

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y
SOCIALES

LA RELACIÓN DE LA TRILOGÍA *DÍAS
SALVAJES, DESEANDO AMAR Y 2046*
Y LOS METARRELATOS DE 2046

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

PRESENTA

MARIANA GUILLÉN SÁNCHEZ

ASESOR

LIC. MARCOS ENRIQUE MÁRQUEZ
PÉREZ

MÉXICO, D.F.
SEPTIEMBRE 2011





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.

Agradecimientos

A mis padres y mi hermana, por las tardes de lluvia en su
compañía.

A Iván, con amor.

A la Dra. Lourdes Romero y al profesor Marcos Márquez, por
las pláticas interminables.

Al Seminario de Periodismo y Producción Audiovisual, por
mostrarnos más de una forma de mirar el mundo.

A mis amigos, por las fotografías y los suspiros.

Índice

Introducción	5
Capítulo I. Páginas para una historia futura: <i>Días salvajes</i>	15
Capítulo II. El amor perdido: <i>Deseando amar</i>	36
Capítulo III. El aleph: <i>2046</i>	71
Capítulo IV. La matrioska hongkonesa	111
Conclusiones	134
Bibliografía	140

*Inventar mundos imaginarios
no se hace simplemente para evadirse
de las realidades de este mundo,
sino para ver si en el proceso de invención
se mejora el mundo que nos ha tocado vivir.*
Gabriel Figueroa

Viajar, perder países, escribió Fernando Pessoa. Ver un filme es eso, un viaje que desata la locura cartográfica del espectador, quien en ocasiones con premura se desplaza de una película a otra y encuentra intersecciones y paralelismos. Un filme siempre permanece inmarcesible y frente a la pantalla en negro se crea un universo de lo posible. El espectador viaja de continuo porque lo precisa y en cada proyección se experimenta la misma sensación de vértigo ante lo que aparecerá en ella, como si se encontrara en el filo de un gran abismo que parece absorberlo, pero en la cartografía cinematográfica un filme apenas representa una parada.

A veces el espectador se queda varado en alguna película y de la contemplación surge la inquietud, una especie de viento ligero pero constante que lo incita a adentrarse en ella y cuestionarse sobre lo que ve. Experimentar la sensación de ver un filme produce una conmoción semejante a *une petite mort*, ese instante prolongado donde todo pierde y cobra sentido, tan fugaz que sentimos que alguien nos lo ha arrebatado y ante ello se produce un delirio desbordado por la finitud de nuestra existencia.

Un filme es una calle transitada que no se acaba nunca. En palabras de Salvador Elizondo, nos diríamos: “Fíjate bien, son cosas que de tan ciertas sólo pueden ser olvidadas”, pero nuestra memoria se resiste, porque justo en ese momento comprendemos que la ilusión de eternidad creada por una obra cinematográfica se halla acompañada por ese sentimiento de desasosiego ante la pérdida que es necesario vivir. Quizás todo sea una impostura, pero cuando aparezca el último crédito habrá valido la pena.

Aunque nació más como una curiosidad científica, el cine trascendió y se convirtió en un arte portador de relatos –aunque esta condición no le es inherente–. Este arte es ante todo una posibilidad que desemboca en el espectador, quien asume con la mirada aguzada el riesgo de adentrarse en una ciudad imaginaria: el páramo cinematográfico. Leamos juntos este trabajo, lleno de vacíos explícitos y memorias retorcidas. Al dar la vuelta por esa esquina llamada fin, sólo quedará una lectura en el tiempo, casi como doblar el cielo azul y ver nacer un atardecer.

Introducción

El mundo está conformado por innumerables relatos, constructos a partir de los cuales se articula el universo social. Contar una historia es pensar en el origen mismo del hombre, en el nacimiento de la memoria y la evocación y en la conciencia del tiempo que se reafirma en cada frase. La identidad de una comunidad se estructura por los relatos que se constituyen en su interior y que permiten aprehender el entramado de relaciones que suceden en la vida cotidiana.

El relato es resultado de un proceso de selección, porque la historia se presenta íntegra, pero el narrador decide qué parte y qué elementos de esa realidad seleccionar para articular la *diégesis*¹. La importancia de su estudio radica en su trascendencia en la articulación de los universos narrativos que constituyen el entramado textual gracias al cual se erige la vida misma.

“El discurso está dirigido a alguien, hay otro locutor que es el destinatario del discurso. La presencia de ambos, el hablante y el oyente, constituye el lenguaje como comunicación”². Cuando el receptor del texto lleva a cabo el proceso de lectura se produce una actualización del discurso narrativo, donde éste comienza a cobrar un significado y en el sentido de lo expresado se vislumbran no sólo las huellas del interlocutor, sino del texto mismo. Paul Ricoeur, en *Teoría de la interpretación*, expone que significar está relacionado con dos aspectos: a lo que se refiere el interlocutor –lo que intenta decir– y lo que la oración (texto) significa. De esta dicotomía de la significación, “el sentido fundamental no puede encontrarse en ningún otro lado más que en el discurso mismo”.

Un relato es ante todo un discurso narrativo, es decir, un texto narrativo. El auge de las teorías textuales en los años sesentas conllevó un cambio en la forma de concebir el proceso de significación de un texto. Roland Barthes escribió que “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”³, pues la explicación de la obra deja de buscarse en quien la produjo, para centrarse en las características intrínsecas que ella misma envuelve. Al respecto, el teórico francés señala que un texto es un espacio donde se contrastan y convergen diversas escrituras y culturas, sin embargo, es en el lector en quien se inscribe

¹ Con la acepción que da Gérard Genette del universo espacio temporal que construye el relato.

² Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, México, Editorial Siglo XXI, p. 29

³ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, España, Paidós, p. 71

esta multiplicidad de huellas que constituyen el entramado textual, con lo cual se beneficia al texto⁴ y se le reconoce como el campo metodológico de análisis.

Gérard Genette hace una distinción entre tres términos confundidos continuamente: el relato, la historia y la narración. El teórico francés enuncia: “Propongo (...) llamar *historia* el significado o contenido narrativo (...), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce”.⁵

Como tal, el relato es un vehículo comunicativo que ejerce la mediación entre el acontecer diario y el reconocimiento que de él se efectúa, reconfigurando el universo de significación de cada persona. Es así como la vida se compone de un número interminable de relatos que tienden al infinito en la medida en que se necesita conocer esa realidad que por momentos parece ajena a cada individuo. En palabras de Genette, “un relato, como todo acto verbal, no puede hacer otra cosa sino *informar*, es decir, transmitir significaciones. El relato no representa una historia, la cuenta, es decir la significa por medio del lenguaje”⁶.

La historia y la narración son conocidas por la mediación del relato. Todos los días formamos y transmitimos enunciados narrativos pues la historia sólo se puede aprehender a través de éstos. Como señala Paul Ricoeur:

Entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta una forma de necesidad transcultural. En otras palabras, el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y que el relato alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal.⁷

Pero ¿cómo identificar un relato? Al respecto, Christian Metz⁸ expone las características para reconocerlo y dar cuenta de su especificidad. En primera instancia, el relato se caracteriza por ser un texto narrativo clausurado, es decir, tiene un principio y un final. En ese sentido, el relato posee una finitud y es mensurable. Un segundo rasgo es la doble temporalidad comprendida por el relato. Por una parte, se encuentra el tiempo de la cosa

⁴ Se habla de textos y no de obras en el sentido manifestado por Roland Barthes. Un texto es el campo metodológico de análisis, mientras una obra es una porción material, es decir, algo material y tangible.

⁵ Gérard Genette, *Figuras III*, España, Editorial Lumen, Colección: Palabra Crítica, p. 83

⁶ *Ibidem*, p. 18

⁷ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, México, Editorial Siglo XXI, p. 113

⁸ Cfr. Christian Metz, “Observaciones para una fenomenología de lo narrativo”, en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, España, Paidós Comunicación Cine, pp. 43-53

narrada y, por otra, el tiempo del relato mismo, el lector puede identificar la extensión de un cuento o la duración de una película, por ejemplo.

Esta distinción permite apreciar la riqueza del manejo temporal en el relato. Mientras en la historia varios acontecimientos suceden simultáneamente y en orden cronológico, en el relato eso no siempre es posible; por ello, el narrador hace una selección del orden en que los acontecimientos de la historia se presentan en el relato. Este orden puede variar en un relato, como en el cinematográfico, donde el autor determinará la organización de los acontecimientos, la cual puede ser expresada cronológicamente o no. El abanico de posibilidades de la forma en que se articula el relato es muy amplio; existen películas, por ejemplo, que invierten la temporalidad de la historia como *Memento* (2000), dirigida y escrita por Christopher Nolan; o plasman acontecimientos que en la historia sucedieron en el pasado intercalados con el presente, como *Kill Bill* (2001), de Quentin Tarantino.

Todo relato es considerado un discurso, ya que es producto de la enunciación de un “sujeto-narrador” que da cuenta de éste. Asimismo, el relato irrealiza la cosa contada. Los hechos relatados que ocurrieron en otro espacio y tiempo debieron haber concluido para que éstos hayan sido aprehendidos por el relato. Finalmente, el relato está constituido por un conjunto de acontecimientos, cuya naturaleza está determinada por el tipo de relato –audiovisual, escrito, sonoro, entre otros–.

El relato puede tener un referente ficcional –como en las novelas o películas de ficción– o real –en el caso de los textos periodísticos, por ejemplo–, después de haber llevado a cabo un proceso de selección de incidentes de la vida cotidiana. Las películas funcionan entonces como intermediarios narrativos entre el espectador y la realidad. De acuerdo con lo anterior, el análisis del relato, en tanto campo del análisis textual, permite conocer no sólo la obra misma, sino las incidencias del universo narrativo en la vida cotidiana.

El relato puede ser configurado o reconfigurado para que se pueda decir otra vez y con otras palabras o con otras secuencias audiovisuales, y es en el proceso de lectura que el relato se actualiza. Un relato al decirse no desaparece ni pierde su sentido, sólo muda de piel. A pesar de estas transformaciones producto de la lectura, la interpretación, las intervenciones y el paso del tiempo, los relatos conservan una identidad propia que los hace diferentes y particulares.

Es importante señalar que la tríada historia, relato y narración se presenta en un orden diferente en el relato no ficticio y en el relato de ficción. En el relato de ficción es el relato

el que da origen a la historia, mientras en un relato no ficticio —los textos periodísticos y los documentales, por ejemplo— es la historia la que da origen al relato por el vínculo que se establece con la realidad. De cualquier forma, el relato es la mediación que permite al lector apropiarse de la historia independientemente de su naturaleza. Al respecto, Gérard Genette expresa: “En la ficción (...) el orden narrativo instaura (inventa) al mismo tiempo la historia y su relato, que son, por tanto, perfectamente indisociables”⁹, sin embargo, la ficción nunca deja su vínculo o referente con el mundo humano.

El análisis del discurso narrativo no puede estar dissociado de las diversas materias de expresión que sirven como soporte sobre el que se erige el relato, pues éstas determinan las características de la configuración del texto. A diferencia del relato literario que se expresa a través de una sola materia de expresión, el relato filmico comporta una doble naturaleza: la banda visual —las imágenes y las menciones gráficas—y la banda sonora —el discurso de los personajes y el narrador, la música, el silencio y el ruido—. En ocasiones el espectador se debe enfrentar a una ruptura entre las imágenes y lo que el relato oral enuncia, como sucede en *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) de Alain Resnais, donde el mutismo visual de los personajes choca con los diálogos que se reproducen en la banda sonora.

A pesar de que el cine es un arte narrativo¹⁰, el nacimiento del relato cinematográfico pasó por un largo proceso de consolidación bajo el auspicio de otras manifestaciones narrativas — como la literatura y el teatro— en torno a cómo contar una historia. Esta forma de contar que caracterizó al relato filmico en sus inicios buscaba consolidar al cine como un arte mimético preocupado por constituirse como un simulacro de la realidad.

Frente a esta impresión de realidad impuesta al cine, surge una nueva postura: la reflexividad o postura crítica, caracterizada por la concepción del cine como una elaboración discursiva, la cual es ante todo una convención y una elección estética.

Walter Benjamin, en la *Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, expone que el cine es el arte revolucionario que permitirá la afirmación del hombre frente al nuevo sistema de

⁹Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, España, Cátedra, Serie: Crítica y estudios literarios, p. 13

¹⁰ “Aunque existe un cine no narrativo al margen del cine tradicional, la vocación primera del filme es la de contar un historia.”

«Même si un cinéma non-narratif existe en marge du cinéma traditionnel, la vocation première du film est, semble-t-il, de raconter une histoire.» Sébastien Févry, *La mise en abyme filmique*, Belgique, Éditions du CEFAL, p. 19

En lo subsecuente, todas las traducciones de las citas que se presentan son propias.

producción caracterizado por el empleo de las máquinas modernas. El cine posee entonces un significado social fundado en su capacidad para abolir la explotación y la enajenación del hombre moderno y así establecer un equilibrio entre el hombre y el aparato técnico. Pero el cine sólo adquiere su carácter artístico a partir del montaje:

Aquí (la toma en el estudio cinematográfico) lo reproducido ya no es una obra de arte, y la reproducción tampoco, igual que en el primer caso. La obra de arte surge aquí sólo a partir del montaje. Un montaje en el cual cada componente singular es la reproducción de un suceso que no es en sí mismo una obra de arte ni da lugar a una obra de arte en la fotografía.¹¹

El espectador adquiere a través de esta manifestación artística una consciencia de sí mismo. Sin embargo, en el cine se pueden identificar dos posturas expresadas por el uso del montaje. Por una parte, el cine crea una ilusión de realidad que favorece el espectáculo, el cual se caracteriza por la búsqueda de entretenimiento del espectador y la tendencia apologética del valor tradicional de la obra de arte; y por otra parte, el cine crítico expresivo que demanda una postura crítica del espectador respecto a lo que se proyecta en la pantalla al poner de manifiesto que se trata de una construcción. Como bien señala Mario Pezzella:

El arte del montaje puede moverse en dos direcciones opuestas: o bien hacia la creación de una ilusión espectacular, que literalmente enajena al espectador, o bien hacia la composición de imágenes complejas y fragmentadas que requieren una continua labor de interpretación.¹²

Estas posturas, como ya se manifestó, marcan dos tradiciones en el quehacer cinematográfico: el cine mimético o espectáculo y el cine reflexivo o crítico-expresivo. La primera considera subordinados los efectos del montaje a la instancia narrativa o a la representación realista del mundo, establecidos como el objetivo esencial del cine. Por el contrario, el cine crítico-reflexivo sostiene una fuerte valorización del montaje como el elemento dinámico del cine en tanto elaboración discursiva.

La impresión de realidad –defendida por el cine mimético como vocación de este arte– está fundada en un primer momento en la riqueza perceptiva de las materias de expresión que comprende el cine: la imagen y el sonido, aunada a la coherencia del universo diegético construido por la ficción y la posición psíquica en que se encuentra el espectador¹³.

La mayoría de las definiciones convencionales de realismo se refieren a la verosimilitud, la putativa adecuación de una ficción a la brutal facticidad del mundo. Estas definiciones asumen que el realismo no sólo es posible (y

¹¹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, p. 66

¹² Mario Pezzella, *Estética del cine*, España, La balsa de la Medusa, p. 12

¹³ Cfr. Jacques Aumont, *et. al.*, *Estética del cine*, Argentina, Paidós Comunicación Cine, Pp. 148-152

empíricamente verificable), sino también algo deseable (...) Una definición puramente formalista de realismo, finalmente, enfatiza la naturaleza convencional de todos los códigos de ficción, viendo el realismo simplemente como una constelación de recursos estilísticos, un conjunto de convenciones que en cierto momento en la historia del arte, administra, a través de la fina sintonía de la técnica ilusionista, para cristalizar un fuerte sentimiento de autenticidad.¹⁴

El cine mimético o espectáculo asume y busca mantener la fidelidad mimética del cine con respecto al objeto reproducido y encuentra en el montaje la herramienta para ocultar la experiencia de discontinuidad propia del cine y estimular la identificación pasiva del espectador.

A partir del establecimiento de la diferencia de ambas posturas, el presente trabajo establece que el trabajo de Wong Kar Wai se circunscribe en la categoría del cine reflexivo, para lo cual se analizarán las películas *Días salvajes* (1990), *Deseando amar* (2000) y *2046* (2004), dirigidas y escritas por el cineasta hongkonés, en las cuales se pone de manifiesto la presencia de diferentes sistemas reflexivos que permiten una aproximación crítica del espectador a la historia narrada y al cine mismo.

Esta trilogía integra una serie de relatos de ficción en torno a la misma historia sobre la nostalgia del amor y la búsqueda por dejar atrás el pasado, pero narrada a partir de diferentes momentos; son historias que parecieran apenas tocarse, como el dedo que recorre el filo de una cuchilla sin producir una laceración. Así está el espectador, con esa sensación punzante de agonía que surge ante cada nuevo filme –todos en cierta forma lo son–, turbado, pensando en dejarse caer por el borde y mirar qué hay del otro lado, porque ante él sólo se abre una miríada de posibilidades.

La historia no ficticia de esta trilogía comenzó en 1990 con la aparición de *Días salvajes* –cuyo título en español proviene del comercializado en inglés *Days of being wild*–. Éste es el segundo largometraje de Wong Kar Wai, luego de su ópera prima *El fluir de las lágrimas* protagonizada por Andy Lau y Maggie Cheung; sin embargo, *Días salvajes* no fue bien acogida en Hong Kong, donde el kung-fu y la comedia eran los principales géneros taquilleros. Pasaron diez años para que el director hongkonés retomara esta historia y, en

¹⁴ “The most conventional definitions of realism make claims about verisimilitude, the putative adequation of a fiction to the brute facticity of the world. These definitions assume that realism is not only possible (and empirically verifiable) but also desirable. (...) A purely formalist definition of realism, finally, emphasizes the conventional nature of all fictional codes, seeing realism simply as a constellation of stylistic devices, a set of conventions that at a given moment in the history of an art, manages, through the fine-tuning of illusionistic technique, to crystallize a strong feeling of authenticity.” Robert Stam, “The Question of Realism”, en *Film and Theory*, New York University, Blackwell Publishers, p. 224

una producción simultánea, rodó *Deseando amar* y *2046*, aunque no fueron exhibidas ni montadas al mismo tiempo.

En *2046*, última película de esta trilogía, se manifiestan una serie de pistas textuales que permiten al lector apropiarse de la historia que comienza con *Días Salvajes* y continúa en *Deseando amar*, y al mismo tiempo se deja entrever su relación con textos exteriores autógrafos y alógrafos, como óperas, libros y filmes. Esta evidencia referencial permite la creación de un doble universo significativo, que es autorreferencial y cíclico de la obra del autor y, al mismo tiempo, constituye una búsqueda por establecer la copresencia entre este texto y otros textos alógrafos. En este sentido, ninguno de estos filmes se encuentra clausurado, pues en tanto textos, son objeto de una multiplicidad de lecturas.

La obra exige al lector adentrarse en el mundo narrado y encontrar los elementos transtextuales que dan coherencia a la historia para lograr comprender la significación del trabajo en su conjunto y apreciar las posibilidades discursivas que el relato le brinda. “Los filmes están abiertos a nuestros deseos y proyecciones, incluso cuando estos deseos son sublimados en un aparato de objetividad positivista. También es difícil imaginar que nosotros alguna vez obtengamos una interpretación “más allá” completamente”¹⁵.

La historia contada en estos filmes se ve trasladada y reconfigurada en una serie de ficción futurista que crea Chow Mo Wan, personaje primario en *Deseando amar* y *2046*, llamada *2046*¹⁶. Esta serie se configura como un metarrelato con una estructura narrativa propia que se articula con base en relatos metadieгéticos, los cuales reflejan el contenido narrativo del relato primero. Esta característica reflectante del metarrelato constituye una puesta en abismo, mecanismo especular de gran importancia reflexiva. A propósito de la película de *2046*, Wong Kar Wai expresó:

Mi película es sobre un hombre cuyo amor fue rechazado por una mujer a quien amaba. Subsecuentemente rechazó el amor de otra mujer y perdió la oportunidad de comenzar de nuevo. Comenzó de forma inconsciente y por diversas razones a rechazar todas las nuevas oportunidades para encontrar el amor. Podría sonar trillado, pero como vemos en *2046*, el verdadero amor es cuestión de tiempo.¹⁷

¹⁵ “Films are open to our desires and projections, even when these desires are sublimated into an apparatus of positivist objectivity. It is also hard to imagine that we will ever get completely ‘beyond’ interpretation.” Robert Stam, *op.cit.*, p. 149, 150

¹⁶ En este trabajo, la serie futurista *2046* se escribirá sin cursivas, para diferenciarla del filme *2046*.

¹⁷ “My film is about such a man whose love was refused by a woman he loved. Subsequently he turned down the love of another woman and lost a chance to begin again. He began unconsciously and for various reasons to reject every new opportunity to find love. It may sound trite but as we see in *2046*, love truly is a matter of

Una de las condiciones para el reconocimiento de un relato es la presencia de un principio y un final, a diferencia de lo que acontece en el “mundo real”, donde todo sucede de continuo. Los tres relatos fílmicos que son objeto de este análisis –*Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046*– son relatos clausurados en sí mismos, abstraen una parte de la historia que en conjunto narran y la plasman como estampas en un álbum de fotografías, cumpliendo el criterio señalado. Sin embargo, al mismo tiempo son sólo piezas de una historia más extensa que sólo adquiere concreción cuando se reúnen estos tres filmes, son secuencias clausuradas de acontecimientos no clausurados que son evidenciadas por el uso de herramientas o mecanismos reflexivos.

Para los exégetas es indispensable analizar el texto a partir de una base metodológica; es evidente que la línea de investigación está delimitada por la forma en que el objeto de estudio será abordado. Las obras cinematográficas *Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046* se analizarán a partir de la narratología modal o formal –análisis del relato como modo de representación de las historias que hace énfasis en las formas de expresión donde radica la especificidad de lo narrativo– como metodología aplicada al análisis del relato cinematográfico y la transtextualidad o transcendencia textual para explicar la función de la puesta en abismo. De acuerdo con este planteamiento, el análisis del discurso narrativo implica el estudio de las relaciones que se establecen entre el discurso y los acontecimientos que relata y el discurso y el acto que lo produce.

La reflexividad en el cine puede ser definida como: “un fenómeno proteiforme en el cual el más pequeño denominador común consiste en un regreso del cine sobre él mismo”¹⁸, es decir, hacia el contenido del filme como al medio de producción y reproducción mismo. En su texto « À travers le miroir. Notes introductives », Jacques Gerstenkorn elabora una tipología en torno a este fenómeno en el cine, del que distingue dos vertientes o modos: la reflexividad cinematográfica y la reflexividad fílmica. La distinción resulta pertinente pues dentro de esta última categoría se puede ubicar a la puesta en abismo, mecanismo reflexivo presente en *2046*.

La reflexividad cinematográfica se refiere a la inscripción en el filme de referencias al hecho cinematográfico en sí mismo –el cine hablando del cine–. Dentro de esta categoría se

timing.” Sitio oficial de la película *2046*, (en línea). Dirección URL: <http://www.wkw2046.com/>. [Consultado: 01/10/09, 18:00 horas]

¹⁸ « Un phénomène protéiforme dont le plus petit dénominateur commun consistait en un retour du cinéma sur lui-même. » Jacques Gerstenkorn, en Sébastien Févry, *op. cit.*, p. 35

pueden distinguir dos modalidades. La primera se refiere al cine como una institución, práctica social y artística; mientras la segunda designa la manifestación de determinados dispositivos o aparatos cinematográficos –la cámara, la sala de cine, el proyector, entre otros– dentro del filme, lo cual, conlleva el reconocimiento de su génesis y producción. Los ejemplos son muchos: *La noche americana* (*La nuit américaine*, 1973) de François Truffaut que narra la historia del rodaje de una película, o *Cada quien su cine* (*Chacun son cinéma ou ce petit coup a cœur quand la lumière s'éteint et que le film commence*, 2007), un filme que nace de varios cortometrajes de diversos cineastas sobre lo que rodea ese pequeño instante de ver una película en el cine. El propio Wong Kar Wai es uno de los directores que participan en este filme con su cortometraje *Viaje 9,000 kilómetros para dártelo* (*I travelled 9,000 kilometres to give it to you*).

Por otra parte, la reflexividad filmica se refiere a los juegos de reflejos que un filme es mantiene con él mismo o con otros filmes, es decir, las relaciones de transferencia textual. En *Viaje 9,000 kilómetros para dártelo* se presenta una cita de la banda sonora de *Alphaville* de Jean-Luc Godard, de la que además se toma el nombre del cortometraje. Estos intertextos son un claro ejemplo de este tipo de reflexividad.

El objetivo de la reflexividad es provocar una ruptura en la ilusión mimética para acentuar el proceso de su propia producción. Este interés propio hace que se califique a la reflexividad, en cierto modo, como narcisista. El espectador es consciente de que es una construcción, pues el propio filme deja entrever determinadas pistas de cómo fue creado.

La reflexividad subvierte el supuesto de que el arte puede ser un medio transparente de comunicación, pues su objetivo es provocar en el espectador un cuestionamiento sobre lo que ve en la pantalla. En el prefacio de *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Robert Stam enuncia:

Los textos discutidos aquí interrumpen el flujo de la narración con el fin de poner en primer plano los medios específicos de producción literaria y filmica. Con ese fin, se despliegan múltiples estrategias –discontinuidades narrativas, intrusiones de autor, digresiones ensayísticas, virtuosismos estilísticos–. Éstos comparten una relación lúdica, paródica y disruptiva con las normas y las convenciones establecidas. Las ficciones desmitificadas y nuestra fe ingenua en las ficciones hacen de esta desmitificación una fuente de nuevas ficciones.¹⁹

¹⁹ “The texts discussed here interrupt the flow of narrative in order to foreground the specific means of literary and filmic production. To this end, they deploy myriad strategies –narrative discontinuities, authorial intrusions, essayistic digressions, stylistic virtuosity. They share a playful, parodic and disruptive relation to established norms and conventions. The demystify fictions, and our naïve faith in fictions, and make of this

Como lo expresa Stam, los filmes reflexivos interrumpen el flujo de la narración con el fin de poner en primer plano los medios específicos de su producción y de la artificialidad de las imágenes. Para ello, se recurre a diversas estrategias narrativas como la discontinuidad temporal, la intrusión del autor, la superposición de planos, u otros dispositivos: mirar directamente a la cámara, la dirección verbal, los intertítulos, la película dentro de la película, entre muchos otros, algunos de los cuales se descubrirán en el análisis de esta trilogía conformada por *Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046*, de Wong Kar Wai.

Esta tesis titulada *La relación de la trilogía Días salvajes, Deseando amar y 2046 de Wong Kar Wai y los metarrelatos de 2046* está inserta en la investigación *El ámbito artístico y estético en la producción periodística y audiovisual* que se realiza en el Seminario de Periodismo y Producción Audiovisual de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la Universidad Nacional Autónoma de México, del cual, con orgullo, formo parte.

demystification a source for new fictions.” Robert Stam, *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*, p. XI

Capítulo I.

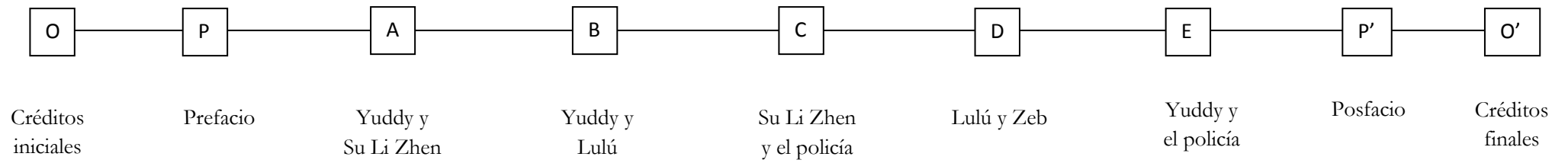
Páginas para una historia futura

Días salvajes es el segundo largometraje de Wong Kar Wai y con él da inicio la trilogía conformada además de este filme por *Deseando amar* y *2046*. La historia comienza en Hong Kong durante 1960, cuando Yuddy, un joven despreocupado, se enamora de Su Li Zhen, pero ante la falta de compromiso de él terminan. Tiempo después conoce a Lulú (también llamada Mimí), una joven bailarina que aparecerá en *2046*, sin embargo, su relación vuelve a fracasar, pues Yuddy vive atormentado por saber quién es su verdadera madre, a quien nunca conocerá.

Para el desarrollo del análisis narratológico de *Días salvajes* se abordará tanto el aspecto formal como el de contenido, pues ambos elementos intervienen en la articulación del discurso cinematográfico, con base en los planteamientos de Gérard Genette, así como los de Francois Jost y André Gaudreault en *El relato cinematográfico*. Esta forma de abordar el análisis permitirá identificar no sólo los puntos de cruce entre los tres filmes, sino también reconocer los mecanismos reflexivos presentes en el largometraje, lo cual ayudará a configurar la significación de la trilogía conformada por *Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046* y su relación con la puesta en abismo. Asimismo, se reproducirán los diálogos y las imágenes que resulten relevantes para esclarecer la relación entre estos tres filmes y al mismo tiempo su relación con la construcción de la puesta en abismo que se presenta en *2046*.

El análisis narratológico de *Días salvajes* –el cual contemplará las categorías de voz, modo, tiempo y espacio– parte del establecimiento de historias perpendiculares, como la trilogía en sí misma, lo que derivará en la distinción de cinco segmentos narrativos fundamentales enmarcados por la relación que se produce entre los personajes: a) la relación de Yuddy y Su Li Zhen, b) la relación de Yuddy y Lulú, c) la relación de amistad de Su Li Zhen y el policía, d) la relación de Zeb y Lulú y e) la relación de Yuddy y el policía, los cuales a su vez se dividirán en secuencias para mostrar con claridad los mecanismos reflexivos presentes en este filme. Además, la presencia de un prefacio –cuando Yuddy y Su Li Zhen se conocen– y un posfacio –aparición del jugador, quien se asocia con Chow Mo Wan– que ocupan la totalidad de las materias de expresión del filme. La incidencia de estas instancias liminares se esclarecerá en el desarrollo del análisis. De acuerdo con lo expuesto, el esquema de la estructura del filme quedaría de la siguiente manera:

Estructura de *Días salvajes*



Días salvajes

Segmento O. Aparecen en la pantalla los créditos iniciales del filme con letras rojas sobre un fondo negro.

Segmento P. El relato comienza con focalización cero. En esta instancia prefacial, de carácter audiovisual a diferencia del que se presenta en *Deseando amar* en el cual se recurre a intertítulos, se introduce a los personajes. Yuddy (Leslie Cheung) llega a la fuente de sodas donde trabaja Su Li Zhen (Maggie Cheung) para comprar un refresco. Ahí se conocen ambos personajes. Con un plano detalle de un reloj de pared se ve la hora 3:00 p.m.

Y. –¿Cómo te llamas?

S. –¿Por qué tendría que decírtelo?

Y. –Ya sé cómo te llamas. A ti te llaman Su Li Zhen.

S. –¿Quién te lo dijo?

Y. –Esta noche me verás en tus sueños.²⁰

En primer plano sonoro se escucha *Always in my heart* interpretada por Los indios trabajaras, mientras en el registro visual, con largos *travellings*, aparecen tomas de la selva de Filipinas, las cuales cobrarán sentido más adelante en el relato, cuando Yuddy vaya a buscar a su madre. Estas imágenes catafóricas en el inicio del filme poseen una fuerte carga de significado y a pesar de que al principio parecen no mantener una relación significativa con el filme, ésta se desvela posteriormente, cuando se asocian al viaje en tren que emprende Yuddy y el policía en Filipinas (secuencia 16). Aparece el título del largometraje sobre estas imágenes: *Días salvajes*²¹ (fotograma 1).



Fotograma 1. Título del filme.

²⁰ Wong Kar Wai, *Días salvajes*, 1991. (Todas las citas de los parlamentos fueron tomadas del filme).

²¹ Este título proviene del comercializado en inglés *Days of being wild*, pero la traducción de su nombre en chino es *La verdad sobre la juventud rebelde*.

Secuencia 1. Su Li Zhen se encuentra en la fuente de sodas y llega Yuddy. La conversación se vuelve más íntima, en la cual, con un manejo del plano y el contraplano, es decir, con una ocularización interna secundaria, de pronto se muestra el rostro de Yuddy y de pronto el rostro de Su Li Zhen. Es la primera vez que se ven después de su conversación anterior, pues ella le dice que no soñó con él, aludiendo a la frase que él mencionó en el prefacio, pero él asegura que lo hará. Corte a: un reloj muestra que son las 12:20, y ella, dormida, sonríe. Apenas es una sugerencia, pero remite a la predicción de Yuddy.

Corte a: Yuddy aparece en la fuente de sodas, y conversa nuevamente con Su Li Zhen. La mayoría de las tomas cerradas, como el empleo de *close up*, lo cual acentúa la tensión entre los personajes. Sus rostros apenas permanecen separados, por momentos se rozan y su voz es casi un secreto. Él quiere que sean amigos y le pide que mire su reloj de pulsera sólo un minuto:

Y. — ¡Mira mi reloj!

S. — ¿Por qué?

Y. — Sólo un minuto, ¿vale?

S. — Se acabó el tiempo, habla.

Y. — Hoy es...

S. — Dieciséis

Y. — Dieciséis de abril. Dieciséis de abril de 1960, un minuto antes de las 3 de la tarde. Estás conmigo. De tí, sólo recordaré este minuto. De ahora en adelante seremos amigos de un minuto. Es un hecho, no puedes negarlo. Es el pasado. Vendré mañana.

Aunado a las fechas mencionadas por los propios personajes –16 de abril de 1960–, las cuales enclavan el relato en un tiempo determinado y ayudan a establecer la progresión temporal, se encuentran otros indicadores que actúan en un nivel micronarrativo: las horas en que ocurren los acontecimientos narrados –3:00, 12:20, 2:59–, que además, no sólo mencionan los personajes en las conversaciones, sino que se muestran visualmente con tomas de los relojes (fotograma 2), en ocasiones es sólo la imagen la que vehicula este tipo de información.



Fotograma 2. Reloj de pared

Mientras Yuddy se marcha, en el registro sonoro se escucha la voz *over* de Su Li Zhen, narradora intradieгética homodieгética²², al estar en pretérito es claro que se trata de una narración ulterior sin que se pueda identificar la distancia temporal que separa a la enunciación de los hechos narrados. Con esta intervención se introduce una prolepsis interna:

¿Habrá recordado ese minuto por mí? No lo sé, pero me acuerdo de él. Más tarde, él vendría todos los días. Nos hicimos amigos desde ese minuto hasta el siguiente minuto. Más tarde, nos veríamos al menos una hora diaria.

Debido al carácter polifónico del relato cinematográfico, es posible que mientras el meganarrador se encarga del relato visual, el subnarrador se ocupa del relato sonoro. En este caso, ambos relatos –el vehiculado por Su Li Zhen y el del meganarrador– se encuentran en concomitancia.

Es necesario destacar que el umbral que separa a este tipo de intervenciones de los narradores intradieгéticos con la introducción de los pensamientos de los personajes es muy tenue. Sin embargo, es claro que se trata de narradores, porque funcionan como un vínculo entre las acciones representadas en ese momento y las posteriores. Por ejemplo, en este caso, Su Li Zhen vincula este momento en que se hicieron amigos Yuddy y ella con el posterior por medio de un sumario. La acción de encontrarse ocurrió varias veces en la historia, hasta llegar al momento de la siguiente escena en que se muestra una relación amorosa clara entre los dos personajes.

Por otra parte, mientras Su Li Zhen, en tanto narradora intradieгética homodieгética, manifiesta que ignora cierta información, por lo menos hasta el momento en que se lleva a

²² Pues se trata de una narradora en segundo grado cuya voz se encuentra vinculada a un personaje de la diégesis.

cabo la enunciación, el meganarrador dilucidará y esclarecerá posteriormente este desconocimiento, como si se interpelaran, ella pregunta y el meganarrador responde, aunque en momentos diferentes del relato.

Secuencia 2. Se presenta una elipsis, se puede suponer que han transcurrido al menos unos meses, pues Su Li Zhen pregunta a Yuddy que desde hace cuánto tiempo se conocen, él dice que hace mucho. Mientras ambos conversan, el espacio donde se desarrolla la acción aún no puede ser identificado, pues la escena transcurre con primeros planos y sólo se ve el rostro de ambos a cuadro. Esta defeción del espacio resalta la cercanía de los personajes y la intimidad de la acción. Corte a: por primera vez en la escena se muestra el espacio, se trata de la habitación de Yuddy. Ella se viste al fondo, mientras en primer plano se ve el marco de una ventana, lo cual intensifica los límites de la propia representación y la distancia que mantiene el meganarrador respecto a la acción representada. Ella se marcha y asegura que no volverá jamás, luego de que él le dijera que no se casaría con ella. Corte a: ella llega a la fuente de sodas y se sienta en una silla. La vacuidad de este espacio, a pesar de ser un lugar público, refuerza la soledad y la aflicción del personaje.

La mayoría de los espacios que se muestran en este filme parecerán habitados únicamente por los personajes, como si fueran ajenos a todo lo que ocurre en la ciudad. Esta manera de mostrar las acciones enfatiza la melancolía y la añoranza del amor perdido y fija la atención en ellos, como si fueron los únicos habitantes de Hong Kong.

Secuencia 3. Suena un timbre. Con un plano secuencia se muestra que una mujer abre la puerta y es Yuddy quien aparece tras ella y se integra al campo. Él recorre el departamento hasta llegar al baño, donde se encuentra su madre adoptiva (Rebecca Pan) borracha, la ayuda a incorporarse y la recuesta sobre su cama. Corte a: con un movimiento de cámara se pasa de la mediación de un espejo donde se muestra el reflejo de la madre de Yuddy a ella en la cama (fotograma 3), y se aprecia que en su buró hay un reloj que marca las 8:00. A veces la presencia de los relojes es muy sutil, pues parecen ser tan sólo parte del decorado, aunque su presencia reiterativa es difícil de ignorar.



Fotograma 3. Reflejo de la mamá de Yuddy.

Corte a: un espejo ocupa la totalidad del espacio profílmico, en éste se muestra a la ama de llaves de la madre de Yuddy al salir de la habitación, con lo cual se integra el fuera de campo al campo. Corte a: Yuddy se encuentra sentado en la sala y le pregunta a la señora: “¿Quién es éste?”

Segmento B. Yuddy y Lulú

Secuencia 4. En un baño, Yuddy discute con el amante de su madre y le pide que le devuelva unos pendientes que tomó, por lo que comienzan a pelear. Yuddy sale del baño, deja los aretes sobre un tocador y regresa con un martillo. Cuando se marcha, se encuentra con Lulú (Carina Lau) en la habitación contigua, quien ve los pendientes y los toma. Yuddy regresa, pues olvidó los aretes de su madre, pero al preguntar por ellos, ella niega haberlos visto. Él toma el alhajero de Lulú y los encuentra ahí. Durante esta escena, los personajes miran hacia la cámara como si fuera el espejo sobre el que se reflejan, primero Yuddy, quien se peina, luego Lulú al ponerse los aretes.

Ellos van a casa de Yuddy. Cuando se encuentran en la recámara, llega por la ventana Zeb (Jackie Cheung) –un amigo de él–, pero se marcha rápidamente al ver que Yuddy está con Lulú. En la banda de imágenes se ve la acción a través de una puerta abierta que ocupa el primer plano, mientras ella se encuentra recostada en la cama, con lo cual se marca una distancia frente a la acción representada. Yuddy entra nuevamente a la recámara, se dirige al baño y sale del campo.

Lulú dice que se irá, pero antes le deja su teléfono a Yuddy para que la busque y le da su verdadero nombre, la única que vez que aparecerá durante el filme: Leung Fung-ying. Sin embargo, al final decide quedarse con él.

Secuencia 5. En el pasillo, una mujer limpia un reloj, son las 7:20 y Lulú sale de la habitación. Al bajar por las escaleras, se encuentra a Zeb. Ella baila para él. Una vez más aparece el empleo de los espejos, ahora con un función completiva, pues se muestra parte del fuera de campo (fotograma 4). Antes de que ella se vaya, él le pregunta su nombre, y ella le dice que la llame Mimí. Tanto con este nombre como con el de Lulú, se podrá identificar a este personaje en *2046*.



Fotograma 4. Lulú se mira en el espejo

Corte a: Yuddy acostado sobre su cama fuma un cigarro. En primer plano sonoro se escucha la voz *over* de él, narrador intradieético homodieético, quien cuenta un relato metadieético que será citado en *2046*:

Había una vez un pájaro que no tenía patas. Que sólo podía volar y volar cuando se cansaba se dormía en el viento. Este pájaro solo podía bajar una vez a la tierra. Y era cuando moría.

Corte a: él se levanta, prende el tocadiscos y pone una canción. Como música intradieética suena *María Elena* de Xavier Cugat. Se para frente al espejo y comienza a bailar, de pronto el reflejo ocupa el campo y muestra la salida de Yuddy. A través de una puerta abierta, en una pieza contigua a su habitación, él baila. Con un paneo, el reflejo vuelve a ocupar el espacio profílmico, mientras Yuddy continúa bailando.



Fotograma 5



Fotograma 6

Secuencia 6. En la imagen, se ve una ventana con el nombre de una cafetería: Queens Café. Mientras Yuddy come con Lulú y Zeb, llega su madre para hablar con él. Con una ocularización interna secundaria, pues se usa un juego de plano-contraplano, Yuddy conversa con su madre adoptiva y le pide que le diga quién es su verdadera madre. Con una toma subjetiva (fotograma 7), es decir, con ocularización interna primaria, Lulú observa con un solo ojo la escena, mientras el otro lo cubre con una cajetilla de cigarrillos, con la cual se introduce una distancia respecto a la conversación entre Yuddy y su madre adoptiva para dar paso a la plática entre Lulú y Zeb sobre ellos.



Fotograma 7



Fotograma 8

Secuencia 7. Su Li Zhen espera sentada a Yuddy en el vestíbulo del edificio donde él vive (fotograma 9). El deterioro de los espejos evidencia la calidad de reflejo de algunas tomas y por consecuencia la mediación en la representación. Corte a: el policía (Andy Lau) se acerca a ella y le pregunta que hace.



Fotograma 9. Reflejo de Su Li Zhen

Corte a: en el registro visual se muestra el pasillo de la casa de Yuddy y el reloj de pared marca la 1:03. Corte a: desde una habitación contigua, se ve entre la hendidura de unas cortinas a Yuddy de espaldas que abre la puerta y al policía, lo que acentúa la presencia del meganarrador. Con ocularización interna primaria, se ve al policía pedirle a Yuddy que baje para ver a Su Li Zhen; luego, con ocularización interna secundaria, se muestra parte del cuerpo de Lulú, quien se halla tras las cortinas.

Corte a: el reflejo introduce a los personajes –Yuddy y el policía– en el espacio, quienes bajan al vestíbulo para ver a Su Li Zhen. Ella le dice a Yuddy que le gustaría recuperar sus cosas, entonces él le dice que suba.

Corte a: en su departamento, los dos conversan, mientras Lulú los espía por una puerta entreabierta, por lo que se puede hablar de una ocularización interna secundaria. Ella se quiere quedar con él, pero él se niega. Como música de fondo extradiegética suena *My – shawl* de Xavier Cugat. Durante esta plática, Yuddy dice algo que será importante al final del filme:

S. –¿Has amado alguna vez?

Y. –He perdido la cuenta de las mujeres por las que he perdido la cabeza. Hasta que no muera, no sabré a quien ha sido a quien más he amado.

Lulú regresa a la habitación. Él va a por las cosas de Su Li Zhen y cuando entra a la recámara, el espejo de su clóset amplía el espacio representado e introduce elementos del fuera de campo, en este caso, a Lulú quien se encuentra acostada en la cama. Una vez que Yuddy ha reunido las cosas de Su, le pide a Lulú las zapatillas que lleva puestas, pues no son suyas. Ella se niega y discuten, en ese momento entra Su Li Zhen y al ver que está acompañado se marcha. Lulú se molesta con Yuddy y lo amenaza con dejarlo, pero él le advierte que si se va, no quiere que vuelva, entonces ella decide quedarse.

Afuera llueve, y el policía se encuentra con Su Li Zhen, quien comienza a llorar y le pide dinero para un taxi. Las conversaciones son íntimas; la cercanía de los personajes se refuerza con la presencia de los dos en el encuadre y el empleo de primeros planos.

Segmento C. Su Li Zhen y el policía

Secuencia 8. Hay una elipsis mensurable de algunos días. En el registro sonoro, como música de fondo extradiegética, se escucha *The shawl* de Xavier Cugat. Su Li Zhen regresa a buscar al policía para devolverle el dinero que le prestó. Con una ligera picada se muestra a ella en la parada del autobús, mientras él se encuentra abajo en la calle. En una toma frontal del policía, Su Li Zhen llega por atrás y se incorpora al espacio profílmico, sin embargo permanece fuera de foco hasta que el policía voltea y entonces ella aparece enfocada y él desenfocado. Una vez que ella se marcha y queda de espaldas, él vuelve a estar enfocado y ella fuera de foco. Corte a: en la imagen, con ocularización interna secundaria, ella espera en la parada del autobús, mientras el policía la observa desde abajo.

Corte a: es otro día, Su Li Zhen se encuentra nuevamente en la parada del autobús, y el policía, quien la ve desde abajo, va a hablar con ella. Con ocularización interna, pues se recurre al manejo de plano y contraplano, se muestra la conversación entre ambos. Ella le cuenta lo que siente.

Corte a: ellos en la entrada de un edificio, con un plano indefinido se muestran las piernas de Su Li Zhen, mientras al fondo el policía hace algunas anotaciones. En un reloj de pared colocado en la entrada del edificio se puede ver la hora –11:55–.

Él le sugiere que se olvide de Yuddy, en ese momento suena la alarma, el reloj marca las 12:00, y un policía cierra la puerta del edificio. Corte a: Su Li Zhen detrás de la reja, ella se encuentra enfocada, mientras el policía, quien se halla detrás de ella, se encuentra desenfocado. Con una analepsis interna, Su Li Zhen evoca el minuto en que se hizo amiga de Yuddy:

S. —Siempre creo que un instante puede pasar muy rápido, pero a veces se hace muy largo. Un día alguien miró su reloj y me dijo, que me recordaría a cada minuto. Fue muy amable conmigo. Pero ahora cuando miro un reloj, me digo a mí misma, que tengo que olvidar a ese hombre desde ya.

Corte a: ellos camina por una calle y un tranvía pasa a un costado. Llueve un poco y Su Li Zhen rememora los días de su infancia en Macao, por su parte, el policía también recuerda su infancia. Estos relatos metadieéticos –la infancia de Su en Macao, la boda de su prima,

la enfermedad de la madre del policía—, son completivos y refuerzan la configuración de la vida de los personajes.

S. —Cuando era niña en Macao soñé que montaba en tranvía. Siempre que mi prima volvía de Hong Kong le pedía que me llevara con ella.

P. —¿Tu prima es de Hong Kong?

S. —No pero estudió allí. Es fantástica, consiguió trabajo en una oficina nada más graduarse. Y su novio también es muy inteligente. Se van a casar pronto.

P. —No todo el mundo tiene tanta suerte. No te compares con los demás. Nunca creí que fuera pobre hasta que me di cuenta de que yo no tenía un uniforme nuevo todos los años. Todos mis compañeros tenían uno nuevo. Fue entonces cuando comprendí que era pobre.

S. —¿Por qué eres policía entonces?

P. —Yo quería ser marinero, pero mi madre no estaba bien de salud, y no había nadie más en casa, así que me quedé a cuidarla.

Ella finalmente se despide pues se encuentra cansada, y el policía le dice que le hable por teléfono cuando lo necesite. Ella se va, y la calle queda vacía. En primer plano sonoro se escucha *Perfidia* interpretada por Xavier Cugat. Él se queda parado al lado de la caseta telefónica y con voz *over* refiere un relato iterativo y una prolepsis interna:

Nunca creí que me llamaría, pero siempre me paro en frente de la cabina de teléfono. Quizás haya vuelto a Macao. O tal vez sólo quería alguien con quien matar la noche. Poco después mi madre murió y, entonces, yo me hice marinero.

Secuencia 9. Se presenta una aparente relación de contigüidad, pues se muestra a Yuddy llegar a una casa, abre una puerta y al cerrarla se encuentra en su recámara. Sin embargo, por informaciones espaciales proporcionadas anteriormente en el relato, se infiere que en realidad se trata de espacios disyuntivos. En su habitación se encuentra Lulú sentada, cantando y fumando. Él le reclama por no haber limpiado el piso y terminan enojados. Al abrir la puerta se puede corroborar que el espacio presentado al principio no corresponde al de la habitación aledaña.

Secuencia 10. Yuddy se encuentra en la sala con su madre, quien le cuenta que se irá a vivir a Estados Unidos con su pareja. En el registro visual, se presenta una superposición de la imagen de su madre con el reflejo de ésta en los espejos de su tocador (fotograma 10). Esta distorsión en la imagen —que permite integrar el espacio fuera de campo a lo profilmico, duplicar la representación y mostrar una gradación de la figura de lo definido a lo diáfano— delata la presencia de la instancia narrativa en el plano aislado.



Fotograma 10. Duplicación de la imagen de la madre de Yuddy.

Una vez más, con el recurso de campo y contracampo, se desarrolla la conversación entre los personajes. Yuddy se niega a dejar partir a su madre y le reclama por no haberle dicho la verdad sobre que era adoptado.

Y. –No debiste decirme que soy adoptado. Todo habría sido perfecto. Pero me cuentas un poco y ocultas el resto. Yo sólo quiero saber quiénes son mis padres ¿Por qué no me lo dices? ¿No te das cuenta que me estás dando una excusa para odiarte?

M. –Puedes ir a buscarles. Después de todo, no hay tantos filipinos, vete y búscalos. ¡A ti te da igual que me vaya! Tienes miedo de descubrir que tu madre no es rica, que no es de una familia respetable, puede que incluso sea peor que yo.

Y. –Eso a ti no te importa. No me rendiré hasta que me lo digas.

Finalmente, ella accede a contarle quiénes son sus padres. Con un paneo se muestran algunas cartas sobre una pequeña mesa, Yuddy lee una de ellas. Corte a: Yuddy abre una puerta corrediza, y se queda mirando al frente, para luego salir del campo. Corte a: en un espacio exterior, se presenta una pausa narrativa, similar a las que se verán en *2046*. La madre adoptiva de Yuddy, quien se encuentra de espaldas, voltea y mira fijamente hacia el frente (fotograma 11).



Fotograma 11. Pausa narrativa.

Corte a: en la pantalla se ve una carretera, el coche de Yuddy pasa rápidamente y se pierde tras una curva. Corte a: Yuddy conversa con su amigo Zeb, le cuenta que se irá a Filipinas. Durante una parte de la conversación, Zeb es el único que aparece a cuadro, mientras lo único que se percibe de Yuddy es su voz en *off*. Antes de irse, le deja las llaves de su auto. Corte a: con ocularización cero, se muestra a Yuddy afuera de la cafetería. La presencia del sujeto de la enunciación se acentúa con la interposición de parte del decorado, pues la acción de encuentra filtrada por una ventana, que apenas se percibe por la presencia de una cortina.

Secuencia 11. Lulú ya sabe que Yuddy se fue, porque va a buscar a Su Li Zhen a la fuente de sodas para reclamarle. Sin embargo, ella no sabe nada y le pide que se vaya. El empleo de algunos elementos del decorado para filtrar la acción o que parte de éste ocupe el primer plano y la acción se desarrolle al fondo o en segundo plano, es un recurso frecuente. En esta escena, con ocularización cero, Lulú llora tras una reja verde, presa de la nostalgia y el desamor (fotograma 12). Corte a: con un ángulo cenital, se muestra a Lulú finalmente salir de la fuente de sodas y pasar frente a Su Li Zhen (fotograma 13).



Fotograma 12



Fotograma 13

Corte a: con un paneo se muestra la sala de la madre de Yuddy y a ella ir hacia la puerta a través de un espejo. Esta integración del fuera de campo por el reflejo será recurrente en los tres filmes –*Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046*–. Es Lulú quien llegó a buscar a Yuddy, y aunque él no se encuentra, pide entrar al departamento. Cabe resaltar el manejo de la profundidad de campo, que se intensifica por la ubicación de determinados objetos de decorado. A esta puntualización se suma a la acentuación de la distancia que separa a la instancia narrativa de la acción, pues en la imagen aparecen cortinas que sirven como umbrales de un nuevo espacio. Lulú se marcha y en primer plano sonoro se escucha *My Shawl* de Xavier Cugat. La madre de Yuddy entra a su recámara donde la aguarda su novio.

Segmento D. Lulú y Zeb

Secuencia 12. Continúa la canción de Xavier Cugat, pero ahora como música de fondo. Lulú entra a su camerino y se encuentra Zeb sentado frente al espejo, quien le cuenta que Yuddy se fue a Filipinas. Corte a: con una toma subjetiva, desde el interior del coche Zeb observa a Lulú caminar por la calle bajo la lluvia (fotograma 14).

Corte a: la ocularización vuelve a ser cero. Ella se aproxima al auto y abre la puerta para reclamarle a Zeb por seguirla, quien se ha enamorado de ella pero no es correspondido. Al final, él se marcha y la deja abajo del puente.



Fotograma 14. Zeb ve a Lulú a través del parabrisas.

Corte a: Lulú está sentada en un restaurante. La ausencia de otras personas en un espacio público contribuye a fijar la atención en los dos personajes. La ocularización permanece como cero. El meganarrador se encuentra distancia de la acción pues interfiere el respaldo del asiento. Llega Zeb y le da dinero a Lulú para que vaya a Filipinas a buscar a Yuddy. Con una toma frontal que se puede ligar a la visión de ella, es decir, se presenta una ocularización interna primaria, él le dice que si no lo encuentra regrese porque la esperará. Él sale y ella se queda llorando.

Segmento F. Yuddy y el policía

Secuencia 13. Con voz *over*, Yuddy narra cuando llegó a casa de su madre para conocerla:

12 de abril, 1961. Finalmente llegué a casa de mi madre pero ella no quería verme. Las sirvientas me dijeron que no estaba, pero cuando me estaba yendo, supe que alguien me estaba observando. Pensé que nunca volvería. Sólo quería verla una vez, ver su cara. Pero como ella no me dio la oportunidad, yo tampoco se la daré a ella nunca.

Al mencionar la fecha en que ocurrió este hecho, es posible establecer que ha pasado un año desde el inicio del relato, cuando conoció a Su Li Zhen, aunque se desconoce la distancia temporal que separa al discurso narrativo de la enunciación. Este relato oral es ilustrado por la secuencia de imágenes que lo acompañan, en la cual aparece él al llegar a la casa de su madre en Filipinas. Como se mencionó al principio del análisis, las constantes marcas temporales no sólo se reducen a lo que dicen los personajes, sino a la representación visual. En esta escena, la primera toma es de la puerta de la casa, en la cual se aprecia una inscripción que remite a un año (fotograma 15): MCMXXXII (1932).



Fotograma 15. Presencia de marcadores temporales.

En el registro visual, el meganarrador tiene una función completiva respecto a lo que dice Yuddy, porque mientras este último sólo sugiere que alguien lo miraba mientras se alejaba, la imagen muestra que efectivamente así es, su madre lo observa a través de una ventana. Corte a: con tomas ralentizadas y con un plano secuencia, Yuddy camina por la selva de Filipinas, lo cual remite a las primeras imágenes; mientras en el registro sonoro se escucha *Always in my heart* de Los indios trabajaros.

Secuencia 14. El policía llega a Filipinas y se hospeda en la habitación de hotel 204. Se presenta una vez más la marca de distancia del sujeto de la enunciación, quien con ocularización cero, muestra a través de los barandales del hotel a los personajes en la recepción. Cuando él se va a su habitación, una mujer joven lo mira. Corte a: el policía entra a su habitación. Corte a: la chica que lo miraba toca a su puerta, le pregunta si está solo. Corte a: plano general. Es de noche, Yuddy borracho camina por una calle solitaria con una mujer, pero se desmaya y ella lo deja ahí. El policía lo encuentra y lo lleva a su habitación, donde le cuenta que ahora es marino —el deseo que le contó a Su Li Zhen

durante su conversación en Hong Kong—. Son las tres y media, esta información se conoce porque Yuddy pregunta la hora.



Fotograma 16. La joven del hotel.

Corte a: Es el día siguiente. Con *steadicam*²³ se introduce un plano secuencia que inicia en la calle, recorre un edificio y finalmente se detiene en la planta alta, donde se encuentra Yuddy y el policía (ahora marino). Como música intradiegética suena *Papa loves mambo* de Xavier Cugat, mientras Yuddy se pone a bailar nuevamente y conversa un poco con el policía hasta que aparece un hombre a quien acompaña. Corte a: el policía paga la cuenta. Corte a: con un primer plano se muestra el rostro del hombre con el que se fue Yuddy. Corte a: en el registro visual aparece un espejo de pared (fotograma 17), en el reflejo se integra el fuera de campo al campo y se muestra que el hombre y Yuddy discuten y luego pelean. La acción representada queda confinada apenas a una pequeña porción del plano.



Fotograma 17. Reflejos que trasladan la acción al campo.

²³ Es un dispositivo que permite mantener la estabilidad de la cámara, la cual va sujeta al cuerpo del camarógrafo, durante tomas largas.

Yuddy sale del baño y antes de que se puedan ir, sale el hombre herido. Comienza una pelea, pero ambos logran huir.

Corte a: con una contrapicada, casi una toma cenital, se muestra a ellos dos en un vagón de tren. El policía está herido y comienzan a discutir. Yuddy le cuenta al policía la historia del pájaro, que no sólo se mencionó anteriormente en el relato, sino que será retomado en *Deseando amar* por Chow Mo Wan.

Y. –¿Has oído alguna vez la historia del pájaro que...

P. –Sí. ¡El pájaro que no tenía patas! Sólo sabes engañar a esas pobres chicas. ¿Te crees un pájaro, eh? ¡No eres más que un borracho recogido de la basura de China Town! No creerás que eres un pájaro. Si pudieras volar, no tendrías que estar aquí. ¡Vamos, vuela, inténtalo!

Y. –Hay una oportunidad, pero no te subestimes si ese día llega.

Con otra toma en contrapicada, se ve al policía salir del vagón para preguntar al guardia del tren cuánto falta para la próxima estación, justo en ese momento, con una toma subjetiva, se acerca un hombre y mata a Yuddy. En el momento en que suenan los disparos, suena también silbato del tren y en la imagen se muestra una lámpara y el vapor. Una vez que el sonido de los disparos cesa, el policía regresa al vagón donde se encuentra Yuddy. Se puede decir que se trata de una auricularización interna, porque tanto el policía como el resto de los pasajeros no escucharon los disparos por el sonido emitido por el tren. Una vez más, con una toma subjetiva, es decir ocularización interna primaria, se muestra el recorrido del policía por el pasillo, hasta que la ocularización vuelve a ser cero y se ve a ambos personajes en el encuadre.

Secuencia 15. Se introduce una analepsis externa, pues es el relato de cuando la madre biológica de Yuddy lo deja con su madre adoptiva. Este relato metadieético ocupa la totalidad de las materias de expresión del filme. La madre adoptiva de Yuddy, narradora intradieética homodieética de este relato en segundo grado, narra con *voz over*:

Ese día cuando salí del hospital me sentí totalmente libre. Ya no tenía que preocuparme de mi vida. Ganaría 50 dólares al mes hasta que el chico tuviera 18 años.

La información que este personaje brinda completa el relato visual y orienta la lectura de las imágenes. La verdadera madre de Yuddy mira desde el primer piso de una casa a la madre adoptiva de éste, quien lo recibe cuando era un bebé y se marcha.

Corte a: el relato vuelve a ubicarse en la misma escena antes de ser interrumpido por el relato metadieético. Yuddy le dice al policía:

Y. –Quiero saber si este es el final de mi vida. Así que, no debo cerrar los ojos cuando muera. ¿Y tú qué? ¿Qué te gustaría ver cuando tu vida llegue a su fin?

P. –La vida es larga, pero hay muchas cosas que aún no he visto. No sé, no sé qué me gustaría ver.

Y. –Piensa en ello. ¡Tendrás tiempo en ese trabajo tan aburrido! La vida no es tan larga, es hora de pensar en ello.

Secuencia 16. En el registro visual aparecen, con un largo *travelling*, nuevamente tomas de la selva de Filipinas, mientras en el registro sonoro como música de fondo se escucha *Always in my heart* de Xavier Cugat y el primer plano lo ocupa la voz *over* de Yuddy, quien nuevamente refiere el relato metadieético sobre el pájaro sin alas:

Había un pájaro que se estiraba y volaba hasta que se moría. Nunca iba a ningún sitio, porque moría desde el principio. Dije que nunca sabría qué mujer sería mi verdadero amor. Me pregunto qué estará haciendo ella ahora. Amanece. Parece un buen día ¿Y la puesta de sol?

Este relato ulterior refiere que el personaje habla desde el umbral de su propia muerte, pues en la conversación que sostuvo con Su Li Zhen. Le dijo que no sabría a quién amaba realmente hasta que muriera.

Corte a: Yuddy, quien se encargaba de vehicular el relato sonoro, cede su posición al policía, quien ahora, en tanto narrador intradieético homodieético, refiere con voz *over*: “la última vez que le vi, le hice una pregunta: ¿te acuerdas del día 16 de abril del año pasado a las 3 de la tarde? ¿Te acuerdas de que estabas haciendo ese día?” Yuddy aún recuerda a Su Li Zhen, pero le pide al policía que cuando la vea le diga lo contrario. Mientras el registro visual se mantiene con ocularización cero, con una contrapicada se muestra únicamente al policía, mientras se escucha la voz en *off* de su interlocutor. Corte a: con un primer plano se muestra a Yuddy, quien ha muerto, y comienza, en primer plano sonoro, *Perfidia* interpretada por Xavier Cugat. Corte a: la música continúa, mientras se presenta una toma panorámica del tren en el que viajan a través de la selva de Filipinas.

Como se mencionó anteriormente, el meganarrador parece responder los cuestionamientos de los segundos narradores. En este caso, como respuesta a Yuddy, quien comenta: “Dije que nunca sabría qué mujer sería mi verdadero amor. Me pregunto qué estará haciendo ella ahora”, en el registro visual aparece primero Lulú al llegar a Filipinas y luego a Su Li Zhen en la taquilla del lugar donde trabaja. Esta indeterminación sobre la persona a quien realmente amó Yuddy permanecerá hasta el final del filme.

Durante la última escena se introducen una serie de planos emblema. Primero se presentan dos tomas relevantes: la primera es una toma cenital de las vías del tranvía por donde Su Li

Zhen caminó con el policía (fotograma 18), y la otra es la puerta del edificio que resguardaba éste, con un reloj que marca las 10:45 (fotograma 19). Corte a: Su Li Zhen continúa en la taquilla, pero a diferencia de los planos anteriores ahora todo está solo y deshabitado. La distancia que mantiene el meganarrador respecto a la acción representada se acentúa primero por el marco de la ventanilla (fotograma 20) a la que se suma el periódico que ella lee, el cual funge como un barrera más; y luego se evidencia aún más la imposibilidad de acercamiento cuando Su Li Zhen cierra la puerta de la ventanilla que el meganarrador no puede franquear.

Con un contrapicada, en la imagen se ve la cabina telefónica donde el policía aguardaba la llamada de Su Li Zhen. Una vez más, en esta especie de conversación, el meganarrador parece responder al policía cuando dice: “Nunca creí que me llamaría, pero siempre me paro en frente de la cabina de teléfono. Quizás haya vuelto a Macao. O tal vez sólo quería alguien con quien matar la noche. Poco después mi madre murió y, entonces, yo me hice marinero”. El teléfono suena, pero ya no hay nadie que responda (fotograma 21).



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 21

Segmento P^o. Con un plano secuencia, se presenta a un hombre (Tony Leung), quien hasta el momento no ha aparecido en el relato, en una pequeña habitación. Este hombre se dispone a salir, se arregla las uñas, fuma un cigarro, se peina, toma algunos billetes y los

guarda, se lleva una baraja de póker..., mientras en primer plano sonoro se escucha *Jungle Drums* de Javier Cugat, hasta que apaga la luz y sale de la habitación.

Segmento O'. Como música en primer plano se escucha *Jungle drums* interpretada por Anita Mui, mientras en la pantalla se ven los créditos finales con letras rojas.

Capítulo II.

El amor perdido.

“I’m in the mood for love, simply because you’re near me, funny, but when you’re near me, I’m in the mood for love...” Del nombre de esta canción –*I’m in the mood for love*– escrita e interpretada por Bryan Ferry se desprende el título en inglés con el cual se ha comercializado *Deseando amar* (*In the mood for love*, 2000), séptimo largometraje de Wong Kar Wai; sin embargo, su nombre original en chino es *Aquellos maravillosos y variados años* al igual que *Frescor de las flores*.

Deseando amar narra la historia sobre la nostalgia de un amor entre dos vecinos, el señor Chow y la señora Chan, quienes al descubrir que sus respectivas parejas los engañan comienzan a salir. En su búsqueda por comprender cómo se dio la relación entre sus esposos representan situaciones hipotéticas: ¿quién dio el primer paso, la señora Chow o el señor Chan? Sin darse cuenta se enamoran, pero no es suficiente para permanecer juntos. El recuerdo de este hecho será rememorado en *2046*, el cual no abandona la memoria de Chow Mo Wan, quien en cada nueva relación buscará los remansos de ese sentimiento.

Para llevar a cabo el análisis narratológico de *Deseando amar* es necesario establecer un criterio de disección del texto que permita identificar los segmentos narrativos y establecer las relaciones entre el relato, la historia y la narración. El texto mismo deja huellas para llevar a cabo el proceso de lectura, por ello es importante atender en primera instancia la presencia de intertítulos en este filme.

Los intertítulos cobran significado en función del texto al que acompañan y es sólo a partir del proceso de lectura que el lector descubre las relaciones. Como señala Gérard Genette: “Muchos (intertítulos) no tienen sentido más que para un destinatario involucrado en la lectura del texto, que suponen dada en razón de todo lo que los precede”²⁴. En el largometraje de Wong Kar Wai, estos elementos paratextuales pueden ser calificados como temáticos, pues se refieren al contenido del texto²⁵: a) *Hong Kong, 1962*; b) *Singapur, 1963*; c)

²⁴ Gérard Genette, *Umbrales*, México, Siglo XXI, p. 250

²⁵ Gérard Genette distingue tres tipos de intertítulos: a) temáticos, aquellos que refieren el contenido del texto mismo, b) remáticos, los de carácter formal y genérico, y c) mixtos, que mezclan los dos tipos precedentes. Cfr. *ídem.*, pp. 68-81

Hong Kong, 1966; d) *Esos tiempos pasaron. Todo lo que había entonces desapareció*; y e) *Camboya, 1966*.

Se pueden distinguir diversas funciones de los intertítulos utilizados en este filme en las cuales es necesario hacer hincapié para el desarrollo del análisis narratológico. La primera función es la de identificación temporal y espacial –*Hong Kong, 1962*; *Singapur, 1963*; *Hong Kong, 1966*; y *Camboya, 1966*–. El efecto narrativo derivado de este empleo es la conformación del mundo diegético gracias a la indicación no sólo del lugar donde se sitúan los personajes sino de los años en que ocurren las acciones, de tal forma que el espectador lector puede establecer las modificaciones en el orden temporal y espacial que vehicula el segmento narrativo al que precede el intertítulo.

A partir de lo anterior se observa que la disposición de los acontecimientos en el relato *Deseando amar* corresponde al orden cronológico en que ocurrieron en la historia, pues esta relación temporal se refuerza con la presencia de fechas en orden progresivo en los intertítulos: 1962, 1963 y 1966. A partir de estos paratextos se establecen las diferencias en la duración de los acontecimientos en el relato respecto a la historia; mientras los sucesos del año 1962 ocupan una hora y catorce minutos del filme, el año de 1963 abarca seis minutos en el relato, y el año 1966 sólo 8 minutos, lo cual incidirá además en el ritmo narrativo del filme. Asimismo, se puede establecer la única elipsis de gran alcance presente en el relato, lo que traslada los acontecimientos de 1963 a tres años después para situar a Chow Mo Wan en 1966. Como se verá en el capítulo subsecuente cuando se lleve a cabo el análisis de *2046*, estos últimos años integran parte de la diégesis de este último filme.

A la función indicativa de los intertítulos se agrega la de anclaje, pues estas inscripciones son una especie de guía para la lectura. *Esos tiempos pasaron. Todo lo que había entonces desapareció* cumple precisamente esta función, ya que precede a una secuencia donde Su Li Zhen se encuentra con su hijo años después en el antiguo departamento donde vivía cuando era vecina de Chow Mo Wan, sin embargo no sólo transcurrió el tiempo, sino que muchas cosas cambiaron: Chow se mudó, la señora Suen y los señores Koo también lo hicieron, desaparecieron los juegos de *mahjong*, las salidas por los tallarines...

Aunado a los intertítulos, interviene otro tipo de paratexto en la configuración del relato. Se trata de la instancia prefacial que es “toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar)

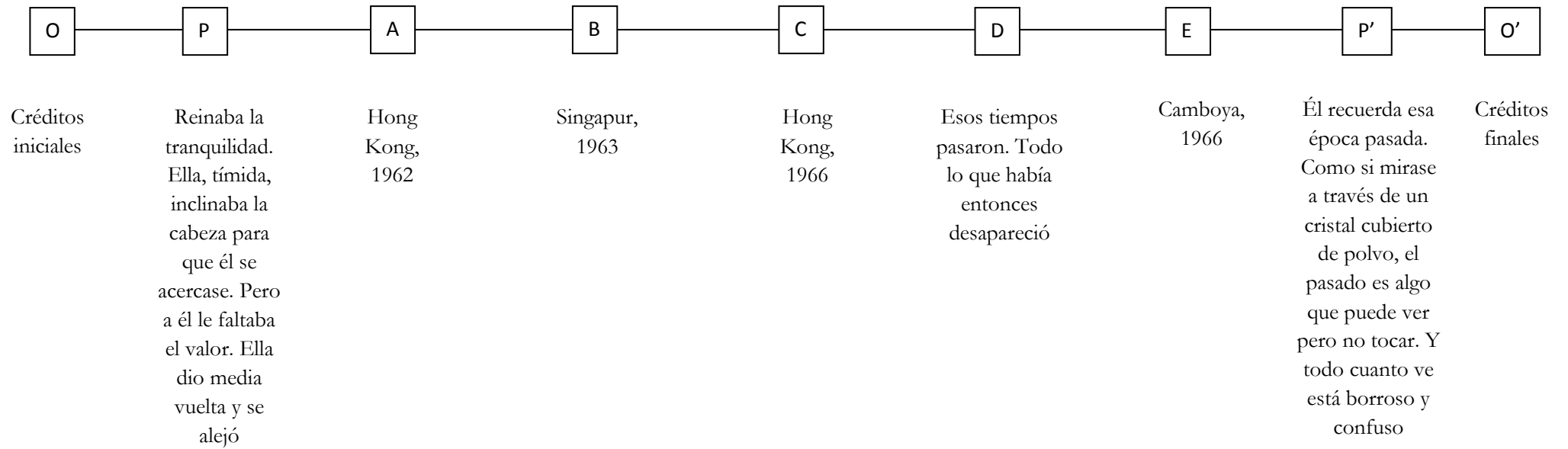
autoral o alógrafo, que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede”²⁶.

Estas instancias liminares se encuentran a manera de rótulos autógrafos en *Deseando amar*: a) *Reinaba la tranquilidad. Ella, tímida, inclinaba la cabeza para que él se acercase. Pero a él le faltaba el valor. Ella dio media vuelta y se alejó* y b) *Él recuerda esa época pasada. Como si mirase a través de un cristal cubierto de polvo, el pasado es algo que puede ver pero no tocar. Y todo cuanto ve está borroso y confuso*. La función e incidencia en la narración de este prefacio y posfacio –a los cuales se asignará el nombre de *Segmento P* y *P'* respectivamente– se desarrollará en el *corpus* del análisis del filme. Sin embargo, es necesario acotar que tanto estas instancias prefaciales como los intertítulos acentúan la presencia del “gran imaginador” o sujeto de la enunciación, narrador extradiegético heterodiegético que vehicula el relato.

Una vez establecidos los elementos paratextuales presentes como inscripciones gráficas en *Deseando amar* se establecerá un esquema de la estructura narrativa con base en éstos:

²⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 137

Estructura de *Deseando amar*



A partir de esta estructura, el criterio para la organización del universo textual de este filme partirá de los intertítulos como articuladores de los grandes segmentos narrativos y a su vez éstos se dividirán en secuencias.

Asimismo, es necesario subdividir el segmento A en tres bloques narrativos: el primero será el preludio, en el cual la acción se identifica principalmente con el espacio –el edificio de subarrendamiento donde se encuentra la casa de los señores Koo y la de la señora Suen–. En esta parte, la relación de Su Li Zhen y Chow Mo Wan apenas es incidental: saludos y encuentros esporádicos. El segundo es la relación de amistad que se establece entre los personajes a partir de que conocen la infidelidad de sus esposos. Se agrega un nuevo espacio: el restaurante. Ahora no sólo se ven en el lugar donde viven, sino en un espacio público pero en un momento privado, la hora de la comida. El tercero y último bloque está marcado por la habitación 2046. El espacio ahora es íntimo, alejado de todas las personas, lo cual propicia el acercamiento entre los dos personajes.

De acuerdo con este criterio, en el cual se pueden identificar las articulaciones que conforman el filme a través de rupturas temporales y espaciales significativas, se puede ver la repercusión en los efectos de ritmo del relato, que tiende a volverse cada vez más discontinuo:

1. Preludio. La casa del señor Koo y la señora Suen.	26 minutos
2. Amistad entre Chow Mo Wan y Su Li Zhen. El restaurante.	23 minutos
3. Habitación 2046	25 minutos
4. Singapur, 1963	6 minutos
5. Hong Kong, 1966	3.5 minutos
6. Camboya, 1966	4 minutos

Deseando amar

Segmento O. Créditos iniciales

Aparecen los créditos iniciales de la película. Los intertítulos en letras blancas sobre un fondo rojo. Al comienzo todo es silencio.

Segmento P. Reinaba la tranquilidad. Ella, tímida, inclinaba la cabeza para que él se acercase. Pero a él le faltaba el valor. Ella dio media vuelta y se alejó.

El emplazamiento de esta instancia prefacial antes del inicio del relato devela funciones específicas que inciden en la aproximación al texto. Por un parte, el prefacio guía y orienta al lector espectador en el proceso de lectura; y por otra, está la función premonitoria de este texto liminar.

En tanto el prefacio precede al relato, el espectador aún ignora qué historia se contará en la pantalla, pues sólo ha visto los créditos iniciales. A manera de rótulo, esta instancia liminar funge como un preludio que engloba el contenido narrativo del filme: la imposibilidad del amor entre Chow Mo Wan y Su Li Zhen, quienes permanecerán separados a pesar de haberse enamorado. Asimismo, se puede inferir que hay una alusión textual a una escena del filme en la que ambos se encuentran a bordo de un taxi, ella inclina la cabeza y él se aproxima; después el amor sigue ahí, pero ellos no. Además, esta indicación preliminar, al anunciar con carácter premonitorio el contenido del relato, subraya y precisa su significación.

Segmento A. Hong Kong, 1962

Secuencia 1. El relato primero, con focalización cero, comienza con la llegada de Su Li Zhen (Maggie Cheung) al departamento de la señora Suen (Rebecca Pan) donde rentará una habitación. Cuando ella sale, Chow Mo Wan (Tony Leung) llega también a ver la misma habitación, pero como ya está ocupada, la señora Suen le informa que la pareja del departamento contiguo –los señores Koo– tienen una disponible.

Desde este momento se presenta el primer elemento reflexivo en el relato. Si se considera que la trilogía *Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046* son relatos clausurados de acontecimientos no clausurados en tanto vehiculan la misma historia a partir de momentos diferentes de la vida de los personajes, la interpretación de Rebecca Pan como la señora Suen en este filme constituye una metalepsis de personaje.

Si bien la metalepsis es una figura retórica que consiste en sustituir el antecedente por su consecuente, de tal forma que se explicita la existencia del primero, al hacer referencia a ésta como un mecanismo reflexivo se trata de un modo extendido de la figura, lo que Gérard Genette denomina metalepsis ficcional.

Primeramente, la metalepsis se refiere a la transgresión de los niveles narrativos. Genette señala que “todos estos juegos manifiestan mediante la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se las ingenian en rebasar con desprecio de la verosimilitud y *que es precisamente la narración (o la representación) misma*”²⁷. Sin embargo, es necesario hacer una acotación que el propio autor señala. Esta figura comprende diferentes modos transgresivos del umbral de la representación, como es el caso de la metalepsis de personaje que se presenta en *Deseando amar*, donde recae sobre la misma actriz, Rebecca Pan, la interpretación de dos personajes: la señora Suen en este filme y la madre adoptiva de Yuddy en *Días salvajes*.

Secuencia 2. Antes de desarrollar el análisis de esta secuencia es importante hacer algunas precisiones sobre el espacio del relato cinematográfico. André Gaudreault y François Jost señalan que “en un relato fílmico, el espacio está casi constantemente *presente*, está casi constantemente *representado*”²⁸, por lo cual no se puede abstraer la información topográfica que cada encuadre proporciona, salvo excepciones que se verán en el desarrollo del análisis.

En *Deseando amar* el manejo de la información de tipo espacial interviene en la configuración de sentido del propio relato. En cierto modo, se genera el relato a partir de situaciones descriptivas, por momentos se puede inferir un predominio de la mostración sobre la narración, lo cual influye indiscutiblemente en el ritmo narrativo. Después de este breve excursus se continuará con el desarrollo del análisis narratológico del filme.

Chow Mo Wan y Su Li Zhen, sin la ayuda de sus parejas, se mudan a sus respectivas habitaciones el mismo día. La articulación espacial presente en esta secuencia es de identidad, pues se produce el encabalgamiento de un plano con otro. Por momentos se ve a los trabajadores de la mudanza ir de una habitación a otra y a Su Li Zhen y Chow Mo Wan coordinar el transporte de sus cosas.

²⁷ Gérard Genette, *Figuras III*, España, Editorial Lumen, p. 291

²⁸ André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, España, Paidós Comunicación Cine, p. 89

Corte a: Su Li Zhen sale en busca de su esposo al aeropuerto. En las escaleras se encuentra con la señora Chow, quien sube para cenar con su esposo y los otros vecinos (fotograma 22). En el registro sonoro se escucha como música de fondo *Shuang Shuang Yan* de Deng Bai Ying, apenas perceptible pues se mezcla con el sonido ambiental.

Se presenta otro manejo importante de la regulación de la información narrativa en relación con la información espacial. Las acciones se encuentran en concomitancia con el espacio donde se desarrollan; en este filme habrá en repetidas ocasiones un alejamiento de la acción dado por el manejo de los planos en la imagen, donde un objeto del decorado ocupa el primer plano y la acción se observa en segundo o tercer plano. Este tipo de filtros visuales se acentúa con la presencia de marcos, puertas o ventanas abiertas que confinan la acción a una pequeña parte del encuadre.



Fotograma 22. Los señores Chow cenan con sus vecinos.

Asimismo, se subraya la presencia del sujeto de la enunciación que actúa como un espía situado al borde de los acontecimientos del relato en un espacio contiguo, siempre distanciado de la acción y, al mismo tiempo, son mecanismos que mantienen la participación crítica del espectador, pues estos marcos acentúan la presencia de los límites del espacio representado.

Corte a: en la banda de imágenes, con una toma ralentizada, tanto la señora Chan como el señor Chow cenan con sus esposos y los otros vecinos (fotograma 23). Una vez más se observa la distancia que separa la acción del emplazamiento del sujeto enunciativo. En el registro sonoro se escucha en primer plano *Yumeji's theme* de Shigeru Umebayashi como música extradiegética.



Fotograma 23. La señora Chan y su esposo cenan con los vecinos.

Secuencia 3. *Yumeji's theme* de Shigeru Umebayashi se escucha ahora como música de fondo y luego desaparece mientras Su Li Zhen conversa con su esposo en la habitación. Una vez más es necesario recalcar la construcción espacial. Un elemento formal constante en el filme es el manejo de campo y fuera de campo en las conversaciones, pues mientras Su Li Zhen y Chow Mo Wan aparecen en el espacio profílmico, sus interlocutores se encuentran detrás del “decorado” y su presencia se manifiesta únicamente a través de la voz en *off* vinculada con la dirección de la mirada de ellos (fotograma 24). Estas tomas corresponden a una focalización cero, pues ninguna instancia intradieгética observa lo que se proyecta en la pantalla. El manejo del espacio enfatiza la importancia de los protagonistas, entre tanto quienes los interpelan permanecen en el anonimato, ocultos, sin un rostro. Además se debe enfatizar la ubicuidad espacial característica del filme. En ocasiones la cámara mantiene un mismo encuadre, y son los personajes quienes entran y salen del espacio profílmico, por lo que en momentos el campo queda vacío (fotograma 25).



Fotograma 24



Fotograma 25

Corte a: Su Li Zhen, quien trabaja como asistente, se encuentra en la oficina de su jefe el señor Ho (Kelly Lai). A pesar de la continuidad temporal que parece tener esta escena con la que la precede, por el vestuario de Su Li Zhen se infiere la diferencia de los días. Una vez más, la acción se ve mediada por un cristal, mientras el primer plano de la imagen lo ocupa un reloj que marca las 7:03, ella se encuentra desenfocada al fondo (fotograma 26). Esta distancia respecto a los personajes incrementa al mismo tiempo la distancia del espectador frente a la acción representada.



Fotograma 26. Su Li Zhen en su trabajo.

Corte a: Su Li Zhen sale de su habitación y entra en la cocina donde está Amah –la señora que ayuda a la señora Suen– para tomar su termo. La acción vuelve a estar enmarcada por una puerta y confinada sólo a una parte del encuadre. Al salir se encuentra con la señora Suen, quien la invita a cenar, pero ella le dice que irá a comprar tallarines.

Esta secuencia parece mostrar un solo día en la vida de Su Li Zhen: sale de su casa, va al trabajo y regresa nuevamente. La aparente progresión temporal en un mismo día que vehiculan las actividades de Su Li Zhen se desvanece por el cambio de los *quipaos* que lleva puestos, lo cual revela que las escenas están separadas por un intervalo de tiempo más amplio y sucedieron en días diferentes. Por ello, la secuencia adquiere, en cierta forma, un carácter iterativo, en el que una sola articulación narrativa asume lo que ocurrió en la historia varias veces.

Secuencia 4. La señora Chow habla por teléfono con Chow Mo Wan. Una vez más la acción se encuentra delimitada por una ventana y, como sucederá durante todo el filme, no se ve su rostro (fotograma 27). Sólo se escucha la voz en *off* de ella, por lo que su interlocutor en un principio permanece en el anonimato.



Fotograma 27. La esposa de Chow Mo Wan en la recepción.

Corte a: se presenta un *raccord* espacial de disyunción distal. Chow Mo Wan, en la redacción, cuelga el auricular. En la imagen se percibe el marco de una ventana que delimita una vez más al personaje y al espacio. Chow pide unos días de descanso a su jefe Ming para hacer un viaje con su esposa el próximo mes. Corte a: desde el pasillo del edificio de subarrendamiento se escuchan murmullos que provienen de una habitación contigua. Chow Mo Wan llega a su casa y entra en la cocina donde están reunidos sus vecinos y Su Li Zhen.

Por momentos el sujeto de la enunciación franquea el umbral que lo separa de los espacios donde se desarrollan las acciones, mientras algunas tomas se hacen desde espacios contiguos y con planos generales (fotograma 28), otras se encuentran en el mismo espacio empleando medios planos o primeros planos (fotograma 29). Desde el pasillo, a través de una puerta abierta, se ve a Su sentada de perfil leyendo el periódico. El señor Chow decide encargarle una olla para el arroz, luego de que sus vecinas lo convencieran.



Fotograma 28



Fotograma 29

Corte a: Chow Mo Wan le agradece al señor Chan por haber comprado la olla para el arroz. El manejo del campo y del fuera de campo en las conversaciones, como se mencionó en la

secuencia anterior, tiene una ocularización cero; se excluye al interlocutor de Chow Mo Wan del espacio profilmico y el único vínculo es la voz en *off* del personaje (fotograma 30). En esta escena, Chow le comenta al señor Chan que quiere hablar con su esposa para pedirle un boleto a Singapur para un amigo.



Fotograma 30. Chow Mo Wan conversa con el señor Chan.

Corte a: Chow llega a la redacción donde lo espera su amigo Ping. Es una elipsis de al menos unos días, pues Ping ya fue a ver a Su Li Zhen para recoger su boleto a Singapur.

Secuencia 5. Su Li Zhen toca el timbre del departamento de los señores Koo para pedir el periódico y Chow Mo Wan es quien abre. Con el mismo estilo formal empleado en las conversaciones, sólo se ve a Su Li Zhen en el pasillo sin que Chow aparezca a cuadro (fotograma 31).

Chow va por el periódico, mientras Su Li Zhen entra en el departamento. Se presenta otra mediación en la representación. El empleo de un espejo, que más que complementar o ampliar el espacio representado, ocupa la totalidad del encuadre. La intervención del reflejo, que hace evidente su condición por algunas manchas de oxidación, permite la fragmentación de la imagen y la duplicación de algunas partes de ésta. Ellos hablan sobre su interés por las historias de artes marciales (fotograma 32); él empezó a escribir una alguna vez pero ya no continuó, por lo que tiene una colección de este tipo de relatos que ofrece a Su Li Zhen.



Fotograma 31



Fotograma 32

Corte a: hay una elipsis indeterminada, pues Su Li Zhen va a la casa de los señores Koo, para devolver a Chow Mo Wan sus historias de artes marciales. Como no lo encuentra, se las entrega a la señora Koo. Una vez más se repiten las mismas tomas que en la escena anterior: Su Li Zhen en el pasillo toca la puerta, su interlocutora se encuentra fuera del encuadre pero se escucha su voz en *off* (fotograma 33), al entrar en el departamento, es el espejo el que media la representación y ocupa la totalidad del espacio profílmico (fotograma 34). La representación especular no sólo introduce otro nivel de mediación respecto a lo representado, sino que cambia la disposición de los elementos en el espacio.



Fotograma 33



Fotograma 34

Secuencia 6. En la banda de imágenes se encuentra la señora Chow quien habla por teléfono con Chow Mo Wan y le dice que saldrá muy tarde de su trabajo. Corte a: Chow va al trabajo de su esposa, pero un hombre en la recepción le informa que ella salió temprano. Como en conversaciones anteriores, el interlocutor de Chow permanece anónimo, la única referencia es la voz en *off* pues en el espacio profílmico sólo se encuentra el protagonista, en cierto modo se trata de una escucha acusmática, pues no se puede identificar la fuente

sonora (fotograma 35). Una vez que Chow sale del campo, su interlocutor, que permanecía oculto tras el mostrador, aparece en la pantalla aunque no se ve su rostro (fotograma 36).



Fotograma 35



Fotograma 36

Corte a: se presenta una pausa narrativa. Una toma de Chow Mo Wan con una expresión de tristeza recargado sobre un muro (fotograma 37). Este tipo de tomas se repetirán en *2046* como presentación de los personajes. Además, este mismo espacio, pero sin Chow Mo Wan, aparecerá como plano emblema en *2046*.



Fotograma 37. Chow Mo Wan con una mirada taciturna.

Secuencia 7. Como música extradiegética en primer plano se escucha *Ankor Vat theme I* de Michael Galasso, este empleo de la música apoya el ritmo del montaje e integra a la secuencia narrativa misma. En el registro visual y con tomas ralentizadas que se apoyan en la cadencia de la pieza musical, Su Li Zhen lleva en la mano su termo para los tallarines. Esta toma indeterminada que sólo muestra sus caderas es recurrente en el filme. Corte a: Su Li Zhen desciende unas escaleras, el espacio claroscuro y el movimiento de la cámara intensifican la sensación de soledad del personaje. Corte a: ella espera que le entreguen los

tallarines, mientras de perfil limpia su frente; aunque se halla rodeada de otras personas parece ajena a la situación. Corte a: le entregan los tallarines, ella paga y se marcha. Un vez más la toma sólo muestra sus caderas. Corte a: con un *travelling* horizontal se muestra que ella sube las escaleras. La cámara se detiene y el espacio queda vacío hasta que Chow Mo Wan aparece y desciende las escaleras. Corte a: Chow come tallarines. Corte a: la música baja a fondo y luego desaparece. Su Li Zhen, en una elipsis indeterminada, sube por las escaleras mientras Chow Mo Wan baja. Se encuentran de frente pero apenas hay un saludo discreto. El espacio vuelve a quedar vacío.

Secuencia 8. Ping visita a Chow Mo Wan en la redacción y le pide dinero prestado. Se presenta un falso corte. Con voz en *off* se escucha la conversación de Chow Mo Wan y Ping, mientras con un *travelling* se introduce por medio de un reflejo a los personajes en la acción (fotograma 38), con el cual además se duplica la imagen. Ping le cuenta a Chow que vio a su esposa con otro hombre, pero no le toma importancia



Fotograma 38. Duplicación de la imagen por el reflejo.

Corte a: Su Li Zhen se encuentra en su trabajo. Compró un regalo para la esposa del señor Ho, pues es su cumpleaños. Su jefe se va y ella se queda trabajando. Vuelve a aparecer la mediación de un cristal ante lo representado apenas susceptible, pues son sólo pocos reflejos los que ponen de manifiesto la presencia de la ventana. Corte a: en la banda sonora se escucha la voz en *off* de Su Li Zhen, quien conversa con su marido, mientras en la imagen se ve la toma de un reloj que marca las 4:23, el cual abarca casi la totalidad del encuadre (fotograma 18). La presencia del reloj funciona como un marcador temporal en un nivel micronarrativo. Corte a: la escucha se desacusmatiza al aparecer ella en el encuadre y colgar el teléfono.



Fotograma 39. Reloj como marcador temporal.

Secuencia 9. Se escucha el ruido de un timbre. La señora Chow sale a abrir la puerta. Se mantiene oculto su rostro con una toma desenfocada. Abre la puerta y se encuentra con la señora Chan. En esta conversación, el interlocutor de Su Li Zhen no se oculta tras el decorado como en escenas anteriores, sino que con un toma subjetiva ella es la única que aparece en la pantalla. Entonces, con ocularización interna primaria en la esposa de Chow Mo Wan, Su Li Zhen le pregunta si los señores Koo han regresado pues escuchó voces, pero la señora Chow lo niega y dice que se siente mal, entonces se marcha. Corte a: la señora Chow cierra la puerta y Su Li Zhen permanece en el pasillo. Corte a: en la imagen se ve el departamento de los señores Koo. La señora Chow vuelve a cerrar otra puerta. El espacio queda vacío una vez más. Con voz en *off*, pues los personajes se encuentran en una habitación contigua a la representada, le dice al señor Chan que era su esposa quien tocó la puerta.

Corte a: a través de una ventana se ve la recepción del hotel donde trabaja la señora Chow (fotograma 40). La vacuidad de los espacios intensifica el carácter anónimo de algunos personajes. Con un *racord* de contigüidad, se sugiere la presencia de la señora Chow, quien con voz en *off* habla por teléfono con el señor Chan: “¿Has hablado ya con tu mujer? Entonces, no deberíamos seguir viéndonos”.



Fotograma 40. Vacuidad de los espacios.

Corte a: con un *travelling* la cámara recorre el pasillo de los Koo hasta detenerse en un espejo. El reflejo introduce el espacio contiguo y ocupa la totalidad del espacio profilmico.

La habitación se encuentra desocupada, pero la puerta del baño se encuentra abierta. Sólo se escucha el agua de la regadera que cae y el sollozo de una mujer. Corte a: una imagen especular de la señora Chow, ahora los sollozos se vinculan a su fuente productora. Corte a: continúa el ruido del agua al caer, en la imagen se ve la mano de un hombre que toca la puerta –se puede inferir que se trata de su amante, el señor Chan– y en su muñeca tiene un reloj que marca las 11.

Secuencia 10. Su Li Zhen se encuentra en su trabajo. Ella le comenta a su jefe que su amante –la señorita Yu– le trajo un regalo. El señor Ho sale para ir a festejar su cumpleaños con su esposa. El reloj de la oficina marca las 4:30 horas.

Corte a: *Ankor Vat theme* suena en primer plano sonoro. Se repite la acción de la secuencia 7, sin embargo, se trata de otro día. En la imagen, con una toma ralentizada e indeterminada, pues sólo se observan su caderas, Su Li Zhen lleva en la mano su termo para los tallarines. Ella baja las escaleras y se encuentra a Chow Mo Wan. Ambos abandonan el espacio profilmico, sólo una lámpara disminuye la oscuridad. Comienza a llover, por lo que Chow regresa para refugiarse de la lluvia. Corte a: Su Li zhen se encuentra en el lugar donde venden los tallarines, se limpia un poco el agua que cayó en sus brazos. Corte a: Chow Mo Wan hace lo mismo con un pañuelo. Corte a: ella vuelve su rostro para mirar hacia las escaleras. Corte a: con un *travelling* se muestra a Chow Mo Wan de perfil recargado en un muro fumando. Corte a: ella sentada al fondo, mientras el señor que ocupa el primer plano se encuentra desenfocado. Corte a: un plano emblema del suelo

mientras cae la lluvia. Estas metáforas visuales guardan un vínculo estrecho con lo que sucede en el relato.

Corte a: desaparece la música. Ellos llegan al edificio, pero no se hablan. Su Li Zhen sube primero, seguida de Chow Mo Wan. Una vez que llegan frente a sus puertas, él le pregunta por su esposo pues tiene mucho tiempo que no lo ve y ella por la señora Chow. Es la primera insinuación sobre la infidelidad de sus parejas.

Secuencia 11. Su Li Zhen llega a su casa después de haber ido al cine. Al buscar las llaves para abrir Chow Mo Wan sale de la casa de la señora Suen y conversan un poco. Corte a: suena el teléfono en el departamento, es una llamada para la señora Chan.

El relato continúa con focalización cero. En la banda sonora suena *Aquellos ojos verdes* interpretada por Nat King Cole. Mientras en el registro visual aparece una lámpara y el humo de un cigarro. Chow Mo Wan y Su Li Zhen comen en restaurante. La elisión de la información narrativa que llevaron a ambos personajes a esta situación, pues a penas se saludaban, es parte de la constante selección del sujeto de la enunciación, quien sólo muestra fragmentos de la historia, como la memoria conformada por recuerdos de pequeños retazos de vida, cuya unión apenas se encuentra sugerida

Una vez más, el sujeto de la enunciación se encuentra alejado de la acción, pues ellos se esconden parcialmente tras el decorado. A diferencia de las otras conversaciones donde el interlocutor quedaba oculto, ahora se muestra a cada uno a cuadro mientras habla, algunas apariciones con cortes directos y otras con *travellings*, es decir, hay una ocularización interna secundaria. Ambos se dan cuenta que conocen la infidelidad de sus parejas. Corte a: ellos caminan por una calle sola (fotograma 41). Esta calle junto con el lugar donde venden los tallarines son de los pocos espacios exteriores que aparecen en el filme, pues la mayoría de las acciones se llevan a cabo en interiores. Mientras, como música de fondo extradiegética, suena *Muñequita linda* interpretada por Nat King Cole, y ella le dice a Chow Mo Wan: “Me pregunto cómo empezó todo”; esta frase introducirá un cambio en el relato. Hasta el momento se había presentado el preludio del amor entre estos dos personajes. Ahora su relación cambia y se vuelve más cercana. *Fade a negro*.



Fotograma 41. Su Li Zhen y Chow Mo Wan.

Secuencia 12. En el registro visual, las sombras de Su Li Zhen introducen su entrada al campo. Esta toma será aludida en 2046 cuando Chow se encuentra con otra Su Li Zhen, una jugadora de póker también llamada la Araña Negra. Comienzan la representación de situaciones hipotéticas sobre los encuentros de la señora Chow y el señor Chan. Se juega con una ocularización interna y con una ocularización cero. Por momentos la imagen corresponde a la visión de uno de los personajes, es decir, una ocularización interna primaria, pero luego el plano remite al gran imaginador, quien desde un espacio contiguo observa la escena. Esta intervención por momentos produce una defección espacial, pues hay muros que oscurecen momentáneamente la imagen y abstraen la acción del cuadro espacial. En cierto modo, la representación es un mecanismo reflexivo sutil. Repiten la representación varias veces, al final ella se va y él se queda solo.

Corte a: *Aquellos ojos verdes* vuelve a ocupar el primer plano sonoro como música extradiegética, canción que funge como *leit motiv* de los encuentros de Su Li Zhen y Chow Mo Wan en el restaurante. La ocularización se mantiene interna, sin embargo, por momentos es secundaria y por momentos primaria. Su Li Zhen pide a Chow Mo Wan que ordene por ella lo que le gustaría a su mujer, y él hace lo mismo, le pregunta sobre lo que le gustaría a su esposo. Corte a: ellos continúan con sus representaciones hipotéticas de la relación de sus esposos. Corte a: plano detalle, él intenta tomar la mano de Su Li Zhen, pero ella la quita.

Secuencia 13. Llega una carta de Japón, por lo que Amah piensa que es del esposo de Su Li Zhen, pero es para el señor Chow. Corte a: continúa la focalización externa. Hay una puerta entreabierta en primer plano, Chow, al fondo, sentado lee la carta. Arruga el papel y

cierra la puerta, impidiendo que veamos el interior y muestra la imposibilidad del narrador de franquear el espacio.

Corte a: el reloj del trabajo de Su Li Zhen vuelve a ocupar la totalidad del encuadre; es la 1:10. Con voz en *over*, pues no se identifica a la instancia productora del sonido, se escucha una conversación entre Su Li Zhen y Chow Mo Wan. Sin embargo, hay sonidos ambientales que se identifican con el espacio, como el ruido de las teclas de un máquina de escribir al ser presionadas, el timbre de un teléfono y murmullos. Ella le pregunta al final de su conversación: “¿Qué cree que estarán haciendo ahora?”. *Fade a negro*.

Corte a: en primer plano sonoro como música extradiegética se escucha *Yumeji's theme* de Shigeru Umebayashi, mientras en el registro visual aparece un plano emblema del pasillo hotel donde más tarde se quedará Chow (fotograma 42).



Fotograma 42. El pasillo hierático.

Corte a: Su Li Zhen y Chow Mo Wan están en una habitación, ella lo mira y se aproxima a la puerta. Ellos se marchan en un taxi, pero Chow se baja antes para que no los vean llegar juntos. Comienza a llover y Chow debe atajarse. Corte a: se mantiene el mismo encuadre pero ya es de día. En el espacio vacío aparece Ping, quien va a visitar a Chow. Ping se encuentra con Su Li Zhen al salir del departamento de Chow, quien está enfermo.

Días después, Su Li Zhen se encuentra con Chow Mo Wan en la calle. Ambos conversan sobre lo que pudo haber sido si no se hubieran casado. Durante la conversación hay una ocularización interna primaria y después secundaria. En esta escena, Chow le dice a Su Li Zhen que escribirá un relato sobre artes marciales y le sugiere que le ayude.

Secuencia 14. Con ocularización cero, la banda de imágenes muestra a Chow Mo Wan quien llega a la redacción. En el muro hay un reloj que marca las 11:15. Todo está oscuro, la única luz encendida es la lámpara de su escritorio. En el registro sonoro se escucha *Yumeji's theme* de Shigeru Umebayashi. Corte a: en el encuadre se ve la lámpara y el humo del cigarro. Corte a: Chow, sentado frente a su escritorio, escribe su relato sobre artes marciales (fotograma 43). Esta toma se repetirá en 2046 como parte de un sumario.



Fotograma 43. Chow Mo Wan en el proceso de escritura.

Corte a: con un *travelling*, se ve a través de un intersticio de una puerta abierta a Su Li Zhen, quien también escribe. Una vez más se produce la sobreposición de una tela transparente que deja verla dentro de la habitación (fotograma 44).



Fotograma 44. Su Li Zhen mientras escribe.

Corte a: el reloj de la redacción marca 11:44 y Chow continúa escribiendo. Corte a: por la hendidura de una puerta abierta se ve a Su Li Zhen en la cocina de su casa, sentada

mientras lee el periódico. Luego aparece en el espacio profilmico Chow y ambos conversan.

Corte a: la música desaparece. Los señores Koo y la señora Suen llegan a casa, mientras Su Li Zhen se encuentra en la habitación de Chow Mo Wan pues escribían el relato sobre artes marciales. Su tiene que permanecer con Chow porque sus vecinos juegan mahjong toda la noche. Al día siguiente ambos faltan a su trabajo, pues continúa el juego. En esta escena se recurre a los espejos para ampliar el espacio representado. Chow, quien se encuentra fuera del espacio profilmico, se integra al campo por su reflejo. Mientras él escribe, Su Li Zhen se queda sentada en el borde de la cama (fotograma 45). Otro empleo es introducir a los personajes y al espacio. Con un *travelling*, movimiento de cámara recurrente en el filme, se parte del reflejo para dar paso a la representación de Chow Mo Wan y Su Li Zhen en la habitación (fotograma 46).



Fotograma 45



Fotograma 46

La distancia del sujeto de la enunciación respecto a la acción representada se mantiene una vez más cuando Su Li Zhen regresa a su habitación. En la toma, los barrotes de la ventana y las persianas acentúan la separación (fotograma 47). Por su parte, Chow Mo Wan se encuentra afuera de su habitación entre la penumbra apenas la luz que emana de su recámara nos deja ver al personaje quien fuma un cigarro. La distancia se marca con la profundidad de campo pues él se encuentra al final del pasillo (fotograma 48). Al terminar de fumar entra a su habitación y cierra la puerta. Corte a: aparece un plano detalle de unos zapatos rosas de mujer.



Fotograma 47



Fotograma 48

Secuencia 15. Con focalización cero, en la banda de imágenes Chow Mo Wan y Su Li Zhen conversan. El espacio vacío precede la aparición de los personajes, que serán introducidos en el campo a través de sus sombras proyectadas en un muro y la voz en *off* (fotograma 49). Chow comenta a Su Li Zhen que rentará una habitación nueva para escribir su relato de artes marciales y que sus vecinos no hablen de ellos por sus constantes encuentros.



Fotograma 49



Fotograma 50

Corte a: en primer plano sonoro se escucha *Aquellos ojos verdes* cantada por Nat King Cole. Vemos los pies de Chow Mo Wan al caminar por el pasillo del hotel. Corte a: el relato se encuentra con focalización cero. Chow se detiene en una puerta al final de un largo pasillo –que había aparecido anteriormente– con cortinas rojas que apenas dejan algunos intersticios a través de los cuales entra un poco de luz (fotograma 51). Corte a: aparece la primera alusión visual a 2046 en el llavero, mientras Chow abre la puerta de la habitación apenas perceptible. Corte a: *medium shot* de Chow Mo Wan



Fotograma 51. Chow Mo Wan al final del pasillo.

Esta secuencia marca otra ruptura narrativa en el relato –luego de la que se presentó en la secuencia 11–. Hasta el momento, si bien la acción se desarrolla en diversos espacios, destaca la relación de Su Li Zhen y Chow Mo Wan en el edificio de subarrendamiento (las habitaciones, la cocina, el comedor, el pasillo), la cual ahora es más cercana tras descubrir la infidelidad de sus parejas. Se introduce un nuevo espacio que ya había sido anunciado, apenas como un sugerencia: la habitación 2046.

Secuencia 16. Continúa la pista musical hasta bajar a fondo y desaparecer. La música de la secuencia precedente sirve como transición para atenuar los cortes directos entre las escenas. Con un *travelling* se presenta la redacción del periódico, mientras con voz en *off* un hombre dice que no se encuentra Chow Mo Wan. El movimiento de cámara se detiene hasta llegar a la instancia productora del sonido, un compañero de Chow, quien cuelga el auricular. Corte a: Su Li Zhen cuelga el auricular. Corte a: hay una elipsis indeterminada, pues Su Li Zhen trae puesto otro *quipao*. De pronto suena el teléfono, es él. Corte a: ella a bordo de un taxi. La observamos desde afuera: se ven los cristales del taxi, los bordes y los reflejos.

Finalmente llega al hotel y con una ansiedad desmesurada se dirige a la habitación, pero por un momento duda y vuelve a bajar las escaleras. En contraste con la agitación y turbación de Su Li Zhen –reforzada por el montaje con cortes directos, tomas que apenas duran un segundo y fragmentos del cuerpo de Su Li Zhen–, Chow Mo Wan se encuentra impasible con la mirada perdida. Él escucha que alguien llama a la puerta. Corte a: es de noche, el pasillo del hotel está vacío y apenas se percibe el movimiento de las cortinas rojas, luego sale Su Li Zhen y se queda conversando con Chow Mo Wan en el marco de la puerta. La distancia que separaba al espectador de la acción se desvanece, y con manejo del plano y el

contraplano se presenta la conversación, sólo uno aparece a cuadro. Ella se va y él cierra la puerta, donde se observa de forma clara el número de la habitación (fotograma 52), que dará origen a *2046*. Ella se marcha y se presenta una pausa narrativa: el tiempo se congela ella se queda inmóvil en el pasillo, mientras se escucha en primer plano sonoro *Yumeji's theme* de Shigeru Umebayashi.



Fotograma 52. Número de la habitación donde se hospeda Chow Mo Wan

Se presenta una figura narrativa de aceleración: el sumario, que contrasta con la ralentización de las tomas. Continúa la misma pieza musical durante estas tomas que recopilan un segmento de tiempo indeterminado de las reuniones de Chow Mo Wan y Su Li Zhen. En esta escena, destaca el manejo de los espejos que permiten ampliar la información espacial al introducir elementos del fuera de campo, develan aquellos secretos que las miradas discretas de Chow querrían elidir, también destaca el manejo de los *travellings* para desplazarnos de uno a otro personaje.

Corte a: mientras ellos comen, continúan las representaciones hipotéticas. Ahora hay un cambio temático, ya no buscan saber cómo sucedió la infidelidad de sus parejas, sino cuál sería la respuesta del esposo de Su Li Zhen si ella lo enfrentara. Ella llora porque le duele mucho pensar en ese momento y se recarga en el hombro de Chow Mo Wan.

En la escena aparece un plano emblema: la sombra de las cortinas al ser movidas por el viento (fotograma 53). Este tipo de planos son metáforas sobre lo que ocurre entre los dos personajes. Asimismo, el empleo del espejo en la escena pone la acción al descubierto, pues es el reflejo el que aparece en el espacio profílmico (fotograma 54). Esta manera de ser testigos de los acontecimientos mantiene la participación crítica del espectador, quien se enfrenta a una representación mediada y fragmentada.



Fotograma 53



Fotograma 54

Cuando Su Li Zhen llega a su casa, la señora Suen habla con ella y le insinúa que está mal que salga frecuentemente mientras no está su marido.

Secuencia 17. En la pantalla, el reloj del trabajo de Su Li Zhen ocupa nuevamente la totalidad del encuadre. Son las 6:46 y Chow Mo Wan habla por teléfono con Su Li Zhen y, con voz en *off*, ella le dice que no podrá verlo tan a menudo porque la señora Suen habló con ella. Con un movimiento de cámara, se neutraliza la defeción del espacio y Su Li Zhen ocupa el cuadro, pero con una toma que sólo muestra sus caderas y el teléfono. Por ello, mientras la voz de ella puede ser calificada como ocurrencia vinculada a un sonido, la de él es una ocurrencia libre que remite a un espacio distal. Este manejo de la voz en las conversaciones, en las cuales los personajes no comparten el mismo espacio diegético, acentúa la presencia del sujeto de la enunciación, quien elimina la restricción espacial y ofrece información sonora que debería permanecer oculta.

Corte a: con un *raccord* de dirección, Su Li Zhen sale de su habitación y entra a la cocina. Hay una elipsis indeterminada, quizás de varios días, pues trae puesto un *quipao* diferente al de la escena anterior. Esta noche decide quedarse a cenar en su casa con los vecinos. Con focalización cero, la acción ocupa únicamente el centro del encuadre, pues es a través de una puerta abierta que se puede ver lo que ocurre en el espacio contiguo.

Corte a: al igual que en la secuencia 2, en primer plano sonoro se escucha *Yumeji's theme* de Shigeru Umebayashi. Continúa la focalización cero; la toma ralentizada muestra desde una habitación contigua a Su Li Zhen con sus vecinos en el comedor, pero a diferencia de lo que ocurría en escenas anteriores, ahora el meganarrador –con un movimiento de cámara– franquea el umbral que lo separa de la acción y se introduce en el mismo espacio. Su Li Zhen se aproxima a una ventana y queda de espaldas. Corte a: ella se encuentra frente a la ventana entreabierta, toma un poco de agua y se queda con la mirada extraviada (fotograma 55). Finalmente, regresa con los vecinos por lo que sale del encuadre. Corte a: la música se

mantiene, con un *travelling* se presenta la redacción donde trabaja Chow Mo Wan. A través de un cristal en el que se lee el nombre del periódico *Sing Man Yit Pao. Daily news*, se ve a Chow y sus compañeros, de pronto él se aleja y se aproxima a la ventana, mientras fuma mantiene la mirada perdida (fotograma 56).

Las acciones de los dos personajes son simétricas. Ambos están acompañados, pero se abstraen del entorno. Las tomas frontales de Su Li Zhen y Chow Mo Wan muestran la expresión de nostalgia y soledad que viven ambos personajes. Además, la presencia de marcos refuerza el marco de la propia representación fílmica.



Fotograma 55



Fotograma 56

Secuencia 18. *Fade out* de la pieza musical *Yumeji's theme*. Su Li Zhen llega a su trabajo y el señor Ho le dice que el señor Chow le habló por teléfono. Corte a: en la redacción, Chow sentado fuma un cigarro. Corte a: llueve, Chow corre para refugiarse y se encuentra con Su Li Zhen, quien espera que cese la lluvia. Él le dice que espere ahí y va por un paraguas para ella, pero ella lo rechaza porque sus vecinos sabrían que lo ha visto. Así que Chow se queda a acompañarla.

Durante su conversación, Chow Mo Wan comenta a Su Li Zhen que se irá a trabajar a Singapur con su amigo Ping, pues les requieren personal allá. Además le confiesa que está enamorado de ella, pero sabe que no dejará a su esposo.

S. –¿Por qué se va tan de pronto?

C. –Un cambio de aires... Estoy harto de habladurías.

S. –Sabemos que no son de verdad.

C. –Yo también pensaba eso y no me preocupaba. Pensé que no sería como ellos. Pero me equivoqué. Usted no va a dejar a su marido. Así que prefiero irme.

S. –No pensaba que se enamoraría de mí.

C. –Yo tampoco. Sólo quería saber cómo empezó. Ahora lo sé. Los sentimientos surgen sin que uno se percate. Pensaba que los controlaba. Pero

odio la idea de que su marido vuelva. Ojalá no volviera. Soy malvado. ¿Me hará un favor?

S. –¿Cuál?

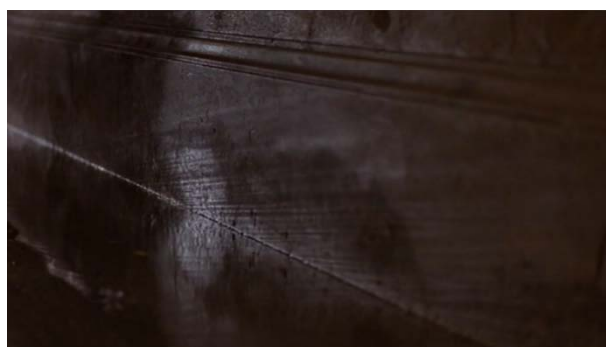
C. –Quiero estar preparado...

La penúltima intervención de Chow Mo Wan en este diálogo –“los sentimientos surgen sin que uno se percate”– será citada en *2046* por el mismo personaje, cuando se da cuenta que está enamorado de la señorita Chang.

En el registro visual se presenta un juego de plano-contraplano que permite ver la reacción de ambos personajes, mientras se escucha el ruido de la lluvia al golpear el pavimento. Corte a: se muestra un plano emblema de la lámpara, recurrente no sólo en este filme sino en *2046* (fotograma 57). Corte a: la orilla de una calle, caen algunas gotas (fotograma 58).



Fotograma 57



Fotograma 58

Corte a: En la banda de imágenes Su Li Zhen camina. Una vez más se subraya la ocularización cero, pues la acción es filtrada por una reja que se encuentra en primer plano. Por momentos, la defeción del espacio producida por lapsos en que la pantalla se encuentra en negros se propicia por el empleo del *travelling*. Cuando ella llega a donde se encuentra Chow Mo Wan, comienza a caminar en círculos, dubitativa, recorre el espacio; por el contrario, Chow permanece impávido y extraviado.

Su Li Zhen sale del espacio profilmico y se escucha su voz: “Es preferible que no nos veamos más”. Continúan las representaciones hipotéticas pero ahora de su despedida. Él suelta la mano de Su y se marcha. En la imagen, mientras ella se encuentra de frente y su rostro ocupa el primer plano, al fondo Chow Mo Wan se aleja. Corte a: la pantalla se encuentra casi completamente oscura, con voz en *off*, y él le dice: “Por favor. Tranquila, sólo es un ensayo, no llore. Esto no es real”. Esta frase que se refiere a la representación que ellos hacen de un posible suceso futuro, también tiene una repercusión importante en el filme mismo, pues no se debe olvidar que se trata de una construcción, algo que no es real.

Corte a: plano detalle mientras él toma la mano de Su Li Zhen. Corte a: con un *travelling* se muestra la acción, en un encuadre dividido, aunque de manera parcial por la oscuridad de algunas partes del espacio, ella llora sobre el hombro de Chow (fotograma 38). En primer plano sonoro se escucha la pieza musical *Yumeji's theme*. Corte a: con ocularización cero y planos medios, se muestra el rostro de Su Li Zhen mientras llora y luego un corte que muestra el rostro de Chow Mo Wan.



Fotograma 59. Defección espacial en *Deseando amar*.

Corte a: es otro día y ellos dos van a bordo de un taxi. Las elipsis, aunque de corto alcance, apenas son susceptibles a causa de la aparente continuidad de las acciones. Sólo por el cambio de vestuario de los personajes se puede reconocer que la distancia temporal que separa ambas escenas es más prolongada. Con voz en *off*, Su Li Zhen dice: “Hoy no quiero volver a casa”. Corte a: él toma la mano de ella. Corte a: *Medium shot* de ellos dentro del taxi, ella se encuentra recargada en él, lo que constituye una alusión visual del prefacio del filme (“Ella, tímida, inclinaba la cabeza para que él se acercase”). *Fade* a negro.

Secuencia 19. En el registro visual se introduce con un *travelling* el radio, el cual funciona como un medio de amplificación sonora. En primer plano sonoro se escucha una emisión radiofónica: “Mey-Yi quiere dedicar una canción a sus amigos recién casados. Y la Sra. Cheung desea lo mejor a sus vecinos. Y el Sr. Chan, desde Japón, le desea un feliz cumpleaños a su esposa. Disfrutemos de Zhou Xuan que canta *Floreciendo*”. Sobre esta mención de la canción, que además suena de fondo, es necesario hacer dos precisiones en torno a la transferencia textual. La primera se refiere a la cita textual de pieza musical intradiegetica, y la segunda es que ésta forma parte de la banda sonora de *Días salvajes*.

Corte a: se presenta una disyunción proximal, pues “la cámara nos hace franquear dos espacios adyacentes separados por un muro (y que, si no existiera ese muro, serían contiguos), sin pasar por el intermediario de un personaje que no lleve de uno a otro”²⁹, pues con un *travelling*, de derecha a izquierda, se muestra la toma de Su Li Zhen en la cocina (fotograma 60), quien se encuentra sentada cerca del marco de la puerta, y continúa el recorrido hasta transgredir la barrera que representa el muro y se ve a Chow del otro lado, también sentado cerca de la puerta de la cocina de su casa (fotograma 61). Estas tomas parecieran ser un reflejo una de otra, con lo que se acentúa la relación de ambos personajes y la presencia constante de reflejos, no sólo en la composición del plano sino en unidades de montaje más grandes.



Fotograma 60



Fotograma 61

Luego Chow Mo Wan baja la cabeza y se presenta otro *travelling* que regresa a la toma de Su Li Zhen quien ahora asume la misma posición de Chow Mo Wan.

Se introduce una ocurrencia libre, pues mientras aparece Su Li Zhen a cuadro y continúa la pieza musical de *Florenciendo*, suena el timbre de un teléfono. El cual no corresponde al lugar visualizado, pero anticipa un espacio distal.

Secuencia 20. Con un *travelling* se introduce a la fuente productora del sonido. En la oficina donde trabaja Su Li Zhen suena el teléfono y las teclas de una máquina de escribir al ser presionadas. Corte a: en la pantalla, el reloj ocupa en primer plano la mitad del encuadre, son las 11:01. Al fondo sólo se ve una ventana con cortinas blancas fuera de foco. Con voz en *off*, Chow enuncia: “Soy yo. Si hubiese otro billete ¿se iría conmigo?”. *Quizás, quizás, quizás*, interpretada por Nat King Cole, ocupa el primer plano sonoro. Corte a: con un *travelling* se introduce a Chow Mo Wan en la pantalla. Enmarcado por los bordes de una ventana, Chow mira al vacío mientras espera en la habitación 2046. Apaga todas las

²⁹ André Gaudreault y François Jost; *op. cit.*, p. 104

luzes, el espacio queda oscuro. Hasta que la momentánea defeción espacial se ve interrumpida por la puerta que Chow abre y deja paso a la entrada de luz (fotograma 62), sale y todo vuelve a estar en penumbra. Corte a: El relato continúa con focalización cero. Con un movimiento de cámara, se muestra a Chow Mo Wan en el pasillo del hotel, hiératico, como si se hubiera congelado por un instante (fotograma 63).



Fotograma 62

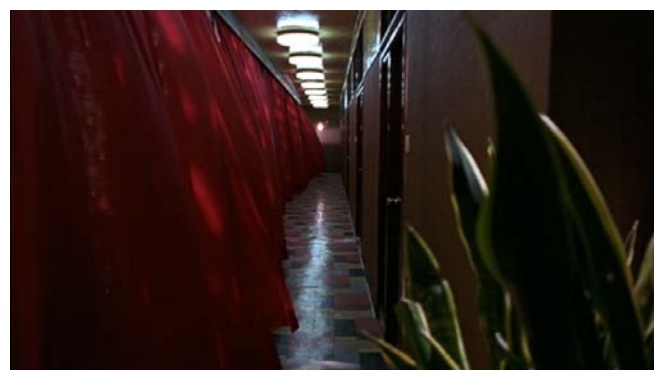


Fotograma 63

Corte a: Su Li Zhen baja las escaleras del edificio de subarrendamiento apresuradamente. *Fade out* de la canción. Corte a: Su Li Zhen se encuentra en la habitación 2046, pero Chow ya no está (fotograma 64). Corte a: el pasillo del hotel vacío, las cortinas rojas que cubren las ventanas ondean por el paso del viento. Este plano emblema contrasta con el del fotograma 65, pues mientras en el otro impera la quietud y el estatismo, en éste, a pesar de ser un espacio vacío, se ve el movimiento muy marcado de las cortinas. Corte a: en la pantalla se presenta un plano medio de Su Li Zhen, quien derrama una lágrima. Al fondo, un espejo duplica la representación y se muestran otros puntos de vista de la posición del cuerpo de Su (de espalda y de perfil). Con voz *over* Su Li Zhen repite la misma frase que Chow: “Soy yo. ¿Si hubiese otro billete, se iría conmigo?”. *Fade a negro*.



Fotograma 64



Fotograma 65

Corte a: Se presenta otro plano emblema. Un plano general de un cielo lleno de nubes y en el costado derecho se encuentra una palmera (fotograma 66). Mientras el registro sonoro lo ocupa la canción de *Bengawan Solo* interpretada por Rebecca Pan.



Fotograma 66. Plano emblema

Segmento B. Singapur, 1963

Secuencia 21. Con focalización cero, un recepcionista tiene una conversación por teléfono, se puede inferir que es con Su Li Zhen. Sólo se escucha la voz *in* de este personaje, quien contesta que el señor Chow no se encuentra. Corte a: Chow, en su nueva habitación, busca algo, pero no logra encontrarlo. Corte a: Chow le pregunta a un hombre en el pasillo, la conversación ahora se maneja con un plano-contraplano, si alguien entró a su habitación. Corte a: plano detalle de un cigarrillo. Chow lo toma y mira el filtro. Corte a: plano general de Chow mientras observa el cigarro.

Corte a: Chow come con Ping y le cuenta un relato metadieгético que será citado en *2046*:

C. –En los viejos tiempos, si alguien tenía un secreto que no quería compartir, ¿sabes qué hacía?

P. –No tengo ni idea.

C. –Se subía a una montaña, buscaba un árbol, le hacía un agujero y susurraba el secreto. Luego lo tapaba con barro. Y dejaba el secreto ahí para siempre.

P. – ¡Qué rollo! Yo iría a echar un polvo.

C. –No todo el mundo es como tú.

P. –Yo soy un tipo normal, no tengo secretos como tú.

Secuencia 22. Las escaleras vacías del edificio donde vive Chow Mo Wan en Singapur preceden la aparición de Su Li Zhen, quien lo va a buscar. Corte a: ella, que se encuentra recostada en la cama, permanece en un principio anónima, pues no se muestra su rostro, con un movimiento de cámara se devela su identidad en la pantalla. Durante la escena, ella mira algunas cosas de Chow hasta encontrar un cigarro y fumar. Corte a: ella se sienta en un sofá al lado de la cama. En la imagen, se presenta una marca visual representativa que remite a la presencia de algún filtro, como una tela a través de la cual se ve la acción (fotograma 67). Esta toma será aludida en el metarrelato 2046 en el filme de nombre homónimo.



Fotograma 67. Su Li Zhen en la habitación de Chow Mo Wan.

En el registro sonoro se introduce el tono de un teléfono durante una llamada. Se trata de una ocurrencia libre, pues su aparición no tiene una relación con el espacio representado en ese instante, sin embargo, ésta introduce un espacio distal. Corte a: en la pantalla aparece una habitación hasta ahora desconocida. La ocularización cero continúa, y es a gracias a una puerta abierta que se ve la acción ocurrida en el espacio contiguo. Un hombre habla por teléfono, al que sólo se percibe por el reflejo de un espejo. Por la relación con el plano anterior, así como su respuesta, se infiere que habla con Su Li Zhen.

Quizás, quizás, quizás, interpretada por Nat King Cole, aparece en primer plano sonoro. Con el empleo de un *raccord* espacial de disyunción distal, se ve a Su Li Zhen con el auricular en la mano, pero sin responder, cuelga y sale del encuadre. Corte a: el mismo espacio vacío de la habitación de Chow visto desde otro ángulo. Corte a: por el espacio que separa la cama del suelo se ven los pies de Su Li Zhen, quien se agacha para tomar las zapatillas rosas.

Este cúmulo de información, por momentos demasiado sutil, permite identificar que se trata de una analepsis interna de poco alcance respecto a la segunda escena de la secuencia anterior, cuando Chow se percata que alguien estuvo en su habitación. La asociación tiene que ver tan sólo con detalles: las zapatillas rosas que Su Li Zhen se ha llevado y por eso Chow no las encuentra y el cigarro que ella encendió y dejó en el cenicero.

Segmento D. Hong Kong, 1966

Secuencia 23. Con un *travelling* se introduce el espacio. Es el departamento de la señora Suen. Su Li Zhen llega de visita y se queda conversando con la señora Suen, quien a manera de relato de palabras le cuenta en un sumario que viajará a Estados Unidos con su hija, quien se encuentra preocupada por la situación en Hong Kong, además, desde que los señores Koo se marcharon, ya no tiene con quien jugar *mahjong*. Su Li Zhen está interesada en rentar el viejo departamento donde vivió. En la banda sonora se escucha nuevamente *Quizás, quizás, quizás*, interpretada por Nat King Cole, como un anuncio.

Corte a: en la pantalla, Chow Mo Wan camina por la calle con un regalo bajo el brazo. Corte a: sube por las escaleras hasta llegar a la puerta de su antiguo departamento. Una vez más, su interlocutor queda fuera del campo, oculto tras el decorado, mientras él aparece en el espacio profílmico. Chow pregunta por los señores Koo, pero el hombre que ahora vive ahí le dice que tiene mucho tiempo que se fueron. Chow pide los datos de donde se encuentran ahora, así que entra. Corte a: con ocularización cero, la acción queda confinada nuevamente a una pequeña parte del encuadre, es a través de una ventana abierta que se visualiza la escena. Chow mira por la ventana y pregunta por la señora Suen, pero también se ha ido. El hombre le cuenta que ahora vive ahí una mujer con su hijo. Al marcharse, Chow se detiene frente a la puerta del departamento de Su Li Zhen, mientras se escucha parte de la letra de la canción: “quizás, quizás, quizás”.

De acuerdo con lo que dice el hombre, se puede situar la visita de Chow como posterior a la de Su Li Zhen, aunque no se sabe con certeza la distancia que separa ambos hechos.

Segmento E. Esos tiempos pasaron. Todo lo que había entonces desapareció.

Secuencia 24. En el registro visual aparece Su Li Zhen en su departamento. Amah continúa trabajando ahí. Su Li Zhen sale con su hijo y baja las escaleras para dejar el espacio vacío.

Segmento F. Camboya, 1966

Secuencia 25. Se introduce un relato metadieético que abarca la totalidad de las materias de expresión, se trata de una cita de *Discours du general de Gaulle de Phnom Penh: Accueil et fête*, ORTF, 1966, INA Institut National de l'Audiovisuel. Un narrador extradiegético heterodieético –un periodista francés– enuncia con voz *over* lo ocurrido, por ello se emplearán dos columnas para hacer más clara la relación entre el relato oral y el relato visual.

Registro visual

El príncipe y la princesa caminan por una larga alfombra roja rodeada por militares.

Médium shot de los príncipes.

Charles de Gaulle sale del avión presidencial.

En la carretera, miles de personas observan el paso del presidente francés.

Registro sonoro

El avión presidencial está inmovilizado en el aeropuerto de Pochentong. El príncipe Norodom Sihanouk está junto a la reina Sisowath Kossamak. Van a recibir al general De Gaulle.

Hay 10 kilómetros desde Pochentong hasta Phnom Penh. 200 mil personas bordean la carretera, un recibimiento sin precedentes.

Corte a: Chow se encuentra en el templo de Ankor Vat. En medio de la quietud del lugar, rodeado por las ruinas, deposita su secreto en un pequeño orificio. Esta escena es una alusión a *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais, que sugiere con fragmentos el hotel.

Secuencia G. Él recuerda esa época pasada. Como si mirase a través de un cristal cubierto de polvo, el pasado es algo que puede ver pero no tocar. Y todo cuanto ve está borroso y confuso.

Este posfacio funge como un epílogo, pues no enmarca ningún segmento narrativo pero refiere un suceso posterior; es en sí mismo la continuación de la narración y la clausura del relato. A diferencia de las otras inscripciones gráficas que estaban escritas en copretérito, éste se encuentra en presente. Es la coincidencia del tiempo del relato con el tiempo de la historia, el relato es tan sólo los recuerdos del pasado de Chow Mo Wan. Asimismo, se puede reconocer que se trata de una narración ulterior, pues aunque la imagen fílmica siempre se sitúa en presente, este tipo de marcas –que además acentúan la presencia del meganarrador– permiten establecer la posición de la enunciación como posterior a los acontecimientos.

Segmento O'. Créditos finales.

Aparecen los créditos finales en letras blancas sobre un fondo rojo.

Capítulo III.

El aleph 2046

La muerte es la operación del espíritu por la que tú, lector, y yo, autor de esta escritura, perdemos la importancia; aun si nuestra relación queda incólume.

Salvador Elizondo

En *2046* el relato versa sobre la vida de Chow Mo Wan y su relación con varias mujeres en un periodo que va de 1966 a 1969 y la creación de una serie futurista homónima sobre personas que viajan a un lugar llamado 2046 para recuperar sus recuerdos perdidos.

Para el análisis narratológico de *2046* se atenderá tanto el aspecto formal como el de contenido, pues ambos son importantes en la configuración de la puesta en abismo presente en el filme. Asimismo, se demarcarán los niveles narrativos de la película: la historia de la vida de Chow Mo Wan constituye el relato primero o primario, mientras los relatos que integran la serie futurista *2046* son relatos en segundo grado o relatos metadieгéticos. Esta distinción permitirá comprender la incidencia de los relatos segundos que conforman el metarrelato *2046* al ser una construcción en abismo y de otros mecanismos reflexivos en las relaciones que unen a ambos niveles narrativos para configurar la significación de estos tres filmes –*Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046*–, sin olvidar los elementos transtextuales que permiten identificar la relación entre estos textos.

Se procederá al análisis de *2046* y de la serie escrita por Chow Mo Wan, haciendo énfasis en los momentos en que forma parte del flujo narrativo de la *diégèse* y en los que constituye una ruptura con ésta o una pausa. A estos segmentos del metarrelato³⁰ *2046* cuya enunciación tiene cierta independencia respecto al relato primero se les denominará *Segmento M* en lo subsecuente.

Asimismo, se reproducirán los diálogos y las imágenes relacionadas, por un lado, con la figura de la puesta en abismo que evidencian la reproducción y reconfiguración de la historia narrada en los filmes *Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046* en la serie *2046* y, por otro,

³⁰ El término metarrelato se emplea en el presente análisis como relato dentro del relato y no en el sentido de relato del relato.

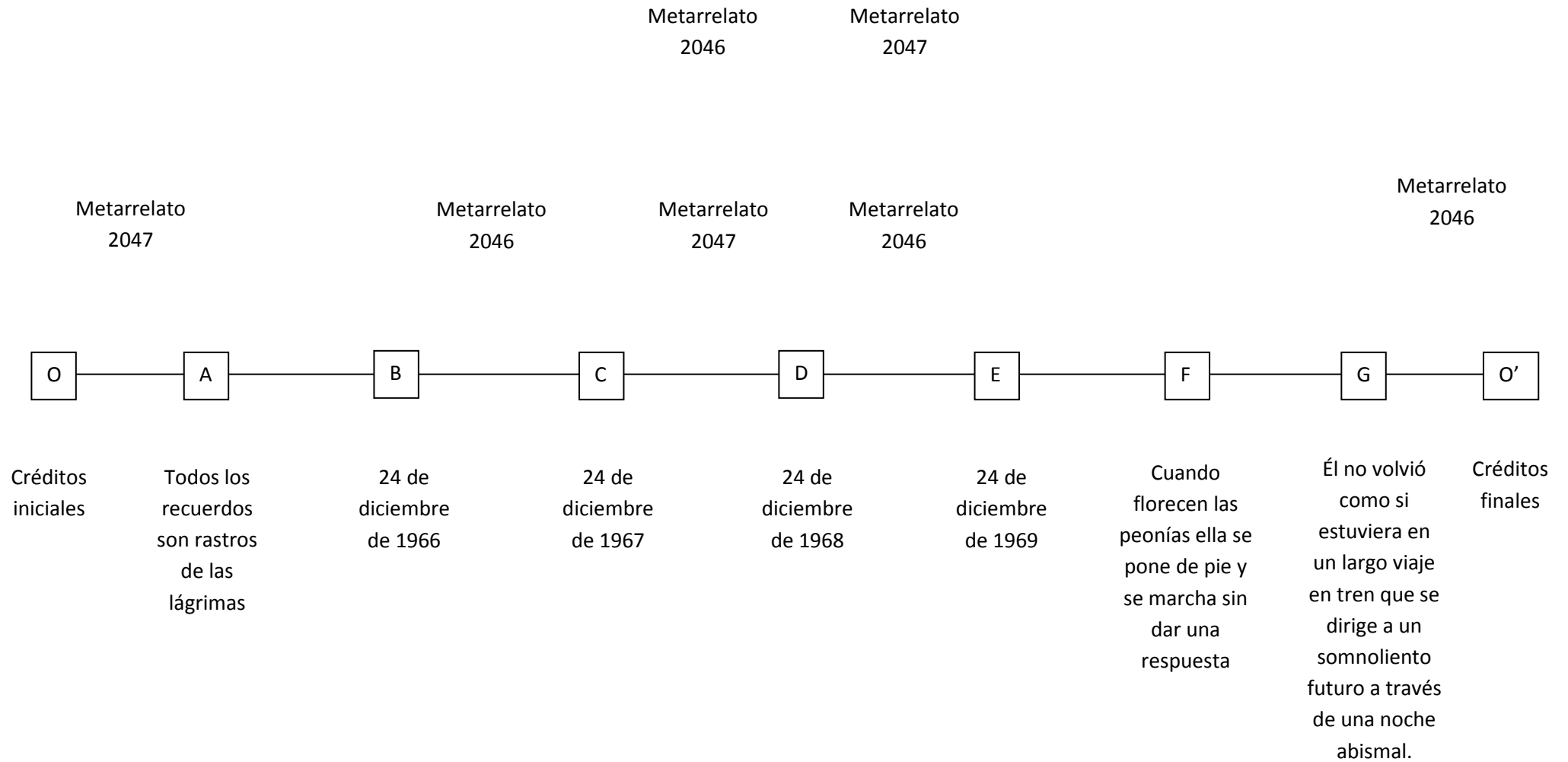
aquellos que expresan la relación establecida entre estas tres películas, llenas de paralelismos y convergencias. Como en ocasiones se produce una sobreposición del metarrelato y el relato primero, dado por la discordancia del registro visual y el registro sonoro, se pondrán estos fragmentos a manera de dos columnas para explicar la irrupción y hacerla más explícita para el lector. No se debe olvidar que el cine constituye un doble relato gracias a las materias de expresión de esta manifestación artística: “la imagen y la palabra conllevan, pues, dos relatos que se entremezclan profusamente”³¹, pero de igual forma se pueden disociar y vehicular una doble narración.

2046 está dividido por intertítulos, como una memoria llena de fragmentos de vida: *Todos los recuerdos son rastros de las lágrimas, 24 de diciembre de 1966, 24 de diciembre de 1967, 24 de diciembre de 1968, 24 de diciembre de 1969, Cuando florecen las peonías ella se pone de pie y se marcha sin dar una respuesta y Él no volvió como si estuviera en un largo viaje en tren que se dirige a un somnoliento futuro a través de una noche abismal*. Estas inscripciones gráficas son en sí mismas parámetros de lectura que el propio texto devela ante el lector, las cuales deben ser consideradas para apropiarse del significado del filme.

Como organización del universo textual articulado en el filme *2046* se tomarán en consideración los bloques determinados por la propia película con las inscripciones gráficas, que funcionan como marcadores de los segmentos narrativos, y a su vez se dividirán en secuencias. De acuerdo con lo anterior, el relato *2046* se estructura de la siguiente manera:

³¹ André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 37

Estructura de 2046



Los intertítulos, además de guiar la lectura del relato y subrayar la presencia de un narrador externo a la diégesis que la conduce, intervienen en la construcción temporal del mundo diegético.

Al hacer referencia algunos de los intertítulos a una fecha –*24 de diciembre de 1966, 24 de diciembre de 1967, 24 de diciembre de 1968 y 24 de diciembre de 1969*– no sólo se sitúa a los personajes en un tiempo determinado, sino que se instaura el orden cronológico de la historia. Se trata de un relato con una progresión temporal lineal; sin embargo, eso no exenta la presencia de algunas anacronías narrativas que son importantes en la estructura del relato.

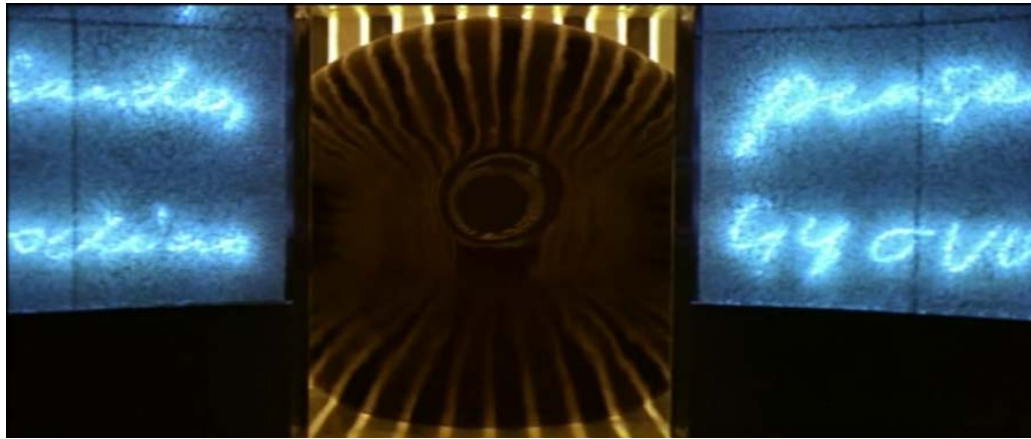
Otro factor significativo es que mientras el relato futurista 2046 –con el que inicia la película– mira hacia el pasado, el relato primario avanza progresivamente del pasado hacia el futuro de la vida de Chow Mo Wan, característica de la sucesión temporal en el filme, lo que da una riqueza al manejo del tiempo en el relato. La vida del protagonista se sitúa en un presente que avanza hacia acciones del futuro, en contraste, el metarrelato nos muestra una historia en el futuro para regresar al pasado.

2046

Segmento O. Créditos iniciales

En la pantalla aparecen los primeros intertítulos. Se muestra una imagen con carácter catafórico, el preludio: el orificio donde se depositan los secretos en la serie futurista 2046. Con un *zoom out*, se deja al descubierto ese gran hoyo dorado y los muros azules que parecen marcar la entrada, en éstos se ve la letra de la canción *Quizás, quizás, quizás*, la cual forma parte de la banda sonora de la película *Deseando amar*. Además, esta espiral, semejante a un magnetófono gigante, es una alusión a la secuencia final de esa misma película cuando Chow Mo Wan visita el templo de Angkor Vat. En primer plano sonoro comienza la pieza de *Decision, from A short film (about killing)*³² de Zbigniew Preisner. Aquella imagen es una metáfora del porvenir del filme. El espectador se sitúa como alguien que está a punto de ser partícipe de un secreto. Desaparece la imagen del hoyo futurista y continúan los intertítulos de los créditos.

³² Esta pieza musical fue hecha para *A short film about killing* del director polaco Kieslowski, película que formó parte de una serie de televisión llamada *Dekalog* a finales de la década de los ochentas en Polonia.



Fotograma 68. 2046

Segmento M: Metarrelato 2046

Es la primera intervención del relato metadieético. Aparece el tren que viaja a 2046. Las vías atraviesan y recorren la ciudad futurista como las arterias al cuerpo humano. Un espacio deshabitado, oscuro y gélido, conformado por piezas de un rompecabezas inexacto, se desvela en la pantalla. Una ciudad ausente apenas sugerida. En realidad no se puede tener una dimensión precisa del espacio, el cual parece infinito. Esta falta de finitud se observa en los edificios que se elevan hasta perderse, en construcciones que surgen y se evanescen, algunas apenas se dibujan por rayos de luz.

La banda sonora se encuentra a cargo de El japonés, narrador metadieético homodieético, en tanto que es un personaje de la historia que cuenta, quien enuncia con voz *over*³³:

Es el año 2046. Una enorme red ferroviaria recorre todo el mundo. Un misterioso tren sale hacia el 2046 de vez en cuando. Todos los pasajeros que van al 2046 tienen la misma intención. Quieren recuperar recuerdos perdidos. Nada cambia. Dicen que en 2046 nada cambia. Realmente nadie sabe si eso es verdad porque jamás nadie ha vuelto... excepto yo.

El número 2046 no sólo sitúa al personaje en un momento temporal específico –el año–, sino que refiere a un espacio, el lugar de destino del tren. 2046 evoca el número de la habitación de hotel donde Chow Mo Wan y Su Li Zhen se encontraban en *Deseando amar*.

³³ A diferencia de la voz en *off*, en la voz *over* el personaje productor del enunciado que se encuentra fuera del encuadre, no se sitúa en un espacio contiguo. “Diremos que existe voz *over* cuando ciertos enunciados orales vehiculan cualquier porción del relato, pronunciados por un locutor invisible, situado en un espacio y un tiempo que no sean los que se presentan simultáneamente a las imágenes que vemos en la pantalla”, André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 82

Asimismo, en *Días salvajes*, hay una alusión a este número, pues la habitación donde se hospeda el policía (Andy Lau) en Filipinas es la 204.

El japonés, interpretado por Takuya Kimura, se encuentra solo en un vagón del tren, absorto mira una luz y con voz *over* refiere:

Si alguien quiere abandonar el 2046 ¿cuánto tiempo le llevará? Algunas personas marchan con bastante facilidad. Otros consideran que es demasiado tardado el viaje. Yo he olvidado cuánto tiempo estuve en el tren. Empiezo a sentirme muy solitario.

¿Es un tren que viaja hacia 2046 o regresa de ese lugar? En la imagen, el japonés come una manzana, mientras se escucha la voz en *off* del jefe del tren. La siguiente toma, donde están ambos personajes, permite identificar la fuente productora del sonido.

Jefe. –Recuerdo a tantos que fueron al 2046. Es el primero en volver. ¿Puedo preguntarle por qué dejó el 2046?

En el relato visual vuelve a aparecer el orificio futurista de los créditos y en los muros azules se pueden leer fragmentos de una canción conocida: “y así pasan los días...”, “quizás, quizás, quizás”, “hasta cuándo, hasta cuándo...”, “pensando, pensando...”. Estas citas de la letra de la canción *Quizás, quizás, quizás*, como se manifestó antes, se trata de una alusión a *Deseando amar*, en la cual forma parte de la banda sonora.

Siempre que te pregunto,
que cuándo, cómo y dónde,
tú siempre me respondes,
quizás, quizás, quizás.
Y así pasan los días,
y yo desesperando,
y tú, tú contestando,
quizás, quizás, quizás.

Estás perdiendo el tiempo,
pensando, pensando,
por lo que más tú quieras,
hasta cuándo, hasta cuándo.
Y así pasan los días,
y yo desesperando,
y tú, tú contestando,
quizás, quizás, quizás.

Corte a: El japonés murmura algo frente al orificio (fotograma 69). Esta toma es una alusión a una de *Deseando amar*, cuando Chow Mo Wan se encuentra en Camboya y al encontrar un agujero en un muro cuenta su secreto (fotograma 70).



Fotograma 69. El japonés deposita su secreto en el hoyo futurista.



Fotograma 70. Chow Mo Wan susurra su secreto en un orificio en el templo de Ankor Vat.

Corte a: Wang Jing Wen (Faye Wong), como personaje de la serie futurista, también deposita sus secretos en el hoyo. Como música de fondo se escucha *Adagio* del dúo Secret Garden y en primer plano sonoro la narración en voz *over* de El japonés:

Cuando en algún sitio me preguntan por qué me fui del 2046 doy una respuesta muy imprecisa. Antes, cuando la gente tenía secretos y no los quería compartir, subían a una montaña, buscaban un hueco en un árbol y susurraban el secreto después tapaban el agujero con barro. De esta forma nadie más jamás lo descubriría. Una vez me enamoré de alguien. Después de un tiempo ella no estaba allí. Me fui al 2046. Pensé que ella podría estar esperándome allí. Pero no pude encontrarla. Siempre me he preguntado si ella me amaba de verdad. Jamás lo supe. Quizá la respuesta es un secreto que jamás nadie sabrá.

Este relato metadieгético en tercer grado es una cita de este mismo pasaje que cuenta Chow Mo Wan en *Deseando amar*. En 1963, Chow se encuentra en Singapur y en una escena donde conversa con Ping (Siu Ping Lam), su amigo, en un restaurante refiere este mismo relato:

C. –En los viejos tiempos, si alguien tenía un secreto que no quería compartir, ¿sabes qué hacía?

P. –No tengo ni idea.

C. –Subía a una montaña y buscaba un árbol, le hacía un agujero y susurraba el secreto. Luego lo tapaba con barro y dejaba el secreto ahí para siempre.

P. –¡Qué rollo! Yo iría a echar un polvo.

C. –No todo el mundo es como tú.

P. –Yo soy un tipo normal, no tengo secretos como tú. Tú te callas las cosas.

Segmento A. Todos los recuerdos son rastros de las lágrimas.

Secuencia 1. Da inicio el relato primero que enmarca el relato en segundo grado. En una estancia, Chow Mo Wan (Tony Leung), protagonista del filme, le propone a Su Li Zhen (Gong Li) –jugadora de póker que tiene el mismo nombre de la mujer de quien se enamoró en *Deseando amar*, aunque en este momento de la narración aún se desconoce cómo se llama– que se vaya con él a Hong Kong. No se tiene certeza de la distancia temporal de este acontecimiento con los ulteriores –la llegada de Chow Mo Wan a Hong Kong y su encuentro con otras mujeres–, pero se sitúa en un nivel temporal contiguo. El relato en este momento tiene focalización interna en Chow Mo Wan, la información proporcionada en el relato está restringida al saber de este personaje.

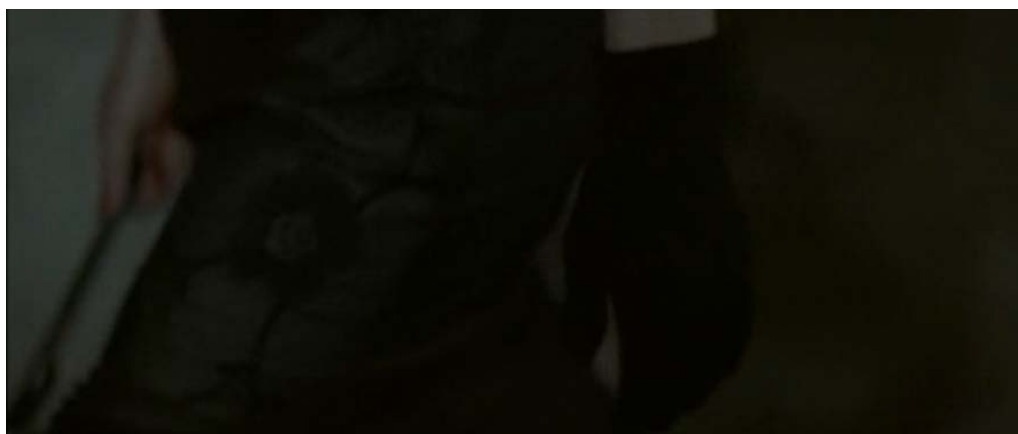
Se juega con una ocularización interna secundaria, dada por el anclaje en el punto de vista de los personajes, y con una ocularización cero. Por otra parte es necesario hacer hincapié en la presencia de la voz *in* de los personajes, mientras el narrador se manifiesta con voz *over*, pues se trata de un recurso presente en todo el filme.

Chow Mo Wan y Su Li Zhen –también llamada la Araña Negra– hacen una apuesta: quien saque la carta más alta gana, si ella pierde se irá con él. Se encuentran en un bar, él escoge la primera carta, un Rey de corazones, pero ella le muestra un As. De pronto el relato verbal es asumido por Chow Mo Wan como narrador protagonista intradiegético homodiegético del relato primario, es decir, un narrador autodiegético, y se presenta la primera prolepsis mixta en la voz *over* de este personaje, pues su alcance por una parte supera la temporalidad del relato y por otra expresa un futuro cercano que integra la *diégèse*, cuando anuncia su próxima partida y el que nunca la volverá a ver:

Encontró una forma indirecta para rechazarme. Lo recuerdo porque esa fue la última vez que nos vimos. Poco después me fui de Singapur.

Es importante destacar que la mayoría de las intervenciones de Chow Mo Wan como narrador se hacen en tiempo pretérito, por lo que se trata de una narración ulterior. Chow como instancia narrativa se sitúa en una posición relativa respecto al relato, se desconoce la distancia temporal que separa el relato y la narración, sin embargo, es claro que la historia precede a la narración. Mientras el acto narrativo no está demarcado en un segmento temporal específico, el relato sí lo está. Además, en tanto instancia narrativa aprovechará su conocimiento sobre los sucesos narrados y anticipará cierta información de la historia en el relato.

En este fragmento se hace una alusión a una secuencia de *Deseando amar*, cuando Chow Mo Wan y Su Li Zhen (Maggie Cheung) caminan en una toma ralentizada. En esta toma aparece la otra Su Li Zhen después de despedirse de Chow Mo Wan, la cual se repetirá en otras ocasiones en el filme como irrupciones en la diégesis a manera de pausas narrativas (fotograma 4).



Fotograma 71. La Araña Negra.

Secuencia 2. El relato continúa con focalización interna fija en Chow Mo Wan, quien habla a manera de discurso inmediato, pero con ocularización cero. De fondo, como música extradiegética, la pieza *2046 Main Theme* de Shigeru Umebayashi. Es importante destacar que la mayoría de las piezas musicales que aparecen en *2046* son de carácter extradiegético, es decir, se encuentran fuera de la diégesis.

Se introduce un sumario³⁴ para dar cuenta de lo sucedido durante el transcurso de su llegada a Hong Kong después de dejar Singapur. En contraste con este movimiento de

³⁴ El sumario es un movimiento narrativo empleado para dar agilidad al relato, en el cual en pocas imágenes o secuencias o en frases se expresa un período largo de tiempo.

aceleración narrativa, en algunas de las tomas se recurre a la ralentización, que en cierta forma espacializa el tiempo al prolongarlo.

En el espacio profilmico aparecen primero tomas de las vías del tren (fotograma 72). Corte a: la ciudad futurista del relato metadieético conformado por la serie 2046 aparece una vez más con su fugacidad (fotograma 73). Corte a: imágenes en blanco y negro de los disturbios en Hong Kong (fotograma 74). Este recurso de introducir imágenes con marcas visuales, como lo es el color, también está presente en *Deseando amar*, cuando Charles de Gaulle arriba a Camboya. Corte a: Chow Mo Wan en la habitación de hotel. Corte a: Imagen del Oriental Hotel (fotograma 75). Corte a: Él, en su habitación de hotel, escribe (fotograma 76). Corte a: Él sentado en el borde de la cama en la habitación del Oriental Hotel (fotograma 77). Por su parte, con voz *over* Chow Mo Wan expone:

Tuve que volver a Hong Kong a finales de 1966. Por la subida del precio del billete del ferry hubo disturbios en Kowloon. No sabía cuánto me quedaría. Tomé una habitación en un pequeño hotel en Wanchai. Escribía artículos en los periódicos. Pagaban HK\$10 por mil palabras. Fue muy duro al principio, pero podía escribir cualquier cosa.



Fotograma 72. Las vías del tren en la ciudad futurista.



Fotograma 73. La ciudad futurista en 2046.



Fotograma 74. Disturbios en Kowloon.



Fotograma 75. Oriental Hotel.



Fotograma 76. Chow escribe 2046.



Fotograma 77. Chow Mo Wan en su habitación del Oriental Hotel.

Mientras el relato verbal de Chow Mo Wan hace referencia a una serie de acontecimientos que sucedieron en el pasado, por el contrario, la banda de imágenes tiene un carácter anticipatorio. A través de una prolepsis interna se muestra lo que sucederá en el futuro de la diégesis: la imagen del Hotel Oriental, en el que no se quedará sino hasta después de reencontrarse con Lulú; además las imágenes de la serie futurista y aquellas que evidencian su proceso de creación aunque en ese momento de la historia Chow Mo Wan aún no la ha escrito.

Continúa el sumario, pero ahora sólo se oye en primer plano sonoro la pieza de Shigeru Umebayashi. Corte a: Chow Mo Wan habla por teléfono. Corte a: Chow Mo Wan en un club nocturno con su amigo Ping –personaje de *Deseando amar*– una vez más en una toma ralentizada.

Segmento B. 24 de diciembre de 1966

Secuencia 3. Chow Mo Wan se encuentra con Lulú (Carina Lau) –personaje de *Días salvajes*– en un centro nocturno. Otra vez se alterna entre ocularización interna secundaria y ocularización cero.

C. — ¿De verdad me conoces?

L. — ¿No estabas tú en un espectáculo en Singapur el año 64?

C. — Sí.

L. — Tú eres Lulú.

C. — Entonces, sí era. Pero ya no más.

L. — Ahora, ¿cómo te llamas?

C. — ¿Por qué debería decírtelo?

El año de 1964 se encuentra fuera del segmento temporal abarcado en *Días salvajes*, donde la historia se interrumpe en 1962. Este personaje es el vínculo más evidente con el primer filme de la trilogía, donde su nombre funciona como una primera huella intertextual. Aunque Chow Mo Wan también es un personaje de ese filme, pues aparece en la secuencia final, no existen elementos tan claros, como los de la propia Lulú, para asociarlo con que el mismo personaje de *2046*, salvo que es interpretado por el mismo actor –Tony Leung–. Sin embargo, se pueden encontrar ciertos elementos que podrían vincularlo, como las cartas de póker.

Chow Mo Wan retoma el relato como narrador autodiegético y una vez más sitúa el hecho en el pasado.

La Nochebuena de 1966 me encontré con una amiga en un Night Club de Singapur. Habíamos sido íntimos, pero esa noche ella aparentó haberme olvidado

Se presenta la primera alusión explícita a la historia de *Días salvajes*. Chow Mo Wan le cuenta a Lulú, en forma de sumario, cómo es que se conocieron y recuerda a su novio –Yuddy– quien murió luego de que un hombre le disparara en un tren tras un enfrentamiento. Este tipo de elementos intertextuales permitirán establecer el vínculo entre *Días salvajes*, *Deseando amar y 2046*, como el agujero de los secretos mencionado anteriormente. Como música de fondo extradiegética suena *Dark Chariot* de Peer Raben que acompaña el relato visual.

L. — ¿De verdad que nos conocemos de antes?

C. — ¿Cómo has podido olvidarlo? Dijiste que me parecía a tu difunto novio. Me enseñaste el chachachá.

L. — Sigue.

C. — Siempre me arrastrabas hasta el casino. Estabas pasando por una mala racha, debías una fortuna. Mis amigos y yo te pagamos el pasaje a Hong Kong. Hablabas mucho de tu novio muerto, un chino filipino de familia rica. Tenías planeado casarte con él pero se murió joven. Decías que era el amor de tu vida. No debería traerte malos recuerdos y menos en esta época del año. Pero ¿recuerdas esa noche de Navidad? Fuimos a tomar copas...

Secuencia 4. Continúa la pieza de *Dark Chariot* pero ahora en primer plano. Chow Mo Wan acompaña a Lulú a su habitación de hotel y la deja acostada. El uso de los espejos en esta escena, más que ampliar o complementar el campo visual con elementos del fuera de campo, es la representación en sí misma que ocupa el espacio profilmico. A través del espejo se incluye otro nivel de mediación entre lo representado y la representación. El reflejo no sólo es mediador, sino que transforma la disposición de los elementos en el cuadro, como el cambio de la dirección de los cuerpos de los personajes o de su mirada.

A través de otro elemento intertextual aparece en esta secuencia la primera alusión visual clara a *Deseando amar* en el relato primero, cuando al abandonar la habitación Chow Mo Wan ve en la puerta un número que le resulta conocido: 2046³⁵ (fotograma 78), pues ése fue el número de la habitación donde se encontraba con Su Li Zhen.

Mientras salía me di cuenta de un número que me era muy familiar. Si no me la hubiera encontrado esa noche, no habría visto ese número y no habría escrito 2046.

Esta prolepsis interna determina la causa de la génesis de la serie futurista 2046, que ya con carácter anticipatorio se había presentado al inicio del relato.



Fotograma 78. Puerta de la habitación de Lulú.

³⁵ También se puede hablar de un nivel paratextual, pues el título del filme *2046* también hace alusión a este elemento de la película *Deseando amar*. El título *2046* es al mismo tiempo una referencia directa al contenido del filme y al metarrelato 2046.

Secuencia 5. Chow Mo Wan va al hotel donde se hospedaba Lulú para devolverle su llave. El señor Wang, dueño del lugar, le dice que ella se mudó. Una vez más, hay otra referencia visual al número que da nombre al filme *2046* y a la serie futurista en el llavero de la habitación. Además, hay otra marca para identificar que se trata de la misma Lulú de *Días salvajes*: el señor Wang menciona a Chow que ahí no había ninguna Lulú, pero sí una Mímí, éste es el nombre que Lulú dio a Zeb –el amigo de Yuddy– cuando lo conoció en ese filme.

En esta secuencia se presenta un falso corte, cuando el dueño, al cerrar la puerta, la imagen se va a negro evidente sobre todo por la identidad espacial. Después en un paneo y con la voz en *off* de Chow y del señor Wang se restituye la conversación entre los dos. Chow quiere ocupar la habitación, pero no está disponible, así que se instala en la 2047. Otra vez se recurre al empleo de los espejos pero ahora con una función completiva incorporando elementos del fuera campo, pues dan cuenta, en un primer momento, que el interlocutor del señor Wang es Chow Mo Wan. En este caso, el espejo sitúa al mismo tiempo el rostro de ambos personajes en el espacio filmico, a pesar de que la toma excluiría ciertos elementos como el rostro de Chow Mo Wan.

Uno de los empleados entra a la habitación 2046. Como música de fondo extradiegética suena *Dark Chariot*. Con un *travelling* la cámara recorre la habitación mostrando detalles de algo que pasó: una mancha de sangre en la cama, el cristal quebrado de los portarretratos, los objetos tirados. Los trabajadores del hotel limpian la habitación. Continúa *Dark Chariot* como música de fondo, mientras el primer plano sonoro lo ocupa la voz *over* de Chow Mo Wan, quien narra nuevamente en pretérito una prolepsis interna de poco alcance de algo que aún desconoce, una analepsis interna también de poco alcance respecto a lo que se muestra en las imágenes y concluye con una prolepsis de varios años:

Una vez que me instalé allí descubrí lo que sucedió la noche anterior. Lulú fue apuñalada por su novio celoso. Un baterista del club. A Lulú le gustaba mucho, lo llamaba ave sin patas porque nunca aterrizaba. Todos estos años Lulú siempre anduvo con tipos que eran “aves sin patas”. La mayoría de sus amores acabaron mal pero no le importaba los finales tristes.

Con la mención del “ave sin patas”, se hace una vez más, a manera de una alusión, referencia a *Días salvajes*. Yuddy, protagonista de esa historia, cuenta en voz *over*: “Había una vez un pájaro que no tenía patas, que sólo podía volar y volar. Cuando se cansaba, dormía en el viento. Este pájaro sólo podía bajar una vez a la tierra. Y era cuando moría”, una metáfora sobre el destino de este personaje en ese filme.

Se produce una pausa narrativa en el relato, otro elemento constante en *2046*. Lulú fuma entre cortinas rojas (fotograma 79) y a manera de *leit motiv* suena *Perfídia* interpretada por Xavier Cugat, mientras el primer plano auditivo sigue a cargo de Chow:

No le importaba lo que pudiera pasar siempre que ella fuese la protagonista.



Fotograma 79. Lulú.

Corte a: Ella camina por un pasillo hasta llegar a una escalera y bajar.

Secuencia 6. Wang Jing Wen, la hija del dueño del Oriental Hotel, se encuentra sola en la habitación 2046. Chow Mo Wan comienza a escuchar su voz a través del muro y se da cuenta de que es ella. Se presenta una toma que se repetirá varias veces a lo largo del filme y que pone al descubierto: Chow Mo Wan la observa desde una rejilla que se encuentra entre ambas habitaciones, y con voz en *over* da cuenta de lo que ocurre. En un juego trágico se presenta la relación entre él y el objeto de su mirada. La primera toma es de ella en la habitación. Corte a: Él mirándola. Corte a: Ella de nuevo en la habitación.

No tardaron mucho en redecorar la 2046. Pero entonces yo ya estaba en la 2047. Empecé a oír una voz extraña a través de la pared. Creí que se habían mudado ahí, sin embargo, era la hija del dueño.

Se produce otra pausa narrativa que será recurrente a lo largo del filme. Se presenta a los personajes en el mismo espacio exterior: la terraza del Oriental Hotel³⁶, acompañados de piezas musicales que funcionan como *leit motiv*. Corte a: Wang Jing Wen en la terraza del hotel (fotograma 80). Como música extradiegética en primer plano sonoro se encuentra *Casta diva*, interpretada por Angela Gheorghiu, de la ópera *Norma* de Vincenzo Bellini.

³⁶ El Oriental había sido mencionado por Lulú en *Días salvajes*, cuando tiene una conversación con Yuddy y le dice que su hermana trabaja en el Oriental Night Club.

Corte a: Chow Mo Wan observa a Wang Jing Wen (fotograma 81), lo que remite a que el relato se encuentra focalizado en él con una ocularización interna secundaria, y vuelve a tomar la narración con voz *over* para dar cuenta que la hija del señor Wang se enamoró de un japonés.



Fotograma 80. Wang Jing Wen.



Fotograma 81. Chow Mo Wan.

Secuencia 7. Música de fondo que por momentos ocupa el primer plano sonoro *Dark Chariot* de Peer Raben. Chow Mo Wan continúa como narrador extradiegético heterodiegético de la analepsis que se enuncia, aunque por momentos cederá la palabra a los personajes. Ésta será la primera analepsis de gran amplitud que ocupa el registro sonoro y visual para su expresión sobre la historia de Wang Jing Wen y su novio japonés. La narración continúa a cargo de Chow Mo Wan, y se encuentra focalizada en él, pues advierte que uno de los empleados le contó lo sucedido. Corte a: Wang y su novio japonés se conocen, ella le da instrucciones de cómo llegar a un lugar. Corte a: el novio está sentado, en *voz en off* se escucha la discusión de Wang y su padre. Corte a: Ella detrás de una puerta.

Corte a: Encuadre dividido, ellos en el jardín. Corte a: Ellos dos dentro del hotel conversan y él se va.

Se produce otra pausa narrativa. Corte a: Wang Jing Wen en la terraza del hotel ahora de noche (fotograma 82), con la que se clausura la acción de la secuencia 6, en la que Chow la observa. Música en primer plano sonoro *Casta diva*, interpretada por Angela Gherorghiu, de la ópera *Norma*.



Fotograma 82. Wang Jing Wen en la terraza.

Secuencia 8. Focalización interna y auricularización interna primaria, Chow Mo Wan pide que el señor Wang baje el volumen de la música, pero se da cuenta que está así porque discute con su hija Wang Jing Wen. Se escucha *Casta diva* interpretada por Angela Gherorghiu, pieza intradiegetica, primero como música de fondo y luego sube a primer plano. Corte a: El novio japonés sentado. Se produce otra pausa narrativa. Corte a: Wang Jin Wen fumando en una toma ralentizada. Chow vuelve a tomar el mando del relato como narrador protagonista.

Secuencia 9. Con ocularización cero, la banda de imágenes muestra a la hija menor del señor Wang quien besa a Chow. Se produce otra pausa narrativa visual al introducir una toma de la hija menor en la terraza (fotograma 83). Esta forma de presentar a los personajes continuará a lo largo del filme. En la banda sonora, Chow Mo Wan en una prolepsis interna de poco alcance y distancia da cuenta de lo que le sucederá a ella con voz *over*.

Hasta que un día se fugó con un tipo. Otro baterista de la banda del club, según escuché. Después de marcharse, la hermana mayor también tuvo problemas.



Fotograma 83. Hija menor del señor Chang.

Secuencia 10. Chow Mo Wan habla con uno de los empleados, quien nunca aparece a cuadro. Este recurso, de mantener sólo en el campo al personaje protagonista y mantener a su interlocutor oculto en el fuera de campo, está muy presente también en *Deseando amar*, donde Chow Mo Wan y Su Li Zhen se encuentran en el espacio profílmico mientras su interlocutor se está fuera del encuadre u ocultado por un muro o una puerta. El empleado le informa que el señor Wang está de mal humor tras la fuga de su hija menor y porque la hija mayor fue hospitalizada.

Secuencia 11. Se presenta otra secuencia de sumario. Tomas en blanco y negro sobre las manifestaciones en Hong Kong. Corte a: Chow Mo Wan fuma y escribe. Aparición de la génesis del metarrelato 2046. Mientras en el relato primario, abordado por la banda sonora, Chow Mo Wan habla sobre el proceso de creación de la serie futurista 2046, la banda de imágenes corresponde al relato metadieético.

Desde esta perspectiva, Chow se sitúa como narrador intradieético heterodieético del relato metadieético y continúa al mismo tiempo como narrador intradieético homodieético del relato marco. Sin embargo, la aparición del relato en segundo grado se encuentra en este momento en el nivel de la diégesis, después habrá bloques narrativos que corresponden a 2046 que funcionan como interrupciones diegéticas.

Cabe destacar que 2046 es una serie escrita, sin embargo, en la película ocupa la totalidad de la materia fílmica para su desarrollo, por lo cual constituye una serie audiovisual. Como música de fondo *2046 Main Theme*, en primer plano sonoro la narración de Chow Mo Wan.

Registro visual

Chow Mo Wan sentado en un escritorio escribe. Varios hombres atraviesan un túnel y corren a toda prisa. Un hombre mira a través de cortinas transparentes, como si espicara. Una mujer mira también por esas cortinas.

Un hombre camina por un largo túnel, con luces amarillas y naranjas. Dos hombres conversan, uno de ellos es El japonés que apareció al inicio. En un espejo se refleja Lulú teniendo relaciones con un hombre.

Chow escribe con una pluma fuente.

Toma cenital de Su Lizhen, la protagonista de *Deseando amar*, recostada en la cama del hotel donde alguna vez ella y Chow se encontraron. Lulú acostada con un hombre.

Aparece nuevamente Su Lizhen, cierra la puerta de la habitación donde murió Lulú y se ve el número 2046. Luego aparece ella sobre una especie de mesa.

Medium shot de Su Lizhen, la Araña Negra, sentada.

Medium shot de Wang Jing Wen recargada sobre un muro, fumando.

Se presenta una vez más una referencia al título del filme y asimismo se expresa cuál es el origen del número que además da nombre a la serie futurista que Chow Mo Wan escribe.

Segmento M. Historia de Lulú

Secuencia 12. Se produce una irrupción en la diégesis por el relato metadieético que narra la historia de Lulú. El relato en segundo grado se encuentra con focalización cero o focalización espectral, de acuerdo con André Gaudreault y François Jost³⁷, pues el espectador tiene cierta ventaja cognitiva, dada por el narrador, respecto a lo que saben los personajes. Lulú ignora que su novio la mira mientras lo engaña con otro hombre y que será la causa de su muerte.

En la banda sonora sólo está en primer plano la pieza de ópera *Il pirata*, de Bellini, “Oh! S’io potessi dissipare le nubi”, interpretada por María Callas. Con un paneo, a través de una hendidura se ve un anuncio con luces neón que dice: Hotel 20x25. Corte a: Lulú besa a un hombre (Chang Chen). Se despiden y ella se va. Corte a: Ella camina por un pasillo hasta

Registro sonoro

Yo dejé de salir. Algunos pensaron que había cambiado de forma de vida pero yo estaba escribiendo una historia llamada 2046. Trataba de hombres y mujeres que buscaban el amor arriesgando todo para llegar a un lugar llamado 2046.

H. — ¿Qué es eso? Vamos a la 2046.

Lo hice lo extraño y erótico, pero sin cruzar la línea. Al gusto de los lectores.

A algunos no les gustaba porque lo miraban como ciencia ficción.

Pero para mí 2046 era el número de la habitación del hotel.

Todo era fruto de mi imaginación.

Algunas de mis propias experiencias encontraron su camino en ella

³⁷ Cfr. André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, pp. 151-153

subir a un ascensor, mientras él continúa observándola. Corte a: Ella tiene sexo con otro hombre, mientras el primer hombre la mira y derrama lágrimas que al caer se tiñen de rojo. Corte a: La sombra muestra el asesinato, él la apuñala. Corte a: Se ve el brazo de ella con un movimiento violento. Corte a: Él la mata y sale de la habitación.

Este relato metadieético mantiene una relación temática con el relato primero donde se encuentra inserto, en este caso se establece como una analogía entre lo que ocurrió en la diégesis y lo que da cuenta este segmento de la serie futurista. Como bien explica Gérard Genette: “La famosa estructura en *abyme* (...) es, evidentemente, una forma extrema de esa relación de analogía, llevada hasta los límites de la identidad”³⁸. Cuando se lleve a cabo el análisis de la puesta en abismo se profundizará en la incidencia de esta figura en la situación diegética.

Secuencia 13. Chow Mo Wan retoma el relato, en la imagen él escribe con su pluma fuente y con voz *over* refiere: “La gente que se cruzaba en mi vida terminaba en mis historias. Me sentía cada vez mejor en mi mundo de ficción”. Sin duda funciona como una pista para efectuar la lectura, pues aquello que impresionó la vida de este personaje se encontrará en la serie futurista 2046. La única pieza intradiegética es *Casta Diva* que se escucha de fondo mientras Chow Mo Wan narra a manera de sumario los momentos esenciales de un período de tiempo en el que el señor Wang tuvo problemas con sus hijas. En una elipsis, Chow Mo Wan sitúa la narración en septiembre de 1967.

Secuencia 14. Bai Ling (Zhang Ziyi) se muda a la habitación 2046, se queja porque Chow Mo Wan hace mucho ruido y no la deja dormir. En primer plano sonoro, como música extradiegética, se escucha *Siboney*, interpretada por Connie Francis, canción que será el *leit motiv* de Bai Ling. Con tomas de ralentización, Bai Ling se mira en el espejo. Aparece un juego de reflejos que amplían el espacio profilmico, permitiendo al espectador mirar más allá de lo que la toma mostraría, al dejar al descubierto el fuera de campo. Corte a: Chow Mo Wan mira a Bai Ling a través de una rendija. Esta toma se presentará varias veces, poniendo de manifiesto que conocemos ciertos acontecimientos a través de los ojos de este personaje. Se produce una elipsis indefinida manifestada por el corte directo que sitúa a su amigo en el lugar que él ocupaba segundos antes manteniendo la identidad espacial. Corte a: Su amigo Ping también le da dinero a Chow Mo Wan para que le concierte una cita con Bai Ling.

³⁸ Gérard Genette, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 288

En esta secuencia se narra cómo Bai Ling y Chow comienzan a tener un acercamiento, después de un malentendido suscitado por Ping. Corte a: Bai Ling discute con su novio, mientras Chow Mo Wan observa por su puerta. Una vez más se recalca la cualidad de espionaje que caracteriza a Chow. El relato continúa focalizado en Chow Mo Wan, quien regula la información narrativa.

Se produce otra pausa narrativa con ocularización interna secundaria en Chow Mo Wan, pues se asocia a la mirada de éste, como ocurre también en la pausa de Wang Jing Wen en la secuencia 6, con lo que aparece en la pantalla. Con *Siboney* en primer plano sonoro, Bai Ling se encuentra en la terraza del Hotel Oriental (fotograma 84). Corte a: Chow la observa (fotograma 85), lo mismo que ocurrió cuando Wang Jing Wen se encontraba ahí. Corte a: Bai Ling de nuevo en la terraza de noche (fotograma 86).



Fotograma 84. Bai Ling.



Fotograma 85. Chow Mo Wan.



Fotograma 86. Bai Ling en la terraza.

Segmento C. 24 de diciembre de 1967

Secuencia 15. El relato continúa con la progresión cronológica lineal. Como música de fondo *The Christmas song* de Nat King Cole. Chow llega y deja su llave en la recepción. En su habitación, él se arregla para salir en Nochebuena, y al salir se encuentra con Bai Ling en el pasillo del hotel y la invita a cenar, finalmente cenar en un restaurante y ella le habla sobre sus planes de irse a Singapur con su ex novio. Se presenta una analepsis mixta en el relato oral, cuando Chow Mo Wan recuerda sus días en Singapur con Ping y sus salidas a comer, hecho acontecido en *Deseando amar*.

B. – ¿Has estado en Singapur?

C. – Trabajé allí unos cuantos años.

B. – ¿Qué clase de trabajo?

C. – En un periódico.

B. – ¿Es divertido aquello?

C. – No está tan mal...

B. – Los puestos de alimentos son buenísimos. Ping y yo comíamos ahí tras el trabajo. Comíamos y bebíamos hasta el amanecer. Nuestro patrón era un hombre muy divertido. Bajo y grueso y siempre llevaba una falda. Los malayos la llaman “sarong”. Pero cuando estás lejos del hogar a veces se hace aburrido.

Se introduce otra pausa narrativa. Una toma iterativa ralentizada, pues ya había aparecido al comienzo del filme, de Su Li Zhen –la Araña Negra– caminando, lo que produce una ruptura en la diégesis (fotograma 87), pues la siguiente toma es contigua a la cena de Chow Mo Wan y Bai Ling.



Fotograma 87. La Araña Negra.

Corte a: *Travelling* de Chow Mo Wan y Bai Ling caminando. Corte a: Ellos en un taxi (fotogramas 88 y 89), una toma que hace referencia a la secuencia de *Deseando amar*, cuando Chow y Su Lizhen se toman de la mano en el asiento trasero de un taxi (fotogramas 90 y 91). Además, esta secuencia también se encuentra en el filme *Happy Together* (1997), de Wong Kar Wai, que está basado en el libro *The Buenos Aires Affair* del escritor chileno Manuel Puig. La diferencia en la parte formal se encuentra en el color –pues en *2046* la imagen está en sepia– y en el ralentí empleado.

Por su parte, en el primer plano sonoro, *Julien et Barbara* de Georges Delereu, música escrita para la última película de François Truffaut *Vivement dimanche!* (1983), en la cual los protagonistas son Julien y su secretaria Barbara quienes intentan develar el homicidio de la esposa de él.



Fotograma 88



Fotograma 90



Fotograma 89



Fotograma 91

Secuencia 16. Chow Mo Wan va con unos amigos a un restaurante para presentarles a Bai Ling. Se presenta una pequeña elipsis temporal, pues ha terminado la comida y Bai Ling no llegó. Chow regresa al Oriental Hotel y se encuentra con Bai Ling, quien se puso de acuerdo con Ping para no ir a la comida. Corte a: Toma cenital de ellos dos en la cama. Corte a: Ella sale de su habitación, se mira en el espejo, cuando vuelve a entrar Chow se ha vestido y se marcha. Otra vez se recurre al empleo de los reflejos para ampliar en espacio profilmico. Se produce otra pausa narrativa, Chow Mo Wan mira a través de una rejilla, una toma iterativa a lo largo del filme.

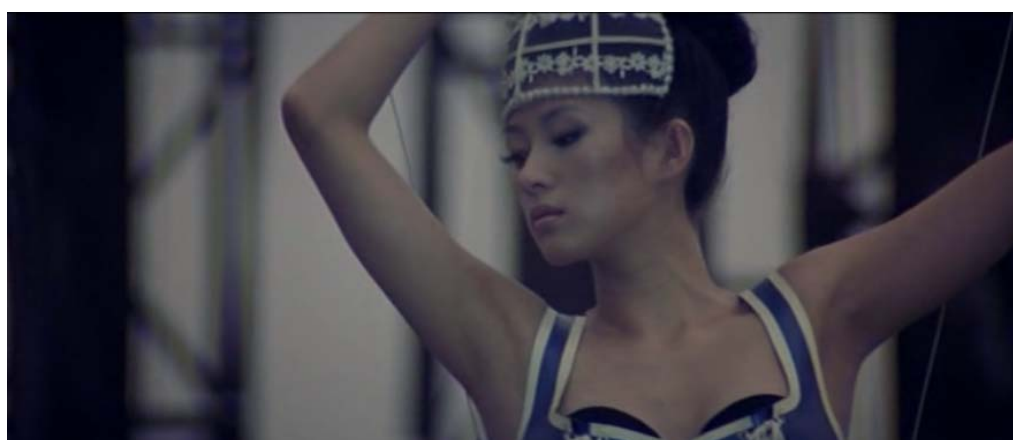
Secuencia 17. El relato continúa con focalización interna en Chow Mo Wan. Se presenta una vez más un movimiento narrativo de aceleración: un sumario de la relación de Chow Mo Wan y Bai Ling. En la banda sonora, *Julien et Barbara* se escucha nuevamente en primer plano como *leit motiv*. En la banda de imágenes, Chow Mo Wan y Bai Ling se encuentran en un restaurante con diversos amigos. Corte a: Toma cenital de Chow y Bai Ling quienes tienen relaciones en la habitación de ella. *Fade out* de la pieza musical. Corte a: Chow sale de la habitación y ella guarda el dinero que éste le da en cada encuentro.

Secuencia 18. En una elipsis de corto alcance, Ping se reúne con Bai Ling para darle un obsequio, pues Chow se había ido de viaje con él y no la había visto. Más tarde Chow entra a su habitación y en el interior se encuentra a Bai Ling, quien lo esperaba. Ellos dos conversan en la habitación de Chow y terminan su relación. Otra vez se recurre a los reflejos, que en este momento ocupan el espacio profilmico y sirven como mediadores entre lo que acontece y la representación. *Siboney* –pieza que funge como *leit motiv* de Bai Ling– como fondo en la banda sonora, Bai Ling habla por teléfono y ve que una mujer visita a Chow, finalmente ella deja la habitación 2046.

Secuencia 19. En primer plano sonoro *2046 Main Theme rumba version*, de Shigeru Umebayashi. Chow Mo Wan y Bai Ling se encuentran en un club nocturno, la imagen está

ralentizada. Por su parte, Chow vuelve a asumir su posición como narrador autodiegético del relato primero. Un relato visual iterativo, mientras en el relato sonoro se explica que el suceso se produjo en diversas ocasiones. Asimismo, en una prolepsis externa, Chow da cuenta de que no volverá a verla jamás. También hace una alusión al relato metadiegético en una sola toma, donde se ve a Bai Ling como una trapecista (fotograma 92).

Después de que Bai Ling se mudase ella comenzó a citarse con Dabao. Y yo vi a otras mujeres también. Si nos cruzábamos en nuestros caminos fingíamos no vernos el uno al otro. Bastante patético, lo sé. Pero era mejor para nosotros terminar de esta forma. Jamás la volví a ver. Pero ella a veces aparece en mis historias.



Fotograma 92. Bai Ling en 2046

Secuencia 20. En la recepción del hotel, Wang Jing Wen le pide a Chow Mo Wan que deposite una carta. Chow vuelve a tomar el relato bajo su dirección en tanto narrador autodiegético con voz *over*. Como el señor Wang discute con su hija porque la descubre hablando en japonés. Por segunda ocasión aparece la única pieza intradiegética del filme: *Casta Diva*, de la ópera *Norma* de Vincenzo Bellini –canción que además funge como *leit motiv* de Wang Jing Wen—. Chow recibe las cartas del novio japonés de la señorita Wang para que ella no tenga problemas con su padre. En varias tomas repetitivas de carácter singulativo anafórico se muestra cómo la señorita Wang recibe las cartas de su novio a través de la hendidura de un muro.

Corte a: En la pantalla, Wang Jing Wen lee la carta de su novio, las lágrimas recorren su rostro; mientras en la banda sonora se escucha *Adagio* de Secret Garden como música extradiegética de fondo y la voz *over* de su novio, como si él fuese quien lee la carta, y sitúa la analepsis externa del momento en que se conocieron hace seis años, en 1961.

Veámonos de nuevo. Entonces, si todavía crees que no deberíamos estar juntos me lo dices de forma franca. Ese día, hace seis años un arcoíris apareció en mi corazón. Todavía sigue ahí, como una llama que arde dentro de mí. ¿Cuáles son tus verdaderos sentimientos hacia mí? ¿Son ellos como el arcoíris tras la lluvia? ¿O será que ese arcoíris se desvaneció hace mucho? Espero tu contestación.

Secuencia 21. En la primera escena de esta secuencia se presenta una clara referencia a *Deseando amar*, Chow Mo Wan conversa con Wang Jing Wen y recuerda, en una analepsis externa, cuando escribía la serie de artes marciales con Su Li Zhen.

W. — ¿Por qué no prueba escribir sobre algo más?

C. — ¿Quién lo leería?

W. — ¿Qué le parece una novela de artes marciales? A la gente le encanta.

C. — Eso es demasiado difícil. Intenté una vez escribir uno con la ayuda de alguien. Nos encerramos completamente durante meses. Sólo conseguimos dolores de cabeza. Eran buenos tiempos.

W. — A mí también me gusta escribir.

Corte a: Pausa narrativa, en la imagen un plano emblema de un grifo por el que cae una gota de agua. Corte a: Chow y la señorita Wang en la recepción, ella le da sus textos para que él los lea. Corte a: Chow lee los cuadernos de Wang Jing Wen en su habitación. Corte a: En el interior del hotel, ella le pregunta a Chow su opinión sobre sus textos. Corte a: Chow se encuentra enfermo en su habitación y la señorita Wang le ayuda a escribir.

Corte a: Se alternan tomas de él y ella escribiendo, como música extradiegética de fondo se escucha *Casta Diva* interpretada por Angela Gherorghiu, mientras Chow Mo Wan se ocupa del relato sonoro como narrador con voz *over*. Con un relato visual iterativo, pues son actividades que se repiten constantemente en la historia pero sólo se presentan una vez en el relato, da cuenta de lo que ocurrió ese verano:

Me sentía como si tuviera una asistente. Cuando me atrasaba, ella escribía por mí. Era sólo una chica pero podía escribir tan bien como el mejor de nosotros. La pasamos muy bien durante un tiempo. Ese fue el más feliz de mis veranos. Pero no duró.

Una vez más se presenta una pausa narrativa, ahora Chow Mo Wan y Wang Jing Wen se encuentran en la terraza sonriendo (fotograma 93) como ilustración de aquellos días felices que rememora Chow, mientras continúa *Casta Diva* en primer plano sonoro.



Fotograma 93. Wang Jing Wen y Chow Mo Wan en la terraza del Oriental Hotel.

Secuencia 22. En la banda de imágenes, Wang Jing Wen atiende el guardarropa de un centro nocturno, mientras en la banda sonora Chow relata que le consiguió ese trabajo. Corte a: Plano emblema de una lámpara de luz en la calle mientras llueve. Corte a: La señorita Wang y Chow conversan en el mostrador. Corte a: Chow Mo Wan espera en la calle bajo la lluvia.

Secuencia 23. En la imagen, Chow Mo Wan sentado en su habitación, comienza a escribir 2047. El relato se encuentra focalizado en él y continúa como narrador en el registro sonoro, en el cual pone de manifiesto la génesis de 2047, relato metadieгético del metarrelato 2046.

Durante la narración aparecen tres planos emblema: el primero es un paneo de una calle solitaria (fotograma 94), el segundo es la terraza del Oriental Hotel (fotograma 95), pero ahora sin ningún personaje, y el último es la toma de un cielo lleno de nubes (fotograma 96). Esta yuxtaposición de planos que muestran espacios exteriores vacíos cobran un sentido metafórico a luz de lo que Chow Mo Wan cuenta.

Como música de fondo, *Long journey* de Shigeru Umebayashi, mientras en primer plano sonoro se escucha la voz *over* de Chow Mo Wan:

Los sentimientos pueden crecer en tu interior sin que te des cuenta. Yo lo sabía, pero ¿y ella? Ella siempre estaba preguntando si hubo algo que nunca cambió en absoluto. Yo podía ver lo que había en el interior de su cabeza. Prometí escribir una historia para ella basada en mi observación. Algo para mostrarle lo que su novio pensaba. Como broma pensamos en llamarla 2047. Pero estaba siendo demasiado oblicuo, había empezado a sentir que no era sobre su novio en absoluto, más bien era sobre mí.



Fotograma 94. Calle deshabitada.



Fotograma 95. Terraza del Oriental Hotel.



Fotograma 96. Un cielo lleno de nubes.

Segmento M. 2047

Secuencia 24. La primera toma son las vías del tren, una especie de epígrafe que introduce el relato metadieético (fotograma 97). El espectador parece ir a bordo del tren y recorrer las arterias metálicas de la ciudad futurista; se sitúa como un pasajero más rumbo a 2046.



Fotograma 97. Las vías del tren que viaja a 2046.

Chow Mo Wan aún no ha cedido su posición de narrador, por lo que al ingresar en el relato metadieético se sitúa como narrador intradieético heterodieético.

Registro visual

Wang Jing Wen mira a través de una ventana al japonés.

Registro sonoro

El japonés se recarga sobre el muro, mientras exhala el humo de un cigarro que fuma. Ella continúa viéndolo.

C. Empecé a imaginarme a mí mismo como un japonés en un tren hacia 2046, enamorado de una androide con reacciones retardadas.

Gracias a la polifonía de las materias de expresión con las que trabaja el cine, se permiten hacer juegos como el de este relato metadieético. La narración en voz *over* se encuentra en primera persona, Chow Mo Wan, narrador intradieético, finge ceder su posición a cargo de la narración y darle voz a El japonés, sin embargo, por el tono de voz y el idioma, pues ahora el narrador habla en chino, el espectador puede apreciar que se trata de una maniobra, un artilugio que funciona de cierta manera como un engaño.

Si alguien quisiera abandonar el 2046, ¿cuánto tardaría? Nadie lo puede decir. Algunos salen muy despreocupados. Otros encuentran que tardan mucho. Supone mucho esfuerzo y puede hacer un daño terrible. Olvidé cuánto tiempo llevo en este tren. Empiezo a sentirme muy solo.

Se repite una vez más la primera secuencia de imágenes del relato metadieético –relato visual repetitivo–. El japonés come una manzana y habla con el jefe del tren –el señor Wang–, quien le advierte no enamorarse de las androides. Lulú aparece nuevamente, pero ahora como personaje secundario. Hay una cita de algo que mencionó Chow Mo Wan en el relato primero –secuencia 29– y que ahora enuncia el jefe del tren: “Las cosas pueden crecer en tu interior sin darte cuenta de ello. Ha sucedido siempre”. *Fade in Adagio* de Secret Garden en primer plano sonoro y luego baja a fondo, mientras Wang Jing Wen camina con una charola en las manos, El japonés la abraza y comienza a besarla. Con voz *over*, el narrador explica:

En el párrafo 201 de la guía de pasajeros se advierte que en el área 1224-1225 hace especialmente frío. La calefacción del tren no será suficiente. Se aconseja a los pasajeros que se abracen para mantener el calor. Como yo era el único pasajero me abracé a mi androide asistente de cabina. Me pregunto si es su mecanismo o es sólo mi imaginación pero noto una respuesta cálida en su cuerpo artificial.

Aparecen números representativos en la historia. 1224 y 1225 representan la Nochebuena y la Navidad. Es una forma de alusión a los intertítulos presentes durante el filme y a lo que éstos representan, siempre un nuevo encuentro con una nueva mujer.

Corte a: Wang Jing Wen y El japonés se encuentran en una cabina. Se repite nuevamente la historia del orificio de los secretos. Ella lo venda y le pregunta con voz en *off screen*:

W. –¿Por qué quiere abandonar el 2046?

J. –En el pasado, ¿sabes lo que hacía la gente cuando tenían secretos que no querían compartir? Subía a una montaña hasta encontrar un árbol para hacer un agujero en él y susurrar el secreto en su interior, para luego cubrirlo todo con barro. De esa forma nadie más averiguaría nunca el secreto.

W. –Yo seré el árbol. Dímelo y nadie jamás lo sabrá.

Ella coloca su mano emulando el hoyo donde puede depositar su secreto, él intenta contárselo y se aproxima a su mano.

Otro relato repetitivo. El japonés narra en voz *over* por qué fue a 2046, sin embargo, hay una pequeña diferencia. En su primera intervención en el relato, él menciona que no pudo encontrar a la mujer que amaba, por lo cual no se sabría si realmente ella sentía lo mismo. Ahora, El japonés menciona que encontró a una androide parecida.

Cuando en algún sitio me preguntaban por qué dejé el 2046 les daba una respuesta vaga. Una vez me enamoré de alguien. No puedo dejar de

preguntarme si me quería o no. Encontré a una androide que se parecía a ella.
Pensé que el androide podría darme la contestación.

Suena nuevamente *Adagio* en primer plano sonoro, ellos se besan, se detienen y ella parte. Aparece un intertítulo: 10 horas más tarde. Corte a: Los pies de Wang Jing Wen mientras recorre un pasillo. Corte a: Ella abraza una columna. Corte a: El japonés y Wang Jing Wen en un mostrador. Una vez más él quiere contarle el secreto: “Vente conmigo”, pero no hay ninguna reacción. Mientras en la pista visual se ven los efectos retardados de la androide, el señor Wang le cuenta a El japonés una historia sobre el canon budista y las cinco caídas de los seres celestiales.

La narración continúa en pasado y a cargo de El japonés. Esta focalización interna fija enfatiza la desesperación por la falta de respuesta del androide.

En la pantalla se ve a Lulú en uno de los compartimentos del tren junto con Wang Jing Wen, y una vez más narra la historia del árbol de los secretos: “¿Sabes lo que la gente hacía antiguamente cuando tenía secretos? Subían a una montaña hasta encontrar un árbol donde hacer un agujero”. Este relato repetitivo es la reafirmación de todo el filme: el secreto de un hombre. Al final, él desiste, pues se ha dado cuenta de que ella no lo ama.

Aparece la toma del tren, ahora parece como si el espectador se situara en la parte de atrás y se ve cómo se aleja de 2046 para regresar al relato primero.

Segmento D. 24 de diciembre de 1968

Secuencia 25. *The christmas song* interpretada por Nat King Cole como música extradiegética en primer plano sonoro. Una serie de paneos muestran la habitación de Chow Mo Wan en la víspera de Nochebuena. En un encuadre dividido, como si observáramos por una ranura, se ve a Chow Mo Wan al fondo arreglarse. Corte a: Wang Jing Wen y Chow Mo Wan en un restaurante. Una superposición de planos y paneos para mostrar las pautas de la conversación transforman ese momento en evanescente.

Corte a: Ella habla por teléfono con su novio, afuera Chow la observa. La auricularización corresponde a la escucha de Chow, quien tras un cristal escucha distorsionada la voz de Wang Jing Wen, así como la ocularización. Chow retoma la narración con voz en *off*, y evidencia la existencia de la sección 1224 y 1225 del relato metadieético:

Me sentí como Santa Claus esa noche. La llevé a la oficina del periódico y la dejé llamar a su novio. Yo era feliz viéndola tan feliz. De hecho, la zona 1224-1225 significa Nochebuena y Navidad. En la Nochebuena mucha gente necesita un poca más de calor que normalmente. Yo no lo obtuve. Quizás eso fue lo mejor.

Fade in Casta Diva en el primer plano sonoro. En la representación visual, Chow se marcha. Corte a: El japonés sale de la sección en la que se encontraba en el tren y camina por un largo pasillo. Estas tomas contiguas reflejan un mismo hecho, la conciencia del personaje sobre la falta de correspondencia de la mujer amada. Corte a: Intertítulo 10 horas más tarde.

Otra vez el artificio: Chow Mo Wan se asume en la figura de El japonés, en quien se haya focalizado el relato, por ello el relato se encuentra en primera persona, pero es su voz la que narra. Es una clara ruptura. Chow con voz *over* explica que ella está enamorada de otro hombre, mientras en la imagen se encuentra Wang Jin Wen mirando con nostalgia por una ventana del tren. Una vez más se produce el traslape entre el relato primero y el relato en segundo grado, la banda de imágenes corresponde a la serie futurista, por el contrario, el relato verbal, bajo la tutela de Chow Mo Wan, expresa un hecho de su vida.

Wang Jing Wen mira por la ventana del tren.
Su reflejo se diluye por la velocidad que lleva
el tren.

*Tras su conversación telefónica se fue a Japón. Le di
una copia de mi historia 2047. Espero que la lea.*

En primer plano sonoro continúa *Casta Diva*. En la pantalla aparece otro intertítulo que corresponde al relato metadieético y que muestra la continuación de la acción retardada de la androide y el vínculo con el intertítulo “10 hora después” presentado en el relato metadieético. Corte a intertítulo: 100 horas después. Corte a: Wang Jing Wen continúa frente a la ventana. Corte a intertítulo: 1000 horas después. Corte a: Wang Jing Wen continúa frente a la ventana. Corte a: Paneo del letrero del nombre del Oriental Hotel, ahora es Chow quien se encuentra solo en la terraza del hotel (fotograma 98), en voz *over* dice:

El amor tiene que ver con el tiempo en que pasan las cosas, no es bueno encontrar a la persona adecuada si no es el momento. Si yo hubiera vivido en otro tiempo o lugar mi historia podría haber tenido un final muy distinto.



Fotograma 98. Chow Mo Wan en la terraza del Oriental Hotel.

Se introduce otra pausa narrativa: Una toma de Wang Jing Wen (fotograma 99), similar a la de Lulú en la secuencia 5, y se presenta un fundido a negro.



Fotograma 99. Wang Jing Wen.

Secuencia 26. El señor Wang conversa con Chow Mo Wan en la recepción del hotel, le dice que partirá a Japón para la boda de su hija y además habla sobre el relato metadieético 2047: “ella leyó su historia 2047. Le gustó mucho, pero encuentra que el final es demasiado triste. Se pregunta si puede cambiarlo”. Corte a: Un encuadre dividido, Chow sostiene su pluma fuente pero no escribe nada. Se presenta la misma progresión cronológica del relato metadieético, cuando los intertítulos marcan las mismas distancia temporales que demarcaron la acción retardada de la androide en la secuencia previa. Intertítulo: Una hora después. Corte a: *close up* de la pluma. Intertítulo: 10 horas después. Corte a: Chow Mo Wan con un cigarro en la mano sin escribir. Intertítulo: 100 horas después. Corte a: Chow Mo Wan sin escribir.

El empleo de los intertítulos en esta parte del filme sirve para situar temporalmente el relato audiovisual, gracias a su uso se marca la progresión temporal y se acelera el relato a pesar del estatismo de la situación que aparece en la pantalla.

En primer plano sonoro *Polonaise* de Shigeru Umebayashi. En la imagen, Chow camina por una calle y toma un taxi. A manera de evocación visual aparecen tomas de *Deseando amar* donde él y Su Li Zhen se encuentra en el interior de taxi en color sepia (fotograma 100), mientras con voz *over* habla del final de 2047.

Su Lizhen y Chow Mo Wan en el asiento de atrás de un taxi. Ella mira por la ventana, mientras él se recarga en su hombro.

A mí también me gusta que la historia tuviera un final feliz, pero no sé cómo escribirlo. Unos años atrás yo tenía un final feliz a mi alcance, pero lo dejé escapar.



Fotograma 100. Cita de *Deseando amar*.

Secuencia 27. Chow habla sobre el proceso de creación de 2046. Cómo, en tanto instancia creadora, escoge a sus personajes y el porqué. Como música de fondo *Julien et Barbara*. Mientras la banda de imágenes toma a su cargo el relato metadieético de la serie futurista, Chow Mo Wan con voz *over* habla desde la diégese sobre la creación del metarrelato.

Lulú persigue a una mujer por un pasillo en el club.

Como estaba deprimido recorrí a Lulú de nuevo. Tan celosa como siempre.

Ella en 2047 y en una escena de celos Lulú con una lágrima. Ella comienza a caminar, primero triste, luego alegre, cambio de luces.

Mirándola aprendí algo, cuando no admites un no por respuesta, todavía hay una oportunidad de obtener lo que quieres

Introducción de otra pausa narrativa: una toma de Chow Mo Wan en un encuadre dividido, mira al frente y de pronto baja la mirada.

Secuencia 28. Intertítulo: 18 meses después, una elipsis de alcance medio. Una vez más se recurre al uso de los intertítulos como marcadores de la progresión temporal del relato. Corte a: Aparece Bai Ling al teléfono. Corte a: Bai Ling y Chow Mo Wan se ven en un restaurante. Ella le pide una carta de recomendación para un club de Singapur.

Introducción de una pausa narrativa: Encuadre dividido, Bai Ling recargada sobre una mesa. Con voz *over*, Chow Mo Wan comenta que pasará Navidad fuera de Hong Kong.

Segmento E. 24 de diciembre de 1969

Secuencia 29. Chow regresa a Singapur a buscar a Su Li Zhen –la Araña Negra–, sin embargo, no puede encontrarla.

Con un efecto de *stop-motion*, en la pantalla aparece Chow en el casino de Singapur. En una analepsis externa, pues el acontecimiento sucedió antes del relato primario, se muestra la despedida de estos dos personajes. Esta anacronía tiene un alcance de 6 años, porque mientras la temporalidad del relato se sitúa el 24 de diciembre de 1969, el relato evocado es de 1963. Con *Perfidia* interpretada por Xavier Cugat como fondo, el narrador con voz en *over* aclara los antecedentes de su relación con la jugadora que conoció en Singapur:

El narrador, con voz *over*, aclara los antecedentes de su relación con la jugadora que conoció en Singapur:

Ping y yo comenzamos a trabajar en Singapur en el 1963. Cuando mi vida perdió su significado, comencé a jugar todos los días. Esos fueron días duros para mí. Y sólo una persona vino a mi rescate. Una jugadora profesional. Algunos decían que era tramposa. Siempre vestía de negro. La llamaban la Araña Negra. Llevaba su guante negro los 365 días del año. No se sabe por qué. ¿Le habían cortado la mano por hacer trampas y el guante le cubría una mano postiza? Nadie realmente lo sabía.

Introducción de un plano emblema, la misma imagen que aparece en *Deseando amar* y en la secuencia inicial del filme: una lámpara en la calle bajo la lluvia. La analepsis externa pasa a ocupar tanto el registro visual como el sonoro. Corte a: Chow Mo Wan y la Araña Negra conversan y él hace una referencia a su viaje en Camboya, el cual se presenta en la secuencia final de *Deseando amar*.

Corte a: Ellos descienden las escaleras. Corte a: Ella le da el dinero que ganó a Chow Mo Wan y se queda con su comisión. Por primera vez en el relato se menciona su nombre:

C. –Todavía no sé tu nombre.

S. –Me llamo Su... Su Li Zhen

Y dentro de este relato se hace otra analepsis mixta de mayor alcance, donde el narrador evoca la historia que se narra en *Deseando amar*, película que precede a *2046*, en la cual se desarrolla la relación que tuvo con Su Li Zhen, su vecina, antes de su llegada a Singapur donde conoció a la otra su Li Zhen, también llamada la Araña Negra. Como pieza extradiegética de fondo se escucha *Long Journey* de Shigeru Umebayashi. Mientras el reato visual aún muestra a Chow Mo Wan en el restaurante, éste evoca en el relato sonoro –a manera de alusión– la historia contada en *Deseando amar*, y con voz *over* relata los acontecimientos del pasado:

Hace unos pocos años me enamoré de la esposa de otro hombre. Su nombre era también Su Li Zhen. Fue debido a ella por lo que me vine a Singapur. Nunca soñé encontrarme a otra Su Li Zhen. Le conté mucho sobre la otra Su Li Zhen.

Se introduce una pausa narrativa en el registro visual, donde se muestra la primera Su Li Zhen en una cama y luego sentada en un sofá fumando. El efecto aplicado en la imagen hace rememorar la toma que apareció en la secuencia 11 y al mismo tiempo la escena de *Deseando amar* cuando ella va al departamento de Chow Mo Wan en Singapur y enciende un cigarro (fotogramas 101 y 102).



Fotograma 101. Su Li Zhen



Fotograma 102. Su Li Zhen en la habitación 2046.

Corte a: Chow Mo Wan y la Araña Negra se encuentran en un restaurante. A través del discurso citado, Chow Mo Wan hace referencia a esta anacronía y al número 2046, que dará nombre a la serie futurista, en una conversación con la Araña Negra:

C. –Lo mantuvimos en secreto pero el chisme pronto se extendió. Nos mudamos a un hotel, a la habitación 2046. Ahora todo parece un sueño.

S. –¿La amaste profundamente?

C. –Ya es historia. Cambiemos de tema. ¿Tú, qué hacías antes?

Corte a: Chow desciende las escaleras y retoma el curso del relato con voz *over*. La analepsis se integra a los acontecimientos que forman parte de la diégesis del relato. Corte a: La Araña Negra recargada sobre un muro, él de espaldas. Este segmento narrativo con una combinación de una analepsis con el presente de la historia narrada, donde el narrador deja esta anacronía para volver a retomar el momento en presente de la historia, que se identifica por el uso de la palabra *ahora*, que sirve como referente para establecer la temporalidad:

La noche que nos vimos la última vez le dije:

C. –Cuidate, quizás un día escaparás de tu pasado. Si lo haces búscame.

Ahora me sorprende que lo que le dije iba en verdad dirigido a mí mismo. En el amor no valen los sustitutos. Yo estaba buscando lo que había sentido con la otra Su Lizhen. No me di cuenta de eso yo mismo. Pero estoy seguro que ella sí se dio cuenta.

Segmento F. Cuando las peonías florecen ella se pone de pie y se marcha sin dar respuesta.

Secuencia 30. Bai Ling y Chow Mo Wan comen en un restaurante. Ella le da unos billetes para que pague la cuenta, pues debe salir a hacer una llamada. Corte a: La ocularización está en Bai Ling, quien a través de una ventana mira cómo Chow cuenta el dinero. Corte a: Ellos caminan por una calle. Corte a: Llegan al departamento de Bai Ling. Corte a: Él se va. Prolepsis externa de largo alcance en la voz *over* de Chow Mo Wan: “Por lo que recuerdo esa fue la última vez que nos vimos. No la he visto desde aquella noche”. Se repite la misma toma de cuando él suelta la mano de ella y se marcha, sólo que ralentizada.

Corte a: Él camina por la calle. En la banda sonora él recuerda lo que ella le dijo: “¿Por qué no puede ser como antes?”. En el primer plano sonoro *Julien et Barbara*, y Chow sonrío.

Segmento G. Él no volvió como si estuviera en un largo viaje en tren que se dirige a un somnoliento futuro a través de una noche abismal.

Secuencia 31. El espacio profilmico muestra a Chow Mo Wan en el asiento trasero de un taxi (fotograma 103), recargado en la puerta. El relato repetitivo sobre 2046 es enunciado por Chow Mo Wan ahora desde la diégesis, quien con voz *over* narra: “Todos los que van a 2046 tienen la misma intención, ellos quieren recuperar recuerdos perdidos, porque en el 2046 jamás cambia nada. Pero nadie realmente sabe si eso es verdad, porque nadie ha vuelto jamás”.



Fotograma 103. Chow Mo Wan solo en el taxi.

Corte a: *Zoom in* orificio de los secretos, que con este movimiento de cámara clausura el relato (fotograma 104), mostrando que se trata de un relato circular. El espectador regresa al punto de donde partió el filme.



Fotograma 104. El hoyo futurista donde se depositan los secretos.

Segmento O'. Créditos finales

Imágenes de la ciudad futurista (fotograma 105) y en el primer plano sonoro *2046 Main theme* de Shigeru Umebayashi. Este elemento se suma al resto del trabajo de Wong Kar Wai, que en su mayoría crea pausas en la diégesis con el uso de planos-emblemas o ralentís, espacialización del tiempo, descripción.



Fotograma 105. La ciudad futurista.

Capítulo IV.

La matrioska hongkonesa

Días salvajes, *Deseando amar* y *2046* son relatos clausurados de acontecimientos no clausurados cuya historia es reconfigurada en la puesta en abismo que se presenta en el último filme de esta serie. Se puede inferir que son historias perpendiculares que, como tales, tienden a cruzarse en algún punto, aunque a veces esta relación tiene más que ver con la temática de cada una de las historias –la nostalgia y la imposibilidad del amor– que los encuentros de los personajes. Sin embargo, las relaciones cobran un sentido más arraigado cuando se ven a través de la construcción en abismo.

Estos tres filmes están integrados por diferentes mecanismos reflexivos que caracterizan a un tipo de cine dedicado a manifestar de manera transparente las marcas del montaje y evidenciar que se trata de una construcción. Christian Metz expone que el montaje no sólo se efectúa en las grandes unidades narrativas, sino al interior del plano mismo. A partir de esta concepción más plural del montaje se puede establecer que existen marcas reflexivas también en un nivel micronarrativo, como el uso de los espejos o la presencia de marcos en la composición del plano.

Cuando se habla de elementos reflexivos presentes en los tres filmes de Wong Kar Wai destaca uno de los de mayor carga significativa: la puesta en abismo, pero habrá que esclarecer la definición de este concepto que fue importado al cine de la literatura. Por ello, para llevar a cabo el análisis del relato especular que se presenta en *2046* es necesario partir de una definición operativa de este mecanismo reflexivo. Además, es importante establecer que la puesta en abismo comporta determinadas características específicas como fenómeno de la reflexividad, para cuya exposición se recurrirá sobre todo al trabajo de Sébastien Févry en *La mise en abyme filmique* y al de Lucien Dällenbach en *El relato especular*, texto enfocado en la literatura, pero cuyos conceptos teóricos de base permiten dilucidar aquellas especificaciones del relato cinematográfico.

Como se ha mencionado, la puesta en abismo es sólo uno de tantos mecanismos reflexivos y de acuerdo con sus características se circunscribe en la reflexividad fílmica, una de las dos

grandes categorías de la reflexividad expuestas por Jacques Gerstenkorn³⁹, la cual “designa todos los juegos especulares que un filme es susceptible de mantener con otros filmes como con él mismo”⁴⁰. En este tipo de reflexividad, caracterizada por el fenómeno de la transferencia textual, se distinguen a la vez dos subcategorías: la reflexividad heterofilmica y la reflexividad homofilmica.

La primera categoría hace referencia a los filmes que mantienen una relación con otros filmes, como los *remakes*, los *retakes*, los pastiches o las parodias, entre otros. Ejemplo de ello son una gran parte de las películas de la *Nouvelle Vague* que tomaban escenas íntegras de otras películas y las incluían en sus filmes. Mientras la reflexividad homofilmica se refiere a las obras cinematográficas que ejercen la reflexividad sobre ellas mismas, y es precisamente en esta categoría donde se encuentra la figura especular de la puesta en abismo, caracterizada por el hecho de que refleja el conjunto del filme que la contiene. Se podría decir que, de acuerdo con esta relación que establece un filme con otros textos o con él mismo, la reflexividad heterofilmica es intertextual y la reflexividad homofilmica es intratextual, pero ¿qué es la puesta en abismo?

Robert Stam establece que la “puesta en abismo se refiere a la regresión infinita de los reflejos de un espejo para denotar el proceso literario, pictórico o filmico por el cual un pasaje, una fragmento o una secuencia representan en miniatura los procesos del texto como una unidad”⁴¹. A esta definición operativa del concepto, lo que es un primer acercamiento a un fenómeno reflexivo ampliamente abordado por diversas manifestaciones artísticas como la literatura, el teatro y el cine, hay que agregar otras precisiones que más adelante se abordarán en relación con el relato especular presente en *2046*.

La puesta en abismo constituye primeramente un relato metadieético. Este relato en segundo grado se encuentra supeditado a la diégesis o relato en primer grado. Además, la transición de un nivel narrativo a otro se produce ya sea por la mediación de una instancia intradieética o

³⁹ La otra categoría es la reflexividad cinematográfica, la cual se refiere al cine como institución al poner de manifiesto el dispositivo.

⁴⁰ « La réflexivité filmique désigne tous les jeux de miroir qu'un film est susceptible d'entretenir soit avec les autres films, soit avec lui-même », Jacques Gerstenkorn, en Sébastien Févry, *op. cit.*, p. 28

⁴¹ “*Mise-en-abyme* refers to the infinite regress of mirror reflections to denote the literary, painterly, or filmic process by which a passage, a section, or sequence plays out in miniature the processes of the text as a whole.” Robert Stam, *Reflexivity in film and literature. From Don Quixote to Jean Luc Godard*, *op. cit.*, p. XIV

por la de una instancia extradiegética, las cuales pueden al mismo tiempo delegar la narración de este palimpsesto, con sus propias características espacio temporales, a un segundo narrador. Otro factor importante es que el reflejo no opera forzosamente sobre la totalidad del relato, sino que puede incluso ser parcial y reflejar sólo ciertas partes o un aspecto significativo de éste (la estructura, el tema, el punto de vista de cierto personaje sobre la historia, etc.). Asimismo, la puesta en abismo tiene una duración o extensión menor al relato que la contiene, aunque no precisamente ofrece menos información que la diégesis.

Para el presente trabajo sólo es importante establecer las características de la puesta en abismo propia del relato cinematográfico en relación con este procedimiento narrativo presente en *2046*, aunque sin olvidar las aportaciones de otras disciplinas narrativas sobre el estudio de este mecanismo especular

Févry manifiesta que existen cuatro criterios para determinar la presencia de la puesta en abismo fílmica, los cuales se confrontarán con la presencia de este relato especular en el seno de *2046*. El primer criterio es la base de la propia construcción en abismo, pues se refiere a que ésta refleja el filme que la contiene. En el caso de *2046* esta reflexión homofílmica es extensiva a *Días salvajes* y *Deseando amar*, en la medida en que se ha considerado a la trilogía como una unidad significativa de acontecimientos no clausurados en relatos que sí lo están.

El segundo parámetro es que la reflexión ejercida refleja por lo tanto al conjunto del filme como unidad significativa, por lo que refleja el objeto mismo del relato. El tercero se refiere a que la puesta en abismo no se manifiesta únicamente como un relato enclavado en el filme. En *2046*, el metarrelato no se encuentra enmarcado por el relato primero, pues el filme comienza con el palimpsesto, una serie futurista escrita por Chow Mo Wan, quien es el protagonista del relato en primer grado. Durante el desarrollo del filme se esclarece el vínculo que une el relato primario y el metarrelato, con lo cual se infiere que, de acuerdo con la génesis de este último, existe una relación de dependencia narrativa del metarrelato respecto al relato marco que vehicula la vida de Chow Mo Wan, pues él es el autor de esta segunda obra. En este caso, el relato segundo cobra la forma de una serie de ficción homónima al filme.

Finalmente, el último criterio para corroborar que el metarrelato 2046 constituye una puesta en abismo es que éste reflexiona antes que todo en el enunciado del filme⁴², es decir, la historia que se narra en *2046*, así como la presencia de algunas referencias a *Días salvajes* y *Deseando amar*. Este mecanismo especular del enunciado se refiere a la capacidad del metarrelato de reflejar la historia contada y condensarla, por lo cual no se puede negar su carácter transtextual aunque la comunicación sea con el texto mismo. Las características de esta especificidad se expondrán en el desarrollo del análisis de esta serie futurista.

Una vez establecidas estas consideraciones preliminares sobre la construcción reflexiva presente en *2046*, es importante hacer otra acotación. De acuerdo con la tipología establecida por Sébastien Févry —quien retoma como criterio de clasificación las materias de expresión que vehiculan el relato cinematográfico—, se deduce que el metarrelato 2046 es una puesta en abismo heterogénea, es decir, este mecanismo reflexivo ocupa tanto el registro visual como el registro sonoro, aunque esto no excluye la presencia de ciertos tipos de puestas en abismo homogéneas. Asimismo, *2046* es una obra inserta en otra obra, la cual a pesar de ser una serie escrita, aprovecha la polifonía del filme. Esta traducción intersemiótica tiene repercusiones en la conformación del metarrelato que ahora adquiere las características y potencialidades de un relato audiovisual y puede vehicular un doble relato.

Como se ha visto en el análisis narratológico de *2046*, Chow Mo Wan es el narrador autodiegético del relato primero, quien se expresa a través de la voz *over*, mientras el relato audiovisual está a cargo del meganarrador. Sin embargo, Chow Mo Wan no es el narrador del metarrelato, sino únicamente su autor, esa instancia ajena al relato que en ningún momento se debe confundir con el sujeto de la enunciación. De lo anterior se derivan las siguientes preguntas: ¿quién narra? y ¿qué ocurre con el cambio de instancia narrativa? El japonés, protagonista de esta serie futurista en segundo grado, ocupa temporalmente su sitio como narrador delegado, es decir, narrador metadiegético, y a través de la voz *over* se expresa en el relato, mientras la banda de imágenes se mantiene a cargo del meganarrador.

⁴² Aunque Lucien Dällenbach manifiesta que existen tres tipos de objetos de reflejo —el enunciado, la enunciación y el código—, y por tanto tres tipos de puesta en abismo elementales, como bien señala Févry, sólo la puesta en abismo del enunciado puede dar cabida a un gran tipo de puesta en abismo —reduplicación simple, infinita y aporística).

Es necesario hacer una precisión significativa que se había señalado previamente. Las segundas obras pueden ser introducidas por una instancia extradiegética –cuando la instancia encargada de la enunciación no pertenece a la diégesis– o por una instancia intradiegética –la cual, como su nombre indica, es parte de la diégesis–. Como ya se mencionó en el párrafo anterior, Chow Mo Wan delega su papel de narrador a una segunda instancia narrativa, pero no se conoce la sujeción del metarrelato al relato primero hasta que se descubre que él es el autor.

Al comienzo del filme, la serie futurista 2046 ocupa la totalidad del registro fílmico, con lo cual oculta la existencia del relato primero al aparecer directamente frente a los ojos del espectador sin pasar por el filtro de un narrador delegado. El espectador ignora que el japonés no es más que un personaje de ficción respecto al relato primario, es decir, un narrador metadieético. Más tarde, cuando se introduce el relato primario con la despedida de Chow Mo Wan y Su Li Zhen –también llamada la Araña Negra–, continúa la inopia, pues aún se mantiene oculta la relación que se mantiene entre el relato marco y el metarrelato.

Esta inserción de 2046 sin aparecer ligada a una instancia diegética –intrusión en cierto modo transgresiva– conlleva una emancipación y autonomía de este metarrelato respecto al relato primario, con lo cual se intensifica la ruptura del universo espacio temporal que introduce este relato especular con el de la diégesis y la consecuente interrupción del flujo narrativo –una de las principales características de la puesta en abismo heterofílmica–.

Al evidenciar la instancia productora responsable de la enunciación de la segunda obra –2046–, el análisis de la reflexión ejercida por este relato especular no sólo se efectúa en el enunciado del relato primario sino en la enunciación de éste. Chow Mo Wan, en tanto instancia intradieética, posee la capacidad de producir una segunda obra encargada de reproducir el contenido de la diégesis –la relación de este protagonista con diversas mujeres y la consecuente nostalgia por la pérdida del amor–, con lo cual aprovecha para reflejar determinados elementos de la situación enunciativa del filme que la contiene, como el de la instancia productora y el de la propia instancia narrativa. La evidencia de la producción de la obra segunda y la manifestación del contexto que condiciona esta producción son características de esta puesta en abismo enunciativa⁴³ que refiere el metarrelato 2046.

⁴³ De acuerdo con Sébastien Févry, la puesta en abismo enunciativa procede en dos movimientos que permiten legitimar ambos relatos (el relato marco y el relato metadieético): “Primer movimiento. El relato marco establece

Aquí es pertinente introducir otras consideraciones: el lugar de emplazamiento de la puesta en abismo (ver estructura de *2046*) y la discordancia temporal de la presentación de los hechos en el segmento especular respecto al relato primario. Para esclarecer el papel que ambas variables desempeñan en la configuración de significado se expresará tanto su relación con el relato primario y los relatos de *Días salvajes* y *Deseando amar*, como la relación entre cada una de las partes del metarrelato con la historia que vehiculan.

Respecto a la posición de la puesta en abismo en *2046*, la serie futurista se integra al relato primario fragmentariamente, el metarrelato se conforma por pequeños segmentos narrativos que se alternan con el relato marco, en algunos momentos estos segmentos son introducidos por una instancia diegética en forma de relatos audiovisuales, con lo cual permanecen vinculados a la diégesis, y en otros se presentan con una autonomía plena, como inserciones a cargo de una instancia extradiegética. El orden de la distribución del metarrelato es la siguiente:

O. Créditos iniciales.

1. 2047

A. Todos los recuerdos son rastros de las lágrimas.

B. 24 de diciembre de 1966

2. Génesis de 2046 y presentación visual de los personajes:

- 2.1 El japonés
- 2.2 Lulú (*Días salvajes* y *2046*)
- 2.3 Su Li Zhen (*Días salvajes* y *Deseando amar*)
- 2.4 Lulú
- 2.5 Su Li Zhen
- 2.6 Su Li Zhen⁴⁴ (también llamada la Araña Negra, *2046*)

un contexto enunciativo. El contexto enunciativo establecido reenvía al contexto enunciativo inicial. Segundo movimiento. Para probar su valor y legitimar su función, el relato marco produce un relato engarzado”.

«Premier mouvement. Le récit cadre pose un contexte énonciatif. Le contexte énonciatif posé renvoie au contexte énonciatif initial. Deuxième mouvement. Pour prouver sa valeur et légitimer sa fonction, le récit cadre produit un récit enchâssé ». Sébastien Févry, *op.cit.*, p. 75

⁴⁴ En lo subsecuente, a este personaje se le llamará únicamente la Araña Negra, para diferenciarla de Su Li Zhen, protagonista de *Deseando amar*.

2.7 Wang Jing Wen (2046)

3. Lulú

C. 24 de diciembre de 1967

4. Bai Ling

5. 2047

D. 24 de diciembre de 1968

6. 2047

7. Lulú

E. 24 de diciembre de 1969

F. Cuando florecen las peonías ella se pone de pie y se marcha sin dar una respuesta.

G. Él no volvió como si estuviera en un largo viaje en tren que se dirige a un somnoliento futuro a través de una noche abismal.

8. 2046

O'. Créditos finales

9. 2046

Para determinar la implicación de la presencia de la obra segunda homónima del filme es preciso establecer que se pueden distinguir tres tipos de puesta en abismo de acuerdo con las posiciones claves de este mecanismo reflexivo en el relato: la puesta en abismo prospectiva o, en términos narratológicos, prolepsis—funciona como hilo conductor de la obra al reflejar el relato antes de su conclusión—, la retrospectiva o analepsis —como su nombre lo indica, se presenta una vez que los acontecimientos reflejados ya han ocurrido en el relato primario— y la retroprospectiva o anapropsis —refleja la historia descubriendo los hechos anteriores y los hechos posteriores a su punto de anclaje en el relato marco—. ⁴⁵

⁴⁵ Cfr. Lucien Dällenbach, *op. cit.*, pp. 77-87

En el caso del metarrelato 2046, el cual se encuentra conformado a su vez por otros relatos metadieéticos⁴⁶, se trata de una puesta en abismo retroprospectiva, pues hay acontecimientos en el relato reflectante que ya ocurrieron en la diégesis, como la muerte de Lulú y la presencia de Su Li Zhen en la habitación 2046, y otros que aún no suceden, como ciertos aspectos de la historia de Wang Jing Wen.

Gracias a esta característica, la construcción en abismo presente en *2046* evita ciertos problemas a los que se enfrentan la puesta en abismo prospectiva y retrospectiva. Cuando una puesta en abismo se sitúa al comienzo y enuncia con anticipación el contenido del relato primero elimina la intriga; por su parte, la puesta en abismo que únicamente es retrospectiva se limita a repetir lo que ya se ha presentado en el relato, lo cual se puede volver redundante. Claro que existen ciertos procedimientos que permiten regular y equilibrar estos inconvenientes en el relato.

En un sentido metafórico, esta puesta en abismo responde a todos aquellos secretos y recuerdos de Chow Mo Wan que fueron depositados en el hoyo donde se depositan los secretos y que remite al relato metadieético del que da cuenta este personaje en *Deseando amar*. La serie futurista 2046 adquiere un carácter plenamente reflexivo por su estructura análoga al filme, pues a la representación audiovisual del relato primero corresponde de igual forma la expresión del metarrelato por el registro sonoro y el registro visual.

Esta distancia ostensible entre el relato marco y el relato en segundo grado se manifiesta precisamente porque el metarrelato que es una serie escrita se vuelve polifónico y se revela por la banda sonora y la banda de imágenes transportando al espectador a un espacio y tiempo alejado de aquel de la enunciación. Esta ruptura en la diégesis se intensifica cuando el metarrelato 2046 es visualizado directamente en la pantalla y no es introducido por una instancia diegética.

Al ser una metarrelato, vehiculado en ocasiones por un narrador intradieético y en ocasiones por un narrador extradieético, 2046 tiene la capacidad no sólo de reflejar el contenido del

⁴⁶ El término metarrelato se emplea en este texto de acuerdo con la concepción de Gérard Genette (un relato dentro de otro relato), por lo cual se trata de un tipo de relato metadieético, y no como es concebido por Lucien Dällenbach, para quien el metarrelato es el segmento narrativo vehiculado por un narrador interno delegado, mientras los relatos metadieéticos serían aquellos que no se emancipan de la tutela narrativa del relato primero. *Cfr. Ibidem*, p. 66

relato, sino de interrumpirlo y suspenderlo, funcionando por momentos como una pausa narrativa, y al mismo tiempo introducir un factor de diversificación, de tal forma que hace girar la lectura que se efectúa del relato primero e influye en el proceso de interpretación. Como manifiestan Klaus Meyer y Sabine Schlickers: “La puesta en abismo (...) es un procedimiento narrativo de nivelación en el cual, por las analogías entre enunciaciones y enunciados que establece, pone en duda de manera paradójica los lineamientos de partida que garantizan la unidad de los elementos del relato”⁴⁷.

En *2046* no se pretende atenuar el carácter transgresor de determinados procedimientos reflexivos empleados a lo largo del filme. Por el contrario, la constante presencia de estos mecanismos que actúan en diferentes niveles es una reiteración de la construcción discursiva ante la que se halla el espectador. Esta acentuación pone en evidencia la calidad reflexiva de la que es objeto no sólo este filme, sino la trilogía completa.

Como señala Sébastien Févry: “Si existe una obra dentro de una obra, la cronología de la obra primera es suspendida. El lector liberado de la influencia narrativa del relato primero es más sensible al valor reflexivo de la obra inserta”⁴⁸, además, gracias a la cohesión interna que caracteriza a las obras como unidades de significado es más fácil percibir los elementos reflexivos y reconocer las correspondencias y las divergencias entre el relato primero y el relato en segundo grado.

Como se manifestó en párrafos precedentes, por momentos *2046* ocupa la totalidad de las materias de expresión del relato cinematográfico y en otros es vehiculado sólo por uno de los registros. Chow Mo Wan, autor de esta serie de ficción, hace referencias constantes desde la diégesis con voz *over*, pero, en tanto instancia autoral, permanece ajeno al relato en segundo grado. Por lo cual, para el análisis de este mecanismo reflexivo se recurrirá al empleo de dos columnas cuando ocupa la banda de imágenes y la banda sonora, así como la reproducción de algunos fotogramas o diálogos que evidencian el carácter especular de este metarrelato, es

⁴⁷ «La mise en abyme (...) est un procédé narratif de nivelage en ce que, par les analogies entre énonciations et énoncés qu'elle établit, elle met en question d'une façon paradoxale les lignes de partage qui garantissent l'unicité des éléments du récit.» Klaus Meyer y Sabine Schlickers, *op. cit.*, p. 93

⁴⁸ “S’il y a inclusion d’une oeuvre dans l’oeuvre, la chronologie de l’oeuvre première est suspendue. Le lecteur libéré de l’emprise narrative du récit premier est plus sensible à la valeur réflexive de l’oeuvre incluse.” Sébastien Févry, *op. cit.*, p. 64

decir, a pesar de ser una serie escrita, adquiere una forma audiovisual. Para el análisis, los relatos metadieéticos que integran la serie futurista 2046 no se presentarán en orden cronológico, el cual se puede ver en el capítulo anterior, sino de acuerdo a los segmentos de la historia que vehiculan.

a) El origen de 2046. Presentación de los personajes.

La puesta en abismo que constituye la serie futurista tiene como primer indicador la reproducción de la misma constelación de personajes y la introducción de algunos lugares que pertenecen a la diégesis, aunque con un cambio considerable en el decorado y en el vestuario pues se trata de una serie futurista. Esta oscilación espacio temporal, por obvio que parezca, es una indicación de lectura que permite al lector espectador separar la diégesis de la metadiégesis.

La presentación de la génesis del metarrelato es posterior a su aparición en el filme, por lo cual, es hasta este momento que el espectador establece la correspondiente relación de subordinación de la serie futurista respecto al relato marco que narra la vida de Chow Mo Wan. Esta manifestación del proceso creativo que interviene en el desarrollo de la segunda obra y el filme es importante. Chow Mo Wan participa en un nuevo proceso de enunciación y con voz *over* refiere el origen del metarrelato como una serie de ficción futurista desde el relato primero, manifestando algunas decisiones sobre su organización y creación a manera de comentarios, es decir, como metatextos autógrafos que agregan información; mientras el registro visual a cargo del meganarrador es ocupado por el metarrelato.

Al poner en evidencia el proceso de enunciación, el autor sólo se puede hacer visible al “fingir que permite intervenir en su propio nombre al responsable del relato, instituir un narrador, elaborar una figura autorial y endosarla a un personaje”⁴⁹, esta última es precisamente la forma en la que se introduce en *2046*.

La presencia de Chow Mo Wan enfatiza el proceso creador y pone en evidencia la diferencia entre la figura del autor y la del narrador. La legitimidad de este personaje como autor se

⁴⁹ Lucien Dällenbach, *op. cit.* p. 96

refuerza con la actividad del personaje en el relato, pues se trata de un periodista, quien también es escritor. Todo se vuelve más evidente cuando se intercalan las imágenes del metarrelato con las de la instancia productora y se visualiza el proceso creativo. El valor reflexivo de los comentarios metatextuales a cargo de Chow Mo Wan, en tanto narrador del relato primero e instancia autoral del relato segundo, expresan el modo de funcionamiento de la segunda obra y se establece la relación de similitud con la obra inserta, proporcionando una guía de lectura.

Los límites que establecen las fronteras entre el acto de contar y lo que es contado se desvanecen y truncan el orden y la unidad del conjunto narrativo y de la narración misma. Estas líneas de partida, que marcan la diferencia entre estos dos elementos de la situación narrativa, junto con el orden del ámbito de la narración y de lo narrado, constituyen lo que Meyer y Schlickers denominan la *doxa* del relato. “Toda violación deliberada de esta *doxa* del relato es sentida como una infracción a la norma, produciendo un efecto de extrañamiento fantástico o risible”⁵⁰ en el lector espectador, lo cual conlleva una distanciaci3n y por consecuencia una participaci3n activa en el proceso de construcci3n del texto.

En esta parte de la puesta en abismo que consiste en una especie de sumario introductorio, lo primero que se identifica son algunos de los personajes que participan en la historia que se cuenta en *Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046*: Lulú, Su Li Zhen, Su Li Zhen (la Araña Negra), Wang Jing Wen y el japonés (alter ego de Chow Mo Wan). Como se mencionó previamente, éstos sólo aparecen en las imágenes pero no son referidos por el relato sonoro.

⁵⁰ « Toute violation délibérée de cette doxa du récit est sentie comme une infraction à la norme, produisant un effet de bizarrerie soit fantastique soit bouffonne. » Klaus Meyer y Sabine Schlickers, *op. cit.*, p. 91

Registro visual

Chow Mo Wan sentado en un escritorio escribe. Varios hombres atraviesan un túnel y corren a toda prisa. Un hombre mira a través de cortinas transparentes, como si espicara. Una mujer mira también por esas cortinas.

Un hombre camina por un largo túnel, con luces amarillas y naranjas. Dos hombres conversan, uno de ellos es el japonés que apareció al inicio. En un espejo se refleja Lulú teniendo relaciones con un hombre.

Chow escribe con una pluma fuente.

Toma cenital de Su Li Zhen, la protagonista de *Deseando amar*, recostada en la cama del hotel donde alguna vez ella y Chow se encontraron. Lulú acostada con un hombre.

Aparece nuevamente Su Li Zhen, cierra la puerta de la habitación donde murió Lulú y se ve el número 2046. Luego aparece ella sobre una especie de mesa.

Medium shot de Su Li Zhen, la Araña Negra, sentada.

Medium shot de Wang Jing Wen recargada sobre un muro, fumando.

Registro sonoro

Yo dejé de salir. Algunos pensaron que había cambiado de forma de vida pero yo estaba escribiendo una historia llamada 2046. Trataba de hombres y mujeres que buscaban el amor arriesgando todo para llegar a un lugar llamado 2046.

H. — ¿Qué es eso? Vamos a 2046.

Lo hice extraño y erótico, pero sin cruzar la línea. Al gusto de los lectores.

A algunos no les gustaba porque lo miraban como ciencia ficción.

Pero para mí 2046 era el número de la habitación del hotel.

Todo era fruto de mi imaginación.

Algunas de mis propias experiencias encontraron su camino en ella

De este fragmento se retomarán las imágenes más significativas que están relacionadas con la reduplicación del relato en primer grado. El primer personaje que aparece vinculado con el filme es el japonés, pues el filme *2046* inicia con el metarrelato 2047, un relato liminar autónomo. Este personaje actúa como el vínculo de ese primer palimpsesto que apareció tras los créditos con la serie futurista 2046. Sin embargo, de acuerdo a su posición en el relato y en relación a la primera aparición de 2047, se trata de una analepsis, pues al comienzo del filme, el japonés se encuentra de regreso de 2046 (el lugar), mientras en este fragmento —el único de este sumario donde el metarrelato se expresa por ambos registros, el sonoro y el visual— un hombre le pide que vayan a este lugar donde se recuperan los recuerdos perdidos. Por otra parte, este acontecimiento no se encuentra en el relato primero, sino que se introduce a un personaje que más tarde el propio Chow Mo Wan identifica como él mismo.

Otros fotogramas importantes son aquellos en los que aparece Lulú (fotograma 106). En este momento del filme ya se produjo el encuentro de Chow Mo Wan y este personaje de *Días salvajes*. En el análisis del filme se pusieron de manifiesto los elementos que permitían relacionar a Lulú con su aparición en el primer filme de la trilogía. La aparición de estas imágenes constituye una prolepsis en el metarrelato, pues en ese momento del metarrelato aún no se narra la historia de este personaje. En cambio, en relación con la diégesis se trata de una analepsis, aunque parcial, pues sólo se ve que ella tiene relaciones con un hombre, sin embargo, no se debe olvidar en el momento en que se presentan estas imágenes Lulú ya está muerta.

Esta anticipación en el nivel metadieético apela a los goznes de la memoria del lector espectador, quien establece una relación entre el personaje y una situación determinada en la *diégèse*. Pese a ello, esta pequeña aparición no llega a ser reveladora, como ocurrirá posteriormente, cuando aparezca el relato metadieético dedicado a Lulú.



Fotograma 106. Lulú y su amante

La presencia de Su Li Zhen en el relato metadieético, quien salvo esta intromisión no aparece en *2046*, no debe desligarse del relato vehiculado por Chow Mo Wan: “Pero para mí 2046 era el número de la habitación del hotel”. Como se mencionó en el capítulo precedente, 2046 se refiere a muchas cosas, no sólo es el lugar al que llegan los hombres y las mujeres en busca de los amores perdidos, sino también es el título del filme y el título de la obra segunda, es al mismo tiempo el número de la habitación donde se producían los encuentros de Chow Mo Wan y Su Li Zhen en *Deseando amar* y el de la habitación donde se hospedaba Lulú, habitación con la cual después se vincularán otras mujeres importantes en la vida del protagonista.

Cuando la imagen de Su Li Zhen se contrapone a estas palabras de Chow Mo Wan, se establece inmediatamente el vínculo entre lo que él refiere y el amor que surgió entre ambos años atrás. Sólo que la puerta que ella cierra es la de la habitación que alquilaba Lulú, lo cual resignifica ese espacio, el cual se vuelve el centro de nuevos encuentros que siempre representan la nostalgia y añoranza por ese amor perdido e irrealizado. Además a lo largo de las imágenes de Su Li Zhen existe una transición significativa. La primera aparición remite directamente al personaje de la diégesis, vestida con su *qipao* y acostada en la habitación que Chow renta cuando se va a Singapur (fotograma 107). Más tarde, se presenta el momento en que ella cierra la puerta de la habitación 2046 y finalmente la toma de ella acostada convertida en una de las androides de la serie futurista 2046 (fotograma 108). Es el paso del personaje diegético al personaje metadiegético a través de marcas visuales que exponen el trasvase del personaje de un nivel narrativo a otro.



Fotograma 107. Su Li Zhen como personaje de la diégesis



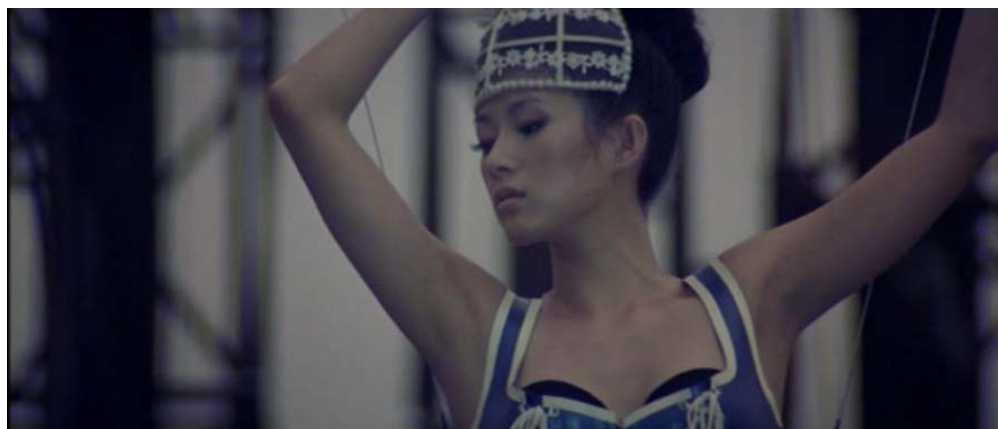
Fotograma 108. Su Li Zhen como personaje de la serie futurista 2046

Por otra parte, la presencia de la Araña Negra y Wang Jing Wen. La primera de ellas aparece como personaje de la diégesis, es más, se trata casi de una cita visual, de cuando ella está sentada en el restaurante en Singapur con Chow Mo Wan. Por el contrario, Wang Jing Wen aparece como personaje de la serie futurista, convertida en androide (fotograma 109). Esta toma presenta reminiscencias de otra presente en el relato primero.



Fotograma 109. Wang Jing Wen como androide en 2046

De la misma clase de estas imágenes es la aparición de Bai Ling como personaje de la serie futurista, y aunque no se presenta al mismo tiempo que este segmento, por sus características se sitúa en el mismo nivel de reflexión (fotograma 110). Además, como sucede con otros partes del metarrelato 2046, el registro sonoro es ocupado por Chow Mo Wan quien da cuenta del palimpsesto: “Jamás la volví a ver. Pero ella a veces aparece en mis historias”.



Fotograma 110. Bai Ling como personaje de la serie futurista.

b) Lulú

Este relato metadieético está dedicado únicamente al personaje del mismo nombre. De carácter polifónico, este palimpsesto da cuenta de la muerte de Lulú, hecho que pertenece a la diégesis de *2046*. En el relato primario, Chow Mo Wan refiere en voz *over* que poco tiempo después de mudarse a la habitación 2047 se enteró de lo que le había pasado a Lulú: “Una vez que me instalé allí descubrí lo que sucedió la noche anterior. Lulú fue apuñalada por su novio celoso. Un baterista del club. A Lulú le gustaba mucho, lo llamaba ave sin patas porque nunca aterrizaba. Todos los años Lulú siempre anduvo con tipos que eran “aves sin patas”. La mayoría de sus amores acabaron mal, pero no le importaban los finales tristes”.

El relato oral de Chow Mo Wan orienta la lectura de la imagen que se presenta ahora frente al espectador y, al mismo tiempo, este enunciado narrativo en segundo grado completa la información expresada por el narrador autodieético del relato primario. Asimismo, esta puesta en abismo retrospectiva, pues refleja acontecimientos que ya ocurrieron en la diégesis, ilustra las palabras de Chow.

Gracias a la información proporcionada previamente por este personaje, se puede asumir que Lulú primero se encuentra con su novio, de quien se despide. En su habitación, se encuentra ella con su amante, pero su novio observa toda la escena. Más tarde él la mata a puñaladas. Chow Mo Wan mencionó dos detalles que se reproducen en el relato especular: 1) el asesino de Lulú es su novio (fotograma 111) y 2) él la mató al clavarle un puñal en varias ocasiones (fotograma 112). A pesar de que la banda sonora únicamente es ocupada por “Oh! S’io potessi dissipare le nubi”, interpretada por María Callas, de la ópera *Il pirata*, de Bellini; en la banda de imágenes se muestran de forma clara estas dos puntualizaciones.



Fotograma 111. La sombra del novio de Lulú mientras la apuñala.



Fotograma 112. El novio de Lulú al abandonar la habitación.

Más allá de la representación de la historia de la muerte de Lulú, lo que muestra es el tema constante de los filmes: la nostalgia y la imposibilidad del amor, personas que lo buscan sin poder encontrarlo.

c) 2047: el pasado

Con este relato metadieético comienza el filme *2046*. *2047* es un relato que escribe Chow Mo Wan sobre la historia de Wang Jing Wen y su novio, un joven japonés. Más tarde, el propio Chow reconoce que en realidad esta historia es sobre lo que él siente por ella. La identificación llega a tal punto que se produce una metalepsis, es decir, una transgresión de los niveles narrativos, cuando Chow Mo Wan finge delegar al japonés la narración, pero es él quien se mantiene a su cargo.

Esta historia es al mismo tiempo reiterativa. En su primera aparición, el japonés, narrador protagonista metadieético, da cuenta de qué es 2046. Se trata de un lugar al que las personas viajan para recuperar recuerdos perdidos, pero nadie ha vuelto, excepto él.

Este relato en segundo grado, en esta primera parte, refleja lo que ha pasado Chow Mo Wan y las decisiones que ha tomado. En *Deseando amar*, cuando deja Hong Kong para ir a trabajar a Singapur y con ello asola la posibilidad de mantener una relación con Su Li Zhen. “¿Puedo preguntarle por qué dejó 2046?”, exclama el jefe del tren –quien en la diégesis es el papá de Wang Jing Wen–. Esta pregunta tiene una respuesta en *Deseando amar*. Chow Mo Wan le cuenta a Ping, su amigo, que cuando alguien tiene un secreto lo deposita en un hoyo y lo tapa, así nadie podrá saberlo jamás. El lugar 2046 es una metáfora de ese hueco donde fueron depositados los recuerdos del protagonista, por ello precisa viajar ahí, para reencontrarlos y poder recuperarlos. Este mismo relato metadieético se menciona en este fragmento de 2047:

Cuando en algún sitio me preguntan por qué me fui de 2046 doy una respuesta muy imprecisa. Antes, cuando la gente tenía secretos y no los quería compartir, subían a una montaña, buscaban un hueco en un árbol y susurraban el secreto después tapaban el agujero con barro. De esta forma nadie más jamás lo descubriría. Una vez me enamoré de alguien. Después de un tiempo ella no estaba allí. Me fui al 2046. Pensé que ella podría estar esperándome allí. Pero no pude encontrarla. Siempre me he preguntado si ella me amaba de verdad. Jamás lo supe. Quizá la respuesta es un secreto que jamás nadie sabrá.

En ese sentido, el metarrelato 2046 es el secreto que dejó Chow Mo Wan en Angkor Vat en la secuencia final de *Deseando amar* y los posteriores secretos de amores que debe guardar. Es tan íntimo, y como él mismo lo menciona: “Algunas de mis experiencias encontraron su camino en ella”. Por ello, no es casualidad que se repitan no sólo personajes y lugares, sino situaciones y hechos que permearon su vida y fueron trasladados a la serie futurista.

2047: el presente

En la segunda inclusión de 2047, lo que se presenta ya no es la referencia a ese viejo amor asociado con la habitación 2046 años atrás, sino con ese nuevo sentimiento que surgió tras su convivencia con Wang Jing Wen. En el relato primario, Chow Mo Wan, incluye a manera de comentario, es decir, un metatexto, algunas precisiones sobre este nuevo relato metadieético:

Los sentimientos pueden crecer en tu interior sin que te des cuenta. Yo lo sabía, pero ¿y ella? Ella siempre estaba preguntando si hubo algo que nunca cambió en

absoluto. Yo podía ver lo que había en el interior de su cabeza. Prometí escribir una historia para ella basada en mi observación. Algo para mostrarle lo que su novio pensaba. Como broma pensamos en llamarla 2047. Pero estaba siendo demasiado oblicuo, había empezado a sentir que no era sobre su novio en absoluto, más bien era sobre mí.

Como se puede apreciar, la introducción del relato en segundo grado está acompañada por estos comentarios de la instancia autoral, los cuales agregan información relevante que permite dirigir la lectura del metarrelato.

Es en este momento que se aprovecha la polifonía del relato fílmico, mientras en el relato sonoro Chow Mo Wan expresa con voz *over* algunas precisiones relacionadas con este palimpsesto –“Comencé a imaginarme a mí mismo como un japonés en un tren hacia 2046, enamorado de una androide con reacciones retardadas”–, el registro visual es ocupado por el relato metadieгético 2047. Es aquí donde se produce una metalepsis de autor, porque Chow Mo Wan, en tanto sujeto de la enunciación, finge ceder su papel de narrador al japonés, pero en realidad lo conserva.

Este segmento del metarrelato refleja el nuevo amor de Chow Mo Wan, un nuevo amor no correspondido. En 2047, nuevamente en la figura del jefe del tren, se menciona algo que previamente había dicho Chow Mo Wan en el relato primero: “Las cosas pueden crecer en tu interior sin darte cuenta de ellas”.

Asimismo hay otra parte del relato que es articulado por el japonés que remite al contenido narrativo de 2046. Con voz *over* refiere:

En el párrafo 201 de la guía de pasajeros se advierte que en el área 1224-1225 hace especialmente frío. La calefacción del tren no será suficiente. Se aconseja a los pasajeros que se abracen para mantener el calor. Como yo era el único pasajero me abracé a mi androide asistente de cabina. Me pregunto si es su mecanismo o es sólo mi imaginación pero noto una respuesta cálida en su cuerpo artificial.

Como se mencionó en el análisis del último filme de la trilogía, esta fecha se refiere a la Navidad y a la Nochebuena, en estas dos celebraciones Chow Mo Wan siempre se encuentra ante un nuevo encuentro: Lulú, Bai Ling, Wang Jing Wen... Cada año está caracterizado por la celebración de estas fechas con una nueva mujer, quienes terminan como personajes de la serie futurista.

Este nuevo amor no deja de ser un intento por recuperar el que él perdió, con voz *over*, el japonés da cuenta de esto:

Cuando en algún sitio me preguntaban por qué dejé el 2046 les daba una respuesta vaga. Una vez me enamoré de alguien. No puedo dejar de preguntarme si me quería o no. Encontré a una androide que se parecía a ella. Pensé que el androide podría darme la contestación.

A pesar de hablar de lo que ocurre en la actualidad con Wang Jing Wen, no deja las referencias al pasado: “Vente conmigo”, como lo que alguna vez le dijo a Su Li Zhen. EL japonés se da cuenta de que la androide no le responde, en realidad es que tiene reacciones retardadas, al final se da por vencido. Chow Mo Wan se percata que Wang Jing Wen no lo ama y la deja partir. De lo anterior se deduce que se trata de un segmento prospectivo respecto al relato primero, el darse cuenta de que ella no lo ama, lo lleva a proponerle que regrese con su novio. Este cambio en la historia esta precedido por lo que el metarrelato dejaba entrever, que Chow Mo Wan acepta que no es correspondido.

2047: el futuro

Así como Chow Mo Wan desiste de su amor por Wang Jing Wen y se va en la Nochebuena mientras ella habla con su novio, en el metarrelato el japonés deja el tren y cesa sus intenciones de que la androide se vaya con él.



Fotograma13. Chow Mo Wan observa a través de una ventana a Wang Jing Wen.



Fotograma 114. El japonés deja el tren.

Como bien acota Lucien Dällenbach: “Sometido a la jurisdicción del contexto que lo precede, el reflejo retroprospectivo puede volverse sobre tal contexto, sobreañadiéndole su propio sentido y actuando sobre la continuación del texto, situado ya bajo su jurisdicción temática”⁵¹.

Después de haber profundizado en el enunciado reflejado y el enunciado reflejante, es importante establecer algunas condiciones específicas de este procedimiento reflexivo. “En cuanto segundo signo, en efecto, la *mise en abyme* no sólo hace que destaquen las intenciones significantes del *primero* (el relato que vehicula), sino también pone de manifiesto que éste (no) es (sino) signo y que proclama como tal un tropo cualquier aunque con un vigor centuplicado por su tamaño”⁵². Parfraseando el enunciado anterior, la puesta en abismo presente en *2046* hace evidente que se trata de una construcción en la que intervienen decisiones externas que dan sentido al discurso, es gracias al montaje que un filme adquiere este sentido.

La impresión de realidad del cine que el espectador experimenta se ve cuestionada con este tipo de procedimiento, que pone en evidencia no sólo su construcción, sino la génesis del relato mismo. Esa sensación de estar ahí aunque no se esté desencadena en el espectador un proceso a la vez receptivo y afectivo de participación. ¿Qué tipo de implicaciones conlleva la disposición de los elementos en el relato fílmico? En *2046* esta afección determina el proceso de lectura que lleva a cabo el espectador. Este simulacro de realidad se ve alterado y afectado

⁵¹ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 86

⁵² *Ibidem.*, p. 74

La puesta en abismo responde al relato de dos maneras: por una parte revela el modo de funcionamiento del relato primero y pone en evidencia su estructura, y por otra puede oscurecer y enturbiar la unidad de la obra al desdoblar su acción o al reagrupar fragmentos que parecían inconexos.

Como parte de la significación que la puesta de abismo aporta a la lectura del relato primero, se debe considerar el grado de analogía existente entre el relato reflectante y el relato reflejado. Como se ha mencionado, no siempre el reflejo es una copia, sino una analogía o mantiene una relación de correspondencia parcial. Es evidente que el relato segundo no puede contener toda la información del filme a causa de su extensión, por lo cual normalmente la condensa.

La presencia del metarrelato 2046 permite que el filme converse consigo mismo, se responde por momento y se complementa en otros. En ocasiones se omiten ciertos elementos del enunciado narrativo en primer grado para mantener el interés. Otra función de la estructura abismada es brindar dinamismo al relato, fragmentarlo al intercambiar el tiempo y el espacio de la diégesis por el de la metadiégesis.

Cuando el advenimiento de un tiempo o un lugar no tiene relación de contigüidad con el relato primero se intensifican las rupturas espacio temporales en el nivel de la diégesis. Este efecto de distanciamiento implica que no se adhiera del todo al espectador a la representación, sino que él mismo conserve una separación frente a lo representado.

Como se mencionó, en *2046* la representación inserta adquiere cierta autonomía respecto al relato primero al desconocerse el vínculo que lo une y ser presentado al comienzo del filme por una instancia extradiegética, el meganarrador fílmico. Emancipado parcialmente de la tutela narrativa del relato primero, más tarde se subordina al relato primero al ser introducido por una instancia diegética, la cual posee la capacidad de producir una obra segunda sensiblemente idéntica a aquella que enuncia el título del relato marco: 2046.

La serie futurista 2046 adquiere su carácter plenamente reflexivo por su estructura análoga al filme, es decir, que a la representación audiovisual del relato primero corresponde de igual forma el metarrelato audiovisual.

De tal forma que el lector se vuelve más sensible al valor reflexivo de la obra por las constantes evidencias a la situación enunciativa y por las rupturas diegéticas, aunado a que la obra se

encuentra desprovista de la cohesión interna que la caracteriza. *2046* no simplifica la complejidad del original, por el contrario, introduce otro nivel de significación que permea la totalidad de la obra. Al relato segundo corresponde la tarea de hacer más compleja la primera lectura.

Conclusiones

Aproximarse a las películas *Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046*, de Wong Kar Wai, implica una invitación al espectador para mantener una actitud crítica ante el fluir incesante de las imágenes que se le presentan. En tanto objeto estético, el observador competente podrá adentrarse al crisol de posibilidades que la lectura de estos filmes ofrece y finalmente participar en el proceso de creación de significado. Cada lector encontrará determinados valores estéticos, sin embargo, no se debe olvidar que cada obra ofrece algunas sugerencias para llevar a cabo su lectura.

Aunque los relatos en estos tres filmes mantienen el orden cronológico de los acontecimientos, empero con la presencia de pocas anacronías de gran valor informativo, la complejidad de la lectura se encuentra no sólo en la disposición de las secuencias, como ocurre en *2046* con la presencia del metarrelato y la constante interrupción de la diégesis, sino en los planos y en las partes de filme de medida inferior al plano relacionados con la composición de la imagen. La organización de los objetos de montaje no sólo por ordenación y duración, sino por yuxtaposición, no puede desligarse de la significación de la trilogía: ¿qué significa que se alternen imágenes de Chow Mo Wan con las del japonés en el tren que viaja a 2046?

Frente a la preocupación del cine mimético por usar el montaje y contribuir a mantener la impresión de realidad que, en términos de Walter Benjamin, sufraga la enajenación del hombre, el cine crítico expresivo produce una conciencia crítica que incita al espectador a participar activamente frente a lo que ocurre en la pantalla. Como señala Mario Pezzella:

Si el cine crítico-expresivo tiende a exhibir la imagen como imagen y la apariencia como apariencia, solicitando la participación crítica del espectador, el cine espectáculo enseña la apariencia en cuanto “realidad”, atenuando hasta el límite de lo posible la diferencia entre “ficción” y “realidad”.⁵³

La presencia de imágenes fragmentadas, cuya composición resulta compleja, en los tres filmes analizados del cineasta hongkonés –*Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046*– requieren una continua labor de interpretación por parte del lector espectador, quien adquiere conciencia de la artificialidad de la imagen. Como se ha visto, la constante aparición de espejos que cambian la

⁵³ Mario Pezzella, *op. cit.*, p. 32

disposición de los elementos en el espacio y que además son los intermediarios de la representación, pues dan cuenta de la acción ocurrida en los espacios contiguos, así como los efectos de reduplicación de la imagen, son elementos que contribuyen a esta participación activa del espectador.

La discontinuidad del cine se reitera con la fragmentariedad del relato, como si se tratara de una memoria, lo cual se aprecia cuando el discurso narrativo es interrumpido intempestivamente por el metarrelato sin pasar por una instancia diegética que permita atenuar el paso de un nivel narrativo a otro, minando la aparente percepción mecánica de continuidad que pretende establecer el cine espectáculo, o con la reiteración del uso de intertítulos en los tres filmes a cargo del meganarrador, los cuales permiten no sólo organizar el contenido narrativo sino que en algunas ocasiones lo reflejan como puestas en abismo gráfica.

La reflexividad dentro del campo del cine y otras artes es el proceso por el cual un filme resalta el proceso de producción, de recepción, su relación con otros textos y evidencia la calidad de construcción por medio del montaje del que es objeto. En *Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046* existen diversos recursos reflexivos, tanto de la reflexividad cinematográfica como de la reflexividad fílmica, que actúan en diferentes niveles de reflexión sobre la construcción fílmica, los cuales se agrupan en: a) referencias al dispositivo cinematográfico, b) elementos transtextuales, c) marcas de la enunciación y d) puesta en abismo.

Gracias a todos estos mecanismos reflexivos presentes en *Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046* que evidencian la operación del montaje, el espectador, de quien se exige una actitud activa, mantiene un constante trabajo de lectura e interpretación de lo que se muestra en la pantalla y es invitado a vivir la experiencia de la discontinuidad que caracteriza al cine.

a) Dispositivo cinematográfico

Dentro de esta categoría se encuentran las manifestaciones reflexivas que hacen referencia al hecho cinematográfico. En el caso de los tres filmes analizados, la marca más importante se encuentra en las segundas pantallas, es decir, aquellos elementos que por analogía a la pantalla de cine, en la cual el espectador ve proyectado el filme, permiten reproducir la imagen.

En la trilogía conformada por *Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046* se encuentra la presencia de dos tipos de intervención de estas pantallas: los espejos y los reencuadres producidos por el empleo de los marcos de las puertas y las ventanas. Hay que recordar ambos intermediarios en la representación, pues tienen características muy específicas en los filmes. Del primer tipo, que son los espejos, en algunas ocasiones permiten reenviar doblemente la imagen, en ocasiones más de dos veces. Esta multiplicación del objeto representado en el encuadre pone de manifiesto la calidad de reproducción propia del filme. Asimismo, otro empleo de los reflejos es cuando se utilizan para introducir el fuera de campo, como instancias liminares de la acción que está a punto de desarrollarse en la escena. Hay que añadir otro tipo de mediación, cuando el reflejo ocupa el campo; con ello, los elementos que estaban fuera del campo se desvelan frente al espectador, quien acude a una doble mediación sobre lo que ve. Cabe destacar que la reflexión ejercida por la presencia de los espejos es muy puntual, a diferencia de otros mecanismos reflexivos.

Si el encuadre cinematográfico ya se encuentra condicionado por los límites del cuadro que establece el soporte fílmico, en los tres filmes analizados estas marcas se encuentran doblemente representadas por el empleo de marcos –ventanas, puertas, marco del espejo, entre otros– en la composición de la imagen. La constante reiteración de los contornos devuelve al espectador las restricciones del cine para reproducir la realidad, ese efecto que pretende el cine espectáculo.

En *Días salvajes* la presencia de estos marcos aún es muy sutil, se puede recordar a Yuddy cuando baila en su habitación. La presencia de estos límites impuestos por el decorado amplía al mismo tiempo la distancia frente a lo representado, como se mencionó durante el análisis. *Deseando amar*, por el contrario, presenta estas mediaciones constantemente. En muchas ocasiones la acción que se desarrolla en la escena apenas se deja entrever por algunas puertas o ventanas abiertas que confinan la representación a una pequeña parte del cuadro. No se puede negar la calidad de filtro informativo que muchos de estos contornos establecen. El espectador junto con el sujeto de la enunciación permanecen siempre alejados, como si fueran espías de lo que acontece. Esta distancia es aún más evidente cuando, aunado a esto, existen otros elementos del decorado que median la representación, como las cortinas.

b) Elementos transtextuales

Dentro de la categoría de la reflexividad fílmica, se encuentra la reflexividad heterofílmica, caracterizada por la comunicación que establece un texto con otros textos. En *Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046* las huellas textuales son muchas y se refieren no sólo a textos alógrafos, sino a otros filmes del propio autor. Entre ellas, los engarces son muchos. El universo transtextual que caracteriza a esta trilogía va desde el paratextualidad hasta la metatextualidad.

En relación con la categoría paratextual, un primer elemento de análisis son los títulos y los intertítulos que refieren a los filmes mismos. Un ejemplo claro es la reproducción del título del filme *2046* que también da nombre a la serie de ficción escrita por Chow Mo Wan. Asimismo, los intertítulos que reflejan el contenido narrativo de la secuencia audiovisual a la que preceden, así como las analogías a filmes anteriores.

En la categoría intertextual, la cita de varios relatos metadieéticos expresados por los propios personajes o por el narrador —la historia del pájaro sin patas o el hoyo donde se depositan los secretos—, los cuales se repiten en los tres filmes —*Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046*— y al mismo tiempo ayudan a cohesionar las relaciones entre los relatos que cada filme cuenta. Asimismo, existe la alusión a otros textos como *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais que se presenta al final del filme *Deseando amar*. Otro ejemplo es la secuencia de Chow Mo Wan y Su Li Zhen sentados en el asiento trasero de un taxi en este mismo filme, la cual es una alusión a la secuencia que se presenta en *Happy Together* y al mismo tiempo se retoma en *2046*. Cabe destacar que en estos tres filmes Tony Leung es quien interpreta al protagonista.

Por otra parte, como se mencionó durante el análisis de la puesta en abismo presente en *2046*, la figura de Chow Mo Wan como autor de la segunda obra homónima del filme, los comentarios que hace al margen del metarrelato constituyen comentarios que se encuentran dentro de la categoría de la metatextualidad, cuya característica principal es que comenta una serie que es escrita dentro del propio filme. El tema de la transtextualidad podría ser abordado en otro trabajo de investigación, pues sin duda es muy vasto.

c) Marcas de la enunciación

El trabajo del meganarrador, más que esa instancia que disimula la mediación, se desvela como el sujeto que enuncia a través de constantes marcas —como los intertítulos o la interpelación que se produce entre los personajes y el gran imaginador en *Días salvajes*— que permiten

identificar la presencia de un organizador del material filmico. Sobre este último caso, los personajes se cuestionan algo a través del relato oral y más tarde en el filme, el meganarrador, como una especie de respuesta a esos cuestionamientos que quedaron como incertidumbres, muestra al espectador la respuesta a esas incertidumbres por medio del relato visual y, en ocasiones, a través de ambos registros.

Dentro de estas marcas sería pertinente incluir la figura de la metalepsis, que como se explicó hace referencia a la transgresión de los niveles narrativos. En esta trilogía conformada por *Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046* están presentes dos tipos de esta figura narrativa. La primera se aprecia cuando Chow Mo Wan, en tanto autor de la obra segunda incluida en el último filme, finge ceder nuevamente la voz al japonés para que dé cuenta de los hechos, pero es él quien asume el papel de este personaje como narrador. Por otra parte, en *Días salvajes* y *Deseando amar*, considerando que se trata de relatos clausurados de acontecimientos que no lo están, Rebecca Pan interpreta a dos personajes diferentes, lo cual se considera una metalepsis de personaje.

d) Puesta en abismo

La puesta en abismo presente en *2046*, cuyo propósito es reflejar a la obra misma, es otro de los mecanismos reflexivos presentes en los filmes de Wong Kar Wai. En *2046* este procedimiento narrativo se manifiesta a través de la totalidad de las materias de expresión, por lo cual se habla de una puesta en abismo heterogénea, aunque no excluye la presencia de algunas puestas en abismo homogéneas, como aquellas que se expresan en los intertítulos.

La construcción en abismo pone de manifiesto que así como la serie futurista escrita por Chow Mo Wan es resultado de un proceso creativo y que obedece a determinadas elecciones durante este proceso, sucede lo mismo con el filme que el espectador ve en la pantalla. Esta evidencia no sólo del reflejo del enunciado, sino la manifestación del proceso de enunciación exigen la participación crítica del espectador, quien no puede negar la elaboración discursiva que permea claramente el umbral de la diégesis.

Aunada a esta puesta en abismo heterogénea, se encuentran un par de puestas en abismo homogéneas, es decir, que sólo se expresan por una de las materias de expresión que conforman el discurso filmico. Ambas son gráficas pues se encuentran dentro del filme a manera de texto. La primera de ella es el título de *2046*, el cual remite al contenido del filme,

pero no sólo a la creación del metarrelato 2046 sino al lugar donde se depositan todos los recuerdos del personaje. Asimismo, como lo expresa el propio autor, hace referencia al año en que termina el plazo que estableció China para que Hong Kong se integrara nuevamente al territorio sin cambiar su régimen político y económico. Las otras puestas en abismo son las que se aprecian en algunos intertítulos, los cuales, como se ha mencionado antes, reflejan el contenido narrativo del segmento audiovisual al que preceden.

Una vez establecidos los principales tipos de mecanismos reflexivos presentes en la trilogía *Días salvajes*, *Deseando amar* y *2046*, es importante hacer hincapié que la reflexividad es ante todo una postura, pues la impresión de realidad es sólo un elemento más de la representación y no el fin en sí mismo. Mientras el cine mimético espectáculo busca la fascinación del espectador y su actitud pasiva ante la fidelidad mimética que este tipo de filmes buscan alcanzar, el cine crítico estimula la participación activa en la creación de significado que es indispensable para alcanzar la conformación de objetos estéticos. Roman Ingarden escribió:

La obra de arte requiere un agente existente fuera de ella, es decir, un observador, que la haga –según mi expresión– concreta. A través de esta actividad de apreciación co-creadora el observador, como se dice comúnmente, interpreta la obra o, como prefiero decirle yo, la reconstruye en sus características efectivas, y al hacerlo de algún modo bajo la influencia de sugerencias de la propia obra, rellena su estructura esquemática, completando al menos en parte las zonas de indeterminación y actualizando distintos elementos que hasta allí se encuentran sólo en estado potencial.⁵⁴

Frente a ello, los lectores competentes podrán acercarse a las obras artísticas con una actitud estética que busque potenciar las cualidades que la propia obra brinda.

⁵⁴ Roman Ingarden, “Valor artístico y valor estético”, en Osborne, *Estética*, México, FCE, pp. 72 y 73

Bibliografía

Allen, Graham, *Intertextuality: The New Critical Idiom*, London, Routledge, Taylor and Francis Group, 2000, 238 pp.

Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, España, Paidós comunicación cine, 2000, 322 pp.

Arroyo, Erika, *Desenredando la madeja. Transtextualidad en Fanny y Alexander de Ingmar Bergman*, Tesis Licenciatura en Ciencias de la Comunicación-UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Asesor: Marcos Enrique Márquez Pérez, México, 2009, 97 pp.

Arnheim, Rudolf, *El cine como arte*, España, Paidós Comunicación Cine, 1996, 168 pp.

Aumont, Jacques, *Análisis del film*, España, Paidós comunicación cine, 1990, 311 pp.

Aumont, Jacques, et. Al., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*, Argentina, Paidós Comunicación Cine, 2008, 329 pp.

Aumont, Jacques, *La imagen*, España, Paidós Comunicación, 1992, 336 pp.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985, 164 pp.

Barthes, Roland, et. al., *Análisis estructural del relato*, Argentina, Editorial Tiempo Contemporáneo, Colección Comunicaciones, 1974, 208 pp.

Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI editores, 1978, 247 pp.

Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, España, Paidós, 1993, 352 pp.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1987, 357 pp.

Baudrillard, Jean, *El crimen perfecto*, España, Anagrama, Colección Argumentos, 2000, tercera edición, 203 pp.

Bauman, Zygmunt, *La posmodernidad y sus descontentos*, España, Akal, 2001, 256 pp.

Beristáin, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México, UNAM. 1996.

Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, Novena Edición, 2006, 520, pp.

Beristáin, Helena, *El horizonte interdisciplinario de la retórica*, México, UNAM. 2001.

Beristáin, Helena y Gerardo Ramírez Vidal (compiladores), *La dimensión retórica del texto literario*, México, UNAM, 2003.

Beristáin, Helena y Gerardo Ramírez Vidal (compiladores), *Los ejes de la retórica*, México, UNAM, 2005.

Beuchot, Mauricio, *Posmodernidad, hermenéutica y analogía*, México, Porrúa, Colección: Las ciencias sociales, 1996, 181 pp.

Bitti, Ricci, *La comunicación como proceso social*, México, Grijalbo, 1990, 290 pp.

Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, España, Paidós Cine, 1996, 364 pp.

Brünner, José Joaquín, *Globalización cultural y posmodernidad*, Chile, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Carrillo, Angélica del Rocío, *Recreación de la imagen: del cine al videoclip. De El año pasado en Marienbad a To the end*, Tesis Licenciatura Ciencias de la Comunicación-UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Asesor: Marcos Enrique Márquez Pérez, México, México, 2007.

Cruz, Juan Cristóbal. *Imagen: ¿signo, icono o ídolo? De la imagen a la representación política*, México, Siglo XXI Editores, 2009, 117 pp.

Dällenbach, Lucien. *El relato espectacular*, España, Visor: Literatura y Debate Crítico, 1991, 226 pp.

De Baecque, Antoine, compilador; *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización. Takeshi Kitano, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Wong Kar-Wai*, Pequeña antología de *Cahiers du Cinéma 4*, España, Paidós comunicación cine, 2006, 309 pp.

Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, España, Gedisa editorial, Biblioteca de educación. Herramientas universitarias, 2006, primera edición, 233 pp.

Eco, Umberto, *Interpretación y sobreinterpretación*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1995, 164 pp.

Eco, Umberto, *Obra abierta*, España, Planeta-Agostini, 1992, 351 pp.

Fabbri, Paolo, *El giro semiológico. Las concepciones del signo a lo largo de la historia*, España, Gedisa Editorial, Colección El Mamífero Parlante, 2004, 157 pp.

Fevry, Sébastien. *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*. Belgique Éditions de CÉFAL, Col. Grand Écran Petit Écran, 2000.

García Jiménez, Jesús, *Narrativa audiovisual*, España, Cátedra, 1996.

Gaudreault, André; Jost, François; *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, España, Paidós comunicación cine, 1995, 172 pp.

Genette, Gérard, *Figuras III*, España, Editorial Lumen, Colección: Palabra Crítica, 1989, primera edición, 338 pp.

Genette, Gérard, *Ficción y dicción*, España, Editorial Lumen, Colección: Palabra Crítica, 1993, primera edición, 122 pp.

Genette, Gérard, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, Serie Breves, 2004, 155 pp.

Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, España, Cátedra, Serie: Crítica y estudios literarios, 1998, 117 pp.

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, España, Taurus, Serie: Teoría y Crítica Literaria, 1989, 519 pp.

Genette, Gérard, *Umbrales*, México, Siglo XXI, Serie: Lingüística y teoría literaria, 2001, primera edición, 364 pp.

Gide, André, *Journal 1889-1939*, France, Librairie Gallimard, 1949, 1372 pp.

Gutiérrez Pantoja, Gabriel, *Metodología de las ciencias sociales I*, México, Harla, Colección de textos universitarios en Ciencias Sociales, 1984.

Gombrich, E. H., *La imagen y el ojo*, Madrid, Editorial Debate, 2000.

Gómez, Francisco Javier, *Wong Kar-wai. Grietas en el espacio-tiempo*, España, Akal, Cine, 2008, 142 pp.

Gutiérrez San Miguel, Begoña. *Teoría de la narración audiovisual*, España, Cátedra, Signo e imagen, 2006, 363 pp.

Hernández Sampieri, Roberto, *Metodología de la investigación*, México, Mc Graw Hill Interamericana, 1998.

Hill, John; Church, Pamela; *World Cinema, Critical Approaches*, United States, Oxford University Press, 2000, 234 pp.

Hutcheon, Linda, “Metafictional Implications for Novelistic Reference”, en Anna Whiteside y Michael Issacharoff (ed.), *On Referring in Literature*, (en línea), Estados Unidos, Indiana University Press, 1987, pp. 1-13. Dirección URL:

https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/4356/3/On_Referring_In_Literature_metafictional%20implications%20for%20novelistic%20reference.pdf [Consultado: 20 de diciembre de 2010].

Ingarden, Roman, “Valor artístico y valor estético”, en Osborne, *Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, pp. 71-97.

Inser, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, España, Taurus, Colección Persiles, Serie Teoría crítica y literaria, 1987, 357 pp.

James, Henry, “El arte de la ficción”, en Besant, Walter; James, Henry; y Stevenson, Robert Louis; *El arte de la ficción*, México, UNAM, Col. Pequeños grandes ensayos, 2008, pp. 75-119.

Jauss, Hans Robert, *Toward an aesthetic of reception*, Minneapolis, University of Minnesota, 1982, 231 pp.

Jost, Francois, “Les mondes de l’image: entre fiction et réalité », en *Revista Fronteiras*, (en línea), Estudios mediáticos, Vol. VI, N° 2, julio-diciembre 2004, pp. 7-24. Dirección URL: revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/fronteiras/article/view/.../2899

Limoges, Jean-Marc, *Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus*, Université Laval (en línea). Dirección URL : <http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/miroir/limoges.pdf> [Consultado: 15 de octubre de 2010].

Lozano Rendón, José Carlos, *Teoría e investigación de la comunicación de masas*, México, Alambra Mexicana, 1977.

Luiz Cervo, Amado, *Metodología científica*, México, Mc Graw Hill, 1980.

Márquez Pérez, Marcos Enrique, y Carrillo Torres, Angélica del Rocío, “La Gioconda en México”, en *Espejismos de papel. La realidad periodística*, México, UNAM, 2006, pp. 13-48

Márquez Pérez, Marcos Enrique, “Acerca del significado de las imágenes periodísticas”, en *Espejismos mediáticos*, México, UNAM, 2009, pp. 39-55

Martínez Hernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.

Meyer-Minnemann, Klaus; Schlikers, Sabina; “La mise en abyme en narratologie”, Pier, John ; Berthelot, Francis (coord.), en *Narratologies Contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, (en línea), París, Éditions des archives contemporaines, 2010, pp. 91-108.
Dirección URL:
http://books.google.com.mx/books?id=I6xJT3vIFeMC&pg=PA91&dq=la+mise+en+abyme+en+narratologie&hl=es&ei=qUIvTcWoE4y4sA0OmM3rCA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=true [Consultado: 10 de enero de 2010].

Moreira, Ludmila, *The ambivalent identity of Wong Kar-wai's cinema*, (en línea), Montréal, Université de Montréal, Thèse de Doctorat, 2009. Dirección URL: https://papyrus.bib.umontreal.ca/.../Moreira_Macedo_de_Carvalho_Ludmila_2009_these.pdf [Consultado: 20 de noviembre de 2010]

Morris, Charles, *Fundamentos de la teoría de los signos*, España, Paidós comunicación, 1985, primera edición, 121 pp.

Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen 1*, España, Paidós comunicación cine, 2002, 265 pp.

- Nietzsche, Friedrich, *Escritos sobre retórica*, Trotta, 2000, 230 pp.
- Nuñez, Rafael y Enrique del Teso, *Semántica y pragmática del texto común*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, España, Alianza Editorial, 1979.
- Pezzella, Mario, *Estética del cine*, España, Antonio Machado Libros, La balsa de la Medusa/Léxico de estética, 168 pp.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI/UNAM, Serie: Lingüística y teoría literaria, 2008, cuarta edición, 191 pp.
- Romero, Lourdes, “Anacronías: el orden temporal en el relato periodístico”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 169, julio-septiembre de 1997, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México.
- Romero, Lourdes, “El pacto periodístico”, en *La realidad construida en el periodismo*, México, Miguel Ángel Porrúa/ UNAM, 2006, 51-68 pp.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995, 112 pp.
- Stam, Robert; Miller, Toby (editors); *Film and Theory, An Anthology*, Great Britain, Department of Cinema Studies, New York University, Blackwell Publishers, 2000, 862 pp.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy; *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. España, Paidós comunicación cine, 1999, 271 pp.
- Stam, Robert, *Reflexivity in film and literature. From Don Quixote to Jean Luc Godard*, New York, Columbia University Press.
- Takeda, Kiyoshi, “Le cinema auto-réflexif: quelques problèmes méthodologiques », en *Iconics*, (en línea), Japan Society of Image Arts and Sciences, 1987, pp. 83-97. Dirección URL: <http://ci.nii.ac.jp/els/110006677130.pdf?id=ART0008702381&type=pdf&lang=en&host=cin>

ii&order_no=&ppv_type=0&lang_sw=&no=1314156583&cp= [Consultado: 13 de enero de 2010].

Walker, Deborah A., *Self-reflexivity and the Construction of Subjectivity in contemporary French cinema (Alain Resnais)*, (en línea), Auckland, Tesis de Doctorado, The University of Auckland, 2001.
Dirección URL:
<http://researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/handle/2292/378/02whole.pdf?sequence=9>
[Consultado: 24 de febrero de 2010].

Walter, Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, 127 pp.

Yueh-yu, Emilie; Wang, Lakee; *Transcultural Sounds: Music, Identity and the Cinema of Wong Kar-wai*, Hong Kong, David C. Lam Institute for East-West Studies (LEWI), Working Paper Series, 2007, 16 pp.

Zavala, Lauro, *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, México, UACM, Colección *Al margen*, 2007, 395 pp.

Zavala, Lauro, *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México, UAEM, tercera edición, 2006, 194 pp.

Zavala, Lauro, *Manual de análisis narrativo. Literario, Cinematografía, Intertextual*, México, Editorial Trillas, 2007, 200 pp.

Días Salvajes (Days of being wild, 1990, 95 min.)

Dirección: Wong Kar Wai

Producción: In-Gear Film

País: Hong Kong

Reparto: Leslie Cheung, Andy Lau, Tony Leung, Maggie Cheung, Carina Lau, Jacky Cheung.

Deseando amar (In the mood for love, 2000, 98 min.)

Dirección: Wong Kar Wai

Producción: Jet Tone Films

País: Hong Kong

Reparto: Tony Leung, Maggie Cheung, Lai Chen, Rebecca Pan, Siu Ping-Lam.

2046 (2046, 2004, 129 min.)

Dirección: Wong Kar Wai

Producción: Jet Tone Films

País: Hong Kong

Reparto: Tony Leung, Gong Li, Faye Wong, Takuya Kimura, Zhang Ziyi, Carina Lau, Ka Ling, Chang Chen, Dong Jie.