

En busca del tiempo perdido: la bipolaridad narrativa de Wong Kar-wai en *2046*

Galdutako denboraren bila: narrazio-bipolaritatea
Wong Kar-wai-ren *2046* filman

In Search of Lost Time: The Narrative Bipolarity of
Wong Kar-wai in *2046*

*Fernando Canet*¹

zer

Vol. 13 – Núm. 24

ISSN: 1137-1102

pp. 237-256

2008

Recibido el 16 de julio de 2007, aprobado el 13 de marzo de 2008

Resumen

El objetivo de este artículo es el análisis en profundidad del film *2046*, dirigido por el cineasta asiático Wong Kar-wai en 2004. El estudio ha sido realizado desde un punto de vista narratológico, centrando el interés en el análisis de la enunciación y el manejo del tiempo narrativo. En este trabajo se defiende la hipótesis de que este director propone un uso diametralmente opuesto de estos aspectos formales a lo largo de la construcción del relato. Aspecto éste que define un estilo muy personal, alcanzado por Wong Kar-wai tras más de veinte años escribiendo historias a través del lenguaje cinematográfico.

Palabras clave: Narrativa filmica · Cine Asiático Contemporáneo · Won Kar-wai

¹ Universidad Politécnica de Valencia, fercacen@har.upv-es

Laburpena

Artikulu honen helburua Wong Kar-wai zinemagile asiarrak 2004an zuzendu zuen *2046* izeneko filma sakon aztertzea da. Ikerketa ikuspuntu narratologikotik burutu da, enuntziazioaren azterketari eta narrazio-denboraren erabilerari arreta berezia eskainiz. Idazlan honen hipotesiaren arauera, zuzendari honek erabat kontrakoak diren alde formalak proposaten ditu kontaktaren eraikuntzan zehar. Honek oso estilo pertsonala definitzen du, 20 urte baino gehiago hizkuntza zinematografikoaren bitartez istorioak idazten eman eta gero, Wong Kar-wai-k lortu duen estiloa.

Gako-hitzak: Narratiba filmikoa · Asiako egungo zinema · Won Kar-wai

Abstract

The intention of this text entails the need to immerse oneself within the interior of the cinematographic proposal directed by the film-maker Wong Kar-wai –we are referring to the film that came out in 2004 with the title: *2046*– with the aim of discovering the hidden meanings of this film. To this end we will approach the film text from a narratological point of view, centring principally on the formal aspects that this Asian film-maker deploys, as proof of his own particular style when telling stories through cinematographic language. Thus, essentially we will be exploring the analysis of the narrative mode, voice and time; defending the hypothesis of the dichotomous handling of these elements on the part of Wong Kar-wai, as the mark of a very personal style reached after a process of maturity which embraces almost twenty-odd years of film-making.

Keywords: Film Narrative · Asian Contemporary Film · Won Kar-wai

0. Introducción

El siglo XX comenzó, entre otras maravillosas aportaciones, con la que Marcel Proust alumbró bajo el título de *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), relato compuesto por siete novelas de las que las tres últimas son póstumas. A su vez, el siglo XXI ha comenzado, entre otras muchas obras, con una no fruto de la literatura sino del arte cinematográfico, forma de expresión que en aquellos momentos -los de la obra de Proust- comenzaba a gestarse como lenguaje y que en la actualidad, y tras un siglo y poco de trayectoria, su madurez y condición son incontestablemente reconocidos. Nos referimos a la obra cinematográfica que el director chino Wong Kar-wai estrenó en el Festival de Cannes de 2004 con el título de *2046*². Precisamente en la obra de Proust³ encontraremos explícitamente una de las motivaciones que llevaron a Wong Kar-wai a dirigir *2046*, que no es otra que la revelación de sus recuerdos a través de la búsqueda del tiempo perdido. Pero este ejercicio de recuperación de su memoria no sólo lo hace en esta propuesta cinematográfica, sino que lo viene haciendo en los otros dos films que conforman la trilogía que este director viene dedicando a uno de los argumentos universales, a saber, la eterna búsqueda del amor. Así pues, *2046* forma parte de una trilogía que comenzó su director allá por 1991 con la realización de *Días Salvajes* (*Days of Being Wild*), continuó en el 2000 con la producción de *Deseando Amar* (*In the mood for love*) y finalizó con la dirección de *2046*.

Esta propuesta creativa, la trilogía, se traduce en la búsqueda del amor que sus diferentes protagonistas llevan a cabo durante la década de los sesenta, principalmente, en la ciudad de Hong Kong. Y precisamente esta ciudad y esta década son el motivo de la mirada nostálgica que Wong Kar-wai nos ofrece en su particular búsqueda del tiempo perdido. Espacio y tiempo que corresponde con el de su infancia y adolescencia⁴. Así,

² Recientemente Won Kar-wai ha estrenado su último film, *My Blueberry Nights* (2007), en la última edición, la sexagésima, del Festival de Cannes.

³ No cabe la menor duda que el lector entenderá que en ningún caso pretendemos comparar ambas dos obras, la de Proust con la de Wong Kar-wai. Somos enteramente consciente que la primera se encuentra dentro del elenco selecto de las obras más influyentes de la literatura universal, mientras que la segunda se reduce a un ejemplo interesante dentro del panorama cinematográfico contemporáneo.

⁴ Aunque este director asiático nace en Shangai, a los cinco años, en 1963, es trasladado por sus padres a Hong Kong, por lo que todos sus recuerdos pertenecen a este ex-protectorado británico. Se trata de un momento histórico y social complejo, retratado en el relato, principalmente en su primera parte, entre otras formas mediante el uso de imágenes de archivo. Así, a modo de sumario, la narración cuanta al espectador, a través de imágenes en blanco y negro, la situación de revueltas callejeras que sufre el Hong Kong de finales de 1966, o como más adelante en el mayo de 1967 se impone el toque de queda en la ciudad como último remedio ante la situación sofocante que se está viviendo. Imágenes todas ellas fruto del recuerdo de Wong Kar-wai, pero que debido a su carácter plural no sólo le pertenecen a él, sino a todos aquellos que vivieron aquella época, por lo que estos recuerdos forman parte de

podemos entrever en lo tres relatos indicios que corroborarían la hipótesis de que la trilogía es una propuesta autobiográfica. Esta idea nos acerca de nuevo a la obra de Marcel Proust, ya que esta novela comparte con *2046* esa misma naturaleza. Así pues, si Marcel, el protagonista de *En busca del tiempo perdido*, es el alter-ego de Proust, el protagonista de *2046*, Chow Mo-wan (Tony Leung), también lo es de Wong Kar-wai. Y ambos, Marcel y Chow, son personajes-narradores a través de los cuales la narración focaliza su interés a la hora de contar sus respectivas historias.

Asimismo, en ambas obras la narración se adentra en la conciencia del personaje, en su subjetividad. En el caso de Wong Kar-wai es una marca enunciativa que puede ser identificable a lo largo de su filmografía. En nuestro anterior análisis sobre la filmografía de este director, a propósito del estudio de la transtextualidad entre los films que componen la trilogía, ya planteamos lo siguiente: «los tres relatos tienen en común la intención de la narración de adentrarse en la conciencia de los personajes, proponiendo una narración que se focaliza en su interior, como diría Genette o, siguiendo a Bordwell, una enunciación donde predomina el uso del punto de vista subjetivo del personaje» (Canet, 2006). Refiriéndose a *2046*, Stephen Teo (2005: 151) lo ve de la siguiente forma: «es un film que puede ser considerado como una adaptación de la novela de Liu Chiang, *The Drunkard*, el cual es considerado, dentro de la moderna literatura china, como el primero que se deja seducir por el género literario que encuentra en la conciencia del personaje su leit-motiv». Es en este género donde parece que Wong Kar-wai se siente cómodo, ya que no podemos olvidar, sigue diciendo Stephen Teo (2005: 152): «las influencias de Puig y Cortázar en *Días Salvajes* y *Happy Together*». Por consiguiente, podemos afirmar que una de las características que definen la filmografía de Wong Kar-wai es su trato con el subgénero del relato subjetivo. Ahora bien, la forma de hacerlo es diferente en cada caso.

1. El modo y la voz narrativa

Por lo que respecta a *2046*, una voz en *off* es la que cuenta al espectador los recuerdos, sentimientos y reflexiones de su protagonista. Instancia narrativa que asume su protagonismo desde el comienzo del film y cuya procedencia o lugar en la diégesis debemos de cuestionarnos inicialmente. Al igual que la voz que narra la historia de Marcel, la voz de *2046* también hace uso del pronombre “yo” como elemento deíctico, por tanto, ambos

la memoria colectiva de esa sociedad. Este recurso utilizado por Wong Kar-wai en *2046* no es exclusivo de este film, ya que en *Deseando Amar* ya lo utilizó. En este caso la crónica que nos ofrece la narración se centra en la visita que también en 1966 realizara el presidente francés de aquel momento, Charles de Gaulle, a Camboya.

relatos tienen en común la persona de su voz, que no es otra que la primera persona. Para Genette (1998) la adopción de un “yo” impone sin escapatoria la caracterización homodiegética del narrador y, precisamente, para Zunzunegui (1992: 191) un narrador homodiegético cinematográfico se construye a través de una voz en *off* en primera persona, mientras que vemos al personaje, en nuestro caso Chow, moverse ante nuestros ojos. No obstante, como era de esperar, esta voz no es la única protagonista de la banda sonora, sino que de forma recurrente pierde presencia en beneficio de los diálogos que mantiene Chow con el resto de personajes, principalmente femeninos, que pueblan sus recuerdos, por lo que la narración se desliza entre el discurso indirecto y el directo, entre el relato y el diálogo, entre la diégesis y la mimesis. Así pues, dos estrategias narrativas se intercalan en el relato: por una parte, su escenificación a través tanto del uso de la banda de la imagen como de la sonora; y, por otra, mientras las imágenes siguen con la mostración de los recuerdos, con su representación visual, la banda sonora cambia de registro, los diálogos dejan paso al relato verbal de Chow que, junto a la entrada de la música extradiegética, son el pretexto idóneo para que la narración se adentre en la subjetividad del personaje, haciendo explícitos los sentimientos más íntimos que los recuerdos están provocando en él. Así, según Vanoye (1996: 80), se trata de una voz-personaje, voz-yo, que expresa los pensamientos, los sentimientos y las sensaciones del personaje.

Por el contrario, y a diferencia de *2046*, en *Deseando Amar* el estilo directo es, principalmente, el que prevalece a lo largo del relato. En este caso el uso de la narración en *off* está prácticamente borrado de la enunciación, por lo que el reto de adentrarse en la subjetividad de los personajes es mayor si cabe. Así lo ve su propio director: «era lograr que los actores a través de sus cuerpos, acciones, gestos, miradas, lograsen contar sus sentimientos» (Ciment y Niogret, 2000: 79). De este modo, la inercia de esa voz que saca a la luz el interior de los personajes, se reduce al máximo en *Deseando Amar* en beneficio del uso de la imagen, de la música y de una planificación donde se ansía detener el tiempo, donde éste se paraliza al igual que lo hacen sus protagonistas, todo ello con la intención de crear una atmósfera a través de la cual se logre narrar los sentimientos de soledad y tristeza que invaden a sus dos protagonistas⁵.

⁵ Para Paul Arthur (2001), citado en Brunette (2005), *Deseando Amar* significa lo siguiente: «aunque no se explicita claramente que las imágenes son el recuerdo de alguien, la historia respira como si fuera fruto de un sueño o de un estado de trance...Que Wong evoque un paisaje interior de deseos y memoria parece ser obvio. Los pasajes estrechos y las salas enclaustradas donde muchas de las acciones tienen lugar son representaciones sutiles de los tropos de los laberintos de la mente, incesante movimiento a través de los inacabables caminos del recuerdo de nuestra experiencia».

Así, el Chow, únicamente personaje en *Deseando Amar*, deja paso al Chow personaje y narrador en *2046*. Personaje que no sólo narra su propia historia sino también la de aquellos personajes que le rodean, desempeñando, en este caso, funciones de testigo, observador privilegiado de otras historias que finalmente acabarán confluyendo con la suya propia. Nos referimos sobre todo a aquellos momentos en los que Chow observa a través de agujeros, rendijas y ventanas la historia de amor de otros, como la protagonizada por Wang Jing Wen (Faye Wong) y su novio japonés. Especialmente en estos casos nos encontramos con imágenes cuyos motivos principales se reencuadran a través de los marcos de las puertas, ventanas u otros elementos, que hacen que la visión no sea completa sino mediatizada por un objeto dentro del encuadre. Así, la mirada se realiza a través de un componente de la puesta en escena, recordándonos la mirada del observador que no quiere ser visto. Aquel que se esconde tras un objeto para no ser descubierto. De este modo, «*2046* es una narrativa propia del *voyeur* que mira a través de las aperturas y observa desde las esquinas», apunta Nathan Lee (2005). El propio director nos explica el motivo de hacer uso de este estilo formal: «utilicé esta técnica con la intención de incluir al espectador en la escena, él también es protagonista de ese espacio cerrado» (Ciment y Niogret, 2000: 80). En definitiva, hablamos de un personaje que cuenta su propia historia como protagonista de la misma y la de los demás como su testigo⁶.

Por otra parte, mientras que en *Deseando Amar* son dos los puntos de vista que prevalecen en la narración, el de Chow protagonista masculino y el de Su Li-zhen (Maggie Cheung) protagonista femenino, y en *Días Salvajes* la alternancia de miradas es aún mayor, no sucede lo mismo en *2046*. En este film una única mirada, una única voz, en definitiva, una única instancia narrativa, es la encargada de mostrarle y contarle la historia a los espectadores. Así pues, y siguiendo la terminología de Genette (1989), toda la narración se focaliza en único saber, en un único narrador, que no es otro que el protagonista de su historia, Chow. Por lo que, y siguiendo en este caso a García (1996: 112), «el centro del relato es un personaje, tratado de un modo especial y diferenciado y descrito “desde dentro”. El lector tiene acceso a la conciencia del personaje como si fuera la suya propia. Es precisamente con esa visión participada con la que ve el lector al resto de los personajes y con la que percibe los acontecimientos».

⁶ Así pues, y siguiendo a Prince (1987: 29), se trata, en ambos casos, de un narrador que es definido de nuevo como homodiegético. Asimismo, Lintvelt (1981) también lo define como tal, no en vano su tipología está muy influenciada por la de Genette (García, 1996: 108-110), otorgándoles tres funciones: «el comentario simple, el sumario y la escena, es decir, la representación directa como cualquier otro personaje en el relato». Sin la menor duda Chow en este relato cumple las tres funciones: hace comentarios aislados, resume la historia de los otros personajes y la suya propia, así como protagoniza su propia historia y coprotagoniza las tramas secundarias del resto de personajes.

Se trata, por tanto, de una mirada subjetiva, que Cassetti y Chio (1991: 250) la definen como sigue: «todo cuanto aparece en la pantalla coincide con lo que un personaje ve, siente, aprende, imagina, etc.: nosotros, espectadores, debemos pasar por sus ojos, por su mente, por sus opiniones o creencias». Así, y siguiendo de nuevo a Cassetti y Chio (1991: 251), Wong Kar-wai ha propuesto en este film un ver “limitado” (relacionado con la visión del personaje), un saber “infradiagético” (es decir, completamente inscrito en la vivencia de quien está en escena: se sabe aquello que sabe el personaje, además de verlo todo con sus ojos) y, finalmente, un creer “transitorio” (destinado a durar lo que dura la credibilidad de quien está en campo). En definitiva, hablamos de una narración en la que la amplitud del conocimiento sobre la historia, utilizando en este caso la terminología de Bordwell (1996: 58), se limita únicamente al saber de su protagonista. Así como la profundidad de este saber, o como introdujo Pouillon la “profundidad de la perspectiva narrativa”, se sumerge en los estados psicológicos de los personajes, en nuestro caso, como ya sabemos, de Chow. Wong Kar-wai propone, por tanto, una narración donde la focalización interna, según Genette, o la visión desde dentro, si seguimos a Pouillon, es lo que claramente predomina en *2046*.

Hemos definido la voz que protagoniza el relato de *2046* a través de su “nivel narrativo” y su “persona”. Según Zunzunegui (1992: 190), otro elemento básico también la define, a saber, el “tiempo del relato”. En cuanto a esta variable cabe decir que el tiempo que prevalece es el pasado, como no podría ser de otra forma, ya que la narración de Chow se nutre principalmente de sus recuerdos. No obstante, el tiempo presente también tiene su protagonismo, en este caso no como relato de unos recuerdos, obviamente, sino más bien como reflexiones o comentarios que Chow realiza conforme sus recuerdos son aflorados. Un ejemplo de ello lo encontramos cuando Chow se acerca de nuevo al relato de su relación con la mujer araña negra, So Lai-chen (Gong Li). En este segundo momento él reconocerá, que previamente no, lo siguiente: «ahora se me ocurre que lo que le dije se refería en realidad a mí». Nos encontramos, por tanto, con una voz que intercala su narración en pasado con reflexiones hechas en presente, como fruto de sus más íntimos y profundos sentimientos⁷.

⁷ Así pues, el tiempo del “yo narrado”, pasado de la historia, y el tiempo del “yo narrante”, presente del discurso, se intercalan en la narración de Chow. Además, si profundizamos en esta última voz, que se caracteriza por el tiempo presente, como estamos diciendo, así como por estar formulada en primera persona, como ya hemos dicho, podemos vislumbrar que se trata de la presentación escénica de la figura del monólogo interno, que según García (1996: 108-109), reúne en una sola “voz” al “yo narrante” (narrador), al “yo narrado” (personaje), y, finalmente, al “yo” como único destinatario (narratario).

2. El tiempo narrativo

La narración de los recuerdos de Chow se realiza desde el presente y se articula mediante el *flashback*, como estrategia formal que define la estructura temporal del relato. Dicha asincronía va más allá del propio texto, ya que los recuerdos no sólo hacen referencia al tiempo que abarca la historia contada en *2046*, sino que se remontan incluso a la evocación de sucesos acontecidos en *Días Salvajes*. Así pues, la intertextualidad se evidencia en el relato, orquestada por los diferentes *flashbacks externos* que protagonizan la estructura temporal de *2046*. Una vez inscritos en la no linealidad del relato cabe decir que el orden de presentación de los recuerdos, durante una parte importante del mismo, sigue una rigurosa sincronía con respecto al orden en el que éstos acontecieron en la historia. Ahora bien, esta secuencia sincrónica se rompe tras el desengaño que Chow sufre al descubrir, a través de la narración de la novela *2047*, que el destino le niega una segunda oportunidad de enamorarse. Esta situación le hace revisar de nuevo el pasado, haciéndolo esta vez desde un prisma diferente o, mejor dicho, desde un estado de ánimo desigual. Por lo que muchas de sus afirmaciones se verán alteradas tras esta segunda visita. Es como si a partir de este momento el estado de desconcierto en el que entra nuestro protagonista motivase una narración desordenada, fiel reflejo de su estado emocional. Esta estrategia no debe sorprendernos, ya que el relato se construye, como ya sabemos, siguiendo el flujo de la conciencia del personaje, por lo que el orden del mismo puede verse alterado mediante idas y venidas en el tiempo. Así, el tiempo objetivo de la historia se convierte en un tiempo subjetivo motivado por la propia narración de su protagonista.

Así pues, la narración subjetiva del personaje justifica la estructura temporal que Wong Kar-wai propone en *2046*. Una estructura fragmentada, quebrada, en forma de puzzle, bien diferente a la estructura lineal que definen las otras dos películas que forman la trilogía. Posiblemente esta propuesta formal esté influenciada nuevamente por la forma en como Liu Chiang estructura sus novelas, igualmente fragmentadas como fruto de las sucesivas ensoñaciones del personaje. Si ampliamos las posibles influencias dentro de la literatura deberíamos referirnos nuevamente a Proust, así como a Joyce o Faulkner, ya que como apunta Vanoye (1996: 81) “los guiones compuestos de flashbacks o los films con una estructura de puzzle tienen como referente las obras escritas por estos novelistas, así como las obras que tiene el sueño, el recuerdo o el modo de funcionar del pensamiento el motivo de su estructura subyacente”.

Al igual que en otros films, Wong Kar-wai demuestra en *2046* un manejo excepcional de la dimensión temporal. Por una parte, es capaz de resumir magistralmente un periodo amplio de la historia haciendo que la narración avance y, por otra parte, es capaz de detenerla, proponiendo una pausa en la historia, con la única intención de dedicar todo el tiempo necesario en el relato a retratar el estado de un personaje, la atmósfera de una situación o el tono de una secuencia. Como hemos visto anteriormente, a lo largo del film el orden de presentación de los acontecimientos es retocado, de igual forma sucede con el ritmo del mismo. Así pues, si inicialmente la narración cuanta mucha información sobre la historia en muy poco tiempo, dando la sensación de que pasan muchas cosas, este ritmo tan acelerado se detiene, tras la negativa sufrida por Chow, proponiendo en contraposición, en la última parte del relato, un ritmo más contemplativo, más pausado, más ralentizado, en definitiva, más cercano al estilo articulado en *Deseando Amar*. Incluso en algunos fragmentos cercanos a la clausura de *2046* podemos apreciar como dos ritmos, como dos tempos son representados simultáneamente en el relato: un tiempo acelerado versus un tiempo ralentizado. Siendo el primero propio de una representación objetiva, mientras que el segundo lo es de una escritura subjetiva. En otras palabras, el primero pertenece al mundo que rodea a Chow, mientras que el segundo atañe únicamente al interior de nuestro protagonista.

Un ejemplo de esta doble temporalidad la encontramos cuando Chow viaja de nuevo a Singapur con la intención de reencontrarse con la mujer araña negra. Ésta no está, por lo que Chow no tiene más remedio que esperar su regreso. Esta situación es representada a través de un único plano, de una duración aproximada de unos veinte segundos, en el que vemos a Chow en primer término en posición de espera, mientras por detrás vemos al resto de jugadores filmados a cámara rápida siguiendo con su actividad habitual. Este plano resume magistralmente el tiempo que Chow espera la llegada que nunca se producirá de la mujer araña negra, así como representa esa doble temporalidad a la que hemos hecho referencia. Por un lado el tiempo subjetivo de Chow, una imagen congelada de éste donde las manillas del reloj parecen detenidas, y por otro lado el tiempo de la sociedad representado por ese grupo de jugadores moviéndose a cámara rápida. Esta representación de la imagen solitaria del protagonista en medio de una multitud que se mueve a un tempo diferente ya fue escenificada por Wong Kar-wai en *Chungking Express* (1994).

Así, mientras que en la primera parte de *2046* el tiempo subjetivo de Chow sigue el compás del tiempo objetivo de la sociedad, estos dejarán de latir al unísono conforme nos vayamos acercando a la finalización del relato. Cada vez son más evidentes las fisuras entre ambos tiempos,

dejando entrever la arritmia entre el tiempo de la sociedad y el tiempo de nuestro protagonista. No cabe la menor duda que nuestro protagonista conforme avanza el relato se encuentra más alejado de la sociedad y más cercano de un estado mental manchado por una nostalgia destructiva que lo ancla al pasado y no le deja avanzar hacia el futuro. Esto se hace más evidente cuando Chow tiene que escribir un final diferente a su novela *2047*. En este caso, planos cortos de Chow y planos detalle de su pluma, todos ellos vacíos de acción y de una duración extremadamente larga, se intercalan con intertítulos donde el paso del tiempo se evidencia de forma insultante: una hora después, diez horas después, cien horas después. Asimismo, una inteligente puesta en escena muestra el paso hipertrofiado del tiempo, nos referimos en este caso al uso acertado de la iluminación como elemento expresivo que permite contar en un mismo plano el paso acelerado del tiempo de la historia. Hablamos del plano detalle de la pluma sostenida por la mano de Chow, que mientras ésta permanece inmóvil la luz que impregna el plano viaja a una velocidad tal que el paso del día a la noche se materializa en un fugaz instante. Además en este caso las imágenes están ausentes de cualquier expresión de la banda sonora, ningún ruido se escucha, la música no suena, ni la voz habla, provocando un mayor distanciamiento entre el interior y el exterior de nuestro protagonista.

Como hemos dicho anteriormente Wong Kar-wai maneja a la perfección el tiempo narrativo, lo mismo sorprende al espectador con una reducción magistral del tiempo de la historia a través del uso de la elipsis o del sumario, como lo dilata o propone una pausa con la intención de adentrarse en la subjetividad del personaje. Y esta bipolaridad temporal no sólo es capaz de realizarla en fragmentos sucesivos, sino que es capaz de hacerlo en el interior de un mismo fragmento representado simultáneamente el tiempo objetivo y subjetivo de los protagonistas de la historia.

3. La ficción dentro de la ficción: buscando el significado de *2046*.

Otra de las dualidades que caracteriza el relato es la convivencia en el mismo de dos líneas temporales: por un lado, la ambientada en la década de los sesenta y, por otro lado, la que se desarrolla en el futurista año 2046. Dos temporalidades que coinciden a su vez con dos escenarios espaciales: Hong Kong y Singapur en el primer caso y una vasta red de ferrocarriles que recorre el planeta Tierra en el segundo. La memoria, los recuerdos de Chow, son el alimento que nutre la primera, mientras que la imaginación de éste alimenta la segunda. Si en la primera trama Chow es narrador y a la vez protagonista de su historia, en la segunda también lo es, pero de forma diferente, a través de la participación de su particular

alter-ego. Nos referimos a Tak (Takuya Kimura), un androide que nace de la pluma del propio Chow. La narración de esta segunda trama se justifica dentro de la propia diégesis, ya que Chow además de periodista es novelista. Esta característica del personaje nos acerca de nuevo a la obra de Proust, pues si Chow es escritor Marcel lo pretende. Así pues, esta doble articulación nos conduce a la idea de subrelato, como dirían Gaudreault y Jost (1995: 57)⁸, donde su narrador es Chow y su narrataria Wang Jing Wen (uno de los personajes femeninos de la historia). Dos novelas escritas por Chow, *2046* y *2047*, son el contenido de este subrelato inscrito dentro de la trama principal protagonizada por las vivencias de éste.

Así, Wong Kar-wai utiliza como pretexto la capacidad de fantasear de su protagonista para recrear un subrelato dentro del principal, ambientado en este caso en un futurista año 2046. Chow al comienzo del film lo define de la siguiente forma: «en el 2046, una extensa red de ferrocarriles se extiende por todo el planeta tierra. De vez en cuando un tren misterioso parte rumbo hacia 2046. Todos los pasajeros que se dirigen hacia 2046 tienen la misma intención, quieren recuperar la memoria perdida. Pues en 2046 nunca nada cambia». Por consiguiente, este viaje se nos antoja paradójico, ya que aunque esté explícitamente ambientado en un lejano futuro, su razón de ser se encuentra en el pasado. Las palabras de Wong Kar-wai nos resuelven en parte esta paradoja: «ese estado mental al que acudimos cuando queremos recuperar lo que hemos perdido, cuando tratamos de conservar no sólo la persona o el tiempo dejados atrás, sino también el momento y la atmósfera. Sería por tanto una especie de utopía, algo que no existe. Casi un paraíso perdido. 2046 no alude a una fecha o a un lugar del futuro, sino que trata del ahora, de por qué experimentamos más intensamente lo que tuvimos en el pasado que lo que nos rodea en el presente. Por eso creo que deberíamos apreciar más lo que tenemos ahora y no después de perderlo» (Herederó, 2004).

Si analizamos estas palabras entrevemos que para su autor, *2046* no es un viaje hacia el futuro sino más bien una vuelta al pasado. Un viaje que se emprende con la intención de recuperar el tiempo perdido, de rescatar aquello que un día fue mejor y que irremediamente se dejó atrás. Y como ya sabemos este viaje es precisamente el que realiza Wong Kar-wai en su trilogía. Un ejercicio de recuperación con una pretensión muy evidente, no dejar en el olvido esa atmósfera que caracterizaba las calles del Hong Kong en la década de los sesenta. Por ello Wong Kar-wai

⁸ Hablaríamos de *metarrelato* si seguimos a Genette (1972:239) y de *hiporrelato* si nos acogemos a Mieke Bal (1977: 24).

quiso escenificar sus recuerdos, para que aquellos momentos no cayesen en el más caduco de los olvidos, y poder de esta forma compartirlos con todos sus espectadores. Sin embargo, nos podemos preguntar por qué Wong Kar-wai dota de temporalidad ese estado mental. O, dicho de otra forma, por qué en el 2046 nada cambia. La respuesta es bien sencilla, precisamente 2046 es el año en el que finaliza el periodo, cincuenta años, durante el cual el gobierno chino ha prometido al británico que no habrán cambios en su ex-protectorado, que dejó de serlo el 1 de julio de 1997. De esta forma Wong Kar-wai utilizó esta fecha para representar ese estado atemporal donde las cosas no cambian y, por tanto, podemos recuperarlas tal cual fueron. En esta anécdota encontramos una gran semejanza entre las maneras de actuar de Wong Kar-wai y su personaje Chow, que refuerza la idea comentada al inicio de que el último es el alter-ego del primero. Lo decimos porque al igual que Wong Kar-wai utiliza la realidad como fuente de inspiración para crear su obra, Chow también lo hace.

Esta característica del personaje, la de novelista, ya fue introducida en *Deseando Amar* cuando Chow y su amada Su Li-zhen, conforme avanza su historia de amor, van compartiendo más tiempo provocado entre otros motivos por la escritura de una novela. Precisamente la necesidad de volver a recuperar el amor perdido, ese amor que Chow dejó atrás en *Deseando Amar*, es la razón principal de la escritura de la novela 2046. Leamos como Chow se lo dice al espectador: «Una vez me enamoré de alguien. Al cabo de un tiempo ella ya no estaba. Me fui a 2046. Pensé que podría estar allí esperándome. Pero no la encontré». Tal vez, y tras estas palabras, sea el momento de dar respuesta a la pregunta que el Sr Wang, el dueño del motel donde se aloja Chow, formula a Tak al comienzo del relato: «¿por qué se fue de 2046?»⁹. La respuesta es sencilla: Tak lo abandona porque allí no encontró lo que andaba buscando. Así pues, al no hallar el amor perdido, emprende el viaje de vuelta con la intención de dejarse seducir por el presente. De este modo, la visión de Chow en esta primera parte del film es claramente optimista, se considera vencedor, y así se lo hace saber al espectador: «yo he sido el único que ha logrado salir de 2046».

La decisión tomada por Chow nos conduce de nuevo a la definición que Wong Kar-wai hace de 2046, entendiéndolo, en este caso, en términos de presente. El director asiático pretende lanzar un mensaje claro al respecto: hay que saber apreciar lo que uno tiene en cada momento y no

⁹ Una gran mayoría de los films-puzzle comienzan el relato mediante el planteamiento de un enigma o una pregunta que motiva al espectador el inicio de la búsqueda de la respuesta, que no se alcanza hasta la conclusión del mismo, en el supuesto de que la narración tenga a bien concedérsela al espectador de forma evidente, o bien dejarla en suspenso con la intención de que éste siga con la búsqueda incluso tras la finalización del film.

cuando éste es pasto del pasado. Y precisamente eso, vivir el presente, olvidar el pasado, y no dejarse embaucar por el futuro es la intención de Chow al inicio de *2046*. El propio Tony Leung, actor que interpreta a Chow, avala lo que estamos apuntando: «este film es sobre un hombre que intenta librarse del pasado»¹⁰. Este pasado se remonta a la historia de amor que, esencialmente en 1962, Chow protagoniza junto a Su Li-zhen en *Deseando Amar*. Historia de amor que por la cobardía de ésta y la ausencia de perseverancia del otro finalmente no tendrá futuro. Tras el distanciamiento entre ambos, Chow, y como epílogo al film, decide visitar el templo de Angkor Wat en Camboya con la intención de encontrar entre sus paredes milenarias un agujero donde susurrar un secreto. Tras ver como lo hace, el relato concluye su periplo con el recorrido que la cámara realiza por los pasillos y habitáculos que algún día formaron parte del esplendoroso templo de Angkor Wat. Este recorrido nos recuerda al que igualmente hace la cámara por las habitaciones inacabables, pasillos eternos y caminos infinitos que parecen constituir el enigmático hotel protagonista de *El año pasado en Marienbad*. Película realizada a principios de los años sesenta y cuyos autores son Alain Resnais y Robbe-Grillet. Recorridos ambos que representan la metáfora *borgiana* de ese jardín de senderos que se bifurcan hasta el infinito, espacio éste transitado por un magma atiborrado de recuerdos. Inacabables surcos que trazan nuestra memoria, representados, a su vez, en *2046* a través de esa vasta red de ferrocarriles que se extiende por el planeta tierra. En una investigación previa titulada *2046: el año pasado en Marienbad* (Canet, 2005), comparamos la obra citada de Resnais con la de Wong Kar-wai. Quintana en el prólogo que este autor escribe en el volumen cuarto de la antología de *Cahiers du Cinéma* (2006: 21) apunta: «...la reflexión sobre el tiempo y la memoria que articulaba Alain Resnais en los sesenta se ha desplazado hacia los juegos temporales de Wong Kar-wai».

No obstante, y volviendo a la historia narrada en *2046*, la actitud mantenida por Chow al inicio del relato no permanecerá hasta la finalización del mismo, sino más bien se trata de una fase en el proceso de transformación que éste experimentará a lo largo de la historia. Proceso de cambio que estructura el film en tres partes: la primera caracterizada por la necesidad del personaje de olvidar su pasado y vivir simplemente el presente. Un segundo acto donde el protagonista, que se está enamorando de Wang, toma la decisión de emprender de nuevo un viaje hacia el futuro. Así, sin quererlo ni desearlo se verá envuelto en una segunda historia de amor, que motivará la escritura de *2047*, y que desgraciadamente le conducirá a reconocer que una segunda oportunidad le será negada. Este acontecimiento precipitará de lleno el tercero, y a la postre último

¹⁰ Palabras dichas en la rueda de prensa del festival de Cannes 2004 (Brunette, 2005: 102-103)

fragmento de la historia, donde desdichadamente la herida volverá a abrirse, brotando de ella un flujo de sentimientos que provocará en Chow un estado de melancolía, obligándole a viajar de nuevo a 2046, esta vez, sin billete de vuelta. Con lo cual si el film comienza de forma radiante con la salida de Chow de este espacio-tiempo, éste finalizará, irremediabilmente y de forma nostálgica, con su regreso, cerrando de esta forma el círculo abierto.

Parafraseando a Casetti y Chio (1991: 207) «podemos considerar el inicio y el fin de un film, en su conjunto como los dos quicios de una puerta, las líneas de un marco o de un umbral: huellas que designan otro territorio, un espacio distinto del mundo real en que vivimos, y que por eso señalan con fuerza tanto el ingreso del espectador en el relato como su salida definitiva». La película de Wong Kar-wai es un ejemplo que ilustra a la perfección estas palabras. Un plano secuencia, inserto en los títulos de créditos a toque de redoble de timbal, es el motivo que inicia la andadura del film. La cámara, mediante un travelling, se aleja de una monolítica roca de cantos redondeados en cuyo centro hay un agujero negro, desde donde parece haber salido la cámara. Conforme ésta se aleja se va descubriendo una ventana que reencuadra el motivo de su procedencia, ventana cuyas hojas están repletas de palabras, repletas de frases, repletas, en definitiva, de secretos. Este plano anticipa visiblemente la estética que caracterizará las imágenes futuristas de la trama ambientada en el remoto 2046. Finalmente el film concluye con otro plano secuencia donde ese agujero negro de nuevo toma el protagonismo, pero esta vez el movimiento, a diferencia del anterior, no es de alejamiento sino más bien de acercamiento. Por consiguiente, y para concluir, la cámara es finalmente engullida por el agujero, fundiéndose diegéticamente a negro como punto y final a la historia. Si el movimiento del inicio y del final son diametralmente opuestos, también lo es la presencia del color en las imágenes: si en el primero éstas estaban repletas de color en el segundo su ausencia es la estética imperante.

Estas imágenes vienen precedidas de otras, también en blanco y negro, en las que vemos a un nostálgico y abatido Chow sentado sólo en el asiento de atrás de un taxi. Este fragmento es un ejemplo más de la intertextualidad que impregna la trilogía creada por Wong Kar-wai. Claramente son imágenes que retoman la historia de amor que Chow vivenció en *Deseando Amar*, subrayando más aún si cabe, el retorno al pasado que nuestro personaje protagoniza en contra de su voluntad. Así pues, Chow vuelve a sumirse en un estado que evoca de nuevo la melancolía con la que finalizó su trayecto en *Deseando Amar*. Por tanto, si comparamos ambos epilogos nada parece que haya cambiado, lo que no nos resulta extraño si recuperamos una de las características que define

ese espacio-tiempo llamado 2046, a saber, en su interior nada cambia. Ahora bien, esta ausencia de cambio en el estado de ánimo del protagonista tiene su negación durante buena parte del film, cuando, como hemos dicho anteriormente, la narración presenta a un Chow radiante, esplendoroso y centrado en su más inmediato presente. Podemos describir este ciclo en términos de valencia: nuestro protagonista pasa de un valor negativo a uno positivo para finalmente volver al negativo. Y en términos temporales lo podemos hacer como sigue: nuestro protagonista quiere abandonar el pasado viviendo el presente, pero una mirada al futuro le devolverá irreductiblemente de nuevo al pasado.

En el texto *La lógica de los posibles narrativos*, Bremond (1972) apunta que la sucesión de los acontecimientos pueden seguir fundamentalmente dos procesos: mejoramiento o degradación. Si inicialmente Chow pensaba que iba a seguir el primero, finalmente protagonizará el segundo. Si nos centramos en el primero, mejoramiento, descubriremos que nuestro protagonista ha experimentado una transformación que recoge las dos posibilidades introducidas por Casetti y Chio (1991: 198-199), cuando hablan de los cambios que los personajes pueden experimentar a lo largo de un relato: por una parte en su actitud, en su “modo de hacer”, y por otra parte, en su carácter, es decir, en su “modo de ser”. No hace falta indagar mucho para reconocer a simple vista las diferencias tan obvias que existen entre el Chow de *Deseando Amar* y el Chow de una buena parte de *2046*. Por lo que se refiere a este último, es un personaje mucho más cercano a aquel jugador, Smirk -interpretado por el propio Tony Leung-, que se está preparando para salir a disfrutar de la noche en la secuencia que clausura *Días Salvajes*. Asimismo, es un personaje que nos recuerda igualmente al protagonista de este último film, Yuddy (Leslie Cheung). Se trata de personajes que huyen de los compromisos y de las ataduras, y que tienen su referente en los en las películas de género conocidas con el nombre de “Ah Fei”, películas que frecuentaron el cine cantones allá por los años sesenta. Tenemos que decir a modo de apunte que la traducción literal de “Fei” es volar, y no podemos dejar de mencionar que Yuddy se compara a sí mismo como un pájaro mitológico que no puede posarse porque no tiene extremidades, duerme mientras vuela, y sólo podrá detenerse cuando muera. A su vez estos personajes son representación de lo que el poeta romano Horacio acuñó con el término *carpe diem*¹¹.

No obstante, este cambio en su forma de ser y de hacer le dura muy poco a Chow, el tiempo necesario para darse cuenta de que una segunda

¹¹ Lo podemos definir como: “aprovecha el momento, aprovecha la oportunidad y no esperes a mañana, porque puede ocurrir que mañana la oportunidad ya no exista”.

oportunidad le es negada. El Chow de la primera parte no quiere compromisos, huye de cualquier atadura, pero como él mismo reconoce: «el amor le puede pillar a uno por sorpresa». Así, sin buscarlo pero sin poder negarse a ello, Chow decide actualizar su situación escribiendo para ello una nueva novela a la que titula *2047*. En este caso Chow, aunque no quiere inicialmente reconocerlo, escribe una historia con el pretexto de poder tener una segunda oportunidad de enamorarse y, sobre todo, de ser correspondido. Para ello se dibuja a sí mismo como Tak, representación, por tanto, de su propio yo, a través del cual proyecta sus más íntimos sentimientos, siendo su objeto de deseo en este caso Wang, la joven enamorada de un muchacho japonés, que es representada a través de una androide de movimientos retardados. A pesar de su interés por encontrar un final feliz a su historia, éste le será negado. Por lo que este nuevo giro en su vida le llevará, sin posibilidades de retorno, a ese estado nostálgico con el que concluye la trilogía.

Bremond, en el texto anteriormente citado, recoge diferentes motivos como los causantes del proceso de degradación del personaje, por ejemplo la obligación o la falta. Quizás sea esta última el motivo principal por la que Chow caerá finalmente en ese estado sin retorno. La falta entendida como una tarea cumplida al revés, por lo que Chow recorrerá un camino que de forma involuntaria le llevará a un resultado no deseado. Por lo tanto, la búsqueda de la felicidad mediante una segunda tentativa, a través de la escritura de *2047*, le conducirá irremediablemente a la consecución del estado contrario: el reconocimiento de la ausencia de futuro causado por la deuda que todavía tiene con su pasado. Así, como el mismo reconocerá, él tampoco ha sido capaz de salir de 2046. Todo nos conduce a pensar que Chow en *2046* sigue un proceso de “inversión”, entendido por Casetti y Chio (1991: 204) como: «un tipo de variación estructural en el que la situación inicial se convierte, en la meta, en su opuesto». Ahora bien, si nos hacemos eco de nuevo del epílogo de *Deseando Amar* más bien deberíamos hablar de “estancamiento”. Siguiendo de nuevo a Casetti y Chio (1991: 204), podemos mencionar que la “inversión” a veces puede enmascarar un “estancamiento”, entendido como: «la representación de una verdadera no-variación, caracterizada por la insistente permanencia de los datos iniciales, a veces con algunas variaciones». Así, nuestro protagonista intentará introducir variaciones en su vida pero finalmente estas no se acabarán de cuajar, causando que éste se estanque definitivamente en 2046.

4. Conclusión

Para concluir decir que *2046* tiene en el amor su tema principal. Su propio director lo expresa como sigue: «es especialmente en *2046* donde se aborda el amor. *2046* es una película sobre hombres y mujeres buscando el amor», y donde diferentes impedimentos hacen que éste no se alcance. A lo largo de la trilogía, Wong Kar-wai despliega una batería de barreras y obstáculos que impiden que el protagonista alcance finalmente su objeto de deseo, que no es otro que el de ser feliz al lado de la persona amada. Así, hablamos de historias de amores y desamores, uno de los argumentos universales que han acompañado al ser humano a lo largo de su existencia. En definitiva, podemos definir *2046* como un melodrama postmoderno, donde su argumento universal es tratado de forma extremadamente singular, donde diferentes estrategias narrativas se entrecruzan ofreciendo una amalgama de aspectos formales dibujados desde una perspectiva dicotómica.

Todo ello es el resultado de un proceso donde van convergiendo las diferentes propuestas estilísticas que el autor ha ido proponiendo desde sus comienzos, enriqueciendo, sin duda alguna, su propuesta formal. Y que, finalmente, definen un estilo narrativo muy personal dentro del panorama cinematográfico contemporáneo, como representación del emergente cine asiático que tiene su referente más inmediato en las olas europeas que irrumpieron allá por la década de los sesenta. Parafraseando de nuevo las palabras de Quintana (2006: 24) decir lo siguiente: “quizá tengamos que remontarnos a ciertos paradigmas de la modernidad y revisar el cine de Antonioni, Bergman y Rosellini para encontrar el germen de la desarticulación narrativa que caracteriza el nuevo cine asiático”.

Hasta el propio Wong Kar-wai ha reconocido en diferentes entrevistas esa influencia, principalmente la procedente de su maestro Michelangelo Antonioni. Veamos sus palabras: «algunas veces, cuando trabajas en una película, las situaciones, los personajes, las localizaciones, todo te recuerda a algo. De repente te das cuenta de que todo lo que elegiste te lleva a Antonioni. Ese peso existe, y yo no renuncio a él». El mismo Antonioni, entre 1976 y 1977, escribe *Técnicamente Dolce*, guión que se quedará como tal sin la posibilidad de convertirse en película. No obstante, lo que nos interesa de este texto no es su estado inconcluso, sino más bien la estructura que lo caracteriza. Así, en este texto, al igual que sucede en *2046*, también se alternan dos series temporales: presente y futuro. El motivo de esta última no es otro que desvelar el destino de los personajes. Y aunque Chow lo hubiese preferido fue incapaz de trazar en *2047* un destino diferente para su alter-ego, Tak. Como tampoco lo pudo hacer para sí mismo, ya que «el amor requiere del momento oportuno. No es bueno

conocer a la persona ni antes ni después. Si hubiera vivido en otro momento o lugar, mi historia habría tenido un final distinto», palabras dichas por el propio Chow mientras se escucha en segundo término la Casta Diva de la ópera *Norma*. Y si hemos abierto el texto citando una obra procedente de la literatura de principios del siglo XX, la obra de Proust, lo cerramos con la cita, en este caso, de una propuesta operística compuesta por Vincenzo Bellini en el primer tercio del siglo XIX.

Referencias

- ARTHUR, P. (2001). In the mood for love. En: *Cineaste*, 26.3 (40-41): 2001
- BAECQUE, Antoine. (compilador) (2006). *Nuevos cines, nueva crítica*. Barcelona: Paidós.
- BAL, Mieke (1985). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- BORDWELL, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- BREMOND, Claude. (1972). La lógica de los posibles narrativos. En: *Análisis estructural del relato*. Comunicaciones nº 8. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BRUNETTE, Peter (2005): *Wong Kar-Wai*. Chicago: University of Illinois Press.
- CANET, Fernando (2005). 2046: el año pasado en Marienbad. En: *I Congreso Internacional de Análisis Fílmico*. Madrid: 2005.
- CANET, Fernando (2006). Una aproximación a la transtextualidad en 2046 de Wong Kar-wai. En: *XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del cine*. Córdoba.
- CASSETTI, Francesco y CHIO, Federico (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CIMENT, Michel et NIOGRET, Hubert (2000): Entretien avec Wong Kar-wai. Deux personnes qui dansent ensemble lentement. En: *Positif: Revue de Cinema*, 477, pp.76-80.
- GARCÍA, Jesús (1996). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- GAUDREAU, André. y JOST, François (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GENETTE, Gérard (1998). *Nuevos discursos del relato*. Madrid: Cátedra.
- HEREDERO, Carlos F. (2004): "Wong Kar-wai: 2046 es la utopía del paraíso perdido", En: *El Cultural* (25 de noviembre) [http://www.elcultural.es/Hist_print.asp?c=10776].
- LEE, Nathan (2005). Elusive objects of desire. En: *Film Comment*. Jul/Aug.
- LINTVELT, Jaap (1981). *Essai de typologie narrative: Le "point de vue"*. Paris: Corti.
- PRINCE, Gerald (1987). *A dictionary of narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

TEO, Stephen (2005). *Wong Kar-Wai*. British Film Institute. London.

VANOYE, Francis (1991): *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona: Paidós.

ZUNZUNEGUI, Santos (1992). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.