

## II. La empatía como estrategia intercultural en el cine. Una reflexión sobre la obra de Wong Kar-wai

Blanca Edna Alonso Rosas<sup>8</sup>

### 1. Aproximaciones teóricas a la interculturalidad desde el campo de la comunicación

El presente ensayo tiene como objetivo resaltar que lo que denominaremos “hecho transcultural” en las secuencias de las películas del director chino Wong Kar wai, pertenecientes a los filmes *Happy Together* (1997) y *In the mood for love* (2000) puede configurar una estrategia intercultural en el sentido de generar empatía desde la experiencia sensible del “otro”.

Desde la segunda mitad del siglo XX, gracias a fenómenos como la globalización y los movimientos migratorios surgen en el mundo sociedades culturalmente heterogéneas, donde sujetos con matrices culturales distintas (Romeu, 2016) conviven al interior de territorios compartidos. El choque intercultural impone la necesidad de pensar en estrategias de comunicación que mitiguen los conflictos que se generan en la convivencia cotidiana.

En este panorama surgen una serie de investigaciones empíricas destinadas a la “(...) capacitación para el desarrollo de habilidades comunicativas (...) [y a su] aplicación en el ámbito de la gestión empresarial”. (Romeu, 2016: 120) Esto reduce la tarea de la comunicación intercultural a un conjunto de estrategias prácticas para reducir los conflictos entre hablantes de distintas culturas y por ello, como apunta Romeu (2016) los desarrollos teóricos al respecto son escasos en comparación con las investigaciones empíricas. Para la autora, una solución efectiva de los conflictos entre sujetos de matrices culturales distintas no puede ser reducida al ámbito de lo eficaz, es decir, a desarrollar destrezas y habilidades para ello; estas acciones son útiles si se articulan como parte de un proceso más amplio de transformación de la concepción del mundo de los sujetos y los grupos sociales y culturales “(...) que debe abarcar necesariamente desde la esfera educativa hasta la jurídica y política.” (Romeu, 2016: 120)

Es en esta amplia gama de ámbitos donde cabe la propuesta de una estrategia de interculturalidad vinculada a uno de los productos culturales de más amplia difusión: el cine. Como producto cultural el cine ha alcanzado casi la totalidad de la superficie global convirtiéndose en una espe-

---

8 Blanca Edna Alonso (Puebla, 1983). Artista visual. Maestra en Estética y Arte por la Universidad Autónoma de Puebla. Actualmente cursa el quinto semestre del Doctorado en Comunicación de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México en la línea de Comunicación y crítica de la cultura. De 2002 a 2010 trabajó activamente como artista visual participando en diversas exposiciones y proyectos culturales colectivos, principalmente en Puebla, Ciudad de México y España. Como gestora cultural participa en diferentes proyectos relacionados con el financiamiento de Arte Contemporáneo emergente. Del 2014 al 2017 se desempeñó como docente en AS Media, Centro de Formación Profesional y en la Universidad de la Américas Puebla UDLAP, impartiendo las asignaturas de Historia del Arte, Arte Contemporáneo, Arte digital y Cultura contemporánea.

En 2016 crea el Encuentro Universitario de Videoexperimentación NEOSFest, un festival internacional de cortometraje y video experimental con sede en la ciudad de Puebla mismo que actualmente dirige y coproduce. ednaalonso@hotmail.com

cie de lenguaje universal. Por esa razón no es impertinente pensar que ciertos productos cinematográficos podrían colaborar en la manera en la que comprendemos otras realidades culturales a partir de percibir las en el marco de la gran pantalla.

En estas líneas me gustaría explorar cómo las secuencias fílmicas de contenidos transculturales pueden constituir una estrategia de interculturalidad a partir de la generación de empatía por el otro, enmarcado en un contexto que le es propio pero con elementos culturales que apelan a mundos y realidades diversas, todo ello en un conglomerado cosmopolita que contribuye al desdibujado de los marcados límites culturales.

Definiremos ese panorama como hecho transcultural dada la integración de distintos significantes culturales articulados en las escenas a partir de elementos como la música, el sonido diegético, la imagen y la identidad cultural de los personajes. Como veremos más adelante, sostenemos que estas secuencias de contenidos transculturales, más allá de un simple cosmopolitismo, pueden ser tomadas como una estrategia de interculturalidad que opera, apelando a la empatía por el “otro” o las “culturas otras”, desde la experiencia sensible. Sin embargo para llegar a este punto es necesario hacer una breve revisión de cómo se articulan esos distintos referentes culturales en las secuencias fílmicas, dicha revisión es el objeto de la primera parte de este ensayo.

## 2. El hecho transcultural en el cine de Wong Kar wai

Dado que nuestra materia prima para el análisis son secuencias fílmicas, y que lo que nos interesa es destacar que todos los recursos de audio e imagen están contruidos en clave transcultural, es preciso partir del análisis de un código propiamente fílmico. En otras palabras, aunque existen códigos sonoros, musicales, visuales, espaciales, gestuales, etc., no analizaremos cada uno por separado sino en estricta subordinación al código fílmico y cómo se entretejen a partir de lo que he denominado antes como hecho transcultural. Tomando en consideración lo anterior, comenzaremos analizando dos secuencias fílmicas de *Happy together* (1997) y dos de *In the mood for love* (2000).

### 2.1. Happy together. Entre Asia y América Latina

*Happy together* (1997) nos narra parte del romance entre la pareja homosexual conformada por Ho Po-Wing (Leslie Cheung) y Lai Yiu-fai (Tony Leung Chiu Wai). Cuando el tiempo de la historia comienza, sabemos por la narración en voz de Lai Yiu-fai, que la pareja había tenido antes varias rupturas y reencuentros. La voz en *off* del protagonista, hace de la consciencia del personaje el *leit motiv* de la historia. Según Fernando Canet (2008) esta forma de narrativa encuentra sus influencias en Puig y Cortázar, y es una de las características que definen la filmografía de Wong Kar-wai. (Canet, 2008).

La historia del último reencuentro entre Lai Yiu-fai y Ho Po-wing, discurre en Argentina, donde los amantes buscan recuperar su relación dejando simbólicamente atrás su pasado conflictivo, en el lejano Hong Kong. Sobre la connotación que tiene el carácter periférico de Argentina, y el

mismo Hong-Kong colonial, volveremos más adelante en el siguiente apartado, ahora es importante no perder de vista que Argentina, y particularmente las cataratas de Iguazú, jugarán un papel clave en la historia como símbolos del lugar de un reencuentro que nunca sucede. Y es justamente en Iguazú, donde comenzamos nuestro análisis. Específicamente del minuto 6.31 al 7.38 del filme, nos encontramos con una secuencia realizada a color, después de un preámbulo constituido por secuencias en blanco y negro que introducen, tanto a los personajes como su relación sentimental.

En la secuencia, la cámara nos sitúa ante una vista aérea de las cataratas. En lugar de una gran caída de agua, la toma cerrada nos ofrece lo que parece una pintura abstracta dominada por los azules y grises de una espesa nube de vapor, en contraste con los ocres de la tierra remolida mezclada con el agua que va cayendo.

Conforme la cámara se va alejando mientras parece ascender, la perspectiva de la toma nos ubica por encima de la caída de agua de la catarata, parcialmente mostrada pues el ángulo de la toma nunca se abre lo suficiente para dominarla completamente, de modo que la sensación de encontrarnos dentro de una pintura abstracta no desaparece por completo.

Sabemos que estamos ante las cataratas de Iguazú, ubicadas en el límite entre la provincia argentina de Misiones y el estado brasileño de Paraná porque los personajes, en las escenas previas salen en busca del lugar sin tener suerte.

El sonido diegético de la caída del agua acompaña la melodía Cucurrucucú Paloma, en voz de Caetano Veloso. En este punto, la música se convierte en un hecho transcultural por sí misma dado que se trata de una canción mexicana del género conocido como bolero ranchero escrita por Tomás Méndez en 1954, pero en el film de Wong Kar-wai es interpretada por el músico y compositor brasileño Caetano Veloso, en una adaptación referida por los editores del álbum *Fina estampa* como “latin music”. Aunque la letra se apega a la composición original, la música y la interpretación siguen un camino distinto. Veamos a continuación qué dice la letra de esta canción<sup>9</sup>.

Dicen que por las noches, nomás se le iba en puro llorar  
Dicen que no comía, no más se le iba en puro tomar  
Juran que el mismo cielo se estremecía al oír su llanto  
Cómo sufría por ella que hasta en su muerte la fue llamando.  
Ay, ay, ay, ay, ay, cantaba  
Ay, ay, ay, ay, ay, gemía  
Ay, ay, ay, ay, ay, cantaba  
Ay, ay, ay, ay, ay, de pasión mortal gemía  
Que una paloma triste muy de mañana le va a cantar  
A la casita sola, con sus puertitas de par en par  
Juran que esa paloma no es otra cosa más que su alma

---

9 Letra de “Cucurrucucú Paloma”. Autor: Tomás Méndez. Intérprete: Caetano Veloso. Álbum: *Happy Together* (Original Motion Picture Soundtrack). Sello: Block 2 Music † ROD-5150, Rock Records † ROD-5150.

Que todavía la espera a que regrese la desdichada  
 Cucurrucucú, paloma. Cucurrucucú, no llores.  
 Las piedras jamás paloma, qué van a saber de amores

El género ranchero, y en particular el bolero ranchero, género en el cual se popularizó la composición de Tomás Méndez, es un género con unas estructuras muy particulares, para fines de este análisis destacaremos el uso del “falsete”, también conocido como registro agudo o de cabeza, producido cuando la laringe se eleva, las cuerdas vocales se tensan y el apoyo es considerable. (Posadas de Julián, 2008). En el bolero ranchero y en particular en la mayoría de interpretaciones de Cucurrucucú Paloma, los cantantes profesionales hacen uso del falsete en un estilo extremadamente emocional caracterizado por sostener largamente una nota al final de una estrofa o línea, culminando en una “terminación fundida”. Sin embargo, en la versión de Caetano Veloso, que acompaña la secuencia fílmica, se revela una voz suave cuyo tono sostenido evoca el “hablar” de los cantantes de *bossa nova*. La melodía instrumental resulta también una particular interpretación, pues, si bien ésta supone la misma métrica del bolero ranchero (3/4), la enorme orquesta de cuerdas que acompaña la voz, únicamente mantiene una evocación del particular “rasgueo” del bolero ranchero. El sonido de la orquesta desdibuja, tanto el contexto cultural mexicano, perteneciente a la composición, como el brasileño de la voz de Veloso. La fusión de la imagen de las cascadas acompañada de la voz, casi fantasmagórica de Veloso, mezclada con el sonido de la cascada y con el rasgueo pausado de las cuerdas generan un ambiente que podríamos describir tomando en préstamo las palabras de Yeh & Lake: “[an] aesthetic evocation that obscures culturally specific, ethnic details..” (2007: 1).

Figura. 1. Fotograma de Happy Together (7:36)



Tomada de Freeuk, [http://www.wkw.freeuk.com/pictures\\_ht.html](http://www.wkw.freeuk.com/pictures_ht.html)

Aunque nos encontramos ante un plano compuesto por una sola toma (*shot*), ella se beneficia de una completa autonomía dado que los tres códigos que la conforman: la imagen, el sonido diegético y la lírica musical, se articulan para significar el deseo, la búsqueda del amor a pesar del



sufrimiento. Significación que podemos extraer tanto de la letra de la canción *Cucurrucucú Paloma* como de la cascada misma y su turbulencia, que, como ya hemos dicho, se convierte en un símbolo de la esperanza por reconstruir un amor en ruinas.

La segunda secuencia a analizar de *Happy Together* (1997) es la que transcurre entre el minuto 35.42 y el 36.57. La secuencia de la pareja de protagonistas bailando un tango. El tema que acompaña la escena es Prologue (*Tango Apasionado*) del bandeonista y compositor argentino Astor Piazzolla. La secuencia fílmica inicia con el plano fijo de una calle que aparentemente se encuentra bloqueada por obras públicas pues está acordonada con cintas de seguridad. La calle está completamente vacía y el cielo presagia una tormenta, el color azul satura la composición.

La escena cambia bruscamente pero el color azul sigue dominándola. Nos encontramos ahora en la cocina comunitaria de la pensión en la que vive Fai, el joven chino protagonista de la historia. Es una cocina pequeña, sin muebles, las paredes están cubiertas de azulejo cerámico blanco, liso, mismo que contrasta con el azulejo resuelto en figuras geométricas que tapiza el suelo. No hay estufa, las hornillas se empotran directamente sobre el muro y en las que se encuentran algunos utensilios para cocinar. Al fondo, del lado derecho, se asoma lo que parece ser un gabinete de cemento recubierto con los mismos cuadros cerámicos de los muros en un evidente estado de descuido.

Figura. 2. Fotograma de Happy Together (36:08)



Tomada de *La Nación*:

<https://www.nacion.com/viva/cultura/happy-together-tango-con-acento-chino/D2L3BTUQDBEW3GDBAAQW5KSAZQ/story/>

La luz que baña la cocina parece provenir del cenit por lo que las esquinas del cuarto se oscurecen dejando caer el haz luminoso sobre la pareja de jóvenes chinos que bailan tango al centro del cuarto. Sus movimientos son torpes pero están sincronizados. Juguetean amorosamente, se tocan, se besan. Durante la escena, la cámara permanece fija, nuestra vista domina la escena completa

todo el tiempo, en un encuadre teatral y voyeurista. Un encuadre que, en palabras de Metz, apuesta “(...) *simultaneously on the excitation of desire and its non-fulfilment (Which is its opposite and yet favours it)*”. (Metz, 1983) La cámara nos muestra el deseo de los personajes, nos pone frente al momento de encuentro de quienes se desean, sin embargo, gracias a las secuencias anteriores a esta, sabemos que el romance entre los protagonistas se resquebraja, por ello la escena del baile aparece ante nosotros como la escena de una tregua.

A pesar de lo anterior, la fuerza emotiva de la secuencia no se encuentra en las imágenes “per se” sino en la potente melodía de tango que las acompaña. El tango es una música que está estrechamente vinculada a los movimientos migratorios que se dieron en Argentina en el siglo XIX. Con las migraciones masivas de europeos a la región y los encuentros de éstos con la población local; con las migraciones masivas del campo a la ciudad y con la creciente industrialización de la zona, los conflictos étnicos y culturales se intensificaron al tiempo que moldearon culturalmente manifestaciones artísticas como la literatura y la música. De este mestizaje y de sus conflictos nace el tango: música, lírica y baile, cuyos temas van

*(...) traverse the subjects of poverty, suffering, injustice, pain, unrequited or unfaithful love, nostalgia for lost places and times, idealization of the mother figure, and crushing defeats. There is a predominant nostalgic and melancholic atmosphere that is reflective of the social context in which the stories narrated in tango songs play out, bringing to life a Buenos Aires that was not solely aristocratic.* (Favoretto, 2016: 81).

Sabemos que los elementos culturales como en este caso el tango, no entra en estado virginal a la secuencia y por ello, quien esté familiarizado con el contexto cultural del tango encontrará fácilmente relación entre este elemento, evocativo de las migraciones europeas al cono sur, y la pareja de migrantes asiáticos que se encuentran bailando. Pero aun si no se conoce su historia, el tango tiene la capacidad de evocar cierta nostalgia apasionada que enmarca el momento del encuentro entre los amantes.

La atmósfera de la calle desolada que abre la escena, sirve de prólogo para la atmósfera melancólica y casi patética de los amantes bailando en la cocina. La asincronía y torpeza de los movimientos de Lai Yu-fai, contrasta con los movimientos más controlados de Ho Po-wing, quien en escenas anteriores ha mostrado cierto dominio del baile. Es importante señalar que, en la cultura del tango, el baile también está cargado de significación, L. Tateo señala que éste, es una actividad “(...) *in which embodied knowledge, intimacy, empathy, gender relationships, affects, Self actuation, and group dynamics express their dialogical form.*” (Tateo, 2014: 300) Por lo que el elemento de la danza tampoco entra virgen en la trama, sino que se vale de toda su carga cultural significativa y simbólica para enmarcar ese “diálogo” entre los personajes. El resultado de la superposición de la imagen, la iluminación, la música y el baile, recrea una atmósfera cuyo significado se articula en torno a las tensiones entre los amantes y al acto performativo que revela un momento de profunda intimidad.

El atractivo transcultural de esta escena está enmarcado por el tango como un hecho cultural que surge de la mirada marginalizada del “otro” en la Argentina del siglo XIX, sin embargo, en la película de Wong Kar-wai, el otro no es únicamente el migrante. Las otras “otredades” están

representadas por la homosexualidad de los personajes, por su condición misma de migrantes, por su clase social; también por la geografía donde se desarrolla la trama: Argentina, una sociedad periférica.

A diferencia de la escena de las cataratas de Iguazú, musicalizada con la melodía Cucurrucucú Paloma en voz de Caetano Veloso, analizada anteriormente; el hecho transcultural de la escena del tango en la cocina, no descansa en una música híbrida, dado que la melodía es una melodía original de Astor Piazzola, interpretada por él mismo, sino en la yuxtaposición de la imagen, la música y la carga cultural que traen consigo las “otras otredades” mencionadas.

Esta condición revela ciertos tintes políticos en *Happy Together* (1997), Aguilar y Aires sostienen que “(...) si algo puede afirmarse de la alegoría en *Happy Together* es que es íntima, política (es decir, social) y transnacional.” (Aguilar & Aires, 2010: 136) Donde lo político, siguiendo a Jacques Rancière (2006) radica en la mostración del otro desde su condición de otro, como centro de la acción y la reflexión. “La esencia de la política es la manifestación del descenso, como presencia de dos mundos en uno solo (...). La manifestación política deja ver lo que no tenía razones de ser visto, aloja un mundo en el otro.” (Rancière, 2006: 71) Aunque valdría la pena profundizar en un análisis sobre lo político del cine de Wong Kar wai, no se profundizará en ello por razones de extensión y alcance del presente ensayo.

## 2.2. In the mood for love. El cosmopolita Hong Kong de los años sesenta

Ambientado en el Hong Kong de los años sesenta, *In the mood for love* (2000) es un filme dramático de Wong Kar-wai que relata el nacimiento de un romance entre el Sr. Chow (Tony Chiu-wai Leung), periodista en un diario local y su vecina la Sra. Chan (Maggie Cheung), secretaria de una agencia de exportaciones, quienes son engañados por sus respectivas parejas. Conforme el filme avanza vamos siendo testigos de la amistad que nace entre los personajes al tiempo que descubren que sus respectivas parejas se han hecho amantes, ante sus propios ojos.

La puesta en escena del filme es un reflejo casi metafórico del cosmopolitismo hongkonés de los años sesenta. Sus escenarios, sus decorados, sus muebles y hasta las vajillas están cuidadosamente colocadas para envolvernos en la experiencia de lo temporal, lo local y lo internacional, formando un crisol transcultural que seduce y fascina.

La primera secuencia a analizar dentro del filme es la que tiene lugar alrededor del minuto 27. La pareja protagonista se encuentra cenando en un restaurante. La decoración está resuelta en tonos carmesí. Gabinetes individuales a los lados de las mesas que se empotran en la pared decorada por un tapiz de formas irregulares en verde seco y blanco, interrumpido en la mitad inferior por una cenefa de madera en color caoba rojiza. A la altura de la cabeza de los comensales y justo entre ambos, se encuentra una lámpara adosada a la pared que ilumina los rostros de la pareja. Parece que el restaurante se encuentra vacío, pero llama la atención que la mesa contigua a la de la pareja estelar está ocupada por un plato servido y un vaso con agua que nadie está degustando. Una vez que la cámara nos ha mostrado el lugar, se posiciona frente los personajes enfocando sus perfiles en *close up*. Llegamos a la escena cuando parecen llevar algún tiempo charlando. Las tomas son casi estáticas excepto por algunos devaneos que muestran al Sr. Chow encender un cigarrillo o a la Sra. Chang revolver cuidadosamente su café servido en una emblemática taza de



jadeíta “*Fire-King*”. Ella viste un qipao azul turquesa con motivos florales en tonos rosas y amarillos, complementa su elegante vestimenta con un reloj de oro y aretes de perlas. Su cabello está cuidadosamente levantado al estilo de la época. Él lleva su cabello perfectamente engomado y viste un traje gris, camisa a rayas azul grisáceo y una corbata rojo carmín.

Figura. 3. Fotograma de *In the Mood for Love* (27:58)



Tomado de *ScreenMania*: <https://www.screenmania.fr/film-critique/critique-in-the-mood-for-love-2000/>

Aunque la escena se desarrolla en una aparente calma, en realidad es un momento de enorme tensión, puesto que a través de una plática casi banal, los personajes irán revelando la infidelidad de sus respectivas parejas. El rojo de la habitación tiñe de emotividad el momento de la “revelación” pero también enmarca cálidamente los sentimientos que nacen entre los comensales que se saben engañados. Por supuesto, la atmósfera que enmarca la intimidad de este momento surge también de la música que lo acompaña.

Dentro de su espíritu transcultural y cosmopolita, Wong Kar-wai ha hecho acompañar esta entrañable escena con el popular bolero *Aquellos ojos verdes*, de los músicos cubanos Adolfo Utrera y Nilo Méndez, interpretado por el artista norteamericano Nat King Cole en estilo crooner o balada romántica, cuya lírica “*Aquellos ojos verdes, de mirada serena...*” enfatiza la mesura y la quietud con la que los personajes sobrellevan la dolorosa revelación.

Veamos la letra de la canción a continuación para hacer evidente lo que aquí se señala<sup>10</sup>.

Aquellos ojos verdes, de mirada serena  
Dejaron en mi alma, eterna sed de amar,  
Anhelos de caricias, de besos y ternuras,  
De todas las dulzuras que sabrían brindar.  
Aquellos ojos verdes, serenos como un lago,  
En cuyas quietas aguas un día me miré,  
No saben la tristeza que en mi alma han dejado  
Aquellos ojos verdes que ya nunca besaré.

Es importante que el original bolero se convierte en una balada romántica y que la balada como tal, es un género musical híbrido. Su principal antecesor es el bolero metropolitano orquestado de los años 50s (Lucho Gatica, Ruth Fernández, Leo Marini), pero también tiene influencias de la canción romántica italiana (Domenico Modugno, Nicola di Bari, Umberto Tozzi), de la canción romántica francesa (Aznavour), y del estilo crooner norteamericano de Sinatra y Nat King Cole (quienes a su vez habían sido influenciados por el bolero). (Bronfman, Alejandra & Grant Wood, 2012). A nivel de lírica, el bolero presenta un lenguaje más metafórico y poético que la balada.

Desde esta perspectiva, la interpretación de Nat King Cole en español, cantando boleros y acompañado de una orquesta que integra giros armónicos jazzísticos y arreglos asociados a una estética sonora Hollywoodiense constituyen el ejemplo de un repertorio (...) que no está ligado ni a una tradición ni a una estética nacional específica. Se trata de un producto que se sitúa en cierta medida dentro de aquella no-espacialidad propia del “todo-mundo”, vehiculando igualmente la idea de una nueva comunidad Pan-americana que trasciende los modelos culturales de los espacios nacionales modernos. Este tipo de estética, consumible como Jazz, como canción popular o como género festivo asociado a la danza, resulta fácilmente globalizable. (García, 2013: s/p.)

Nos encontramos entonces ante una doble función de la música, por un lado, nos sumerge en la significación de la escena en la que la infidelidad es revelada, acentuando la aparente calma con la que los personajes contienen sus sentimientos y enfatizando la extraña belleza de esa medida, que perturba al tiempo que encanta; por otro lado, la hibridación del bolero cubano hecho balada romántica al estilo crooner, norteamericano, con un acompañamiento jazzístico y la dicción torpe de Nat King Cole cantando en español, es un hecho que deslocaliza culturalmente el sonido que envuelve la escena. Sucede algo similar con la siguiente secuencia que analizaremos.

Se trata de la secuencia comprendida entre el minuto 76.05 al 77.27. Nuevamente la escena será acompañada de un bolero en voz de Nat King Cole. *Quizá, quizá, quizá* es el tema elegido para acompañar el clímax del filme. En lo que respecta a la atmósfera transcultural anclada en la música, la reflexión sobre el crooner y su interpretación jazzística en voz de King Cole, no hay demasiadas diferencias con respecto a la escena anterior. Lo particularmente único de la escena en este caso, de donde brota su significación, es del magistral uso del tiempo que hace Wong

---

10 Letra de “Aquellos ojos verdes”. Autor: Adolfo Utrera y Nilo Méndez. Intérprete: Nat King Cole. Álbum: In The Mood For Love (Original Soundtrack From The Motion Picture). Sello: Virgin ♪ 7243 8 50542 2 8



Kar-wai. Una escena en la que el tiempo esta tautológicamente enmarcado en la imagen, los diálogos, la melodía y la secuencia.

Figura 4. Fotograma de In the Mood for Love (1:16:00).



Tomado de Flickr: <https://www.flickr.com/photos/hqxweb/37319514976/>

La toma fija del reloj de la agencia de exportaciones donde trabaja la Sra. Chan domina la mitad izquierda de la pantalla, marcando las 11 de la noche. Se escucha sonar el teléfono repetidamente, seguido de la voz en *off* del Sr. Chow: - “soy yo... si hubiera otro boleto ¿se iría conmigo?”. Ella no responde. La letra de la canción<sup>11</sup> acompaña la escena de espera, en la voz de Nat King Cole.

Siempre que te pregunto que cuándo, cómo y dónde.  
Tú siempre me respondes: quizá, quizá, quizá  
Y así pasan los días y yo desesperado.  
Y tú, tú contestando: quizá, quizá, quizá.  
Estás perdiendo el tiempo, pensando, pensando  
Por lo que más tú quieras, hasta cuándo, hasta cuándo.  
Y así pasan los días y yo desesperado.  
Y tú, tú contestando: quizá, quizá, quizá.

Posteriormente, la escena cambia de inmediato al plano secuencia de un paneo que va lentamente en dirección de derecha a izquierda y que inicia con el negro profundo de una habitación oscura,

---

11 Letra de “Quizá, quizá, quizá”. Autor: Oswaldo Farrés. Intérprete: Nat King Cole. Álbum: In The Mood For Love (Original Soundtrack From The Motion Picture). Sello: Virgin † 7243 8 50542 2 8

conforme la cámara hace su recorrido desde afuera de la ventana de la habitación de hotel del Sr. Chow, avanza lentamente hasta encontrarse con el rostro de éste que observa al exterior de la ventana con una mirada fija, reflexiva.

La cámara se detiene finalmente en su rostro, que pasa del gesto de preocupación a la sonrisa cabizbaja, como si hubiera comprendido de repente la respuesta de su amada. De repente el Sr. Chow levanta la mirada y se aleja abruptamente dando la espalda a la cámara, se adentra en su habitación y al llegar al fondo apaga las luces dejándonos de nuevo como espectadores al interior del cuarto oscuro. En la siguiente secuencia la cámara se sitúa en el pasillo del hotel, donde, con una perspectiva construida desde un único punto de fuga, observamos en primer plano la espalda del Sr. Chow. A su costado izquierdo la puerta de la habitación que acaba de abandonar dispuesta en continuidad con las otras puertas de las habitaciones.

Figura 5. Fotograma de *In the Mood for Love* (1:17:19)



Tomada de *DVD Talk*: <https://www.dvdtalk.com/reviews/57193/in-the-mood-for-love/>

La cámara se aleja de él hasta mostrarnos su cuerpo entero de espaldas y abruptamente cambia la escena nuevamente. Nos encontramos al interior de la escalera de la pensión donde viven el Sr. Chow y la Sra. Chan, alumbrada por la luz de una sola bombilla que cae sobre el descanso donde aparece, descendiendo con prisa, la Sra. Chan, de quien apenas se advierte su silueta enfundada en un elegante *qipao* verde.

Al inicio de la escena, el reloj simboliza metafóricamente la espera angustiada del Sr. Chow por la respuesta de su amada, de quien no recibe más que el angustioso silencio, lleno de dudas que le han impedido a ella entregarse al sentimiento que ha nacido entre ambos y que ha sido constantemente alimentado, en gran parte del filme, por sus encuentros fortuitos, por las veces que han comido juntos simulando ser el esposo o la mujer infieles, y por el tiempo que ha pasado escri-

biendo novelas de ficción en un cuarto de hotel, lejos de las miradas inquisitivas de la sociedad. Pero también y de manera más simbólica el reloj, los movimientos de la cámara, la prisa con la que la Sra. Chan baja las escaleras en lo que parece ser una decisión apresurada, constituyen parte de una significación anclada en lo temporal percibido como un doloroso “llegar tarde al amor” llegar a destiempo. “*Wong Kar- Wai is primarily a psychologist of time. His main interest lies in depicting people's perception of time and its significance in their lives*”, (Mazieirska & Rascaroli, 2001: 3) Wong Kar-wai elabora una obra maestra sobre el tiempo, el tiempo en el amor, el tiempo en la espera, el tiempo en la duda, pero lo hace además envolviéndonos en formas y sonidos culturalmente híbridos que nos permiten fascinarnos por aquello que resulta distinto, al punto que Yeh y Lake (2007) argumentan que el sonido en los filmes del director chino son un canal de comunicación “transcultural” que, en palabras de los autores

*(...) offered moments of dreamlike sounds and imagery intended for universal sensuous delectation. Unlike cross-cultural practices in which differences are managed and power relations negotiated, transcultural contact tends to neutralize cultural conflicts and emphasizes instead multicultural deterritorialization. Transcultural, in this regard, shifts attention from politics to aesthetics and creates spaces allowing different cultures to trespass, coexist, coalesce, and be 'happy together.* (Yeh & Lake, 2007: 1)

No sólo compartimos esta afirmación, sino que partimos de ella para preguntarnos si es posible entender algunos de los filmes más emblemáticos de Wong Kar-wai, (como los analizados en este ensayo) en términos de “estrategia intercultural”, es decir, una coartada estética que nos permita empatizar con el “otro” a partir de la fascinación, del encanto, de la seducción por su cultura.

### **3. La empatía como experiencia y su relación con el “hecho transcultural”. Apuntes en torno a una estrategia intercultural desde la experiencia sensible**

De acuerdo con Carl Plantinga (citado en Gaut, 2010) existen dos tipos de respuesta hacia los objetos cinemáticos: las “emociones artefacto” que tienen que ver con la belleza de las imágenes, los recursos técnicos desplegados en el tratamiento de la imagen, el sonido, la edición, etc.; y las “emociones representacionales”, que van dirigidas a los acontecimientos presentados en la trama o a los personajes. En este segundo grupo de emociones existe un gran disenso entre los teóricos del cine, respecto al involucramiento emocional que experimentamos hacia los personajes. Mientras el propio Plantinga (1999) argumenta que no existe una identificación empática con los personajes -sino más bien una relación de simpatía y antipatía-, otros como Byers Gaut (2010) sostienen la idea de que las audiencias alcanzan algún grado de empatía con los personajes y las situaciones que se les presentan. Como se puede colegir, la postura que aquí se defiende abona a este segundo grupo de autores y, para argumentar en favor de ella, se echará mano del concepto fenomenológico de empatía. Según Gaut (2010) hay que diferenciar entre *la identificación afectiva* y *la empatía*.

La primera es una identificación que nace de sentir lo que ficcionalmente podría estar sintiendo un personaje. Es decir, en una situación apocalíptica podríamos imaginar el terror experimentado ante el fin del mundo, esto no significa que los sentimientos experimentados ante estas situaciones ficcionales no sean genuinos, simplemente parten de una situación ficcional con su conse-

cuenta sensación ficcional. Mientras que la empatía (*Einfühlung*), significa literalmente “sentirse dentro” de la situación del otro. Es importante para continuar sobre el desarrollo de la empatía en los productos cinematográficos, indagar sobre qué implica *experimentar empatía*.

Para E. Husserl, existen tres tipos de operaciones del conocimiento: la percepción, la reflexión y la empatía que, como operación del conocimiento se orienta hacia otros yoes. (citado en Walton, 2001) Dado que, lo esencialmente propio del otro no es accesible de un modo directo, la tarea de aprehenderlo únicamente es posible a través de la *presentación* de su cuerpo físico, la operación es posible gracias a que el cuerpo físico del otro se manifiesta como análogo de mi propio cuerpo. (Walton, 2001: 411) Sin embargo, la aprehensión física de un análogo es posible porque aquel se nos asemeja también en la conducta y las apariciones. “Se establece una equivalencia entre los movimientos y gestos observados exteriormente y los del cuerpo propio otorgando a los primeros el sentido de los segundos”, insiste Walton (2001: 411) denominando al proceso *transferencia analogizante*. Todo cuerpo físico percibido manifiesta también aquello que no es perceptible directamente pero que está allí, es decir, su *apresentación*. Esta *apresentación* permite aprehender el cuerpo extraño y es extensiva al todo el cuerpo que gobierna.

*Este componente presentativo se puede denominar ya empatía -si bien se trata de una forma incipiente-. Implica la comprensión de un cuerpo propio como cuerpo propio de otro yo que está orientado a través de él a un mundo, tiene su propia vida de conciencia, y cuenta con una experiencia original en la que él mismo aprehende su mundo, su cuerpo y sus vivencias. Junto con el análogo de mi cuerpo propio que está ahí intención o algo semejante a mi yo en kinestesis, datos hyléticos y actos. (Walton, 2001: 413)*

La *apresentación* de la vida ajena es inseparable de la *apresentación* del cuerpo, así como de aquella parte de éste que es percibida directamente, por eso la empatía no es una experiencia que pueda darse por sí sola, sino que necesita del cuerpo físico y de su percepción. Esta es una primera condición de la empatía que podemos trasladar a aquellos cuerpos que se nos dan a través de la experiencia mediatizada del cine, pues aunque sabemos que estamos frente a una ficción, no tendría sentido la experiencia de la película sin la actitud proposicional de creer que estamos ante una historia que sucede a partir de la narración de las acciones de los sujetos que experimentamos. Parece plausible entonces experimentar la *presentación* del cuerpo de mi otro yo aunque exista una mediación tecnológica, incluso si en determinado momento las tomas de cámara son lo suficientemente cerradas como para ofrecernos sólo una parte del cuerpo de ese otro.

La forma en la que se nos da el cuerpo físico del otro es importante para la percepción, de la misma forma que son importantes sus gestos, sus ademanes, su mirada, la manera en la que se mueve, etc. No se trata de una experiencia natural sino de una ‘experiencia espiritual’ que tiene lugar mediante la comprensión de la expresión. (Walton, 2001)

El siguiente nivel de empatía tiene que ver con las acciones en sus manifestaciones más elementales, es decir, aquellas en las que el cuerpo actúa sobre la naturaleza, se trata de la comprensión de los movimientos efectuados por “los órganos del cuerpo extraño”. (Walton, 2001: 416). Walton señala que un nivel ulterior a este tiene que ver con la comprensión de la acción en función de metas generales que remiten a la satisfacción de necesidades. Por ejemplo, correr huyendo de un peligro, o correr para alcanzar algo. Sobre este punto Husserl (citado en Walton, 2001) insiste en que, por incomprensible que nos resulte el otro perteneciente a un mundo cultu-



ral extraño, comprendo que él gobierna su cuerpo, que se mueve como yo lo hago y que responde a motivaciones a las que yo también respondo, aun cuando comprenda en una forma indeterminada. Además, toda empatía implica una modificación de la propia experiencia en la *imaginación*. (Husserl, citado en Walton, 2001: 417).

De este nivel sigue uno superior que tiene que ver, no con una especie de análogo de mi cuerpo y mis acciones, sino con la "(...) empatía de contenidos determinados de la esfera psíquica superior". (Walton, 2001: 417) En este nivel aparecen los contenidos de vida más individuales y más propios del otro, va más allá de esa estructura respecto a la cual nos igualamos porque nos es común. Es decir, el otro es mostrado y legitimado en su "alteridad individualizada concreta". (2001: 417) En este nivel opera la empatía de los contenidos de la vida social y espiritual. Para Husserl, esta empatía de la esfera psíquica superior atañe a un aspecto idiopsíquico, idiosincrático e intersubjetivo, es decir, este tercer nivel nos coloca en el terreno de los contenidos de la vida social y espiritual. Podemos sentir empatía hacia los personajes mostrados en los filmes, no sólo por su apariencia, sus gestos o la manera en que se manifiesta su personalidad a través de su movimiento, sino también en referencia a sus actividades, su moral, su religión. Es una empatía a las personas referida al ámbito espiritual que trasciende lo individual y coloca a las personas en una comunidad. (Walton, 2010, p. 418).

Vale la pena señalar en este punto que, aquello que hemos denominado hecho transcultural, enmarca las acciones y expresiones de los personajes en torno a situaciones de amor, deseo, añoranza, tristeza y desencanto; acciones y emociones que probablemente todos hemos experimentado alguna vez en la vida y que por lo tanto nos permiten identificarnos empáticamente con aquello que el personaje muestra y con aquello que no muestra pero presenta y que nosotros completamos imaginativamente. Estas operaciones se dan en un nivel básico psicofísico o fisiopsíquico, en términos husserlianos, por lo que pueden servir de punto de partida para un nivel de empatía básico que ya nos permite empatizar (o no) con los personajes. Hasta este punto, hemos recorrido tres niveles de empatía que nos sirven para legitimar nuestra postura respecto a que, la actitud emotiva que experimentamos hacia los personajes puede estar anclada a su apariencia, su expresión, su psique y su idiosincrasia, eso nos lleva a poner las bases para un último nivel o forma superior de empatía, que tiene que ver con los objetos culturales y nuestra capacidad de empatía hacia lo que nos es extraño.

Como vimos anteriormente la empatía va dirigida a objetos que se constituyen en el ego con el carácter de alter ego. Retomando a Gaut (2010), es el "sentirse dentro", el yo en otros yoes. Dicha captación de que hay un alter ego, sólo es posible en virtud de que hay otro cuerpo. Este es un protomodo de la empatía pero es necesario llegar al nivel más alto y complejo que corresponde a las *modificaciones intencionales* del protomodo, en la que encontraremos los contenidos psíquicos o los de índole cultural, que son en los que nos interesa profundizar. (p. 410) Para Husserl (citado en Walton, 2001) el objeto cultural tiene una *efectivización originaria* en la vida personal y tiene, para el sujeto personal el modo de darse de la auténtica percepción a partir de esa producción originaria. Sin embargo, esa producción puede ser experimentada por otros sujetos con la salvedad de que, en esa percepción, no se captan las metas originales, la intención y la realización que anima la producción. Se puede tener una experiencia no original de la obra en virtud del sentido que ella expresa. El desvelamiento del sentido del objeto cultural, para Husserl, exige una intuición, "trasponerse dentro" de los sujetos extraños y su mundo circundante. Se trata de una empatía de la aspiración a una meta correspondiente al objeto cultural y los modos de cumplimiento de esa meta. (Walton, 2001: 418).



Todo producto cultural es experienciable en su sentido espiritual por quien es capaz de la comprensión de su sentido. Las obras y los actos de una comunidad cultural ajena pueden ser comprendidos aun cuando nos encontremos limitados por nuestra propia información cultural, es decir, por el estado de nuestra experiencia humana (Walton, 2001: 419). Walton, citando a Husserl, señala que este modo de empatía es un “modo de empatía de la humanidad cultural extraña y su cultura” este modo de comprensión corresponde, ya no a sujetos individuales sino a comunidades subjetivas. En este nivel se agudiza la empatía de los contenidos espirituales de mundos extraños. (Husserl, citado en Walton, 2001: 420).

La síntesis del mundo extraño con el mío es un proceso que va desde aquello que en mi percepción es accesible según los tipos más universales de la experiencia: objetos inanimados, formas, figuras, hasta una empatía orientada hacia los otros que no son percibidos en un horizonte de simultaneidad, así puedo comprender, no sólo los objetos culturales de mi propia comunidad, mi ámbito espiritual o aquellos de un mundo extraño en mi propio horizonte de simultaneidad, sino también los objetos culturales de mundos pasados o extraños dentro de mi propia comunidad cultural o dentro de otras comunidades con otras tradiciones.

Como podemos observar, la secuencias antes descritas están compuestas por elementos que activan nuestra respuesta empática en los tres niveles antes descritos echando mano de una síntesis de elementos culturales observables en los ambientes, la vestimenta, los objetos o *props*, las nacionalidades de los personajes, los entornos naturales y culturales; y también en elementos sonoros híbridos.

El desdibujamiento de entornos culturales particulares en la música y los ambientes que conforman la secuencias, crea un entorno cosmopolita que facilita (no garantiza) un involucramiento afectivo, no solo con el alter ego (mi propia proyección empática con el otro) sino también con el ambiente cultural en el que se desenvuelven las acciones, puesto que en el mismo conglomerado cultural, distingo elementos culturales familiares, de mi propia cultura o de culturas cercanas. El manejo de las emociones en las secuencias filmicas analizadas, está enmarcado en un entorno bellamente construido, lo que hace difuso el límite entre las emociones artefacto y las emociones representacionales (Plantinga, 1999).

Como hemos puntualizado, la empatía es una operación que implica la percepción de otros yoes en los sujetos otros. Y dado que la experiencia de la empatía exige un modo especial de constitución, a saber, la “(...) de un modo que satisfaga a la vez la exigencia de una constitución y el respeto a su condición de subjetividades”; es fundamental comprenderla como el germen mismo de la construcción de cualquier estrategia de interculturalidad. Mi identificación con los otros como construcción de mi alter ego sin desplazar la subjetividad misma del otro percibido constituye apenas un protomodo de la experiencia de lo extraño y el primer escalón hacia la empatía de la esfera psíquica con sus contenidos culturales.

A través de la experiencia filmica, un sujeto como el Sr. Chow, es el cuerpo en el que se ancla nuestro alter ego en el nivel más elemental de empatía, amen de las diferencias culturales que nos separan, somos capaces de identificarnos en él a partir de la presentificación de una serie de vivencias que nos son afines dada nuestra condición humana misma, es decir, en su cuerpo, podemos recordar el amor perdido, el deseo, la tristeza, la desesperanza. Pero ese nivel de identificación es ya un nivel que se constituye intencionalmente, sobre la base de una primera condición de empatía.

En las secuencias antes descritas, el personaje mencionado deambula por experiencias propias de lo humano, que ya hemos sido capaces de presentificar, pero además lo hace en un marco de códigos culturales que nos interpelan fuertemente. Por ejemplo, en la escena del restaurante antes descrita, donde el Sr. Chow y la Sra. Chan revelan las infidelidades de sus respectivas parejas, somos testigos de dos seres humanos desencantados, y, pese a las características morfológicas propias de su raza, la empatía que podemos sentir por su sufrimiento supone para nosotros la presentificación de dicha experiencia y lo hace además en una atmósfera que nos interpela a través de la música. Un bolero interpretado en español se aproximará fuertemente a un hispanoparlante, sin embargo, un angloparlante podría identificar sin problemas la emblemática voz de un artista como Nat King Cole. Para uno como para el otro, la música sería un elemento de identificación cultural que acompañaría la experiencia de la empatía, tanto a nivel del protomodo como en un nivel intencional o superior de la misma.

Lo mismo sucede en el caso de los amantes chinos en Argentina. El entorno mismo, los lugares, los objetos, las calles, la música, el idioma de los “extras” que acompañan las tomas en las que la historia se desenvuelve, son un fuerte referente que apela a realidades culturales latinoamericanas y que, junto con el marco de las experiencias humanas de los personajes, permiten una comprensión de éstos más allá de sus rasgos morfológicos que, en todo ese entramado, resultan ser lo único distinto y por lo tanto, prácticamente irrelevante para mi proceso de identificación con ellos y sus emociones.

Finalmente, no parece ocioso imaginar que la trama, las emociones de los personajes, y el marco cultural al que apela la música, los paisajes y los objetos, funcionan como una especie de plataforma para motivar en los espectadores un tercer nivel de empatía, que también supone, en lenguaje husserliano, una modificación intencional del protomodo y que constituye una experiencia de la humanidad extraña junto con su cultura. Me pregunto si, una vez aprehendido el otro, en su condición de otro, a la vez como construcción de mi alter ego y como subjetividad distinta a mí; después de haberme identificado con sus emociones, enmarcadas en fuertes referentes culturales –propios y ajenos- ¿sería capaz de esforzarme por comprender el marco cultural propio del sujeto con el que he experimentado semejante identificación?, ¿este esfuerzo lograría modificar mi percepción del otro y de la cultura otra como algo no demasiado ajeno a mí?

#### **4. Consideraciones finales**

Aprehender sensiblemente al otro, no únicamente en su calidad de alter ego sino como subjetividad otra, es apenas el primer paso para su reconocimiento. Pero un paso fundamental. Implica sentir las emociones de un sujeto que no busca comunicarlas intencionalmente a través de la lengua. Nos coloca en relación con él a partir de nuestra propia sensibilidad. Su imagen se fija en nuestra memoria y se convierte en la base de las representaciones que construiremos sobre aquel -su presentificación-, o sobre el estado de su cultura. Sabemos con certeza que las imágenes son capaces de motivar nuestros afectos pues podemos observarlo cotidianamente en la base de procesos mediáticos como la publicidad. La imagen cinematográfica, como hemos visto, tiene el poder de motivar nuestros afectos más allá de esta instrumentalización de la experiencia sensible que hace el medio publicitario; descubrimientos como las neuronas espejo confirman que somos capaces de sentir “en carne propia” las acciones y emociones que observamos. La llamada

neuroestética se apoya en estos descubrimientos para sostener que la empatía física se transmuta fácilmente en un sentimiento de empatía por las consecuencias emocionales que observamos en el otro. Incluso cuando la imagen no contiene un componente emocional manifiesto, puede surgir una sensación de resonancia corporal. (Freedberg & Gallese, 2007: 197)

El cine, con su capacidad de narrarnos las historias de esos otros, de mostrarnos sus emociones, de enmarcar dichas emociones en referentes culturales que nos son propios y ajenos a la vez, hace gala de un potencial comunicativo que se apoya en la empatía como operación del conocimiento. Las secuencias fílmicas presentadas en este trabajo, constituyen apenas una pequeña parte de la filmografía del director chino Wong Kar wai, quien a lo largo de su carrera ha buscado emocionar al espectador usando recursos estéticos de lo más diversos, incorporando siempre imágenes y sonidos que nos transportan de una cultura a otra en un fascinante vaivén. Es posible que la globalización cultural haga de esta transculturalidad una norma, sin embargo se necesita de una enorme sensibilidad para lograr conjugar elementos culturales variados y una narrativa que nos conmueva a partir del manejo asertivo de emociones y sentimientos universales.

Como he mencionado anteriormente, el presente trabajo tiene la intención de abrir un debate en torno a una alternativa estética a las estrategias de interculturalidad que existen actualmente en el campo de la comunicación. Aunque se puede argumentar que la idea misma de “estrategia estética” contiene dos elementos contrapuestos ontológicamente (razón y sensibilidad) me inclino a pensar que es posible moldear un mundo más tolerante desde nuestra propia experiencia de lo extraño, de lo diferente, y que, este pequeño peldaño en el largo camino hacia la búsqueda y el entendimiento humano complementa de modo significativo los puentes que aun deben tenderse desde otros lugares, desde la política, la jurisprudencia y la pedagogía.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, G., & Aires, U. D. B. (2010). Oriente grado cero : Happy Together ( 1997 ) de Wong Kar Wai, 8, pp. 133–141.

Bronfman, A. y Grant Wood, A. (Ed.). (2012). *Media, Sound & Culture in Latin America and the Caribbean*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Canet, F. (2008). En busca del tiempo perdido : la bipolaridad narrativa de Wong Kar-wai en 2046.

Favoretto, M. (2016). Tango and Cumbia villera : Origins, Encounters, and Tensions Tango and Cumbia villera: Origins, Encounters, and Tensions. *Studies in Latin American Popular Culture GMT) Studies in Latin American Popular Culture*, 34(34), 78–9530. <https://doi.org/10.7560/SLAPC3404>

Freedberg, D., & Gallese, V. (2007). Motion , emotion and empathy in esthetic experience, 11(5). <https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.02.003>

García, L. (2013). Alejandra Bronfman & Andrew Grant Wood (Eds), *Media, Sound & Culture in Latin America and the Caribbean*, Pittsburgh, University of Pittsburg Press, 2012, 169 p. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En Ligne], Comptes Rendus et Essais Historiographiques*. Retrieved from <http://nuevomundo.revues.org/64922>

Gaut, B. (2010). Empathy and Identification in Cinema. *Midwest Studies in Philosophy*, núm. 34, pp. 95–96.

Mazieirska, E., & Rascaroli, L. (2001). Trapped in the Present: Time in the Films of Wong Kar-Wai. *Film Criticism*, Vol. 25, núm. 2, pp. 2–20.

Metz, C. (1983). *Psychoanalysis and cinema. The imaginary Signifier*. (S. H. and C. MacCabe, Ed.). London: Macmillan Press.

Posadas de Julián, P. (2008). Los fonemas como recurso expresivo en el canto lírico. *Language Design*, núm. 2, pp. 107–118.

Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago: LOM.

Romeu, V. (2016). Panorama teórico-metodológico en la investigación sobre comunicación intercultural. In *Manual de comunicación intercultural. Una introducción a sus conceptos, teorías y aplicaciones*. UACM.

Tateo, L. (2014). The Dialogical Dance: Self, Identity Construction, Positioning and Embodiment in Tango Dancers. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, Vol. 48, núm. 3, pp. 299–321. <https://doi.org/10.1007/s12124-014-9258-2>

Walton, R. J. (2001). Fenomenología de la empatía. *Philosophica*, 24, pp. 409–428.

Yeh, E. Y., & Lake, W. H. (2007). Transcultural Sounds: Music Identity and the Cinema of Wong Kar-Wai. *David C. Lam Institute for East-West Studies*, Vol. 19, núm. 1, pp. 32–46.