



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

DE DUMPLINGS A DUMPLINGS:
IMPLICACIONES NARRATOLÓGICAS
DE LA AMPLIFICACIÓN DE UN RELATO
CINEMATOGRAFICO

T E S I S

PROFESIONAL PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADO EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

ÁREA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

PRESENTA:

ISMAEL BENÍTEZ FLORES



ASESORA: MTRA. ARELI CASTAÑEDA DÍAZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Cuenta mi historia que provengo de la palabra pasional.
Cuenta mi historia que me atreví a escribir mi historia.
Nunca pude desistir.
Ismael B.F.*

Este pequeño gran fruto de pasión
no hubiera sido posible sin **amor**, mi eterno
compañero que no cesa de transfigurar en...

...Dios...

...mamá, Miriam y mamá Cande (†): mujeres de mi vida...

...Papá y Fedé: hombres de mi vida...

...Mike: parte de mí...

...Facio: cómplice única...

...Elsi: amiga aquí y allá...

...la Maestra Graciela Martínez:

vocación ejemplar, mano aliciente y amiga...

...quienes llevan y llevaron mi sangre: brazos abiertos... siempre...

...la UNAM, en Políticas:

destino reivindicado, incubadora de retos y promesas...

...las profesoras Areli Castañeda, Alejandra Martínez, Alejandra Arroyo y el profesor Noé Santos: guías extraordinarios...

**...Y en tod@s ustedes que me han regalado un segundo de amistad,
ese eterno detalle invaluable...**

GRACIAS POR CONFIAR Y DESCONFIAR



Rojo, en pantalla abunda el rojo. Su calidez sugiere: un delicioso bocado o una exquisita figura; se riega cual sangre, matiza las flores. Comunión. Pigmento fetal se une al tono labial...



DE DUMPLINGS A DUMPLINGS:
IMPLICACIONES NARRATOLÓGICAS
DE LA AMPLIFICACIÓN DE UN RELATO CINEMATOGRAFICO

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I De Dumplings a Dumplings: <i>remake</i> cinematográfico como práctica hipertextual de amplificación	16
1.1 Antecedentes. La obra de Fruit Chan se lee entre líneas	16
1.2 <i>Dumplings</i> : una peculiar práctica cinematográfica de Fruit Chan	35
1.2.1 El medimetraje <i>Dumplings</i>	36
1.2.1.1 Polémica ficción	38
1.2.1.2 Treinta y siete minutos de cine posmoderno	43
1.2.1.3 Transformación del medimetraje. Introducción al <i>remake</i>	46
1.3 <i>Dumplings</i> , objeto de estudio desde una perspectiva textual	48
1.3.1 <i>Remake</i> cinematográfico <i>Dumplings</i> como práctica hipertextual de amplificación	52
CAPÍTULO II Análisis narratológico del hipotexto cinematográfico <i>Dumplings</i>: el relato en treinta y siete minutos	58
CAPÍTULO III Análisis narratológico del hipertexto cinematográfico <i>Dumplings</i>: el relato en noventa y un minutos	121
CAPÍTULO IV Dumplings 37' respecto a Dumplings 91': comparativa de las figuras temporales de la narración entre los relatos hipotexto e hipertexto del <i>remake</i>	187
4.1 Orden	190
4.2 Duración: <i>tempo</i> narrativo	207
4.3 Frecuencia	215
4.4	
CONCLUSIONES	221
ANEXO	228
BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA	236

INTRODUCCIÓN

De Dumplings a Dumplings: implicaciones narratológicas de la amplificación de un relato cinematográfico es una propuesta de análisis cinematográfico aplicado al *remake Dumplings*, del director hongkonés Fruit Chan, elegido por sus interesantes particularidades narrativas de forma y contenido. Por tratarse de una tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación se centra en identificar en esta obra de Chan un tipo determinado de *remake*, categorizarlo como *práctica hipertextual de amplificación*, y como tal, estudiarlo a través de la narratología con el objetivo de desentrañar las implicaciones comunicativas de su estructura: conocimiento relevante en el campo de los procesos, prácticas y estrategias de la comunicación audiovisual y sus alcances discursivos.

En el siglo XXI, factores desprendidos de la evolución del cine como medio de comunicación, su comercialización, o bien, sus infinitas posibilidades de producción y alcance en el mundo tecnológico y globalizado, tienden a favorecer las *reconstrucciones* en el séptimo arte: filmes que alguna vez fueron éxito resurgen años *más tarde*; son reinventados parcial o totalmente en *otros medios* -radio, videojuegos, comics, videoarte-; inspiran a cineastas de diferentes nacionalidades a resucitarlos *más allá de sus fronteras*; un sinfín de posibilidades derivadas y variantes..., apuntan a una práctica -asidua- llamada *remake* cinematográfico.

Basta una fugaz y no severa revisión de artículos, críticas, programas de radio o televisión enfocados en la temática de algún *remake* para notar que su relevancia casi siempre reside *a)* en la parte *emisora*, industrial, en las condiciones de producción, en la intención de los autores, o *b)* en la *receptora*, en la crítica, en la del reconocimiento de las audiencias. Tal vez ello responde a la frialdad de la traducción del término inglés. *Remaking* sencillamente se entiende como la práctica de *rehacer* un filme bajo nuevos criterios, o en la realidad crítica, erigir un “refrito” para satisfacer

iniciativas particulares de los cineastas, no siempre convincentes pero sin duda subversivas.

Ahora bien, en el ámbito formal de los estudios cinematográficos, las concepciones en torno al *remake* oscilan, parafraseando a Carmen Cascajosa, de “vicio moderno que surge de modas [...y que] data de los tiempos del cine mudo, cuando la reglamentación de la autoría intelectual era prácticamente inexistente”¹, a *densa expresión cinematográfica*, caracterizada por un afán de actualización -del cineasta- y, por ende, de reinterpretación -del espectador-, con incógnitas y problemas inherentes aún por resolver. El calificativo *densa expresión* revela la disposición y motivación de teóricos por hallar claridad sobre la función y significado del *remake* en diferentes contextos; asimismo sugiere intentos por problematizarlo, delimitarlo o descubrir sus aristas todavía inexplorados. Partiendo de uno de ellos, *El arte de la adaptación* de Linda Seger², por ejemplo, se tiene una escueta taxonomía del *remake* tratado como adaptación: I) *remakes* de películas clásicas americanas; II) versiones americanas de películas extranjeras; y III) cortometrajes que se rehacen como largometrajes. Sin ahondar y sin afán de debate -todavía- sobre las posibles limitantes o inconsistencias en la propuesta de la autora, se rescata una idea sutil pero capaz de conducir a un campo virgen de estudio. Si la adaptación, como asevera Seger, *es todo un arte* de reconstrucción, entonces merecen ser desentrañadas, desde sus raíces comunicativas, las estructuras de los “refritos de lo *made in Hollywood*”, los “refritos *made in Hollywood*”, y los “cortos que se vuelven largos”, con la intención de puntualizar si existen o no criterios universales que permiten establecer tipos -y por ende, características y alcances- de la práctica del *remake*.

Este es el impulso capital de la presente tesis. Y para concretarla se elige el *arte* del cineasta oriental Fuit Chan materializado en su *remake*

¹ Concepción Carmen Cascajosa Virino, *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 17-23.

² Linda Seger, *El arte de la adaptación*, Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 2000, pp. 96-106.

Dumplings, localizado en la tercera categoría de Seger, y por las razones que se esbozan a continuación.

El 20 de agosto de 2004 llega a las salas surcoreanas *Three Extremes*, una original compilación asiática de medimetrotrajes de terror independientes entre sí: *Box*, de Takashi Miike, (Japón); *Cut*, de Chan-Wook Park, (Corea); y *Dumplings*, de Fruit Chan, (Hong Kong). Este último episodio de treinta y siete minutos, resulta ser una auténtica alegoría a la bella voz de lo escatológico. La exquisita fotografía de Christopher Doyle recrea una polémica ficción en la cual, mujeres degustan fetos humanos para rejuvenecer. Pero el canibalismo es apenas la temática guía de la historia. *Dumplings* se entreteje de otros tópicos como el aborto, el incesto, la muerte en la juventud, el contrabando clandestino de fetos, el contraste de clases y la gastronomía tabú. A este contenido saturado, inscrito en la línea de lo *socialmente* prohibido, lo no aceptado, o lo éticamente cuestionable, se le atribuye el terror del filme. Por si fuera poco, Fruit Chan opta por expresarlo mediante la imagen cinematográfica audaz, explotando sus valores estéticos -de composición-, para significar lo diametralmente opuesto, lo abominable.

En términos generales, esta noción de horror particular del episodio *Dumplings* lo hace destacable en *Three Extremes*. Y en principio, ello motiva su análisis en la coordenada occidental del mundo, en México³. Existe la convicción de que su estudio irremediablemente conduce a una lectura radiográfica de cómo el terror de la propuesta de Chan se desarrolla a partir de temas históricos que pautan la realidad social hongkonesa contemporánea. En este tenor, abre la reflexión sobre *la forma* en que se construyen tendencias mexicanas del séptimo arte, caracterizadas por manifestar las problemáticas que día a día atañen a su sociedad mediante la

³ Los filmes *Dumplings* no se estrenaron en México entre 2008 y 2009, a diferencia de otros países latinoamericanos como Argentina, Brasil o Uruguay. Hasta la fecha en que concluyó esta tesis (2011), no se tiene registro de su exhibición en salas comerciales, ni se pueden encontrar en videoclubes o tiendas de video más reconocidas. Las películas, sin embargo, son conocidas e incluso han formado parte de programas de ciclos de cine realizados en pequeños espacios culturales. Las copias han viajado desde Estados Unidos u otras naciones en manos de aficionados mexicanos al terror o a la cinematografía oriental.

voz narrativa; más aún, permite cuestionar hacia dónde se encamina la imagen cinematográfica en un país latino azotado por una cruel realidad que parece ficción, y bajo cuáles estrategias estéticas, estilísticas, narrativas o comunicativas se constituye para generar un impacto como el que logra Chan con sus fotogramas en *Dumplings*.

Ahora bien, el otro gran rasgo distintivo del medimetraje reside en la estrategia de su autor para *continuar manifestando* su arte controversial. En realidad, este es el punto de partida de la tesis.

Paralelo al estreno de *Dumplings* en *Three Extremes*, se lanza otra cinta *Dumplings*, cuya diferencia son cincuenta y cuatro minutos añadidos. La nueva versión, ya largometraje de noventa y un minutos, conserva la gran mayoría de las escenas, algunas dilatadas arropan otras inéditas en un intento de detallar los perfiles de los personajes así como las situaciones en las que éstos participan; ciertas secuencias cambian de ubicación y se eliminan las imágenes finales. En síntesis, el propio director realiza un *remake* prematuro, pues a nivel mundial, ambos filmes salen a la luz en la misma fecha, o sólo con un año promedio de diferencia.

Por lo anterior, tal vez es simple pensar al *remake Dumplings* como el hecho de “alargar un filme”; pero, si se profundiza en la idea, también es fácil aseverar que ese “proceso de alargamiento” implicó *elegir* determinados elementos filmicos⁴ ya existentes -del medimetraje-, *desechar* algunos y, además, *incluir* otros en una nueva *organización lógica y coherente* -largometraje-. Aquí lo trascendente consiste en cuestionarse *cómo* el cineasta *reutiliza, reincorpora, reordena, resalta, recorta...* los elementos filmicos del medimetraje apenas nacido, a fin de *transformarlos y transponerlos, en breve*, en otro equivalente, nuevo, pero de mayor *duración*; asimismo, en atender la *alteración temporal* característica del

⁴ A partir de la idea de montaje -combinación y disposición de imágenes, sonidos e inscripciones gráficas en composiciones y proporciones variables-, los elementos filmicos pueden entenderse como sintagmas. En lingüística, el sintagma es el encadenamiento de unidades de “primera articulación”, como las palabras. Y, por analogía, el sintagma en el cine se refiere a los encadenamientos de unidades sucesivas: planos, secuencias, etc. En: Jaques Aumont, Alain Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 53-58.

remake porque así se abre el camino a comprender el *sentido* de *decir* lo mismo en dos versiones, a conocer las implicaciones del mismo mensaje contenido en dos filmes de duraciones desiguales, donde uno antecede al otro.

Esta tesis, entonces, se ocupa en concebir al *remake Dumplings* como práctica comunicativa, pero no desde el enfoque del autor –pues no se intenta descubrir su intención, para ello bastaría una entrevista–, ni de las circunstancias de producción o los temas relacionados al marketing. La labor central es recurrir a la teoría cinematográfica para evaluar “cómo una película, -en este caso una *práctica* en la que intervienen dos-, puede ser usada o interpretada por cada uno de sus espectadores en distintos contextos individuales y sociales”⁵, siempre reparando en *la parte por el todo*: el impacto de repetir imágenes con el sello artístico-transgresor de Fruit Chan; el valor de transponer secuencias completas no en un filme alusivo, en una secuela, o en una versión complementaria, sino en la misma historia polémica narrada dos veces; el significado de sacar a la luz escenas inéditas, más agresivas, de un éxito del género cinematográfico de terror; el peso de añadir fotogramas a encadenamientos ya dispuestos para enunciar descripciones de la realidad social; la función de delegar el discurso crítico-social no sólo a los contenidos, sino a la forma en que éstos se presentan; el impacto de reorganizar los elementos filmicos de un modo tan sutil pero con la fuerza suficiente para transformar sus significados.

El análisis cinematográfico del *remake Dumplings* parte del siguiente supuesto: si al crear un largometraje a partir de un medimetraje se transforman los elementos del primero y se transponen en el segundo, por lo tanto, lo hacen *sus significados*. Chan construye una ficción espacio-temporalmente determinada y después la deconstruye; estimula toda una

⁵ Relevancia social del análisis cinematográfico. En: Lauro Zavala Alvarado, “Maestría en teoría y análisis cinematográfico”, ponencia presentada en el Congreso Divisional El sistema modular, las ciencias sociales y las humanidades en el siglo XXI. Lo que somos, lo que hacemos y hacia dónde vamos, México, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco, “sala Xochicalli”, miércoles 30 de septiembre, 2009.

reconfiguración de lo significado para el espectador⁶ con tan sólo añadir cincuenta y cuatro minutos. Entonces, desde su propia génesis, su *remake* es una alusión oriental al pensamiento *derridiano*. Bajo esta idea, la complejidad del *remake* radica en que si existe un mensaje común entre los dos filmes, y que cada uno es capaz de producir un *sentido*, determinado por cómo se organizan los significados que lo componen, asimismo, la práctica del *remake* produce un sentido alterno al de los dos filmes autónomos. Para que tal premisa sea válida, primero debe demostrarse que el *remake* tiene estructura. Se recurre entonces al terreno de la teoría literaria a fin de advertir formalmente que, bajo el paralelismo filme-texto, la estructura del *remake* se halla categorizada en el campo de los *Palimpsestos*⁷. Generar cuestionamientos en torno ello y a las funciones expresivas, narrativas, discursivas, significativas y repetitivas que derivan, marca el comienzo de una propuesta de análisis donde intervienen conceptos de la narratología tales como discurso, relato, tiempo cinematográfico, y otros ligados como hipertextualidad, transformación y transposición. Responder a tales cuestionamientos es construir argumentos sobre lo que implica la alteración de una forma fílmica en el sentido de su contenido; es conocer los componentes del *remake*; y establecer que éstos provienen de una

⁶ Como se advertirá más adelante, aquí no se intenta estudiar un remake desde el punto de vista del receptor, sin embargo, debe tenerse presente que su existencia no sólo depende de sus cualidades, sino también de la actividad del público. Así, un primer monitoreo de opiniones respecto al remake *Dumplings*, permite sospechar que Fruit Chan logra una conmovedora revelación cinematográfica no sólo por una historia polémica, sino por someter las mismas imágenes a un juego narrativo de duraciones desiguales. La exploración se realizó de forma empírica en la fase previa al inicio de esta tesis. Fueron consultadas páginas web especializadas en cine, blog's, foros de discusión y algunos artículos (www.imdb.com, www.brightlightsfilm.com, www.cinetextual.com.ar, www.uchina.com.ar/blog/2007/11/28) donde se plasman impresiones personales luego del consumo y comparativa de *Dumplings*.

⁷ Del latín, *palimpsestus*. Etimológicamente significa “raspar o borrar de nuevo”. La definición de la Real Academia es: “manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente” y “tablilla antigua en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir.” En esta tesis, se tomará la noción del narratólogo francés Gérard Genette quien refiere a *palimpsesto* como aquel texto que muestra los ecos de uno anterior y que sirve para describir las relaciones transtextuales, o de reelaboración constante de un filme en otro filme subsecuente. Capítulo I, 1.3.

amplificación, cuya capacidad es alterar o mantener el grado de significación del mensaje *Dumplings*.

Así, en síntesis, el conocimiento que busca generar esta tesis deviene del interés por conocer las implicaciones de la alteración de una forma fílmica en relación a su contenido⁸, mediante la revisión, reflexión y aplicación de específicas formulaciones narratológicas en torno al *remake* como práctica hipertextual de amplificación.

Para lograr dicho cometido, se partirá de la pregunta de investigación: *¿cómo influye la amplificación del tiempo diegético de un relato cinematográfico de ficción como Dumplings en el sentido de su mensaje?*, y de la noción hipotética: *un remake cinematográfico de ficción como Dumplings, compuesto por un medimetroraje y su versión en largometraje, puede comprenderse como práctica hipertextual de amplificación, cuya trascendencia comunicativa se determina a partir de la transformación y transposición de los elementos fílmicos del medimetroraje.*

La etapa inicial del trabajo consiste en delimitar como objeto de estudio al *remake Dumplings* y exponer, en términos globales, la composición de su mensaje con base en la peculiar visión del director. En la segunda fase se procede a describir la manipulación de elementos audiovisuales en la transformación del largometraje a partir del medimetroraje, para lo cual, se recurre al análisis a detalle y por separado a cada versión de los filmes.

En el capítulo uno se presenta una revisión detallada de la trayectoria de Fruit Chan como miembro de una corriente confrontadora de ideas disímiles en busca de la provocación e inmersa en la industria fílmica hongkonesa que en los últimos años ha tratado temas de mayor crítica social

⁸ Siempre considerando que la naturaleza del *remake Dumplings* va más allá de corroborar la fidelidad de traslación de sus contenidos, ya que no varía el medio cinematográfico, es decir, no se trata de una adaptación del tipo texto literario-cine, cine-juego de video, cine-serie televisiva, etcétera, sino cine-cine. Y además, que con el *remake* tampoco se alteran radicalmente los valores estéticos y estilo de los filmes, pues ambas versiones fueron creadas por Fruit Chan con su mismo equipo de producción, en el mismo país y época.

y política⁹. Es el primer acercamiento a su obra, a su peculiar visión sobre su realidad oriental que traduce audazmente al medio audiovisual. Este apartado tiene gran peso ya que en él se devela que todo el trabajo de Chan tiene un importante trasfondo social enunciativo, característica natural al ser parte del *New Wave*, o cine independiente, y a que ese trasfondo se sostiene por tres grandes pilares: la identidad hongkonesa, el contraste de clases sociales y la noción de frontera –actos humanos al límite–. La triada de temas no es más que el estilo del cineasta, su estética de imaginación cinematográfica inmersa en su filmografía completa. Comprenderla es crucial, pues su papel en *Dumplings* es nada menos que el significado de los contenidos.

Luego de esta revisión, se abre paso a la delimitación del objeto de estudio, el *remake*. Por los objetivos de investigación, lo más conveniente es visualizar al *remake* desde una perspectiva estructural, es decir, una práctica cinematográfica particular compuesta por dos filmes autónomos circunscritos en el terreno del cine narrativo de ficción y catalogados dentro del género de terror. Ahora, aprovechando su naturaleza narrativa, es posible recurrir al paralelismo filme-texto y concebir estructuralmente al *remake* como práctica hipertextual de amplificación, según la terminología del narratólogo francés Gérard Genette. Se argumentará, por tanto, que un texto cinematográfico en calidad de relato y de duración precisa, se transforma y se transpone en otro, amplificado; ambos suponen el mismo contenido, pero cada uno por separado puede ser analizado a través de la ciencia del relato, la narratología, cuyo padre es el propio Genette.

Narrar, dice Juan José Saer¹⁰, “no consiste en copiar lo real, sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo que, gracias a su transformación por medio de la

⁹ Beatriz Carrillo, “El siglo del cine: la trayectoria cinematográfica de China y Japón.”, [en línea], México, México y la cuenca del pacífico, Vol. 3, núm. 9, Enero-abril 2000. Dirección URL: <http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/pacifico/Revista9/14Beatriz.pdf>, [consulta: julio 2009].

¹⁰ Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, pp. 167-168.

construcción narrativa, podrá al fin, incorporado en una coherencia nueva, coloridamente, significar”.

Fruit Chan narra en *Dumplings* medimetro y luego en su versión ampliada, de noventa y un minutos en pantalla. Reinventa. Significa dos veces. A causa de ello, los siguientes capítulos, II y III, se dedican exclusivamente a los análisis narratológicos de los relatos a modo de emulación de su consumo. Se intenta rescatar aquello que a las pupilas del espectador se escapa, pero –tal vez– no a su inconsciente.

Cabe recordar que, hipotéticamente, las pequeñas variaciones, incluso las similitudes, entre los relatos que conforman el *remake* pueden alterar de un modo significativo el supuesto mensaje compartido. Es por ello que, dentro de sus respectivos análisis, ambos filmes se analizan a partir de sus secuencias consideradas unidades narrativas. Cada secuencia se nombra y se enumera; el control minucioso es necesario porque más adelante, en el capítulo IV, de ellas dependerá la comparativa entre filmes. Los datos cuantitativos delatarán la variabilidad de los elementos audiovisuales que se manipulan –que se conservan o desprenden– en la práctica hipertextual de ampliación. De igual modo, las duraciones de todas las secuencias se monitorean. Esta iniciativa deviene del siguiente argumento de Gianfranco Bettetini: “los tiempos-relato están definidos y articulados en el interior del texto, tanto en función referencial de su misión simbólica, como en la diegética¹¹, de estructuración-construcción de la banda significativa...”¹². La duración de tal o cual secuencia cumple determinada función en el medimetro. Pero, ¿cuál es su función si esa misma secuencia aparece en el largometraje? ¿Y si varía? ¿Qué significa entonces en el *remake*? Registrar las duraciones, entonces, tiene una relevancia crucial para la investigación.

La base de análisis para los filmes *Dumplings* es la doctrina de Gérard Genette y, dado que los objetos de aplicación corresponden al ámbito de la

¹¹ De *Diégesis*. Término narratológico que en cinematografía que se refiere al universo ficcional en el que opera la película y en el que tiene lugar la narración. Se profundizará en el capítulo I.

¹² Gianfranco Bettetini, *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 54.

cinematografía, las aportaciones de André Gaudreault y François Jost son referencia obligada. Sus fundamentos conforman el soporte teórico necesario de la *narratología modal*, aquella que se ocupa en las diferencias que asumen los relatos cinematográficos a partir de las materias significantes con las que se edifican. Para esta tesis, además, se utiliza el modelo de Luz Aurora Pimentel como complemento práctico, dado que es parte de la misma línea teórica y porque realiza una bipartición mundo narrado y mundo narrador para establecer categorías de análisis. La autora concuerda con la noción barthiana de que estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder reducirse nunca a una suma de frases y lo define como “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional”¹³. Así, su modelo permite una amplia exploración de los aspectos que se asocian con la enunciación de cada relato, esto es, el origen del problema que atañe al *remake Dumplings*.

No obstante, por el tipo de *remake* y claro, por los objetivos del presente estudio, se han descartado ciertas categorías propuestas por Pimentel. Se trata de evitar redundancia –dado que se trata de una comparativa entre símiles–, y, por el contrario, otorgar prioridad a los rasgos descriptivos básicos que permitan fundamentar las variaciones en la práctica de amplificación de un relato cinematográfico *Dumplings*.

Como es posible advertir, el trabajo de esta primera etapa permite atender la relación discurso-relato de los filmes *Dumplings* de manera individual y comenzar a prever las posibilidades de la transformación y transposición en el *remake*.

La segunda etapa de la tesis consiste en contraponer las *formas* de los filmes que estructuran la práctica comunicativa del *remake Dumplings*. En el capítulo IV, éste se explora plenamente como práctica hipertextual de amplificación y, sin olvidar su naturaleza de translongación, desde la dimensión narrativa temporal, es decir, desde las relaciones de orden,

¹³ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*, México, Siglo veintiuno Editores, 2008, pp. 10.

duración y frecuencia de los elementos filmicos que componen el montaje de cada versión, medimetroaje y largometraje. El ejercicio se basa en una noción de la retórica audiovisual, en la cual la norma de un relato cinematográfico presenta desvíos o alteraciones significativas al amplificarse. Tales desvíos suponen la trascendencia comunicativa de la transformación y contraposición, y se tornan evidentes mediante cuatro operaciones básicas: Adjunción, Supresión, Adjunción-Supresión y Permutación¹⁴. En síntesis, éstas guían el análisis comparativo develando el sentido que toman los significados de *Dumplings* en el *remake*.

¹⁴ *Ibid.*, p. 271-291.

*Glorious quest: to feast on the flesh of the invaders.
We laugh and chat and quench our thirst with Tartar blood.
(Yue Fuei)*

CAPÍTULO I

De *Dumplings* a *Dumplings*: Remake cinematográfico como práctica hipertextual de amplificación

La meta de este primer apartado es consolidar una base conceptual estratégica para entender la configuración del *remake* cinematográfico *Dumplings* del cineasta hongkonés Fruit Chan. La descripción del estilo de Chan se inclina por una reflexión sobre cómo debe leerse su obra y cuál es el trasfondo enunciativo de sus ficciones. Posteriormente, fundamentos teóricos conducirán a identificar al *remake* *Dumplings* dentro de una categoría textual, como una práctica hipertextual de amplificación.

1.1 Antecedentes. La obra de Fruit Chan se lee entre líneas

La industria cinematográfica hongkonesa es una de las más grandes y dinámicas del mundo en términos de producción de películas *per cápita*. Según el Consejo de desarrollo de Comercio¹ de Hong Kong, hasta 2006 este rubro encabezaba las listas asiáticas y se colocaba en segundo lugar a nivel mundial. Asimismo:

- *“Los filmes hongkoneses se han ganado el reconocimiento creciente de la industria cinematográfica internacional. Además de comprar los derechos de exhibición, Hollywood también está interesado en adquirir los derechos para rehacer películas de Hong Kong. Los talentos*

¹ Traducción de: Hong Kong Trade Development Council (HKTDC). “Profiles of Hong Kong Major Service Industries: Film Entertainment”.

En: <http://gbcode.hktdc.com/han3/2/1/1/0/0/0/0/info.hktdc.com/main/si/spfilm.htm>

hongkoneses han conseguido el reconocimiento tanto en el mercado de filmes orientales como occidentales”.

- *“Hong Kong es, a nivel mundial, uno de los mayores exportadores de contenidos de cine y television. Existe un gran mercado para las producciones cinematográficas y televisivas de la región. El auge de los canales por cable y satélite de Asia en los últimos años, ha abierto un enorme mercado para los productores. Las películas hongkonesas y el contenido televisivo han hallado una participación equitativa en los mercados de Corea del Sur, Taiwán, y el sureste asiático; muchos cineastas, de igual forma, han dirigido su atención al mercado norteamericano”.*
- *“La industria audiovisual de Hong Kong tiene acceso preferente al enorme mercado de entretenimiento de China, con acceso libre de cuotas al territorio chino de Hong Kong continental, y co-producciones de cine y programas de television”².*

Estos datos, complementados en el *Anexo* de la presente tesis, hablan de una industria altamente comercial, corporativa y en gran medida concentrada en los géneros favoritos de las masas como la comedia y la acción. Por citar sólo un ejemplo, no debe olvidarse el legado que de 1949 a 1970, dejó el centenar de películas protagonizadas por Kwan Tak Hing, en el personaje histórico de Wong Fei Hung, héroe popular y maestro de Kung Fu: las artes marciales popularizaron al cine hongkonés durante varias

² *“Hong Kong's films have gained increasing recognition from the international film industry. Apart from buying rights for theatrical distribution, Hollywood is also interested in acquiring rights to remake Hong Kong movies. Hong Kong film talent has managed to make their names known in both Eastern and Western movie market. Hong Kong is also one of the world's largest television and film content exporters. There is a big market for film and TV productions within the region. The boom in Asian cable and satellite channels over the last few years has provided a ready market for producers. Hong Kong films and TV content have captured a fair share of the film markets of South Korea, Taiwan and Southeast Asia. Many filmmakers are also turning their attention to entering the North American film market.*

Hong Kong's audio-visual industry has preferential access to the huge Chinese mainland media entertainment market under CEPA, with quota free access to the Chinese mainland of Hong Kong-mainland co-produced films and television programmes”. Traducción de Ismael Benítez.

generaciones, siendo casi sinónimos en la década de los 60's y hasta finales de los 70's, con Bruce Lee, relevado por Jackie Chan tras su muerte.

Precisamente en estos años comenzaron a surgir cineastas independientes, con miras a profundizar en otras temáticas y a desafiar el dominio de las empresas filmicas importantes. Así, para los 80's, el cine en Hong Kong pasó a manos de una nueva generación de realizadores, cuya experiencia residía básicamente en trabajos de televisión local. Directores como John Woo, Ringo Lam, Ann Hui o Tsui Hark, revivieron la esencia de Lai Man-Wai (1893-1953), llamado a menudo “el padre” del cine de Hong Kong, caracterizada por su audacia³ al explotar las posibilidades del medio cinematográfico para experimentar. Cada uno, con su estilo y visión particular, se dispuso a realizar un cine más acorde con la situación del país. ¿En qué consistía dicha situación? Uno, en el crecimiento económico cuyos efectos fueron no sólo la prosperidad sino también delincuencia y desigualdades; y dos, en la crisis de identidad, una consecuencia del pasado colonial hongkonés, de su influencia oriental-occidental.

De esta crisis, distintiva del resto de las naciones asiáticas, surge la particularidad quizá más destacada de la industria cinematográfica hongkonesa, pues a los audiovisuales se les considera la principal vía transmisora de *identidad* en la región. Tal afirmación la sustenta Shu-mei Shih, académico de la Universidad de California, Los Ángeles, (UCLA). En *Visuality and identity: Sinophone articulations across the Pacific*⁴ el autor se centra en las zonas que integran lo que él denomina *Pacífico sinófono*, es decir, aquellas comunidades donde se habla en lengua sínica⁵ como la

³ Lai Man-Wai se atrevió a documentar las campañas militares del doctor Sun Yatsen contra los ejércitos de la dinastía Qing en los años veinte. En 1923, formó la compañía de cine Minxin, que en 1925 produjo *Picaro*, una de las primeras películas de larga duración del cine hongkonés y su primer gran éxito de ventas.

⁴ Shu-mei Shih, *Visuality and identity. Sinophone articulations across the Pacific*, Canada, University of California, 2007, 231 pp.

⁵ La familia lingüística Sinotibetana, geográficamente invade la zona septentrional de la India hasta la parte oriental de Taiwán, ocupando China hasta la Península Malaca. Ésta se subdivide en dos subfamilias: la *Sínica* y la *Tibetano-birmana*. La primera -que aquí concierne-, es una lengua monosilábica y tonal, compuesta por el chino y la más hablada del mundo con 980 millones de

República Popular de la China, Taiwán y, por supuesto, Hong Kong, para analizar la producción y circulación de imágenes de distintos medios audiovisuales, incluido el cine. A esto lo llama redes contemporáneas de cultura. El teórico encuentra que, a diferencia de occidente, en esa coordenada del mundo es prioridad representar al ser humano psicosocial o histórico propio de cada región. En tal sentido, dichas redes culturales no son simples canales de distribución: ellas incitan al espectador a identificarse, a reforzar su cultura ya establecida, más que a adquirir nuevos arquetipos.

Desde este punto de vista, la producción de películas sinófonas responde a intereses que van mucho más allá de vender o entretener. En concreto, la cinematografía hongkonesa puede concebirse como una maquiladora de *llamados a la reinterpretación* de fenómenos y tópicos concretos, sociales en gran medida, revestidos con los estilos de cada uno de los autores. El prefijo “re”, alude a la primera interpretación, la del cineasta⁶, a su forma de concebir un fragmento de la realidad y recrearlo; la interpretación de esta interpretación, ya corresponde a los espectadores.

Por los planteamientos anteriores, consumir cualquier obra de Fruit Chan es, entonces, dar lectura e interpretar un séptimo arte oriental-contemporáneo teniendo siempre presente que en Hong Kong:

- “Los filmes son *destilados* de los entornos socio-culturales de donde se producen”.

parlantes en China y 20 millones más en Taiwán. La subfamilia sínica se divide en siete variedades independientes, cada una ocupando una zona concreta de China: *Cantonés*, al sur; *Hakka*, al sudeste; *Shiang*, al centro-sur; *Gan*, al centro-occidente; *Wu*, al este; *Min*, la más repartida geográficamente, hablada en Taiwán, Fujián, Hainán, y en partes de Guangdong;; y *Mandarín*, la más numerosa, activa en la llanura septentrional, la llanura central Yángzi, la llanura Huái, la llanura nororiental, Sichuan y las provincias de Guangxi, Guèizhou y Yunan.

⁶ El autor se manifiesta en el texto como huella, o *huella de huellas*, ya que el proceso de lectura suma a la dirección de sentido que estuviere implícita en la obra el bagaje cultural y contextual del lector, que se convierte así en autor a su vez al investirlo de un sentido final. En: Francisco Javier Gómez Tarín, *El análisis del texto filmico*, [en línea], Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicaçao, Covilha (Portugal), 2006. Dirección URL: <http://www.bocc.ubi.pt/> [consulta: 12 de diciembre de 2009], pp. 10-12.

- “Las películas están dirigidas a audiencias masivas, no a pequeños grupos de idiosincrasia, en un intento de apelar a los valores comunes de sus espectadores”.
- “Las producciones, grandes empresas de colectivos, integran a un alto número de personas, cuyas bases culturales se reflejan los contenidos”.
- “El cine tiene una ventaja sobre la literatura en la presentación visual y verbal debido a los temas que abordan”⁷.

Tiempo y espacio han sido los principales aliados de Fruit Chan durante su trayectoria. Su empresa forma parte de una coyuntura socio-histórica demasiado influyente, pero además está edificada sobre esta industria filmica de la región oriental, un complejo terreno de producción audiovisual proveedor de valores lingüísticos y emocionales. Así, el sitio que Chan ocupa dentro de esta industria se traduce en el *primer* rasgo entre líneas de su obra cinematográfica.

El *segundo* rasgo, por obvio que parezca, es su estilo. De aquí parte el supuesto de que la labor de Chan, en tanto expresión, está lejos de conformarse sólo con pertenecer a la reveladora industria, pues presenta un tinte innovador dentro del territorio y, más allá de las fronteras, dista de sumarse de un modo simple a la proliferación desmedida de producciones de corte social.

A la luz del siglo XXI, Fruit Chan Gor, también llamado Guo Chen, es reconocido como una de las figuras más influyentes en el cine hongkonés. Su proyecto independiente, respaldado por su larga trayectoria como director, actor, guionista, productor, editor, se ha adjudicado 22 premios de talla internacional, así como 18 nominaciones en distintas categorías.

⁷ Síntesis de argumentos generalizados válidos para analizar los largometrajes de Hong Kong como medio para comprender las culturas modernas. Traducción por Ismael Benítez. En: Weakland, J.H., *Real and Reel Life in Hong Kong - Film Studies of Cultural Adaptation?*, Journal of Asian and African Studies, Vol. 6, 1971, pp. 238-243.

Fruit Chan nació el 15 de abril de 1959 en Guangdong, China, pero a los diez años se trasladó a Hong Kong, donde adoptó la nacionalidad. En la década de los 80's ingresó a la industria filmica y, al paso del tiempo, abandonó los imperativos del cine comercial para dedicarse a materializar su audaz imaginación narrativa en un particular proyecto subversivo. Su objetivo: representar⁸, a través de imágenes insumisas, sus principales preocupaciones sociales, es decir, la constitución y el futuro crecimiento del proletariado urbano de su país; sus valores e idiosincrasia; así como su identidad y lucha histórica de clases.

Hasta finales de 2011, a Chan se le considera “la voz más destacada” del cine independiente hongkonés. Tal calificativo dista de sus inicios como asistente de director en rodajes comerciales, en los que incluso compartió créditos con Jackie Chan. En 1991 realizó su primer largometraje titulado *Finale in blood* y en el mismo año también dirigió *Five Lonely hearts*. Ambos filmes ya contenían códigos representación asociados con el cine popular de Hong Kong; sin embargo, a partir de 1997 al escribir, dirigir, montar y coproducir la cinta *Made in Hong Kong*, contando sólo con un reparto de jóvenes *amateurs* y con un presupuesto muy limitado, Fruit Chan ganó, además de varios premios internacionales, una posición en el panorama mundial de la industria del séptimo arte, misma que al paso de los años se encargaría de conservar. A pesar de este gran salto, Chan no deja de pertenecer a una corriente de oposición al cine comercial cada vez más establecido.

“Si hubiera una persona considerada como director de cine de guerrilla, Fruit Chan encajaría en el molde. Él ha hecho un nombre por sí mismo como alguien quien puede operar ‘fuera de la corriente’”.⁹

⁸ La representación es importante porque funciona como un sistema de interpretación de la realidad que rige las relaciones de los individuos con su entorno físico y social, ya que determinará sus comportamientos o sus prácticas, e incluso orientará sus acciones y relaciones sociales. En: Jean-Claude Abric, *Prácticas sociales y representaciones*, México, Ediciones Coyoacán, 2004, pp. 13.

⁹ *If there were such a person as a guerilla filmmaker, Fruit Chan would fit the mould. He has made a name for himself as someone who can operate ‘outside the mainstream’...* Traducción por Ismael Benítez. En Teo, S,

El cine independiente, también llamado “cine de vanguardia”, experimental, *off-cinema* o *New Wave* surgió del *French New Wave Cinema* a finales de los años 50’s con Truffaut y Godard. Estos críticos en *Cahiers du Cinéma* inyectaron vitalidad a la forma de crear sus primeras películas *400 Blows* (1959) y *Breathless* (1960), respectivamente. Exploraron el filme como sujeto en sí mismo; incluyeron experiencias y sentimientos personales, desarmonizaron y rompieron con las convenciones.

En el presente, Maria Luisa García y Tania Menéndez¹⁰ conciben que el cine independiente contemporáneo forma parte de un paradigma devenido de un espíritu de libertad creadora, universal y narración abierta –justo aquél que caracteriza al cine de Fruit Chan–. Bajo esa premisa, las autoras proponen una serie de características, a partir de las cuales se profundiza en el trabajo del autor de *Dumplings*:

1. “Los filmes independientes poseen una vinculación artística común, según sea su país de origen, o cualquier otra característica propia de un movimiento o escuela cinematográfica en la que estén ubicados”¹¹.

En Hong Kong, se cree que el *New Wave* arribó en 1978, cuando Yim Ho, Dennis Yu y Ronnie Yu, dejaron la televisión y formaron una compañía para realizar el filme *The Extra*. Esta obra ganó el premio *first-runner-up award* en “The Election of Top Ten Movies”, acto organizado conjuntamente por *Datexie Monthly* y *City Entertainment*, lo que ilustra su recibimiento por parte de la crítica especializada: el cine comenzó a verse como una metáfora para la sociedad.

Un año después surgieron las películas *The Secret*, de Ann Hui, *Butterfly Murders* de Tsui Hark, *Cops and Robbers* de Alex Cheung y *The*

“Report on the Wakening of Hong Kong Cinema after its Crisis of Confidence in the Wave of the 1997 Handover”, *Hong Kong Journal, Film Comment* 36(6): Pp. 11-13.

¹⁰ Maria Luisa García y Tania Menéndez, “Mímesis en el paradigma del llamado ‘cine contemporáneo’ y la narración hipermedia [en línea], Madrid, *Icono 14. Revista de comunicación y nuevas tecnologías*, núm. 8, 2006.

Dirección URL: <http://www.icono14.net/revista/num8/articulos/06.pdf>, [consulta: enero 2010].

¹¹ García y Menéndez, *op. cit.*, p. 8.

System de Peter Yung, así como la revista *Xinyidai* (A New Generation), donde aparece por primera vez la columna llamada “The Collective Images of New Wave Directors”, a cargo de Michael Fong y Clifton Ko. En ella, más de diez nuevos directores incluidos Ann Hui, Tsui Hark, Alex Cheung, Yim Ho y Patrick Tam fueron entrevistados. El número 94 de la revista contiene lo siguiente: “Usamos el término *New Wave* <Nueva Ola> para describir la situación actual en la industria fílmica de la aparición de una nueva fuerza... Este concepto es generalmente reconocido en el ámbito cultural. El *New Wave* se ha convertido en el nombre para referirse a esta nueva generación de directores y sus filmes. Incluso ha desencadenado una serie de discusiones y entrevistas”¹².

Fruit Chan es descendiente de este complejo movimiento cinematográfico, con una causa social evidente. Su espíritu recuerda a sus antecesores de los años 60’s¹³, al enfocarse en las enormes contradicciones sociales causadas por la colonización en Hong Kong, o de la distribución de la riqueza, lo que en ese tiempo acarreó crisis y rebelión, principalmente juvenil. Asimismo, retoma los temas prioritarios de los cineastas pertenecientes al *New Wave* hongkonés que se hicieron populares en los inicios de los 80’s: la resaca del colonialismo, aunada al caos y la violencia generados por la Revolución Cultural en China continental.

Chan, por lo tanto, hereda la sed de búsqueda de una identidad a través del cine. Como otros directores, retoma técnicas occidentales y centra su trabajo en la vida cotidiana en Hong Kong para, paulatinamente, modelar una estética realista que hace posible presentar la identidad hongkonesa a través de la lengua y la psicología.

¹² We use the term *New Wave* to describe the current situation in the film industry of the emergence of a new force.... This term is generally recognized in the cultural domain. *New Wave* has become a general name to refer to this new breed of directors and their films. It has even sparked off a spate of discussions and interviews. Traducción por Ismael Benítez. En: Botang Zhuo, Pak Tong Cheuk, *Hong Kong new wave cinema: (1978-2000)*, USA, Intellect Books, University of Chicago, 2008, pp. 9-11.

¹³ Películas como *Romance of a Teenage Girl* (1966), *I Love A-Go-Go* (1967), *Joys and Sorrows of Youth* (1969), *Social Characters* (1969), etc.

2. “La <crisis> ha sido y podrá seguir siendo su motor de desarrollo; un acento individual por parte de los realizadores, acompañado en ocasiones, por una actitud de tinte rebelde frente a la realidad en la que trabajan. Generalmente sus personalidades responden a un estereotipo de sujeto que rompe con las normas establecidas, contestatario, en contra del sistema imperante, con tendencias políticas cercanas a la izquierda, o por lo menos, que cuestionan la sociedad en la que les ha tocado vivir. Suelen desarrollar una visión crítica de su entorno socio-cultural, político, económico”¹⁴.

La crisis a la que se refieren García y Menéndez, que funge como móvil para el trabajo de Fruit Chan, reside en la identidad y los contrastes sociales en su país.

Como parte de la industria cinematográfica hongkonesa, la obra de Chan aborda irremediamente el concepto identidad, pues “el filme es un medio excelente para abordar las complejidades de la identidad cultural...”¹⁵.

Precisamente en tales *complejidades* recae el estado que al concepto apremia: la “crisis de identidad angustiante”, una noción de Bryce McIntyre y Weiyu Zhang¹⁶, con la que advierten que los ciudadanos hongkoneses se debaten en una duda de lealtades: ¿forman parte de Gran Bretaña, y por ende, de las democracias occidentales, o los cobija la madre patria china, el último y gran régimen comunista totalitario en el planeta?

En julio de 1997, Hong Kong, hasta entonces colonia británica, pasó a formar parte de China como Región Administrativa Especial. Esa fecha formalizó y afianzó la crisis nacionalista; volvió a inquietar sobre el por qué de los hábitos y costumbres cotidianos, ya que se colocó al final de la cadena

¹⁴ García y Menéndez, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵ *Film is an excellent medium for approaching the complexities of the cultural identity*. Traducción por Ismael Benítez. En: Bryce McIntyre y Weiyu Zhang, "No Future: Fruit Chan's Cinematic Vision of Post-Handover Hong Kong", [En línea], Paper presented at the annual meeting of the International Communication Association, Marriott Hotel, San Diego, CA, May 27, 2003, Dirección URL: http://www.allacademic.com/meta/p112278_index.html, [Consulta: 17 de enero 2010], P. 4.

¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

de acontecimientos¹⁷ responsables, o influyentes, de la formación del sentido de pertenencia en el territorio.

Pero Fruit Chan no intenta documentar como tal –en términos formales–, ese extenso proceso histórico o sus secuelas. Dado que su trabajo corresponde al cine de ficción, más bien aprovecha la actitud documentalizante¹⁸ del género. Sus películas son melodramas donde la fantasía y el absurdo son las herramientas para explorar la realidad.

Bajo este criterio, McIntyre y Zhang identifican una importante función desde el punto de vista mediático. Con base en su análisis de la trilogía de *Made in Hong Kong (1997)*, *The Longest Summer (1998)*, y *Little Cheung (1999)*, se atreven a sostener que, mientras las identidades culturales influyen en los medios de comunicación filmica –y por supuesto, agudamente en el cine del autor–, a su vez, las imágenes que él expone no sólo reflejan dichas identidades, sino las *refuerzan*.

Sin embargo, tratar de reforzar una identidad, mediante la expresión cinematográfica, cuando ésta no se halla bien definida o en crisis, es un asunto delicado porque implica sostener una postura, crítica u objetiva, en torno a la idiosincracia, a la historia y a los símbolos. Y Chan lo intenta de un modo sutil, a través de guiños concretos a nivel estético o narrativo. En los detalles audiovisuales sugerentes, en las situaciones que conforman sus

¹⁷ En la era neolítica los chinos ocuparon la isla de Hong Kong y durante las guerras del Opio se acordaron cesiones del territorio a la Gran Bretaña. En la Segunda Guerra Mundial, Hong Kong cayó en manos de los japoneses que la transformaron en centro militar de su campaña en Asia. Mediante la Declaración Conjunta firmada por China y el Reino Unido en 1984, la primera prometió que, bajo la política "un país, dos sistemas", la economía socialista de China no se aplicaría en Hong Kong y se respetaría el sistema legal existente en la isla por un plazo de 50 años; así, hasta 1997 China se haría cargo de la política exterior y la defensa del territorio ya que en ese año aparecería una constitución conocida como Ley Básica. En 1989, tras los sucesos de Tiananmen, se suspendieron los trabajos sobre la nueva constitución y Gran Bretaña negó una posible renegociación de la Declaración Conjunta; finalmente, la Ley Básica se aprobó al año siguiente. Las relaciones entre China y Gran Bretaña por Hong Kong se deterioraron durante 1991 debido a los desacuerdos sobre la financiación de un nuevo aeropuerto en la isla de Lantau, que concluyeron en 1994. El régimen de Hong Kong como Región Administrativa Especial finalizará en 2047 con la plena integración en China.

¹⁸ La actitud documentalizante en una ficción se entiende como un "haber-estado-ahí", mientras que la actitud ficcionalizante de un documental se considera como "estando-ahí" esos "haber-estado-ahí". En: André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, 1995, pp. 40-41.

historias, e incluso en la mentalidad de sus personajes, el cineasta propone que *la crisis de identidad* no es un concepto estancado, sino que se manifiesta¹⁹ en la vida diaria, en las calles, en los hogares y, por tanto, influye directamente en los intereses y prácticas sociales.

Un ejemplo concreto, muy interesante de cómo Fruit Chan aborda la identidad, es el *principio de frontera*, bastante recurrido en *Dumplings*, como se comprobará en los capítulos posteriores.

La frontera funge como una marca audiovisual, narrativa o simbólica donde toma partido alguna confrontación: oriente-occidente; ético-transgresor; socialmente aceptado-socialmente tabú; dentro-fuera... Ya sea en el transcurso de la trama, o bien, durante el montaje, el cineasta incorpora recordatorios de que concepciones humanas diametralmente opuestas, pueden contraponerse, incluso fusionarse. Quizás, estos guiños son más claros para el espectador local que para el desinformado de la identidad hongkonesa; sin embargo, ese factor no es requisito para comprender el trasfondo retórico de la ficción.

Ahora bien, por otro lado, *el contraste de clases* es un tema muy representativo en la filmografía de Fruit Chan. Incluso, ha sido punto focal del reconocimiento a su labor.

Wimal Dissanayake, investigador pionero en el campo de la teoría de la comunicación y cine asiáticos, así como autor de varios títulos dedicados al contexto en Hong Kong, hace de su ensayo "*The class imaginary in Fruit Chan's films*"²⁰, un interesante recorrido por el trabajo iconoclasta y crítico del popular director independiente. Sin más, del estudio se puede concluir que el reto del proyecto de Chan es propiciar la *re imaginación* del

¹⁹ Finalmente, todo filme es una propuesta atractiva para el sujeto desde su vivir individual a la dimensión social, [...] es un espacio de proyección de comprensión que conjuga ficción y realidad. En Rosario Izaguirre, "La lectura filmica, una intencionalidad de presencia educativa", [en línea], *México, Razón y palabra*, núm. 58, Junio-Julio 2007. Dirección URL: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n58/rizaguirre.html>, [consulta: julio 2010].

²⁰ Wimal Dissanayake, "The class imaginary in Fruit Chan's films", [en línea], EU, *Jump Cut, A review of contemporary Media*, No. 49, winter 2007, Dirección URL: <http://www.ejumcut.org/archive/jc49.2007/FruitChan-class/index.html>, [consulta: 10 de agosto de 2009].

funcionamiento del orden social mediante ficciones de la vida urbana narradas, en su mayoría, desde el ángulo proletario. La “clase imaginaria” que propone Dissanayake es un rasgo intrínseco en la obra de Fruit Chan que lo hace destacable en la cinematografía de tinte social -hongkonesa e internacional-. El investigador lo halla de diferentes formas. Por ejemplo, en las películas no se impone una ética de heroísmo *individual* o el triunfo sobre la estructura de clases; sus personajes no muestran deseo de superar sus límites de clase trabajadora, más bien, provocan la reflexión de que la desigualdad es inevitable, por lo que es necesario reordenamiento *general* del orden social.

Cada personaje ha sido cuidadosamente concebido para que contraste con los demás, no únicamente en el sentido clásico protagonista-antagonista, sino en el de jerarquía social, retratado como un espacio conflictivo de supervivencia. En todos los niveles se lucha por adecuarse a la conciencia de clase imperante. Obreros y burgueses se debaten en sus propios conflictos por separado, pero, para resolverlos o no, inevitablemente deben interrelacionarse.

Ejemplos. En *Made in Hong Kong (1997)*, Fruit Chan explora, a partir de la vida de tres jóvenes, los registros de la conciencia y el mundo simbólico del rubro proletario urbano; se centra en las privaciones y en su situación antes de que Hong Kong pasara a formar parte de China. En *The longest summer (1998)*, el director independiente ofrece un comentario basado en la violencia, sobre la vida incierta de la clase trabajadora; el protagonismo recae en un grupo de soldados en paro, abandonado por el gobierno británico y desamparado por el nuevo régimen hongkonés; la pérdida de orientación de estos hombres los lleva al límite del absurdo, al planificar el robo de un banco. En cuanto a *Little Cheung (1999)*, la influencia corruptora de la edad adulta, en medio de las condiciones de negar la vida obrera en la ciudad, es vista a través de la mirada de un niño repartidor de comida.

Como puede notarse, el común denominador de la trilogía de largometrajes es la entrega histórica de la colonia en 1997. Bajo esta

premisa se debaten todos los personajes, figuras representativas de ciertos sectores sociales, caracterizados en buena medida, por la carencia material.

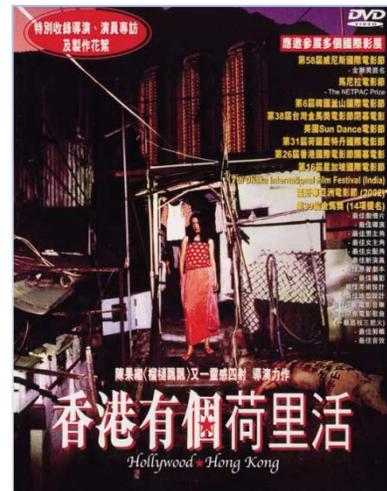
Para las siguientes producciones, sin embargo, el contraste de clases escala un peldaño y se superpone a la base histórica de cada ficción. Los filmes ya no se sujetan a un sólo hilo conductor; son tan independientes entre sí, como leales a la discrepancia económica existente entre China y Hong Kong.

En el caso del aclamado filme *Durian Durian (2000)*, la explotación de clase se enuncia a través de una prostituta de chinos que trabajan en territorio hongkonés; se observa que la gente logra vivir con sus miserias del modo más funcional y experto. *Hollywood Hong Kong (2001)*, también se basa en una prostituta; el punto de vista es más volátil, ya que recae en los sueños de la protagonista: trae la felicidad a una joven familia que vive entre cerdos, pero al mismo tiempo le origina su desgracia cuando la extorsiona. La historia de *Public Toilet (2002)*, en tanto, se desarrolla alrededor de quien puede concebirse como el Dios de los baños públicos; se trata de una paradoja clasista donde ese micro espacio escatológico es un modo de comprender las culturas china, japonesa, italiana, somalí... Finalmente, en el medimetro y largometraje *Dumplings (2004)*, dos clases sociales adversas son enfrentadas dentro de un contexto de bioética. En torno al aborto, ambas perspectivas forman una alegoría al capitalismo trasnacional neoliberal.

Durian Durian, Fruit Chan (2000)



**Hollywood Hong Kong,
Fruit Chan (2001)**



Public Toilet, Fruit Chan (2002)



3. “El cine se considera séptimo arte, creado por artistas, con un claro interés por la experimentación en áreas afines, y en todas sus formas”²¹.

El carácter de independiente adjudicado a la filmografía completa de Fruit Chan no va en un sentido de experimentación azarosa e inconsistente. El respaldo de su experiencia profesional, así como el del equipo humano que elige producción tras producción, afirma que tal *independencia* tiende a la libertad, a la autonomía de concebir una idea y estructurarla no bajo los cánones de cine menos complejo²² como el comercial. Su propuesta es, en suma, expresión, crítica, y rompimiento de paradigmas de creación cinematográfica; una alternativa asiática al llamado cine de entretenimiento.

¿Cómo se define su trabajo como artista?

Chan dispone los contenidos de sus filmes siempre en función de las constantes discursivas antes descritas, *la crisis de identidad y el contraste de clases*. Pero, a fin de completar su esencia social, recurre a las

²¹ García y Menéndez, *op. cit.*, p. 9.

²² En términos de discurso crítico-político-social.

posibilidades enunciativas²³ del séptimo arte: la puesta en escena, el diseño sonoro, los personajes, etc. Sus filmes están saturados de mensajes, no únicamente en torno a la trama, sino en una marcada reflexión crítica sobre el espacio-tiempo *real* de las audiencias, es decir, Hong Kong en el siglo XXI.

Por otro lado, Chan trasciende al terreno de la estética audiovisual para delimitar su estilo de creación cinematográfica muy peculiar, con un valor propositivo, dado que explora nuevas estrategias de representación. El autor, en su peculiar dominio del medio audiovisual, no se conforma con expresar solamente a través de la retórica del *contenido* de cada ficción. Se empeña en incorporar y organizar sutil y cuidadosamente los elementos filmicos²⁴, el soporte, la *forma* de estos contenidos, de tal suerte que en sí mismos fungen como reforzadores de sentido. El realismo es el móvil de su estética.

Así, en el montaje visual en el largometraje *Durian Durian*, los cortes rápidos y las superposiciones crean una especie de energía responsable de dramatizar con realismo la vida proletaria de Hong Kong. Tal elección surte un efecto de velocidad no en el sentido estético y/o funcional, es decir, donde es adecuado para ciertas situaciones de la trama, sino en el discursivo, para crear una especie de inestabilidad en el ritmo de la película. De este modo se suscita el paralelismo *desequilibrio de la propia ficción / desequilibrio de una realidad social de Hong Kong*.

Una de las nociones en las cuales Fruit Chan deposita toda esta estética con base realista, son *los actos humanos al límite, los excesos*, que permiten retomar el *principio de frontera*.

Una noción tan simple y categórica en torno al exceso la establece el filósofo francés Georges Bataille: constituye la esencia de lo humano; es su punto de partida irrevocable. Con la precaución de no emitir juicio alguno en torno a la biografía de Chan, sólo se traslada esta idea al campo de su trabajo artístico como cineasta. Se propone que, dado que sus filmes contienen su

²³ En los capítulos de análisis posteriores se retoma y aplica esta idea.

²⁴ Ver capítulo de montaje en: Jaques Aumont, Alain Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Op. cit.*, pp. 53-88.

esencia, entonces la crítica discursiva al ser humano social que en ellos se devela, tiene origen en la identificación de los excesos en su entorno próximo, su equiparación con su vida personal y su posterior traducción en ficciones.

Ahora bien, desde otra óptica, Robert Sasso²⁵ se refiere al exceso como todo aquello imposible, innombrable, o lo que está fuera de toda posibilidad de lenguaje; pero, cuando llega a través de éste, es decir, cuando se nombra, entonces se convierte en transgresión. Toda obra cinematográfica dispone necesariamente de un lenguaje audiovisual. Si Chan lo manipula, bien en la forma o en el contenido de cada filme, e incorpora elementos que guían al espectador a la frontera de lo sugerente con lo absolutamente explícito, de los escrúpulos con la moral polémica, de la intimidad o la privacidad con la apertura pública, es claro que enuncia excesos. Transgrede. Sobrepasa fronteras.

Forma. ¿Cómo utiliza el cineasta hongkonés los recursos estéticos del séptimo arte para argumentar que lo hace en una forma excesiva? Algunos ejemplos específicos, tomados de una selección al azar de fotogramas en los filmes *Durian Durian*, *Hollywood Hong Kong*, *Public Toilet* y *Dumplings*, darán la respuesta.

- Saturación: Fruit Chan se inclina por la incorporación excesiva de elementos en un mismo cuadro, o bien, explota las propiedades de cierto componente artístico o simbólico elegido, hasta el grado, incluso, de la deformación de la imagen. Así, cada puesta en escena es un mundo de *saturado* de detalles -colores, objetos, personajes, sonidos-, todos dispuestos para expresar una misma idea. Asimismo, es recurrente que el cineasta elija un solo detalle para *saturarlo* en pantalla, para acaparar con él todo el espacio del cuadro cinematográfico; el resultado son fotogramas excesivamente coloreados, abuso de tomas a detalle y acompañamientos sonoros estridentes.

²⁵ Robert Sasso, Georges Batalile, *le système du nosavoir*, Paris, Ed. Minuit, 1978, p. 178.

- Reiteración: se trata de una agresiva insistencia en alguna particularidad del filme –plástica, estética– como pueden ser ciertos movimientos de cámara que se aprecian en múltiples ocasiones, determinados *Leit motiv* sonoros, o incluso, tomas específicas que, dependiendo de su posición a lo largo de la película, fungen como reforzadores de argumento. El hecho de que el director utilice un recurso una y otra y otra y otra vez, habla de una actitud incesante desbordada en material audiovisual.
- Contrastes: es el afán exagerado de confrontar lo simple con lo complejo. Este rasgo es muy visible en la relación que guardan los dramas multi significantes con sus montajes, casi siempre exentos de una elaborada postproducción, por ejemplo. Asimismo, la construcción dramática de los personajes sólo en apariencia es fácilmente identificable porque durante su evolución, se acentúan sus características *más humanas* mediante tomas a detalle, imágenes cargadas de sangre, fluidos corporales, etc.

Contenido. En sus filmes, Fruit Chan emula el proceder del ser humano social pero en su máxima expresión. Cuestiona a través de tramas desconcertantes; juega con la incertidumbre del espectador; insta a la autoconsciencia. Chan somete la imagen en movimiento a una vorágine de momentos sugerentes que se alternan con explícitos, creando una dinámica de generación de un excedente de significados. ¿En dónde se ubica este excedente? En el corazón de sus fantasías: el comportamiento humano dentro de una sociedad, siguiendo sus impulsos y cuestionando las reglas. Así, su cámara cinematográfica no claudica en revelar los deseos de los personajes, cualesquiera que sean, en su forma más pura posible; no deja de captar cómo se lucha por conseguirlos, a cualquier precio. Su cámara tampoco olvida la palabra hablada, ya que ésta devela fielmente su cruda reflexión sobre su espacio-tiempo social. Chan, sencillamente, recopila sus propias impresiones sobre la naturaleza humana y luego las reproduce. No es casual que las más destacadas se hallen en el erotismo, el éxtasis, el

estallido de risa, el suplicio, el sacrificio, la voluptuosidad sin límites, y la propia muerte, algunos momentos “privilegiados”, según la filosofía de Bataille²⁶: son momentos simbólicos que se refuerzan con la composición visual y el diseño sonoro, posibilidades enunciativas y líneas estilísticas que, asimismo, generan otro grado de polémica. A través de ellos, el director asume el riesgo de confrontar los principios morales que forman parte de la realidad de los espectadores, con las iniciativas vistas a través de la pantalla grande; la trasgresión ficticia se convierte en un camino hacia la auto reflexión sobre la realidad.

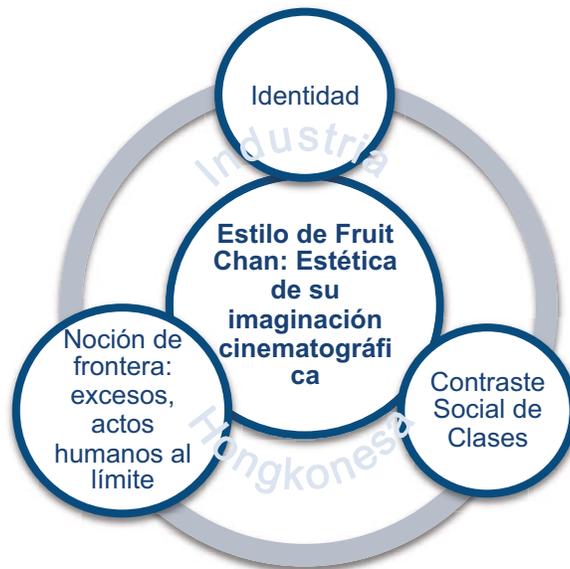
Todo esto se entiende como la retórica de los *excesos, de los actos humanos al límite, en la frontera*, peculiar del director hongkonés e inserta en la dinámica narrativa de cada filme.

Recapitulando, con base en las características anteriores del trabajo de Fruit Chan como parte del New Wave hongkonés, se propone que la *identidad hongkonesa, contraste de clases sociales* (en virtud del concepto de clase desde la perspectiva marxista) *y la noción de frontera (excesos, actos al límite)* son los tres cimientos estéticos constantes que mantienen la adhesión forma-contenido y que definen el estilo cinematográfico de Fruit Chan. Éstos son tópicos comunes, explícitos o implícitos, cuyo trasfondo histórico determina el por qué de los filmes sociales que pretende el cineasta oriental, y asimismo, conforman su línea estilística, el cómo y desde qué ángulo Chan presenta aquellas producciones.

El cineasta hace de esta dinámica de creación cinematográfica un tipo de *discurso* complejo y constante en distinto grado en cada una de sus obras. Para los fines de la presente investigación, este discurso de Fruit Chan posee gran relevancia porque se materializa en dos historias *Dumplings* que pretenden narrar lo mismo, como se advertirá en apartados más adelante.

²⁶ Georges Bataille, *Escritos sobre Hegel*, Madrid, Arena Libros, 2005, p. 354.

Lectura *entre líneas* de la obra de Fruit Chan



1.2 *Dumplings*: una peculiar práctica cinematográfica de Fruit Chan

Luego de exponer por qué *la obra* [en general] *de Fruit Chan se lee entre líneas*, es decir, invita a una lectura profunda, se procederá a abordar la noción teórica que sustentará el análisis de la propuesta *Dumplings*, rescatando el sentido literal del término *lectura*, es decir, el paralelismo filme-texto.

Dos cuestionamientos serán el punto de partida para delimitar a *Dumplings* como el objeto de estudio de la presente tesis: ¿Qué rasgos lo caracterizan?, y ¿cómo es que uno de ellos, la *forma* en que se presenta, un *remake*, se propone como práctica comunicativa alterna con implicaciones narratológicas al amplificar un relato cinematográfico?

La respuesta del primero será la descripción de *Dumplings* desde la perspectiva de proyecto artístico autónomo, un preámbulo que permitirá señalar su origen y, a grandes rasgos, su posición dentro del panorama cinematográfico internacional. Esta base facilitará la segunda respuesta: se

comprenderá que la práctica del *remake* posee una estructura que se define desde la transformación de sus elementos filmicos, y como tal, se localiza dentro de los *Palimpsestos* del narratólogo francés Gérard Genette.

1.2.1 El medimetraje *Dumplings*

El 20 de agosto de 2004 se llevó a cabo en Corea del Sur el estreno mundial de la trilogía asiática de filmes independientes entre sí, titulada "*Sam gang yi*". La compilación, mejor conocida en la mayoría de los países como "*Three Extremes*", contiene tres diferentes estilos, tres visiones, así como tres formas concretas de utilizar la creatividad y mezclar las posibilidades enunciativas del séptimo arte, aplicados en tres *medimetrajes* distintos.

Dado que no existe un criterio estandarizado para clasificar las obras cinematográficas según su duración, esta tesis se ajusta a la precisión de que los *cortometrajes* no exceden los treinta minutos; los *medimetrajes* superan los treinta minutos sin sobrepasar a los sesenta y los *largometrajes* duran más de sesenta minutos. Las tres obras de "*Sam gang yi*" se ajustan a la segunda precisión con una duración mediana en pantalla.

Bajo el título de "*Box*", Takashi Miike presenta en la pantalla grande una historia original de Bun Saikou, adaptada por Haruko Fukushima; "*Cut*" es la denominación del segmento escrito y dirigido por Chan-wook Park; y, "*Dumplings*" recibe por título la ficción, autoría de Fruit Chan, basada en la novela "The Dumplings of Yue Mei's Attic" de la reconocida escritora y guionista hongkonesa Lilian Lee²⁷.

²⁷ Lilian Lee ha escrito más de 30 libros. La autora es popular en Hong Kong, Taiwán y la diáspora china. Numerosos filmes se han basado en sus novelas, tales como: *Rouge* (d. Stanley Kwan, 1987); *The Romance of the Golden Lotus* (Clara Law, 1989); *Kawashima Yoshiko* (Eddie Ling-Ching Fong, 1990; aka *The Last Princess of Manchuria*); *Farewell My Concubine* (Chen Kaige, 1993); *Temptation of a Monk* (Clara Law, 1993); *White Snake, Green Snake* (Tsui Hark, 1993); y la historia de *Dumplings*.



Aunque los tres proyectos son ejemplos innovadores de terror evidente, no absolutamente explícito, la propuesta *Dumplings* destaca de *Three Extremes* básicamente²⁸ por:

- Su *polémica historia*, crítica de la mercantilización de la belleza tejida con temas tabú: el aborto clandestino, el canibalismo, el incesto y la muerte vinculada con la juventud.
- Su *carácter de cine posmoderno*, que contrapone su facilidad de lectura, con el laberinto simbólico de su trasfondo social enunciativo.
- Su *amplificación de poco más del doble de tiempo en pantalla*, pautando la existencia de otra versión *Dumplings*, un largometraje autónomo a la compilación *Three Extremes*.

A continuación se detallan tales consideraciones. A la última se le dedicará todo un apartado del capítulo puesto que se trata de la esencia del problema a estudiar en la presente tesis.

²⁸ Existen otros tantos factores que hacen a *Dumplings* un filme destacado. Aquí se alude a los más importantes que se ligan a los objetivos de la tesis. Sin embargo, hay uno que evidencia el reconocimiento. Se trata de los galardones obtenidos por la crítica especializada y que de cierto modo refleja la aceptación de las audiencias. Los datos se hallan disponibles en el Anexo I.

1.2.1.1 Polémica ficción

La historia de *Dumplings* puede concebirse como una fábula sobre la mercantilización de la belleza y la juventud. Se clasifica dentro del género cinematográfico de terror, aunque es más notable su humor negro implícito. El filme representa un mundo capitalista bien delimitado, carente de ética y donde el humano *consume* humano en sentido literal y metafórico. Está inspirado en pleno siglo XXI, al norte de Hong Kong, cerca de la localidad de Shenzhen²⁹, China, y los hechos suceden como sigue:

La señora Chang Lee, una dama burguesa y ex actriz, llega a un sector marginado de viviendas públicas en busca de Tía Mei, una ginecóloga retirada, físicamente atractiva pero con porte extravagante. Ella la recibe anunciando que la esperan sus *dumplings*, un platillo típico de China llamados “Jiaozi” que son un tipo de pasta de arroz en forma de empanada rellena de carne de cerdo, parecida a los raviolos italianos.

En el departamento, ambas mujeres sostienen una charla; revelan que la señora Lee busca el guiso por sus efectos “extraordinarios”. Mei procede a prepararlo y garantiza a su clienta que su consumo le regresará su belleza y juventud; ella misma es la prueba viva de su efectividad, pues a pesar de tener más de setenta años, su cuerpo apenas aparenta los treinta. La señora. Lee, sorprendida –y motivada además por las infidelidades de su marido–, degusta los *dumplings* sin siquiera rechistar por el ingrediente principal: fetos humanos. A partir de entonces, la señora Lee recurre frecuentemente a

²⁹ Shenzhen (chino: 深圳, pinyin: Shēnzhèn). Ciudad localizada al sur de la provincia de Guangdong, en la República Popular China. El nombre tiene su origen en la denominación que daban los habitantes de la zona a las zanjas de los arrozales a las que llamaban *zhen* o *chon*. Shenzhen significa "zanjas profundas", debido a que se trata de una región atravesada por ríos y en la cual existen profundas zanjas en los arrozales. En 1980 Shenzhen se reconoció oficialmente como una "zona económica especial", la primera que se concedía en China. La declaración, unida al bajo precio del suelo y de la mano de obra, provocó que gran número de empresas de Hong Kong se trasladaran a Shenzhen, con el consiguiente auge económico y urbanístico para la ciudad. En pocos años, Shenzhen pasó de ser un pueblo de pescadores a una gran metrópoli y uno de los principales centros de producción del país, de hecho, es una de las ciudades de más rápido crecimiento del mundo. Fuente: URL: <http://english.sz.gov.cn/gi/>, [consulta: 17 octubre de 2009].

tía Mei por sus *dumplings*, descubriendo, en cada visita, un nuevo sabor, pero sobre todo, una mayor atracción por las propiedades de esa moderna fuente de la eterna juventud.

Paralelo a estas visitas se desarrolla la historia de Kate, una adolescente colegiala y su madre, una humilde ama de casa. Ellas también acuden a Tía Mei pero por otro motivo: Kate ha quedado embarazada de su padrastro, por lo que debe abortar urgente y clandestinamente. Tía Mei se niega al principio pero no tarda en acceder. Aunque en apariencia ha sido motivada por las súplicas de la madre, en realidad lo hace por la importante suma de dinero que la espera de manos de la señora Lee. La cantidad se le ha ofrecido a cambio de un feto más potente, uno que se halle en el quinto mes de gestación, uno cuya expulsión haya sido provocada sin medicamento alguno que altere sus propiedades rejuvenecedoras. Precisamente el de Kate cuenta con esas características. Aquí se unen ambas historias y entonces, *Dumplings* se dirige hacia un final más impactante que inesperado, un cierre atrevido traducido en imágenes irónicas en las que cada personaje recibe no más de lo que ha pedido: belleza, eterna juventud y muerte.

El mediometraje sugiere un terror peculiar edificado sobre los tres pilares que magnifican la obra de su autor. Sin embargo, el marco audaz de esta ficción está tejido de temas tabú inspirados en un fragmento de realidad social del presente, que puede hallar equivalencia a nivel internacional.

Dumplings insta al debate sobre:

- *El aborto*. Un tema contemporáneo muy complejo, pues para discutirlo es necesario conocer las relaciones políticas, sociales, históricas o genéricas, respecto al enfoque particular que se desee. En *Dumplings*, la interrupción del embarazo se aborda como práctica ilegal, insalubre y clandestina, con la única finalidad de obtener fetos y comercializarlos. Fruit Chan construye su ficción inspirado en la *realidad* social del mundo oriental. Delimita el espacio del filme a un sector popular ubicado al norte de Hong Kong, y a un micro espacio, un hospital situado en Shenzhen, China, donde devela explícitamente que los fetos son mercancía de contrabando. Además, muestra al cruce de

frontera como un hecho cotidiano, con lo cual puntualiza la cercanía de ambas naciones en el sentido de sus dimensiones sociales: la hongkonesa, la industrialmente desarrollada, la de idiosincrasia ligada al mundo occidental, la consumista; y por otro lado, la china, la tradicional, la comunista, la popular, y la proveedora de fetos humanos a través de sus propias instituciones de salud pública. Bajo este discurso, el cineasta incluso se remonta al consecuente sinnúmero³⁰ de abortos forzados en China que produjo la histórica política de un solo hijo instituida en 1979, como propuesta contra el incontrolado crecimiento poblacional, pero sobre todo, define a la nación como mercader de la vida humana en muchos sentidos.

- *El canibalismo, la antropofagia.* El término canibalismo se aplica al acto de alimentarse de miembros de la misma especie; la forma específica de aludir al hecho “el hombre come al hombre” es la antropofagia. En *Dumplings* se aborda esta noción, que por naturaleza desata consideraciones morales al tratarse de una manifestación atípica o transgresora, además de que implica muerte y todas las acepciones que de ella se derivan. Sin embargo, también es cierto que el tema inspira morbo. Atrae como forma consecuente a su prohibición; es una respuesta a la censura. En su medimetroraje, Fruit Chan desafía a lo que *no se debe* decir –el propio título del filme ya posee la connotación comida-ingesta–, y a lo que no se debe *ver* –se trata de cine, de imágenes–. Entonces, la antropofagia explícitamente enunciada en *Dumplings*, pero visualmente camuflada con series de fotogramas de gran valor estético, *provoca* al espectador: contrapone su concepción de lo que significa el consumo del hombre a sí mismo. ¿Qué implica degustar al otro, igual en especie, pero diferente en género? ¿Hasta

³⁰ Según la Comisión Nacional de Planificación Familiar de China, en este país, la cifra de abortos anuales es de 13 millones, mientras que de nacimientos es de 20 millones. Culturalmente, las familias chinas tienen preferencia por los varones; por ello, la mitad de todos los segundos embarazos interrumpidos son de fetos femeninos, hecho que explica el desbalance de género que China enfrenta actualmente. Véase el artículo: “China endurece la persecución del aborto selectivo de niñas”, Periódico El País, sección “Sociedad”, Madrid, 8 de enero de 2005, p.1. En internet, URL: http://www.elpais.com/articulo/sociedad/China/endurece/persecucion/aborto/selectivo/ninas/elp/episoc/20050108elpepisoc_13/Tes

dónde la antropofagia se convierte en auto-antropofagia dado que una madre se desprende de una parte de sí, un feto, para luego degustarlo? Como estas, muchas otras cuestiones surgen luego de adentrarse al mundo que se plantea en el medimetraje, chocan con la realidad del espectador en cualquiera de sus ámbitos: religioso, simbólico, histórico, social, político, bioético, cinematográfico... La voz del séptimo arte alcanza, en este punto, un eco que traspasa las pantallas al exponer al hombre que no conoce los límites cuando persigue sus impulsos y sus deseos.

- *El incesto.* Como los anteriores, se trata de un tema universalmente discutido por su alcance moral. En términos culturales, el incesto consiste en la práctica de relaciones sexuales o el establecimiento de vínculos de parentesco entre individuos previamente relacionados entre sí de esta manera, bien sea mediante alianza -parentesco por afinidad, matrimonio- o mediante consanguinidad -parentesco biológico o consanguíneo -. En *Dumplings* este tópico se presenta sólo como una parte secundaria del móvil del filme. No obstante, a partir de él se deriva una clave simbólica compleja de la trama y abre su propia reflexión³¹ ya no dentro de la ficción, sino como parte de la realidad social del espacio representado, China y Hong Kong. Y es que en la historia, de la relación incestuosa entre Kate, una colegiala y su padre, se obtiene el feto ideal de cinco meses que le crea adicción a la protagonista. Destaca que el hecho se presenta como un abuso sexual que es silenciado a las autoridades y, en consecuencia, deriva un aborto clandestino. En el filme, la decisión de callar “lo que sucede en casa” insta a cuestionar hasta qué punto las leyes chinas y hongkonesas son tan severas con los hombres que abusan de las mujeres; qué actitud adoptan esas sociedades orientales respecto al incesto, y en qué grado se practica hoy en día.

³¹ Como datos relevantes, en China la edad del consentimiento legal nacional para la actividad sexual es de 14 años, sin importar género ni orientación sexual, mientras que en Hong Kong es de 16 años. Se recomienda leer la *Legislación de los estados miembros de la Interpol sobre delitos sexuales contra niños (China y Hong Kong)*, en específico, el apartado “otras formas de abuso sexual infantil”. Disponible en internet, URL: <http://www.interpol.int/Public/Children/SexualAbuse/NationalLaws/csaChinaHK.asp>

• *La muerte vinculada con la juventud.* Por un lado, mostrarla como *el fin del inicio* y por otro, concebirla como *la fuente misma de la inmortalidad*, una paradoja complicada. En *Dumplings*, la primera idea se observa cuando seres humanos mueren prematuramente, en una edad en la que se espera vivir como miembro de una población estandarizada, con una expectativa de vida igual a la supervivencia más alta a nivel mundial.³² La reflexión en esta vía apunta a su significado social, en qué alcance tiene este hecho en países como China o Hong Kong, con altos indicadores demográficos. En el mismo plano, también conlleva al status que ocupan niños y jóvenes pertenecientes a una sociedad arrastrada por la violencia y abuso intrafamiliar, discriminación de género e incluso olvido por parte de los adultos sumidos en sus obligaciones contemporáneas. Ahora, el otro sentido que proyecta *Dumplings* en torno a la muerte, es proponerla como fuente de la inmortalidad. Aquí, Fruit Chan se inclina por una postura más simbólica, una antítesis que reside en el pensamiento divino. Un simple vistazo por la historia de la religión en China, no pasa por alto al taoísmo, una doctrina salvífica cuya esencia es guiar a sus fieles a la vida eterna. La filosofía de los adeptos se traduce en buscar una “larga vida”, una inmortalidad tomada en su sentido literal. Para los taoístas, es una necesidad transformar el cuerpo “alimentarlo” junto al espíritu para hacerlo duradero. Y en esta idea se inscribe *Dumplings*, por supuesto, no en el sentido ético religioso, que insta a las prácticas de buen desenvolvimiento social, sino en la concepción mítica taoísta del cuerpo humano como un microcosmos semejante al mundo real, exterior o macrocosmos, que como tal, puede transgredirse y valerse de sus propios recursos para mantenerse con vida: el mundo se alimenta de sí mismo para existir, y el ser humano puede hacer lo mismo, degustándose incluso cuando no se ha comenzado a vivir. Esta es la verdadera fuente de la eterna juventud propuesta por Chan, que, trasladada a la modernidad capitalista, se tiñe de la mercantilización.

³² Christopher Murray y Alan A. López, *Global Health Statistics: A Compendium of Incidence, Prevalence and Mortality Estimates for Over 200 Conditions The Global Burden of Disease and Injury*, USA, Harvard School of Public Health, 1996, pp. 557.

1.2.1.2 Treinta y siete minutos de cine posmoderno

Otro rasgo sobresaliente de *Dumplings*, más allá de su clasificación dentro del género cinematográfico de terror y sumamente ligado a su papel como parte de la corriente del *New Wave*, es su tendencia posmoderna.

El cine posmoderno, dice Lauro Zavala³³, surge de dos posibles mecanismos de superposición: la simultaneidad y la alternancia. Esto es, una película es posmoderna ya sea cuando contiene elementos del cine clásico y elementos del cine moderno, o bien, cuando algún componente semiótico o algún segmento de la película son, alternativamente, de naturaleza clásica o moderna.

Bajo esta premisa, *Dumplings* es un filme posmoderno porque su estructura narrativa es clásica, en equilibrio a su estrategia disursiva posmoderna. Los argumentos son los siguientes.

Básicamente, la organización de acontecimientos que conforman la historia *Dumplings* no es compleja, puesto que define claramente un planteamiento, un desarrollo y una conclusión. Sin embargo, dicha organización sugiere asimismo una lógica de evolución de hechos a base de repeticiones³⁴, una estrategia narrativa que consiste en dosificar la información mediante la reiteración. Durante los treinta y siete minutos del mediometraje, ciertos acontecimientos de la ficción son ubicados más de una ocasión a lo largo del filme. Éstos conservan su composición estética -tipo de plano o movimientos de cámara, posición de personajes en la puesta en escena, acompañamiento sonoro, etc.-, pero conforme la historia avanza, se les añaden nuevos y sutiles elementos descriptivos, por ende simbólicos.

Así, el hilo conductor de la ficción es una serie de tres visitas de la señora Lee a tía Mei. Cada visita puede entenderse como una etapa en el mediometraje conformada por un mismo patrón de acciones -preparación

³³ Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM Xochimilco, 2003, pp. 25, 47-49.

³⁴ En los siguientes capítulos se ahondará en las funciones de la repetición de un fragmento de la narración desde el punto de vista textual, como enmarcación (framing), o producto de una retórica del montaje cinematográfico.

del platillo, degustación y reacción-. En la medida en que avanza la historia, las visitas se saben más “grotescas”, dada la incorporación de significados de la visita anterior. Lo interesante radica en la sutileza de las imágenes. Por ejemplo, se tienen dos secuencias, A y B; ambas recrean la preparación de los *dumplings*, pero en momentos distintos del filme. En la A, hay cierto énfasis en el empleo de huevos, mientras que en la B, ya se sabe que el ingrediente es un feto humano. Los dos casos, indistintamente, expresan múltiples significados en torno a los tópicos principales de la cinta, el aborto y el canibalismo.

A su vez, estas reflexiones que contraponen la ficción con la realidad del espectador se complementan con referencias a otras fuentes de información o “citas textuales” -para respaldar la crítica social de Fruit Chan-, que visualmente adoptan la forma de algún detalle profilmico, o de la puesta en escena. Por ejemplo, en una secuencia X, al tiempo que la señora Lee degusta el guiso, tía Mei canta la canción “Hong Hu Shi Lanag Da Lang”, o “Waves After Waves in Honghu Lake”³⁵. El tema es revolucionario. Al ser dispuesto en la escena, funge como una pequeña ironía, pues dicha naturaleza es comparada con el individualismo posesivo del capitalismo, visto en pantalla como un personaje consumiendo fetos.

Otra particularidad de cine clásico identificada en *Dumplings* es la oscilación que va de la descripción a la narración y viceversa, un guiño que permite enriquecer la forma de lectura. Al inicio, en un afán de ubicación, se utilizan planos generales, con lentos y constantes movimientos; pero, a fin de dirigir la atención al quehacer de la protagonista dentro de ese espacio, no se recurre tanto a alternar con tomas cerradas, demasiado breves, como a mantener amplios encuadres y seguirla dentro del espacio plagado de detalles. De forma simultánea se describe una zona habitacional marginada y se narra la búsqueda sigilosa de la mujer, cuya apariencia física contrasta con el entorno. Esta técnica, aplicada a dicho fragmento, trae como

³⁵ En el análisis narratológico del medimetraje, correspondiente al siguiente capítulo, se aportan más detalles.

consecuencia lo que Zavala reconoce como simulacro de intriga de predestinación: un inicio lento, con acciones inciertas, prelude de la polémica trama y origen del suspenso del medimetroraje *Dumplings*. El final, por otro lado, es un simulacro de epifanía³⁶, un enunciado abierto a múltiples interpretaciones que dependen del contexto de cada espectador. Con esto no se quiere decir que la conclusión no sea cíclica; al contrario, se trata de una síntesis retórica de toda la película, forma en la que el autor de la presente tesis llama a la conjugación explícita de los tres cimientos de la obra de Fruit Chan en una sola secuencia.

En tanto, en alternancia con toda esta estrategia narrativa tradicional, la característica moderna dominante en *Dumplings* es, en definitiva, *la expresión entre líneas* de su director ya especificada en el primer apartado de este capítulo. El origen de su trasfondo social enunciativo se halla en la intención de reflexionar sobre la realidad del Hong Kong del siglo XXI. Por ello, en el filme, Chan rompe con las convenciones del cine tradicional al incorporar una polisemia visual en torno a la juventud eterna, el aborto y el canibalismo. Su puesta en escena³⁷ adquiere una fuerza dramática muy persuasiva gracias a la naturaleza hiperbólica³⁸ del escenario, el vestuario, la iluminación y la caracterización física de los personajes. Se entiende, entonces, que en los entornos donde se desenvuelve cada uno de ellos, esté plagado de elementos profilmicos que no son sino símbolos. Así, en el hogar de tía Mei, la extravagante cocinera, abundan sus fotografías de muchos años atrás, dispuestas para complementar la construcción dramática de este personaje que en sí mismo es una figura retórica, una antítesis en torno al

³⁶ Es decir, de la revelación de alguna verdad narrativa frente a la cual, el lector o espectador se encuentra inerte, a disposición de la instancia narrativa. Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 90.

³⁷ La puesta en escena puede ser llamada fractal, lo cual significa que es autónoma frente al personaje y no está sometida a la naturaleza de éste, con el cual establece un diálogo en el que adquiere una importancia similar a la suya, definida por el concepto global de la película. Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 129.

³⁸ Figura retórica que consiste en una exageración intencionada con el objetivo de plasmar en el interlocutor una idea o una imagen difícil de olvidar.

concepto juventud, pues, gracias a los *dumplings*, su físico visualmente contrasta con su edad.

Otros recursos estéticos y estilísticos de tinte moderno observados en el mediometraje son el constante uso del plano-secuencia, el abundante empleo de una gran profundidad de campo, los movimientos libres de cámara, así como la función asincrónica del sonido: autónomo a la imagen con el objetivo de reforzar o neutralizar su sentido dramático. Hay que señalar que estas estrategias son muy recurrentes en los géneros cinematográficos suspenso y terror debido a que su combinación, sujeta a la creatividad e intención del autor, hace posible crear efectos visuales, o añadir valores a la imagen. En el caso de Fruit Chan, en *Dumplings*, el conjunto de tales elementos dentro del montaje funge como otra línea expresiva no hallada en los filmes tradicionales.

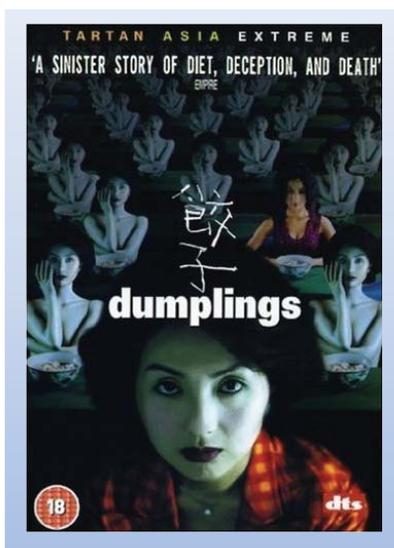
Finalmente, cabe señalar que el cineasta alterna lo explícito con lo sugerente. Construye magistralmente el pilar de los excesos. En ocasiones, recurre a teñir casi completamente la pantalla de rojo al permitirse rozar los límites de la censura: utiliza técnicas modernas de creación de efectos visuales impactantes, como en la escena final, cuando la señora Lee saca su lengua, de un largo exagerado, para saborear a su propio hijo. No obstante, gracias a la técnica fotográfica de Christopher Doyle la gran mayoría de imágenes en *Dumplings* cautivan por su composición y belleza, no fueron alteradas por un ordenador. Sólo profanan por sus significados.

1.2.1.3 Transformación del mediometraje. Introducción al *remake*

El tercer rasgo sobresaliente del mediometraje *Dumplings* es su amplificación de poco más del doble de tiempo en pantalla. Aunque conceptualmente la *transformación* implicada *no* forma parte de sus características intrínsecas, sí revela la existencia de otra versión, un largometraje autónomo. Por ello ésta se concibe como el principio de la

delimitación del objeto de análisis aquí planteado, el *remake*, la peculiar práctica de creación cinematográfica de Chan.

Treinta y siete minutos no fueron suficientes para mostrar al mundo real, el micro mundo ficticio que Fruit Chan concibió en su medimetro. Tras el estreno de *Dumplings* en “*Three Extremes*”, Chan *decidió llevar* a las salas de cine³⁹ otra dosis del mismo terror y entretejido tabú contenida en *otra versión* de noventa y un minutos de duración, un largometraje titulado “*Gaaau Ji*”, pero igualmente reconocido a nivel mundial como *Dumplings*. El cineasta así, construyó dos productos audiovisuales diferentes pero ligados por su obvia autoría, equipo de producción-realización, reparto y, referente a su contenido, la *misma* historia inspirada en la novela de Lilian Lee.



Si se aíslan de esta iniciativa personal del autor hongkonés las condiciones que tienen que ver con la comercialización de los filmes, así como la cuestión crítica, de aceptación y/o desaprobación por parte de las audiencias –debido a que no competen para los fines de la presente investigación–, se tiene que, básicamente, el cineasta llevó a cabo una práctica particular de creación cinematográfica en dos momentos, siendo el primero el medimetro, y el segundo, su *repetición* en largometraje.

³⁹ Ver anexo I. Fechas de estreno de las dos versiones de *Dumplings*. Desde un punto de la exhibición, los datos instan a cuestionar, ¿qué objetivo tiene estrenar esas dos cintas casi al mismo tiempo?

La noción de repetición en este sentido permite categorizar directa e inmediatamente dicha práctica con base en el siguiente concepto de David Wills: [en *Dumplings*] se distingue una forma institucional, concreta de la propia estructura de la repetición, la citacionalidad o iterabilidad que existe en y cada película... un *remake* cinematográfico⁴⁰.

1.3 *Dumplings*, objeto de estudio desde la perspectiva textual

Desde un principio se ha aludido a los filmes como textos. Ahora se realiza la justificación pertinente debido a lo fundamental que resulta comprender la fórmula *remake* = *rehacer un filme* = *rehacer un texto* para definir el objeto de estudio, y por consiguiente, estudiar la multiplicidad de problemas comunicativos en torno suyo.

David Wills, reiterando lo expuesto en el apartado previo, define al *remake* como una forma cinematográfica institucional y estructural de la repetición. Si la relevancia de la repetición de un aparato temporal, como se ha planteado, radica en gran medida en la significación, cuando se habla de *forma* concreta y estructurada, la trascendencia vira hacia el enfoque textual, es decir, en el paralelismo filme-texto.

Trasladar al campo cinematográfico la noción de Julia Kristeva referente al texto: *un tejido, una textura de múltiples engarces y procedencias, donde el autor es solamente una huella, una parte ínfima de un conglomerado multisignificante*, es comprender que dicho tejido se constituye de imágenes, sonidos, palabras, e incluso otros textos. Todos son elementos que se reúnen en un flujo lógico establecido por su autor. El texto pues, puede manifestarse en el medio audiovisual con la capacidad de actuar sobre el significante de su lector: “Consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un *texto* que ancla sus

⁴⁰ Citado en: Constantine Verevis, *Film Remakes*, UK, MPG Books, 2006, p 87.

significaciones sobre estructuras narrativas sobre aspectos visuales y sonoros, y produce un efecto particular sobre el espectador”⁴¹.

Con tales criterios, ambas versiones *Dumplings* son textos concretos y autónomos porque utilizan el lenguaje audiovisual, similar al verbal en cuanto a la lógica de inclusión y organización de normas y códigos propios del medio cinematográfico, actualmente universales, que pueden ser comprendidos e interpretados. Y, a través de ellos, se manifiesta una *sustancia*, es decir, un mensaje de Fruit Chan.

El primer texto fílmico de *Dumplings* es el mediometraje constituido por determinados elementos captados, estilizados, diseñados, observados y rescatados, todos ellos organizados y jerarquizados a fin de *enunciar* y de adquirir cierto *sentido*. Chan, realiza una práctica, “un conjunto de operaciones” parafraseando a Genette, donde algunos de estos elementos aparecen nuevamente en un segundo texto, el largometraje. El sentido de *Dumplings*, entonces, escala un nivel y ya no se determina sólo a partir de cada texto individual, sino partir de la práctica específica de repetición, la estructura textual llamada *remake*.

Los argumentos de Constantine Verevis⁴², planteados en su excelente ensayo *Remaking Film* complementan esta idea. El cuestionamiento principal del autor es qué distingue al *remaking* –que él también entiende como *práctica*–, de otros tipos de repetición, citación, alusión o adaptación en el ámbito fílmico. Enfatiza, asimismo, que cuando la práctica del *remaking* se somete a análisis, siempre deben considerarse su dependencia de las audiencias, los factores institucionales e históricos, así como su actividad discursiva. Por ello, el autor guía su discusión sobre tres líneas bajo la norma de los tres elementos clave del proceso comunicativo:

- *Remaking* como categoría industrial [el emisor], es decir, lo referente al comercio y los temas de producción, donde revisa la intención de los autores.

⁴¹ Jaques Aumont, Alain Bergala, M. Marie, M. Vernet, *op. cit.*, pp. 207-212.

⁴² Constantine Verevis, *op. cit.*, p. 90.

- *Remaking* como categoría crítica [el receptor], o bien, el enfoque al reconocimiento y efectos del discurso, pues toca los temas de recepción, de audiencias e instituciones.
- *Remaking* como categoría textual [el medio que soporta el mensaje], en donde considera los argumentos, estructuras y taxonomía de la práctica vista como texto.

A fin de conocer las implicaciones a *nivel mensaje Dumplings*, conviene instalarse en esta última categoría y visualizar al *remake* de Chan como un cuerpo de textos “*that are [is] produced in accordance with the narrative invention of former [a] film [model]s*”⁴³. A continuación se procede a definir esa estructura; más que sólo situarla dentro de una taxonomía preexistente, se expone una serie de posturas que orillan a proponer su modelo textual preciso, caracterizado por una reinención –de un cortometraje en largometraje– que implica transformación de significados.

Un vistazo general a un par clasificaciones de *remake* cinematográfico dentro del enfoque textual, permite un conocer algunas posturas que han motivado las investigaciones en torno a dicha práctica cinematográfica.

Para Linda Seger el *remake* es un mundo de incógnitas, además de que puede ubicarse en diferentes contextos. Con base en el término adaptación, ella propone tres categorías básicas: *remakes* de películas clásicas americanas; versiones americanas de películas extranjeras; y cortometrajes que se rehacen como largometrajes.

Robert Nowland y Gwendoline Wright Noulan’s en *Cinema Secuels and Remakes* (1903-1987), conciben al *remake* más a partir del uso y entendimiento actual, que de una definición rigurosa; establecen entonces, una lista de más de mil 25 filmes usando la *compatibilidad* [de un filme respecto a otro] como criterio de selección.

Por otro lado, el criterio del profesor inglés Thomas M. Leitch, autor de “*A Companion to Hitchcock Studies*”, “*Film Adaptation and Its Discontents*:

⁴³ Constantine Verevis, *op. cit.*, p. 91.

From Gone with the Wind to The Passion of the Christ” y “*The Encyclopedia of Alfred Hitchcock*”, “toda adaptación filmica se define por su uso de material legalmente autorizado de un modelo previo, cuya adaptación de los derechos de los productores, tradicionalmente han adquirido”. Es decir, para él, la propiedad, los derechos de adaptación, determinan una taxonomía compuesta por 1) *la readaptación*, 2) *la actualización* [categorías literarias, es decir la nueva versión con respecto a la propiedad literaria original, no al primer filme], 3) *el homenaje* y 4) *el remake verdadero* [categorías cinematográficas, un filme respecto a otro]. El “*remake* verdadero”, cabe aclarar, difiere del concepto general “adaptación” por la relación triangular: filme original-remake-propiedad literaria en la cual ambos filmes están basados.

El acercamiento a tales clasificaciones tiene algunos aportes para esta tesis. El enfoque de Linda Seger ceñido a la industria de Hollywood, invita a reflexionar a *Dumplings* desde la teoría de la *adaptación*, o bien, a partir de la contraposición cultural oriente-occidente. Los criterios y enfoques de Nowland, Wright y Leitch llevan a cuestionar qué tan cercano es el *remake* de Chan, conceptualmente hablando, en el mapa de análisis que trazan los autores: su relevancia en términos de *compatibilidad* a pesar de que su autoría no está en juicio. Y, finalmente, a preguntarse si *Dumplings* se ubica en la listas de *readaptación*, *actualización*, *homenaje* o *remake verdadero* bajo la postura de Leitch, considerando que él parte de la premisa de los derechos de autor.

De esta rápida revisión puede concluirse que las taxonomías en torno al *remaking* invariablemente parten de la *conexión* de los textos filmicos con otros textos que lo preceden y, en ocasiones, con aquellos que vienen después. Como se advierte, teóricos y estudiosos encuentran trascendencia en la especificidad y complejidad de las conexiones. Las nombran y categorizan a partir de los elementos que intervienen en ellas, así como del contexto en que se producen.

En esta investigación el *remake Dumplings* se concibe como estructura textual. La integran ambas versiones en calidad de textos autónomos, cuya conexión recae en sus duraciones desiguales. Dicha conexión es relevante para las ciencias de la comunicación porque es el resultado de una práctica de transformación del tiempo cinematográfico con implicaciones a nivel significado. Adoptar esta perspectiva sobre el hecho de “alargar” un filme, o *reconstruir* otro de mayor duración, es estudiar la trascendencia textual del texto filmico, es decir, aterrizar en el campo de los *palimpsestos*.

En el siguiente y último apartado de este capítulo se desarrolla esta idea de un modo concreto.

1.4 Remake cinematográfico Dumplings como práctica hipertextual de amplificación

Constantine Verevis en la parte concluyente⁴⁴ de su reflexión del *Remaking* como categoría textual, considera que tal práctica es un aspecto institucionalizado del concepto más abierto, sin límites fijos, de la intertextualidad. Pero, ¿qué es la intertextualidad? Por su naturaleza y características... ¿el *remake Dumplings* es realmente una práctica intertextual dentro del universo de las repeticiones complejas?

Verevis traza su argumento con base en la idea general de un texto dentro de un texto o, mejor dicho, un filme dentro de un filme. Así valida su aplicación, que va desde la mínima repetición de una toma o escena clásicas, hasta el filme completo, enfatizando en que los *remakes*, como estructuras intertextuales, son muy particulares pues repiten unidades narrativas con mayor referencia al “orden del mensaje”, que al código.

Aunque es evidente el interés del autor por el tratamiento del *remake* como un conjunto de relaciones entre un filme y otros textos de procedencia variada, una revisión conceptual más profunda, sugiere, de entrada, un ajuste en el término intertextualidad.

⁴⁴ Constantine Verevis, *op. cit.*, p. 93.

En su reconocida obra *Palimpsestos*⁴⁵, Gerard Genette establece como objeto de estudio a la transtextualidad o “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”, e identifica cinco tipos de relaciones transtextuales que tienen comunicación y entrelazamientos recíprocos, a menudo, decisivos. Estas son intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad.

En efecto, la intertextualidad es la relación de copresencia entre dos o más textos, o bien, la presencia efectiva de un texto en otro, por ejemplo, la cita textual, el plagio, la alusión. Por definición, las estimaciones de Verevis sobre el *remake* como práctica intertextual son correctas; sin embargo, según los planteamientos de Genette, tienen el inconveniente de resultar superficiales –por lo menos para los objetivos que aquí se persiguen– ya que parten de un concepto muy general. Y es que *Dumplings*, desde esa postura, simplemente sería un texto que alude a, o que se encuentra en otro texto. La alusión resulta ser un término corto, pues no permite más que prever una relación inestable entre un mediometrage y su versión más larga. En síntesis, reducir la estructura del *remake* a práctica intertextual, es limitar, sobre todo, el análisis formal y más profundo de *Dumplings* como estructura donde se identifica una transformación seria, o transposición.

Igual que todo *remake* cinematográfico, el creado por Chan tiene características muy concretas. La que determina la relación principal entre sus filmes implicados es que el propio autor genera, a partir de un texto cinematográfico, una segunda versión de mayor tiempo en pantalla. Se trata de una especie de adaptación de transferencia, o bien, una práctica donde los elementos del primer texto filmico se transforman y se transponen en otro con una duración distinta. Dentro del universo de *palimpsestos* de Genette, esta práctica se ubica en el campo de la hipertextualidad.

Toda relación hipertextual toma una noción general de texto en segundo grado o texto derivado –de orden descriptivo o intelectual– de otro texto preexistente, puesto que une un texto B (hipertexto), a un texto

⁴⁵ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, 515 pp.

anterior A (hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es la del comentario. Así, Genette llama hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple -transformación, sin más-, o por transformación directa -imitación-.

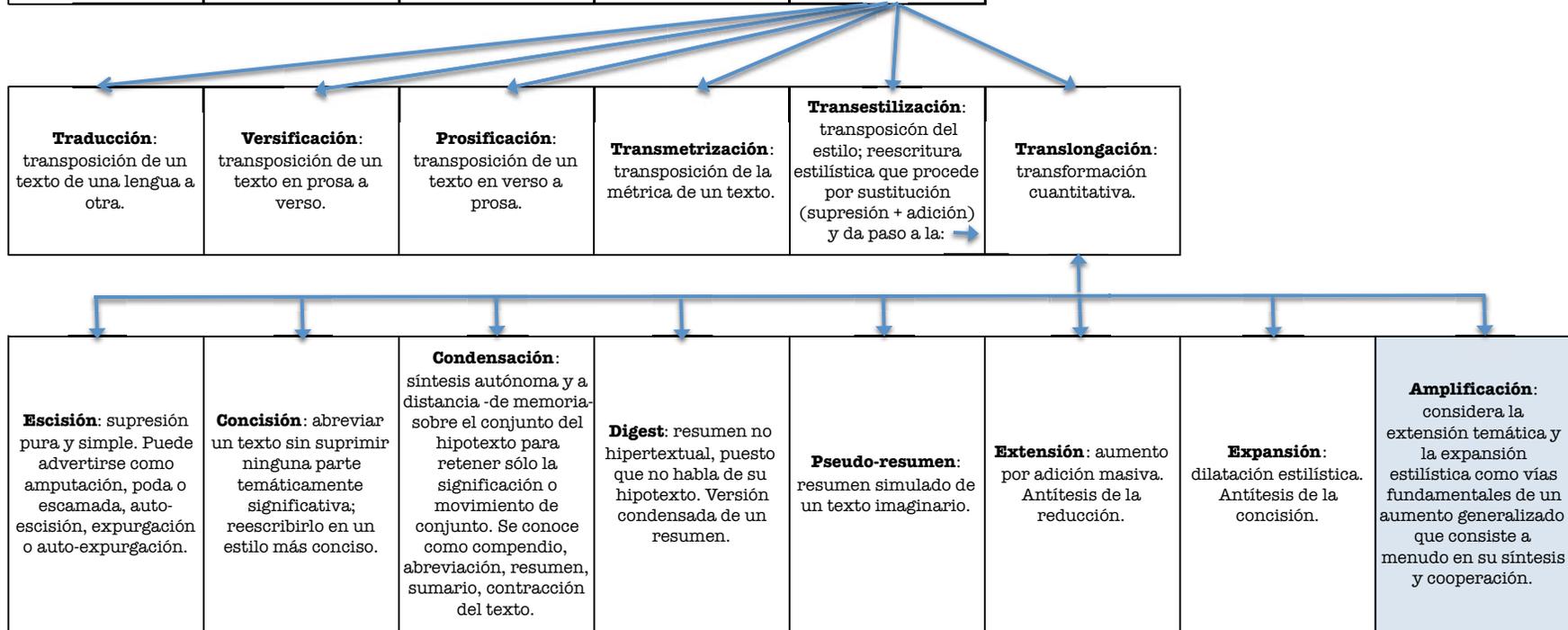
Ahora, de todas las prácticas hipertextuales, la *transposición* o *transformación seria* es la más relevante gracias a la variedad de procedimientos que intervienen sobre el sentido del hipotexto transformado y que se combinan particularmente en cada obra. La transposición que distingue al *remake Dumplings* es llamada translongación o transformación cuantitativa. Ésta no debe entenderse como simple reducción o aumento en tanto cambios de dimensión, sino de “operaciones complejas de reducciones y aumentos [en consideración a la longitud] pero al precio de modificaciones que no sólo afectan su longitud [de los textos] sino a su estructura y contenido. [...] Reducir o aumentar un texto es producir a partir de él otro texto más breve o más largo que deriva de él, pero no sin alterarlo de diversas maneras, específicas en cada caso”⁴⁶.

En el caso del objeto de estudio de la presente tesis, la translongación concreta que actúa es la *amplificación*, la cual considera la extensión temática -o aumento por adición masiva-, y la expansión -dilatación- estilística como vías fundamentales de un aumento generalizado que consiste a menudo en su síntesis o cooperación. La amplificación es el tipo concreto de transposición que identifica al *remake Dumplings*, es la práctica hipertextual que será sometida a análisis no para medir la fidelidad de traslación de contenidos, sino para describir cómo y en qué grado se seleccionan elementos del mediometraje hipotexto para transponerse en el largometraje hipertexto y con ello conocer qué implica este hecho a nivel comunicativo.

El siguiente esquema sintetiza de dónde surge la amplificación como práctica hipertextual, dentro del concepto “transtextualidad”, concebido por Genette:

⁴⁶ *Ibid.*, p. 292.

Trantextualidad (trascendencia textual del texto)				
Intertextualidad	Paratextualidad	Metatextualidad	Architextualidad	Hipertextualidad
Relación de copresencia entre dos o más textos; es la presencia efectiva de un texto en otro, por ejemplo, citas textuales, plagios, alusiones.	Relación que un texto en sí, mantiene con su paratexto. Ejemplos: título, subtítulo, intertítulo, prefacio, epílogo, advertencia, prólogo, ilustración.	Relación crítica por excelencia, es generalmente denominada "comentario" que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo, e incluso, en el límite sin nombrarlo.	Relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual. Es la relación más abstracta e implícita, por ejemplo: subtítulos que acompañan al título en la cubierta de un libro.	Toda relación que une a un texto B (hipertexto), a un texto anterior A (hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es la del comentario. En esta relación se toma una noción general del texto en segundo grado o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden descriptivo o intelectual, en el que un metatexto "habla" de un texto.



Mapa conceptual de las categorías transtextuales. Por Ismael Benítez. Tomado de: Gérard Genette, *Palimpsestos*, 1989.

Recapitulando, el *remake Dumplings* de Fruit Chan, objeto de estudio de esta tesis, se concibe como una estructura compuesta por dos textos en calidad de relatos cinematográficos. Ambos surgen de la misma diégesis⁴⁷; individualmente suponen casi la misma sección temporal ficticia, finita e inalterable, articulada a consciencia -historia-, así como el mismo trasfondo social enunciativo -discurso-. Como forma institucionalizada de la repetición y abordado desde el enfoque textual, este *remake* es una transposición, una práctica hipertextual de amplificación integrada por un hipotexto de treinta y siete minutos de duración, que precede e impulsa la reinención del hipertexto, la segunda versión de noventa y un minutos. A partir de esta noción, se plantea hipotéticamente que la transformación de las duraciones de los relatos, al ser materia de expresión cinematográfica, actúa sobre el

⁴⁷ La *referencia ficticia* en esta definición se entiende como la diégesis. Dentro de la *Poética* aristotélica, una de las seis partes cualitativas de una tragedia es el argumento o *mythos*. Con el *mythos*, Aristóteles alude al acto de componer una trama, de “poner en intriga”: seleccionar y organizar acontecimientos y acciones, para hacer de la narración, una historia “completa y entera”. De aquí procede la *diégesis*, o relato puro transmitido por el narrador, cuya finalidad es la *mímesis* de la acción. La *mímesis* es un primer acercamiento a lo que hoy se conoce como ficción. Se entiende como la construcción de un relato que imita acciones humanas, el relato recitado por los personajes. Platón retoma el concepto en su libro III de *La República*. Divide al *lexis*, o forma de decir, en *mímesis*, donde el poeta habla a través de sus personajes, y simple relato, *diégesis*, todo lo que el poeta cuenta “en su propio nombre”, dando así prioridad a la voz narrativa. En 1953, Étienne Souriau revivió el término diégesis para describir -la historia referida- de una película, y desde entonces ha adquirido un amplio uso en la teoría literaria. *Diégesis* se ha convertido en el término aceptado para referirse al mundo ficticio de la historia, a todo lo que, en su inteligibilidad, pertenece a la historia narrada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción del film. Según la tradición de la teoría narrativa, *diegético* aporta la concepción lingüística que subraya la formulación de Platón: tanto la narración pura como la imitación teatral presuponen la prioridad de la voz del poeta; en el drama, el poeta simplemente hace que su propio discurso parezca de otro. La coordenada de la diégesis puede apreciarse en el siguiente cuadro:

DISCURSO		
	EXPRESIÓN	CONTENIDO
SUSTANCIA	CINE: Aparato filmico	HISTORIA
FORMA	RELATO	DIÉGESIS

Para Bettetini, la diégesis de un filme es sinónimo de enunciación mientras que ésta se entiende como despliegue de las virtualidades significantes del filme en la temporalidad predeterminada, rígida, de su manifestación.

sentido de las imágenes, escenas o secuencias. Se trata, en síntesis, de una práctica comunicativa alterna al mensaje *Dumplings*.

En el siguiente apartado se procederá a realizar los análisis narratológicos pertinentes con el fin de determinar el sentido de los mensajes *Dumplings* hipotexto y *Dumplings* hipertexto.

Y en esa sociedad de la imagen, por fin llegó al trono la belleza...
... La amante más cruel del exceso...
(I.B.F.)

CAPÍTULO II

Análisis narratológico del hipotexto cinematográfico *Dumplings*: el relato en treinta y siete minutos

El objetivo de este capítulo es analizar la estructura narrativa del hipotexto *Dumplings* en calidad de relato cinematográfico de treinta y siete minutos. La metodología es la siguiente:

Como propuesta del autor de la presente tesis, el medimetraje se divide por *secuencias*¹, concibiéndolas como líneas argumentales dispuestas con una función específica en la lógica del relato hipotexto. Se tiene la convicción de que este primer ejercicio otorga un sentido *inductivo* a la aplicación de la narratología modal², la cual, como su nombre lo indica, permitirá estudiar el modo en que Fruit Chan articula una historia en treinta y siete minutos.

Cada secuencia del hipotexto se registra con un breve título, su respectivo *time code*³, y su duración en tiempo discurso –segundos en

¹ La secuencia es “la unidad más inédita, más específicamente fílmica aun, la de una acción compleja –aunque única– que se desarrolla en varios lugares y ‘salta’ los momentos inútiles”. Christian Metz, “Consideraciones sobre los elementos semiológicos del film”, mesa redonda que formó parte del Segundo Festival del Nuevo Cine, cuyo tema era *Para una nueva consciencia crítica del lenguaje cinematográfico*, Italia, Pesaro, 2 de junio de 1966. Publicada en: Roland Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2008, p. 156.

² La narratología modal se refiere al análisis del relato como modo de “representación” de las historias, opuesto a los modos no narrativos como el dramático”. Genette en: Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 67.

³ Código EBU SMPTE (de European Broadcasting Union y Society of Motion Picture and Television Engineers). Es el Time Code Standard internacional. Sus usos incluyen precisas ediciones de vídeo y sincronizaciones de banda fílmicas de sonido. El código de tiempo se encuentra codificado en hora, minutos, segundos y frames, o cuadros, que componen una imagen de vídeo, [00:00:00:00]. Los cuadros se miden en frames por segundo (fps). Existen 4 velocidades de frames (frame rate)

pantalla-. Esto hace posible tener mejor control y agilidad en la revisión individual de las líneas narrativas de *Dumplings* bajo los conceptos narratológicos de Gérard Genette, con las aportaciones conceptuales de André Gaudreault y François Jost para el terreno de la cinematografía, y con las categorías de análisis que añade Luz Aurora Pimentel, como complemento al modelo Genette.

La guía para seguir la narración a partir de cada secuencia consiste en desentrañar la integración del mundo *narrado* y del mundo *narrador*. El primero aporta información mayormente cuantitativa, ya que atañe a las dimensiones que conforman la historia o universo ficticio, así como el discurso relatado. Toman partida las categorías *espacio*, *tiempo* -orden, duración y frecuencia-, *personajes* y *punto de vista* -focalización, ocularización, auricularización-. En tanto, el segundo, básicamente cualitativo, advierte sobre el acto de la narración en sí, es decir, la situación de la enunciación y la función que desempeña el narrador en las relaciones entre relato, historia y narración. La importancia de esta categoría recaen en la *voz* desde cuatro aspectos: la identidad del narrador, los niveles narrativos y la temporalidad de la narración.

Los conceptos del análisis narratológico se engloban en el cuadro 1. Comprenderlos dentro de las secuencias del hipotexto abre la posibilidad de, desde lo particular, estudiar cómo Fruit Chan construye su modo de representación *Dumplings* treinta y siete minutos. Así, el análisis completo arrojará una radiografía general de la estructura narrativa del relato que fue amplificado; asimismo, proyectará el trasfondo enunciativo del filme, y por lo tanto, su *sentido* único. Identificadas y vislumbradas, las secuencias del

estandarizadas, que fueron surgiendo según las necesidades de los formatos de cine y televisión como el PAL y NTSC: 30 *fps*. (Generalmente usada en aplicaciones de audio en América. Fue adquirido por Sony para la producción de Cd's); 30 *fps Drop* -disminuido- (Sistema que rige en EU y Japón. El frame rate es de 29.97 *fps*. en 60 Hz., que es la frecuencia principal de NTSC, Tv estándar); 25 *fps*. (Variante EBU. Usada en Europa, Latinoamérica y Australia donde la frecuencia principal es de 50 Hz y el sistema Tv Color es PAL o SECAM); 24 *fps*. (Usada principalmente para el trabajo filmico y ocasionalmente para el audio). El registro de tiempo de cada secuencia de *Dumplings* tiene la configuración EBU SMPTE (25 *fps*. Video).

mediometraje serán consideradas *las primeras muestras* que, posteriormente, en el capítulo IV, facilitarán la identificación de las *figuras narrativas* que motorizan la práctica del *remake*.

**Cuadro 1: MODELO DE NARRATOLOGÍA MODAL
BASADO EN LA TEORÍA DE GÉRARD GENETTE**

(Análisis del relato como *modo de representación* de las historias)

MUNDO NARRADO
HISTORIA (MUNDO)
Y DISCURSO (NARRADO)
Principio de selección de la
información narrativa:
cuantitativo.

MUNDO NARRADOR
ACTO DE NARRACIÓN
Principio de selección de la
información narrativa: **cuantitativo**
(perspectiva).

- 1. DIMENSIÓN ESPACIAL**
- 2. DIMENSIÓN TEMPORAL**
 - Orden
 - *Tempo* narrativo
 - Frecuencia
- 3. DIMENSIÓN ACTORIAL**
 - Individualidad e identidad; ser y hacer del personaje
 - Discurso figural
- 4. PUNTO DE VISTA (PERSPECTIVA)**
 - Focalización
 - Ocularización
 - Auricularización

- 1. IDENTIDAD DEL NARRADOR**
- 2. NIVELES NARRATIVOS**
- 3. TEMPORALIDAD DE LA NARRACIÓN**

Análisis narratológico

Sec.1 [00:00:00:00 - 00:00:14:21] ***Créditos iniciales sin sonido.*** D=14.91 s.

Pantalla en negro. Intertítulos con estilo tipográfico oriental y occidental en tonos blanco y verde brillante: “*A Fruit Chan film*”.

Sec.2 [00:00:14:22 - 00:01:07:06] ***El arribo de Lee al vecindario de Mei. Descripción del lugar.*** D=52.35 s.

Entrada de cine clásico, de ubicación. Durante poco más de 25 segundos, una contrapicada sutil de una toma abierta exterior permanece inamovible. Dos

acciones suceden al mismo tiempo: las piernas de un hombre cruzan en diagonal de derecha al vértice inferior izquierdo del encuadre rectangular -a fuera de campo-, y un taxi rojo avanza de este último ángulo, -entra a campo-, formando un punto de fuga dirigido ligeramente al centro-derecha de la imagen. El espacio es una zona solitaria de edificios viejos, cuya iluminación hace percibirlos rosados. Cuando el vehículo se detiene, de él sale el *cuerpo completo de una mujer elegante*, vestida con un conjunto floreado cuyos tonos combinan perfectamente con sus accesorios rojos. He aquí la inserción del primer personaje en la diégesis. Su posición, su presencia única en el entorno y el énfasis sonoro que la acompaña -un acorde estridente metálico que se convierte en el *leitmotiv*⁴ del filme-, dirigen la atención.



Continúan los intertítulos verdes brillosos. Corte a: una serie de tomas de *cuerpos sin rostro* de ancianos y niños principalmente. Se inscribe el nombre del filme, “*Dumplings*”, en la imagen del tronco desnudo de uno de ellos. Ha iniciado la descripción física y social del espacio a través de planos medios en movimiento que no dejan de revelar fachadas desgastadas y mobiliario humilde, pero, sobre todo, prácticas y costumbres locales como juegos infantiles y retoques faciales propios de oriente. Tanto por el juego de luz y sombras, como por la impresión que deja el *hacer* de los personajes

⁴ Configuración musical para señalar al espectador una acción secundaria respecto de la principal. Un tema que se quedará asociado más tarde o que ya ha sido asociado a otra acción. Gaudreault y Jost, *op. cit.*, p. 38.

secundarios hasta el momento, el horario diegético es vespertino; *muere* el día y *nace* la oscuridad. Los cortes directos han logrado una elipsis sutil; la mujer ya ha subido pisos y avanza rápidamente por los pasillos a lo lejos. La cámara ya se permite descubrir rostros de los habitantes.

Todas las acciones anteriores de contextualización se desarrollan en presente, por lo que se trata de una narración simultánea. Sin embargo, hay que identificar la llegada de la mujer de rojo a la zona habitacional como relato base en focalización externa, pues, a pesar de hallarse en el centro de la perspectiva y de ser evidente su actitud de búsqueda, el espectador no conoce ni sus pensamientos, ni sus sentimientos.

No hay que olvidar el papel fundamental que desempeña la banda sonora: funge como *voz subenunciadora*, responsable del nivel de dramatización al otorgar un toque misterioso gracias a acordes no melódicos y estridentes.

Sec.3 [00:01:07:07 - 00:02:03:02] ***Inmersión al mundo prohibido.*** D=55.82 s.
Plano secuencia 1.

Cuando Gianfranco Bettetini reflexiona sobre las representaciones temporales producidas por el cine mediante la estructuración del tiempo diegético, identifica la variante que corresponde al plano secuencia, la coincidencia del desarrollo de una acción del filme con la de la realidad significada⁵. Ésta, en sus palabras, es un auténtico registro pasivo del tiempo real, sin duda interesante desde el punto de vista icónico: “una elección de significación funcionalmente compleja, pero motivada por el proyecto fílmico que la establece; no sólo un iconismo muy acentuado en la relación entre los dos universos temporales, sino también el recurso a ‘símbolos’, elocuentes con referencia a la relación misma”.

Partir de este razonamiento implica entender de un modo particular la relación imagen-realidad, imagen-espectador que pauta el primer plano secuencia de *Dumplings* treinta y siete minutos: observar sin alteraciones *el*

⁵ Gianfranco Bettetini, *op. cit.*, pp. 36-53.

*paso de un espacio externo a otro interno, acto frecuentemente repetitivo, de suma importancia significativa a lo largo del filme. Las figuras simbólicas que en él intervienen son variables y develadas por una ocularización cero⁶, tendencia constante que estiliza una narrativa de suspenso. A continuación se describe esa *inmersión al mundo prohibido*.*

La cámara realiza un travelling que a la vez funciona como zoom in a la mujer de rojo que ya se halla en un piso “x”, de un edificio “x”. Ella toca el timbre de un departamento. El *leitmotiv* se mezcla con un armónico suave que recuerda a ciertas composiciones infantiles; irrumpen los sonidos de la puerta y la reja al abrir, lo cortan de tajo. Aquí comienza el discurso figural directo, en modo dramático y con la función de diálogo: la voz femenina, jovial del segundo personaje en la diégesis, formula la primera frase del relato sin apenas dejarse captar del todo por la cámara. “*Sra. Lee, es usted tan hermosa...*”.



Ahora se sabe que quien arriba se hace llamar por el apellido, forma que adoptan algunas mujeres de cierto nivel socioeconómico tras el matrimonio. “El nombre del personaje es el rasgo que permite agrupar todos los rasgos que dibujan su identidad. [A partir de él], el personaje va

⁶ La ocularización caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*. Un plano, o bien puede estar anclado en la mirada de una instancia interna a la diégesis y se produce entonces una *ocularización interna*, o bien no conlleva una tal mirada y es una *ocularización cero* (en otras palabras, ningún personaje ve la imagen, es puro *nobody's shot*). Gaudreault y Jost, *op. cit.*, p. 139-144.

adquiriendo significación y valor, gracias a los procedimientos discursivos y narrativos de la repetición, la acumulación y la transformación”, diría Pimentel⁷, y ahí está su protagonismo resumido, acompañado, además, de un calificativo temático, la belleza.

“*Dicen que sus Dumplings, son los más caros...*”, responde la Sra. Lee, a lo que su interlocutora joven, delgada, declara sonriente: “*Por supuesto..., entre por favor. [...] Ha venido en el mejor momento, el agua está hirviendo, esperándola...*”. Ha comenzado a desglosarse información sobre lo que la Sra. Lee busca en ese sitio. Del diálogo se infiere una cita previa... para ¿*dumplings?*, ¿agua esperando? La intriga se refuerza cuando ambas mujeres se adentran en el departamento número 415 (con el 4 borrado); la cámara se queda afuera, acecha; se ha posicionado tras las rejas cuadriculadas que protegen la ventana abierta del mismo departamento.

Planos medios presentan un sitio de tonos pasteles, blanquizcos; al fondo hay figuras en una repisa. Otro *leitmotiv*, y desaparece el tenue sonido ambiental de la brisa exterior. Sobrevive el cristalino rumor del agua que sirve la anfitriona. Los diálogos sucesivos develan que la Sra. Lee *era* actriz y que el techo que *hoy* acoge su conversación está dentro de la geografía de Hong Kong. “*La veía [la joven refiriéndose a Lee] en la televisión muy a menudo cuando vine a Hong Kong por primera vez*”⁸.

⁷ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 67.

⁸ Vale la pena referir las propias palabras del director que especifican el por qué de su elección de la zona geográfica considerada el hogar de este segundo personaje –llamado Mei pero a quien se referirá como “la joven de los *dumplings*” hasta que su nombre en el relato se haga explícito–:

I: Is there special significance to the Kowloon high-rise area? You often use this area in your films.
CHAN: *If you live on the Hong Kong Island, there's a chance you might perceive people from Kowloon as low class, rough, uneducated. Some people I know live in Hong Kong Island and go to Kowloon once a year. Some like to avoid it, but it's difficult. Approximately 50 percent of Hong Kong's population live in "low-class" government housing. And there are different types of government housing. If you remember "Made in Hong Kong" (Chan's first film – B.T.), there were various types of government housing there, ones with a long corridor, with an enclosed courtyard, etc. Some architects who saw my films instantly recognized the idea behind this "stylish" exploration of Hong Kong architecture and found it fascinating. The building in which Mei lives was built in the 1950s, I think, in the first generation of public housing in Hong Kong. Before this period there was no government housing, but after the big fire in which the old huts were destroyed, the planning and building started. I'm a Hong Kong director, and in Hong Kong movies I like to show local culture.*

Lo anterior permite advertir que, detrás de la imagen y palabra descriptivas del plano ficticio, se halla la función histórica que perfila a “la joven de los *dumplings*” como síntesis de roles estereotipados de ese micro espacio. Los encuadres y la referencia verbal no sólo delimitan una coordenada “x” de Hong Kong, sino la situación económica y social de su comunidad que *ahí vivió* una transición, una *reedificación*, una mezcla necesaria de nuevas costumbres. En la diégesis, esta mujer es un ingrediente foráneo “...*cuando vine a Hong Kong por primera vez*”, ya ajustado, incluso afamado, “*dicen que sus dumplings son los más caros*”, dentro de la cotidianeidad concreta; posiblemente Chan piensa en figuras como ella cuando habla de su interés por mostrar la cultura local. La ficción, entonces, encapsula alerta, atención a ese tipo de personajes, pero, sobre todo, a sus prácticas que tienen de trasfondo problemáticas reales.



Así, detrás de la narración en tercera persona que siembra interés por la incógnita principal hasta el momento –saber cuál es el valor secreto que poseen los famosos *dumplings* para que una mujer de clase alta los busque en una zona marginada–, actúa la del meganarrador en voz retrospectiva.⁹ del

Fragmento de la entrevista realizada a Fruit Chan por Boris Trbic, publicada como: “The Immortality Blues. Talking with Fruit Chan About *Dumplings*”, [en línea], Portland, Oregon E.U., *Bright Lights Film Journal*, Issue 50, noviembre de 2005, Dirección URL: <http://www.brightlightsfilm.com/50/fruitiv.htm>, [consulta: 20 de junio de 2009].

⁹ Según Genette, los cuatro tipos básicos de narración de acuerdo al tiempo verbal, son: *retrospectiva* (el narrador se sitúa en un tiempo posterior a los acontecimientos narrados y su elección gramática se

personaje aparentemente humilde. La elección no es gratuita. Sus intervenciones ulteriores permitirán comprenderlo. Por lo pronto, ella marca la última frase de esta secuencia: “*Adivine qué edad tengo...*”, interroga a Lee. Cambio de tema. Corte.

Sec.4 [00:02:03:03 - 00:02:46:11]

***La conversación:
Dumplings y la juventud eterna.***

D=43.37 s.

Tras una elipsis, las dos mujeres se han situado en la estancia del departamento. Conversan frente a frente, sólo una mesa las separa. Al tomar la palabra son captadas en primer plano con el objetivo de resaltar sus expresiones y facciones que mucho cuentan en el tópico que abordan. Sra. Lee: complexión media, piel sin arrugas y, una vez sin gafas oscuras, se aprecian sus bolsas en los ojos y ojeras; está discretamente maquillada y su cabello teñido. Su interlocutora: delgada, piel lisa, cabello brillante pero desaliñado y vestimenta juvenil.

La narración, delegada al discurso verbal de las actrices, es la introducción temática del filme. En síntesis, el contenido de los diálogos apela a resaltar el valor de los *dumplings*, tanto como método efectivo de rejuvenecimiento, como monetario. La anfitriona dirige la conversación. Está totalmente segura al hablar estratégicamente de su propio consumo que la hace verse extraordinaria e increíblemente más joven; se muestra como su mejor publicidad. Asegura que se encuentra en una edad mucho mayor que en la treintena que su visitante le adjudica, por eso la llaman Tía Mei.

Se ha declarado el nombre propio de “la joven de los *dumplings*”. Hay que observar que el compuesto tía Mei sintetiza los rasgos que dibujan su identidad, como diría Pimentel. El calificativo remite al tipo social del

ubica en los tiempos pasado, imperfecto y pluscuamperfecto); *prospectiva*, o *predictiva*, (la posición del narrador es anterior a los acontecimientos que narra, para lo cual elegirá el futuro y futuro perfecto); *simultánea* (el narrador da cuenta de lo que ocurre en el mismo momento de la narración, y por ello gravita hacia los tiempos verbales en presente, presente perfecto y futuro); e *intercalada* (típica en los relatos de forma epistolar o de diario. El narrador alterna entre la narración retrospectiva y la simultánea eligiendo, por tanto, verbos en pasado y en presente, según se detenga para dar cuenta de los acontecimientos).

personaje, estrechamente ligado a su edad, y que en este caso contradice a la imagen. No obstante, la ficción se ha encargado de afianzar la convención de que Mei es la prueba viviente de la eficacia de sus productos. Su juventud no es cuestionable a la vista, mas su biografía no cesa de edificarse con los mínimos detalles de su comportamiento.

Ante ello, la Sra. Lee titubea. Conserva su actitud firme, reacia a sorprenderse antes de probar; es fiel a su *status quo* pero, finalmente, se convence.

El ritmo del montaje en esta secuencia está pautado por cortes rápidos cuya labor no es lograr una elipsis, sino enfatizar y agilizar la charla. Se trata de una *escena temporal*. Cabe señalar que las tomas con mayor duración permiten apreciar la caracterización –ser y hacer– de ambos personajes de manera indirecta, a partir de los contrastes de las perspectivas del mismo entorno, logrado por su posición: buena parte de la pared amarillenta detrás de tía Mei hacia la salida, la ocupa una ventana con marco blanco, de donde acceden luz natural y aire que provoca que se muevan las cortinas azules. Esta combinación se completa con los tonos de la blusa y el plato del cual la mujer toma botana, lo que remite a la frescura de una edad no avanzada. Por otro lado, a Lee la respaldan dos paredes verdes en ángulo recto que, en fusión con su vestido rojo floreado –con estampado verde seco que ahora se aprecia a detalle–, dan cierta sensación de repugnancia, de oscuridad. Resaltan cuadros y fotografías fuera de foco que, al direccionarse con la figura de la mujer, forman una composición visual simbólica que contrapone presente y pretérito.

Corte. Se ha llegado a un acuerdo tácito, no se ve, ni se dice.

Sec.5 [00:02:46:12 - 00:05:22:10] **La receta. Preparación 1.** D=155.95 s.

Elipsis sutil. Hierve agua y un machete corta materia viscosa. En esta secuencia la cámara parece liberarse para mostrar diferentes ángulos del *secreto que se sazona en el interior del departamento*. Dentro, el suspenso se disfraza de viento lúgubre que sin más golpea las cortinas, o de figuras

religiosas de porcelana... testigos mudos del hecho. Fuera, una disolvenca entre dos movimientos *boom up* recorren la desgastada construcción y culminan enfocando a la Sra. Lee, tras la ventana, sentada sola, ante la mesa, pensativa.

Corte. Regreso a la intimidad. Un travelling franquea dos espacios adyacentes separados por un muro. Se trata de una relación de alteridad espacial: la disyunción proximal entre la *inseguridad*, la Sra. Lee ensimismada en la estancia donde momentos antes las dos mujeres conversaban; y la *certeza*, la anfitriona en la cocina materializando ágilmente su receta.

Mientras esta contigüidad directa permite diferenciar los significados contenidos en ambos planos, el montaje sonoro funge nuevamente como voz subenunciadora, es decir, no sólo se encarga de mantener presente la preparación de los *dumplings* durante toda la secuencia, sino añade información importante sobre el misterioso móvil de la historia: ¿qué hay detrás de ese ingrediente mágico, de alto costo, que permitirá a la Sra. Lee rejuvenecer?

Los ruidos de tonalidad similar al *leitmotiv* exaltan el simbolismo de la manipulación del relleno del guiso. Son anempáticos¹⁰, pues la indiferencia entre la situación visual, rudimentarios cortes de carne en cocina, y la selección acústica, estridencia de un cuchillo afilándose, provocan emociones específicas como suspenso o incertidumbre, al tiempo que remiten a violencia y asco.

A esto se suma el texto. En definitiva, el discurso figural domina buena parte del significado de la situación, ya que la palabra adopta una actitud

¹⁰ Para Michel Chion, la imagen y el sonido unidos consiguen un mayor impacto en la recepción del mensaje. A este incremento de significado lo denomina valor añadido y puede depender del texto o de la música. La música tiene dos formas de crear una emoción específica en relación a la imagen: la empatía, la música expresa y participa de la emoción de la escena; se acomoda el tono, ritmo y fraseo a lo que se ve, valiéndose de lo que indican los códigos culturales. Y la anempatía, una indiferencia manifiesta ante la situación. La escena se desarrolla sobre el fondo de esta indiferencia que tiene por efecto, no la indiferencia de su procedimiento sino la intensificación de la emoción. En: Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, España, Paidós comunicación, 1993.

documentalizable, es decir, otorga un tinte de veracidad a lo representado, pues el diálogo, casi monólogo de tía Mei –dadas las escasas palabras de su interlocutora–, aporta algunos datos histórico-sociales sobre el platillo, además de autobiográficos: “*La gente del norte siempre dice: ‘una buena sensación se consigue con una siesta. Un buen sabor se consigue con un dumpling...’*”; “*...Los dumplings existen en China hace más de mil 400 años...’*”; “*...La gente del sur dice que son simplemente pasta rellena de carne, ¡nada especial!*”.

Tal información supone distinta relevancia para el público local que para el espectador no familiarizado con la tradición culinaria en oriente. Sin embargo, la nota que no hay que prescindir es la mención de China como otro referente socio-cultural dentro de la diégesis. Luego de apenas un par de minutos de haber revelado su llegada a Hong Kong, tía Mei expone su experiencia en la comarca vecina; establece el guiño introductorio al valor simbólico de la *frontera* entre ambos países: en perspectiva espacial, el límite, la unificación o el distanciamiento de dos mundos; en punto de vista focal, la relación de con esa coordenada cero, la sorpresa que ahí aguarda y que el espectador todavía desconoce.



Ahora bien, en otro orden de ideas, de regreso al plano de la imagen, hay que decir que ésta, entretanto, atiende una tarea distinta: nutrir los factores discursivos, narrativo-descriptivos y referenciales que producen

esos efectos de sentido¹¹, o personajes. Ya en cortes y acercamientos, ya en planos medios y movimientos libres dentro del entorno izquierdo del departamento, la cámara perfila psicológicamente a la Sra. Lee quien curioseosa mientras espera que el platillo esté listo. Un espejo desmiente su *yo* presente. Los retratos postrados en un mueble, codificación retórica de la identidad física y moral de “la joven de los *dumplings*” años atrás, la enfrentan a su posible *yo* futuro; la asombran, aseveran sus palabras en la secuencia anterior.

Elipsis. Cambio brusco a lo que sucede paralelamente en la cocina. La pasividad anterior se interrumpe por la caída de un mortero en una mesa repleta de utensilios, cuyo color hace juego con la pasta que amasan las manos de la anfitriona. Sólo resalta una pila de recipientes blancos con detalles rojos -hay que tener en cuenta estos objetos-. Un perro French Poodle estático observa la acción desde una alacena verde seco. Algunos segundos de preparación..., entonces la mujer transgrede el espacio y llega ante Lee para instruirla con destreza cómo la masa debe adoptar la forma y textura de un *huevo* sin cáscara, suave, transluciente y liso; presume que hay un secreto para evitar que el relleno se salga. Los ojos de Lee están puestos en el producto, siguen a tía Mei quien regresa a trozarlo. La visitante no se levanta de su sitio; se queda en un sillón, dejándose acariciar por el viento que entra por las ventanas y dirige un instante su mirada hacia afuera. Unos momentos se queda tensa y pensativa. Corte a:

Regreso a la cocina. Aquí el ritmo se acelera. Entre cortes directos, repeticiones y tomas a detalle desde otros ángulos, tía Mei rellena los *dumplings*, los termina y los suspende en agua hirviendo. Se completa el ciclo de la secuencia. La imagen da pie a *lo grotesco* en un acercamiento inusual. Elipsis. Finalmente una ración ya está depositada en un plato: nada extraordinaria pero apetecible. Se escucha la última frase que “la joven de los *dumplings*” expresa sonriente para sí misma, enmarcada en un close up: “...y así, el delicioso sabor estalla en la boca”. Corte a:

¹¹ Noción narratológica del personaje. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, pp. 59-63.

Elipsis. “*Coma ahora que está caliente*”...; la cámara capta a Lee desde una altura exagerada, considerando que se encuentra sentada, inquieta, sin dejar de mirar a los *dumplings* guisados. Ella mira de reojo a su izquierda, a tía Mei fuera de campo quien se sabe ahí por su *voz off* incitándola a degustar, pero además, quien ha regido la lógica temporal de la situación, –la elipsis–, pues ya ha salido de la cocina, colocado el plato en la mesa, y se ha quedado a su lado.

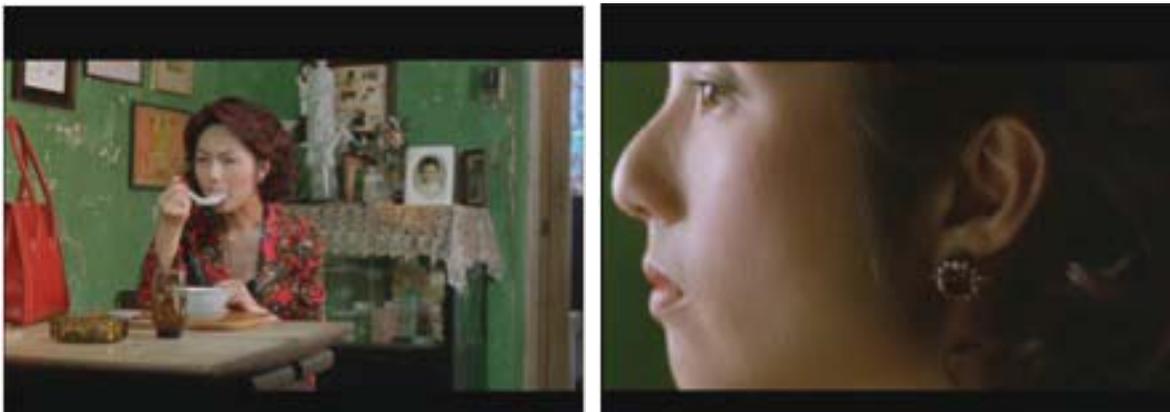
Finalmente, Lee toma la cuchara, selecciona una bola de pasta rellena de carne.

Aquí, el tiempo del relato es más importante que el tiempo de la historia. Corresponde a un ritmo narrativo formulado por Gaudreault y Jost, diametralmente opuesto al *sumario* de Genette: la dilatación. Y es que en ella se rescatan “esas partes del relato en las que el filme muestra cada uno de sus componentes de la acción en su desarrollo vectorial [...] cuyo efecto consiste en alargar indefinidamente el tiempo del relato”¹². Así, el primer bocado no es más que una dilatación puramente simbólica: varios ángulos de la degustación alertan sobre el valor de la acción en la historia; reiteran la alegoría del paso de un espacio a otro; sugieren el proceso psicológico por el que atraviesa Lee; y logran un efecto de suspenso en la narración:

Tomas cenitales a los *dumplings* permiten contemplar su aparente *inocencia*: blancos y rosados semitransparentes, apetecibles. Corte. La cámara baja, capta el extremo opuesto, composiciones rojinegras a detalle del cuerpo y vestimenta de Lee: sus pies portando un calzado lustroso; luego, ella misma acariciando un extremo de su pierna... el tiempo se alarga... Aparece nuevamente el *leitmotiv*, pero esta vez el correspondiente visual es un temblor violento sobre la imagen de las figuras de los dioses de porcelana. Corte. La voz de tía Mei ahora proviene de otro punto del espacio. Su

¹² Gaudreault y Jost, *op. cit.*, p. 128.

segundo movimiento, fuera de campo, alude a una forma de elipsis dentro de la dilatación. Lee aún no se atreve a comer.



*“Solamente piense en los resultados, **no en lo que era**”*, aconseja la cocinera. Una frase en focalización externa –los personajes saben de lo que se trata, el espectador no–, que abre las cuestiones ¿a qué se refiere en realidad?, ¿a la retórica precoz que asegura que Lee terminará por dar el bocado de la juventud, o en sentido más directo, al relleno enigmático del *dumpling* que ahora tiene en la cuchara? El relato se esforzará por dilucidar ambas suposiciones.

Tras un titubeo, finalmente los sonidos naturales de la pasta cocida crujen dentro de la boca de Lee. No se escucha nada más que eso. A pesar de la simpleza de la imagen, el discurso sonoro remite a la repugnancia pura. Entonces los músculos del cuello de la mujer empiezan a comprimirse, desembocan en un exagerado gesto dificultoso al tragar el bocado. Lo logra. Entra una melodía suave que fondea a la voz de la cocinera: *“Para que una mujer rejuvenezca, se debe empezar desde el interior para obtener el mejor resultado”*. Bocado. *“Sólo mi fórmula secreta puede hacerlo”*.

Para entonces, la Sra. Lee ya ha degustado algunos *dumplings*. La postura en relación a lo que sucede en pantalla se define por una ocularización interna secundaria, es decir, las miradas de los personajes se enlazan por su posición frente a frente. Con la boca llena, la cliente observa a tía Mei –obviamente ya dentro de campo– en un sillón rascándose los pies y la nariz, aún con residuos de harina en las manos. Esta actitud define

todavía más una personalidad transgresora, sin pulcritud, despreocupada, controversial, y que de pronto rompe sarcásticamente el ambiente tenso. Se pone de pie, procede a cantar un tema¹³ de su *juventud*; una costumbre, dice, que ella se autoriza llevar a cabo mientras sus clientes comen; puro entretenimiento. La letra dice así:

Las aguas del lago Hung son bravas.

En la orilla está mi hogar...

Al amanecer, los botes salen con sus redes...

Al anochecer, vuelven cargados de pescado.

Ya están aquí los patos silvestres y las raíces de lotus.

Los otoños son generosos con el arroz.

Dicen que el cielo es hermoso...

¿Cómo puede compararse con el lago Hung?

En la diégesis, la canción es parte de un legado antiguo que le fue heredado a la anfitriona. Como elemento de enunciación, se trata de un guiño generacional y cultural que reitera la edad avanzada del personaje; a nivel retórico, es un llamado irónico al recuerdo nostálgico de la revolución, mientras se lleva a cabo una acción individual, puramente capitalista, aunque tabú.

Tía Mei comienza a danzar libre por el espacio ante la mirada extrañada de la Sra. Lee. Su voz armónica se mezcla con música típica, hecho que tiñe de dramatismo los acercamientos al cuello, rostro y labios de perfil de quien ahora no repara en degustar los *dumplings*. Las disolvencias

¹³ Título original: “Hong Hu Shi Lanag Da Lang” (Waves After Waves in Honghu Lake). La letra de esta canción revolucionaria fue compuesta para acompañar la música y danza de una exitosa pieza teatral en 1959. El tema fue utilizado en *Hong Hu Wei Zhi Dui* (1961), un filme chino muy popular del director Xie Tian, el cual muestra cómo el Ejército Rojo conducía a la población local a luchar contra el ejército nacionalista en 1930. Como ocurre con muchas de las óperas revolucionarias, la protagonista es una mujer quien conduce las fuerzas guerrilleras. La canción, la ópera y el filme fueron favoritos en la generación de los sesentas.

insinúan otra dilatación: no sólo remiten a una metáfora de rejuvenecimiento, sino relatan la ilusión de cómo el activo secreto del alimento detona *dentro* del cuerpo de la mujer... la repetición fotográfica es sugerente. Al final, la cámara comienza a subir, capta el reflejo de la cocinera girando cual niña con el bolso rojo de su clienta. A un lado, la antena abierta de un radio apunta a dos cuadros de estilo oriental: en el izquierdo, una niña pequeña porta una vasija con frutas a modo de ofrenda; en la derecha, la imagen reflejo, un niño levanta un ave. Ambos, sonrientes, inscritos en un fondo rojo, aportan valor temático a la conclusión de la escena y suponen pistas inocentes del escabroso secreto que hasta este punto guardan ambas mujeres.

El canto de Mei, dentro del relato, suaviza la gravedad de los hechos que hasta aquí se han desarrollado; introduce con tranquilidad un momento explícito, una escena visual y significativamente transgresora:

La música llega a un punto climático... en tercer plano sonoro se escuchan gemidos... Corte a:

Sec.7 [00:07:48:07 - 00:08:34:16]

La infidelidad del Sr. Lee.
Plano secuencia 2.

D=46.38 s.



Cambio de espacio, tiempo y personajes. El referente situacional permite deducir que el *lugar* es una habitación de hotel; el *momento* en que acontece esta escena narrativa es irrelevante, no así su posición en la trama –se

especificará más adelante-; y, en el curso normal del relato, todavía no se sabe *quiénes se unen* ni con qué fin.

Hay ropa interior tirada en el piso. Desde ahí, la cámara recorre suavemente en zigzag ascendente el pie, el tobillo con una cadena brillante, y un muslo femenino; pasa por el extremo de una cama y llega a los rostros sonrientes de una mujer -tercera en la diégesis-, de cabello negro y un hombre canoso, visiblemente mayor que ella. Se besan con frenesí. Él la sostiene sentado, están unidos cara a cara. Son captados unos momentos y, tímido, el aparato filmico baja hasta posicionarse en su sitio de partida. Sólo se percibe el sonido ambiente.

La intensidad audiovisual de esta plano secuencia aumenta en relación a la escena precedente, con la cual, guarda un estrecho vínculo. Y es que el segmento del acto sexual posee una lógica narrativa: anticipar una infidelidad, pero también evocativa: la representación del cuerpo humano y su capacidad productora. Es decir, no sólo se relatan unos segundos de placer, sino se describe, con encuadres cerrados que captan los cuerpos fraccionados, la interacción natural que conduce a crear, a construir. Es una alegoría a la totalidad, opuesta a lo que se ha presentado en momentos anteriores -los fragmentos del relleno secreto de los *dumplings* y la parcialidad de la información al respecto-; y, sin más, nuevamente se tiene el paso de lo externo a lo interno. Corte.

Sec.8 [00:08:34:17 - 00:09:45:05] **Señores Lee. Conversación de un matrimonio en un hotel.** D=70.57 s.
Plano secuencia 3.

Uno tras otro, los segundos que se precipitan en este y el anterior planos secuencia son significativos en tanto recrean fragmentos clave en *la vida* de la Sra. Lee. El relato marco se interrumpe para dar cuenta de segmentos temporalmente anteriores -o simultáneos-, que permiten detallar el *ser* y contextualizar el *hacer* de la protagonista a partir de su entorno. La existencia de estas piezas narrativas en la diégesis sólo tiene efecto para su

presente, mientras que en la lógica del relato, respalda sus acciones pasadas y prevé las futuras.

En la *Conversación de un matrimonio en un hotel* es interesante notar la acción audiovisual en proceso, así como ahondar en el discurso figural directo de la pareja.



Descripción de la escena: Tras una elipsis de mayor amplitud en comparación a las citadas, la cámara se posiciona en *otro* cuarto de hotel. Capta al hombre implicado en la situación precedente en su dinámica por el espacio privado, confortable y tenuemente iluminado. Intercambia algunos diálogos con la Sra. Lee que automáticamente lo identifican como su cónyuge y develan un tópico irremediamente respaldado por lo profilmico:

Él. Viste casual pero elegante; camisa azul turquesa y pantalón blanco. Sus acciones: tomar un bolígrafo, dirigirse a una caja fuerte de la cual saca una chequera, endosar un cheque y entregárselo a Lee; pasar a otro compartimento para guardar la chequera en una cartera; acercarse e intercambiar una fugaz mirada con su esposa; contestar una llamada de “negocios” por su teléfono móvil y aislarse en un tercer espacio impidiendo la entrada a su pareja.

Ella. Porta una moderna y ligera blusa café con decoración que combina con su pantalón rosa claro. Sus acciones: acomodar ropa del armario a su maleta entrando y saliendo de cuadro; recibir el cheque, observarlo; mantener la conversación ensimismada recargada en el marco

de una puerta; intercambiar una rápida mirada de frente con su marido; guardar el cheque en su maleta y tratar de seguir al Sr. Lee quien cierra la puerta previniéndose. Corte.

Discurso:

Ella: *Ya estuviste de viaje la semana pasada. Prometiste quedarte para nuestro 15° aniversario.*

Voz retrospectiva. Matrimonio medio a punto de atravesar un momento significativo. No es el primer reclamo.

Él: *Sólo me voy por unos días. Intentaré volver pronto.*

Decisión ya tomada pero tata de apaciguar la situación. Anticipa soledad de Lee.

Ella: *Estar en este hotel es muy aburrido.*

La pareja está de paso por esa ciudad. La mujer no tiene otra distracción.

Él: *Nos moveremos a una nueva casa tan pronto firme mi renovación. [...] Mira si hay algo más que necesitemos en la nueva casa.*

Voz prospectiva. Reitera su poder económico sobre su esposa. Le recomienda en qué ocuparse.

Ella: *¿Tantos ceros?*

Lee observa el cheque. Cantidad exorbitante.

Él: *Antes solías reír mucho. Ahora ni siquiera un gran cheque puede hacerte feliz.*

Voz intercalada. Devela la supuesta felicidad de la pareja en sus comienzos, pautada por el dinero.

Ella: *Tú ya no me llevas contigo a ningún sitio. ¿Por qué debería ser feliz?*

Reclamo, nueva alusión a desapego, por tanto, a soledad.

Él: *Solamente estaré fuera 4 ó 5 días.*

Nueva respuesta mediada.

Ella: *¿Y si son más?*

Desconfianza.

Él: *Te haré otro cheque como multa.*

Reiteración del poder monetario. Despreocupación.

Ella: *Las multas son para los errores.*

Lee entra al terreno sentimental.

Tajantemente da por terminada la conversación.

Él: *De todas formas.* [Suena el teléfono] *Sobre el contrato... Voy a cambiar de parecer.*

Sec.9 [00:09:45:06 - 00:10:17:05] ***De compras en el hospital: Mei adquiere el ingrediente clandestino.*** D=31.99 s.

Intertítulo: Shenzhen¹⁴, China. El relato cambia de dimensión y da seguimiento al quehacer de la otra protagonista.

La cámara capta *en continu*, en segundo plano a tía Mei mediante un travelling de izquierda a derecha. El desplazamiento del personaje considera la relativa disyunción proximal entre dos espacios del interior de un hospital. Los obstáculos físicos son marginación, así como servicios sanitarios carentes: pacientes de todas las edades, con suero, apilados de modo perpendicular al cuadro cinematográfico. La combinación blancuzca con matices azules, resultante de la iluminación y el mobiliario, no se altera con la vestimenta sosa de aquellos cuerpos que recrean el espacio diegético. Sin embargo, la psicodelia de la protagonista trabaja conjunta al movimiento del aparato fílmico para mantenerla en el centro de la perspectiva: busca algo o a alguien.

Cuando se llega a la estabilidad fotográfica, se aprecia un pasillo donde descansan otros tantos enfermos; la mujer avanza sobre él dirigiéndose a los primeros planos. En sentido opuesto, entra a cuadro una enfermera madura y ambas se posicionan en el núcleo espacial. *“Me ha costado mucho*

¹⁴ Shenzhen significa "zanjas profundas", pues se trata de una región atravesada por ríos y en la cual existen profundas zanjas en los arrozales. No está de más hacer notar la posible relación de este dato con la melodía que Mei interpreta en la secuencia 6. Como dato complementario, dada la noción de *frontera* que se ha identificado para el análisis de *Dumplings* cabe señalar que en Shenzhen existe una coordenada compartida por China y Hong Kong: la calle Zhongying. Si bien ésta no es explícita visualmente [para un espectador que no es de la localidad] pervive su significado de suma importancia. El paso de "la joven de los *dumplings*" de una Hong Kong a China y viceversa, evidencia la facilidad de acceso, pero sobre todo, el abasto clandestino que provee una gran urbe en relación al consumo deplorable de la localidad vecina. Fuente: URL: <http://english.sz.gov.cn/gi/>, [consulta: 17 octubre de 2009].

conseguirte esto”, le dice. *“Están intensificando la vigilancia porque han venido algunos paparazzis”*. Le entrega, mientras tanto, un recipiente blanco y pequeño de modo clandestino; el paso de otra enfermera no lo permite apreciar bien. Corte. Cambio de perspectiva. Siguen las advertencias: *“La prensa de **Hong Kong** es tan molesta...”*; *“...No **lo** enseñes durante las dos semanas siguientes”*; *“Ni siquiera los de aquí pueden conseguir nada de **material** ahora”*. Entonces, sonriente, tía Mei coloca “algo” dentro de uno de sus bolsos a modo de agradecimiento.



Nótese que la enfermera es la cuarta mujer con actividad en la historia. El peso sustancial de la figura femenina se traduce en la necesidad de relatar desde este punto de vista. La búsqueda de la eterna juventud, móvil temático en *Dumplings*, se esboza a partir de la postura tradicional, pero con matices minuciosamente elegidos. Cada actriz articula ideológicamente diversos planos del problema social abordado y, conforme avanza la narración, esos nodos conectan otras tantas líneas argumentales formando una red más compleja. Entendida así, la enfermera representa algo más que un papel secundario dispuesto en función de tía Mei: funge como símil generacional, incluso laboral –se deduce por la forma de interacción–, pero que visualmente contrasta con ella; su profesión y complicidad, además, denotan que el tópico primario está acorazado por una controversia, rasgo sustantivo del filme.

El breve e intrépido comentario de la enfermera anticipa el grado de polémica. *Aquello* que cuesta mucho conseguir en el hospital posee el interés mediático, por lo tanto público, según la ficción. Ese instante narrativo trasciende al plano discursivo, que lo presenta como acontecimiento histórico. Así, es posible concebir la escena como la crítica a una problemática que prevalece. Se detecta en la frontera China-Hong Kong –otra alusión a la metáfora del paso de un espacio a otro–, y atenta contra el sector salud, ámbito en pro de la supervivencia e integridad humana. Corte.

Sec.10 [00:10:17:06 - 00:10:43:16]

La evasión: Mei en la frontera china.

D=26.46 s.



Elipsis. Intertítulo: frontera China-Hong Kong. Nueva coordenada de convergencia. Dos policías eligen a tía Mei de entre la gente que transita por aquel sitio de revisión. Sin mostrarse preocupada, ella atiende su orden y coloca sus recipientes blanquirrojos sobre la banda de un detector de rayos X: no parecen contener nada *anormal*.

Desde las imágenes previas, la extravagante cocinera ha portado esos simbólicos contenedores *de comida* que aparecieron por primera vez en la secuencia cinco. Los objetos mantienen viva la importancia del ingrediente “mágico” de los *dumplings*, simplemente por la liga cocina-hospital-frontera. ¿Qué *alimento* con propiedades *rejuvenecedoras* se sustrae *clandestinamente* de un hospital?

La respuesta todavía no es explícita, pero la mujer y las autoridades de las que sale bien librada *sí* comparten el conocimiento de la sorpresa ilegal; es más, actúan a su alrededor, alimentando la intriga. Por tanto, la inserción de este fragmento, en focalización externa, pauta el comienzo de un ritmo narrativo más ágil, donde los elementos verbales, de la mano a los detalles audiovisuales, son meras rutas hacia el enigma clave. Las conjeturas ya rondan la certeza. Auguran un momento climático que ensanchará las líneas descriptivas de tía Mei y, asimismo, el orden moral en que se debate la ex actriz, la Sra. Lee. Corte a:

Sec.11 [00:10:43:17 - 00:12:05:13] ***Fetos de 5 meses. El ingrediente sublime.*** D=81.88 s.

Punto climático en el relato, segunda visita de la Sra. Lee a “la joven de los *dumplings*”. La cámara procede a detallar una fotografía a blanco y negro de la tía Mei enmarcada, entre otras, sobre el mismo mueble desgastado de su sala. El objeto evoca una analepsis interna¹⁵, acompañada de la transformación semiótica identificada por Gaudreault y Jost como “diferencia de aspecto entre el personaje narrador y su representación visual”. Inmersa en este apartado, la impresión antañá del rostro alude a un carácter forjado con la edad. La sonrisa es el símbolo por excelencia, pues retiene la síntesis subjetiva de la personalidad de la protagonista. Corte. Tomas a los santos de porcelana, significado compartido, que *también sonríen*. Corte a:

La Sra. Lee, *cuya vestimenta naranja propone su tercer momento de participación en el filme, aguarda pensativa en el interior sospechoso. Es su*

¹⁵ Dentro de la figura de temporalidad narrativa de *orden* –o sucesión de acontecimientos en el relato-, se encuentran las *anacronías* o rupturas temporales. La *analepsis* es la evocación *a posteriori* de un acontecimiento anterior al momento de la historia. Se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse el discurso narrativo. Las analepsis se determinan por alcance y amplitud en: internas: recuerda algo narrado anteriormente. Generalmente se utilizan para reinterpretar una escena que ya se ha visto para completarla; externa: proyecta fuera del eje temporal que recorre el relato original; y mixta: contiene interna y externa. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, pp. 44-47, en complemento con Gaudreault y Jost, *op. cit.*, p. 113-119.

segunda recurrencia al departamento de la cocinera quien no tarda en postrarse frente a ella en cuclillas. En contraste, la observación a *las prendas psicodélicas* de la anfitriona, *mismas que portaba en el hospital y en la frontera*, no es tan simple. Por un lado, permiten deducir una elipsis de mayor amplitud respecto a las secuencias previas; por otro, reflexionar que, si el rumbo de la historia está encabezado paralelamente por los actos de ambas mujeres, hasta aquí, el quehacer de la tía Mei se percibe como preponderante.

La importancia del seguimiento deviene inmediatamente en otro dato visual que aporta la extravagante anfitriona: sus manos llenas de harina, preludio a la reiteración de un acto tan significativo en la historia. Ella *ha estado preparando* una nueva tanda de *dumplings* para la Sra. Lee. Es un llamado a recapitular lo hasta ahora desglosado para ensamblarlo con el inquietante diálogo que está a punto de comenzar.



“¿Nunca ha pensado en tener hijos?”, se le cuestiona a Lee quien titubea un momento pero termina por revelar: “No podemos. No sé si es problema de él o mío”. De inmediato las palabras aluden a lo narrado en las secuencias siete y ocho, dando posible solución al problema diegético del distanciamiento matrimonial. Éste parece ser entendido perfectamente por tía Mei quien se atreve a consolarla asegurando que pronto recuperará *su juventud*, así como el *corazón* de su marido. Cambio de plano que permite

observar cómo Lee se pone de pie y se oculta detrás de su interlocutora. “¿No tiene **algo más potente** para acelerar los resultados?”, expresa la ex actriz.

No es necesaria una composición fotográfica demasiado elaborada. En el discurso figural recae el punto climático. Tras un movimiento rápido para hallar la mirada de la Sra. Lee, la cocinera responde: “*Los mejores son los que están en el quinto o sexto mes. Tienes que extraerlo rompiendo solamente la bolsa amniótica y luego deslizarlo hacia afuera. Está cubierto de una cremosa capa de grasa. Los colores están definidos*”. Entonces la mujer acorta la distancia entre su visitante, prosigue: “*sus pequeñas extremidades se estarían moviendo todavía*”. Risas, el mismo gesto de su retrato al inicio de la secuencia, la misma pureza humana. “*Es así de pequeño el primer trimestre..., [simula el tamaño con sus manos],...Pero la carne sería demasiado dura para el tercer trimestre. Los del quinto mes son perfectos, como gatitos. Tan lindos y tan nutritivos. Déjeme enseñarle...*”. Y la extravagante anfitriona sale de cuadro.

Debido a su inquietud por obtener resultados, la Sra. Lee ha propiciado que la voz narrativa de tía Mei incida en el vector temático del filme. Ya no cabe duda del ingrediente transgresor: fetos que se sustraen ilegalmente del país vecino. La perspectiva actorial de este segmento en focalización interna fija no es menos que la puesta en marcha de dos tabúes: aborto y canibalismo. Corte a:

Sec.12 [00:12:05:14 - 00:12:25:22]

**La segunda preparación.
Transición.**

D=20.35 s.

La misma estancia desde otro enfoque. Composición abstracta de una ventana abierta, con cortinas color vino movidas por la brisa. Éstas hacen juego con un ramo de rosas al centro inferior del encuadre y combinan con el blanco de la pared, cancelería, figuras de santos de porcelana y mueble que las sostiene. Corte a: cocina. La cámara realiza un ligero *boom up* al detalle rojizo de materia fetal trozada y esparcida en la mesa; un machete se activa, comienza afinar los pedazos. Corte. *Tight shot* uno, base de una olla

traslúcida con agua hirviendo; *tight shot* dos, lateral superior del mismo objeto.

Se ha decidido adjudicar al anterior conjunto de tomas el calificativo de secuencia por un par de razones. La primera, porque se identifica el ritmo narrativo de *resumen*¹⁶ o de aceleración creciente, donde los sucesos poseen poco espacio en el discurso narrativo a pesar de tener una duración mucho mayor en el tiempo diegético, -el tiempo del relato es más corto que el de la historia-. El también denominado *sumario*¹⁷ se usa para evitar detalles juzgados inútiles o acelerar la acción.



Tal como proponen Gaudreault y Jost, aquí resulta evidente el afán de eludir una redundancia, puesto que en otra parte del relato -secuencia cinco-, ya se ha narrado la preparación del platillo. Sin embargo, las imágenes configuradas para denotar ese mismo hecho ya tienen una connotación diferente. La función del sumario tiende entonces a *sugerir* el terror encapsulado en ese enunciado “aparentemente” simple. Quizás en ello resida el principio de clasificación del filme, un horror no explícito, sino simbólico.

La siguiente razón es que este apartado permite conservar la lógica secuencial de los actos y, funge además, como puente a una *segunda parte* de la historia. No debe confundirse con un “parteaguas” formal, sino un recurso sutil de transición a los momentos del relato matizados con el conocimiento

¹⁶ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 48-49.

¹⁷ Gaudreault y Jost, *op. cit.*, p. 127-128.

de la polémica temática. En adelante, los sucesos girarán en torno a la revelación de tía Mei.

Finalmente, es notable que la voz narrativa del montaje sonoro se vuelva a hacer presente. Desde hace cinco secuencias, los sonidos estridentes y el *leitmotiv* no habían sido incluidos. En este segmento, y posiblemente en adelante, audio e imagen en movimiento se posicionan en otro plano narrativo para trabajar en conjunto, y elevar el grado de dramatización. Corte a:

Sec.13 [00:12:25:23 - 00:14:01:14]

El segundo bocado.

D=95.66 s.

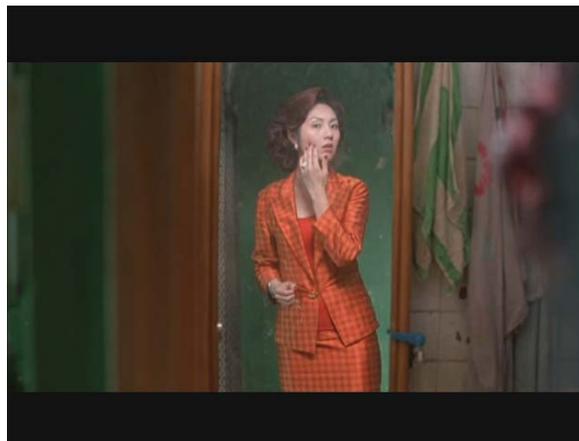
Elipsis. De forma semejante a la secuencia cuatro, ambas mujeres actúan frente a frente sólo separadas por la mesa. No obstante, la ocasión amerita un proceder distinto. Un plano medio detrás de la Sra. Lee capta el instante en que ella toma con palillos chinos un *dumpling* y *se lo lleva* a la boca. Lo mastica. La cámara realiza un lento movimiento vertical, hace una breve pausa en el plato y aparece la figura de la extravagante cocinera *deshaciéndose* con los dedos de aquellos restos del mismo guiso, no apetecibles a su paladar. Resuenan los crujidos al masticar. La anfitriona interrumpe el repique al sugerir, en voz prospectiva, el próximo estilo en que preparará los *dumplings*. Pero ese preámbulo a *una tercera visita* no engancha a Lee, quien prefiere encaminar el diálogo sobre el peculiar ruido que se suscita durante la ingesta.

“Está bien, ellos ya tienen manos y pies, ya sabe, ¡y orejas también!”; “¿Eran huesos?”; “¡Nah! Sus huesos son duros...”. El discurso figural directo de las protagonistas bien se ocupa de *caracterizarlas*¹⁸: devela la postura compartida en torno al canibalismo, que es la plena consciencia de su ejercicio sin impedimento moral; pregona, asimismo, las distancias entre

¹⁸ Funciones del discurso figural: *acción en proceso* (narración de acontecimientos), *comunicativa* (aportación de datos), *emotiva* (expresión de sentimientos y emociones), de *caracterización* (las peculiaridades del discurso develan rasgos idiolectales, estilísticos e ideológicos –entre otros–, que contribuyen a la construcción gradual de una personalidad individual), y *gnómica o doxal* (expresión de opiniones, máximas o sentencias). Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 88.

experiencia, personalidad y propósitos de ambas mujeres, rasgos determinantes en su proceder durante los siguientes minutos.

Mientras tanto, el montaje visual labora en preservar el suspenso característico del filme. La cámara ha adoptado el papel de *espía* –similar a la secuencia dos–, al posicionarse detrás de las rejillas. Con un ligero paneo de derecha a izquierda completa la situación narrativa, pues tía Mei ya retira los trastos de su clienta. Corte. Elipsis.



Viene la utilización del recurso simbólico del reflejo en una toma *full shot*. La Sra. Lee se asea con un hilo dental frente a un espejo. De pronto recuerda, para ella misma y para el espectador, el motivo por el cual se halla en esa estancia verdosa. Toca sus cachetes: ***“Esto no funciona... mi piel está fofa todavía”***, reclama a la cocinera quien atiende al llamado y entra al cuadro cinematográfico y diegético. Sus cabellos en primer plano, desenfocados, afianzan la parte verosímil de la ficción; reflejada, palpa la piel de su clienta, contradice su opinión. Pero las dudas imperan y el status aflora: ***“Necesito su receta más potente”***, determina Lee volteando, enlazando su mirada con su interlocutora, quien, socarrona, responde: ***“Créame, la encontraré”***, y, en contra de toda formalidad, la abraza y se la lleva fuera de cuadro a que “escuche su canción”. Corte. La toma ha variado ligeramente; al extremo izquierdo ahora se aprecian otros objetos, un santo de porcelana y el retrato enmarcado de la anfitriona. Pero lente fílmico y espejo continúan *cara a cara*; logran reflejar una pared vacía. Sólo se

escuchan los ambientales. *Voz off*: Lee rechaza atender nuevamente el canto de tía Mei y declara su partida. Atraviesa la toma precipitada. Corte.

Este tipo de secuencias incitan a la reflexión sobre la multiplicidad de proposiciones que puede contener un corto fragmento narrativo. Más que ceñirse únicamente a la sucesión de acontecimientos como tal, es importante destacar que los elementos profilmicos, individualmente o en conjunto, construyen significados en torno a la línea argumental paralela al canibalismo. Así, el juego de *sombras* -el entorno en matices negativos-; los *reflejos* -la negación del *yo* presente, en contraste a la seguridad del *yo* forjado-; el *paso* constante *a campo y fuera de campo* -alegoría a lo visible y lo oculto, lo permitido y lo prohibido, lo conocido y lo secreto-; así como la *ausencia* *actorial* en las tomas -suspense, fin, soledad-, ya no apuntan a lo que *es* el segundo bocado, sino a lo que conlleva: la *búsqueda de la inmortalidad*. En adelante, no deben desatenderse énfasis como éstos.

Por lo pronto, la secuencia continúa. Una vez afuera, la Sra. Lee equivoca el rumbo debido a su premura. Avanza en dirección al punto de fuga formado por el pasillo exterior, hacia dos mujeres, una madura y una colegiala que, en sentido contrario, se acercan a la puerta del departamento. Obviamente la atención empieza a repartirse, pero entonces, tía Mei, la arrebatada para completar la escena con su cliente: le señala el camino correcto y, ante todo, reafirma el acuerdo sobre *la receta más potente*. “*Encontraré eso para usted*”, afirma. “*Llámemme cuando lo tenga*”, expresa Lee más preocupada en alejarse del lugar. “*Confíe en mí...*”, finaliza la anfitriona. Y la ex actriz se pone sus lentes y sale veloz de cuadro por el ángulo inferior izquierdo...

Sec.14 [00:14:01:15 - 00:14:18:23] **Arribo de Kate y su mamá a casa de tía Mei.** D= 17.38 s.

... No hay corte. En sentido estricto, las tomas de esta secuencia en realidad corresponden al final de la anterior. Sin embargo, existe un motivo

claramente justificable para concebirla como nuevo apartado: la inmersión de otros dos personajes femeninos en la diégesis.

Antes que Lee desaparezca, es posible augurar que las dos figuras que se aproximan a los primeros planos, a la cocinera en la entrada de su hogar, contribuirán al curso del relato desde la perspectiva de ésta: por un lado, es evidente que sin más humanos en la puesta en escena, las nuevas actrices se adhieren a la dimensión espacial regida por tía Mei. Por otro, al coincidir las cuatro mujeres en el mismo plano cinematográfico, irremediablemente, de manera individual, captan diferente grado de atención debido a su posición y acción; sin embargo, Lee “cede un poco de su foco” otorgando miradas fugaces a las desconocidas, quienes no tardan en atraerlo por sí mismas cuando una de ellas toma la palabra.

Así, la señora madura y la colegiala se suman a la lista de partícipes de su género en la historia. Otra vez la brecha generacional se pone de manifiesto. Sus semblantes todavía no afirman su relación, –que es posible inferir–, pero en cambio, denotan su actitud: impaciencia y timidez. La mayor ha dejado atrás a la jovencita; sus movimientos son mucho más nerviosos en comparativa.

La narración pasa a manos del discurso figural directo, en voz de la mujer madura: “¿Tía Mei?”, pregunta discretamente al dirigirse a la extravagante cocinera, de quien sólo recibe palabras indiferentes que de inmediato le restan carácter: “*Usted es...*”. Y, sin imponerse, completa: “*Soy una amiga de la Sra. Kam...*”, una personalidad sin nombre, que no se asume así misma, sino por mediación de otra. Tal vez detrás de esa confidencialidad aguarde una causa firme...

...La expresión de tía Mei ha cambiado tras la presentación. Ha recordado un hecho al respecto, –focalización externa–, y por eso omite bruscamente a su interlocutora y se dirige directamente a la chica, a quien invita a entrar al departamento efusivamente. La cámara capta otro paso al lugar prohibido. Cambio de perspectiva, toma abierta: el viento mueve ropa colgada en los pisos del edificio; Mei cierra la puerta. Corte a:



Sec.15 [00:14:18:24 - 00:14:41:12] **Segunda infidelidad del Sr. Lee.** D=22.52 s.

Nuevo espacio y tiempo. El presente fragmento es un breve salto narrativo con obvia alusión a la secuencia siete. Su función es enriquecer y prever desde el entorno matrimonial, el *hacer* de la Sra. Lee. Un cuerpo femenino cubierto sólo con una bata deja en el suelo una charola con un *par* de copas todavía con restos de vino tinto. Corte, toma abierta. Se trata de un pasillo de hotel elegante, iluminado cálidamente. Al fondo de éste, se alcanza a percibir a la misma mujer que yacía con el Sr. Lee en la secuencia ya citada. Corte, cambio de perspectiva. La joven entra a su habitación al tiempo que, del otro ángulo del encuadre, a unos pasos de ella, aparece la Sra. Lee. Plano medio: la ex actriz mira hacia la puerta que está por cerrarse; contempla – movimiento subjetivo– cómo la mano de la amante coloca el letrero “please, do not disturb” en la perilla, **mientras** escucha el siguiente diálogo en off: “A partir de hoy no hace falta que trabajes más”; “¿Y vivir de ti?”; “Puedo permitírmelo, dado que eres tan delgada y comes tan poco”; “No es verdad, me encanta comer”. El esposo ha exaltado cínicamente su infidelidad, manifestando además, significados clave: degustación, juventud y status social. La protagonista reacciona, sus manos se entrelazan nerviosas. Corte.

“Mientras” merece atención particular debido a las cuestiones relativas a la sincronía de los acontecimientos, a la simultaneidad de las acciones, derivadas del orden específico en el relato cinematográfico. Y es

que los cineastas aprovechan los “múltiples lenguajes de manifestación”¹⁹ que enlaza el medio para desarrollar distintas técnicas de expresar la relación *diacronía* –sucesión–, y *sincronía* –simultaneidad– y utilizarlas con fines determinados.

La conversación en off del Sr. Lee no es más que la *traducción* a discurso figural directo de su primera infidelidad, una *repetición* en el relato que sucede *mientras* las imágenes narran el punto de vista de su esposa. Esta forma de enunciación simultánea no sólo porta estética o significado, sino la posibilidad de economizar situaciones, segundos en pantalla, tan apreciados en el medimetroraje.



Sec.16 [00:14:41:13 - 00:16:31:10] ***El aborto clandestino de Kate.*** D=109.94 s.

Continuidad de la secuencia catorce. El ritmo narrativo presenta variaciones importantes. La elipsis ha guiado directamente a un acto insospechado: en un plano lateral se capta a tía Mei colocando un instrumento quirúrgico entre las piernas abiertas de la colegiala, recargadas sobre una especie de lavabo. La iluminación a base de contrastes recrea una atmósfera mundana. Corte. Un salto temporal mayor esclarece el hecho. “***Casi está, han sido 18 horas..., relájate, debes relajarte pequeña***”, revela el discurso figural de la extravagante cocinera mientras se abanica; los dedos de la jovencita se arquean. Tan sólo dos tomas han vigorizado la faceta de la protagonista –

¹⁹ Gaudreault y Jost, *op. cit.*, p. 122-123.

como experta buscadora de fetos- anticipada en las secuencias nueve y diez; han relatado el principio de un aborto clandestino que está a punto de llegar al clímax, periodo visualmente impactante.

El movimiento libre de la cámara, de izquierda a derecha y luego ascendente, permite apreciar la escena completa. La mujer madura sostiene a la chica; pregunta en voz prospectiva sobre su *seguridad*. Tía Mei emite una respuesta alentadora, pero sin interés; más bien atiende a la parturienta, a quien le expresa irónicas observaciones mientras se pasea por el lugar: “*Tu vagina no está del todo dilatada todavía*”. “*¡Pobrecita! No estás del todo crecida aún*”. “*Las mujeres debemos defendernos unas a otras*”. “*No dejes que vuelvan a abusar de ti*.”... Frases dispuestas en focalización interna fija que no sólo sub-enuncian rasgos de los nuevos personajes y justifican su proceder, sino portan significados de suma relevancia en el filme -edad, experiencia, figura femenina, construcción, deconstrucción, así como el paso de un espacio a otro-.



Sonido de líquido escurriendo. Por fin la niña “ha roto aguas”. Tía Mei se precipita, se pone sus guantes y promete que todo acabará en diez segundos. La jovencita suda en exceso, gime. La partera alza la voz, recomienda que respire hondo porque su vagina ya está dilatada. Tomas cortas dan la impresión de que las acciones suceden a mayor velocidad; gritos tornan tensos los siguientes instantes. “*Llora si quieres, ¡ya está*

dilatada!... A la de tres... uno, dos ¡tres!". Y, con el cuadro del inicio de la secuencia, se capta cómo el producto cae en el lavabo. Mei busca sus tenazas con las cuales corta el cordón umbilical; hábilmente desprende la placenta. Dirige su mirada hacia abajo. Corte. Entre apenas unos destellos, es visible su reflejo en el agua teñida de rojo. Concluye sonriente: "*Precioso. No estés triste pequeña, el bebé está muerto*".

Por supuesto, este hecho expone la solución al problema planteado en la secuencia trece: la *receta más potente* que solicita la Sra. Lee ha llegado *por suerte* y en el *momento preciso* a la puerta de Tía Mei. Nuevo eslabón a la cadena narrativa.

Imagen exterior de los edificios. Es de madrugada. Corte a:

Sec.17 [00:16:31:11 - 00:19:57:18] ***El paso al lugar prohibido, la cocina: el horror del ingrediente.*** D=206.30 s.
Tercera visita.

Elipsis. Tercera visita de la Sra. Lee al departamento de Tía Mei. Plano medio a la ex actriz de espaldas, quien viste un elegante conjunto blanco y está sentada en la mesa dentro de la estancia; se acaricia su hombro izquierdo. En breve aparece la anfitriona con otras prendas psicodélicas. Ofrece botana, no es aceptada; entonces, sonriente, anuncia directamente su proceder: "*Haré dumplings cocidos al vapor esa vez*". Toma el vino que necesitará de la repisa donde reposan las figuras de los santos de porcelana. La cámara aguarda, la mujer sale de cuadro. Empiezan a escucharse los sonidos ambientales de cocina.

Lee se pone de pie. Toma su bolso rojo. Corte, cambio de perspectiva. Nueva recurrencia a la disyunción proximal ya utilizada en la secuencia cinco. Se trata del encuadre que capta dos espacios adyacentes separados, la estancia y la cocina, para mostrar las acciones simultáneas de ambas mujeres. Mientras Tía Mei rompe un huevo, su clienta se acerca a la pared divisoria. Corte, otro ángulo. Su mano ya sostiene sigilosamente el muro. *Su paso al lugar prohibido*, es relatado por una sucesión rápida de tomas a detalle, paralela a los ruidos anempáticos provenientes de la faena de la

anfitriona -picar finamente algún ingrediente-; éstos se mezclan con tenues acordes musicales. Rematan crujidos, Lee se asoma: ahí está Mei, casi de espaldas, masticando y bebiendo directamente de la botella de vino. Ocurre una ocularización interna, la cámara se ancla a la mirada de Lee y persigue el quehacer de la extravagante cocinera. Objetos se interponen; en fuera de foco, sugieren una cortina de humo a punto de abrirse...

El suspenso que logra este montaje envuelve al enfrentamiento de los dos perfiles protagónicos con la realidad de sus actos. Ahora, por un breve instante, el meganarrador decide omitir la censura.

...Sonido estridente y *leitmotiv*. Tía Mei toma un plato y gira: sostiene a un feto rojizo de los pies. Corte. Lee comienza a gritar por el impacto visual. Corte, tomas abiertas exteriores, -ya ha oscurecido-: sale del departamento, baja las escaleras corriendo. Corte, *leitmotiv*; elipsis de vuelta al interior. La cámara hace un suave movimiento ascendente al cuerpo de Mei sentada en su estancia, rascándose la nariz. Corte, elipsis. *Medium shot* a Lee en primer plano: tiene náuseas, se repone de la impresión. Corte, elipsis. La extravagante cocinera admira su figura reflejada, ante el mismo espejo de la secuencia trece. Acaricia su cuello con sus manos llenas de harina; en un movimiento sensual recarga sus pechos contra el marco de una puerta. Se oyen pasos. Setrás de ella se postra Lee con un gesto resuelto, pero aún preocupado. Dirige su vista al lado izquierdo del encuadre, a fuera de campo. Tras un par de segundos, Mei la sigue. Corte, cambio de perspectiva. En primer plano, fuera de foco, se halla el plato con el feto. El siguiente nivel lo comparten el mueble con los retratos de Mei y las dos mujeres de pie, que terminan por mirarse una a otra. Corte.



Este breve fragmento funge en realidad como una especie de síntesis narrativa. Y es que, la multiplicidad de planos resultante del rápido montaje alterno de acciones simultáneas, permite apreciar y contrastar los procesos psicológicos de las protagonistas. Segmento a segmento se relata su experiencia frente al feto, cabe decir, compartida al espectador, que culmina con la complicidad. El deseo vence a la repugnancia.

Ante ello, el aparato filmico compone un extraño ángulo nadir en el que el plato transparente donde reposa el feto, ocupa el primerísimo primer plano fuera de foco. Tras él, se perciben los rostros deformados de las mujeres que lo observan. Aquí se cede la voz narrativa al discurso figural directo de los personajes: *“Era un niño”, dice Mei burlona. “Ve esa pequeña cosa...”*. Se ríe. *“Tan precioso y poco habitual. En china no se abortan chicos... No usé ninguna toxina, sólo un catéter. Las drogas lo hacen incomedible, te dañarían el sistema nervioso. Además, es un primer nacido, los más nutritivos... Nada en este mundo es más nutritivo. La madre todavía va al instituto. Joven y saludable”*.

Las frases pueden entenderse desde la perspectiva diegética o discursiva. Primera: el sarcasmo de Tía Mei trata de apaciguar el impactante enfrentamiento de su cliente con la *receta más potente*; ella defiende el cumplimiento de su compromiso y por eso presenta más “atractivo” el producto exaltando sus virtudes; asimismo, la analepsis que refiere permite

reinterpretar la escena del *aborto clandestino de Kate* para completarla. Ahora bien, en términos de discurso, las palabras aluden nuevamente al punto de vista de la sociedad *real* china, sus creencias y significados en torno al tópico en juego.

A toda esta carga textual, la Sra. Lee sólo tiene una respuesta: “¡*Pues manos a la obra!*, ¿*qué estilo toca hoy?*”. Corte, elipsis que omite *la tercera preparación*, y da paso al *tercer bocado*.



Sec.18 [00:19:57:19 - 00:22:11:07]

El tercer bocado.

D=133.56 s.

Los *dumplings* secos yacen sobre una cama de lechugas, curiosamente alineados en forma de *círculo*. Corte, *tight shot*; palillos chinos eligen uno. Corte a plano medio: la Sra. Lee lo saborea postrada sola en la mesa. Corte al contra plano: sonriente, Mei observa a su cliente desde unas repisas; tras ella, las cortinas rojas se mueven por el viento. Corte, regreso a la perspectiva de Lee ahora con un encuadre más cerrado: la ex actriz degusta el platillo regocijada. El tiempo del relato se reduce ya que algunos cortes fragmentan la acción. Corte, mismo *tight shot*; los palillos sostienen el último *dumpling*. Corte, como en la primera imagen de la secuencia, Lee está de espaldas y Mei la observa de frente, desde el sitio donde no se ha movido: “*Esto la hará sentir como nueva*”, señala.

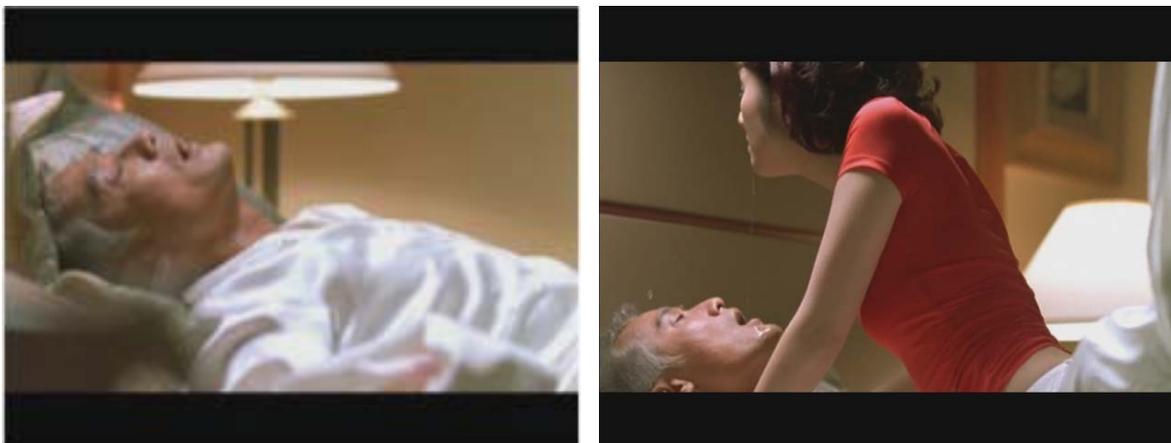
Este montaje *resumen* ha enunciado el acto evidente. Sin embargo, la voz narrativa del montaje sonoro nuevamente ha intensificado los

significados del *horror del ingrediente*. Ritmos tenues combinados con crujidos del feto sazonado han descrito la actitud transformada de la Sra. Lee. La mezcla desacelera la exaltación por haber surcado al *lugar prohibido*.

Plano medio: Lee se seca el rostro con un pañuelo delicadamente; suena su teléfono móvil y atiende la llamada; sin perder los modales, reflexiona un momento, guarda el aparato en su bolso rojo, se pone de pie y declara: “Mi marido se ha roto una pierna”. Corte, imagen exterior. Sobre la carretera, la ex actriz saca su cabeza de un vehículo en movimiento y deja que el aire impacte en su rostro. Sonríe. Se trata de una toma de transición:

Sec.19 [00:22:11:08 - 00:25:48:24] **Señores Lee: reencuentro en el hospital. Plano secuencia 4.** D=217.68 s.

Elipsis: con un profundo respiro y tocándose el pecho suavemente, la ex actriz entra a la habitación del hospital donde su marido reposa con la pierna derecha enyesada. Segundo a segundo, se reproduce el nuevo encuentro del matrimonio Lee, en un cálido espacio a media luz.



“Ahora me necesitas. Normalmente no te importaría a donde voy”, asevera triunfal la mujer mientras se acerca seductoramente a la cama. Toma asiento. Él la *huele*, la adula. Ella, retrospectiva, le recuerda que no la ha tocado en *años*, y las palabras sucumben; dominan las acciones en presente: él le quita el saco a su esposa, la deja sólo son una blusa roja; la besa, se insinúa lascivamente. Entonces ella lo interrumpe, dice que va por

agua y sale de campo. La cámara se queda con el hombre, capta sus expresiones, la mirada de deseo que sigue a su cónyuge. El espacio mostrado cohesiona con el no mostrado. Unos segundos y la imagen se centra en la figura femenina: ya en cuadro, se postra ante su pareja jadeante y lo provoca; le acerca un vaso lleno de agua sólo para retirárselo y beber de él; recuesta al lesionado y elige una distancia desde la cual, le deja caer el chorro contenido en su boca. El agua ha pasado a otro cuerpo, es una alegoría más al significado sexual de la degustación. El acto culmina en un profundo beso que incita a la ex actriz a emularlo en la zona prohibida del bajo vientre del Sr. Lee. Los sonidos ambientales no necesitan el dramatismo musical; la recreación sonora del líquido fluyendo es una explícita evocación a lo escatológico. Corte a:

Sec.20 [00:25:48:25 - 00:26:58:04]

La muerte de Kate.

D=69.20 s.

Elipsis, cambio de espacio y tiempo. Continuidad al sub relato de la secuencia catorce. La focalización recae en la madre e hija que acudieron a Tía Mei para llevar a cabo el aborto.



Escurre sangre de un asiento -vínculo acústico con la escena previa-. El color y la viscosidad retratados anticipan un hecho fatal o, por lo menos, explícito. Corte. Es el interior de un transporte colectivo. Plano medio, la colegiala va sentada y recargada en la ventana; está pálida, con los ojos

entreabiertos. A su lado, su progenitora le seca el sudor de la frente con un pañuelo. El vehículo se detiene, ambas se ponen de pie, una ayudada por la otra y bajan. Enseguida, abordan dos hombres que ocupan los mismos lugares. La cámara se queda con ellos, hace una pausa al seguimiento de las mujeres para captar el preámbulo a su acontecer: tras una breve e irrelevante conversación, el personaje que se instaló del mismo lado de la jovencita levanta su mano teñida de rojo. Tiene un gesto de incredulidad, por eso comienza a preguntar en voz alta de quién es la sangre que ha manchado escandalosamente su pantalón blanco. Corte, algunos cambios de ángulo: otros pasajeros expresan sorpresa, repugnancia. Corte, toma desde el interior del autobús en movimiento a la colegiala que se ha desvanecido en la calle. Resuenan los gritos de su madre, la llama “Kate”. Corte, la narración continúa en el exterior: Kate ya no responde. Un leve paneo recorre su cuerpo tendido en el asfalto; la sangre de sus genitales ha manchado su falda clara y ha empapado sus piernas. “*Contéstame Kate, ¡contéstame!, ¿estás bien?, ¿qué te pasa?*”, llora la mujer mientras acaricia su rostro. Corte.

Aquí el meganarrador se vale de acordes de piano para añadir melancolía al horror espacial, oscuro, solitario. Este complemento audiovisual posiciona al relato marco en un punto climático, donde se concluye con el ciclo vital de un personaje secundario. Sin embargo, apenas se ha lanzado la incógnita de la relación del hecho con los protagónicos y, por supuesto, con el rumbo de la narración.

Sec.21 [00:26:58:05 - 00:30:12:13]

El olor a pescado.

D=194.36 s.

Se ha dado un salto temporal, o quizás la presente secuencia ocurre a la vez que la diecinueve en la diégesis. El aparato fílmico se ha situado en un interior placentero, confrontando el acontecer previo. Su misión es dar paso a las nuevas acciones de la Sra. Lee una vez que el *encuentro* con su marido ha terminado.

Entre paredes color crema se hallan algunas copas y una botella de vino. Al fondo, tras una puerta abierta se alcanza a percibir una reunión; hay meseros y varias mujeres adultas, elegantes que conversan sobre la señora Lee. Inmediatamente este personaje capta la atención verbal y visual al entrar a cuadro; las damas la halagan, le dicen que está estupenda, radiante. Ella les pregunta si han estado hablando a sus espaldas, y recibe un “no” unánime; entonces avanza a los primeros planos para tomar la botella de vino. Hace una pausa, escucha las voces lejanas detrás de ella que la atañen: *“Tal vez ha encontrado un gurú... O tal vez un voodoo”*. Han acertado. Con tales frases queda claro tanto el grado de frivolidad de aquellas inmersas en la escena, como el discurso crítico que se ha venido manejando en torno a la protagonista. El narrador reitera en voz actorial la debilidad humana ante la promesa de que la inmortalidad es posible, y el misticismo que, por definición, ésta trae consigo.



Corte, cambio de perspectiva. La ahora anfitriona –se sabe por su proceder– toma asiento y desea buen apetito a sus comensales. Es evidente que prevalece el tema de la degustación, pero desde otro ángulo, desde el entorno supuestamente opuesto, tanto en descripción como en significados, al hogar de Tía Mei. Sin embargo, su sentido escatológico resalta dentro del marco profilmico reconfortante. Y es que inesperadamente alguien expresa que el fino guiso huele a pescado, –nueva cita a la sensorialidad que refuta lo

enunciado en la secuencia dieciocho-. Corte, plano medio. Lee y la mujer a su lado olfatean sus platillos mientras otras quejas fondean. Pero la mirada indiscreta de la visitante recae en la ex actriz quien no tarda en sentirse aludida. Corte, toma a detalle de su cuello mientras se toca la piel: presenta una leve irritación. Se lleva la mano a la nariz, ha cambiado totalmente su expresión. Está nerviosa, se disculpa y rápidamente abandona el comedor. Corte, cierra una puerta; ingresa a otro compartimento, un baño. Corte.

La imagen lograda de su reflejo *deformado* a través de un espejo circular, narra la transformación de su actitud. Lee se huele sus manos y sus brazos. Corte a tight shot: comienza a caer un chorro de agua, corte, ella vacía productos aromatizantes; elipsis, una bañera ya está llena con pétalos *rojos* de rosas y otros frutos. Todo el tiempo, acordes de suspenso han acompañado a los sonidos ambientales. Este sumario connota el ritmo narrativo de un montaje acelerado, y denota la velocidad que Lee busca para deshacerse de su problema en turno.

Elipsis. La mujer marca su teléfono móvil. De inmediato se dirige a tía Mei y le pregunta qué era *lo mejor* que le dio de comer: “¿*el feto estaba en mal estado?, huelo a pescado todo el tiempo, ¡qué significa!*”. Corte, la “joven de los *dumplings*”, del otro lado de la línea, en su apartamento, le dice que no se preocupe, que ha comido tanto como ella y que está bien. La Sra. Lee la amenaza exclamando que si algo le pasa, cargará con la responsabilidad. Corte, Mei responde: “¿*Me demandará? Usted es la caníbal*”, y drásticamente cambia el rumbo del diálogo mientras enciende su televisor. Invita a Lee a que sintonice el suyo en el canal donde, curiosamente, justo en ese momento, transmiten la serie donde *solía* actuar. Corte, de regreso al cuarto de baño, la mujer, resignada y malhumorada atiende la sugerencia. Las líneas del metarrelato enunciadas a través de su monitor son las siguientes:

-“*Oí que tienes un problema con el cara de niño que vive al lado...*”.

[Lee] -“*No, ¿seguro?*”.

-“*El que dijiste que se parece a Alan Tam...*”.

[Lee] -“*¡Yo nunca dije eso!*”.

La Sra. Lee se halla ante su misma imagen de adolescente. Su propia voz pregrabada ha participado. Comienza a llorar. No hay corte. Resuenan las palabras de tía Mei por el auricular; son de aliento, sugieren que evite el llanto y que sea fuerte; dan las buenas noches. Corte, cambio de perspectiva, Lee llora tomada de las rodillas dentro de la bañera; prevalece la música de la escena televisiva y, de pronto, los ojos de la protagonista rompen la cuarta pared, mantienen contacto visual con la cámara cinematográfica.

Es interesante cómo se narra esta conversación vía telefónica. Se trata del montaje que alterna las distintas perspectivas que componen el mismo hecho en presente, respetando su lógica temporal. Cada personaje es captado desde su entorno a fin de otorgar ritmo a la sucesión de imágenes, apreciar la construcción dramática y añadir veracidad a la interlocución. Así se establece el marco de la focalización interna variable con la cual el espectador accede, a la par de las protagonistas, al tópico de las repercusiones por la ingesta de los fetos, mismo que se espera, tenga un peso sustancial en la historia.

Destaca, en tanto, una analepsis interna que acompaña una transformación semiótica para el personaje Lee y que pausa de momento lo referente al olor a pescado. Se trata de un salto temporal encapsulado en otra ficción –Lee actuando en la serie televisiva–, dentro de la original, cuyo significado explícito remite a la contraposición de su apariencia física actual y pretérita. Quizás la carga simbólica recae en lo visual, pero también el discurso figural del sub nivel narrativo incide estratégicamente en la clave temática de la juventud añorada.

Hay que decir, asimismo, que el recurso anterior se utiliza en la etapa de puntos climáticos del relato. Para entonces, la ex actriz ya experimenta una lucha psicológica; ha rozado el límite entre lo privado y lo público; ha conocido la verdadera postura de tía Mei; y se halla *desnuda, sumergida* – literal y metafóricamente–, en su culpa. El miedo se percibe en sus ojos; los cantos anempáticos alegres de la analepsis acentúan el terror.



El *fade out* del tema musical está anclado a la primera imagen de esta secuencia, -que también pudo ser la última de la anterior-: la cámara gira sobre su eje en un ángulo nadir que apunta a los *círculos concéntricos* que forman los pisos de un edificio habitacional; al final del punto de fuga se enmarca la *luz blanca* del cielo, muy brillante. La toma puede considerarse como una transición alegórica, es decir, una pausa a la evolución de los actos del personaje Lee, para echar un vistazo al interior de aquellas formas femeninas que hacen posible el acto de “dar a luz”. Cabe anticipar, además, que el guiño corresponde a la dimensión espacial de *la detención de la mamá de Kate* en términos narrativos.

Tras un corte, la Sra. Lee aparece en un plano medio, sentada. A la derecha del cuadro hay una película de plástico cuya luz interna se enciende. El objeto que permite estudiar las radiografías de inmediato revela que el relato se ha situado en una clínica; la ex actriz, demacrada, al levantar demencialmente su mano y anteponerla a la emisión, denota un lapso considerable de tiempo transcurrido desde que ella se debatía psicológicamente en su bañera.

Una voz masculina interrumpe su trastorno. Cuestiona: “¿dolores de cabeza y erupciones?”, y la fuente entra a cuadro. Es un médico que se

postra frente a Lee dando ligeramente la espalda a la cámara, ocultando parcialmente su rostro. Prosigue: “¡sólo son nervios!, debería estar contenta. Está embarazada de dos meses, lo hemos confirmado”. La expresión de la mujer cambia de forma radical mientras cuestiona a su interlocutor sobre la veracidad de tal afirmación; titubea, reitera su imposibilidad por tener hijos, ya revelada en la secuencia once. Tras un par de líneas, el doctor concluye satírico: “Ahora si puede. Son las mejores noticias para el Sr. Lee y para usted. Le recetaré algo para aliviar la tensión. Estará bien en unos días, ¿ok?”. Los gestos y movimientos de la ex actriz enuncian preocupación e incredulidad. En tanto, comienza un breve diálogo en *voz over* entre una enfermera y el Dr. Wong, al que llama por su nombre. En síntesis, informan que el chofer de la Sra. Lee recogerá el medicamento que ella deberá tomar por una semana. Corte a:

Sec.23 [00:31:36:10 - 00:32:38:17] **La detención de la mamá de Kate.** D=62.32 s.

El aparato filmico realiza un zoom fugaz desde un ángulo nadir a los *círculos concéntricos*, que forman los pisos del edificio habitacional, vistos al inicio de la secuencia previa. Cambio de perspectiva, a cenital: dos policías levantan la mirada. Corte, elipsis, suben rápidamente hasta llegar al departamento número 2103. La puerta está abierta y de ella sale una mano ensangrentada. Los uniformados se comunican por teléfono, su proceder y su discurso figural directo advierten del percance: un hombre ha sido blanco de múltiples cortes; urge una ambulancia; tienen a *su* mujer bajo control.

En términos narrativos, el hecho es una verdadera sorpresa. Cambia por completo el curso de las situaciones y añade ritmo al relato. Al contrastar temáticamente con el segmento anterior, se refuerza su valor en la historia, y por tanto, el de los personajes implicados. Es evidente, entonces, que se debe prestar especial atención a todo detalle visual, verbal, sonoro o simbólico.

La cámara se acerca lentamente a la agresora: se trata de la mamá de Kate sentada en el suelo, llorando y con residuos de sangre en la cara. Tras

ella, fuera de foco, se halla tendido el cuerpo masculino. Uno de los oficiales ingresa al hogar, espacio dramático desordenado, destruido, que de inmediato provee información sobre el grado de intensidad de lo que acaba de acontecer. En el encuadre, la mujer ocupa el primer plano por lo que destaca su mirada perdida, su actitud sin resistencia. Tras ella, el policía repasa los signos vitales del que *ahora se sabe*, es el padre de Kate quien se debate entre la vida y la muerte. Corte. El mismo oficial se pone de pie y se postra ante una especie de altar que sostiene una fotografía en blanco y negro de la joven, tres inciensos *rojos* encendidos y un plato con frutos del mismo color. Corte a: exterior, noche; del panorama de la zona habitacional resalta el movimiento de las nubes provocado por el viento.



La voz narrativa se ha delegado casi exclusivamente a la imagen. Una vez más, el recurso del retrato como objeto simbólico, y en un contexto dramático, guía la inferencia del curso de la historia: la muerte de Kate.

De este modo se completa y adquiere sentido el ciclo de los personajes en el relato. El abuso sexual de la colegiala por parte de su propio progenitor, -dato anticipado por tía Mei en la secuencia dieciséis-, es el móvil de los actos de la madre: primeramente acudir a la extravagante cocinera en busca

de una *solución*²⁰ para su hija y, *tras* la grave consecuencia, vengarse -o hacer justicia por su propia mano-.

La música melancólica de fondo, combinada con acordes propios de suspenso, adhiere un sentido negativo al fragmento y, por ende, al *haber actuado* de la mujer que, a diferencia de la protagonista, se inclinó por *la mortalidad*.

Sec.24 [00:32:38:18 - 00:32:57:02] ***La huída. Plano secuencia.*** D=18.41 s.

Antes de realizar el análisis de la presente línea argumental, cabe aclarar que, de aquí en adelante, las secuencias se perciben más cortas en virtud de que sus correspondientes enunciados son más concretos. En esta etapa de desenlace de *Dumplings* treinta y siete minutos, tales secuencias ya no son tan complejas -amplitud, cantidad de elementos enunciativos, sucesión de acontecimientos- como simbólicas; más bien, tienden a la selección de información para acelerar el ritmo narrativo y a la precisión audiovisual para rematar el discurso.



Ahora bien, el primer punto destacable en *La huída* es un salto retórico a las primeras escenas del relato: tía Mei porta el mismo vestuario, los pescadores

²⁰ Aquí toma relevancia una crítica discursiva en cuanto a dominación y violencia de la figura masculina en el entorno intrafamiliar pero, sobre todo, al papel decisivo de la mujer en esta problemática aún prevaleciente en pleno s. XIX.

rojos y la blusa blanca, que denotan el cierre de su ciclo. Quizás con esa construcción dramática se pretende que se recuerde al personaje.

Por otro lado, se ha dado un lapso considerable de horas-historia desde la última intervención de la extravagante mujer, además de que las situaciones previas no la conciernen. Pero, los acontecimientos diegéticos no vistos en pantalla que justifican su proceder actual, pueden deducirse del contexto *visto* de los demás personajes:

Tía Mei carga a su perro French Poodle y arrastra una pesada maleta; sale de su departamento dejándolo a oscuras, con sus muebles y retratos. En cierta forma, se trata de un acto en focalización externa, puesto que el espectador no conoce el motivo preciso de tan precipitada *huída*. Por los antecedentes del hecho y su posición en la trama, tal vez éste tuvo su origen en la amenaza de la Sra. Lee -final de la secuencia veinte, dentro de campo-, o bien, en las declaraciones de la mamá de Kate tras su detención -argumento intuido, fuera de campo-. En ambos casos, Mei tuvo que contar al menos con un tanto de conocimiento de ello, argumento en el que el meganarrador no ha considerado relevante ahondar.

Lo importante, evidentemente, es adjudicar un significado fúnebre al espacio donde se crea la fórmula para la inmortalidad a partir de la propia muerte: la cámara panea a la izquierda, pasa por las cortinas y se posiciona en la cocina. El lugar está desolado, con unos cuantos utensilios en la mesa cuidadosamente alineados. Abundan los colores oscuros, verdes y blancos. Corte.

Sec.25 [00:32:57:03 - 00:33:45:08] **La inspección de casa de Mei.** D=48.24 s.

Elipsis. Interior del apartamento de tía Mei iluminado. A través del orificio central en una manta extendida con residuos secos de sangre, la cámara capta al policía que la sostiene. Corte. Otros oficiales inspeccionan los objetos del espacio. Mediante encuadres libres, medios y a detalle, fugazmente se capta el descubrimiento de material quirúrgico en condiciones insalubres. Corte, toma exterior, anochece: en primer plano, el rostro de la Sra. Lee,

encubierto por una mascarada rosa y unas grandes gafas oscuras, está dirigido a la entrada del lugar en inspección. Ella está en un piso superior desde donde se alcanzan a percibir los edificios de la unidad habitacional. Una mujer pasa y la ex actriz se voltea para pasar desapercibida. Su cuarta visita a la casa de Mei, ha sido frustrada.



La voz narrativa del montaje sonoro completa el sentido de las expresiones de Lee: en tanto se escuchan las sirenas, ella denota preocupación, quizás por su complicidad con la cocinera, tal vez por inferir que ha sido capturada. De pronto, entran acordes con violines, un rasgo melancólico que permite recordar el por qué de su visita a tía Mei estando embarazada... La música se sincroniza con la salida del personaje del encuadre, preludio a la conclusión del filme. Fade a negros.

Sec.26 [00:33:45:09 - 00:34:31:15]

Renacimiento de Mei.

D=46.24 s.

Intertítulo: Shenzhen, China. Elipsis, día. El relato se posiciona en una colorida calle urbana. Abundan letreros *rojos*, pero también se perciben señales de tránsito como zona de bicicletas y recomendaciones para que los adultos tomen de la mano a los *niños* al cruzar la calle. Efectivamente, entre los transeúntes destacan algunos infantes.

Del extremo derecho del encuadre, aparece tía Mei con pantalones, blusa y sombreros cafés, una vestimenta típica de una clase social china, que

contrasta de manera significativa con su apariencia extravagante vista a lo largo del filme. Ella carga dos botes de un modo precario, pues están sujetos a cuerdas que a su vez penden de un palo que mantiene en su espalda. Disolvencia. Mei se aleja sobre un puente compuesto por una estructura tubular que forma medios *círculos rojos*. Su forma de caminar remata toda esta construcción simbólica pues, durante el mediometraje, es la primera y última vez que se alude a su edad avanzada.

La velocidad normal de la imagen en movimiento se torna lenta. En juego con una serie de disolvencias, el montaje no sólo otorga segundos-relato a la desaparición definitiva de Mei, al fin de su ciclo, sino enuncia su libertad. Ella ha regresado al otro lado de la frontera y ahora se conduce a un lugar desconocido, donde no tendrá reparo de lo acontecido con Lee y con Kate. Se cierra otro ciclo en la historia. La melancólica melodía que fondea recuerda a su canto típico al preparar los *dumplings*. Viene un lento fundido en negro.



Sec.27 [00:34:31:16 - 00:36:52:00]

El bebé de Lee.

D=140.10 s.

Continúa la melodía anterior. Elipsis, regreso cuarto de baño de la secuencia veinte. La cámara panea lentamente de derecha a izquierda y capta el rostro desquiciado de la Sra. Lee, sumergida en su tina, mientras sostiene un instrumento quirúrgico. Lo sumerge. El aparato filmico se posiciona debajo del agua para registrar el momento en que ella lo dirige entre sus piernas y,

en un rápido movimiento, lo empuja. Corte. Su expresión es de dolor. Corte, regreso al agua, la sangre comienza a brotar de su entrepierna. La música se intensifica y se combina con el close up a la ex actriz que no deja de gemir apenas abriendo los labios. Corte, el líquido ya está teñido de rojo por completo. Corte, cambio de perspectiva; en un plano lateral, se observa cómo escurre un hilo de sangre su boca. Ella *toma su tiempo*, establece contacto visual con el lente de la cámara, es decir, hace lo equivalente a romper con la cuarta pared, como sucedería en teatro y, sin más, saca su lengua exageradamente larga que limpia por completo el residuo del fluido de su barbilla. Fade a negros.

Esta impactante sucesión de planos narra el cierre definitivo de la historia. El meganarrador ha sintetizado de manera singular el discurso audiovisual de casi treinta y siete minutos de duración, con encuadres cerrados a La Sra. Lee quien se ha confirmado como la guía central del relato.

A pesar del contenido explícito de las imágenes finales, vale la pena profundizar en su complejidad simbólica. De entrada, se *cruza la frontera* diegética -Lee al mirar al aparato cinematográfico-, enunciando así una crítica discursiva, una confrontación entre la dimensión ficticia y la realidad del espectador, con la cual se enuncia ya no la naturaleza del personaje, sino la humana. Las acciones, por tanto, se colocan en un nivel narrativo que si bien corresponde al argumento marco, también suponen una construcción retórica alternativa, que engloba la temática, expresa la *deconstrucción* del personaje, e impacta visualmente.

Ahora bien, luego del fade a negros con el que *se supone concluye la historia* de *Dumplings*, en el instante 36' 28" del filme la cámara regresa al espacio diegético del comedor de tía Mei. Realiza un pequeño *boom down* que comienza en los sugestivos cuadros de un niño y una niña que ofrendan, vistos al final de la secuencia *del primer bocado*, y el movimiento finaliza en un close up a la Sra. Lee, con su vestimenta del segmento diecisiete, *el horror del ingrediente, la tercera visita*. No es posible afirmar que esta toma posee

un vínculo lógico o secuencial con el hecho previamente descrito, sin embargo, sí se identifica una función muy similar, ya que se transgrede el límite diegético. El mayor rasgo distintivo radica en la iniciativa por apelar a los sentidos desde una situación audiovisual muy sencilla: comer un *dumpling*. La imagen inocente y su acompañante sonoro ya no sólo enuncian que la protagonista está doblegada ante *su hallazgo*, la fórmula para la inmortalidad, sino que además evocan toda una red de significados que quizás permita al espectador *saborear* al bebé de Lee.



Sec.28 [00:36:52:01 - 00:37:00:00]

Créditos finales.

D=140.10 s.

CONCLUSIONES

Del análisis narratológico sobresalen las siguientes consideraciones en términos generales.

MUNDO NARRADO

1. Dimensión Espacial

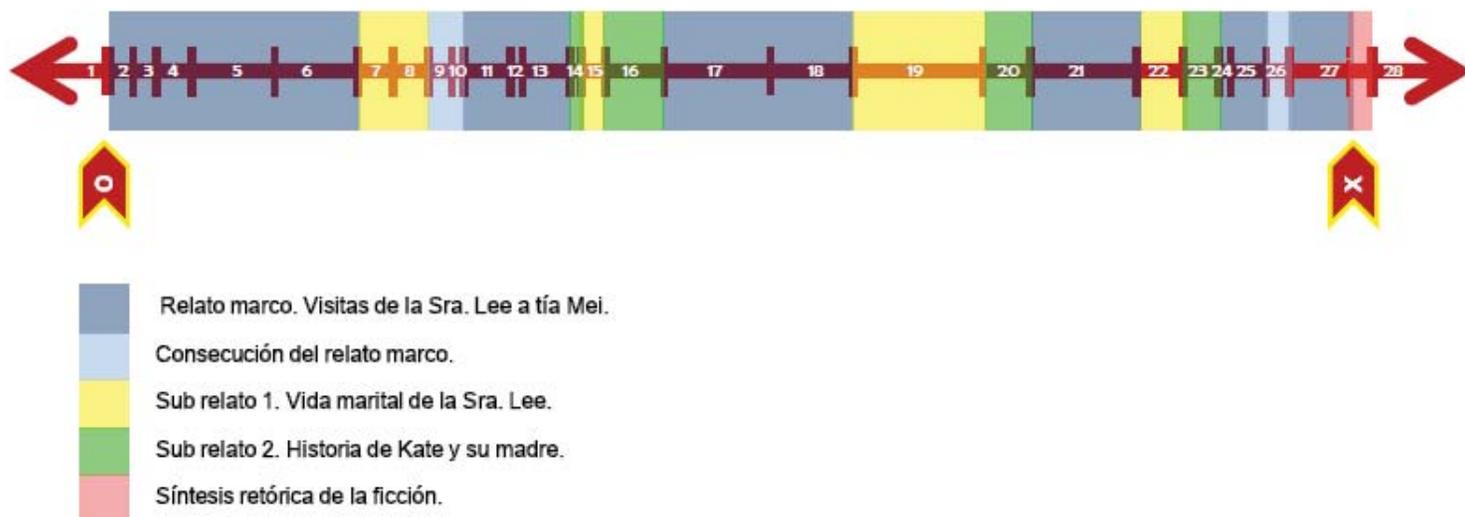
Canibalismo, aborto y sexo no sólo son temática de *Dumplings* treinta y siete minutos, sino también constituyen el modelo retórico desde el cual se edifica el espacio narrativo. Esto es, buena parte de las imágenes o grupos de imágenes que integran el texto cinematográfico están pautados por la tendencia *significante* de cruzar ámbitos, de internarse o emerger de ellos, o de colocarse en su límite. Ya sea por el desplazamiento de la cámara entre planos, por su movimiento durante un plano, o bien por el contenido de éstos, constantemente se reiteran metáforas de transgresión. Así, el filme, como objeto estético, puede concebirse como la unidad o *corpus* audiovisual en donde se identifican tres localidades dominantes que circunscriben las capacidades humanas de ingestión -interior-; eliminación -exterior-; y unión -frontera-, su exaltación y combinación:

Noción:	Interior	Exterior	Frontera
Geográfica:	Macro región: Hong Kong. Micro regiones: casa de tía Mei - especialmente la cocina-; casa de la Sra. Lee -el baño en particular-; habitaciones de hotel y de hospital; interior de vehículos.	Macro región: China. Micro regiones: vecindario de tía Mei; calle donde muere Kate.	Macro regiones: Hong Kong en el sentido discursivo de crisis de identidad; frontera <i>China-Hong Kong</i> ; hospitales.
Profilmica:	Acciones dentro de campo.	Información de fuera de campo.	Dentro y fuera de campo (sec. 13 y 17)

Discursiva audiovisual:	Planos cerrados, acercamientos.	Planos abiertos, alejamientos; el punto de fuga es un rasgo preponderante.	Movimientos: Paneo -disyunción proximal-.
Metafórica	Ingesta de dumplings.	Aborto.	Relaciones sexuales.

2. Dimensión Temporal

A continuación se presenta el esquema temporal²¹ del relato *Dumplings* treinta y siete minutos:



El relato marco está compuesto por cuatro visitas de la Sra. Lee a tía Mei y por la resolución de lo que acontece en ellas:

- I. La primera cita -secuencias 2 a 6-, *ya había sido acordada* el universo diegético. Con este hecho inicia el filme; se describe escuetamente el móvil de la historia y la postura de cada personaje. Se destinan más de siete minutos-relato a la preparación e ingesta de los primeros *dumplings*.

²¹ Propuesta del autor de la presente tesis.

- II. Las secuencias 11 a la 13 narran la segunda visita en la cual se devela que la Sra. Lee sí tiene el conocimiento del ingrediente “mágico” de los *dumplings*. Hay un sumario en cuanto a la preparación y a la degustación. Lee *pide* la receta más potente.
- III. La tercera visita está dada en las secuencias 17 y 18. La Sra. Lee ha *obtenido* la receta más potente. Ahí se omite la acción de elaborar los *dumplings*, puesto que la figura del feto impacta a la protagonista. No obstante, eso mismo exalta su deseo, por lo que sí se visualiza la ingesta en sumario en la secuencia dieciocho.

Entre las visitas tres y cuatro se halla la secuencia 21, *El olor a pescado*, donde se establece un punto climático al contraponerse los principios de la ficción con el objetivo de la protagonista. En buena medida, de este fragmento depende la resolución de la trama, pues además de contener las repercusiones de las múltiples ingestas de *dumplings*, también se halla el prelude de *La Noticia*, secuencia 22, donde la Sra. Lee se enfrenta a las implicaciones de sus últimos actos en su *vida marital*.

- IV. Dentro de las secuencias que forman la conclusión del filme se hallan *La huída -24-* y la *Inspección de la casa de Mei -25-*. La primera no tiene un precedente claro, pues el meganarrador deja abierta la posibilidad de interpretación sobre el hecho que provocó que tía Mei dejara su casa; sin embargo, el fragmento abre paso a la secuencia 25, donde se lleva a cabo la cuarta visita de Lee sin la lógica repetitiva de los bloques anteriores. Esta vez la ex actriz ya no entra al departamento, se frustra su deseo de un *cuarto bocado* y con ello, finaliza su relación con tía Mei en la historia.

A estos bloques secuenciales los complementan otros hechos precursores o consecuentes, una suerte de episodios necesarios para comprender la lógica narrativa de las cuatro visitas y para completar la información en torno a ellas. Se tratan de *las Compras en el hospital*, *la Evasión*, y *el Renacimiento de Mei*. Cada uno persigue una línea argumental,

con grado autónomo de relevancia discurso-narrativa, pero, en términos de trama, de algún modo se subordinan al relato marco elegido.

Ahora bien, la causa del relato marco, la serie de motivos que permiten comprender el ser y hacer de la Sra. Lee, se exponen en el sub relato uno o *Aspectos de su vida marital*. Ellos justifican las visitas y la ingesta de los *dumplings*. Este sub relato, como línea narrativa, se enlaza con el relato marco en las secuencias 21 y 22; asimismo, constituye la metáfora de la muerte de la pasión.

La tercera línea narrativa, que engrana perfectamente con los tópicos del filme, con la evolución de las mujeres protagonistas y con el ingrediente clave de los *dumplings*, es nombrada sub relato dos -historia de Kate y su madre-. A ella se destinan más de seis minutos en pantalla, tiempo suficiente para denotar machismo, injusticia, inocencia, irresponsabilidad, abuso y muerte.

Finalmente, la secuencia 27 se subdivide. A la segunda parte se le ha nombrado *Síntesis retórica de la ficción*. La razón es sencilla. Visualmente, el fragmento es una analepsis de gran amplitud a las escenas que conforman el primer bocado. La Sra. Lee es captada mediante una picada sutil a close up, en una acción que, por su posición en el filme, conlleva múltiples significados: se lleva a la boca un *dumpling*. Temporalmente, el hecho ya no forma parte del intervalo lógico del relato, mas sí de la diégesis. Debido a esto, se concibe como una figura retórica que remata al mediometraje, en un intento de evocar a los sentidos, de recordar todos y cada uno de los tópicos, y de adjudicarle a una imagen estéticamente bella, una fuerte connotación escatológica. Los planos temporales tiempo-historia, tiempo-diégesis, se separan para atildar un significado.

La dimensión temporal del relato, en suma, se construye en días o semanas diegéticos. De ahí se seleccionan momentos clave que corresponden al relato marco, con una lógica sucesiva directa. Éste se complementa con otra selección de instantes que son los dos subrelatos, ligados discursivamente al principal y, además, dispuestos para otorgar complejidad

y ritmo narrativo. Por otro lado, *Dumplings* treinta y siete minutos contiene pausas descriptivas, sumarios, y otros elementos temporales cuyo valor, además de gramatical, es estético, es decir, no sólo constituyen el estilo de relatar la historia, sino el suspenso que la caracteriza.

3. Dimensión Actorial

Sra. Lee

Síntesis estereotipada de una clase social alta femenina. La apariencia física es determinante para el estilo de vida, quizás por ello se le adjudica la profesión de actriz. Al portar el apellido de casada y hacerse llamar por él, revela sumisión ante el conyugue debido a factores sociales, psicológicos o económicos. Los espacios en los que se desenvuelve son su extensión descriptiva y concuerdan con su evolución en la historia.

Tía Mei

Alegoría que hábilmente conjunta muerte e inmortalidad. Figura suprema de la ficción, ya que contrapone al ente visual con su construcción dramática, lo cual se establece en su nombre propio. En esta mujer recae el peso negativo de narración, tanto por sus actos, como por algunos de sus antecedentes enunciados: su larga trayectoria cocinando, por lo tanto tratando con fetos, por consiguiente, adquiriéndolos ilegalmente, ya sea comprándolos o abortándolos.

Sr. Lee

Motivo del proceder de la Sra. Lee. Es la única figura masculina con peso narrativo. Su status quo soporta el antecedente de la protagonista y su simbolismo sexual, dota de sentido transgresor al relato. Es la síntesis estereotipada del machismo, la infidelidad y el hedonismo.

Amante del Sr. Lee

Se trata de la juventud añorada de la Sra. Lee, en una posición irónicamente despreciable. Se percibe como su rival aventajada, no obstante, totalmente indiferente. Tiene poca participación en la historia, por lo que buena parte de su peso depende del hombre con el que comparte la cama y con el que existe una brecha generacional mayor.

Enfermera

Ilegalidad personificada. Al establecer una conversación que revela un estrecho vínculo con tía Mei en una situación controversial, se le adjudica el valor negativo de esta última. Ella también representa al rubro médico corrupto de Shenzhen, China. Cabe decir que su físico robusto y desaliñado evoca al tinte transgresor de la práctica clandestina del aborto en la región.

Mamá de Kate

Este personaje alude a otra forma de sumisión. Se trata de la voz silenciosa de la violencia intrafamiliar; el miedo latente que incita a tomar el camino equivocado, sin advertir de las fatales consecuencias. Por ningún motivo es una víctima, al contrario, es la figura explícita del victimario que actúa sólo por la certeza de que ya no queda nada más que hacer, no por convicción. Así, la madre de Kate enuncia, como un guiño fugaz, la problemática *real* de una comunidad marginada.

Kate

Imagen de la inocencia interrumpida. La construcción dramática de Kate colabora a mantener la idea de la juventud en el relato, y su efecto de sentido es un llamado discursivo de alerta. Asimismo, desde una noción filosófica, esta joven figura femenina se ubica como el verdadero origen de la muerte; ella es la frontera sublime que va más allá de la idea occidentalizada de la chica ultrajada. La participación de Kate es básicamente muda, pero ese silencio es el que en realidad expresa múltiples significados.

4. Punto de Vista (Perspectiva)

En *Dumplings* treinta y siete minutos predomina una focalización interna variable, pues casi todo el relato se focaliza a través de los personajes principales de la historia. Así, el narrador sabe y cuenta tanto como ellos; tiene acceso a su mundo, y las variantes principales del estilo narrativo se destacan a través del discurso figural directo en modo de diálogo. Hay ciertos instantes en los que se restringe información que los personajes conocen, pero el sentido de esta focalización externa, más bien es construir el suspenso de la ficción. En suma, los hechos se narran conforme los implicados en la diégesis los abordan o se enteran.

Ahora bien, casi todo el montaje corresponde a *nobody's shot*, u ocularización cero, con la cual, el gran imaginador simplemente usa la cámara cinematográfica como instrumento enunciador, subrayando su autonomía de la diégesis. No obstante, destacan ciertos momentos donde los ojos de un personaje establecen un contacto directo con el lente fílmico. Si bien desde la perspectiva narrativa eso implica un rompimiento de la ficción, tal riesgo se utiliza como reforzador de sentido, esto es, la sutileza del terror llevada ya no a los niveles de credibilidad, sino de significación.

El tema del punto de vista sonoro, es de hecho, equivalente al rasgo visual. Y es que la auricularización cero prepondera a lo largo del filme. Ello pone de manifiesto al tejido de ruidos, silencios, música, *leitmotiv's* y diálogos, que envuelve a la voz narrativa. Visto así, el montaje sonoro cohesiona plano con plano, surgiendo la noción de velocidad y, por ende, de temporalidad.

1. Identidad del Narrador

De forma global, la voz que relata los acontecimientos es heterodiegética según el esquema de Genette²². Esto implica una narración en tercera persona, no basada en la perspectiva de ninguno de los personajes de la diégesis, sino de un gran imaginador que le otorga treinta y siete minutos.

2. Niveles Narrativos

No existe una oscilación drástica entre los niveles de la narración. Sólo en contadas ocasiones, el narrador de *Dumplings* treinta y siete minutos recurre a los metarrelatos, no tanto porque sus contenidos sean determinantes para la comprensión de la línea narrativa base, sino por la propia naturaleza del recurso. Por ejemplo, en la secuencia 21, la importancia de incluir un fragmento de la serie televisiva en la cual aparece la Sra. Lee -dimensión visual-, está dada más bien en función de contraponer el pasado psicológico del personaje con su contexto actual; la información en sí de esa segunda ficción se encuentra delegada.

En el plano verbal, el cambio de un nivel narrativo a otro es más constante. Sin embargo, los metarrelatos se presentan únicamente en instantes cortos, dentro de los diálogos, por lo que es más fácil identificarlos como analepsis verbales.

3. Temporalidad de la Narración

En términos de Genette, el tipo básico de narración de acuerdo al tiempo verbal elegido por el meganarrador de *Dumplings* treinta y siete minutos es *simultánea*. Esto se debe a que el presente es el tiempo verbal predominante, pues el narrador da cuenta de lo que ocurre en el momento mismo de la narración.

²² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 172.

Lo anterior no debe confundirse con el tipo de montaje. Si bien es cierto que el término lleve a pensar en acciones paralelas, la simultaneidad debe concebirse en el sentido que otorga Luz Aurora Pimentel: “Al hacer del tiempo -presente, pasado y futuro-, una experiencia ficcional y no una realidad significada por y para el enunciador, los tiempos verbales se convierten en algo neutro, un mero soporte material para la narración”²³.

Es decir, la significación temporal en el medimetroaje es un presente ficcional que, sin omitir la multiplicidad de posibilidades del medio cinematográfico, se complementa con fragmentos retrospectivos y predictivos.

²³ Luz aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 162.

Resumen de secuencias de *Dumplings* 37 minutos:

Sec.1	[00:00:00:00 - 00:00:14:21]	Créditos iniciales sin sonido.	D=14.91 s.
Sec.2	[00:00:14:22 - 00:01:07:06]	El arribo de Lee al vecindario de Mei. Descripción del lugar.	D=52.35 s.
Sec.3	[00:01:07:07 - 00:02:03:02]	Inmersión al mundo prohibido. Plano secuencia 1.	D=55.82 s.
Sec.4	[00:02:03:03 - 00:02:46:11]	La conversación: Dumplings y la juventud eterna.	D=43.37 s.
Sec.5	[00:02:46:12 - 00:05:22:10]	La receta. Preparación 1.	D=155.95 s.
Sec.6	[00:05:22:11 - 00:07:48:06]	El primer bocado.	D=145.84 s.
Sec.7	[00:07:48:07 - 00:08:34:16]	La infidelidad del Sr. Lee. Plano secuencia 2.	D=46.38 s.
Sec.8	[00:08:34:17 - 00:09:45:05]	Señores Lee. Conversación de un matrimonio en un hotel. Plano secuencia 3.	D=70.57 s.
Sec.9	[00:09:45:06 - 00:10:17:05]	De compras en el hospital: Mei adquiere el ingrediente clandestino.	D=31.99 s.
Sec.10	[00:10:17:06 - 00:10:43:16]	La evasión: Mei en la frontera china.	D=26.46 s.
Sec.11	[00:10:43:17 - 00:12:05:13]	Fetos de 5 meses. El ingrediente sublime.	D=81.88 s.
Sec.12	[00:12:05:14 - 00:12:25:22]	Preparación 2. Transición.	D=20.35 s.
Sec.13	[00:12:25:23 - 00:14:01:14]	El segundo bocado.	D=95.66 s.
Sec.14	[00:14:01:15 - 00:14:18:23]	Arribo de Kate y su mamá a casa de tía Mei.	D=17.38 s.
Sec.15	[00:14:18:24 - 00:14:41:12]	Segunda infidelidad del Sr. Lee.	D=22.52 s.
Sec.16	[00:14:41:13 - 00:16:31:10]	El aborto clandestino de Kate.	D=109.94 s.
Sec.17	[00:16:31:11 - 00:19:57:18]	El paso al lugar prohibido, la cocina: el horror del ingrediente. Tercera visita.	D=206.30 s.
Sec.18	[00:19:57:19 - 00:22:11:07]	El tercer bocado.	D=133.56 s.
Sec.19	[00:22:11:08 - 00:25:48:24]	Señores Lee: reencuentro en el hospital. Plano secuencia 4.	D=217.68 s.
Sec.20	[00:25:48:25 - 00:26:58:04]	La muerte de Kate.	D=69.20 s.
Sec.21	[00:26:58:05 - 00:30:12:13]	El olor a pescado.	D=194.36 s.
Sec.22	[00:30:12:14 - 00:31:36:09]	La noticia.	D=83.81 s.
Sec.23	[00:31:36:10 - 00:32:38:17]	La detención de la mamá de Kate.	D=62.32 s.
Sec.24	[00:32:38:18 - 00:32:57:02]	La huida. Plano secuencia.	D=18.41 s.
Sec.25	[00:32:57:03 - 00:33:45:08]	La inspección de casa de Mei.	D=48.24 s.
Sec.26	[00:33:45:09 - 00:34:31:15]	Renacimiento de Mei.	D=46.24 s.
Sec.27	[00:34:31:16 - 00:36:52:00]	El bebé de Lee.	D=140.10 s.
Sec.28	[00:36:52:01 - 00:37:00:00]	Créditos finales.	D=140.10 s.

*Tu es belle comme on tue.
Le cœur démesuré j'étouffe.
Ton ventre est nu comme la nuit.
(Georges Bataille)*

CAPÍTULO III

Análisis narratológico del hipertexto cinematográfico *Dumplings*: el relato en noventa y un minutos

La lógica analítica y expositiva para *Dumplings* noventa y un minutos será la misma del capítulo precedente.

La versión en medimetraje ahora es referencia, por lo que será citado en múltiples ocasiones. Asimismo, debido a la hipótesis de que buen número –sino es que la totalidad– de secuencias exactas¹ que lo conforman están contenidas en este hipertexto, para ellas no habrá reiteración descriptiva; se señalará únicamente su intervalo de aparición en el relato. En caso de hallar variaciones, se procederá a referir las principales diferencias y similitudes, claro está, en términos narratológicos, debido a que todos los elementos funcionan como reforzadores de sentido gracias su valor gramatical. Para los fragmentos inéditos, el proceder es obvio.

Análisis narratológico

Sec.1	[00:00:00:00 – 00:00:18:07]	<i>Créditos iniciales sin sonido.</i>	D=18.28 s.
--------------	-----------------------------	--	------------

Intertítulo “Aplausse | pictures”. Fondo negro, tipografía en blanco; separador rojo.

¹ Siempre y cuando no exista la mínima variación tanto en contenido audiovisual como en duración.



Tras un *fade a negros*, el relato comienza con un encuadre cerrado a unos recipientes *de comida* apilados, suspendidos por la mano de tía Mei² quien forma parte de una fila en un lugar público. Estos objetos contenedores *rojos con blanco*, combinan con la vestimenta de la mujer y son el centro de atención de las imágenes siguientes. Corte, toma lateral. Ella llega a una ventanilla, entrega un documento y espera un instante; lo recibe, sale de cuadro, y un hombre que estaba detrás de ella repite la misma acción. Corte, elipsis, travelling de derecha a izquierda. Los envases pasan por una banda de revisión, *comúnmente asociada* con lugares donde se concentran viajeros, puntos de arribo o de partida. Al finalizar el movimiento de la cámara, se capta a la mujer que camina en forma perpendicular a la banda, recoge sus envases ya examinados, y sale de campo por la izquierda. Corte.

La voz narrativa del montaje sonoro complementa la ubicación espacial y añade suspenso a la focalización externa hasta ahora percibida. Al principio, la pluralidad de ruidos ambientales en torno al primer personaje que destaca en el filme permite deducir que la frontera geográfica es una aduana. Asimismo, las pisadas de Mei y el eco que ellas producen se mezclan con el sonido hosco de la banda de revisión y con unos acordes melódicos bajos; en conjunto, ello incrementa la incertidumbre sobre el actuar discreto de la mujer, cuya intencionalidad desconoce el espectador.

² Dado que ya hay un análisis anterior, se da por hecho que los nombres de los personajes se conocen. Solamente se especificará el momento en el que se enuncian en la narración.

En suma, la introducción del filme se narra en presente, en tercera persona y enfatiza en el *contenido* de los refractarios. Corte a:

Sec.3 [00:01:05:08 - 00:02:31:08] ***El arribo de Mei a su vecindario.*** D=86.05 s.
Descripción del lugar 1.

Elipsis, dos tomas generales de ubicación, de edificios viejos con ropa colgada movida por el viento. Tía Mei camina por uno de los pasillos. Gracias a la iluminación, se percibe que el tiempo diegético es un atardecer. Corte a:

Al interior de un departamento con luz insuficiente, el aparato filmico realiza un paneo de izquierda a derecha que permite apreciar la disyunción proximal de dos espacios adyacentes, la estancia y la cocina. En la primera hay una mesa, y sobre ella, un perro French Poodle ladrando; cuando el lente pasa por el muro separador, la imagen se torna oscura, entonces entra el intertítulo “Dumplings” acompañado por el *leitmotiv* estridente, tan recurrido en el mediometraje; finalmente, el paneo concluye con la mujer desmontando sus contenedores blanquirrojos en otra mesa repleta de otros trastos.

Corte, comienza la revelación del contenido de los recipientes. Del primero, Mei descubre un par de *huevos* estrellados que posteriormente tirará a la basura; en tanto, del que está al centro de la pila, ella saca un envase más pequeño cubierto con plástico, donde hay *materia* traslúcida, ligeramente rosada. Visualmente se enfatiza en este ingrediente a través de los ángulos y movimientos de cámara; asimismo, el actuar de la protagonista sugiere que *eso* es en definitiva lo que logró evadir de la frontera. Tal información es suficiente para vaticinar un eje temático del filme –comida ilegal– y, los *tensos* acordes musicales que prevalecen, su género.

A continuación viene una sucesión de *medium y tight shots*, de corta duración, que narran diversas acciones de *preparación* de un platillo al ritmo del fondo sonoro estridente. Resaltan los instantes en que la mujer realiza cortes con cuchillo, pero sobre todo, cuando toma un pequeño ejemplar de la enigmática materia rosada y se lo lleva a la boca. La toma se cierra, se

aprecian perfectamente las contracciones de sus músculos al masticar, así como su piel tersa y jovial. Aumenta el volumen de los crujidos y la velocidad musical.



En términos globales, este conjunto de acciones forman el eslabón previo de una cadena de acontecimientos que girarán en torno a *una receta*. El narrador heterodiegético ha dispuesto ir de lo general a lo particular, delimitar el espacio y los argumentos, además de focalizar externamente la trama dentro de un montaje sucesivo, es decir, las secuencias en puerta tendrán un estrecho vínculo con este típico inicio de cine clásico y complementarán la información.

Sec.4 [00:02:31:09 - 00:04:05:18] ***El arribo de Lee al vecindario de Mei.*** D=94.39 s.
Descripción del lugar 2.

---Secuencia del mediometraje con nuevos fragmentos intercalados---

Mismas tomas del inicio de *Dumplings* treinta y siete minutos, *la llegada en taxi de la Sra. Lee al vecindario de tía Mei*. Los planos que se añaden son, de manera cronológica:

Toma en ángulo nadir de la Sra. Lee. Al salir del vehículo, la perspectiva lejana permite observar cómo ella busca algo. Vienen algunos encuadres descriptivos del espacio, por lo general con movimientos con grúa que retratan no sólo aspectos de los edificios, sino al quehacer de los habitantes, en su mayoría, personas de la tercera edad. Cabe señalar que

estas figuras se aprecian *completas*, además de que el aparato filmico enfatiza en sus *expresiones* apacibles.



Corte, plano medio. Elipsis. La mujer está dentro de una barbería; sostiene un papel mientras un anciano mueve exageradamente su mano hacia una dirección. Se sobreentiende que le indica a dónde puede hallar lo que ella busca. Tras algunas tomas de la secuencia equivalente en el mediometraje, viene un plano abierto que capta a Lee caminando sobre un pasillo donde niños saltan la cuerda; ella va secándose el sudor de la frente. Corte, imágenes de una práctica oriental del retoque facial a una anciana. Elipsis, Lee avanza sobre un pasillo, la cámara panea y enfoca a un hombre mayor recargado sobre el barandal, con la mirada tranquila a fuera de campo. Corte.

Por un lado, este bloque detalla la descripción del mismo espacio social, elemento unificador del proceder de las dos mujeres destacadas hasta ahora en el mundo diegético y, por el otro, es preludio simbólico al segundo vector temático del filme: la contraposición vejez-juventud o, en sentido estricto, la búsqueda por la inmortalidad.

Sec.5 [00:04:05:19 - 00:04:54:18] ***Inmersión al mundo prohibido.*** D=48.98 s.
Plano secuencia 1.

---Secuencia del mediometraje casi exacta---



Como en *Dumplings* treinta y siete minutos, este fragmento también corresponde al primer plano secuencia de la versión extendida del filme; aporta información sobre los personajes a través de su discurso figural directo; y da paso a la focalización interna. No obstante, cabe señalar una sutil diferencia, casi imperceptible, que apresura el final de la toma y, que si bien no tiene mayor peso en la historia, sí propicia que esta secuencia ocupe menos segundos en pantalla en relación al mediometraje: tía Mei extiende un vaso con agua a su visitante quien lo acepta y se dirige con él hacia la mesa de la estancia. Corte a:

Sec.6 [00:04:54:19 - 00:06:14:11]

***La conversación:
dumplings y la juventud eterna.***

D=79.74 s.

---Secuencia del mediometraje con nuevos fragmentos intercalados---

La Sra. Lee acepta el gesto de atención y también la invitación a ocupar asiento en la estancia por parte de la anfitriona. Como punto y aparte, ésta cierra la cortina de ese *lugar prohibido*, impidiendo la vista desde el exterior de la cámara, e inicia un acto introductorio a la misma charla de la versión corta del filme, encargada de revelar tanto visual, como verbalmente, la relación del platillo, los *dumplings*, con la juventud eterna.



Aunque las imágenes de dicho prefacio inducen al argumento de la contraposición de la apariencia física de Mei y su supuesta vejez, con ellas sólo se alarga el tiempo del relato: la mujer se limita a pedir que se le adivine su edad. Se posiciona de pie, a la derecha del encuadre, con el *rostro cortado* por el lente cinematográfico. Su interlocutora, sentada, en contracara a ella, la observa. Corte, cambio de perspectiva; para que la luz que entra por la ventana la ayude a esclarecer su cálculo, tía Mei recomienda a su clienta cambiar de sitio. Mientras tanto, la joven anfitriona se pone en cuclillas, recoge botana al centro de la mesa y su rostro entra a cuadro. Corte. Sonríe y vuelve a preguntar su edad. Corte. Viene la conversación ya descrita en el capítulo anterior.

Sec.7 [00:06:14:12 - 00:08:58:10]

La receta. Preparación 1.

D=163.96 s.

---Secuencia del medimetraje con nuevos fragmentos intercalados---

En esta versión extendida de *Dumplings* se narra con mayor precisión la forma de preparar el platillo típico oriental. Es más sencillo atender los cambios en ritmo y tipo de montaje, responsables de la connotación violenta del acto, así como del contraste entre las personalidades de las protagonistas.

Toma a detalle. Las manos de tía Mei trozan con un machete materia rosada semi transparente. Corte, elipsis, ahora rebanan col; corte, elipsis, la mujer agrega un *huevo*. Corte y combina los ingredientes. El sonido es puramente ambiental y empático. Se trata de la primera etapa en la

realización de la pasta rellena de carne. Los encuadres, formas y matices llaman a la crudeza y viscosidad del mágico ingrediente secreto.

Baja la velocidad de la sucesión de imágenes. Viene una disyunción proximal -ya observada en el mediometraje-, que permite captar el proceder simultáneo de la Sra. Lee en la estancia y Mei en la cocina. No obstante, se añade una situación. Tía Mei transgrede el espacio donde se halla su visitante sólo para mostrarle la calidad del repollo, instruirle cómo afinará los cortes y qué más pondrá en el relleno. En voz off, la Sra. Lee dice que haga lo que le parezca.



Acto seguido, la cámara comienza a moverse y capta momentos tal cual de la versión corta de *Dumplings*: la ex actriz curiosear por el lugar; se enfrenta a su *yo* presente ante el espejo; se sorprende por la antigüedad del retrato de tía Mei.

En tanto, la sucesión final de tomas que narra la *Preparación uno*, incorpora un segmento sin demasiada relevancia. Luego de que la cocinera rellena un *dumpling*, lo apila junto a otros en una tabla -elipsis corta-. La secuencia no muestra más alteraciones. Close up definitivo a Mei: “*el sabor estalla en la boca*”.

Sec.8 [00:08:58:11 - 00:13:18:04]

El primer bocado.

D=259.72 s.

---Secuencia del mediometraje con nuevos fragmentos intercalados---

A diferencia del filme corto, al *Primer bocado* no sólo se le destina mayor tiempo en pantalla, sino más peso discursivo. De entrada, la Sra. Lee no quita

la mirada nerviosa al platillo desde que Mei lo lleva a la mesa; por otro lado, se posponen las imágenes que *dilatan* la ejecución del hecho. En su lugar, se añade un enunciado reiterativo del valor y las propiedades de la pasta rellena de carne.

Cuando el primer *dumpling* llega a la boca de Lee, inesperadamente ella lo escupe. Lo narrado sugiere que está demasiado caliente o que tal vez ha provocado asco, pero, a nivel retórico, el rechazo corresponde a la duda humana ante lo desconocido. En el largometraje se ha retardado la acepción de la transgresión central –el canibalismo–, hecho que catalizará la evolución dramática de la protagonista.



El desarrollo del relato recae nuevamente en los actos de tía Mei. Una vez que el *dumpling* toca el suelo, la perrita French Poodle se acerca y lo olfatea. La cocinera la aleja mientras comenta las propiedades nutritivas del guiso; acto seguido, construye una analogía entre los *cosméticos* y su pasta rellena de carne, al tiempo que entierra el ejemplar devuelto en una maceta con una planta. De esta manera, insiste en que el rejuvenecimiento de una mujer se logra desde el *interior*, y que sólo *su fórmula secreta* puede conseguirlo.

Dicha recurrencia en focalización externa tiñe de suspenso el proceder de la Sra. Lee. A partir de que vuelve a tomar la cuchara y empieza a degustar los *dumplings* en caldillo, se escucha el *leitmotiv* estridente; se incorporan las imágenes encargadas de la dilatación temporal. La secuencia concluye igual que en el mediometraje: un sumario fondeado por el canto de

Mei, cuyo remate son los cuadros simbólicos de niños portando ofrendas.
Corte a:

Sec.9	[00:13:18:05 - 00:15:37:18]	Los embriones de ave: El esposo de la Sra. Lee	D=139.57 s.
--------------	--------------------------------	---	-------------

Cambio de espacio y tiempo. Exterior, plano medio. Una mujer con vestimenta de trabajadora doméstica atraviesa una puerta. Corte, un movimiento boom up permite apreciar a un tren que se interna entre grandes árboles y, más allá, un panorama de enormes y modernos edificios. Fondea un coro masculino. Corte. Mediante un travelling se sigue a la figura de un hombre que nada en una piscina; tiene el cabello canoso, es de edad madura. Corte, elipsis, toma abierta. Ahora, él se halla recostado sobre una camilla de playa y lo acompañan dos mujeres. Una es la empleada doméstica y la otra, una joven que viste un ligero conjunto azul, color prevaleciente, que combina con los demás elementos de la imagen como el agua de la alberca y las toallas de otros usuarios.



La narración da cabida al discurso figural directo en voz del tercer personaje con énfasis en la historia, el varón que reposa en el entorno lujoso: “*Los muebles de la **cocina** estarán mañana; quédate en la casa*”, sugiere a la chica frente a él. Corte, la toma se cierra, delimita la conversación. Ella le está dando un masaje de pies.

Esta primera línea de diálogo es prospectiva y se complementa con un imperativo. Alude a una remodelación y es muy posible que anticipe el

rumbo de la narración marco, o bien, el de un subnivel narrativo. Asimismo, refiere al simbólico espacio de la cocina, que si bien no guarda una relación explícita con quienes intervienen en la presente secuencia, sí mantiene latente la temática.

El hombre reitera detalles de la proposición. Pero antes de recibir una respuesta, las palabras en off de la sirvienta lo interrumpen educadamente: “Disculpe Sr. Lee, he de llevarle el **tónico** a la Sra. Lee”. Y el señor la despide con un movimiento de mano. Del simple enunciado se desprenden algunas consideraciones. Por un lado, la revelación del nombre del *efecto de sentido* – personaje, en términos de Luz Aurora Pimentel–, así como la confirmación de su status quo. En este caso, tal efecto se aplica en otro, es decir, en la esposa, en la protagonista, en la Sra. Lee, y se traduce en la síntesis estereotipada de la dominación: el cónyuge cuya naturaleza y poder económico influyen directamente en la individualidad de su pareja.

Así, aunque la trabajadora doméstica atiende por igual al matrimonio, calla el principio de una infidelidad por el lado masculino. Opta por excluirse de la charla; se dirige a la Sra. Lee, ubicada dentro del espacio diegético próximo, a entregarle un *tónico*, un elemento para la belleza, un guiño simbólico que mantiene viva el tema del rejuvenecimiento.

La narración continúa con las acciones del esposo y su joven acompañante. Diálogos e imágenes producen un paralelismo multipercibido a la idea del consumo de los *dumplings* desde el significado de la degustación de un huevo³, una figura tan recurrida en ambos filmes:

³ El huevo es un símbolo universal, considerando que contiene el germen a partir del cual se desarrolla la manifestación. El nacimiento del mundo a partir de un huevo es una idea común a casi todas las antiguas civilizaciones. El huevo es a menudo una representación del poder creador de la luz; confirma y promete la resurrección como retorno. Así, en numerosos sepulcros prehistóricos de Rusia y Suecia se han hallado huevos de arcilla, depositados como emblemas de la *inmortalidad*. Cabe señalar que las reglas órficas *prohibían comerlos*; se ofrecían a los muertos como alimento prenda del *renacimiento*. En las tradiciones chinas, antes de toda distinción entre el cielo y la tierra, el propio caos tenía la apariencia de un huevo de gallina. Al cabo de 18 mil años, número que simboliza lo indefinido, el huevo se abre: los elementos pesados forman la tierra, *yin* y los ligeros el cielo, *yang*. Además, “the Chinese believe eggs symbolize fertility. After a baby is born, parents may hold a ‘red egg and ginger party’, where they pass out hard boiled eggs to announce the birth. (In some regions of China

Luego de que el Sr. Lee confirma que, a causa de la remodelación de su casa, se halla hospedado en el *hotel*, su masajista cambia de posición para continuar su labor en sus piernas. Esto provoca que él la acaricie y que ella reaccione diciéndole que se comporte, pero sin muestra de mayor aversión. El infiel contesta que dejará de hacerlo sólo hasta que le lleve su *comida*. En tanto, toma un *huevo* e intenta romperlo al estrecharlo contra la suave piel de los muslos a su lado; la chica rezonga que no sea travieso y vuelve a ocupar su lugar, a una distancia razonable del cliente. Desde ahí arremete contra el aspecto del huevo llamándolo *horrible, asqueroso*, lo que incita al patrón a acercárselo a modo de mofa. Esta divertida complicidad, contrasta visualmente con el embrión de ave que el esposo de Lee se lleva a la boca. Lo saborea crudo, sin gestos. Corte a:

La narración se torna simultánea. En cuadro aparece la Sra. Lee, cubierta sólo con una bata de baño, sentada en la cama de una habitación; no quita la vista de la ventana. Se trata de una focalización interna puesto que la protagonista constata el actuar de su marido que al espectador ya se le ha anticipado. A su lado, la empleada doméstica le acerca *sopa* en un termo, y ella la acepta sin cambiar su gesto serio y de preocupación; sólo abre los labios para preguntarle si recibió alguna orden del Sr. Lee, cuestión retrospectiva, de incertidumbre, de mujer traicionada, que recibe una respuesta negativa. Corte a:

Sec.10 [00:15:37:19 - 00:16:49:11] ***De compras en el hospital: Mei adquiere el ingrediente clandestino.*** D=71.73 s.

---Secuencia del medimetraje con nuevos fragmentos intercalados---

the number of eggs presented depends on the sex of the child: an even number for a girl and an odd number if a boy has been born)".

En: http://www.acropolis.org.uy/Investiga_y_Comparte/Simbolos/Huevo.php
<http://chinesefood.about.com/od/foodfestivals/tp/foodsymbolism.htm>

Al travelling inicial que describe una parte del hospital de Shenzhen, China, se le otorgan más segundos en pantalla. Luego se desarrolla el mismo montaje de la versión corta de *Dumplings*, que narra cómo tía Mei obtiene el ingrediente prohibido. No obstante, planos inéditos con los cuales concluye esta secuencia, aportan, en voz del discurso figural directo de los personajes, datos cruciales que originan la revelación anticipada del móvil del relato, así como el sentido discursivo del texto filmico:

Luego de que Mei gratifica a la enfermera por haberle conseguido y entregado *el material*, la conversación esclarece tres incógnitas en relación al mediometraje a través de una analepsis verbal de gran amplitud. Primera, la adquisición clandestina es un *feto*. Segunda, tía Mei formaba parte del sector salud, era médico, y realizaba alrededor de diez *abortos* al día. Tercera, el actuar de la protagonista está *justificado*, ya que tal práctica, en sus palabras, es *la ayuda* al pueblo de China.



Dicha situación añadida posee una función de suma importancia tanto por su lugar en el texto filmico, como por su papel en la construcción del sentido en torno al perfil de “la joven de los *dumplings*”. De igual forma, a partir de este momento es más sencillo descifrar el por qué del ritmo narrativo, es decir, el trasfondo psicológico y discursivo del énfasis a la ilegalidad mediante el montaje.

Sec.11 [00:16:49:12 - 00:17:49:24]

Evasión 2. Mei en la frontera china.

D=60.49 s.

---Secuencia del mediometraje con nuevos fragmentos intercalados---

Gracias a la recurrencia a la *repetición* en la forma de relatar, ahora se entiende perfectamente el sentido del inicio del filme. La *Evasión I* se complementa con esta secuencia y juntas, refuerzan el discurso sobre el mercado clandestino de fetos en China y Hong Kong. La noción de frontera obtiene mayor importancia.

Por otro lado, se narra la *evasión* tal cual como en *Dumplings* treinta y siete minutos, pero, una vez más, al final se suman más segundos-relato.

Tras la revisión de los contenedores de comida blanquirojos de tía Mei a través de la banda de rayos X, un policía llama a examinarlos por segunda vez. Con ello se acentúa el valor del hecho y, con la información dada en la escena precedente, el instante se torna tenso. Así, la cámara ocupa el lugar de los ojos del agente enlazándose con la mirada de Lee en un *close up*. Esta ocularización interna primaria permite vislumbrar a detalle la expresión de la mujer mientras construye una mentira -deducida de la focalización interna-, pues, pasivamente, afirma que los **huevos**, el jamón y el arroz son comida para *su hijo*.



El personaje sale bien librado de la situación y ha puesto de manifiesto su postura en la trama: una figura cuya apariencia contrasta con la ilegalidad de sus actos y, aún más, de su gravedad. El suspenso se asoma. Corte, elipsis, Mei atraviesa un simbólico espacio oriental rojo, para llegar a su vecindario. La toma es abierta. Corte a:

---Secuencia del mediometraje con nuevos fragmentos intercalados---

Interior, plano cerrado que capta a la Sra. Lee de espaldas. Ella viste un conjunto naranja que enuncia el tercer día de la historia.

El plano sonoro capta la atención al anunciar la aparición de un metarrelato que a su vez, funciona como analepsis significativa de la ex actriz, ahora postrada en la estancia de tía Mei. Ante un televisor encendido, ella se observa a sí misma, *dando vida a un personaje más joven y manteniendo una discusión de noviazgo*. Así, la temática de esta ficción en el subnivel narrativo es acorde a la del plano principal: Lee, ensimismada, se enfrenta a su *pasado*, justo antes de degustar por segunda ocasión el platillo que le augura un *futuro* próspero.



Corte. Para mostrar la acción paralela, la cámara vuelve a posicionarse en la cocina donde tía Mei prepara el guiso. Un dolly de derecha a izquierda, traza la disyunción proximal que separa ambos micro espacios dentro del *lugar prohibido*. Entonces, la cocinera se acerca a la pared divisoria y grita a su clienta que grabó la serie donde solía actuar, reafirmando el valor del hecho en la construcción dramática de la protagonista. La reacción de ésta se traduce en hartazgo; se pone de pie y apaga el televisor. Corte, plano medio, se logra una composición fotográfica muy simbólica: Lee se postra ligeramente al centro izquierda inferior de una pared verde; se refleja en un espejo oval colgado encima de ella, a unos

centímetros en la misma dirección. Corte. La mujer revisa su bolso porque suena su teléfono móvil.

La llamada es otro recurso que enriquece el ritmo narrativo, pues dirige la atención a un nuevo argumento: la incapacidad del matrimonio Lee de tener hijos. Al contestar, el discurso figural directo del personaje, revela que el interlocutor, sin rastro visual o sonoro alguno, es un chico de trece años, hijo de una amiga suya, quien la ha elegido como “patrocinadora”; las palabras orgullosas de Lee constatan que, pese a la conducta *precoz* y de *despilfarro* del chico, a ella le agrada solventar sus “travesuras”.

Aunque la participación narrativa de dicho episodio es nula en el relato marco, aguarda un significado de *añoranza* para la Sra. Lee. Este se interrelaciona con la pregunta de Mei que viene a continuación: “¿aquél con quien conversaba era su hijo?”. Respuesta: “¿tan mayor le parezco?”. Y entonces inicia la charla ya vista en el mediometraje: “¿alguna vez ha pensado en tener hijos...?”...

Tras la conversación, donde Lee pide algo más potente y la extravagante cocinera revela que los fetos del quinto o sexto mes son los mejores, se incorpora otra acción burda e inédita al final de la secuencia. La “joven de los *dumplings*” saca un par de revistas para mostrarle a su visitante una fotografía de otra supuesta cliente de 80 años que, luego de ingerir un feto se sintió como una adolescente. La ex actriz hojea la publicación mientras tía Mei abandona la estancia para proseguir con la preparación del guiso. Corte.

Sec.13 [00:20:56:10 - 00:23:00:16]

Preparación 2.

D=124.29 s.

A diferencia del mediometraje, donde la segunda preparación funge como mera transición al acto realmente impactante de la degustación de los *dumplings*, aquí, este mismo bloque de imágenes -inéditas-, se utiliza como una evocación explícita del significado de muerte para los dos personajes protagónicos. El montaje simultáneo crea suspenso, tensión, y permite develar, a través de la discurso figural directo en modo dramático, una

postura crítica en torno al sentido del aborto en contrapartida a la vida. Por primera vez en ambos relatos, se alude abiertamente al miedo humano por lo prohibido, al tiempo que se sazona sin escrúpulos la evidencia del homicidio. Todo esto justifica una nueva narración simultánea que otorga más segundos en pantalla:

Interior, cocina. Tía Mei troza con un machete carne de feto. La acción se acompaña de un ruido estridente, añadido, como de cuchillos que se afilan y que prevalece. Corte a la estancia; acciones paralelas. La Sra. Lee se pone de pie y tímidamente se acerca a la pared, la frontera simbólica a lo profano. Corte, detalle a las rebanadas. Corte, regreso a la sala; la cámara enfoca el reflejo de la clienta en otro espejo. Fade a negros; el encuadre se cierra, el aparato filmico panea de izquierda a derecha para enfatizar en las figuras de porcelana que adornan la casa de Mei, en su mayoría, religiosas, femeninas y orientales; resaltan las de Mao Tse Tung y la católica virgen de Guadalupe⁴.

Corte, la narración continúa. La Sra. Lee está recargada en el muro tratando de escuchar cómo se preparan los *dumplings* del otro lado -llamado a la incertidumbre-. Corte, plano cerrado. En la cocina, tía Mei limpia sus dedos con el machete; quita los residuos del relleno rojizo de feto -situación en focalización espectral⁵-. Corte, regreso a la estancia: Lee se refleja en el espejo oval de la estancia -enfrentamiento con su *yo* presente-; cambia de posición y de pronto se escucha una exagerada estridencia de cuchillo, extradiegética, pero que tiene efecto en ella, pues la altera, denotando el terror en puerta: ya no hay cambio de espacio; la “extravagante cocinera” deja el lugar profano y aparece ante su clienta mostrándole su “ingrediente secreto”. Lee de inmediato se voltea por el impacto visual.

⁴ Alusión discursiva a la “crisis de identidad” de los hongkoneses referida en el capítulo I. Se trata de un recurso a símbolos para mantener viva la idea de la integración de las idiosincrasias británica y china.

⁵ Típica del suspenso. El saber del espectador supera al del personaje.



En tanto, el plano sonoro, además de desempeñar una función dramática, matiza el argumento en torno a las prácticas médicas ilegales, el cual obviamente aterriza en el aborto. Por un instante cesa el conjunto de *leitmotivs* para dar cabida al discurso figural directo. Las palabras de tía Mei, dispuestas en analépsis, no sólo expresan rasgos autobiográficos, sino dirigen la situación a una antítesis discursiva:

Tía Mei: -A Lee- *“¿Todavía tiene miedo? -Risas-. Antes era médico... Sólo las mentes privilegiadas podían estudiar medicina en China... Mi fuerte era la cirugía incruenta, sin nada de sangre”*.

Sra. Lee: *“Por lo tanto usted ha salvado muchas vidas”*.

Tía Mei: *“Terminó mi labor. Todos tenemos nuestro propio destino del que nadie puede escapar...”*.

Corte. Desde una toma exterior, abierta, se percibe a tía Mei tras su ventana. El arte cinematográfico permite recordar su inmersión en ese mundo prohibido, al mismo tiempo que enuncia la relevante pausa a su labor culinaria. Corte, regreso al interior, imagen cerrada de la Sra. Lee reflexionando; es el plano visual de la profunda reflexión con que remata la *Preparación dos*:

Tía Mei: *“...Debemos atesorar nuestro tiempo y vivir lo mejor que podamos”*.

Entra una música más relajada. Lee se sienta. Corte a:

Elipsis, plano a detalle. La Sra. Lee degusta un *dumpling*; toma otro con palillos chinos. Se exaltan los sonidos y fondea una música empática oriental. La toma se abre, la cámara se mueve ligeramente y permite descubrir la mirada perdida de la mujer que no repara en su consumo rápido. Corte. La lógica temporal del relato marco se interrumpe: en pantalla aparece una serie de imágenes que recrean la misma situación pero llevada a cabo en diferentes instantes diegéticos, no necesariamente sucesivos. Por primera vez en ambos relatos cinematográficos, un conjunto de prolepsis recuerdan la magia de la ficción y su simbolismo se impone, momentáneamente, a la posibilidad narrativa del séptimo arte:

Plano medio, lateral; Lee, con vestimenta y actitud diferentes, acerca otro *dumpling* a sus labios -tight shot-. Corte, nueva prolepsis; la toma en picada sutil es exactamente una de las imágenes finales del mediometraje, memorable porque la mirada de la mujer, quien ahora porta un traje sastre blanco, se enlaza con el lente cinematográfico. Corte, tercera prolepsis, la música de fondo recuerda a las melodías europeas de acordeón, usualmente presentes en situaciones gastronómicas; aquí la protagonista tiene movimientos más lentos, incluso graciosos, que contrastan con los significados de su proceder acumulados hasta el momento. Corte, toma a un espejo desde donde se observa su reflejo fuera de foco. Corte, regreso a la imagen en picada que remata lentamente: la Sra. Lee vuelve a *mirar* al espectador mientras degusta decidida la pasta rellena de feto.

Corte tras corte, los *dumplings* son *destrozados* por la boca de la Sra. Lee. Buena parte de la importancia de dicha acción, simple si se tratase de forma aislada, se debe a su constante repetición. La secuencia narra *el segundo bocado*, pero enuncia una cantidad -abierto a consideración del espectador- de bocados necesarios para que Lee se sumerja en su pecado y la adicción le impida el retroceso; un número desconocido de *visitas* a tía Mei; un total incógnito de fetos que *fueron* abortados, cocinados, degustados.



El plano sonoro sostiene gran peso de la evocación. Fondean acordes estridentes, junto a los propios del masticar exaltados...

Sec.15 [00:24:13:10 - 00:25:54:19] **La infidelidad del Sr. Lee.** D=101.40 s.

---Secuencia del medimetraje con nuevos fragmentos intercalados---

El plano secuencia de la relación sexual del Sr. Lee con su amante se conserva segundo a segundo. Sin embargo, no ocupa la misma posición dentro del orden de acontecimientos visto en *Dumplings* treinta y siete minutos, y ya no es el único contenido de la secuencia, pues otras acciones se incorporan a fin de enriquecer el valor de esta infidelidad en la diégesis.

Luego de que el lente cinematográfico se desplaza de manera ascendente sobre los cuerpos desnudos, suena el teléfono móvil del hombre, lo que provoca que la pareja se separe por un instante. *Mientras* la llamada es atendida, la actitud *perversa* de la joven amante es más perceptible. Corte a:

Cambio de plano -medium shot-, espacio -exterior, una pastelería-, y tiempo histórico -tras el otro auricular, la Sra. Lee presenta otro cambio de vestimenta, lo que supone un nuevo día-. El paso a la narración simultánea, no sólo sirve para añadir veracidad a la posición espacial de los personajes; permite acentuar el valor de la información verbal que está a punto de emitirse, mediante el nivel dramático de la propia situación, esto es, la imagen cinematográfica:



En una charla cotidiana y burda, Lee pregunta a su marido si desea que le lleve un postre de su pastelería favorita. La perspectiva, por lo pronto, mantiene vivo el significado de la degustación. Corte, regreso al espacio-tiempo visual inicial: él le miente, responde que está trabajando y que llegará tarde a casa; la voz en off de su esposa llama a recordar su *aniversario* que, en la diégesis, corresponde al día siguiente. El Sr. Lee *promete* estar con ella.

Desde el último corte, la cámara no ha dejado de captar, en una toma cerrada, a la amante jugueteando en la cama. Composición e iluminación congratulan su belleza juvenil. Sin embargo, esta abstracción está restringida para la Sra. Lee, por lo que la focalización espectral, adjudica otro grado de connotación negativa del hecho, en relación al medimetraje.

Finalmente, cabe decir que, tanto por el rol, como por el actuar de la amante en su primera aparición, es muy posible adivinar que tendrá mayor participación en *Dumplings* noventa y un minutos.

Sec.16 [00:25:54:20 - 00:27:23:16] **Señores Lee. Conversación de un matrimonio en un hotel.** D=88.85 s.

---Secuencia del medimetraje con nuevos fragmentos intercalados---

Igual que en la escena anterior, los primeros 71 segundos del plano secuencia de la *conversación de un matrimonio en un hotel*, del medimetraje se conservan. A nivel relato, ahora se puede comprender la relación de este fragmento con la primera infidelidad y, asimismo, por su posición en la trama, añade más sentido a la dimensión actuarial de los personajes. Continúa la tendencia negativa para el Sr. Lee.

Cabe señalar que al final sólo se añaden unos segundos a una acción irrelevante de Lee, cuando toma ropa y la coloca en su maleta. Eso quiere decir que la pareja está a punto de partir del hotel. El enunciado quizás guarde cierta relevancia, en tanto sugiera que Lee se aleja poco a poco del tormento que no enfrenta.



Sec.17 [00:27:23:17 - 00:29:17:23]

El segundo bocado. 2.

D=114.28 s.

---Secuencia del mediometraje con nuevos fragmentos intercalados---

Este apartado no es más que la continuación de la lógica narrativa, truncada, de la secuencia catorce.

Se presenta un retorno, esta vez no sólo espacial, sino temporal al lugar prohibido, la casa de Mei. Ahí, sentadas frente a frente, las dos mujeres protagonistas sostienen la conversación explícita de los crujidos provocados por la degustación de los fetos. Como en el mediometraje, el tema del canibalismo ya no tiene el peso del prejuicio sobre las mujeres.



Se incorporan algunos segundos de sonido e imagen en movimiento, una ligera variación respecto a la versión corta del filme, que sólo describen acciones burdas antes de que la ex actriz reclame mejores resultados. En el plano sonoro, una tenue melodía oriental fondea; añade dramatismo, haciendo de la Sra. Lee el punto focal de la escena. En pantalla, en tanto, la anfitriona lleva a la mesa el postre antes de atender al llamado de su clienta.

Los treinta y dos segundos restantes de la secuencia se desarrollan del mismo modo que en la versión corta de *Dumplings*. Sirven para afianzar el pedido de Lee por la receta más potente, y la promesa de Mei para conseguírsela. Al final, arriban Kate y su madre...

Sec.18 [00:29:17:24 - 00:32:00:12] ***El arribo de Kate y su mamá a casa de tía Mei.*** D=162.56 s.

---Secuencia del mediometraje con nuevos fragmentos intercalados---

La corta serie de tomas que narra la aparición de los nuevos personajes, Kate y su madre, en el relato, es la misma que en *Dumplings* treinta y siete minutos. Solamente varían algunos detalles casi imperceptibles como la posición exacta de un encuadre, o la omisión del último plano general del vecindario, que en el mediometraje sirve de transición a la siguiente secuencia.

Pero, luego del saludo y la presentación ya descritos en el capítulo precedente, *El arribo de Kate y su mamá a casa de tía Mei*, se extiende a fin de incorporar la *justificación* del motivo de la visita, contenida en una conversación dentro del “lugar prohibido”, narrada a su vez mediante un montaje simple de contraplanos.

La importancia de dicha justificación radica en el sentido que puede o no otorgar a la historia, ya que se constituye de tres momentos clave. En el primero, la madre de Kate, al suplicar que le practique un aborto clandestino a la adolescente, recuerda que Mei era un gran médico en China y la refiere como “el mercado negro, a lo que la extravagante cocinera lo niega y le

recomienda visitar el hospital de Shenzhen donde es legal. En el segundo, Mei insiste en los altos riesgos, pues la joven de quince años ya se encuentra en el quinto mes de embarazo -dato con relación directa a la secuencia 12, donde se anuncian los supuestos valores nutritivos de los fetos con esa temporalidad-. En la tercera, en tanto, se revela que Kate fue violada por su propio padre.



La ejecución del discurso figural directo a modo de diálogo devela, además, matices de la psicología de las tres mujeres. Tía Mei no acepta de inmediato la propuesta; su postura -que antepone el peligro- es la antítesis a su participación hasta este punto del relato. Así, ella abre nuevamente la puerta al suspenso con la incógnita de la realización o no del aborto. Por su parte, la madre deja en claro su perfil sumiso, contrariado, conservador. Kate, se halla en un nivel todavía más deplorable aún, pues ni siquiera emite palabra alguna.

Sec.19 [00:32:00:13 - 00:32:22:21] ***La segunda infidelidad del Sr. Lee.*** D=22.38 s.

---Secuencia exacta del mediometrage---



Sec.20 [00:32:22:22 - 00:38:28:15] **De visita al nuevo hogar de los Lee.** D=365.76 s.

Aunque la presente secuencia no aparece en *Dumplings* treinta y siete minutos, su papel en esta versión destaca tanto por la cantidad considerable de segundos en pantalla destinados, como por la profunda revisión verbal y simbólica a la psicología de la Sra. Lee, en pos de la infidelidad de su esposo. El peso narrativo de la primera parte de la *Visita al nuevo hogar de los Lee*, recae en un selecto bloque de imágenes, con refuerzo sonoro dramático:

Elipsis devenida de la secuencia diecinueve. El relato se posiciona en un nuevo espacio y tiempo –exterior, día, paisaje urbano–, que constituyen el contexto contrastante que dará cabida a la frustración e impotencia de la ex actriz, no enunciadas tan ampliamente en el filme anterior.

En un sitio urbano y exclusivo, La Sra. Lee y tía Mei suben por una pendiente, cada una atajándose con su sombrilla del clima soleado. Corte. Escaleras arriba, en una estación de ferrocarril, la joven amante del Sr. Lee – vista en la secuencia previa– está de espaldas, entretenida con un teléfono celular. Corte, contraplano. Por el pasmo de verla, Lee baja su sombrilla y emprende carrera hacia ella, ante los ojos atónitos de Mei. Corte, toma abierta. La amante habla por el móvil. Corte, elipsis sutil, toma más abierta. Lee llega hasta donde la chica *aguardaba* y mira desesperada en todas direcciones..., el tren es lo único que *en realidad* se ha marchado.

El plano sonoro ha reforzado el significado de la situación: los acordes agudos, empáticos, han añadido suspenso a un hecho evidentemente ilusorio

en la diégesis: el producto del estado psicológico de la Sra. Lee, lo que sus ojos, y por supuesto los del espectador, han visualizado. Fondea música melancólica; la ex actriz, agitada, se queda cabizbaja en la estación. Corte a:

Tomas de ubicación para lograr una nueva elipsis sutil. Tía Mei y su clienta han arribado a una enorme y lujosa mansión en donde albañiles y pintores trabajan en sus acabados. La anfitriona se interna corriendo. Corte, los encuadres se cierran. Sin perder su ritmo, ella aparece en otra estancia portando un cartón contenedor de *huevos*; la cámara lo enfoca y lo sigue en su fugaz trayectoria hasta el suelo, pues Lee lo ha soltado intencionalmente: los huevos reciben múltiples pisadas enfurecidas ante las miradas impasibles de algunos empleados. El silencio se ha impuesto a los sonidos ambientales. Corte, en la pantalla se detalla la cruda imagen de texturas viscosas y fluidos mezclados entre los cascarones; repentinamente, una chispa sonora llama al terror: una pequeña ave empapada surge del caldo, sobresaltando por un instante a la agresora y a una trabajadora doméstica detrás de ella. La Sra. Lee no claudica, se toma un par de segundos y, acompañada de otra estridencia extradiegética, asesta al empapado sobreviviente un feroz pisotón. Resuena el eco agudo luego del nauseabundo sonido del impacto...

Corte, una vez descargada su ira, la Sra. Lee sale de cuadro. La trabajadora doméstica, deja a un lado la olla y *otra ave muerta* que ya llevaba, y procede a recoger los huevos. Tía Mei ha contemplado la escena completa. Corte, toma de gusano: Mei se aleja del lugar; la composición fotográfica permite observar dos fuentes apiladas cuyas figuras esculpidas en la base son ángeles bebés. El agua corre. Corte.

Este fragmento del largometraje es otro ejemplo para hacer notar la labor de Fruit Chan en cuanto a lo profilmico. Los detalles de la puesta en escena, y ella misma, contienen altos niveles de sustancia simbólica, matiz del hilo narrativo. Si bien, la secuencia puede traducirse textualmente como “la desesperación de la Sra. Lee la lleva a desahogarse con su proveedora de esperanzas”, el director la convierte en toda una experiencia multipercibida

de paralelismos, metáforas, suspenso y repugnancia; retoma los detalles más sugerentes de la historia –huevos, aves, ángeles, servidumbre, niños–, y los incorpora audiovisualmente para construir nociones de repugnancia y desperdicio, proponiendo así, una idea mucho más compleja que la desesperación de la mujer traicionada.



Ahora bien, la segunda parte de la *Visita al nuevo hogar de los Lee*, delega al discurso figural directo en modo de diálogo, el comentario significativo alterno a la lógica narrativa. En otras palabras, la plática entre la Sra. Lee y tía Mei mientras ambas recorren la mansión –relato marco–, no es más que una descripción, enunciada en gran medida en voz retrospectiva, del perfil *actorial* de los esposos Lee; se expresan, asimismo, datos sobre otra faceta biográfica de tía Mei y, por supuesto, todo el tiempo persiste el discurso social implícito. Las líneas son las siguientes:

Tía Mei: “¡Vaya, su hogar es inmenso!”.

Sra. Lee: “¿Y qué? *Está vacío. **Es una casa, no un hogar.** Es seguro que mi marido **está ahora** con una mujer más joven”.*

Tía Mei: “¿No le ha notado él ningún cambio?”.

Sra. Lee: “No me queda mucho tiempo. ¡Consígame lo mejor **cuanto antes!**”.

En este instante, tía Mei coge un cuadro fotográfico de su clienta años atrás, de entre los diversos objetos al interior de la mansión, que indiscutiblemente reiteran la mudanza de los Lee.

Tía Mei -observando la imagen-: “Por la juventud y la belleza, las mujeres **siempre** han luchado contra el tiempo”.

Sra. Lee: “Cuando era jovencita **siempre solía** estar sonriendo. Después del instituto, trabajé en una serie de televisión, y de repente me hice famosa. El Sr. Lee era el patrocinador de mi programa. Un día, en una de mis actuaciones, **me caí y él me sostuvo**”.

Tía Mei: “¿Así se casó con él?”.

Sra. Lee: “Yo sólo tenía 20 años. A esa edad, las chicas sólo piensan en un matrimonio perfecto. Él tenía treinta y tantos... Creí que **viviríamos felices siempre**”.

Tía Mei: “A **todos** los hombres les gustan las chicas de 20 años”.

Sra. Lee: “No importa que ellos tengan treinta, cuarenta, cincuenta, sesenta... **Es la ley de la naturaleza**; no pueden resistirse a un cuerpo de 20 años... A él se lo puedo pasar por alto, siempre y cuando no haga ostentación de ello”.

Tía Mei: “Todos los hombres son iguales. Siempre piensan en sexo. ¿Qué tiene de bueno una jovencita de 20 años?”.

Sra. Lee: “¿Y usted?”.

Tía Mei: “Mucho peor. Rompí con mi primer amor y me casé con un cocinero tarado... En ese entonces, todos los chinos querían venir a Hong Kong; hubieran hecho lo que fuera por una credencial **de identidad de Hong Kong**... Y yo, tuve que luchar muy fuerte para obtener mi residencia, pero también me divorcié. -A Lee- No creo que usted se atreva a divorciarse. Mujeres como usted las hay en todas partes. **Alégrese de haberme conocido**; de lo contrario, en cinco años, sería la ex mujer; dentro de diez, la ex ex

mujer; y dentro de quince **no sería nadie**. A diferencia de usted, yo dirijo mi propio negocio. Quizás usted sea rica, pero yo soy libre”.

Las últimas palabras de Mei pasan de la voz retrospectiva a prospectiva; rematan con el presente. Corte, toma abierta. La extravagante cocinera canta ridículamente mientras disfruta de la piscina de la mansión, todavía en mantenimiento. Invita a la anfitriona a incorporarse, pero ella ya no da el rostro: la cámara sólo capta a sus pies, caminando lento sobre el borde... Corte a:

Sec.21 [00:38:28:16 - 00:39:16:11] **El escalofriante hogar del ingrediente especial** D=47.81 s.

Tía Mei sale del departamento donde habitan Kate y su madre. Ello se deduce porque esta última la despide agradeciendo algo, -dato en focalización externa, no explícito a pesar de su obvia relación con la secuencia dieciocho-.

Tras unos pasos Mei establece una disyunción distal: marca su teléfono celular, se escucha la voz de la interlocutora, la Sra. Lee en segundo plano sonoro; la extravagante cocinera se limita a enunciar: “*Todavía no. Hay cosas que el dinero no puede comprar, como **el amor** [sarcasmo, crítica]. Es muy difícil **de encontrar** [referencia al feto]. Adiós”.*

Estas líneas no sugieren la imposibilidad de hallar el ingrediente clandestino, sino una cínica advertencia. Es evidente que la protagonista ya dispone del feto, pero, antes de venderlo, debe atizar a su clienta-pupila una fugaz cátedra de vida, gesto producto de su personalidad fuerte y experta. Con esta retórica, el meganarrador ha decidido retardar unos segundos *el hecho visual* del aborto de Kate en la historia, desviando la atención del espectador del hecho narrativo trascendental, a la voz discursiva de la crítica social.



Regreso al plano visual. Mei se acerca a un borde del piso. Dirige su mirada hacia el fondo del edificio que, cabe decir, está construido por niveles circulares apilados, dando una interesante impresión de círculos concéntricos. Close up; la mujer alza la mirada y musita: “*Qué lugar más escalofriante*”. Corte, toma abierta: la imagen con un punto de fuga bien definido hacia la luz al final de la estructura, con una connotación muy especial en el sentido del alumbramiento -como ya se había mencionado en el capítulo anterior-, ha cambiado de posición y de secuencia. Corte a:

Sec.22 [00:39:16:12 - 00:43:42:00] ***El aborto clandestino de Kate.*** D=265.56 s.

---Secuencia del medimetraje con nuevos fragmentos intercalados---

El hecho se extiende; la imagen explícita perdura más tiempo en pantalla. Se añaden poco más de 120 segundos inéditos de suplicio más profundo de la colegiala en su labor de parto inducido. Aunque en términos narrativos se trata del mismo enunciado audiovisual visto en el medimetraje, aquí, el ritmo y la abundancia de tomas audaces resaltan la atmósfera fúnebre.



Tras el legrado “exitoso”, Tía Mei guarda el feto en el refrigerador, triada simbólica muerte-conservación-degustación. Procede a cargar a su clienta y llevarla a un sofá para que descanse; le asegura que su salud mejorará. Sin embargo, el fondo musical sugiere lo contrario. Corte a:

Sec.23	[00:43:42:01 - 00:48:08:19]	<i>El paso al lugar prohibido, la cocina: el horror del ingrediente.</i>	D=266.76 s.
---------------	-----------------------------	---	-------------

---Secuencia exacta del mediometraje---

Como enunciado, esta secuencia no sufre alteraciones especiales; por esa razón, en términos generales, se considera exacta respecto a la versión corta de *Dumplings*. No obstante, en comparativa temporal, *El paso al lugar prohibido, la cocina: el horror del ingrediente*, sí presenta una diferencia considerable: casi sesenta segundos. Un examen minucioso permite concluir que la nueva materia audiovisual en pantalla no es más que la extensión de ciertas tomas; básicamente, a través de ellas, se da mayor cabida al proceso psicológico que vive la Sra. Lee, luego de su brusco enfrentamiento visual con su alimento deseado, el feto. Con el poder de la imagen tanto diegética, como extra diegética, se profundiza en la *descripción* del hecho, no tanto en la sucesión de acontecimientos. El acompañamiento musical, de cuerdas – violines y cellos –, tiene la función empática de enunciar suspenso a través de bellos acordes dramáticos.



Sec.24 [00:48:08:20 - 00:48:42:05]

Preparación 3.

D=33.43 s.

Segmento omitido en *Dumplings* treinta y siete minutos. De modo literal, aquí se pone en marcha la última frase de la Sra. Lee de la secuencia previa: “manos a la obra”. Sin embargo, esta preparación del guiso por tercera ocasión, ya con la plena conciencia del espectador y de los dos personajes sobre la naturaleza del ingrediente principal, sirve, fundamental y nuevamente, para consumir más tiempo-relato. Se conservan la lógica secuencial de los hechos, el espacio y tiempo diegéticos, así como la forma de dosificar la información al espectador –focalización interna–.



Por otro lado, tanto el montaje visual como el sonoro de la *Preparación 3*, se encargan de recordar y resaltar el suspenso –o el horror no explícito– del filme. Las tan recurridas estridencias que, asimismo son la base del *leitmotiv*, se combinan con los ambientales de tía Mei ejecutando su tarea, es decir, imprimiendo fuerza a repetidos cortes con el machete; se escuchan repiques rítmicos acelerados, acompañantes de las fugaces imágenes: *medium* y *tight shot's*, paneos informales; movimientos libres..., todo en

torno a la habilidad de la extravagante cocinera siendo supervisada por la Sra. Lee, cuyo gesto no oculta su impaciencia. Así, este suspenso narrativo deviene del argumento en turno, el canibalismo. Corte a:

Sec.25 [00:48:42:06 - 00:51:47:08] ***El tercer bocado.*** D=185.11 s.

---Secuencia del mediometraje con nuevos fragmentos intercalados---

Otra vez, los nuevos fragmentos no son más que la extensión de ciertas tomas, mismas que conforman esta misma secuencia en la versión corta de *Dumplings*. El hecho relatado no varía: La Sra. Lee disfruta por tercera vez su platillo -el producto especial, o sea, el feto abortado por Kate-, recibe la llamada que le avisa que su marido está hospitalizado y, feliz por los efectos inmediatos, se dirige al nosocomio exponiendo su bello rostro al vértigo de la velocidad...



Sec.26 [00:51:47:09 - 00:56:42:05] ***Señores Lee: encuentro en el hospital.*** D=294.89 s.

---Secuencia del mediometraje con nuevos fragmentos intercalados---

Aquí se extiende el plano secuencia visto en el mediometraje. Los segundos añadidos corresponden a la continuación del juego erótico de los esposos Lee, -noción simbólica de cruzar la frontera- que se torna un tanto más explícito, inclusive tendiendo a lo absurdo, a causa de los movimientos de la figura masculina lisiada y del acompañamiento de los sonidos ambientales

impuestos en primer plano. Asimismo, la dimensión sonora tiene la función de “cerrar” el ciclo de la secuencia, ya que al final entra la misma melodía cliché del inicio que, sarcásticamente, evoca a una situación *gourmet*.



Sec.27 [00:56:42:06 - 00:58:10:15]

La muerte de Kate.

D=88.38 s.

---Secuencia del medimetraje con nuevos fragmentos intercalados---

Como ha ocurrido con las últimas secuencias, *La muerte de Kate* se desarrolla casi sin alteraciones salvo en su parte conclusiva. Se destinan algunos segundos a la agonía de la colegiala y a la desesperación de su madre: “¡No te mueras Kate!...*Es culpa mía*”. Con estas palabras reafirma lo que acontece en pantalla y, a nivel narrativo, redime a Tía Mei de cualquier responsabilidad. El *leitmotiv* tilda el horror de la situación y se mantiene hasta la primera imagen de la siguiente secuencia, cuyo contenido visual supone otro tópico trasgresor, pero más sugerente. Corte a:



Enunciado inédito. Toma interior fija, contrapicada sutil. La Sra. Lee aparece a cuadro moviéndose verticalmente hacia arriba; viste un fino camisón pardo que combina perfectamente con la luz entrante de las ventanas. Ambos matices permiten comprender que se trata de un amanecer diegético. Se escucha un ligero *leitmotiv*; suenan los huesos de la mujer al estirarse. Ella aprecia su piel lentamente; huele sus brazos, estira el cuello y una sonrisa se dibuja en su rostro. Sus ojos se perciben vivaces. Comienza una suave pero alegre pieza musical oriental. Corte, elipsis:



Plano lateral a detalle. La mano derecha del Sr. Lee abre un horno de microondas para sacar un huevo cocido. Corte, la toma se abre. Él, en cuerpo completo, de espaldas, rompe el cascarón y degusta un poco; se da la vuelta dirigiendo su mirada a un punto específico de fuera de campo: corte, el contraplano revela que es hacia la figura de su esposa seleccionando la ropa que mejor le asentará ese día. Corte, elipsis. La cámara regresa con el hombre bebiendo agua. Corte, elipsis, nuevo contraplano con un encuadre más cerrado: la ex actriz ya ha elegido otra prenda ligera, verde y roja, que la hace lucir más jovial. Corte. El marido contempla interesado los movimientos de su conyugue, pero repentinamente suena su teléfono móvil; cambia su semblante, cierra la puerta y desaparece detrás de ella mientras su voz, cerrando un supuesto negocio, perdura. Corte, la Sra. Lee aún modela su elección graciosamente; se da cuenta de que él ya no la observa. Corte.

Aunque *El rejuvenecimiento de los Lee* sirve para dar continuidad *significativa* a la secuencia 26 -dado el gran salto temporal, pues el Sr. Lee ya se halla recuperado-, hay que señalar que la última parte del montaje es un sumario con dos funciones. La primera es reiterar rasgos de las personalidades: femenina -obsesión por la apariencia física, credulidad-; y masculina -farsa, bajeza, infidelidad-. La segunda, en tanto, es desprender una nueva ramificación narrativa, hasta ahora en focalización externa, donde el punto focal recae en el sigiloso proceder del esposo al finalizar su participación.

Sec.29 [00:59:58:20 - 01:05:52:22]

El olor a pescado.

D=354.08 s.

---Secuencia del mediometraje con nuevos fragmentos intercalados---



En la historia de *Dumplings*, *El olor a pescado* es un punto climático. Tanto en el mediometraje como en su *remake*, el argumento es, básicamente, la reacción del cuerpo de la Sra. Lee ante la ingesta de los fetos, hecho que la lleva a un enfrentamiento verbal con Tía Mei. Sin embargo, el contenido audiovisual de esta versión se extiende debido a una nueva línea narrativa que se intercala. Esta tiene un peso crucial, pues a partir de ella comienza a tejerse la conclusión, principal rasgo diferencial entre los dos relatos propuestos por Fruit Chan.

Hay que considerar que, según la evolución lógica de los hechos, la relación temporal de esta secuencia con su inmediata anterior es apenas perceptible, es decir, supone días, o incluso horas-historia. En primer lugar,

esto significa que la narración se ha ubicado en un momento definitorio en el proceder de los personajes. En segundo, que, luego del inmenso salto en el tiempo diegético precedente inmediato –entre las secuencias 26 y 28–, el ritmo del relato ha comenzado a acelerarse nuevamente y, por tanto, el desglose de información ha abandonado el modo descriptivo. A partir de aquí iniciará la resolución de incógnitas; el fin se aproxima.

Ahora bien, según la lógica de los acontecimientos en función de la evolución del personaje Lee, tanto el montaje –ya descrito a detalle en el capítulo precedente– como el contenido de *El olor a pescado*, se hallan dispuestos para recrear las repercusiones físicas y psicológicas de la ex actriz en su afán por rejuvenecer:

Una vez que ha degustado los fetos y ha “experimentado cambios” tanto en su persona, como en su relación marital, la Sra. Lee procede a festejar en su nueva mansión reuniéndose con sus allegadas. Sin embargo, en plena cena expele un hedor que la hace pasar del *comedor* al *baño*. Ahí, llama por teléfono a Tía Mei y le pide explicaciones por su reacción. Lee reclama y Mei intenta calmarla; cada una participa en un intenso debate desde su hogar, su micro espacio simbólico. La exaltación de la Sra. Lee *provoca* que su marido, quien llega repentinamente, levante otro auricular. Él escucha las amenazas de su esposa, mientras que la extravagante cocinera, sin inmutarse le responde que ella es la caníbal. El Sr. Lee deja el aparato, pero las revelaciones continúan. La ex actriz se entera que el feto que degustó es el producto de un incesto, lo que justifica su potencia y consecuencias, según Mei. La llamada telefónica concluye con una sarcástica recomendación: contraponer a la clienta con su *yo* pasado, que aparece en televisión justo en esos momentos.



La gran mayoría de estos acontecimientos se aprecian en el mediometrage. No obstante, las imágenes que los enuncian presentan diversas variaciones. Las menos perceptibles son las extensiones de tomas o los cambios de encuadres, dispuestos para atildar sutilmente el dramatismo; las más evidentes, por supuesto, corresponden a nuevas imágenes que, dentro del contexto, resaltan el suspenso o relatan algo alterno. Ejemplo de lo primero es la analepsis vista al final de la secuencia, cuando la Sra. Lee llora ante su propia actuación a través del televisor, hecho que tiene una duración mayor en pantalla, lo que refuerza la idea de deterioro psicológico. Por otro lado, el ejemplo más obvio de tomas inéditas, es aquel que permite apreciar el proceder del esposo Lee; aunque las imágenes no presentan gran complejidad simbólica, son determinantes en términos argumentales, dado que a partir de su contenido, el relato vira a:

Sec.30 [01:05:52:23 - 01:15:35:09] **La visita del Sr. Lee a tía Mei.** D=582.48 s.

Exterior, noche, toma abierta a edificios con chimeneas humeando. La cámara realiza un temblor violento, sincrónico con el *leitmotiv* estridente del filme, venido después de la melodía melancólica de la secuencia anterior. Corte a:

Un auto elegante, rojo escarlata, llega al vecindario de Tía Mei. La contrapicada sutil que lo capta, se asemeja demasiado al arribo de la Sra. Lee, imagen inicial del mediometrage; los elementos profilmicos están cuidados a detalle para lograr una sensación de repetición. Tal como su

esposa lo hizo la primera vez, el Sr. Lee sale del vehículo por la misma puerta y actuando de igual forma; asimismo, un anciano atraviesa de izquierda a derecha los primeros planos para postrarse en la silla vacía, símbolo de soledad. Corte a:

Plano abierto, pasillo en uno de los edificios que conforman la zona habitacional. Al final del punto de fuga se observa a una colegiala que se acerca caminando; es increíble su parecido físico con Kate. Con esto, el meganarrador mantiene viva la línea narrativa de la adolescente y su madre, sin siquiera enunciarla. La cámara se mueve y permite apreciar a una anciana recibiendo un tratamiento facial oriental; la figura funge como marca de ubicación espacial delimitada. El Sr. Lee aparece por el extremo derecho del encuadre. La toma se abre. Los sonidos son puramente ambientales. Corte a:

Desde el interior de un departamento una cortina se mueve. Tras unos segundos, tía Mei cruza la imagen de izquierda a derecha. Ella porta una blusa roja y se dirige directamente a la puerta. Abre. Afuera espera el Sr. Lee quien pregunta por su nombre. Ella lo saluda familiarmente y le permite pasar a su “lugar prohibido”. El visitante va al grano: “*Está infringiendo la ley*”, acusa, mientras la anfitriona, sin dejar de sonreír, cuestiona por qué, si su casa es sólo una tienda de pasteles de carne. Entonces, él enuncia la siguiente frase: “*Por incitar al canibalismo*”. El aparato filmico se queda fijo dos segundos, aguardando sus expresiones en medium shot. “*¿De veras funciona?*”, dice sorprendentemente. Mei vuelve a sonreír: “*Se lo demostraré*”, responde.



Aquí inicia un fragmento narrativo en dilatación, pues se alarga una situación determinada, dando al tiempo del relato mayor importancia que el tiempo de la historia. En este caso específico se utiliza la repetición narrativa, lo cual permite incorporar un discurso figural directo en forma de monólogo en voz en off, que sirve para justificar el canibalismo desde la postura de Tía Mei. Esta dilatación se describe como sigue:

En el plano visual, la cámara capta el comedor, donde el Sr. Lee aguarda sentado, frente a la mesa; la extravagante cocinera aparece con una charola con un plato y una tetera, que acomoda cortésmente; indica al inesperado visitante otro asiento que debe tomar, igual y como lo hizo con su esposa. Él accede y Mei procede a darle un masaje de hombros. Esta sucesión de acciones se repite tres ocasiones mediante diferentes encuadres desde distintos ángulos.

En tanto, en el ámbito sonoro fondea un tema suave, sin ritmos marcados ni dramáticamente violentos. Este arroja las siguientes palabras de tía Mei:

“En China nunca hemos considerado el canibalismo algo ilegal; está arraigado a nuestra historia. El manual del herbolario Li así lo confirma. La carne y órganos humanos son ingredientes admisibles para recetas médicas... Durante la hambruna, la gente comerciaba y cocinaba a sus propios hijos para sobrevivir. Al famoso chef Yi Ya⁶, le comunicaron el deseo

⁶ The most famous chef in China during the war-mongering Zhou Dynasty (1122-256BC) was Yi Ya, who began his career in the kitchens of the ambitious Duke of Qi. Equally ambitious, the great chef continually stunned his master with his innovative, exotic and rare creations. Then one night, the evil

de su Emperador de saborear carne humana y, para complacerlo, cocinó y sirvió a su propio hijo para el monarca... Abundan las historias de gente que criaba a sus hijos, les quitaban la piel y la usaban como medicina para sus padres. En el clásico “Margen del agua”⁷, los héroes saboreaban los órganos humanos de sus enemigos, incluso uno abrió una tienda de bollos usando carne humana de relleno... Los japoneses se comían a los chinos, ¿cómo cree que este país sobrevivió a la guerra y al hambre?, ¿sin el consumo de carne humana? Odiamos a la gente con todo nuestro corazón... Nuestro héroe nacional Yue Fei⁸, una vez escribió: ‘Avivad el sabor de vuestra comida con la sangre de los bárbaros. Celebrardlo bebiendo la sangre de éstos bárbaros’. Cuando dos personas se aman profundamente, sólo quieren estar en nuestro interior; dentro de la piel de cada uno, incluso dentro de nuestras agallas”.

Es interesante la contraposición visual y verbal del fragmento. En lo primero recae la narrativa en sí, la incitación a lo prohibido mediante la seducción; ello se logra a través de un juego de temporalidades variables. El alcance verbal, por su parte, tiene un trasfondo argumental. Se trata de la actitud documentalizante que tiñe la esfera ficticia, usada para dar voz a una postura. La justificación de Mei en la diégesis es, entonces, la acotación informativa -histórica, psicológica y sociológica-, por parte del meganarrador, dispuesta en un momento climático del relato, donde el proceder de la mayoría de los personajes gira en torno a uno de los tópicos sustantivos del filme.

Luego de la seducción, viene un intenso encuentro sexual: el Sr. Lee somete violentamente a tía Mei, la recarga sobre la mesa y la penetra sin más. La anfitriona goza el dolor y el placer. La situación supone transgresión

duke summoned Yi Ya to his chambers and commanded him to cook the only flesh he had not yet tasted - that of a young child.

⁷ *Margen del agua* o *Proscribe del pantano* o *Todos los hombres son hermanos* o *Los pantanos del montaje Liang* (chino tradicional: 水滸傳; chino simplificado: 水滸传; pinyin: Shuǐhǔ Zhuàn) es uno de Cuatro grandes novelas clásicas de Literatura china. Se atribuye a Shi Naian, pero hay quienes creen que es de Luo Guanzhong. La novela detalla 108 ensayos proscritos durante mediados de la Dinastía.

⁸ Yue Fei (March 24, 1103 - January 27, 1142) was a famous Chinese patriot and military general who fought for the Southern Song Dynasty against the Jurchen armies of the Jin Dynasty. Since his death, Yue Fei has evolved into the standard model of loyalty in Chinese culture.

e infidelidad, un cruce de frontera tan simbólico, como relevante a nivel narrativo. La focalización en estos momentos abre paso a la intriga, pues sólo el espectador y los personajes en pantalla tienen conocimiento de la traición a una de las protagonistas; asimismo, la atmósfera de suspenso mantiene latente la duda por el devenir y la resolución de los sucesos.



Prosigue la narración con dos actos impactantes. Uno sucede al momento del orgasmo, cuando el Sr. Lee advierte, al mirar una fotografía de Mei en su juventud, que ella tiene 64 años; con un *close up* al visitante, se enuncia cómo la sorpresa envuelve al deseo carnal, cómo la pasión se sabe abominable. Y es que, la efectividad de los *dumplings*, platillo de aborto y canibalismo, ya no está en duda, se ha degustado y se ha ultrajado. Ahora Mei es la evidencia viva; su amante toca su piel firme, ella lo seduce más aún, lo incita a probar sus pasteles de carne y así, ser joven para siempre...

El furor es interrumpido por el segundo acto, que tiene que ver más con la complejidad a la que apunta el trama. La pareja, apunto de reiniciar su encuentro, se sobresalta al escuchar el teléfono celular de la casera. Al contestar, se oye la voz distal de la Sra. Lee, rogando desesperada por *dumplings*, arguyendo que el dinero no es problema. La cámara cinematográfica capta a tía Mei en *medium shot* apenas resuelta, pero sarcástica; avienta el aparato del cual emanan los ruegos y la necesidad de su clienta, que en esos momentos desconoce un asunto irónicamente más espeluznante: el engaño de su esposo con su propia proveedora de “juventud”, *producto* que ella ha buscado durante *todo el filme* para retenerlo. Mei no contesta. Corte, elipsis. Toma exterior. El Sr. Lee sale del

departamento y la extravagante cocinera lo despide: “¿volverá?”, a lo que él responde: “Sí, para comerte viva, es una promesa”. Beso. El juego retórico apunta a la desquiciante infidelidad, y al papel de los *dumplings*.

La secuencia tiene un final melodramático. Mei entra jubilosa a su departamento mientras, en otro punto del encuadre, se aprecia a la Sra. Lee subiendo las escaleras: ha acudido al no obtener respuesta telefónica. Corte, la toma siguiente refuerza la ironía del triángulo pasional. En otra perspectiva, al final de un punto de fuga formado por el pasillo del piso donde se ubica el departamento de Mei, aparece la ex actriz apenas un segundo después de que su esposo sale de la imagen en los primeros planos. Las acciones siguientes rematan el ciclo de la infidelidad. Lee, desesperada, llama a la puerta. Dentro, la joven de los *dumplings*, la omite. Corte a:

Sec.31 [01:15:35:10 - 01:16:04:24]

Renacimiento de Tía Mei 1.

D=29.59 s.



Esta secuencia es una pausa narrativa. Tras una elipsis, el tiempo de la historia se ubica en un día. Tomas cerradas, se abren unas cortinas rojas y se descubre un ramo de rosas rojas. Tía Mei acerca su rostro, *las huele*. Corte. Ella sostiene a su perro French Poodle y le acerca cariñosamente una flor. Luego, la cámara se mueve, la capta en *close up*, lo que permite apreciar su jovialidad y su alegría. Esta serie de imágenes acompañada de un plano sonoro melódico, a base de notas de piano, enuncia un supuesto enamoramiento de la extravagante mujer, el inicio de otra etapa en su evolución dramática, su renacimiento. En tanto significación, las tomas

exaltan la belleza humana, con el debido valor estético y simbólico de los colores y elementos profilmicos. Corte a:

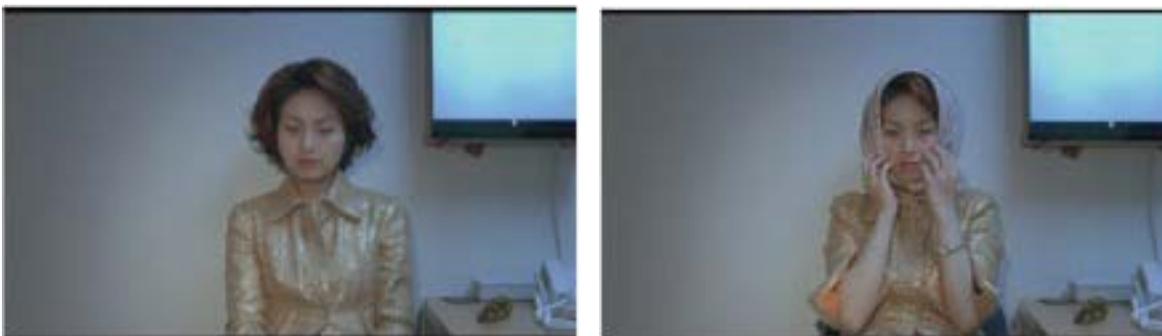
Sec.32 [01:16:04:25 - 01:18:55:17]

La noticia.

D=170.73 s.

---Secuencia del mediometraje con nuevos fragmentos intercalados---

En *La noticia*, la focalización vuelve a recaer en la Sra. Lee, con una lógica devenida de la secuencia 30. El montaje audiovisual es el mismo que en *Dumplings* treinta y siete minutos, sin embargo, el diálogo y, por tanto, la consecución narrativa dan un giro radical.



El hecho es que ella ha acudido al médico debido a su “sorpresivo olor a pescado”. El diagnóstico en el filme corto fue un síntoma de su embarazo. Por el contrario, en este producto audiovisual, se trata de una reacción a su larga estancia en un hotel, hecho que responde a otro orden de acontecimientos –la mudanza del matrimonio Lee a su nueva mansión–, y con implicaciones discursivas adversas. En otras palabras, en el mediometraje, la consecuencia del consumo de fetos daba un giro simbólico, volviéndose a ubicar en una concepción; para este texto, dicha consecuencia tiende al status quo social, que incluso puede interpretarse como un guiño crítico y, a nivel argumental, como el deterioro psicológico del personaje. La fuerza de la razón del “olor a pescado” en ambos casos tiene un alcance diferente. Corte a:

Esta secuencia da seguimiento a la reacción de la Sra. Lee tras conocer su diagnóstico previo. Se narra una sorpresiva situación que termina por derrumbarla psicológicamente: luego de algunas horas o minutos-historia, en otro punto de la clínica, la ex actriz encuentra a la amante de su esposo y se entera de *la verdadera noticia*. Acto seguido, va en busca de tía Mei; la enfrenta en un salón de belleza.



Voz narrativa del montaje visual: tomas cerradas, Lee viste igual que en la escena anterior; se toca los brazos denotando impaciencia. Al fondo del pasillo, una enfermera aborda a la joven amante del Sr. Lee; ambas están fuera de foco. Mientras se lleva a cabo el diálogo fugaz, Lee, en primer plano, cambia de posición para evitar ser vista. Cuando concluye, la amante toma el ascensor y desaparece. Lee se dirige pausada, dramáticamente a la puerta, a un extremo del pasillo. Al llegar, lee: “Dr. Siu Tung Man, Joseph. Specialist in obstetrics & gynaecology”. La expresión de la mujer se transforma. Sale corriendo a la calle, la cámara la sigue de cerca en su desesperación. Al final,

la capta de lejos, pues ha entrado a un callejón oscuro donde, sola, comienza a llorar. Corte, elipsis, cambio de espacio. Tía Mei está sentada en una sala de belleza; se pinta las uñas mientras espera que una secadora para permanente de cabello surta efecto. Entra la Sra. Lee, la observa y repentinamente la aborda. Clama su ayuda, pero la extravagante cocinera ni siquiera voltea a verla. Lee suplica, excitada le extiende un cheque y lo deja en la máquina secadora; de nuevo sale corriendo. La cámara se queda con Mei, quien continúa su labor de uñas. Suena su teléfono celular, lo contesta, intercambia unas líneas y manda un beso. Corte, cambio de perspectiva. Mei toma el cheque, lo observa, piensa un instante y lo rompe. Corte.

Voz narrativa del montaje sonoro: Todo el tiempo fondea un tema melancólico, salvo en la escena con tía Mei. El discurso figural directo en modo de diálogo por parte de la enfermera y la amante del esposo de Lee, es:

Enfermera: *“Srita. Zhao, la secretaria del Sr. Lee llamó para preguntar por qué no había asistido a su ecografía de ayer”.*

Amante, Srita. Zhao -ya se ha revelado su nombre-: *“Ya estoy aquí”.*

Enfermera: *“Tenga el historial [le da unos documentos] y llámenos si continúa mareada por las mañanas”.* Se despiden. La música cambia de ritmo, pues acompaña empáticamente la situación sentimental que atraviesa Lee.

Tras el corte que da paso al otro momento narrativo de la secuencia, esta vez de la Sra. Lee con tía Mei, sólo se perciben los sonidos ambientales y las líneas que intercambian ambas mujeres:

Lee: *“¿Tía Mei?”.*

Tía Mei: *“Me ha asustado”.*

Lee: *“Lo siento, he sido un poco brusca, pero **como mujer** sabe perfectamente por lo que estoy pasando. Necesito su ayuda”.* [Demanda de *dumplings*].

Tía Mei: *“Ya no ejerzo”.* [Deslinde de responsabilidades, despedida definitiva que mucho tiene que ver con su traición].

Lee: *“El dinero no es problema”.*

Tía Mei: “*Olvidelo Sra. Lee, lo que ocurrió fue **un sueño***”. Tras recibir el cheque, dice: “*¡Basta, Sra. Lee, no haga eso!*”. Lee sale. [Verdaderas personalidades].

Una vez sola, tía Mei contesta el teléfono: “*¿Hola? ¡Ahora mismo me estoy arreglando el cabello. He estado esperando tu llamada... Yo también quiero verte pronto... Está bien. ¡Adiós!*”. [Llamada sugerente del Sr. Lee. Así, la ex actriz adopta el papel de víctima a pesar de sus actos].

En este punto del relato, la sucesión de acontecimientos ya no es tan justificada como predecible. El meganarrador no especifica –en términos diegéticos– cómo, y a causa de qué procede la Sra. Lee, obviamente salvo el afán de concluir la historia. Es decir, la información desglosada sólo permite comprender la lógica de los hechos, mas no creer totalmente en el azar de las causas inmediatas que los suscitaron.

En suma, todo el enunciado de *La verdadera noticia*, propiciará el desenlace individual de la Sra. Lee en la historia. En este caso, la focalización interna ha incrementado el dramatismo. Corte a:

Sec.34 [01:20:55:16 - 01:21:57:20] **La detención de la mamá de Kate.** D=61.89 s.

---Secuencia exacta del mediometrage---



---Secuencia del mediometrage con nuevos fragmentos intercalados---



Como ya se ha advertido en secuencias anteriores, la información hasta aquí planteada tampoco permite comprender cuál es el móvil exacto del proceder de Mei en *La huída*. Por supuesto, el espectador puede inferirlo por asociación con los diferentes acontecimientos de la historia, pero no existe una certeza narrativa clara, dado que la última acción del personaje, -al final de la secuencia 33-, simplemente correspondía a otro discurso.

La descripción del fragmento es el siguiente: Interior, departamento de tía Mei. Este plano secuencia de muy corta duración presenta el mismo tipo de montaje visual y sonoro que en el mediometrage: un lento paneo - disyunción proximal-, de izquierda a derecha que inicia en la sala, donde se capta a Mei saliendo de su casa con su perro y sus pesadas pertenencias; finaliza con un encuadre en la cocina, donde la mesa luce semi vacía, sólo con algunos trastos para cocinar *dumplings*. Pero esta última imagen se extiende y delega la voz narrativa al plano sonoro, pues se escucha el timbre off de un teléfono celular. Tal elemento abre paso a una transición muy sutil, aunque de gran trascendencia en el tiempo narrativo en relación a la Sra. Lee...

---Secuencia del mediometraje con nuevos fragmentos intercalados---

...Tras un rápido corte, el sonido del teléfono celular continúa. En el mismo interior, pero desde otra perspectiva, se percibe a *un agente* que contesta sin recibir respuesta. Corte, exterior, quien llama es la Sra. Lee observando hacia el “lugar prohibido”.

Dado que en la versión corta de *Dumplings* esta sucesión de hechos es inexistente, se deduce que aquí se incorpora sólo como enunciado reiterativo de la desesperación de Lee a lo largo de un extenso periodo de tiempo diegético. En el otro relato no se percibía ni la impresión de tal grado de insistencia, ni la íntima relación entre las secuencias.

Ahora bien, el verdadero peso de *la Inspección de la casa de tía Mei*, lo conforman las tomas ulteriores. El argumento es obvio, un cateo, del cual la protagonista sale bien librada. Se aprecian buena parte de tomas vistas en el mediometraje y las que se incorporan sólo sirven para reforzar el terror en torno a los abortos clandestinos, utilizando instrumentos insalubres como elementos profilmicos más explícitos. Corte a:



Elipsis de mediana amplitud. Paneo de derecha a izquierda al interior de un restaurante. Tanto la iluminación como la combinación de colores que

conforman el espacio mostrado son cálidas; predominan los tonos rosados y rojizos en los elementos decorativos y en las prendas de los personajes.

Una mesera sirve una taza de café a Zhao, la joven amante del Sr. Lee. Ella está frente a la Sra. Lee, con la cual entabla una conversación. El montaje es simultáneo, los encuadres básicamente son *close up's* y la focalización es interna fija centrada en la ex actriz. La narración recae en el discurso figural directo en modo de diálogo:

Lee: <i>Mi marido ha vuelto conmigo. No dejaré que se vuelva a marchar. ¡Déjalo en paz!</i>	Voz retrospectiva prospectiva. La primera confirma la elipsis -puede ser mentira, según la psicología del personaje-. La segunda revela una actitud evolucionada.
Zhao: <i>Sabía que esto sucedería.</i>	El personaje está consciente de su proceder.
Lee: <i>Pero estás embarazada.</i>	Ironía. Reiteración de la secuencia 33.
Zhao: <i>A él [Sr. Lee] no le importa. Quiere un varón.</i>	Complejidad de la trama. El esposo está enterado de la situación y la acepta. Guiño machista.
Lee: <i>¿Y si es una niña?</i>	Contraposición. Alusión al machismo.
Zhao: <i>A mí me da igual..., niño o niña.</i>	Desinterés.
Lee: <i>¿Piensas tenerlo?</i>	Se abre la posibilidad de otra línea narrativa.
Zhao: <i>Tengo cinco meses, me faltan cuatro. Soy joven y tengo tiempo de sobra. El cheque del Sr. Lee me permitirá vivir bien por una temporada.</i>	Repetición. Alusión a la secuencia 12 y al subrelato del aborto de Kate; ironía sobre su muerte mediante una paradoja. Insensibilidad: mundo material sobre el sentimental.
<i>Lee sonríe.</i>	Suspense.
Lee: <i>Quiero tu bebé.</i>	Revelación sorpresiva. El espectador

Zhao: *¿Por qué, por los temas de la herencia?*

Lee: *¡Quiero a tu bebé ya!*

Los encuadres se cierran.

Zhao: *¿Ahora?*

Lee: *Tienes que abortar. No hace falta que lo tengas. Así me quitaré un peso de encima. Te pagaré el doble de lo que te pagó él. ¿De acuerdo?*

Zhao tiene una expresión de incredulidad, pero reflexiona.

Entra música de suspenso.

puede comenzar a deducir el verdadero interés de la protagonista.

Ingenuidad natural del personaje.

Suspenso. Insistencia.

Suspenso.

El suspenso tiende a terror dada la focalización interna que recae en Lee.

El discurso se cierra explícitamente. Vuelve el tema del aborto y con ello se despejan las dudas sobre el quehacer posterior de la Sra. Lee: ya tenía un plan definido y nada la detendrá para llevarlo a cabo. La voz prospectiva anuncia una elipsis que será crucial para la recta final del relato.

El espectador tiene más información que el personaje. Así se constituye intriga.



Esta línea narrativa continúa en otro espacio y tiempo.

Corte. Elipsis. Interior, clínica. Encuadre medio a los brazos de la Sra. Lee. El color de su ropa ya no tiene tonos rojizos predominantes como se

percibió a lo largo del filme. Viste un saco verde que contrasta con el rojo intenso de su silla donde se halla sentada. Desde ahí se percibe a joven Zhao recostada en una camilla, fuera de foco; desde ahí, la ex actriz entabla una conversación con un doctor:

Lee: *Doctor, ella [Zhao] está en su segundo trimestre. No le provoque un aborto. No utilice medicamentos para inducir el parto. No use drogas, no quiero que el feto nazca muerto antes del parto. Use sólo un catéter y oxitocina⁹ para provocar las contracciones. Así el feto estará perfecto.*

Repetición de las palabras de tía Mei con un toque de crueldad. Retórica en torno a la vida y la muerte.

Doctor: *usar ese método requiere mucho más tiempo y causa dolor a la madre.*

Advertencia.

Lee: *¿Y qué? El dolor no es duradero.*

Venganza por la infidelidad.

Doctor: *¿Quiere conservar el feto?*

Suspense.

Lee: *Sí y en su forma más pura.*

Sarcasmo.

Zhao: *¿Por qué lo quiere?*

Duda.

Lee: *De trofeo, como recuerdo. El trofeo más caro del mundo.*

Metáfora. La meta de su vida.

⁹ La oxitocina endógena es una hormona excretada por los núcleos supraópticos y paraventriculares del hipotálamo que se almacena en la pituitaria posterior. La oxitocina se utiliza por vía intravenosa para inducir el parto y estimular las contracciones uterinas una vez que se ha iniciado el parto. La oxitocina intranasal se utiliza para favorecer la excreción inicial de leche una vez finalizado el parto. La oxitocina intranasal puede clasificarse dentro de la categoría X de riesgo el embarazo. Su uso durante el embarazo puede inducir contracciones uterinas y aborto. Solamente debe ser utilizada en la semana siguiente al parto. Contraindicaciones: La oxitocina no debe ser utilizada para inducir el parto cuando hay evidencias de sufrimiento fetal, posición anormal del feto, placenta previa, prolapso uterino, desproporción cefalopélvica, cáncer cervical, cirugía mayor del cuello o de uterino previa o infección por herpes. El uso de la oxitocina puede ocasionar en estos casos un agravamiento de la condición produciendo un sufrimiento innecesario al feto y a la madre.

Zhao: [Al doctor] *Entonces dese prisa.*

Indiferencia.

Lee: *No corra las cortinas. Quiero verlo.* [Alumbramiento].

Crueldad. Incita el suspenso en el espectador.

Fade a negros.



La compra del ingrediente de la amante es otra propuesta para cerrar el relato versión noventa y un minutos. Durante la secuencia, las diferentes voces narrativas, principalmente el discurso figural directo, aluden directamente a las claves que conducen a la intriga de la historia. Por otro lado, el sentido crítico discursivo del carácter de la Sra. Lee tiende a la naturaleza humana cegada por el deseo. Se trata de un llamado, una reflexión de que la transgresión no es más que la vía para la supervivencia. En este caso, la supervivencia de la ficción no debe tomarse en sentido “literal”, como social: la mujer lucha por su belleza, por la aceptación y el liderazgo desde el propio dominio humano.

Sec.38 [01:27:17:02 - 01:27:49:07]

Renacimiento de Tía Mei 2.

D=32.23 s.

---Secuencia exacta del mediometrage---



Sec.39 [01:27:49:08 - 01:28:38:11]

Inmortalidad de Lee.

D=49.14 s.

Elipsis devenida de la secuencia 37. Un montaje visual a base de tomas a detalle constituye la estructura del final del relato. Las imágenes son explícitas pero con un cuidado estético sobresaliente; contrastan sus matices oscuros y escarlata. Ligeros movimientos libres de cámara, enfoques y desenfoques a un pequeño cuerpo de feto aún ensangrentado, sostenido por la Sra. Lee, se combinan con una melodía suave, clásica, y anempática. Gracias a esto, el terror de la situación crece en función de las tomas hermosas, y desemboca en un extraño *close up* a la ex actriz jugando con un machete. La música se intensifica y, a su ritmo, los ojos del personaje se abren despiadados: sin más, deja caer el machete sobre el afortunado humano, hijo de su esposo y de la amante de éste, que reposa sobre el lente cinematográfico. La sangre salpica y la pantalla se oscurece. Nace la inmortalidad de la Sra. Lee.



Sec.40 [01:28:38:12 - 01:29:31:03] ***Aquellos tiempos... El principio del final.*** D=52.68 s.

Imágenes en blanco y negro que enuncian una analepsis de gran amplitud. Este estilo del montaje difiere al de todo el filme. Mediante él se narra un instante de la vida de la Sra. Lee fuera de la historia *Dumplings*: unos momentos antes de contraer matrimonio. En *Aquellos tiempos*, ella, joven, feliz con su vestido de novia -occidental-, y rodeada de damas de compañía, pide *un deseo...*, luego, se da un último, fugaz, *retoque frente a un espejo*. Sonríe. Es el principio diegético de un final simbólico. Corte a: créditos.



Sec.41 [01:29:31:04 - 01:31:07:00]

Créditos finales.

D=96.19 s.

C O N C L U S I O N E S

Del análisis narratológico sobresalen las siguientes consideraciones en términos globales.

MUNDO NARRADO

1. Dimensión Espacial

De manera general, el espacio de *Dumplings* noventa y un minutos se construye como en la versión corta analizada en el capítulo anterior. Las nociones interior, exterior y frontera desempeñan una importante función simbólica en torno al aborto y al canibalismo, al tiempo que conforman el estilo visual del relato.

Para las secuencias que describen espacios geográficos se incorporan tomas inéditas, en su mayoría abiertas y con movimientos de grúa. Ellas no sólo retratan un mismo sitio desde diferentes ángulos, sino captan múltiples acciones de diversos personajes. Así se logra profundizar mucho más en el contexto social donde se desarrolla la historia marco: se refuerza el sentido discursivo de la ficción.

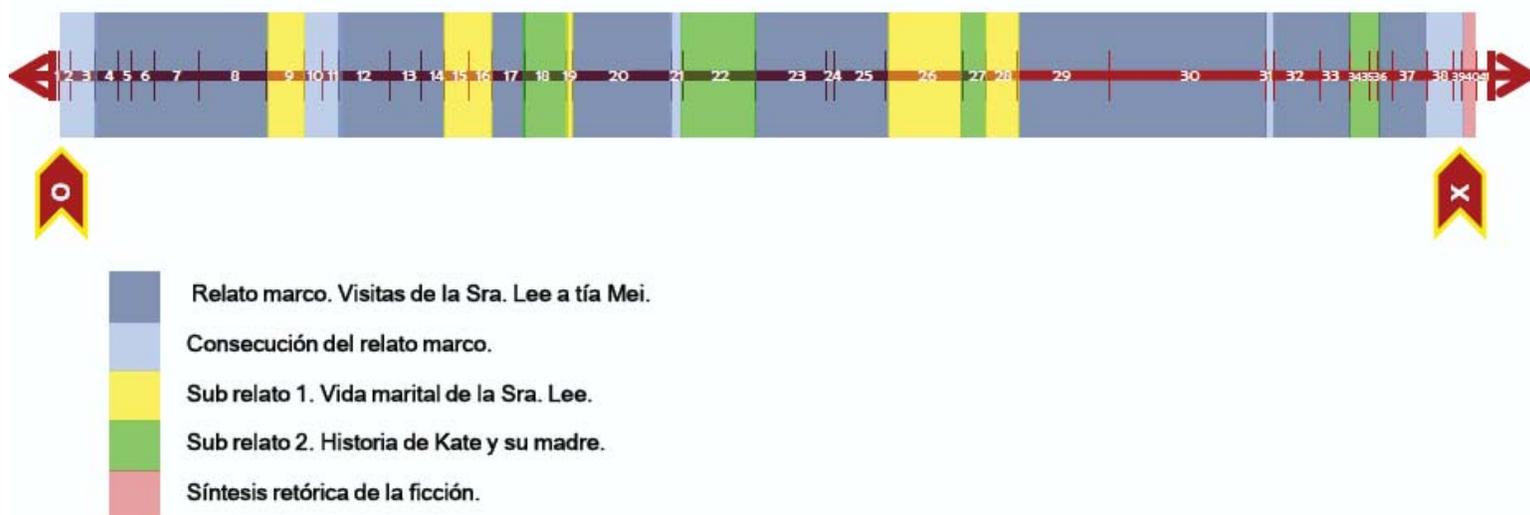
Otro tipo de imágenes exteriores se añaden para complementar lo acontecido en sitios interiores, como en la secuencia 36. El cambio de perspectiva eleva el suspenso narrativo, algo que también ocurre frecuentemente con composiciones donde puntos de fuga parecen perpetuos

en pantalla –secuencia 21–. Por su parte, lentos paneos que logran disyunciones proximales permiten apreciar más elementos profílmicos y, a su vez, denotar soledad e incertidumbre –secuencias 3, 12, 35–.

Finalmente, el “contraste de clases”, constante en el estilo de Fruit Chan, es muy visible en las diferentes locaciones del largometraje. En sí mismas ellas sintetizan un nivel socioeconómico y, por ser en su mayoría hogares, conforman además, figuras retóricas.

2. Dimensión Temporal

A continuación se presenta el esquema temporal del relato *Dumplings* noventa y un minutos:



Dumplings noventa y un minutos también se constituye de un relato marco o las visitas de la Sra. Lee a tía Mei, que es complementado con las dos ramificaciones sub alternas, ya esbozadas en el capítulo anterior, *La historia de Kate* y *la vida marital de Lee*. Aquí, son cinco las visitas, que se aprecian como sigue:

- I. Las secuencias 1, 2 y 3 conforman la introducción enigmática del relato, con foco en tía Mei. Éstas indican hacia dónde tiende la primera

visita que se conocerá a fondo a través del bloque de poco más de diez minutos de duración que va de las secuencias 4 a la 8. Todo ello se destina al planteamiento de la trama, la preparación e ingesta de los primeros *dumplings*.

- II. De las secuencias 12 a la 14 se narra la segunda visita en la cual se devela que la Sra. Lee cual es el ingrediente “mágico” de los *dumplings*. La lógica narrativa de este bloque se interrumpe por otros hechos en la diégesis; más adelante, se completa con la secuencia 17, la segunda parte de la preparación del segundo platillo.

Entre estas visitas se incorpora un acontecimiento inédito que corresponde a la secuencia 20, *De visita a la nueva mansión de los Lee*. Básicamente, se trata de la situación diametralmente opuesta de los bloques anteriores en términos de los personajes. Esto es, tía Mei visita el hogar de su clienta por su invitación. En ese sitio no adquiere un platillo, sino es testigo de la destrucción de uno ajeno, las aves que alimentan al esposo de Lee. Ahí, el tema de la juventud eterna da un giro de ciento ochenta grados, pues la extravagante cocinera arguye, a modo retórico, que la fuente de la juventud básicamente se halla en quien la desea, en su libertad y que, obviamente, no se compra.

- III. La tercera visita está dada en las secuencias 23, 24 y 25, donde la Sra. Lee disfruta de la receta más potente, es decir, el hijo de Kate. Una vez concluido el tercer bocado simbólico, se da una pausa temporal, un tanto extensa, de esta línea narrativa marco.

Las repercusiones directas de las visitas de la Sra. Lee a la casa de tía Mei comienzan a vislumbrarse en la secuencia 29, *El olor a pescado*. Como en el medimetraje, aquí se establece un punto climático al contraponer los principios de la ficción con el objetivo de la protagonista; en esta versión el fragmento no funge como prelude de *La Noticia*, -secuencia 32-, sino provoca la incorporación de la secuencia 30, donde se desencadenan otras implicaciones de la vida marital de los Lee, dando un giro total a la resolución de la historia.

- IV. Gracias a la narración simultánea de *La visita del Sr. Lee a tía Mei*, el tiempo-relato se convierte en un elemento que refuerza la intriga, pues cada uno de los esposos Lee acude clandestinamente al mismo sitio por *servicios distintos* de la extravagante cocinera, disipándose su encuentro sólo por unos segundos. La cuarta visita es, pues, un intento frustrado por conseguir más *dumplings* y, al mismo tiempo, una suerte de final cardíaco donde tía Mei sale bien librada.
- V. Finalmente, con *La huída* -35- y la *Inspección de la casa de Mei* -36-, el meganarrador deja abierta la posibilidad de interpretación sobre el hecho que provocó que tía Mei abandonara su hogar. En el bloque se narra de forma sutil la quinta visita de la Sra. Lee a tía Mei, otro intento desesperado por conseguir el platillo rejuvenecedor que, fatalmente para la protagonista, se ve frustrado definitivamente. Los hechos aquí contenidos, asimismo, abren paso a la secuencia 37, o el último giro de la historia.

Ahora bien, a los sub relatos se les otorga más tiempo en pantalla, como se observa en la línea temporal. Narrativamente, *La vida marital de Lee* y *La historia de Kate* tienen el mismo peso que en la versión corta de *Dumplings*. En el presente filme su valor en pantalla, más que complementar la complejidad del trama, proveen de ritmo a la historia. Las secuencias aparecen en intervalos más o menos regulares, con distancia suficiente para dar prioridad a los hechos marco, pero siguiendo un orden estratégico para ser recordadas a lo largo del filme.

Por último, a la secuencia 40 se le ha adjudicado el apelativo de *Síntesis retórica de la ficción*. Como en *Dumplings* versión corta, se trata de un fragmento que no pertenece a la línea temporal de la historia, pero sí de la diégesis. En este caso, es una analepsis de gran amplitud a la juventud de la Sra. Lee, en específico, el día de su boda. Su función, al aparecer *después* del final de la historia, es romper la lógica temporal para resaltar la serie de significados vistos y escuchados durante noventa y un minutos.

En general, las principales variaciones temporales de este relato *Dumplings* en relación a su antecesor, se presentan en términos de orden y de ubicación de los hechos. Toda vez que se incorporan otras secuencias, en definitiva la correspondencia de aquellas que forman parte del mediometrage es totalmente irregular. Si bien, en general, la lógica de los acontecimientos se conserva, ciertos fragmentos se anticipan o se retardan, como sucede, por ejemplo, con las últimas secuencias del sub relato dos.

Puesto que a nivel relato existe una variación evidente en su duración, ésta tiene relación directa con la temporalidad diegética. Aquí se percibe mejor la posición de los acontecimientos dentro del mundo ficticio; tanto el desarrollo dramático, como el proceso psicológico de los personajes se halla menos sometido a las elipsis. El *tempo* narrativo, es más claro e identificable: en noventa y un minutos se sintetizan semanas, tal vez meses diegéticos, no consecutivos, pautados por el proceder *más lento* de los personajes.

3. Dimensión Actorial

En general, los personajes secundarios en *Dumplings* versión extendida, desempeñan papeles más relevantes.

Desde la parte introductoria del filme, durante la descripción del vecindario de tía Mei, se lleva a cabo un manejo simbólico de imágenes de *cuerpos completos* de niños y ancianos; la cámara hace más pausas en los rostros, expresiones y actividades cotidianas, lo que permite identificar el carácter predominante del micro espacio social.

A lo largo de la historia, en un buen número de secuencias inéditas destaca la participación de trabajadores domésticos, hecho que además de hacer más explícita la división de clases, añade el punto de vista inmediato de la clase proletaria sobre la alta sociedad. Tan es así que en las secuencias 9 y 20, por ejemplo, el personal contratado por el matrimonio Lee, por el simple hecho de compartir escena con cualquiera de los esposos, tiene una participación activa. Si el espectador pone atención en esas figuras,

delegadas casi siempre a los segundos planos, podrá hallar juicios discursivos tácitos, expresiones faciales, que incluso tiñen de sarcasmo o de ironía el proceder de los sujetos protagonistas.

En cuanto a la participación de los mismos efectos de sentido vistos en el mediometraje, puede decirse lo siguiente:

Sra. Lee

Es posible señalar los rasgos añadidos a este personaje tanto en términos físicos como psicológicos. Los primeros, implícitos dentro mismo discurso visual, parten de la sentencia “en busca de la eterna juventud”, por lo cual se aprecia una sutil pero progresiva transformación en la apariencia de la protagonista. Su imagen corrobora la eficacia del platillo mágico; su vestimenta mantiene latente el simbolismo temático con los matices cálidos, rojizos de las telas y accesorios. En tanto, la evolución dramática, la psicología de la Sra. Lee, tiene altibajos más marcados. La inclusión de situaciones permite observar en pantalla a una Sra. Lee luchando por salir mejor librada de otros tantos enfrentamientos con el dolor. El resultado final no es un personaje que se convierte en su propio verdugo como en la versión corta de *Dumplings*; su demencia no tiende a la locura en sí, sino a una actitud psicópata, fortalecida por negatividad pura.

Tía Mei

Con mayor tiempo en pantalla es posible vislumbrar a un personaje Mei todavía más complejo. Esta figura alegórica a la inmortalidad conserva una personalidad fuerte, experta y segura de sus convicciones. Pero, tales características se exaltan durante fragmentos inéditos en el filme: desde que el relato comienza con su proceder enigmático e indiferente, puede inferirse el grado de astucia con que la mujer se enfrenta y burla al sistema legal; más adelante, las mentiras emanadas por su propia voz figural directa en relación a sus acciones, no son otra cosa que reflejo de su ética podrida, parte de un ego exaltado. Sus antecedentes profesionales, relaciones sociales y desenvolvimiento en el micro-espacio social donde se sitúa la mayor parte

del tiempo, permiten razonarla como una mujer libre, hábil e inteligente quien sólo utiliza a los individuos, pero nunca intimidada con nadie en términos realmente afectivos. En gran medida, con esto se explica la traición a la Sra. Lee, su clienta en turno, con una pecaminosa infidelidad con su propio marido; asimismo se justifica su cruel aceptación, antecedida por una virtual moralidad, a practicarle el aborto a Kate.

Sr. Lee

Esta figura masculina adquiere mayor peso en la historia. Si bien, en el medimetro su función básicamente consistía en hacer evidente la problemática marital de la Sra. Lee, razón que la llevó a buscar los *dumplings* como arma de rejuvenecimiento, aquí al Sr. Lee se le adjudican otras responsabilidades narrativas: ver desde su perspectiva determinadas situaciones y colaborar en la complejidad de la trama, así como del suspenso de la ficción. El personaje participa activamente en momentos cruciales, climáticos, tanto, que la historia sigue otro rumbo: él descubre que su esposa es caníbal; eso lo lleva a conocer a tía Mei y a relacionarse sexualmente con ella; tal hecho rige el proceder de la cocinera y, por tanto, la conclusión del filme. En sentido metafórico, por otro lado, el Sr. Lee evoca negatividad, incluso repulsión, no sólo por su interrelación con los demás efectos de sentido, sino también desde su construcción dramática, sus actividades cotidianas, destacando la ingesta de fetos de aves, aún en huevos.

Zhao, la amante del Sr. Lee

Esta figura femenina alcanza una mayor participación. A pesar de sus contadas intervenciones, lo hace en momentos clave, por lo que equilibra la narración desde su perspectiva. Al inicio, aparece en el relato no en una situación explícita como en *Dumplings* medimetro; al contrario, se muestra un tanto reservada durante la conversación que mantiene con el Sr. Lee. De inmediato se percibe su status quo, distante de la clase social de la que forma parte el matrimonio protagónico, pero que poco a poco se va

transformando. Por otro lado, la cámara cinematográfica capta mejor sus rasgos físicos, por lo que es más visible la belleza que la Sra. Lee sabe como competencia. Ahora bien, este efecto de sentido es parte tanto de las alucinaciones de Lee, como en los instantes pasionales, infieles, de su marido. Al final del relato se enuncia su nombre, Zhao, lo que la hace más memorable pero, sobre todo, más acorde para enfrentarse con la ex actriz en la parte definitiva. Así, Zhao toma parte activa en la conclusión; se muestra indiferente, resuelta, segura y sin prejuicios. En general, la evolución del personaje es mucho más evidente: el pilar metafórico de la juventud, de la amante, se halla reforzado.

Enfermera

En sentido figural discursivo, la enfermera personifica la ilegalidad. Sin embargo, aquí, su valor narrativo recae en dar pauta a tía Mei para revelar su pasado. Este personaje secundario cataliza la enunciación de datos biográficos de la extravagante cocinera, no conocidos en el medimetro, y que ayudan a comprender mayormente su efecto discursivo.

Mamá de Kate

La personalidad de esta mujer se vislumbra más intensa. Sus súplicas por conseguir el aborto de su hija reafirman su papel de victimario; sus sollozos más intensos al enfrentarse a las consecuencias develan injusticia, soledad, y la fatalidad de una decisión equivocada. Ninguno de sus actos es justificable a pesar de su origen. El personaje sigue siendo la síntesis estereotipada de la marginación y sumisión.

Kate

La imagen de la inocencia interrumpida nombrada Kate se conserva tácita. Su silencio discursivo-narrativo enuncia el dolor más intenso que quizás puede sentir una mujer. Al conjuntar muerte-juventud, Kate se desenvuelve como una de las figuras retóricas más importantes del filme.

4. Punto de Vista (Perspectiva)

Como en el mediometraje, la historia de *Dumplings* noventa y un minutos es relatada por un narrador testigo directo focalizado desde la perspectiva de los personajes. Durante el filme destaca la focalización interna variable, donde el narrador cuenta y sabe tanto como lo que ocurre en pantalla. Así, el personaje en turno se convierte en un foco situado, que sólo permite el paso de la información autorizada para cada situación; el acceso a su mundo interior, es posible únicamente a través de su discurso figural directo, o bien, de sus acciones.

Ahora bien, casi todo el montaje corresponde a *nobody's shot*, u ocularización cero, con la cual, el gran imaginador simplemente usa la cámara cinematográfica como instrumento enunciador, subrayando su autonomía de la diégesis. No obstante, destacan ciertos momentos donde los ojos de un personaje establecen un contacto directo con el lente fílmico.

El tema del punto de vista sonoro, es de hecho, equivalente al rasgo visual. Y es que la auricularización cero prepondera a lo largo del filme. Ello pone de manifiesto al tejido de ruidos, silencios, música, *leitmotiv's* y diálogos, que envuelve a la voz narrativa. Visto así, el montaje sonoro cohesiona plano con plano, surgiendo la noción de velocidad y, por ende, de temporalidad.

MUNDO NARRADOR

1. Identidad del Narrador

De forma global, la voz que relata los acontecimientos es heterodiegética según el esquema de Gérard Genette¹⁰. Esto implica una narración en tercera persona, no basada en la perspectiva de ninguno de los personajes de la diégesis, sino de un gran imaginador que durante noventa y un minutos

¹⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, 265.

relata una historia de suspenso. Sin embargo, en el ser y hacer de los personajes, o bien en su discurso figural directo, recae la voz discursiva de una crítica social contemporánea, el trasfondo del filme *Dumplings*.

2. Niveles Narrativos

En esta versión tampoco hay cambios drásticos entre los niveles de la narración. Quizás, como en el medimetro, en el discurso figural directo se perciban saltos más constantes, claro de manera sutil.

3. Temporalidad de la Narración

Dumplings noventa y un minutos también se narra en presente y, según los principios de Genette, se trata de una narración *simultánea*, donde el narrador da cuenta de lo que ocurre en el momento mismo de la narración.

Resumen de secuencias de *Dumplings* 91 minutos:

Sec.1	[00:00:00:00 - 00:00:18:07]	Créditos iniciales sin sonido.	D=18.28 s.
Sec.2	[00:00:18:08 - 00:01:05:07]	Evasión 1. Mei en la frontera.	D=47.01 s.
Sec.3	[00:01:05:08 - 00:02:31:08]	El arribo de Mei a su vecindario. Descripción del lugar 1.	D=86.05 s.
Sec.4	[00:02:31:09 - 00:04:05:18]	El arribo de Lee al vecindario de Mei. Descripción del lugar 2.	D=94.39 s.
Sec.5	[00:04:05:19 - 00:04:54:18]	Inmersión al mundo prohibido. Plano secuencia 1.	D=48.98 s.
Sec.6	[00:04:54:19 - 00:06:14:11]	La conversación: dumplings y la juventud eterna.	D=79.74 s.
Sec.7	[00:06:14:12 - 00:08:58:10]	La receta. Preparación 1.	D=163.96 s.
Sec.8	[00:08:58:11 - 00:13:18:04]	El primer bocado.	D=259.72 s.
Sec.9	[00:13:18:05 - 00:15:37:18]	Los embriones de ave: El esposo de la Sra. Lee	D=139.57 s.
Sec.10	[00:15:37:19 - 00:16:49:11]	De compras en el hospital: Mei adquiere el ingrediente clandestino.	D=71.73 s.
Sec.11	[00:16:49:12 - 00:17:49:24]	Evasión 2. Mei en la frontera china.	D=60.49 s.
Sec.12	[00:17:49:25 - 00:20:56:09]	Fetos de 5 meses. El ingrediente sublime.	D=186.42 s.
Sec.13	[00:20:56:10 - 00:23:00:16]	Preparación 2.	D=124.29 s.

Sec.14	[00:23:00:17 - 00:24:13:09]	<i>El segundo (...) bocado. 1.</i>	D=72.70 s.
Sec.15	[00:24:13:10 - 00:25:54:19]	<i>La infidelidad del Sr. Lee.</i>	D=101.40 s.
Sec.16	[00:25:54:20 - 00:27:23:16]	<i>Señores Lee. Conversación de un matrimonio en un hotel.</i>	D=88.85 s.
Sec.17	[00:27:23:17 - 00:29:17:23]	<i>El segundo bocado. 2.</i>	D=114.28 s.
Sec.18	[00:29:17:24 - 00:32:00:12]	<i>El arribo de Kate y su mamá a casa de tía Mei.</i>	D=162.56 s.
Sec.19	[00:32:00:13 - 00:32:22:21]	<i>La segunda infidelidad del Sr. Lee.</i>	D=22.38 s.
Sec.20	[00:32:22:22 - 00:38:28:15]	<i>De visita a la nueva mansión de los Lee.</i>	D=365.76 s.
Sec.21	[00:38:28:16 - 00:39:16:11]	<i>El escalofriante hogar del ingrediente especial</i>	D=47.81 s.
Sec.22	[00:39:16:12 - 00:43:42:00]	<i>El aborto clandestino de Kate.</i>	D=265.56 s.
Sec.23	[00:43:42:01 - 00:48:08:19]	<i>El paso al lugar prohibido, la cocina: el horror del ingrediente.</i>	D=266.76 s.
Sec.24	[00:48:08:20 - 00:48:42:05]	<i>Preparación 3.</i>	D=33.43 s.
Sec.25	[00:48:42:06 - 00:51:47:08]	<i>El tercer bocado.</i>	D=185.11 s.
Sec.26	[00:51:47:09 - 00:56:42:05]	<i>Señores Lee: encuentro en el hospital.</i>	D=294.89 s.
Sec.27	[00:56:42:06 - 00:58:10:15]	<i>La muerte de Kate.</i>	D=88.38 s.
Sec.28	[00:58:10:16 - 00:59:58:19]	<i>El rejuvenecimiento de los Lee.</i>	D=108.17 s.
Sec.29	[00:59:58:20 - 01:05:52:22]	<i>El olor a pescado.</i>	D=354.08 s.
Sec.30	[01:05:52:23 - 01:15:35:09]	<i>La visita del Sr. Lee a tía Mei.</i>	D=582.48 s.
Sec.31	[01:15:35:10 - 01:16:04:24]	<i>Renacimiento de Tía Mei 1.</i>	D=29.59 s.
Sec.32	[01:16:04:25 - 01:18:55:17]	<i>La noticia.</i>	D=170.73 s.
Sec.33	[01:18:55:18 - 01:20:55:15]	<i>La verdadera noticia.</i>	D=119.92 s.
Sec.34	[01:20:55:16 - 01:21:57:20]	<i>La detención de la mamá de Kate.</i>	D=61.89 s.
Sec.35	[01:21:57:21 - 01:22:23:07]	<i>La huida.</i>	D=25.49 s.
Sec.36	[01:22:23:08 - 01:23:17:23]	<i>La inspección de casa de tía Mei.</i>	D=54.62 s.
Sec.37	[01:23:17:24 - 01:27:17:01]	<i>La compra del ingrediente de la amante.</i>	D=239.13 s.
Sec.38	[01:27:17:02 - 01:27:49:07]	<i>Renacimiento de Tía Mei 2.</i>	D=32.23 s.
Sec.39	[01:27:49:08 - 01:28:38:11]	<i>Inmortalidad de Lee.</i>	D=49.14 s.
Sec.40	[01:28:38:12 - 01:29:31:03]	<i>Aquellos tiempos...</i>	D=52.68 s.
Sec.41	[01:29:31:04 - 01:31:07:00]	<i>Créditos finales.</i>	D=96.19 s.

El tiempo no es el de la vida cuando se vive, sino el de la vida después de la muerte: como tal es real, no es una ilusión y puede muy bien ser el de la historia de un film.
(Pier Paolo Pasolini)

CAPÍTULO IV

***Dumplings 37'* respecto a *Dumplings 91'*: Comparativa de las figuras temporales de la narración entre los relatos hipotexto e hipertexto del remake**

En este capítulo se lleva a cabo el análisis comparativo entre hipotexto e hipertexto *Dumplings* con el objetivo de conocer las implicaciones comunicativas de la práctica de amplificación cinematográfica que integran, nombrada institucionalmente *remake*. El estudio se enfoca en la forma de expresión de contenidos del *remake*, esto es, a nivel estructural en términos de discurso-relatos¹.

Si se parafrasea a Gérard Genette², la historia es “el significado o contenido narrativo, [...] que forma parte de la referencia ficticia³ a la que alude el aparato filmico [en este caso, la primera versión *Dumplings*]”. Toda vez que la historia de *Dumplings* migra a un nuevo aparato filmico individual [largometraje], por supuesto, independiente, entonces, puede decirse que el significado al que alude Genette en su definición, se repite... transformado. ¿Por qué? Completando el concepto historia, “[...ésta] se halla inmersa en un universo diegético no limitado; es una sección lineal cuyos márgenes temporales y espaciales sólo son posibles de establecer relacionándolos con el fragmento narrado en sí”.

Fruit Chan construye el universo diegético *Dumplings*. Toma de él una sección temporal y lo presenta como episodio, como medimetro. Después, *retoma* casi la totalidad de los elementos filmicos que conforman esa sección

¹ O lo que se entiende como “signo narrativo”.

² Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 83.

³ La *referencia ficticia* en esta definición se entiende como la diégesis.

temporal y los manipula, *transforma* las secuencias que contienen los acontecimientos diégeticos cuidando *no* alterar drásticamente su articulación cronológica ni sucesión causal para crear una historia *Dumplings* totalmente diferente. Acto seguido, Chan *transpone* esas secuencias en una *nueva* sección temporal, las ubica en otro aparato fílmico caracterizado por su registro más amplio de contenido audiovisual, la versión en largometraje.

Estas condiciones que el cineasta crea en *Dumplings* motivan a reflexionar el siguiente planteamiento de Gianfranco Bettetini: “El cine es un aparato que produce tiempo, además de sentido; no se limita a producir una temporalidad simbólica, sino que significa y expresa a través de una temporalidad concreta. [...] El cine ha de ser estudiado como un aparato que produce tiempo y que produce significación a través del tiempo”⁴.

Bajo este argumento, se propone que el *remake Dumplings* está definido por dos aparatos que producen tiempo y por lo tanto significa a través de dos temporalidades con duraciones concretas. Cada una, mediometraje o largometraje, puede causar cierto impacto devenido de la organización y codificación del material fílmico, pues manifiesta un “proyecto”⁵ de enunciación particular activo y presente.

De este modo, se puede entender que el discurso *Dumplings* se localiza en dos relatos, hipotexto e hipertexto, cada uno ocupando un intervalo temporal definido en la misma diégesis⁶; el relato hipotexto nace de una organización inicial del discurso y, tras la amplificación o la reestructuración del discurso, surge el relato hipertexto. La tarea en el presente apartado es, entonces, contraponer tales organizaciones de ambos textos fílmicos, apostando a que las operaciones retóricas que ahí se producen, describan la transformación y transposición determinantes del sentido del mensaje que se supone compartido.

⁴ Gianfranco Bettetini, *op. cit.*, p. 30.

⁵ *Idem.*, p. 54.

⁶ Aquí, *diégesis* está relacionado con el término *diéresis*, empleado por Aristóteles y tomado por Gérard Genette para indicar lo narrativo en sí por oposición al discurso.

Recuérdese que *Dumplings* se inscribe dentro del cine narrativo de ficción y su práctica hipertextual característica es una translongación. Así, la comparativa se lleva a cabo desde *la dimensión narrativa temporal* de las estructuras, es decir, desde las relaciones en términos de *orden, duración y frecuencia* de los elementos que conforman el montaje narrativo de cada filme.

La guía para seguir la comparación se determina a partir de la noción de retórica audiovisual en la cual, *la norma* o *grado cero* de un relato cinematográfico, como código lógico único y exclusivo de su discurso, presenta *desvíos o alteraciones* significativas al amplificarse. El grado cero es el mediometraje de Fruit Chan, su primer relato *Dumplings*, con estructura, temporalidad, orden de acontecimientos, duración, ritmo bien definidos y, que asimismo, alude a las posibilidades del proceso de su enunciación –su montaje, movimientos de cámara y banda sonora–. Pero al no ser ese texto filmico el único que enuncia el discurso *Dumplings*, la norma se incumple. Con la ampliación se producen *desvíos* o figuras retóricas del discurso *Dumplings* en el *remake* cinematográfico. Tales desvíos develan cómo evoluciona la ampliación, por supuesto, su trascendencia comunicativa y se tornan evidentes mediante cuatro operaciones básicas⁷:

1. *Detractio* (supresión): se eliminan unidades, pero no restan significado porque éste permanece implícito en el contexto. El significante desaparece, pero su significado se sobreentiende.
2. *Adiectio* (adjunción): se añaden nuevos elementos que suman significantes y significados nuevos.
3. *Inmutatio* (supresión-adjunción, o sustitución): se suprime un elemento para volver a ponerlo en otro sitio.
4. *Transmutatio* (permutación): varía el orden de las unidades, pero sin modificar su propia naturaleza.

⁷ Grupo μ , *op. cit.*, pp. 271-291.

4.1 Orden

Gaudreault y Jost refieren que estudiar el orden narrativo temporal de un texto filmico “es comparar el orden que se les supone a los acontecimientos en el mundo postulado por la diégesis y aquel, bastante más material, en el que aparecen en el seno mismo del relato que estamos leyendo o al que asistimos”⁸. Esto es, advertir la relación cronológica entre el orden diegético de los acontecimientos y su progresión en pantalla.

Sin embargo, aquí lo que se busca es contrastar las progresiones de secuencias de hipotexto e hipertexto y con ello determinar la relación diegética que guardan. Para ello, se recurre al siguiente esquema que representa cómo se lleva a cabo la amplificación del *remake Dumplings* en términos de orden:

⁸ Gaudreault y Jost, *op. cit.*, pp.

PRÁCTICA DE HIPERTEXTUAL DE AMPLIFICACIÓN. RELACIONES DE ORDEN DE LOS ACONTECIMIENTOS

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28																						
HIPOTEXTO (SECUENCIAS)																																																			
TRANSFORMACIÓN		1	10	2	3	4	5	6	9	10	11	12	13	7	8	13	14	15	16	17	18	19	20	21	26	22	23	24	25	26	28	27																			
TRANSPOSICIÓN																																																			
HIPERTEXTO (SECUENCIAS)		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	44									
OPERACIONES EN RELACIÓN AL HIPERTEXTO																																																			
		A	A	E	E	E	E	E	A	E	E	E	E	E	E	E	A	E	E	A	A	E	E	A	E	E	E	A	E	A	A	E	A	E	E	E	E	A	E	A	A				S						
		D	D	R	R	R	R	R	D	R	R	R	R	R	R	R	D	R	R	A	A	R	R	D	R	R	R	E	R	D	D	R	D	R	R	R	R	R	D	R	D	D				U					
		J	J	M	M	M	M	M	J	M	M	M	M	M	M	M	J	M	M	J	J	M	M	J	M	M	M	J	M	J	J	M	J	M	M	M	M	J	M	J	J				P						
		U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U				R			
		N	N	T	T	T	T	T	N	T	T	T	T	T	T	T	N	T	T	N	N	T	T	N	T	T	T	N	T	N	N	T	N	T	T	T	T	N	T	N	N	N	N	N	N				E		
		C	C	A	A	A	A	A	C	A	A	A	A	A	A	A	C	A	A	C	C	A	A	C	A	A	C	A	C	C	A	C	A	C	A	A	A	C	A	C	C	C	C	C	C				S		
		I	I	C	C	C	C	C	I	C	C	C	C	C	C	C	I	C	C	I	I	C	C	I	C	C	I	C	I	I	C	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I				I		
		Ó	Ó	I	I	I	I	I	Ó	I	I	I	I	I	I	I	Ó	I	I	Ó	Ó	I	I	Ó	I	I	Ó	I	Ó	Ó	I	Ó	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I				Ó	
		N	N	Ó	Ó	Ó	Ó	Ó	N	Ó	Ó	Ó	Ó	Ó	Ó	Ó	N	Ó	Ó	N	N	Ó	Ó	N	Ó	Ó	N	Ó	N	N	Ó	N	Ó	N	Ó	Ó	Ó	Ó	Ó	Ó	Ó	Ó	Ó	Ó	Ó	Ó	Ó				N

El relato hipotexto *Dumplings* consta de 28 secuencias. La primera y la última se descartan del análisis porque corresponden a los créditos iniciales y finales. Las 26 restantes son los elementos que conforman el mediometraje, distribuidos y organizados lógicamente a lo largo de una línea temporal de 37 minutos de duración. Como se ha advertido en el capítulo II, el contenido de cada secuencia es particular y posee trascendencia a nivel narrativo y discursivo, marcado por el estilo de Chan y con una amplia fuente de posibilidades enunciativas.

Estrictamente, el *remake* nace en el momento de la selección, depuración y edición del material filmico, cuando todas y cada una de las secuencias del hipotexto son sometidas a una primera permutación, un ejercicio de desorganización “virtual” a una distancia muy “lejana” y “cerrada” de comprender qué localidad específica ocuparán en el hipertexto. En esta fase, la alteración del orden de acontecimientos carece de significado para el receptor; sería absurdo llevar a cabo una identificación de tropos, pues las secuencias no forman parte de ningún relato todavía, no tienen la facultad de enunciación. Sin embargo, desde el punto de vista del proceso de creación del *remake*, aquí inicia la transformación de los significados de *Dumplings* ya que comienza la *deconstrucción* y *construcción* de su mensaje por parte del emisor.

La transformación a considerar en la presente tesis es la que revela la comparativa entre las estructuras textuales del *remake*. Por ello se propone de forma esquematizada a los dos textos filmicos ya existentes como líneas temporales divididas por secuencias. Al emularse el reordenamiento, es posible advertir qué implicó la transposición mediante la identificación de las operaciones de supresión, adjunción, sustitución o permutación.

PRÁCTICA HIPERTEXTUAL DE AMPLIFICACIÓN A NIVEL DE ORDEN NARRATIVO TEMPORAL

MEDIOMETRAJE	IMPLICACIONES				LARGOMETRAJE
SECUENCIAS HIPOTEXTO	ADJUNCIÓN	SUPRESIÓN	SUPRESIÓN-ADJUNCIÓN (SUSTITUCIÓN)	PERMUTACIÓN	SECUENCIAS HIPERTEXTO
1	No aplica				1
10	En la secuencia 2 del hipertexto no se ubica el contenido de la secuencia 10 del hipotexto, sino su prolongación diegética hacia atrás, devenida de una analepsis que narra la parte inédita de La evasión: Mei en la frontera China.	Implicaciones: esta adjunción actúa como repetición de contenido y como acumulación de material filmico en el proceso de amplificación. Al localizar dicha prolongación diegética en la posición inicial del largometraje, se transforma la relevancia discursiva, narrativa y simbólica del tráfico de fetos, de tía Mei como primer personaje de la historia, de su proceder clandestino, del transfondo social de la frontera China-Hong Kong y de los recipientes de comida con que se "evade la ley".			2
	Adjunción de la secuencia El arribo de Mei a su vecindario , cuyo contenido es diegéticamente anterior al de la secuencia 2 del hipotexto.	Implicaciones: la posición de esta secuencia inédita en el hipertexto permite continuidad narrativa, focalizada en tía Mei y su proceder; hay acumulación de material filmico; la adjunción transforma el sentido de la descripción del espacio social marginal del relato, su cercanía con la frontera China-Hong Kong y los hechos cotidianos que ahí se representan. Ubicar esta secuencia entre las primeras del largometraje es dosificar pausadamente la información que construirá el suspenso de la trama, reservando el terror para más adelante.			3

2	<p>Implicaciones: la inversión de orden permite conocer lo que sucedió antes en la diégesis. Por otro lado, la línea narrativa en el hipertexto cede su responsabilidad como hecho inicial del filme, como lo era en el hipotexto. Se transforman los significados del suspenso, la focalización en el personaje Lee y el contraste social de clases.</p>	<p>Se intercambia el lugar de la secuencia El arribo de Lee al vecindario de Mei. De la posición 2 del hipotexto se transpone en la 4 del hipertexto con nuevos fragmentos intercalados.</p>	4
3	<p>Implicaciones: se conserva la continuidad narrativa; se transforman los significados del primer encuentro de los personajes Lee y Mei, en tanto hay más material filmico previo con información de Mei.</p>	<p>Se intercambia el lugar de la secuencia La inmersión al mundo prohibido. De la posición 3 del hipotexto se transpone en la 5 del hipertexto.</p>	5
4	<p>Implicaciones: hay continuidad narrativa referente al orden del hipotexto; se otorga más peso simbólico a la actuación de tía Mei y a los Dumplings.</p>	<p>Se intercambia el lugar de la secuencia La conversación: Dumplings y la juventud eterna. De la posición 4 del hipotexto se transpone en la 6 del hipertexto con nuevo material filmico.</p>	6

5	Implicaciones: hay continuidad narrativa referente al orden del hipotexto.		Se intercambia el lugar de la secuencia La receta. Preparación 1. De la posición 5 del hipotexto se transpone en la 7 del hipertexto.	7
6	Implicaciones: se conserva la continuidad narrativa del hipotexto; esta permutación se aprovecha para incluir una antítesis a nivel de contenido: en el hipotexto, el primer bocado tiene una connotación positiva, agradable, mientras que en el hipertexto se observa lo contrario. Cuando Lee escupe el primer dumpling, se da la primera señal sutil de terror.		Se intercambia el lugar de la secuencia El primer bocado. De la posición 6 del hipotexto se transpone en la 8 del hipertexto.	8
	Adjunción de la secuencia Los embriones de ave: El esposo de la sra. Lee , cuyo contenido es diegéticamente anterior al de la secuencia 7 del hipotexto.	Implicaciones: la acumulación de material filmico contribuye a la amplificación; la inclusión de contenidos inéditos en el hipertexto permite conocer más a detalle los perfiles de los esposos Lee y la amante; con esta adjunción se acentúan los significados escatológicos - simbolismo del huevo-, de sumisión e infidelidad.	9	

<p style="text-align: center;">9</p>	<p>Implicaciones: con el intercambio se observa un salto temporal diegético hacia adelante en el hipertexto, pues, según la lógica narrativa del hipotexto, ya han acontecido la Infidelidad del Sr. Lee y Señores Lee: conversación de un matrimonio en un hotel. Asimismo, el cambio de orden da preferencia cronológica a la narración de cómo y con qué se preparan los dumplings -fetos-, que a la razón de su consumo -estado del matrimonio Lee-.</p>	<p>Se intercambia el lugar de la secuencia De compras en el Hospital: Mei adquiere el ingrediente clandestino. De la posición 9 del hipotexto se transpone en la 10 del hipertexto.</p>	<p style="text-align: center;">10</p>
<p style="text-align: center;">10</p>	<p>Implicaciones: el intercambio revela que el contenido de esta secuencia es la continuación de lo visto en la secuencia 2; el hecho diegético está dividido y aparece en dos instantes del relato hipertexto. Se reiteran así, los significados del tema "tráfico clandestino de fetos en la frontera China-Hong Kong".</p>	<p>Se intercambia el lugar de la secuencia La evasión: Mei en la frontera china. De la posición 10 del hipotexto se transpone en la 11 del hipertexto.</p>	<p style="text-align: center;">11</p>
<p style="text-align: center;">11</p>	<p>Implicaciones: hay continuidad narrativa referente al orden del hipotexto.</p>	<p>Se intercambia el lugar de la secuencia Fetos de 5 meses. El ingrediente sublime. De la posición 11 del hipotexto se transpone en la 12 del hipertexto.</p>	<p style="text-align: center;">12</p>

<p>12</p>	<p>Implicaciones: hay continuidad narrativa referente al orden del hipotexto.</p>	<p>Se intercambia el lugar de la secuencia Preparación 2. De la posición 12 del hipotexto se transpone en la 13 del hipertexto.</p>	<p>13</p>
<p>13</p>	<p>Implicaciones: hay continuidad narrativa referente al orden del hipotexto; es posible anclar los significados de este hecho a la antítesis del bocado vista en la secuencia 8.</p>	<p>Se intercambia el lugar de la secuencia El segundo bocado. De la posición 13 del hipotexto se transpone en la 14 del hipertexto.</p>	<p>14</p>
<p>7</p>	<p>Implicaciones: con la transposición, el hecho diegético sufre un retardo en su colocación en el relato hipertexto, pues ya no aparece antes de los contenidos de las secuencias 9-13 del hipotexto, sino posterior a ellos. Así, la dosificación de información de la línea narrativa "infidelidad Lee", se da en intervalos más largos de tiempo, -más pausada-, y además, con adjunciones a nivel contenido, acumulaciones. Con ello se refuerzan los temas, los personajes implicados y sus significados.</p>	<p>Se intercambia el lugar del plano secuencia La infidelidad del Sr. Lee. De la posición 7 del hipotexto se transpone en la 15 del hipertexto, y se le agrega material filmico.</p>	<p>15</p>

8	<p>Implicaciones: hay continuidad narrativa referente al orden del hipotexto. Como este hecho forma parte de la línea narrativa "infidelidad Lee", la transformación de significados es similar.</p>		<p>Se intercambia el lugar de la secuencia Señores Lee. Conversación de un matrimonio en un hotel. De la posición 8 del hipotexto se transpone en la 16 del hipertexto y se agrega material filmico.</p>	16
13	<p>En la secuencia 17 del hipertexto no se ubica el contenido de la secuencia 13 del hipotexto, sino su prolongación diegética hacia adelante, prolepsis, que narra la segunda parte del Segundo bocado.</p>	<p>Implicaciones: esta adjunción actúa como repetición de contenido y como acumulación de material filmico en el proceso de amplificación. La ubicación de esta prolongación transforma la relevancia discursiva, narrativa y simbólica de la "desgustación ligada a lo escatológico". Hay reiteración y se refuerza el terror sutil del filme.</p>		17
14	<p>Implicaciones: hay continuidad narrativa de la secuencia previa referente al hipotexto y, a nivel relato, el hecho se ubica en una posición equivalente. Tanto en mediometraje, como en largometraje, la línea narrativa de Kate comienza aproximadamente a la mitad de los relatos.</p>		<p>Se intercambia el lugar de la secuencia El arribo de Kate y su mamá a casa de tía Mei. De la posición 14 del hipotexto se transpone en la 18</p>	18

		del hipertexto con material filmico agregado.	
15	Implicaciones: hay continuidad narrativa referente al orden del hipotexto; por su lugar en el relato, los significados son más cercanos a los del material filmico de las secuencias 15 y 16.	Se intercambia el lugar de la secuencia La segunda infidelidad del Sr. Lee . De la posición 15 del hipotexto se transpone en la 19 del hipertexto.	19
	Adjunción del contenido De visita al nuevo hogar de los Lee en la secuencia 20 del hipertexto.	Implicaciones: la inclusión de este material filmico pausa la sucesividad de acontecimientos vista en el hipotexto y pospone la línea narrativa del aborto de Kate. Tanto en la diégesis como en el relato, el contenido de esta secuencia se localiza en un punto intermedio en la evolución de los hechos; así, no sólo se incluye una gran cantidad de significados en el hipertexto sino, por la ubicación estratégica, éstos refuerzan el terror de la historia devenido de lo escatológico, así como la ironía de los personajes protagónicos.	20
	Adjunción del contenido El escalofriante hogar del ingrediente especial en la secuencia 21 del hipertexto.	Implicaciones: como la secuencia anterior, este hecho se localiza en un punto intermedio en el hipertexto, pero, lo que refuerza, son los significados de la línea narrativa de Kate. Diegéticamente se trata de la prolongación hacia atrás del momento en que Mei practica el aborto. Por su posición, actúa como preámbulo sutil a una sucesión de imágenes impactantes, con alta carga simbólica.	21

16	<p>Implicaciones: por su lugar en el nuevo relato, los significados de este contenido han sufrido un retardo, ahora devienen de un preámbulo; así, el tema "aborto clandestino" se refuerza y marca el comienzo de la evolución final de la historia.</p>		<p>Se intercambia el lugar de la secuencia El aborto clandestino de Kate. De la posición 16 del hipotexto se transpone en la 22 del hipertexto.</p>	22
17	<p>Implicaciones: hay continuidad narrativa referente al orden del hipotexto. Hay un desfase temporal y de significados de este hecho que determina la tercera visita de Lee a tía Mei.</p>		<p>Se intercambia el lugar de la secuencia El paso al lugar prohibido: la cocina, el horror del ingrediente. De la posición 17 del hipotexto se transpone en la 23 del hipertexto y se agrega material filmico.</p>	23
	<p>Adjunción del contenido Preparación 3 en la secuencia 24 del hipertexto.</p>	<p>Implicaciones: diegéticamente se trata de la prolongación hacia adelante del hecho anterior. Esta inclusión se ancla simbólicamente a la antítesis de la secuencia 8 y, por su posición, es la parte introductoria del "tercer bocado de Lee", metáfora del tema antropofagia.</p>	24	
18	<p>Implicaciones: por su posición después de la adjunción, este hecho es el complemento de la línea narrativa "la tercera visita de Lee a tía Mei"; como tal, se refuerzan los significados comida, antropofagia, así como el sentido de la evolución del personaje Sra. Lee.</p>		<p>Se intercambia el lugar de la secuencia El tercer bocado con nuevo material filmico intercalado. De la posición 18 del hipotexto se transpone en la 25 del hipertexto.</p>	25

19	Implicaciones: con el intercambio se conserva la continuidad narrativa del hipotexto en relación a las secuencias previa y posterior.		Se intercambia el lugar de la secuencia Señores Lee: encuentro en el hospital con nuevo material filmico intercalado. De la posición 19 del hipotexto se transpone en la 26 del hipertexto.	26
20	Implicaciones: con el intercambio se conserva la continuidad narrativa del hipotexto; por la nueva localización de este hecho hay refuerzo de significados en torno a la muerte, el aborto y la juventud -pues hay adjunciones previas de material filmico-; asimismo, La muerte de Kate ahora antecede a una secuencia cuyo contenido es simbólicamente opuesto: muerte trágica nocturna-reconciliación matinal de matrimonio.		Se intercambia el lugar de la secuencia La muerte de Kate con nuevo material filmico intercalado. De la posición 20 del hipotexto se transpone en la 27 del hipertexto.	27
	Adjunción del contenido El rejuvenecimiento de los Lee en la secuencia 28 del hipertexto.	Implicaciones: inclusión de un fragmento diegético devenido de una prolepsis del encuentro en el hospital de los señores Lee. Por su localización, el hecho interrumpe el orden narrativo entre La muerte de Kate y El olor a pescado, visto en el hipotexto. Con ello se advierte que las diferentes líneas narrativas de <i>Dumplings</i> se intercalan siguiendo su lógica, pero reiterando que son igual de relevantes.	28	

21	<p>Implicaciones: el hecho contenido en esta secuencia ahora deviene de nuevo fragmento diegético opuesto a nivel simbólico, es decir, de Lee disfruta su agradable aroma a Lee expide hedor a pescado; por su posición entre adjunciones es más sencillo advertir su relevancia en la parte culminante del relato.</p>	<p>Se intercambia el lugar de la secuencia El olor a pescado con nuevo material filmico intercalado. De la posición 21 del hipotexto se transpone en la 29 del hipertexto.</p>	29
	<p>Adjunción del contenido La visita del Sr. Lee a tía Mei en la secuencia 30 del hipertexto.</p>	<p>Implicaciones: la acumulación de material filmico contribuye a la amplificación; la inclusión de contenidos inéditos en el hipertexto permite conocer más a detalle el perfil y evolución del Sr. Lee, y otorgar un nuevo sentido al papel de tía Mei. Este hecho indiscutiblemente abre una nueva línea narrativa no vista en el hipotexto, por lo tanto, diegéticamente cuestionable.</p>	30
26	<p>En la secuencia 31 del hipertexto no se ubica el contenido de la secuencia 26 del hipotexto, sino su prolongación diegética hacia atrás, devenida de una analepsis correspondiente a una pausa descriptiva y metafórica de El renacimiento de tía Mei.</p>	<p>Implicaciones: la acumulación de material filmico contribuye a la amplificación; la inclusión de este contenido inédito en el hipertexto insiste en la nueva descripción bio-psico-social del personaje tía Mei. Por su posición en el relato, este hecho actúa como ironía al desenlace del personaje sra. Lee.</p>	31

22	<p>Implicaciones: al encontrarse entre adjunciones, este hecho adquiere un nuevo sentido. En el hipotexto actuaba como consecuencia del <i>Olor a pescado</i> y antecedió a <i>La detención de la mamá de Kate</i>. En su nueva posición, en hipertexto, <i>La noticia</i> deviene de la infidelidad del esposo y tía Mei, por lo que se transforma el significado del proceder de la Sra. Lee. Además, la línea narrativa continúa con el contenido de la siguiente secuencia.</p>		<p>Se intercambia el lugar de la secuencia La noticia con nuevo material filmico intercalado. De la posición 21 del hipotexto se transpone en la 29 del hipertexto.</p>	32
	<p>Adjunción del contenido La verdadera noticia en la secuencia 33 del hipertexto.</p>	<p>Implicaciones: la acumulación de material filmico contribuye a la amplificación de la línea narrativa "las consecuencias de comer fetos humanos". La inclusión del hecho en el hipertexto permite dar un giro a los acontecimientos y mantener el suspenso de la etapa final del relato.</p>	33	
23	<p>Implicaciones: luego de algunas adjunciones, este hecho se posiciona a una distancia mayor en relación a la línea narrativa de su contenido "el aborto de Kate", por lo que los significados se transforman en ese sentido. Tras la permutación, continúa antecediendo al hecho <i>La huída</i> como en el hipotexto.</p>		<p>Se intercambia el lugar de la secuencia La detención de la mamá de Kate. De la posición 23 del hipotexto se transpone en la 34 del hipertexto.</p>	34
24	<p>Implicaciones: con el intercambio se conserva la continuidad narrativa del hipotexto en relación a las secuencias previa y posterior.</p>		<p>Se intercambia el lugar de la secuencia La huída con nuevo material filmico intercalado. De la posición 24 del hipotexto se transpone en la 35 del hipertexto.</p>	35

<p>25</p>	<p>Implicaciones: con el intercambio se conserva la continuidad narrativa del hipotexto en relación a la secuencia previa.</p>		<p>Se intercambia el lugar de la secuencia La inspección de casa de tía Mei con nuevo material filmico intercalado. De la posición 25 del hipotexto se transpone en la 36 del hipertexto.</p>	<p>36</p>
	<p>Adjunción del contenido La compra del ingrediente de la amante en la secuencia 37 del hipertexto.</p>	<p>Implicaciones: con la localización de este nuevo hecho diegético en el largometraje se rompe la línea narrativa vista en el hipotexto correspondiente a sus secuencias 25 y 26 "la huída de tía Mei". A partir de esta inclusión toma un nuevo sentido el orden de acontecimientos correspondiente a la parte final de la historia, pues el fragmento presenta "otra alternativa" diegética, otro desenlace donde Lee se enfrenta irónicamente a la amante de su esposo.</p>	<p>37</p>	
<p>26</p>	<p>Implicaciones: el intercambio revela que el contenido de esta secuencia ha sido el último tomado de la lógica narrativa del hipotexto para ser colocado fielmente en la etapa final del relato hipertexto. Diegéticamente deviene de la secuencia 35, con lo cual se advierte que su localización en el largometraje en el orden narrativo es equivalente al mediometraje. Con la transposición y el intercambio, sin embargo, los significados en torno al personaje tía Mei y a su proceder en el desenlace, se transforman por el nuevo sentido de la historia, así como del material filmico acumulado y permutado.</p>		<p>Se intercambia el lugar de la secuencia exacta El Renacimiento de tía Mei. De la posición 26 del hipotexto se transpone en la 38 del hipertexto.</p>	<p>38</p>

	Adjunción del contenido La inmortalidad de Lee en la secuencia 39 del hipertexto.	Implicaciones: diegéticamente, el contenido de esta secuencia corresponde a una analepsis devenida de la secuencia 37 del hipertexto, por lo que hay continuidad narrativa dentro del "segundo final" propuesto por Fruit Chan. Según la lógica de los acontecimientos se trata del hecho culminante del relato, por lo que esta adjunción de una serie impactante de imágenes repletas de significados, actúa como reiteración sintetizada y transformada de los tópicos polémicos de <i>Dumplings</i> . Por la posición, se remata con terror.		39
	Adjunción del contenido Aquellos tiempos... El principio del final en la secuencia 40 del hipertexto.	Implicaciones: diegéticamente, el contenido de esta secuencia deviene de una gran analepsis; el hecho corresponde a años, incluso décadas atrás, en el día de la boda de los Lee. No obstante, su inclusión en el nuevo relato no sigue la lógica narrativa, sino actúa como "reflexión" final que devela contrastes: pasado-presente, felicidad-amargura, inicio-fin, nacimiento-muerte. La adjunción entonces no sólo es la acumulación de material filmico, sino una antítesis, figura por oposición de contenido -en relación a lo último narrado-, donde, irónicamente, intervienen todos los significados de <i>Dumplings</i> .		40
28	No aplica			41
27		Supresión de la secuencia El bebé de Lee.	Implicaciones: Se suspenden las imágenes transgresoras y explícitas de Lee provocándose el aborto en su bañera y degustando a su propio hijo. Al no formar parte del hipertexto, se transforma el sentido del horror que había marcado el final del hipotexto.	

Con base en esta comparativa, la alteración del orden de acontecimientos, producida por la práctica hipertextual de amplificación, transforma el sentido del mensaje *Dumplings* en tanto:

Casi la totalidad de contenidos, 26 de las 27 secuencias del hipotexto se transponen en el hipertexto en un orden narrativo temporal permutado; se llevan a cabo 14 adjunciones y una supresión. Ello indica que los significados se repiten pero, al presentar otro encadenamiento, se narra una historia *Dumplings* diferente.

A lo largo de noventa y un minutos cambia el énfasis de ciertos elementos discursivos, narrativos o simbólicos. Las imágenes que alguna vez se presentaron al inicio del mediometraje no tienen la misma función –o el mismo impacto–, cuando aparecen a la mitad del filme, por ejemplo. Además, el hecho de intercambiar repetidamente secuencias, propicia la “sensación” de que en cualquier momento, el relato va a tomar cualquier otro rumbo, respecto al de la versión en mediometraje. Y al final así sucede. Al incorporarse material filmico inédito, se torna necesario desplazar las sucesiones vistas en el mediometraje. Esos “ajustes”, a simple vista sutiles o inocentes, poseen la fuerza suficiente para dirigir el sentido y la trascendencia de todos los fragmentos diegéticos. En la segunda mitad del largometraje eso es más evidente, pues es donde se encuentra la mayoría de las adjunciones. Se observa una intercalación más pronunciada que desemboca en la conclusión de la nueva historia *Dumplings*, como una segunda alternativa a lo presentado por Fruit Chan en la primera versión.

Así, un *remake* como *Dumplings* es una práctica de amplificación de tiempo narrativo capaz de alterar la significación de los hechos diegéticos mediante la reorganización de las secuencias donde se hallan contenidos (reordenamiento, inclusión, supresión, sustitución y permutación).

4.2 Duración: *tempo* narrativo

A primera vista, en el *tempo narrativo* recae toda la responsabilidad del origen del *remake*, ya que se trata del componente de la dimensión temporal donde es más evidente la práctica de amplificación hipertextual.

No obstante, más allá de realizar la comparativa únicamente de modo cuantitativo, aquí se pretende identificar la relación de las duraciones entre los relatos hipotexto e hipertexto a partir de las operaciones retóricas supresión, adjunción, sustitución y permutación. En otras palabras, se busca advertir la transformación de significados en el *remake* en términos de cantidad del material filmico transpuesto.

Según el cuadro que se presenta a continuación, la *amplificación* procede, por un lado, de lo que Genette llama desenvolvimiento diegético o *expansión*: si 25 de las 26 secuencias que conforman el hipotexto se transponen en el hipertexto, entonces existen 25 momentos en el relato en que se llevan a cabo dilatación de detalles, adición de descripciones, multiplicación de episodios, etc. Al contrastar las duraciones desiguales de cada una de esas 25 secuencias incluidas en ambos filmes, se determina la presencia de operaciones retóricas como *repetición*, es decir, reincorporación de sucesiones de fotogramas ya identificados en el relato hipotexto; de *acumulación*, cuando nuevos fotogramas se añaden a las sucesiones repetidas alterando el contenido; y, obviamente, de *comparación*, puesto que siempre está presente la semejanza de contenido. En esta *expansión* se transforman los significados narrativos y/o discursivos de *Dumplings* toda vez que se realiza una dilatación estilística, una modificación de la longitud de casa frase -secuencia- del relato cinematográfico hipotexto.

PRÁCTICA HIPERTEXTUAL DE AMPLIFICACIÓN A NIVEL DE DURACIÓN NARRATIVA TEMPORAL

COMPARATIVA: SECUENCIAS HIPOTEXTO/HIPERTEXTO				OPERACIÓN	IMPLICACIONES
Sec.2	[00:00:14:22 – 00:01:07:06]	El arribo de Lee al vecindario de Mei.	52.35	Adjunción	42.04 Segundos de descripción del espacio geográfico social de la unidad habitacional en Shenzhen / contexto en que se desarrolla la primera visita de Lee a tía Mei / repetición y acumulación de imágenes.
Sec.4	[00:02:31:09 – 00:04:05:18]		94.39		
Sec.3	[00:01:07:07 – 00:02:03:02]	Inmersión al mundo prohibido.	55.82	Supresión	-6.84 Segundos de suspensión en el largometraje del plano secuencia en el que se narra el primer encuentro entre tía Mei y la sra. Lee.
Sec.5	[00:04:05:19 – 00:04:54:18]		48.98		
Sec.4	[00:02:03:03 – 00:02:46:11]	La conversación: dumplings y la juventud eterna.	43.37	Adjunción	36.37 Segundos de acumulación de material filmico, de significados, en torno al tema del platillo dumplings y sus efectos rejuvenecedores / repetición de imágenes.
Sec.6	[00:04:54:19 – 00:06:14:11]		79.74		
Sec.5	[00:02:46:12 – 00:05:22:10]	La receta. Preparación 1.	155.95	Adjunción	8.01 Segundos de acumulación de material filmico, de significados, en torno a los ingredientes transgresores de los dumplings / repetición de imágenes.
Sec.7	[00:06:14:12 – 00:08:58:10]		163.96		
Sec.6	[00:05:22:11 – 00:07:48:06]	El primer bocado.	145.84	Adjunción	113.9 Segundos de acumulación de material filmico, de significados, en torno a la primera metáfora del canibalismo / antítesis de contenidos.
Sec.8	[00:08:58:11 – 00:13:18:04]		259.72		
Sec.7	[00:07:48:07 – 00:08:34:16]	La infidelidad del Sr. Lee.	46.38	Adjunción	55.02 Segundos de acumulación de material filmico, de significados, en torno a los temas adulterio, machismo, sumisión e infidelidad / repetición del plano secuencia.
Sec.15	[00:24:13:10 – 00:25:54:19]		101.4		

Sec.8	[00:08:34:17 - 00:09:45:05]	Señores Lee. Conversación de un matrimonio en un hotel.	70.57	Adjunción	18.28 Segundos de acumulación de material filmico, contenido narrativo y significados, en torno a la "realidad" marital de los Lee.
Sec.16	[00:25:54:20 - 00:27:23:16]		88.85		
Sec.9	[00:09:45:06 - 00:10:17:05]	De compras en el hospital: Mei adquiere el ingrediente clandestino.	31.99	Adjunción	39.74 Segundos de acumulación de material filmico, contenido narrativo y significados, en torno al tema tráfico clandestino de fetos humanos en un hospital de la frontera China-Hong Kong.
Sec.10	[00:15:37:19 - 00:16:49:11]		71.73		
Sec.10	[00:10:17:06 - 00:10:43:16]	La evasión: Mei en la frontera china. (Evasión 1 y 2)	26.46	Adjunción	81.04 Segundos de acumulación de material filmico, contenido narrativo y significados, en torno a los temas ilegalidad y evasión de la autoridad, contexto simbólico del proceder narrativo de tía Mei.
Sec.2	[00:00:18:08 - 00:01:05:07]		47.01		
Sec.11	[00:16:49:12 - 00:17:49:24]		60.49		
Sec.11	[00:10:43:17 - 00:12:05:13]	Fetos de 5 meses. El ingrediente sublime.	81.88	Adjunción	104.5 segundos de acumulación de material filmico intercalado, contenido narrativo y significados, en torno a la espera de la sra. Lee por sus primeros dumplings en casa de tía Mei / repetición de imágenes.
Sec.12	[00:17:49:25 - 00:20:56:09]		186.42		
Sec.12	[00:12:05:14 - 00:12:25:22]	Preparación 2.	20.35	Adjunción	103.9 Segundos de descripción de cómo tía Mei prepara por segunda vez sus dumplings/ repetición narrativa, temática y simbólica/ insta a comparación de otros momentos del relato.
Sec.13	[00:20:56:10 - 00:23:00:16]		124.29		
Sec.13	[00:12:25:23 - 00:14:01:14]	El segundo bocado. (1 y 2)	95.66	Adjunción	91.32 Segundos de acumulación de material filmico, contenido narrativo y significados, en dos secuencias del hipertexto en torno a la segunda vez que Lee
Sec.14	[00:23:00:17 -		72.7		

	00:24:13:09]						
Sec.17	[00:27:23:17 - 00:29:17:23]		114.28				degusta los dumplings/ repetición narrativa, temática y simbólica.
Sec.14	[00:14:01:15 - 00:14:18:23]	El arribo de Kate y su mamá a casa de tía Mei.	17.38	Adjunción	145.2		Segundos de acumulación de material filmico intercalado, significados, en torno a la línea narrativa de Kate / repetición de imágenes.
Sec.18	[00:29:17:24 - 00:32:00:12]		162.56				
Sec.15	[00:14:18:24 - 00:14:41:12]	La segunda infidelidad del Sr. Lee.	22.52	Supresión	-0.14		Segundos de suspensión de material filmico del plano secuencia del hipotexto repetido en el hipertexto / no hay relevancia significativa de la supresión pues se considera un ajuste de posproducción.
Sec.19	[00:32:00:13 - 00:32:22:21]		22.38				
Sec.16	[00:14:41:13 - 00:16:31:10]	El aborto clandestino de Kate.	109.94	Adjunción	155.6		Segundos de material filmico intercalado, significados, en torno al tema "aborto insalubre clandestino" / repetición de imágenes e integración de símbolos inéditos, que exaltan lo transgresor.
Sec.22	[00:39:16:12 - 00:43:42:00]		265.56				
Sec.17	[00:16:31:11 - 00:19:57:18]	El paso al lugar prohibido, la cocina: el horror del ingrediente. Tercera visita.	206.3	Adjunción	60.46		Segundos de acumulación de material filmico intercalado, significados, en torno a la línea narrativa que devela el ingrediente principal de los dumplings/ repetición de la descripción del espacio social / integración de imágenes, símbolos, que profundizan en el horror psicológico que enfrenta la sra. Lee.
Sec.23	[00:43:42:01 - 00:48:08:19]		266.76				
Sec.18	[00:19:57:19 - 00:22:11:07]	El tercer bocado.	133.56	Adjunción	51.55		Segundos de imágenes complemento a la mismo secuencia del hipotexto / repetición de material filmico, significados y contenido narrativo.
Sec.25	[00:48:42:06 - 00:51:47:08]		185.11				

Sec.19	[00:22:11:08 - 00:25:48:24]	Señores Lee: reencuentro en el hospital.	217.68	Adjunción	77.21	Segundos de material filmico, contenido narrativo y significados, en torno al tema "los efectos de los dumplings en la vida marital de los Lee"/ repetición del plano secuencia.
Sec.26	[00:51:47:09 - 00:56:42:05]		294.89			
Sec.20	[00:25:48:25 - 00:26:58:04]	La muerte de Kate.	69.2	Adjunción	19.18	Segundos de material filmico, significados, en torno al tema simbólico "la muerte de la juventud" y narrativo "la consecuencia del aborto clandestino" / repetición de imágenes.
Sec.27	[00:56:42:06 - 00:58:10:15]		88.38			
Sec.21	[00:26:58:05 - 00:30:12:13]	El olor a pescado.	194.36	Adjunción	159.7	Segundos de complemento narrativo y simbólico en torno al tema "los efectos físicos y psicológicos del canibalismo" / repetición de casi todo el material filmico visto en hipotexto.
Sec.29	[00:59:58:20 - 01:05:52:22]		354.08			
Sec.22	[00:30:12:14 - 00:31:36:09]	La noticia.	83.81	Adjunción	86.92	Segundos de repetición de material filmico del hipotexto / acumulación de imágenes que cambian la narración y por lo tanto al sentido de la visita de la sra. Lee al médico después de su supuesta "intoxicación".
Sec.32	[01:16:04:25 - 01:18:55:17]		170.73			
Sec.23	[00:31:36:10 - 00:32:38:17]	La detención de la mamá de Kate.	62.32	Supresión	-0.43	Segundos de suspensión de material filmico en el hipertexto / no hay relevancia significativa de la supresión pues se considera un ajuste de posproducción.
Sec.34	[01:20:55:16 - 01:21:57:20]		61.89			
Sec.24	[00:32:38:18 - 00:32:57:02]	La huida. Plano secuencia.	18.41	Adjunción	7.08	Segundos de material filmico inédito en torno a la hazaña final del personaje tía Mei / repetición de imágenes, inclusión de símbolos.
Sec.35	[01:21:57:21 - 01:22:23:07]		25.49			
Sec.25	[00:32:57:03 - 00:33:45:08]	La inspección	48.24			Segundos de nuevo material filmico, significados, en torno al tema "la evasión de definitiva de la justicia" /

Sec.36	[01:22:23:08 – 01:23:17:23]	de casa de Mei.	54.62	Adjunción	6.38 repetición de imágenes del hipotexto / adjunción de símbolos
Sec.26	[00:33:45:09 – 00:34:31:15]	Renacimiento de Mei. (1 y 2)	46.24	Adjunción	15.58 Segundos de material filmico, contenido narrativo y significados, en dos secuencias del hipertexto en torno al desenlace del personaje tía Mei/ repetición con adjunción
Sec.31	[01:15:35:10 – 01:16:04:24]		29.59		
Sec.38	[01:27:17:02 – 01:27:49:07]		32.23		

SECUENCIAS INÉDITAS			OPERACIÓN	IMPLICACIONES
Sec.27	[00:34:31:16 – 00:36:52:00]	El bebé de Lee.	Supresión	140.1 Segundos de imágenes -finales del relato hipotexto- que muestran cómo la sra. Lee se provoca un aborto en la bañera y degusta a su propio hijo.
Sec.3	[00:01:05:08 – 00:02:31:08]	El arribo de Mei a su vecindario. Descripción del lugar 1	Adjunción	86.05 Segundos de descripción del primer espacio geográfico-social focalizado en el personaje tía Mei.
Sec.9	[00:13:18:05 – 00:15:37:18]	Los embriones de ave: el esposo de la sra. Lee	Adjunción	139.6 Segundos de descripción del personaje sr. Lee y complemento a la línea narrativa de la situación marital de los Lee.
Sec.20	[00:32:22:22 – 00:38:28:15]	De visita a la nueva mansión de los Lee.	Adjunción	365.8 Segundos de material filmico que narra la relación establecida entre tía Mei y la sra. Lee, así como la profundización en su psicología y roles.
Sec.21	[00:38:28:16 – 00:39:16:11]	El escalofriante hogar del ingrediente especial	Adjunción	47.81 Segundos de material filmico que complementa la línea narrativa de Kate.

Sec.24	[00:48:08:20 – 00:48:42:05]	Preparación 3.	Adjunción	33.43	Segundos de material filmico cuyo énfasis recae en los significados comida, muerte, canibalismo.
Sec.28	[00:58:10:16 – 00:59:58:19]	El rejuvenecimiento de los Lee.	Adjunción	108.2	Segundos de material filmico que complementa la línea narrativa de la vida marital de los Lee.
Sec.30	[01:05:52:23 – 01:15:35:09]	La visita del Sr. Lee a tía Mei.	Adjunción	582.5	Segundos de material filmico que narra un hecho transgresor, muy significativo, capaz de dar otro sentido a los personajes tía Mei y sr. Lee.
Sec.33	[01:18:55:18 – 01:20:55:15]	La verdadera noticia.	Adjunción	119.9	Segundos de material filmico que complementa un hecho del hipotexto, dando otro sentido a la historia.
Sec.37	[01:23:17:24 – 01:27:17:01]	La compra del ingrediente de la amante.	Adjunción	239.1	Segundos de material filmico que narra un hecho muy significativo, capaz de alterar el desenlace de la historia <i>Dumplings</i> .
Sec.39	[01:27:49:08 – 01:28:38:11]	Inmortalidad de Lee.	Adjunción	49.14	Segundos de material filmico que narra otro desenlace a la historia <i>Dumplings</i> del hipotexto.
Sec.40	[01:28:38:12 – 01:29:31:03]	Aquellos tiempos...	Adjunción	52.68	Segundos de material filmico que presenta una ironía sobre el sentido del argumento <i>Dumplings</i> .
				3436	Segundos totales en adjunciones.
				148	Segundos totales en supresiones.
				3288	Segundos, es decir, 54.8 minutos de amplificación.

La amplificación de *Dumplings* no sólo resulta del proceso de *expansión*, sino también de una *extensión* devenida de inserciones diegéticas en el hipertexto: 11 secuencias inéditas que en sí mismas son operaciones retóricas, pues son acumulaciones de material fílmico que suman significantes al poner de manifiesto las diferencias entre las versiones. Por ejemplo, al añadir la secuencia “De visita a la nueva mansión de los Lee”, la repetición de todas las demás secuencias cuyo contenido es la evolución del lazo peculiar entre los personajes Lee y tía Mei, adquiere sentido porque surge una complementación. Respecto al mediometraje, se profundiza en la psicología de los personajes protagónicos, la trama se vuelve más compleja, se incorporan símbolos en torno a la soledad, la destrucción de huevos, etc. Este llamado a la *re significación* es la relevancia del aumento por adición, como lo llama Genette, cronometrado en 30.4 minutos diferidos a lo largo del largometraje. La *extensión* así, recuerda el sello excesivo de la estética de la imaginación de Fruit Chan.

Otro asunto destacable, resultado de la comparativa de las duraciones, es que la práctica hipertextual de amplificación también se compone de supresiones. Los 148 segundos -2.4 minutos- restados al tiempo-relato del hipertexto, bien pueden ser descartables desde el punto de vista discursivo si se consideran como ajustes de material fílmico al momento de la edición. No obstante, en una comparativa formal, implica que en el largometraje se *añade* una *ausencia*, o dos minutos y medio de imágenes ya *antes* vistas. ¿Cuál es la trascendencia? La supresión de la secuencia 27 del relato hipotexto, *El bebé de Lee*, abre paso a una serie de adiciones que constituyen otra alternativa diegética del final de *Dumplings*. La reducción, entonces, tiene un efecto antitético al amplificar el impacto significativo de la existencia de dos posibles finales de una misma historia. La ausencia y la presencia actúan en el mismo instante y eso, cinematográficamente, significa que no sólo se ha “alargado” un filme, sino que se ha transformado el significado de su final: ya no están las imágenes de Lee en su tina provocándose el aborto y saboreando a su propio hijo.

Como dato final, la traducción en tiempo-pantalla de todo este aumento generalizado (expansión + extensión = amplificación) que permite “el paso de medio a largo”, son 3 mil 436 segundos, igual a 57.2 minutos de adjunciones de material filmico, de transformación por amplificación del sentido del mensaje *Dumplings*.

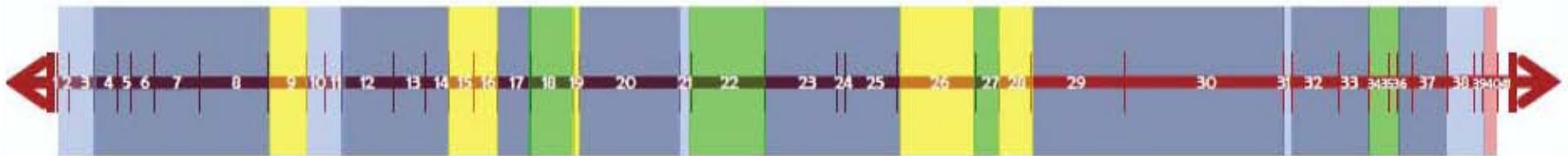
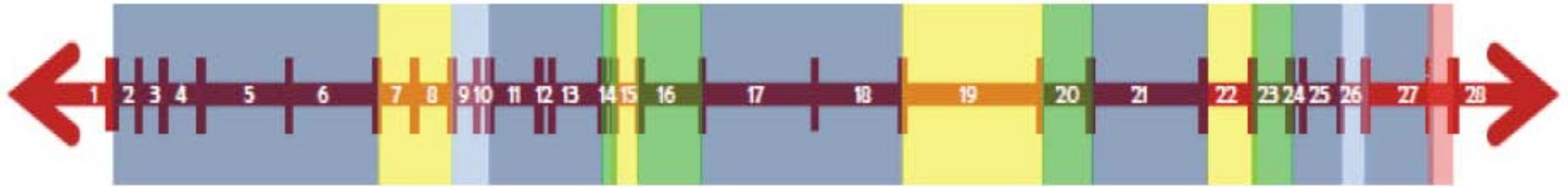
Un *remake* como *Dumplings* es, entonces, una práctica de amplificación de tiempo narrativo capaz de alterar la significación de los hechos diegéticos a través de la manipulación de las duraciones de las secuencias donde se hallan contenidos.

4.3 Frecuencia

Básicamente, la frecuencia narrativa es la relación entre el número de veces que ocurre un hecho en la historia y la cantidad de veces que es representado, es decir, concierne a los ámbitos que forman el relato: diégesis y enunciado narrativo -secuencia en cine-. Bajo esta noción, Gérard Genette identifica tres alternativas:

- Relato singulativo: ocurre un hecho en la diégesis y se representa una sola vez en el relato o discurso narrativo.
- Relato repetitivo: un hecho ocurre en la diégesis pero aparece varias veces en el relato.
- Relato iterativo: un hecho ocurre varias veces en la diégesis pero sólo se narra una vez en el relato.

Estudiar la frecuencia del *remake Dumplings* es advertir qué caso corresponde a cada filme. Como propuesta, se retoman los esquemas temporales de hipotexto e hipertexto vistos al final de los capítulos II y III, ya que además de trazar la articulación y duración de las secuencias, éstas se agrupan por contenido narrativo, en sub relatos. A través de ellos es más sencillo observar cómo Fruit Chan establece el ritmo narrativo de cada versión con posibilidad de compararlos y así, determinar lo que ello implica en términos de operaciones retóricas.



- Relato marco. Visitas de la Sra. Lee a tía Mei.
- Consecución del relato marco.
- Sub relato 1. Vida marital de la Sra. Lee.
- Sub relato 2. Historia de Kate y su madre.
- Síntesis retórica de la ficción.

PRÁCTICA HIPERTEXTUAL DE AMPLIFICACIÓN A NIVEL DE FRECUENCIA NARRATIVA TEMPORAL

ADJUNCIÓN	IMPLICACIONES
<p>RELATO MARCO</p>	<p>Repetición de las cuatro visitas de la Sra. Lee a tía Mei, o reincorporación del material audiovisual que narra tales hechos -secuencias 2-6,11-13,17,18 del mediometraje-. Tras la transposición las visitas vuelven a tener prioridad, pues conforman el relato marco con semejanza de contenido entre versiones. Nuevamente Fruit Chan construye su discurso a partir de los personajes tía Mei y Sra. Lee, así como de su desenvolvimiento a lo largo de una temporalidad diegética de meses; con la reiteración, asimismo realiza inserción de escenas inéditas, alterando los significados narrativos. Por ejemplo, al añadir la escena de Mei preparando los dumplings al inicio del largometraje, aumenta la frecuencia del hecho "la ex ginecóloga cocinando fetos", que es un acontecimiento de por sí repetitivo en la historia de ambos filmes. Ésto resulta significativo, ya que la reiteración habla de importancia.</p>
<p>CONSECUCIÓN DEL RELATO MARCO</p>	<p>Repetición de los hechos consecuentes del relato marco, contenidos en las secuencias 9, 10 y 26 del mediometraje. En el largometraje éstos se complementan ya que se añade material filmico inédito. Se tiene, entonces, una alteración de frecuencia por reiteración y aumento del significado de los hechos "Mei en la frontera", "Mei en el hospital", y "Renacimiento de Mei". Son más recurrentes los significados en torno a tía Mei y su proceder ilegal, por lo que el personaje adquiere un mayor peso en la trama y sentido del hipertexto.</p>

<p style="text-align: center;">SUB RELATO 1. VIDA MARITAL DE LA SRA. LEE</p>	<p>Repetición en el hipertexto de las secuencias del hipotexto que conforman el sub relato "La vida marital de Lee". Como sucede en las otras líneas narrativas, también incorpora material inédito, es decir, aumenta la frecuencia por repetición y aumento de material filmico seleccionado. Tal selección, se observa, depende del afán del cineasta por incluir imágenes con carga simbólica que refuerza el sentido transgresor del sub relato. Por ejemplo, con las secuencias 9 y 28, "Los embriones de ave", y "El rejuvenecimiento de los Lee", respectivamente, inéditas en el largometraje, se reitera el sentido del matrimonio observado en el mediometraje, pero además, con el nuevo material filmico, se inensifica el sentido del rol masculino ligándolo simbólicamente a la trama -escena de degustación de un huevo crudo mientras es infiel-, así como el sentido de los efectos rejuvenecedores, aparentemente satisfactorios, luego de que la pareja transgrede normas social y éticamente preestablecidas.</p>
<p style="text-align: center;">SUB RELATO 2. HISTORIA DE KATE Y SU MADRE</p>	<p>Repetición en el hipertexto de las secuencias del hipotexto que conforman el sub relato "La historia de Kate y su madre". Aumenta la frecuencia del hecho por reiteración. Las secuencias 7, 8, 15, 19 y 22 del mediometraje aparecen nueva,ente en las secuencias 18, 22, 27, 34 y 35 del largometraje. Así, se conserva la frecuencia de los significados que componen esta línea narrativa, al aparecer el mismo número de ocasiones a lo largo del filme. Sin embargo, también hay incorporación de material filmico en las propias secuencias, con lo cual, a nivel imágenes, se observa un aumento de frecuencia. Por ejemplo, el aborto clandestino de Kate practicado por tía Mei se narra una sola vez en ambas versiones, pero, en el largometraje, a diferencia de su antecesor, hay mayor recurrencia a imágenes explícitas que muestran el dolor y sufrimiento de la adolescente.</p>

SUPRESIÓN

No hay supresión significativa de hechos en el relato hipertexto *Dumplings*, que altere la frecuencia vista en el relato hipotexto. Con esto se reafirma la naturaleza del *remake* -un corto que se vuelve largo-, y además, que la frecuencia de acontecimientos en la práctica de amplificación y sus componentes básicamente se conserva.

SUPRESIÓN- ADJUNCIÓN (SUSTITUCIÓN)

FINAL DE LA HISTORIA (No es un sub relato)

El hecho que narra el final de la historia del hipotexto *Dumplings* -secuencia el bebé de Lee- se suprime en el hipertexto y en su lugar se añade el hecho "La inmortalidad de Lee", contenido en la secuencia 39. Así, en la conclusión del largometraje se rompe la frecuencia narrativa de hechos correspondientes al relato marco y se sustituye por un acontecimiento inédito, ligado a la consecución del relato marco. Los significados varían al intercambiarse la escena transgresora de Lee en la bañera provocándose el aborto y su lengua deleitándose con la sangre de su feto, por la escena violenta que alude a su locura cuando, en un golpe en seco, corta al feto (alusión al infanticidio en la historia china). .

SÍNTESIS RETÓRICA DE LA FICCIÓN (No es un sub relato)

En los dos filmes del remake existe este cierre identificado como síntesis retórica de la ficción. En el hipotexto es el final de la secuencia 27, una escena analéptica que alude al *Primer bocado*, y en el hipertexto la secuencia 40 "Aquellos tiempos" completa. Esta sustitución implica, en la frecuencia narrativa del remake, la reiteración de dos significados completamente diferentes. En el mediometraje se rompe la cronología para repetir las imágenes cuyo contenido retórico es el canibalismo, lo escatológico, mientras que en el largometraje se retoma un hecho diegéticamente anterior en la vida de Lee, el día de su matrimonio, como alegoría a la añoranza, la juventud, el recuerdo, la salud mental.

PERMUTACIÓN

No hay permutación de hechos en el relato hipertexto que alteren su frecuencia en relación al hipotexto.

La frecuencia de cada uno de los relatos que conforman el *remake* es singulativa, pues el discurso *Dumplings* se representa un solo momento por historia. Hipotexto e hipertexto tienen de manera individual su propio ritmo narrativo. En el relato hipotexto sólo existe reiteración acontecimientos justa para otorgar sentido a la historia y para no sobrepasar sus límites de duración como medimetraje; dado que hay economía de secuencias, la complejidad narrativa es menor. A su vez, en el hipertexto se repiten ciertos hechos diegéticos –e incluso su frecuencia– del hipotexto, pero además, se añaden otros, lo que hace posible construir otro sentido de la historia *Dumplings* en un segmento temporal más amplio.

Por su parte, el *remake*, aunque no se trata de un relato, en calidad de práctica de amplificación presenta frecuencia repetitiva ya que en dos ocasiones se enuncia la misma historia ficticia inspirada en la frontera China-Hong Kong, cabe decir, bajo la perspectiva del meganarrador (Fruit Chan). Ello se sustenta a partir de las adjunciones como repeticiones, así como la sustitución de ritmo narrativo al final de *Dumplings* hipertexto. En tanto, según el cuadro comparativo, las operaciones retóricas de supresión y permutación son nulas al analizar la frecuencia del *remake*, lo cual permite concluir que el sentido del mensaje puede variar siempre en función del material fílmico que complementa al repetido, en cómo los nuevos significados afectan a los ya establecidos una vez en un formato.

Finalmente, un *remake* como *Dumplings* es una práctica de amplificación de tiempo narrativo capaz de alterar la significación de los hechos diegéticos mediante la reiteración y complementación de las secuencias donde se hallan contenidos.

CONCLUSIONES

El objetivo central de esta tesis fue estudiar formalmente al *remake* como una práctica de repetición dentro del mundo de posibilidades de la producción cinematográfica para determinar sus *implicaciones comunicativas*: conocimiento relevante en el campo de los procesos, fenómenos y estrategias de la comunicación audiovisual. En el trabajo se analizó el *remake Dumplings* del cineasta hongkonés Fruit Chan, en calidad de *práctica hipertextual de amplificación*, es decir, bajo la noción de que se *estructura* por un largometraje vinculado a su antecesor, medimetroraje; considerar ambos filmes como *relatos* que articulan la misma historia, hizo pertinente su estudio narratológico, cuyo resultado fue comprender cómo se *transforman los significados y cuál es el sentido del mensaje* en el *remake*.

En el capítulo I se revisó la labor de Fruit Chan con el propósito de puntualizar su *estilo*, afín a la corriente del *New Wave*, y caracterizado por su estética de creación cinematográfica, o de construcción de la imagen audiovisual a partir de los significados *identidad hongkonesa, contraste de clases sociales y frontera -excesos, actos humanos al límite-*. Asimismo, la revisión permitió reflexionar qué es su obra *Dumplings*, clasificada dentro del género cinematográfico de terror. Ésta, se advirtió, es un ejemplo de arte trasgresor, el medio donde se materializa un *mundo de ficción* inspirado en la ciudad emblemática de Shenzhen (frontera China-Hong Kong). Ese mundo se entreteje con tópicos polémicos de la *realidad social contemporánea* o, dicho filosóficamente, con las *simplezas de la vida*: la vida es excesos. La vida es locura. La vida es degustación. La vida es sexo. La vida es aborto. La vida es abuso. La vida es dinero. La vida es canibalismo. La vida es muerte...

Pero, otro rasgo trascendental en el estilo del cineasta se halló en la forma de enunciar el mensaje *Dumplings*: presentar el mundo ficticio en 37

minutos, y luego replantearlo en 91. Esta iniciativa de Chan produjo cuestionamientos en torno a lo que implica *la alteración de una forma filmica respecto a su contenido; deconstruir un relato filmico para construir el otro; manipular tiempo narrativo para enunciar; alterar significados; recurrir a la práctica del remake*. Buscando claridad a estas inquietudes se aterrizó el problema de investigación del *remake Dumplings* en el ámbito de las Ciencias de la Comunicación. El punto de partida fue la pregunta *¿cómo influye la amplificación del tiempo diegético de un relato cinematográfico de ficción como Dumplings en el sentido de su mensaje?*, la cual, a su vez, suscitó la hipótesis: *un remake cinematográfico de ficción como Dumplings, compuesto por un medimetroraje y su versión en largometraje, puede comprenderse como una práctica hipertextual de amplificación, cuya trascendencia comunicativa se determina a partir de la transformación y transposición de los elementos¹ filmicos del medimetroraje*.

Para corroborar dicha suposición fue necesario delimitar al *remake* como objeto de estudio, así como sus categorías de análisis. Los argumentos se constituyeron desde la perspectiva textual, bajo la norma del paralelismo filme-texto -toda vez que existe un lenguaje cinematográfico-, y a conciencia de que *Dumplings* es un caso concreto de repetición narrativa. Así, se recurrió a los aportes de Gérard Genette por dos grandes razones. Primera, por ser considerado el padre de la *narratología* moderna, teoría cinematográfica que, gracias a la guía innovadora de André Gaudreault y François Jost, permite precisar el sentido de los elementos de la comunicación audiovisual narrativa. Y, segundo, por los *Palimpsestos*, por haber desarrollado una taxonomía a partir de la presencia de los textos en otros -transtextualidad-, de la cual deriva la *hipertextualidad*, o relación que enlaza un texto "B", con un texto anterior "A", y que es la base para proponer a *Dumplings* como práctica hipertextual de amplificación.

¹ Cabe reiterar que por el tipo de estudio, se eligió a la secuencia por ser la unidad narrativa más simple en cine.

Con tales conceptos de origen literario se estableció una propuesta de análisis para la *práctica cinematográfica del remake*. La etapa inicial, vista en los capítulos II y III, consistió en describir cómo las secuencias, unidades constitutivas de cada versión (relato hipotexto o hipertexto) tienen una función específica, determinada por su carga narrativa (aspectos del mundo narrado y mundo narrador) para manifestar significación y formar el sentido comunicativo *de los mensajes Dumplings individuales*. Acto seguido, en el capítulo IV se estableció una metodología para conocer cuál es *el sentido del mensaje Dumplings cuando se da la práctica del remake*, considerando su naturaleza de traslongación, de alteración-amplificación del factor tiempo. Así fue posible comparar las secuencias de ambas versiones en función de las operaciones retóricas establecidas por el Grupo μ , *adjunción, supresión, supresión-adjunción y permutación* que se suscitan con la alteración de los componentes *temporales orden, duración y frecuencia* en la práctica hipertextual de amplificación.

El principal aporte del estudio de *Dumplings* fue *puntualizar cómo las estructuras (forma) de las obras cinematográficas determinan el sentido de su mensaje (contenido)*.

Los filmes en calidad de relatos se componen de unidades narrativas (secuencias, escenas, imágenes, fotogramas), cada una con funciones específicas en un encadenamiento lógico para comunicar algo, para dar sentido a un mensaje. De manera análoga, estructuralmente hablando, existen prácticas cinematográficas como el *remake*, en las que *dos o más filmes funcionan como elementos constitutivos* que no necesariamente cumplen la premisa del encadenamiento para definir el sentido comunicativo (ello correspondería a las secuelas, series, películas por partes, etc.); más bien, conforman una dinámica de *repetición* que determina hacia dónde vira el mensaje. Y la dinámica de repetición en el *remake Dumplings* está en función del *tiempo narrativo*.

Desde la conceptualización de Gérard Genette, la trascendencia de la práctica de transformar un medimetraje en largometraje, reside en que

Fruit Chan opta por la derivación del orden cuantitativo, de traslongación. El remake entendido a partir de este enfoque, permite advertir que sus entretrejo tabú y su discurso social en *Dumplings*, se extienden y expanden sin pretender variar ninguna parte temáticamente significativa. Chan, al reescribir *Dumplings* comunica un estilo de manipulación de tiempo cinematográfico caracterizado por generar cambios en la estructura narrativa de la historia; comunica un mensaje y luego éste mismo impregnado de significados referentes a la alteración temporal de la imagen cinematográfica.

En la tesis se observó que los filmes son procesos comunicativos que ocurren a lo largo de un intervalo temporal. En un lapso de tiempo definido fluyen símbolos, metáforas, recreaciones de espacios posibles e imposibles de la realidad; también circulan representaciones de la sociedad cuna de quien las crea, así como registros históricos del pasado, presente y futuro del mundo. El medio contenedor de todos esos significados son las unidades filmicas narrativas, imágenes y secuencias que, en conjunto, forman el sentido del mensaje de las películas.

Cuando Fruit Chan amplifica el intervalo temporal del mediometraje, lo hace de lo particular a lo general. Transforma sus unidades narrativas al someterlas a *operaciones de adjunción, supresión, supresión-adjunción y permutación*; entonces, los significados en cada una se amplifican por *reorganización, expansión o extensión, reiteración o complementación*. Tales ampliaciones, ahora transpuestas en un rango mayor llamado largometraje, determinan el sentido del nuevo filme *Dumplings*. Sin embargo, esta práctica no debe comprenderse como una suma de ampliaciones, sino como una compleja repetición de una posibilidad enunciativa.

Para ejemplificar, recuérdese las imágenes que narran *El aborto clandestino de Kate*. En el mediometraje alimentan un discurso audaz, que señala de manera crítica la práctica en la sociedad china y hongkonesa. Si se elige la noción estética de *frontera -actos al límite-*, peculiar en la obra de

Fruit Chan, puede hallarse retórica pura: tres mujeres en la privacidad de la noche, la más joven sufriendo los dolores de un parto prematuro, inducido. La del físico de mediana edad, que en realidad es la mayor, rasgando el delicado útero de la adolescente con instrumentos insalubres, al tiempo que la alienta con palabras de unidad femenina, de fortaleza, de que el dolor es pasajero... al menos el físico. La tercera mujer, la madre, tiene un rostro impotente pero dispuesto a respaldar el aborto, antes que reconocer el incesto. La pantalla mezcla colores oscuros y rojizos; los movimientos de la cámara son simples y justos sólo para armonizar con el terror de la situación.

En el largometraje, esta secuencia sufre un retardo respecto al lugar que ocupaba en el mediometraje, por lo que marca el comienzo de la evolución final de la historia; además, se amplifica por expansión, pues se intercala 155.6 segundos de material filmico, y se observa la misma recurrencia a las imágenes explícitas que muestran el dolor y sufrimiento de la adolescente. Narrativamente, el hecho diegético “El aborto clandestino de Kate”, es el mismo en ambas versiones, pero cuando se posiciona dentro del fragmento temporal de 91 minutos *da la sensación* de que la situación es más lenta, más cruda. Y es que su sentido transgresor ahora también depende de lo *no visto* en el mediometraje. En términos de importancia y funcionalidad, *aquello no visto* influye, a la par de lo *ya visto*, en el sentido de un texto filmico amplificado con el mismo discurso social.

Finalmente, cabe decir que la tesis ***De Dumplings a Dumplings, implicaciones narratológicas de la amplificación de un relato cinematográfico*** abrió una gran puerta al análisis de los fenómenos y prácticas cinematográficas, más allá que de los filmes autónomos. El estudio de la estructura de la forma filmica fomentó el interés de ahondar en el

terreno de las estrategias² de creación, o como en este caso, de construcción-deconstrucción de discursos audiovisuales.

Por otro lado, dado que el enfoque de la investigación fue el medio (los filmes como textos, la estructura textual del *remake*) se abrió la posibilidad de profundizar en el tema eligiendo un punto de vista distinto del emisor o receptor. Ello motivaría la revisión de otras teorías cinematográficas, que quizás, desprendería muchas otras implicaciones. También sería viable buscar, como el cineasta, un camino arriesgado y ahondar en el *remake* *Dumplings* desde conceptos vanguardistas. Un ejemplo: *la sinestesia* en cine. Se desarrollaría la idea de la evocación de los sentidos en la cinematografía de Fruit Chan, es decir, la concepción de los filmes como objetos estéticos creados, literalmente, a razón del cuerpo humano. Ya que para el director es de suma importancia la presencia corpórea en sus producciones, ese gesto cualitativo se traduciría en una tendencia posmoderna de provocar que la imagen en movimiento devuelva al espectador una mirada sobre su campo, que atienda lo sensible que se evoca en los audiovisuales, al aprovechar la potencia sinestésica de los sentidos de la vista y del oído. Bajo esta perspectiva, las ficciones del director, no sólo se comprenderían como simples historias transgresoras, flujos de significados o meras recreaciones de la realidad. Se concebirían como una suerte de interfaces artísticas y mediáticas que impulsan experiencias multi sensoriales con la capacidad de modificar en mayor o menor medida los estados de la propia corporalidad de los espectadores... Y en una práctica de repetición...

Remake es la simple traducción de *Rehacer*. Quizás esto causa que sus reflexiones siempre giren en torno a la crítica o la comercialización. Sin embargo, de continuar con los estudios de los diferentes tipos de *remake*, éste concepto puede trascender y concebirse como una práctica realmente institucionalizada de interacción de símbolos, edificada sobre cimientos propios de la teoría cinematográfica. En la presente tesis, *Dumplings* fue

² Cuando el *remake* satisface un propósito particular de su autor.

considerado una práctica de reinvención que busca claridad apelando a las leyes que rigen la edificación narrativa de aquel mundo imaginario que encapsula una promesa real. De fortalecerse, quizás podría deslumbrarse un panorama mucho menos severo para los *cortos* que se vuelven *largos...*, el presagio de una era de repetición en el cine.

ANEXO

Datos de Producción

DUMPLINGS TREINTA Y SIETE MINUTOS

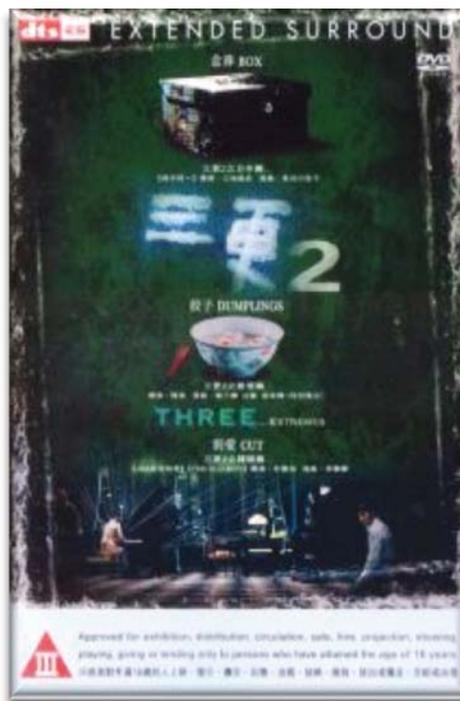
Contenido en:

SAM GANG YI (THREE... EXTREMES)

-Título original-

Otras denominaciones:

Three... Extremes - *International (Título inglés) / Italia (DVD)*; **Üç Siradisi** - *Turquía*; **3 extrêmes** - *Francia*; **Nosiri trilogia** - *Grecia (DVD)*; **Three Extremes** - *Argentina (DVD)*; **Three, Monster** - *Corea del sur*.



Directores:

Takashi Miike ("Box")

Chan-wook Park ("Cut")

Fruit Chan ("Dumplings")

Guión:

Haruko Fukushima y Bun Saikou

("Box")

Chan-wook Park ("Cut")

Lilian Lee ("Dumplings")

Fechas de estreno a nivel mundial:

Korea del sur (20 agosto 2004); **Hong Kong** (2 septiembre 2004); **Italia** (6 septiembre 2004, Festival de Venecia); **Singapur** (16 septiembre 2004); **Tailandia**

(16 septiembre 2004); **EU** (enero 2005, Sundance Film Festival); **Holanda** (30 enero 2005, International Film Festival Rotterdam); **Francia** (11 marzo 2005, Deauville Asian Film Festival); **Argentina** (12 marzo 2005, Mar del Plata Film Festival); **Hungría** (1 abril 2005, Titanic International Filmpresence Festival); **República Checa** (2 abril 2005, Febio Film Festival); **Gran Bretaña** (23 abril 2005, Dead by Dawn Horror Film Festival); **Francia** (4 mayo 2005); **EU** (21 mayo 2005, Seattle International Film Festival); **Turquía** (3 junio 2005); **Polonia** (26 julio 2005, ERA New Horizons Film Festival); **Italia** (29 julio 2005); **Brasil** (23 septiembre 2005, Rio de Janeiro International Film Festival); **Suecia** (7 octubre 2005); **EU** (15 octubre 2005, Screamfest Film Festival); **EU** (20 octubre 2005, Austin Film Festival); **EU** (28 octubre 2005, Ed. Limitada); **EU** (28 febrero 2006, DVD premiere); **Portugal** (23 marzo 2006, Ed. Limitada); **Finlandia** (16 junio 2006, DVD premiere); **Reino Unido** (24 julio 2006, DVD premiere); **Islandia** (14 septiembre 2006, DVD premiere); **Grecia** (9 marzo 2007, DVD premiere); **Argentina** (16 enero 2008, DVD premiere).

Sólo medimetraje Dumplings

Premios y reconocimientos:

Golden Horse Film Festival (2004)

- ***Dumplings*** - Mejor actriz de reparto: Bai Ling (Ganado).
- ***Dumplings*** - Mejor director: Fruit Chan (nominación).
- ***Dumplings*** - Mejor edición: Sam-Fat Tin / Ki-hop Chan (nominación)
- ***Dumplings*** - Mejor maquillaje y diseño de vestuario: Chung Man Yee / Pater Wong (nominación).

Sitges - Catalanian International Film Festival (2004)

- ***Three Extremes*** - Mejor película: Fruit Chan/ Takashi Miike / Chan-wook Park (nominación).

Hong Kong Film Awards (2005)

- ***Dumplings*** - Mejor actriz de reparto: Bai Ling (Ganado).
- ***Dumplings*** - Mejor dirección de arte: Chung Man Yee / Pater Wong (nominación).
- ***Dumplings*** - Mejor fotografía: Christopher Doyle (nominación).
- ***Dumplings*** - Mejor guión: Lilian Lee (nominación).
- ***Dumplings*** - Mejor actor de reparto: Tony Leung Ka Fai (nominación).

Hong Kong Film Critics Society Awards (2005):

Mérito al episodio ***Dumplings***.

Ficha técnica

Productor: Peter Chan

Productor Ejecutivo: Eric Tsang

Música original: Kwong Wing Chan

Cinematografía: Christopher Doyle

Edición: Fruit Chan, Ki-hop Chan, Sam-Fat Tin

Diseño de producción: Chung Man Yee

Dirección de arte: Pater Wong

Diseño de Vestuario: Dora Ng

Asistente: Kar Yan Yip

Estilista: Rachel Kong

Director creativo: Iaso Tsuge

Asistentes de dirección: Sammi Chan, Felicia Tang

Diseño de sonido: Kinson Tsang

Género: Terror

MPAA: Clasificada "R" por contenido violento y fuertemente perturbador, por incluir aborto, tortura, sexualidad y lenguaje altisonante

Duración: Corea del Sur:118 min | Argentina:118 min (Festival de Mar del Plata) | Australia:121 min | EUA:125 min

País: Hong Kong | Japón | Corea del Sur

Lenguaje: Cantonés | Japonés | Coreano | Mandarín

Formato de negativo (mm/video inches): 35 mm

Proceso cinematográfico: Esférico

Formato de impresión: 35 mm

Aspect ratio: 1.85 : 1

Mezcla de sonido: Dolby Digital

Certificación: USA:R | Brazil:16 | Sweden:15 | Australia:R | Germany:18 | Canada:16+ (Quebec) | Canada:18A (Manitoba/Ontario) | Canada:R (Alberta/Nova Scotia) | Malaysia:(Banned) | Portugal:M/18 | Finland:K-18 (self applied) | France:16 | UK:18 (uncut) | New Zealand:R18 | Argentina:18 | Japan:R-15 | Italy:VM18 | Hong Kong:III | Singapore:R21 | South Korea:18

Compañía Productora: Applause Pictures

Distribuidoras 3L Filmverleih (2005) (Alemania) (theatrical), CJ Entertainment (2004) (Corea del Sur) (theatrical), Lions Gate Films (2005) (EUA) (theatrical) (subtitled), Pan Européenne Distribution (2005) (Francia) (theatrical), Warner Bros. (2004) (Singapur) (theatrical), Future Film (2006) (Finlandia) (DVD), Medusa Distribuzione (2005) (Italia) (all media), Palisades Tartan (2009) (Reino Unido) (all media), Rialto Entertainment (2006) (Australia) (DVD), SBP (2008) (Argentina) (DVD), Tartan Video (2006) (Reino Unido) (DVD)

Reparto

- Ling Bai - Mei
- Pauline Lau - Li's Maid
- Tony Leung Ka Fai - Lee
- Meme Tian - Connie (as Meme)
- Miriam Yeung Chin Wah - Ching
- Sum-Yeung Wong - Old Hairdresser
- Kam-Mui Fung - Vomiting Woman
- Wai-Man Wu - Nurse
- Chak-Man Ho - Wang
- Miki Yeung - Kate
- So-Fun Wong - Kate's Mother
- Kai-Piu Yau - Gynaecologist

Datos estadísticos de recepción (informales):

Voto promedio de los usuarios de *Internet Movie Database (IMDb)*

7 mil 843 usuarios (noviembre de 2011) han dado un voto medio de 7.1 de 10.

7,843 IMDb users have given a [weighted average](#) vote of [7.1](#) / 10

[Demographic breakdowns](#) are shown below.

Votes	Percentage	Rating
734	9.4%	10
946	12.1%	9
2,086	26.6%	8
2,202	28.1%	7
1,009	12.9%	6
425	5.4%	5
192	2.4%	4
94	1.2%	3
57	0.7%	2
98	1.2%	1

Arithmetic mean = 7.3. Median = 7

This page is updated daily.

See user ratings report for:

	Votes	Average
Males	5,597	7.1
Females	945	7.4
Aged under 18	34	7.4
Males under 18	25	7.4
Females under 18	9	7.8
Aged 18-29	3,675	7.3
Males Aged 18-29	3,083	7.3
Females Aged 18-29	571	7.5
Aged 30-44	2,454	7.0
Males Aged 30-44	2,140	7.0
Females Aged 30-44	297	7.1
Aged 45+	377	6.9
Males Aged 45+	307	6.8
Females Aged 45+	63	7.9
Top 1000 voters	251	7.0
US users	2,088	7.2
Non-US users	4,335	7.1
IMDb users	7,843	7.1

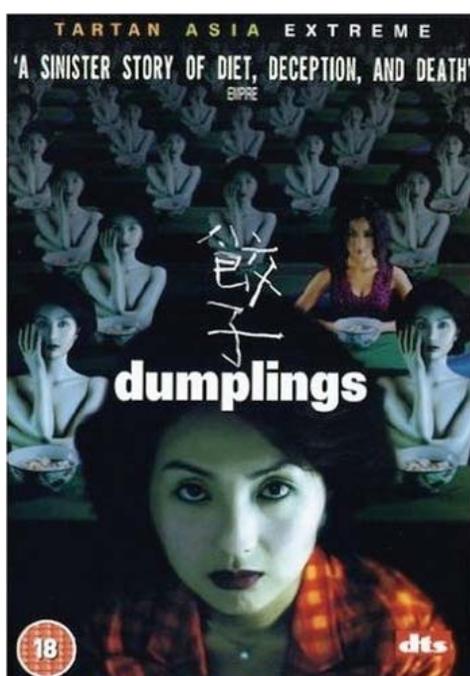
DUMPLINGS NOVENTA Y UN MINUTOS

Gaauji (2004)

-Título original-

Otras denominaciones:

Dumplings *Finlandia / Hong Kong (Título en inglés) / Uruguay;* **Dumplings - Delikate Versuchung** *Alemania;* **Nosiro gevma** *Grecia (Título DVD); Nouvelle cuisine* *Francia;* **Pelmeenid** *Estonia (Título de Televisión)*



Director:

Fruit Chan ("Dumplings")

Guión:

Lilian Lee ("Dumplings")

Fechas de estreno a nivel mundial:

Corea del sur (20 agosto 2004); **Bélgica** (2 julio 2005, Festival de Bruselas); **Australia** (22 julio 2005, Festival Internacional de Melbourne); **Alemania** (04 Agosto 2005); **Reino Unido** (20 agosto 2005, Festival de Edinburgo); **Finlandia** (17 septiembre 2005, Festival Internacional de Helsinki); **Brasil** (24 de septiembre 2005, Festival Internacional de Rio de Janeiro); **Brasil** (22 de octubre 2005, Festival Internacional de São Paulo); **Australia** (18 Noviembre 2005); **Francia** (28 enero 2006, Festival de Gerardmer); **Francia** (1 febrero 2006); **Argentina** (16 febrero 2006); **Israel** (16 febrero 2006); **Reino Unido** (16 junio 2006); **Suecia** (21

abril 2006); **Uruguay** (1 abril 2006, Festival Internacional Uruguay); **Portugal** (14 septiembre 2006); **Grecia** (10 noviembre 2006, premiere DVD); **Finlandia** (24 enero 2007, premiere DVD); **Estonia** (6 noviembre 2007, premiere TV); **Uruguay** (24 enero 2008, Montevideo); **Filipinas** (17 diciembre 2008).

Premios y reconocimientos:

Golden Bauhinia 2005

- Mejor actriz de reparto: Bai Ling (Ganado).

Ficha técnica:

Productor: Peter Chan

Productor Ejecutivo: Eric Tsang

Música original: Kwong Wing Chan

Cinematografía: Christopher Doyle

Edición: Fruit Chan, Ki-hop Chan, Sam-Fat Tin

Diseño de producción: Chung Man Yee

Dirección de arte: Pater Wong

Diseño de Vestuario: Dora Ng

Asistente: Kar Yan Yip

Estilista: Rachel Kong

Director creativo: Iaso Tsuge

Asistentes de dirección: Sammi Chan, Felicia Tang

Diseño de sonido: Kinson Tsang

Género: Comedia | Drama | Horror | Thriller

Duración: 91 min

País: Hong Kong

Lenguaje: German | Mandarin | Cantonese

Color

Formato de negativo (mm/video inches): 35 mm

Proceso cinematográfico: Esférico

Formato de impresión: 35 mm

Aspect ratio: 1.85 : 1

Sound Mix: Dolby Digital

Certification: Germany:18 | Brazil:18 | France:-16 | Argentina:18 | Portugal:M/18 | Sweden:15 | UK:18 | Australia:MA | Finland:K-18 | New Zealand:R18 | Netherlands:12 | Singapore:M18 | Philippines:R-18 (*MTRCB*)

Compañía: Applaus Pictures Limited

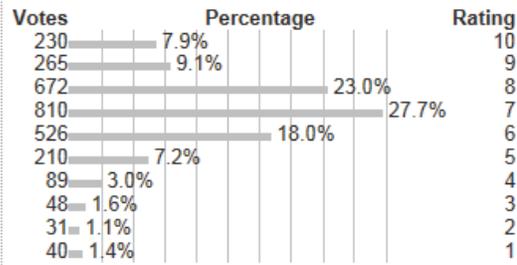
Datos estadísticos de recepción (informales):

Voto promedio de los usuarios de IMDb.

2 mil 921 usuarios (noviembre de 2011) han dado un voto medio de 6.8 de 10.

2,921 IMDb users have given a [weighted average](#) vote of [6.8](#) / 10

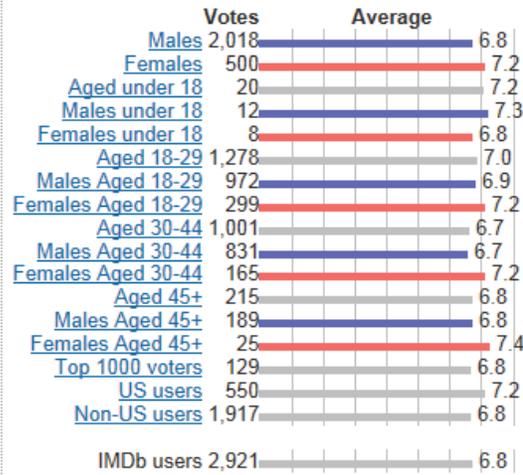
[Demographic breakdowns](#) are shown below.



Arithmetic mean = 7.0. Median = 7

This page is updated daily.

See user ratings report for:



Fechas de estreno a nivel mundial Dumplings 37' vs Dumplings 91'

Three Extremes (Dumplings 37 minutos)	Dumplings 91 minutos
South Korea 20 August 2004	South Korea 20 August 2004
Hong Kong 2 September 2004	Belgium 2 July 2005
Italy 6 September 2004	Australia 22 July 2005
Singapore 16 September 2004	Germany 4 August 2005
Thailand 16 September 2004	UK 20 August 2005
USA January 2005	Finland 17 September 2005
Netherlands 30 January 2005	Brazil 24 September 2005
France 11 March 2005	Brazil 22 October 2005
Argentina 12 March 2005	Austria 18 November 2005
Hungary 1 April 2005	France 28 January 2006
Czech Rep. 2 April 2005	France 1 February 2006
UK 23 April 2005	Argentina 16 February 2006
France 4 May 2005	Israel 16 February 2006
USA 21 May 2005	USA 28 February 2006
Turkey 3 June 2005	Uruguay 1 April 2006
Poland 26 July 2005	Sweden 21 April 2006
Italy 29 July 2005	UK 16 June 2006
Brazil 23 September 2005	Portugal 14 September 2006
Sweden 7 October 2005	Greece 10 November 2006
USA 15 October 2005	Finland 24 January 2007
USA 20 October 2005	Estonia 6 November 2007
USA 28 October 2005	Uruguay 24 January 2008
USA 28 February 2006	Philippines 17 December 2008
Portugal 23 March 2006	
Portugal 23 March 2006	
Finland 16 June 2006	
UK 24 July 2006	
Iceland 14 September 2006	
Greece 9 March 2007	
Argentina 16 January 2008	

Fuente: <http://www.imdb.com>

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIC Jean-Claude, *Prácticas sociales y representaciones*, México, Ediciones Coyoacán, 2004, 227 pp.
- AUMONT Jaques, BERGALA Alain, *et al.*, *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1996, 238 pp.
- BATAILLE, Georges, *Escritos sobre Hegel*, Madrid, Arena Libros, 2005, 450 pp.
- BARTHES Roland, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2008, pp. 156.
- BETTETINI Gianfranco, *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 403 pp.
- BORDWELL David, *La narración en el cine de ficción*, El relato cinematográfico, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, 1996.
- BORDWELL David, *El significado del filme*, El relato cinematográfico, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, 1996.
- BURGOYNE Robert, FLITTERMAN-LEWIS Sandy, STAM Robert, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999, 271 pp.
- CASCAJOSA Virino, Concepción Carmen, *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*, Universidad de Sevilla, 2006, 360 pp.
- CASETTI Francisco, *Introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Fontanella, 1980, 370 pp.
- CHION Michel, *La audiovisión*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1990, 206 pp.
- DELEUZE Gilles, *La imagen-tiempo*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, 1987, 391 pp.
- GARCÍA Landa, José Ángel, *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*, Volumen 269 de ACTA Salmanticensia, Estudios Filológicos, Universidad de Salamanca, 1998, Pp. 19-20, 211.
- GENETTE Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989, 339 pp.

- GENETTE Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, 515 pp.
- GRAUDREAULT André y JOST François, *El relato cinematográfico*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, 1995, 173 pp.
- GRUPO μ , *Retórica General*, Barcelona, Paidós, 1981.
- GRUPO μ , *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 1993.
- MURRAY Christopher, LÓPEZ Alan A., *Global Health Statistics: A Compendium of Incidence, Prevalence and Mortality Estimates for Over 200 Conditions The Global Burden of Disease and Injury*, USA, Harvard School of Public Health, 1996, pp. 557.
- PIMENTEL Luz Aurora, *Relato en perspectiva*, México, Siglo veintiuno Editores, 2008, 191 pp.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1995, 371 pp.
- SEGER Linda, *El arte de la adaptación*, Madrid, Ediciones Rialp, S.A. 2000, 304 pp.
- SHIH, Shu-mei, *Visuality and identity. Sinophone articulations across the Pacific*, Canada, University of California, 2007, 231 pp.
- SASSO, Robert, *Georges Batalile, le système du nosavoir*, Paris, Ed. Minuit, 1978, 423 pp.
- VEREVIS, Constantine, *Film Remakes*, UK, MPG Books, 2006, 325 pp.
- WEAKLAND, J.H., "Real and Reel Life in Hong Kong - Film Studies of Cultural Adaptation?", *Journal of Asian and African Studies*, Vol. 6, 1971, pp. 238-243.
- ZAVALA, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAMX, 2003.
- ZHUO Botang, CHEUK Pak Tong, *Hong Kong new wave cinema: (1978-2000)*, USA, Intellect Books, University of Chicago, 2008, 734 pp.

DOCUMENTOS EN LÍNEA:

Beatriz Carrillo, “El siglo del cine: la trayectoria cinematográfica de China y Japón.”, [en línea], México, *México y la cuenca del pacífico*, Vol. 3, núm. 9, Enero-abril 2000. Dirección URL: <http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/pacifico/Revista9/14Beatriz.pdf>, [consulta: julio 2009].

Wimal Dissanayake, “The class imaginary in Fruit Chan's films”, [en línea], EU, *Jump Cut, A review of contemporary Media*, No. 49, winter 2007, Dirección URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/FruitChan-class/index.html>, [consulta: 10 de agosto de 2009].

Maria Luisa García y Tania Menéndez, “Mímesis en el paradigma del llamado ‘cine contemporáneo’ y la narración hipermedia [en línea], Madrid, *Icono 14. Revista de comunicación y nuevas tecnologías*, núm. 8, 2006. Dirección URL: <http://www.icono14.net/revista/num8/articulos/06.pdf>, [consulta: enero 2010].

Francisco Javier Gómez Tarín, *El análisis del texto fílmico*, [en línea], Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicaçao, Covilha (Portugal), 2006. Dirección URL: <http://www.bocc.ubi.pt/> [consulta: 12 de diciembre de 2010], pp. 10-12.

Rosario Izaguirre, “La lectura fílmica, una intencionalidad de presencia educativa”, [en línea], *México, Razón y palabra*, núm. 58, Junio-Julio 2007. Dirección URL: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n58/rizaguirre.html#2>, [consulta: julio 2009].

Chuck Kleinhans, “Serving the people - Dumplings”, [en línea], EU, *Jump Cut, A review of contemporary Media*, No. 49, winter 2007, Dirección URL: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Dumplings/text.html#1>, [consulta: 10 de agosto de 2009].

Bryce McIntyre y Weiyu Zhang, “No Future: Fruit Chan's Cinematic Vision of Post-Handover Hong Kong”, [En línea], Paper presented at the annual meeting of the International Communication Association, Marriott Hotel, San Diego, CA, May 27, 2003, Dirección URL: http://www.allacademic.com/meta/pl112278_index.html, [Consulta: 17 de enero 2010], P. 4.

Boris Trbic, “The Immortality Blues. Talking with Fruit Chan About *Dumplings*”, [en línea], Portland, Oregon E.U., *Bright Lights Film Journal*, Issue 50, noviembre de 2005, Dirección URL: <http://www.brightlightsfilm.com/50/fruitiv.htm>, [consulta: 20 de junio de 2010].

ARTÍCULOS

“China endurece la persecución del aborto selectivo de niñas”, Periódico El País, sección “Sociedad”, Madrid, 8 de enero de 2005, p.1. En internet, URL: http://www.elpais.com/articulo/sociedad/China/endurece/persecucion/aborto/selectivo/ninas/elpepisoc/20050108elpepisoc_13/Tes

Legislación de los estados miembros de la Interpol sobre delitos sexuales contra niños (China y Hong Kong), en específico, el apartado “otras formas de abuso sexual infantil”. URL: <http://www.interpol.int/Public/Children/SexualAbuse/NationalLaws/csaChinaHK.asp>

Hong Kong Trade Development Council (HKTDC). “Profiles of Hong Kong Major Service Industries: Film Entertainment”. En: <http://gbcode.hktdc.com/han3/2/1/1/0/0/0/0/info.hktdc.com/main/si/spfilm.htm> [consulta: 12 de mayo de 2010].

TEO Sam, “Report on the Wakening of Hong Kong Cinema after its Crisis of Confidence in the Wave of the 1997 Handover”, *Hong Kong Journal*, Film Comment 36(6): Pp. 11-13.

CONFERENCIAS Y ENTREVISTAS

Christian Metz, “Consideraciones sobre los elementos semiológicos del film”, mesa redonda que formó parte del Segundo Festival del Nuevo Cine, cuyo tema era *Para una nueva consciencia crítica del lenguaje cinematográfico*, Italia, Pesaro, 2 de junio de 1966. Publicada en: Roland Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2008, p. 156.

entrevista realizada a Fruit Chan por Boris Trbic, publicada como: “The Immortality Blues. Talking with Fruit Chan About *Dumplings*”, [en línea], Portland, Oregon E.U., *Bright Lights Film Journal*, Issue 50, noviembre de 2005, Dirección URL: <http://www.brightlightsfilm.com/50/fruitiv.htm>, [consulta: 20 de junio de 2009].

FILMOGRAFÍA

Romance of a Teenage Girl (1966),
I Love A-Go-Go (1967)
Joys and Sorrows of Youth (1969)
Social Characters (1969)
Made in Hong Kong (1997), *The Longest Summer* (1998), y *Little Cheung* (1999), *Durian Durian* (2000),
Public Toilet (2002),
Hollywood Hong Kong (2001),