital y el segundo al pie de la misma.

A pesar de estos (discretos) paréntesis de intimidad entre hombres, desde **Mujeres** hasta **Rosa roja, rosa blanca** (*Hong Meigui Bai Meigui / Red Rose, White Rose*, 1994), Kwan se inscribe claramente como un realizador de "películas de mujeres" -al estilo de Cukor, por así decirlo- en la tradición del melodrama chino, o *wen-yi pian*. En sus primeros seis largometrajes se centró en la expresión de la subjetividad femenina y, con la colaboración de algunas de las mejores actrices del cine chino, creó unos retratos de mujeres de trazo fino y creíble. Por otra parte, si estas protagonistas femeninas tienen una presencia cinematográfica tan potente es "también" porque Kwan las utiliza como metáforas de "su" propia



Rosa roja, rosa blanca

subjetividad -como una capa o máscara de sus deseos y añoranzas románticas, de su situación problemática como hombre *gay* dentro de la cultura china del Hong Kong post-colonial-

**Carmín** (*Yanzhi Kou / Rouge*, 1987), el primer -y, hasta el momento (3), único- éxito comercial de Kwan, mezcla el género *wenyi* con las historias de fantasmas, entonces muy populares en Hong Kong (4), a la vez que entrecruza el pasado y el presente -una estrategia que seguirá desarrollando en **Ruan Lingyu / La actriz / En escena** (*Ruan Lingyu / Actress / Center Stage*, 1991)-. En los años 30, la cortesana Fleur (la diva *pop* Anita Mui) vive un amor apasionado con Chen-Pang, descendiente sensible pero débil de una familia rica (Leslie Cheung); ante la oposición que suscita su amor, los dos amantes deciden suicidarse, pero, una vez que llega al infierno, Fleur se da cuenta de que Chen-Pang no le ha seguido y vuelve al Hong Kong actual como un fantasma muy seductor en busca de su amor perdido. En

**Ruan Lingyu / La actriz / En escena**, Kwan examina su propia fascinación por Ruan Lingyu, la legendaria estrella del cine mudo de Shanghai (apodada, a veces, la "Garbo china") que se suicidó en 1935 a la edad de 25 años. En un gesto de deconstrucción post-moderna, pero también como una forma de expresar la propia subjetividad dislocada de Ruan, Kwan cambia continuamente de formato (un repertorio de colores sofisticados en 35 mm. y unos decorados atractivos para la reconstrucción de las partes históricas; una cámara de vídeo de mano en blanco y negro para las entrevistas actuales; fragmentos de películas o fotografías originales que se han conservado hasta nuestros días), de ciudad (Shanghai frente a Hong Kong) y de época (los años 30 y los 90). Maggie Cheung (que obtuvo en Berlín el Premio a la Mejor Actriz por su trabajo) pasa también continuamente de representar a la histórica Lingyu a dar cuerpo a Maggie, una mujer de la actual Hong Kong.

**Amor malgastado, Carmín y Ruan Lingyu / La actriz / En es-**

**cena** se centran todas ellas en el misterio que rodea a la muerte de una mujer -desde el asesinato sangriento y sin resolver de Yuk-ping hasta el ambiguo homicidio/suicidio de Fleur, pasando por la decisión solitaria de morir de Ruan Lingyu-. Las tres heroínas se equivocan con el objeto de su deseo: siguen enamorándose del hombre equivocado, esto es, aquel que es incapaz de verlas como realmente son. Porque estas mujeres andan sobre una línea delgada que separa su verdadero yo de la máscara, la actuación de la prostitución. Fleur es una cortesana en el sentido tradicional de la palabra -refinada, educada y versada en las artes musicales-, que, desde su primera aparición (Mui aplicándose el maquillaje, el "carmín" del título), se construye como una artista. Cuando conoce a Chen-Pang, está vestida con atuendo de hombre, cantando y cautivando a los clientes del burdel con su mirada altiva (5). Para la opinión pública (6) de la época, Ruan Lingyu, como actriz, se encontraba a tan sólo unos pasos de la prostitución y, lejos de aceptar



Carmín



únicamente papeles de "chica buena", corrió enormes riesgos al representar a una prostituta callejera en *La diosa* (*Shen Nü*, 1934), de Wu Yonggang, y a una joven escritora tentada por la prostitución en *Una mujer nueva* (*Xin Nüxing*, 1935), de Cai Chusheng; se agotó intentando contener las habladurías acerca de su vida profesional y privada, y, finalmente, fracasó. El personaje más moderno de todos ellos, Yuk-ping, creyó que podría tenerlo todo -llevar la vida de una chica moderna y *chic* en Hong Kong y una carrera en ciernes como cantante-confraternizando con hombres ricos y conservando en el corazón su secreto amor taiwanés... Las tres películas muestran a la máscara a punto de caer ante la insistencia de aquello que oculta por ser reconocido.

Desde sus comienzos, el cine chino ha utilizado la figura de la mujer como una metáfora de la difícil historia del país y de su doloroso acceso a la modernidad en los primeros tiempos de la República. Por una parte, la prostitu-

ción se convirtió en un signo de la enorme debilidad del país ante los invasores extranjeros y, por otra, fueron los cuerpos de las mujeres el frente en el que se libró la batalla de la modernidad. En el cine de Kwan, la figura más perfecta de esta dislocación/desplazamiento es la interacción, elegante y fluida, existente entre el desarraigo permanente de Ruan Lingyu (hija de una sirvienta entre intelectuales y nuevos ricos, que habla cantonés y el dialecto de Shanghai en una industria en la que imperaba el mandarín) y la diaspórica Maggie Cheung (nacida en Hong Kong y criada en Inglaterra). La figura del doble aparece ya en *Amor malgastado*, donde el personaje de Jade Screen refleja el de su compañera de habitación, Yuk-ping; cuando muere la primera, la segunda vuelve en su lugar a Taiwán para reunirse con algo que había perdido durante todos sus años en Hong Kong. Allí descubre que está embarazada del novio de su mejor amiga. Como primera película que dirigió en el Continente, **Ruan Lingyu** muestra la fascinación de Kwan por

cierta imagen de China que ya no existe -cosmopolitismo, orgullo nacional herido, experimentos sociales y artísticos, así como el intercambio abierto entre Hong Kong y el Continente-. **Carmín** era ya una exploración de esta nostalgia (7) y *Fleur*, repudiada tanto en el periodo clásico por enamorarse de alguien que no pertenecía a su clase (8) como en la era moderna del *rock'n'roll*, las mujeres de carrera y el distanciamiento emocional -desplazada en el infierno, donde le falta su amante, y entre los vivos, a los que atemoriza-, es la metáfora perfecta de este sentimiento de pérdida y desplazamiento que experimentan los residentes en Hong Kong -muchos de ellos procedentes de familias de trabajadores inmigrantes y empobrecidos-. El anhelo de *Fleur* por un amor imposible que nunca fue tan intenso como ella imaginó representa el duelo por una China perfecta y unificada que nunca existió. Y Kwan sugiere sutilmente que una decepción similar pudo ser la que mató a Ruan Lingyu. Entusiasmada con las posturas izquierdistas

de los estudios Linhua y prestando su cuerpo para retratar a mujeres revolucionarias o víctimas de la pobreza, la actriz fue, sin embargo, traicionada por Cai Chusheng, el director más políticamente comprometido de todos ellos (9). Mientras que Fleur, enfrentada a la verdad, tiene el valor de retirarse, Ruan Lingyu se convirtió en un fantasma vacilante de la gran pantalla, en un objeto de fascinación aclamado por chinos de todas las ideologías políticas.

En **Luna llena en Nueva York** (*Ren Zai Niu Yue / Full Moon in New York*, 1989) y **Rosa roja, rosa blanca**, Kwan descompone la figura de la femineidad en varios retratos divergentes de mujeres. Relato del encuentro de tres mujeres emigrantes chinas en Nueva York -una actriz sin éxito (Sylvia Chang) que va y viene entre una complicada vida sentimental y un padre prisionero de la nostalgia por el Kuomintang, una mujer de negocios dura como una roca (Maggie Cheung) que ha de enfrentarse a su propia ambigüedad sexual y una novia procedente del Continente (Siqin Gaowa), perdida en el estilo de vida de su marido americanizado-, **Luna llena en Nueva York** es un film problemático, ya que es abiertamente demostrativo y funciona casi únicamente a un nivel metafórico. Kwan nos ofrece incluso las claves: cada una de las mujeres representa a una de las tres Chinas, los personajes hablan sin rodeos sobre si la homosexualidad es algo chino o no, y la imagen fálica de Stella, la lesbiana vestida con un abrigo de piel, denota un fetichismo típicamente *gay* (10). Para entonces, Kwan era bastante consciente de que ocultaba su subjetividad tras las historias de amor de sus heroínas, y **Luna llena en Nueva York** supone un intento valiente, si bien defectuoso, de dar al público pistas suficientes para dejar la máscara a un lado. Malinterpretada en el momento de su estreno como una

parábola anterior a 1997 de la división de China, **Luna llena en Nueva York** es en realidad una compleja meditación acerca de la posibilidad/imposibilidad de los deseos no conformistas en el seno de la sociedad china. Como tal, en unos cuantos momentos preciosos, es capaz de ir más allá de la metáfora y dar en el blanco: Hsiung-ping (Sylvia Chang), en una entrevista con un director de reparto, describiendo insolentemente las horribles torturas infligidas por la Primera Emperatriz China a su rival (para afirmar que las mujeres chinas no son esas sumisas criaturas orientales, sino que son también capaces de representar a Lady Macbeth); Feng-kiu (Maggie Cheung) besando furiosa y desesperadamente a un hombre en una escalera, y posteriormente llorando en brazos de Stella, lamentando el amor perdido y confuso que siente hacia la mujer y consciente de que, antes o después, como una hija china respetuosa, terminará aceptando un matrimonio convencional.

**Rosa roja, rosa blanca** se trata de un trabajo más conseguido y sofisticado. Fiel adaptación de una novela de Eileen Chang (11), analiza la sexualidad de sus protagonistas como el punto y la expresión de su desplazamiento esencial como sujetos chinos -un tema que le toca íntimamente a Kwan-. Educado en el extranjero, donde tuvo sus primeras experiencias sexuales con una prostituta francesa y, posteriormente, con una china "fácil" de ultramar en Escocia, Zhen-bao (Winston Chao) se cree el parangón del "hombre chino moderno". Sin embargo, al enfrentarse a las demandas emocionales de las dos mujeres de su vida, su fachada de autocontrol y corrección comienza a desmoronarse, siendo la crueldad su único recurso. Aquí son la fantasía, la inseguridad y el deseo errante del hombre los que convierten a las mujeres en una metáfora de un país dividido y dé-

bil. En los años 30, Shanghai, dividida en varias concesiones extranjeras, es un campo abierto para las inversiones provenientes del extranjero (el propio Zhen-bao trabaja en una empresa británica). Mientras, la Guerra Civil entre nacionalistas y comunistas destroza el país y los japoneses han comenzado su invasión por el norte. Atrapado sensual y emocionalmente por Jiao-Rui (Joan Chen, en la que puede considerarse su mejor actuación), su "Rosa roja", Zhen-bao es incapaz de comprometerse con ella, porque la ve como un "hotel", esto es, un lugar de paso mientras construye su propia casa; como él, ella ha pasado varios años en el extranjero, flotando entre las tradiciones chinas y la modernidad occidental, pero, al contrario que él, ella tiene el valor para enfrentarse a sus propias contradicciones, estupidez y sentimiento de pérdida. Sin embargo, al estar ella casada con un amigo suyo, él no puede poner en peligro su posición ni la aprobación de su madre uniéndose a una divorciada. Así que construirá un hogar perfectamente patriarcal, reduciendo a su inocente y frígida esposa, Yen-li (Veronica Yip), a la sumisión y la neurosis, mientras que él, haciendo gala de su espíritu práctico, frecuentará la prostitución.

Cumbre del estilo metafórico de Kwan, **Rosa roja, rosa blanca** es una obra fundamental. En ella, Zhen-bao se hace eco del personaje de Tony Leung Chiu-wai de **Amor malgastado**, "*cuya relación ondulante con Billie refleja la incertidumbre de la época, pero también la búsqueda de amarras*" (12) en su necesidad infantil y desesperada de agarrarse a algo. Ambos son incapaces de hacer feliz a una mujer y terminan dañando seriamente varias vidas. Es posible que a los fantasmas les guste vagar entre el cielo y la tierra, y a los marineros perderse en la mar; en cualquier caso, la relación de los chinos con la idea

querida de la patria es tan problemática como la construcción de su sexualidad. **Rosa roja, rosa blanca** marca también la transición hacia las películas más recientes de Kwan (13), **Agárrate fuerte** (*Yue Kuaile, Yue Duoluo / Hold You Tight*, 1997) y **Los cuentos de la isla** (*You Shi Tiaowu / The Island Tales*, 1999). De nuevo aquí, la figura de la femineidad se divide en varios personajes. Pero, mientras tanto, ha ocurrido algo irreversible -algo que marca el comienzo de lo que algunos consideran la "segunda etapa" de la carrera de Kwan, en la que la metáfora femenina da paso a una temática *gay* más claramente marcada-. Con su contribución a la serie patrocinada por el BFI **Un siglo de cine**, materializada en **Yang + Yin: el género en el cine chino** (*Nansheng Nüxiang / Yang + Yin: Gender in Chinese Cinema*, 1996), Kwan se quitó la máscara y "salió del armario" como un realizador *gay*. Investigación basada en la serendipia sobre las huellas dejadas por el deseo no ortodoxo u homoerótico de los filmes clásicos -desde **La carretera** (*Da Lu*, 1934), de Sun Yu, y **Dos hermanas sobre el escenario** (*Wutai Jiemei*, 1965), de Xie Jin, hasta **Adiós a mi concubina** (*Bawang Beiji*, 1992), de Chen Kaige, las historias de Zhang Che o John Woo basadas en la vinculación afectiva entre héroes masculinos y las fantasías de Tsui Hark sobre transformaciones sexuales-, **Yang + Yin: el género en el cine chino** construye la historia del cine chino como el único "país" posible para un cinéfilo desplazado. Un país obsesionado por una figura ausente, la del padre del director, que murió demasiado joven y que, emocionalmente, se encuentra demasiado lejano -pero que, en cambio, está poblado por hombres que luchan, se desean y establecen vínculos afectivos entre ellos, por héroes marginales y proscritos sexuales-. Un país en el que Kwan comparte el mismo

espacio y las mismas inquietudes que sus colegas de Taiwán y del Continente, en el que la obsesión por la patria y la paternidad es entendida tanto por los realizadores *gays* como por los "heteros". Un país en el que a las mujeres ya no se les pide que reemplacen a las figuras del deseo masculino, sino, más bien, que abran nuevos horizontes e interrogantes. Por toda su nueva y fascinante percepción de la historia cultural china, **Yang + Yin: el género en el cine chino** alcanza el clímax en una conversación que Kwan mantiene con su madre, en la que hablan tanto de su amor por la ópera cantonesa -que, en última instancia, no es más que una escenificación de la fractura del sujeto femenino: una mujer que, al interpretar a un hombre, se convierte en el objeto de deseo del público femenino- como de su sonriente aceptación de la homosexualidad de su hijo. Con **Memoria personal de Hong Kong: pese a todo, aún te quiero** (*Nian Ni Hao Xi / A Personal Memoir of Hong Kong: Still Love You After All*, 1997) (14), Kwan continúa su exploración de la conjunción entre el espacio público y privado, el cine y la sexualidad. Empezando por su infancia de clase obrera en un apartamento diminuto, Kwan describe su ciudad como un lugar con una resistencia implícita a la presencia occidental, un lugar de recuerdos culturalmente determinados de cine y ópera, pero también un terreno abonado para la exploración de los deseos particulares del hombre.

En **Agárrate fuerte** y **Los cuentos de la isla** son los hombres los que no consiguen lo que quieren. Construida sobre una serie de *flashbacks* y saltos hacia adelante en el tiempo que tejen un intrincado tapiz de emociones, encuentros casuales y preguntas sin respuesta, la primera película revela la historia de dos mujeres (interpretadas ambas por Chingmy Yau) -Ah Moon, el ama de casa

trastornada y caprichosa que muere en un accidente de aviación, y la divorciada Rosa, que tiene el coraje de abandonar Hong Kong por Taipei y reinventarse a sí misma-. Tras la muerte de Ah Moon, su marido, Fung Wai (Sunny Chan), intentará descifrar quién era realmente su mujer. Jie (Ko Yue-lin), que va y viene entre su Taiwán natal y Hong Kong, mantiene un apasionado romance clandestino con Ah Moon y, posteriormente, sentirá una atracción no menos clandestina por el afligido Fung Wai. El agente inmobiliario *gay* de mediana edad (Eric Tsang), que vive solo con su gato y que va a ligar a los baños, entabla una amistad desinteresada con Fung Wai, con el que pasará horas de conversación íntima sin dar el más mínimo paso. En una novedad estilística para Kwan, la imaginativa narración del film refleja la fluidez de los intercambios e identidades sexuales. La única trayectoria lineal es la que transcurre desde las primeras imágenes de la película en el viejo aeropuerto de Kai Tak hasta el final, junto al recientemente acabado puente de Tsing Ma. Manzana de la discordia entre los gobiernos chino y británico cuando se diseñó en un principio, ahora el nuevo aeropuerto de la Isla de Lantau lo único que marca es el paso del tiempo. Kwan, que nunca cedió ante la histeria de moda en 1997, ve la entrega de Hong Kong simplemente como un nuevo giro más de la complicada historia de China consigo misma. La siguiente histeria fue la del milenio, precedida poco antes por la amenaza de la gripe china. **Los cuentos de la isla** combina ambos temores en la película más cosmopolita de Kwan hasta la fecha (15), independientemente de que estuviera rodada enteramente en varias de las numerosas islas que rodean a Hong Kong. La crisis económica asiática le ha dado un nuevo sentido al desplazamiento de los realizadores hongkoneses. Incapaces de sobrevivir ya con el mercado

hongkonés y los mercados del Este asiático, no les queda otro remedio que dirigirse a un público internacional y buscar productores en el extranjero -y autores tales como Kwan o Wong Kar-wai parecen estar mejor preparados para ello que los directores puramente comerciales-. Los cuentos de la isla se suponía la primera parte de una "trilogía del milenio" producida por la empresa japonesa Pony Canyon (16) y dirigida por tres realizadores asiáticos cuyo impulso común, según Kwan, era "nuestra respuesta al dominio cultural americano" (17). Dinero japonés significa actores japoneses, y toda la película está contada desde el punto de vista de un escritor, Haruki Fukuyama (Takao Osawa), que ha venido a la isla para reponerse de un ataque de tuberculosis, y una mujer japonesa, Marianne (Kaori Momoi), que está de visita a una amiga china, Sharon (Michele Reis), una ex-refugiada china que huyó en barco y que actualmente vive en América. A pesar de hablarse cuatro lenguas (mandarín, cantonés, japonés e inglés), la película evita las dificultades que conlleva una "coproducción internacional" tejiendo una serie de lo que en música se llamaría "pequeñas piezas". Si bien el pretexto narrativo de la película es la puesta en cuarentena de la isla, no se trata de una gran ópera existencial como *La peste* de Camus, sino de unos sketches escurridizos protagonizados por unos personajes dispares y mal avenidos en una situación de crisis. De nuevo, lo que está en juego es lo que linda con el deseo masculino. Fukuyama trata de reponer su salud pero, igualmente, puede arriesgarse a morir; Han (Julian Cheung) está buscando un respiro de la fama pero le horroriza que le olviden; Bo (Gordon Liu) se mudó una vez a la isla para abrir un hotel con su amante pero fue abandonado por éste y se quedó ahí. En la vida de estos vagabundos emocionales, la isla representa un momento de éxtasis

forzado, por lo que la película flota menos libremente (y también satisface menos) que **Agárrate fuerte**, si bien es más abierta en términos de identidad nacional y cultural -convirtiéndola, en sus mejores momentos, en una obra de transición incierta-. A otro nivel, **Los cuentos de la isla** es una reflexión sobre el significado problemático de "hogar" para un residente de Hong Kong dentro de un contexto panasiático. Como dice Kwan en **Yang + Yin: el género en el cine chino**, el hogar, como el género, "no tiene por qué ser un límite, sino que puede ser también un juego".

#### NOTAS

1. Para las diferencias entre la "Nueva Ola" de Hong Kong (además de los realizadores citados en el texto, debe mencionarse también a Tsui Hark y Allen Fong), que comenzó a hacer películas a finales de los 70, y la "Segunda Ola" (Lawrence Ah Mon, Mabel Cheung, Alex Law, Clara Law, Wong Kar-wai), que se inició a mediados de los 80, así como para el papel que jugó la televisión en el origen de la Nueva Ola, consultar mi artículo "El cine chino desde 1989", incluido en este mismo número.

2. Entrevista con el autor. Hong Kong, abril de 1996.

3. Estoy escribiendo este texto en marzo de 2001.

4. **Los muertos y los mortales** (*Ren Xia Ren*), de Wu Ma, protagonizada por Sammo Hung, arrasó en las pantallas en 1982, y en 1987 se terminó de rodar **Una historia china de fantasmas** (*Qiaoni Youhun*), de Tsui Hark y Ching Siu-tung. Este género disfrutó de un renovado interés a principios y mediados de los años 80.

5. Debería mencionarse también que, para conservarla, Chen-Pang tratará por un tiempo de convertirse él mismo en actor. Cuando, finalmente, Fleur da con él en los tiempos modernos, éste se ha convertido en un extra del cine.

6. "En China, los actores y las actrices se habían asociado tradicionalmente con los elementos menos respetables y educados de la sociedad: prostitutas,

bailarinas y ladrones". Michael G. Chang: "The Good, the Bad and the Beautiful: Movie Actresses and Public Discourse in Shanghai. 1920's-1930's", incluido en: Yingjin Zhang (ed.): *Cinema and Urban Culture in Shanghai. 1922-1943*. Stanford University Press. 1999. Página 139.

7. De hecho, el éxito de **Carmín** contribuyó a la ola de películas nostálgicas de Hong Kong, cuyos ejemplos más conocidos son **Días salvajes** (*A Fei Zheng-zhuan / Days of Being Wild*, 1991) y **Descando amar** (*Huayang Nianhua / In the Mood for Love*, 2000), ambas de Wong Kar-wai.

8. **Carmín** saca provecho del personaje de clase trabajadora de Anita Mui (que empezó actuando en la calle a la edad de cinco años). Hay que tener en cuenta también que, mientras que la cortesana (proveniente de un entorno privado del derecho de voto) muere, el vástago de familia noble sobrevive.

9. Cai Chusheng (1906-1968) dirigió varias películas de izquierdas, tales como **La canción de los pescadores** (*Yu Guang Qu*), que fue premiada en el Festival de Cine de Moscú de 1935, **Una mujer nueva** (*Xin Nixing*, 1935), que sería la última película de Ruan Lingyu antes de su suicidio, y posteriormente, y en colaboración con Zheng Junli, la película en dos partes **El río fluye rápido en primavera** (*Yijiang Chunhui Xiang Dong Liu*, 1947). En Hong Kong, tanto durante como después de la guerra, dirigió o supervisó nuevas producciones izquierdistas, tales como **Lágrimas sobre Pearl River** (*Zhujiang Lei*, 1948). En 1949 fue nombrado presidente de la Asociación de Directores Cinematográficos, puesto que le sirvió para reorganizar el cine chino según las directrices socialistas. Sin embargo, moriría víctima de la Revolución Cultural.

10. Sin embargo, el personaje de Stella tiene múltiples capas debido a la presencia de la actriz Josephine Ku. Ku había protagonizado a una mujer de negocios hongkonesa con una vida sentimental fracasada que volvía a su pueblo natal en una breve visita en **Regreso al hogar** (*Shihui Liunian*, 1984), de Yim Ho, película que marcó un hito al ser uno de los primeros filmes hongkoneses contemporáneos rodados en la República Popular China y que abordaban la división entre los chinos hongkoneses y continentales de una manera penetrante y comprensiva. Siqin Gaowa, una de las mejores actrices continentales de su generación, que representa a la tercera

mujer en **Luna llena en Nueva York**, hizo el papel de la amiga de la infancia de Ku, con lo que Kwan estaba tratando obviamente de rendir homenaje a la película de Ho. Diez años más tarde, Yim volvió a trabajar con Siqin Gaowa, esta vez como la madre del protagonista en **El día que se enfrió el sol** (*Tianguo Nizi*, 1994), rodada también en el Continente. Mientras, en 1993, Kwan dirigió **Especial Siqin Gaowa** (*Siqin Gaowa Ersan Shi*), un incisivo retrato en vídeo de la diaspórica existencia de la actriz.

11. Figura fundamental de la diáspora china, Eileen Chang (Zhang Aileen) nació en Shanghai en 1920 y vivió entre Shanghai, Hong Kong y los Estados Unidos, a donde emigró en 1955 y donde moriría en 1995. Escribió diversos ensayos, relatos y novelas que han marcado a generaciones de lectores chinos, así como guiones, como es el caso de **Larga vida a Missus** (*Tailai Wansui*, 1947), que marcó todo un hito y que fue dirigido por Sang Hu (Kwan muestra un extracto de esta película en **Rosa roja, rosa blanca**). Su vida fue sentimentalizada en **Polvo rojo** (*Gungun Hongchen*, 1990), de Yim Ho, protagonizada por Brigitte Lin. Ann Hui, una de las mentoras de Kwan, llevó dos de sus novelas a la pantalla: **Amor en la ciudad perdida** (*Qingcheng Zhi Lian*, 1984) y **El destino de media vida / Dieciocho primaveras** (*Ban Sheng Yuan / Eighteen Springs*, 1997).

12. Stephen Teo. Comentarios a **Amor malgastado** en *21st Hong Kong International Film Festival: Fifty Years of Electric Shadows*. Urban Council, Hong Kong, 1997. Página 198.

13. A la hora de escribir esto, marzo de 2001.

14. Este documental, rodado en vídeo, formó parte de un proyecto doble que incluía también **Memoria personal de Hong Kong: el tiempo pasará** (*Qu Ri Ku Duo*, 1997), de Ann Hui, y que estaba producido por la influyente productora taiwanesa convertida en crítica cinematográfica Peggy Chiao.

15. Aunque estaba localizada en Nueva York, mezclaba cantonés, mandarín e inglés, y el personaje interpretado por Sylvia Chang estaba emocional y sexualmente ligado a hombres de raza blanca, **Luna llena en Nueva York** se circunscribía enteramente a la comunidad china.

16. Los otros dos realizadores eran Edward Yang en Taiwán y Shunji Iwai en Japón. Edward Yang terminó *Yi Yi / A*



*la una, a las dos* (*Yi Yi / A One and a Two*, 2000), pero Shunji Iwai finalmente se retiró del proyecto.

17. Entrevista con el autor. Lamma Island, abril de 1999.