



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
CARRERA DE CINE

CONSTRUCCIÓN DE LO FEMENINO EN WONG KAR-WAI

Análisis fílmico de *My Blueberry nights*

Seminario de Título para optar al Título de Cineasta
Mención Dirección de Arte y Producción Ejecutiva

María Fernanda Mancilla Herrera

Profesor guía: Lic. Pascual Araya Brizuela
Licenciado en Artes, Especialización en Fotografía

Valparaíso, Chile
2010

Índice

I. My Blueberry nights

Sinopsis	4
----------------	---

II. Antecedentes del análisis

Tema.....	6
Problema.....	6
Hipótesis.....	6
Objetivos específicos.....	6
Temario de análisis.....	7

III. Introducción..... 8

IV. Marco teórico..... 9

Primera parte: Definición objeto del deseo	11
Segunda parte: La mujer.....	20
Tercera parte: Narrativa de autor.....	22
Cuarta parte: Referencia cinematográfica de Michelangelo Antonioni en Wong Kar-Wai.....	26

V. Metodología de Análisis

Nivel contextual	31
Nivel morfológico.....	31
Nivel compositivo.....	33
Nivel Enunciativo.....	33
Interpretación global del texto fotográfico.....	35
Justificación del diseño del análisis.....	35

VI. Análisis Película

Primera parte: El Objeto del deseo.....	38
Segunda parte: Identificación de la pareja.....	59
Tercera parte: Identificación como individuo.....	65
Cuarta parte: Concretización del deseo.....	73

VII. Conclusiones..... 74

VIII. Referencias

Anexos.....	81
Bibliografía.....	84

I. My Blueberry nights

Sinopsis

Synopsis

What is the distance between heartbreak and a new beginning?

How is it measured?

By time, space or memory.

Elizabeth (Norah Jones), a disenchanted Young woman, embarks on a soul-searching journey to distance herself from a broken heart. As emotional wounds begin to fade, Elizabeth's experiences with a series of disconnected strangers lead to new and unexpected chapters in her life. From the poetic musings of a late-night café owner (Jude Law), to the desperate propositions of a down-on-her-luck gambler (Natalie Portman), to the broken bond between a troubled cop (David Strathairn) and his rebellious wife (Rachel Weisz), these individuals redefine Elizabeth's perspectives on life, relationship and, ultimately, her own identity. Slowly Elizabeth begins letting go of the past as she discovers a new path for herself—one towards true love". (¿Cuál es la distancia entre un corazón roto y un nuevo comienzo? ¿Cómo se mide?, Por tiempo, espacio o memoria. Elizabeth (Norah Jones), es una desencantada joven mujer que se aventura en un viaje en búsqueda de sí misma para distanciarse de un rompimiento. A medida que las heridas emocionales comienzan a desaparecer, Elizabeth experimenta con una serie de desconectados extraños hacia nuevos capítulos de su vida. Desde las poéticas reflexiones de una noche con el dueño del café (Jude Law), a la desesperada proposición de una apostadora empedernida (Natalie Portman), al roto lazo entre un policía (David Strathairn) y su rebelde esposa (Rachel Weisz), estos individuos redefinen la perspectiva sobre la vida de Elizabeth, con respecto a las relaciones y últimamente, su propia identidad. Lentamente Elizabeth comienza a dejar el pasado y descubre un nuevo camino para sí misma—un camino al verdadero amor). (Block 2 Pictures Inc., 2007).

Aunque este párrafo define a cabalidad algunos de los puntos que se abordarán en este estudio, es importante recalcar algunos aspectos a tomar en cuenta a la hora de abordar la película.

Elizabeth no sólo es abandonada por su novio en la historia, sino que en un intento frustrado por seguir en contacto con él, acude a este café, donde conoce a Jeremy quien parte siendo un compañero, consejero y por sobre todo una persona que le ofrece consuelo. Pero las emociones y sentimientos comienzan a

evolucionar a otro nivel, donde Elizabeth no está aún preparada para tal aventura. Ella no sólo huye de la realidad- que su relación ha terminado- sino que también huye de la capacidad de poder enamorarse otra vez.

La primera parada es Memphis, caracterizado a lo largo de la historia cinematográfica estadounidense como aquellos Estados rodeados de campesinos, hombres machos, mujeres tontas y superficiales, pero muy hermosas; donde las historias suelen ir acompañadas de alcohol y noches en un bar de mala muerte. Ahí conoce a Arney, un policía alcohólico que sufre por su matrimonio destruido y se ahoga en whisky para apagar su pena, pero la presencia de su mujer Sue Lyn en aquel bar, produce drásticos cambios en Arney quien finalmente decide suicidarse. Tras ese fatal episodio, Elizabeth sigue otro rumbo, rescatando las enseñanzas de la historia de Arney y Sue Lyn, sin dejar atrás a Jeremy quien recibe postales de ella cada cierto tiempo, llega al Estado de las apuestas, donde se enfrenta a Leslie, una atrevida mujer jugadora que al parecer no le teme a nada y no le importa nada, pero que en el fondo es una mujer frágil y perdida tanto como Elizabeth.

Tras estas aventuras y la posibilidad de poder crecer a través de estos personajes, Elizabeth regresa a New York, no sólo a dejar atrás su pasado, sino que también ha darse una oportunidad con Jeremy.

II. Antecedentes del análisis

Tema

Identificar a una mujer con respecto a su relación con los hombres. Específicamente de su necesidad de estar bajo el brazo y apoyo de uno. Asimismo analizar los espacios habitados por los personajes, su ambientación que se construye a base de la seducción de la mujer, los hombres construyen. La mujer se presenta como un objeto del deseo a través de elementos que se encuentran dentro de la película.

Problema

La mujer se presenta como un misterio, y este es aludido en la estética de Wong Kar-Wai como un objeto del deseo. La relación de los personajes masculinos versus femeninos, busca una constante provocación hacia el personaje femenino, por medio de los signos y los objetos que se disponen en la ambientación y en la pantalla. Los constantes cuestionamientos que se enmarcan en este estudio tienen que ver con los planteamientos históricos y semióticos que se han mantenido frente a la mujer en la historia socio-cultural del propio Director.

Hipótesis

Establecer que los espacios habitados por los hombres son contruidos para la seducción de la mujer.

Objetivos específicos

- Establecer los parámetros de diferencia cultural, social y ética que establece el director hacia los personajes.
- Generar una clasificación frente a la mujer que podemos ver en la película.
- Establecer que el argumento que nos acerca a la mujer, nos acerca al estilo estético que tienen las películas de Wong Kar-Wai.
- Identificar los puntos que se presentan en la narración cinematográfica que nos acercan a la mujer.

Temario de análisis

Se identifica cuatro etapas dentro del film. Este Temario tiene un primer acercamiento de análisis, ya que nos sitúa a los puntos generales que se han reconocido.

Primera etapa: Consuelo y encuentro de los amantes, al que titulamos *El Objeto del deseo*.

Segunda etapa: Proyección de la pareja frente a otra. *Identificación de la pareja*.

Tercera etapa: Independencia, la nueva mujer se descubre. Que está en relación a la Identificación y que llamamos *Identificación como individuo*.

Cuarta etapa: El deseo se concreta y el viaje de los personajes finaliza, dando inicio a un nuevo camino. Que llamamos *Concretización del deseo*.

III. Introducción

El análisis fílmico a presentarse en este estudio está enmarcado no solo en un nivel de estructura de composición de la imagen, sino también a un descubrimiento del papel que tiene la mujer en este nuevo siglo XXI. Donde la mujer comienza a configurarse de nueva manera, con respecto a los roles que mantiene dentro de la sociedad y se generan nuevos cuestionamientos y preguntas frente a su imagen a través del cine.

No solo se trata de llevar a un nivel de conocimiento de los signos y concepciones que se tienen frente a ella, sino también de cómo se construye el cine de Wong Kar- Wai frente a este “mito”. Principalmente se trata de enumerar y analizar los espacios que apreciamos en la película y como estos espacios proporcionan claves que nos acercan a las motivaciones de los personajes, generando un acercamiento a la verosimilitud de los propios sentimientos que aparecen en el espectador u crítico. En cierto sentido, se trata de identificar los puntos dentro del mapa que el Director propone en el relato cinematográfico que aquí se analizará.

La película en cuestión no solo pertenece a la época más madura del Director, sino que también contrae una serie de planteamientos no solo semánticos acerca de la imagen, sino que también es la primera película que Kar-Wai se aventura a realizar en las afueras de su país, no solo trabajando con actores Occidentales, sino que también con un nuevo equipo de realización. Esto conlleva a generar un discurso frente a la globalización y a los cambios que su país ha sufrido a partir de los años 50.

Dentro de las películas de Wong Kar-Wai siempre se ha encontrado un cuestionamiento frente a lo ya mencionado, ya que con la entrada del idioma inglés a su país y con los cambios políticos de China, se generaron cambios en la cultura y costumbres de la sociedad de Hong Kong, produciendo un importante cambio en el papel de la mujer y su relación con la sociedad.

Sin apartarse de lo Oriental, la película se construye con dobles lecturas entre símbolos anglosajones y de la propia cultura China. De este modo el símbolo aparece como una visión del futuro de la historia, señalando una discusión social y cultural frente a estas dos partes del mundo que se dividen en la era Globalizada.

Las mujeres son observadas a través de los ojos de los hombres, quienes atribuyen a ellas características propias de ellos.

La mujer es la esencia para la construcción de la puesta en escena, asimismo es Objeto del deseo que se materializa en los objetos y ambientación de los espacios de *My Blueberry nights*.

IV. Marco Teórico

Este análisis apunta hacia una composición donde convergen una serie de objetos que nos llevan a la hipótesis de la presencia esencial de la mujer, para la construcción de la puesta en escena en el film *“My Blueberry nights”*.

Es por eso, que previo a un análisis, se delimitara y definirán los conceptos que se abordarán; acercándonos hacia la figura del propio Director y poder entender las premisas que genera alrededor de la mujer, es por esta razón que indagamos en los necesarios conflictos que se deben conocer con respecto al Director, en especial énfasis con la transculturación que ha sufrido su país, específicamente Hong Kong.

Wong Kar-Wai nació en China del Sur. Cuando tenía 8 años se traslado a Hong Kong donde desde un comienzo vivió la transculturación que comenzó a sufrir aquel país con la inserción del idioma inglés dentro de esta cultura Oriental. A mediados de los años 50 hubo una importante y poco controlada migración campo-ciudad, específicamente en Hong Kong. El régimen Popular Chino fue uno de los principales detonadores de esta migración. Las tierras de terratenientes fueron expropiadas y entregadas a campesinos, pero la vida de la tierra no fue suficiente para la mayoría y como hubo un impulso sobre la industria, la gente fue a Hong Kong en busca de oportunidades. Este aspecto podemos verlo en la película que marco un hito en su filmografía, *“In the mood for love”*, donde retrata la forma de vivir de aquellos años, donde las familias subarrendaban departamentos pequeños. Pero no es solo la migración campo-ciudad una parte importante de la intertextualidad de sus películas, sino que la inserción del inglés trajo importantes cambios en la mujer china después de los años 50. Como el mismo Kar- Wai ha dicho en reiteradas ocasiones, su concepción ideal de la mujer está muy cerca del personaje de Su Li- Zhen, Mrs. Chan en *“In the mood for love”*; que no está extenso del hecho que se trata de una mirada romántica de los años 50 de Asia y del papel que jugaba la mujer en la sociedad.

Es parte importante del discurso establecido por Wong Kar-Wai la llegada de la industria, reflejado en el estilo de vida de los trabajadores comunes, de la gente

que se encuentra en cada esquina. Hay en su discurso una transculturación que en cierto grado o más bien en la sutileza del lenguaje cinematográfico podemos apreciar en sus films. Para explicar de mejor manera David Sobrevilla refiriéndose a Fernando Ortiz (quien fue el primero en referirse al término de transculturación) en su documento de transculturación dice:

“Ortiz distinguía netamente entre la “aculturación” y la “transculturación”. La primera es el proceso por el cual una cultura dominada recibe pasivamente ciertos elementos de la otra, por lo que en ella misma se presenta una cierta “deculturación”. En cambio, la “transculturación” es el proceso por el cual una cultura adquiere en forma creativa ciertos elementos de otra, es decir, a través de ciertos fenómenos de “deculturación” y otros de “neoculturación”. (Sobrevilla, 2008, pág. 21).

De tal manera que se define claramente el punto que nos interesa dentro del discurso que plantea Kar-Wai.

En el texto ya citado y parafraseando a Sobrevilla se hace un hincapié bastante pertinente con respecto a la transculturación dentro de la narrativa, tomando en cuenta palabras de Ángel Rama (escritor y crítico literario que también definió el concepto de transculturación). “La transculturación narrativa opera según Rama gracias a una “plasticidad cultural” que permite integrar las tradiciones y las novedades: incorporar los nuevos elementos de procedencia externa a partir de la rearticulación total de la estructura cultural propia” (Sobrevilla, 2008, pág. 22). Cuando se habla de plasticidad cultural,- en esta investigación específica- se trata de entender que el espacio cinematográfico es el que nos permite llegar a una confluencia de conceptos, que se potencian entre sí por el juego constante que mantienen en su dualidad de significados.

Prelude to a Journey

The origins of MY BLUEBERRY NIGHTS began in 2005, when Wong was in New York conducting research for another film. When that project was postponed, Wong decided to make a smaller, off-the-cuff film in the vein of his previous modernday outings (CHUNKING EXPRESS, HAPPY TOGETHER AND FALLEN ANGELS), which were shot on-the-fly- and required minimal preparation. (Preludio a un viaje. [El origen de *My Blueberry nights* comenzó en 2005, cuando Wong estaba en Nueva York realizando una investigación para otra película. Cuando el proyecto fue pospuesto, Wong decidió hacer una película más pequeña, sencilla como las

que hacía en sus comienzos, atrevidas (*Chunking express*, *happy together* y *fallen angels*), que eran filmadas en el aire y requerían mínima preparación]. (Block 2 Pictures Inc., 2007).

La inserción a través de la narración cinematográfica de los distintos complementos Chino-Orientales que se atribuyen a la imagen, se articulan a través de estos mecanismos que Sobrevilla menciona. Hay un retorno al origen de sus películas, pero también sin dejar de lado la experiencia adquirida que finalmente se transmite con la estética cinematográfica característica de Wong Kar-Wai, por decir uno de los tantos puntos importantes a considerar para hablar de la transculturación que se aborda en esta película.

El escenario elegido para comenzar, es Nueva York, que en su esencia es un lugar apropiado para hablar de conceptos transculturales. No es extraño, por ende, que eligiera Nueva York por ser la ciudad que ofrece todo, donde la oportunidad esta en cada esquina, donde el trabajador común lleva una vida trabajólica que le permite cercanía solo con extraños, donde la soledad se respira por cada poro y esquina de los lugares.

A su llegada a Hong-Kong, Wong Kar-Wai junto a su familia, sufrieron las clásicas consecuencias de la emigración a la urbanidad, donde la falta de espacios íntimos generaban muchos encuentros de pasillo entre los inquilinos de los departamentos, el lugar público se convierte en un lugar privado (característica propia de películas como *Happy together* o *In the mood for love*). La mirada hacia ese pasado es claramente nostálgica y no sólo en términos sentimentales, sino que también morales. Hay una exacerbación del personaje femenino que posee una nueva postura. Él construye mujeres mucho más atrevidas, en sus últimos films como *2046* y la película a analizar. La mujer se comienza a mostrar más abierta a la sexualidad y el hombre parece ser más seducido por esta nueva exploración del ella, inclusive podríamos decir que hay un juego importante con la mujer más independiente, pero que no pierde esa fragilidad, femineidad delicada, que siempre les atribuye a sus personajes femeninos. Ahora es ella quien seduce, el hombre se deja enredar por sus cuerdas, esto a propósito del análisis superficial que se hace para poder entender la estética del propio Director, antes de aventurarse a un análisis más exhaustivo.

Primera parte: Definición del concepto Objeto del Deseo

Es necesario para acercarnos al lado femenino a analizar, el concepto de Objeto del deseo en términos generales. No sólo porque parte importante de esta

investigación nace de la concepción de que la mujer se plantea como un deseo en la puesta en escena de Wong Kar-Wai, sino que también porque es importante cuando nos referimos a lo femenino dentro de un espacio.

Objeto

El objeto determinante de un sujeto, tiene matices que se definen por parte de los significantes que este sujeto puede darles. El objeto puede tener un sin número de significantes, ya que por sí mismo el mismo objeto mantiene un sin fin de conceptos culturales y sociales que son determinados por el origen del actante y de los espectadores; pero en donde “los objetos y los medios cobran una realidad material autónoma que los hace valer por sí mismos” (Gilles, 2001, pág. 15). Así pues podemos referirnos al objeto como un elemento que resulta ser “una especie de mediador entre la acción y el hombre” (Barthes, *La aventura semiológica*, 1990, pág. 247). “El objeto es polisémico, es decir, se ofrece fácilmente a muchas lecturas de sentido: frente a un objeto, hay casi siempre muchas lecturas posibles, y esto no solo si se pasa de un lector a otro, sino también, algunas veces, en el sentido de cada hombre hay varios léxicos” (Barthes, *La aventura semiológica*, 1990, pág. 253). Como anteriormente lo habíamos mencionado, lo transcultural es el punto importante para poder entender este concepto al cual nos referimos. *My Blueberry nights* se trata del film más comercial que Wong Kar-Wai ha realizado, y eso también determina el tipo de espectador al que llega; donde lo transcultural se fusiona con lo globalizado y donde la mixtura de elementos, objetos y significados da un cierto grado de dualidad y complejidad de los textos que se desean abordar en la narración.

Asimismo no solo con los elementos y el interior de la puesta en escena, sino también con los espacios urbanos reconocibles de la gran meca de la cultura globalizada. En estos espacios encontramos la definición de un estilo, con los objetos y la relación que la cámara desea crear con el espectador. En este film hay una constante cabida al lado voyerista del espectador, lo que llama claramente la atención de quien crítica, analiza y ve el film. Esto genera un “tratamiento más estético del objeto, presentado como si escondiera una especie de esencia que hay que reconstituir, y este tratamiento es el que encontramos entre los pintores de naturalezas muertas o en el cine, en ciertos directores, cuyo estilo consiste precisamente en reflexionar sobre el objeto” (Barthes, *La aventura semiológica*, 1990, pág. 247). Es reconocible que Wong Kar-Wai llama a una constante reflexión en torno al objeto, como instrumento importante no solo de las acciones

que se atribuyen a los personajes, sino que también como objetos de progresión dramática y elementos que se relacionan con la cámara y el espectador. En los objetos que hay en escena hay un constante desdoblamiento, se convierten en pequeños puntos que nos hablan de la historia y de los ánimos que viven los personajes. Lo material se convierte en inmaterial, en tacto y sentido, para el espectador quien se relaciona con ellos a través de la cotidianeidad de los mismos. Los instrumentos de la realidad son bellamente situados como partes de un poema que juegan con la metáfora que ofrece su imagen.

El objeto y la mujer

Nos adentramos en el campo que nos lleva a la hipótesis, “las mujeres no son simplemente bienes u objetos que intercambian los hombres entre ellos, sino también signos o mensajes que circulan entre “individuos” y grupos, asegurando la comunicación social” (De Lauretis, 1992, pág. 33). El objeto apunta hacia una feminidad del espacio, feminidad en la ambientación de la película. Aquí “las mujeres contribuyen al bienestar de la cultura como objetos de intercambio y como personas, como signos y como “generadoras” de signos” (De Lauretis, 1992, pág. 34). La mujer que se nos presenta no solo es una mujer que desea ser amada, sino que también es la amiga, la hermana, la madre, la femme fatale. La femme fatale es una mujer importante dentro de esta historia, porque a pesar que nuestra protagonista se va forjando a medida que avanza la historia, las otras tres mujeres partes de la historia son el vivo reflejo de la mujer fatale que tan bien ha sido cultivada en los años del cine clásico.

La femme fatale que presenta Kar-Wai es muy verosímil, no es una exacerbación de una mujer ideal, sino que es una mujer común que además no tiene una profesión muy determinada; su papel ha sido condicionado por quienes la rodean, pero muchas veces ella se muestra rebelde frente a esta concepción que se tiene de ella y además vemos su conflicto en la pantalla. Es por ante todo una mujer temerosa, que a través de la existencia del hombre no solo se reconoce a sí misma como una femme fatale, sino que cuando el hombre que la desea desaparece, también desaparece la esencia de ella. Ella se reconstruye y se constituye como una mujer nueva a partir de un viaje, que muchas veces esta determinado por alguna decisión que el hombre ha tomado. El hombre por su parte se somete a la espera, pero sin dejar su lado más salvaje, es mas intrépido y atrevido al enfrentarse a la mujer. El seduce a través de los fragmentos del pasado, del presente y del futuro a través de pequeños detalles que seducen a la

mujer y que dan sentido a los objetos. Este tipo de relación siempre ha sido recurrente en las historias de Kar-Wai. Los hombres no tienen tapujos al momento de enfrentarse a la mujer, pero en otros aspectos son menos aventureros. Suelen estar en lugares específicos, en los cuáles ellos construyen el nido, esperando una respuesta de ella.

Los objetos constituyen estos signos femeninos, signos que no solo son para ellas, sino que también para el espectador, quien configura a través del dispositivo la mujer que el personaje y el mismo sueña.

A continuación definimos el concepto de signo considerando este trabajo investigativo y no la totalidad de los enunciados señalados por Greimas en su diccionario.

Signo: Fr. Signe, ing. Sing.

1. El signo es una unidad del plano de la manifestación; constituida por la función semiótica, es decir, por la relación de presuposición recíproca (o solidaridad) que se establece entre las magnitudes del plano de la expresión (o signifiante) y del plano del contenido (o significado) durante el acto de lenguaje.
5. También existe el sentido extra o para-semiótico de la palabra signo, que, a veces, se introduce en la literatura semiótica o lingüística. En este caso, signo designa comúnmente “algo que está allí para representar otra cosa”. Empleado en semiótica, denomina entonces una forma de traducir una “idea” o una “cosa”: lo que corresponde al concepto de formante. Este empleo presupone una concepción particular de la lengua: se concibe como una reserva de “etiquetas” destinadas a ser adheridas a los objetos preexistentes, como una pura y simple nomenclatura (Hjelmslev). (Greimas, 2006).

Con respecto a la definición, se puede agregar que estamos frente a un planteamiento que determina un código específico y que dicho código determina ciertos aspectos del relato cinematográfico que presenta Kar-Wai. De esta manera el signo no se escapa del contexto el cual según De Lauretis en su libro *Alicia ya no*, “establece la pertinencia de las unidades, de lo que cuenta o funciona como signo en un texto icónico dentro de un cierto acto comunicativo, de una determinada “interpretación” (Pág. 80). De tal manera que podemos considerar este aspecto de la lingüística, para llevarlo al cine y plantear que el signo es el que une los espacios en escena y asimismo lo onírico que posee la película.

El significado es una parte muy importante dentro de esta apreciación cinematográfica, y aunque el significado puede variar en algunos aspectos dependiendo de los conceptos visuales y estéticos de cada espectador, siempre en las películas de Wong Kar-Wai hay signos con significados específicos reconocibles para cualquier persona.

Significado: Fr. Signifié, ing. Signified.

1. En la tradición saussuriana se designa con el nombre de significado a uno de los dos planos del lenguaje (siendo el otro el del significante) cuya reunión (o semiosis) durante el acto de lenguaje constituye los signos portadores de significación. El significante y el significado se definen por la relación de presuposición recíproca: esta acepción, de carácter operatorio, satisface a la semiótica que se prohíbe todo juicio ontológico sobre la naturaleza del “significado”. (Greimas, 2006)

Como es bien sabido dentro del lenguaje del cine, el significado toma diferentes matices de acuerdo a las lecturas que el realizador puede dar a distintos signos, como también las lecturas que el espectador puede atribuir a estos, pero en el campo que nos atañe es importante tomar en cuenta lo siguiente: “La significación cinematográfica y la significación en general no son sistemáticos sino más bien discursivos” (De Lauretis, 1992, pág. 75). Estamos frente al discurso semiológico que plantea la puesta en escena, generando no solo situaciones comunicativas de los personajes; de esta manera nos acercamos al deseo y entendemos a los personajes. El Director nos interpela a una mirada subjetiva, pero enmarcada dentro de la puesta en escena que el propone. Aquí nos referimos a que no solo hay una limitación de los signos o códigos, sino que de igual modo aludimos a situaciones comunicativas, de enunciación e interpretación, que nos sitúan en el espacio cinematográfico y que nos ayudan a entender ese Deseo a través de esos objetos. “Descubrir un objeto significa descubrir la forma en que actuamos sobre el mundo, produciendo objetos o produciendo usos prácticos de ellos” (De Lauretis, 1992, pág. 272). El objeto es el constitutivo principal del discurso que el Director lleva a la pantalla; “toda práctica discursiva nueva crea una configuración diferente del contenido, introduce otros significados culturales que, a su vez, transforman los códigos y reestructuran el universo semántico de la sociedad donde se produce” (De Lauretis, 1992, pág. 58). Esto sucede a lo largo de este film, porque el mismo se divide en cuatro partes importantes, donde la introducción de un objeto constituye nuevos universos dentro de la misma historia, es así como la narración

se configura como una apertura de pequeñas cajas, las cuales a medida que avanzan los minutos no solo nos revelan detalles del presente que se vive, sino que nos dan adelantos de lo que vendrá sin dejar atrás el pasado de los personajes. Estilos nuevos de flash forward pero que están directamente relacionados con el aspecto del Objeto del deseo. Hay una interesante mirada masculina hacia este mundo femenino, una mirada que se plantea desde la cámara para incluir al espectador.

Ya que hemos señalado con respecto a la interpretación y la relación del signo con el espectador y el personaje. Es importante definir también el otro punto importante dentro del acto semiótico.

Significante: Fr. Significant. Ing. Signifier.

1. Se entiende por significativo uno de los dos términos constructivos de la categoría de semiosis, donde son necesarias, en el momento del acto del lenguaje, dos magnitudes a fin de producir una manifestación semiótica. Dicha definición es formal: sólo la relación de presuposición recíproca (o solidaridad) define, respectivamente, los dos términos en juego – significativo y significado – con exclusión de cualquier otro vertimiento semántico. (Greimas, 2006).

Si nos referimos al significativo, por ende no podemos escapar del “significante imaginario” de Metz. Aquí por sobretodo hay una revisión de la construcción cinematográfica encuadrada en el campo del psicoanálisis, para desplazar al objeto cinematográfico “de lo imaginario y ganarlo para lo simbólico” (Metz, 2001, pág. 19). De tal modo que “La película de ficción es aquella en la que el significativo cinematográfico no trabaja por cuenta propia, sino que se dedica enteramente a borrar las huellas de sus pasos, a abrirse de inmediato sobre la transparencia de un significado, de una historia, que en realidad está fabricada por él, pero que simula “ilustrarla” únicamente, transmitírnosla como de golpe, como si ya hubiera existido antes” (Metz, 2001, pág. 55).

En esta indagación hay una serie de puntos que nos convergen, ya que Metz no sólo plantea que los significantes son parejas entre el guión (como discurso) y el material fílmico (como conjunto), sino que también el significativo es un efecto subjetivo.

“la interperpelación de cada película en su singularidad, se constituye por definición en una especie de lugar mixto donde acaban coincidiendo e intercalándose los códigos específicos (más o menos típicos del cine y solamente

del cine) y los códigos no específicos (más o menos comunes a “lenguajes” diversos y a un estado de cultura). (Metz, 2001, pág. 51). Es por eso que cuando nos aventuramos en un cine de lectura psicoanalítica nos introducimos en lo imaginario, donde hay un levantamiento de la percepción y que juega constantemente con lo real y lo irreal, lo verosímil.

“Lo que “psicoanalizan” no es el cine, sino una historia, y lo que pasa es que el cine cuenta esa historia”. (Metz, 2001, pág. 50). Pero el psicoanálisis que se propone no tiene que ver con un extenso estudio de aquellos aspectos específicos del tema, sino que tiene que ver con la relación que el espectador encuentra en la psicología de nuestros personajes, es más bien un psicoanálisis general, ya que la especificidad de este dependerá de la subjetividad de cada espectador.

Para concluir se plantearan algunos puntos que ayudan a la conexión de lo definido. Citamos a Barthes, quien señala que: “ la primera coordenada-*refiriéndose a la semántica del objeto-*, la coordenada simbólica, constituida por el hecho de que todo objeto es por lo menos el significante de un significado. La segunda coordenada es lo que yo llamaría la coordenada de la clasificación, o coordenada taxonómica – *en la cual-* ; no vivimos sin albergar en nosotros, más o menos conscientemente, o impuesta por nuestra sociedad” (1990, pág. 249). Del mismo modo cuando hablamos de una composición de objetos, de sintagmas, nos referimos con eso a fragmentos extensos de signos, donde la sintaxis es elemental; porque si ubicamos varios objetos juntos podemos atribuirles coordenadas específicas.

Ya introducido el campo del objeto y de las respectivas definiciones que se deben considerar antes de generar una relación con el deseo, nos abocamos ahora al deseo.

Deseo

Aquí entran en juego el papel que juega la mujer en la vida del actante hombre. Teresa De Lauretis plantea que la mujer se propone como meta y origen del deseo fálico, como la mujer soñada siempre perseguida y situada siempre más allá, vislumbrada e invisible sobre otro escenario; por ende nos adentramos a la visualidad de la mujer como una función que mantiene el tiempo, el espacio y el ritmo del lenguaje cinematográfico. Pero este planteamiento no es solo parte del cine, sino que también parte de todas las ramas del arte, porque este silogismo

que nos ayuda a comprender la diferencia de género que se debe tomar en cuenta, como parte de la sociedad y de los efectos ideológicos para la construcción de los sujetos sociales que se representan a través de los personajes.

Wong Kar- Wai, que constantemente saca a sus personajes del origen, de las raíces y los introduce en lugares públicos donde deben construir sus espacios íntimos. Aquí es donde el deseo es retenido, como en el cine erótico donde “se trata de aportar a la vez por la excitación del deseo y por su retención” (Gilles, 2001, pág. 89), a través de los límites que ofrece el escenario y el punto de vista que adquiere la cámara. De tal manera que el cine esta constantemente desvistiéndose y vistiendosé – a través de los flash-back, de los tiempos muertos, de lo que se muestra primero y después se deja de mostrar- para que el deseo por esa imagen, sea cautivador.

Aunque no lo hemos mencionado, es sabido que Wong Kar-Wai tubo una especial colaboración con Michelangelo Antonioni para una trilogía llamada “Eros”, y aunque Kar-Wai ya era un admirador de Antonioni, su referencia cinematográfica hacia la filmografía del italiano es algo latente y presente durante todo el estilo cinematográfico del Director Chino. En “*My blueberry nights*” los tiempos muertos, los planos vacíos son respiros para el espectador, pero sin estar extensos de una gran carga metáforica importante. La trivialidad de la vida cotidiana de los personajes nos cautiva y nos introduce con esa premisa “de lo que viene después”.

Y regresando al significante y al psicoanálisis es de importancia concentrarse en el deseo por la mujer dentro de este espacio cinematográfico a abordar. Donde podemos decir que “El cine típico, incontestado, codifica lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante; la mujer inscrita en la película como representación /imagen, es a la vez, el soporte del deseo masculino y del código fílmico, la mirada, que define al cine mismo” (De Lauretis, 1992, pág. 90).

Como lo hemos mencionado, este espacio que se constituye en la pantalla es un espacio femenino, que se basa en la construcción del deseo masculino; como De Lauretis plantea, es una progresión del discurso narrativo, que toma una posición masculina que le pertenece al sujeto mítico y la posición femenina como el obstáculo mítico o el espacio donde se produce la progresión. (1992, pág. 227).

Y así la representación cinematográfica de la mujer puede ser llevada a la mitología Griega, donde planteamos la imagen cinematográfica como la Medusa, una imagen hermosa pero que mirarla de frente implica un problema, una tarea no fácil, ni para hombres ni para mujeres. De tal forma que el discurso en base al

deseo se edifica a través del – parafraseando a De Lauretis en Alicia ya no- cine narrativo que en particular debe tener como meta la seducción de la mujer para la feminidad. El discurso masculino es en primer lugar un cuerpo, el cuerpo femenino, que es observado como objeto y centro del placer masculino, donde el significado es equivalente a sexualidad en cuanto al cuerpo femenino; y en segundo donde el deseo femenino con el deseo del otro, permiten que la mujer pueda acceder a las nuevas etapas de su historia. Desde este punto de vista podemos observar e indagar en la imagen cinematográfica, como la imagen de Yocasta, la madre – mujer deseada. Efectivamente podemos referirnos a la imagen cinematográfica como un mensaje que nace del patriarcado y que tiene como meta poseer a la mujer, aquí los significados circulan entre los “individuos” y grupos, donde hay necesariamente una comunicación social. Ella es generadora de signos, de un intercambio cultural y social. Es por eso como De Lauretis - señalando las conclusiones que hace a partir del discurso de Eco- señala que la imagen cinematográfica desde el punto de vista del “aparato cinematográfico en cuanto tecnología: no es un mecanismo técnico o dispositivo (la cámara o la “industria “ del cine), sino una relación entre lo técnico y lo social que implica al sujeto como (inter) locutor, instaura al sujeto como lugar de esa relación. Solamente en este sentido puede una hablar de transformacióm de los códigos, de los modos de producción de los campos semánticos, o de lo social”. (1992,pág 60). Es por eso que el deseo es parte del discurso que se adhiere al sujeto, donde podemos hablar de posiciones subjetivas (por parte de los realizadores y receptores) en cuanto a esa imagen que se muestra, que envuelve y en donde uno se ve representado e inscrito. La narración es una cuestión del deseo.

“El aparato cinematográfico, en la totalidad de sus operaciones y efectos, no produce simplemente imágenes mediante el establecimiento de límites de identificación, de la orientación del deseo y de la posición del espectador con respecto a ellas” (De Lauretis, 1992. Pág. 217). La identificación se completa, tanto la postura activa, que es el deseo del otro, tanto la pasiva, que es el deseo del ser deseado por el otro. En la teoría del cine podemos decir que la identificación activa es la que atañe a las miradas de la cámara y los personajes masculinos y la pasiva es la que atañe al cuerpo, el paisaje, la atmósfera que rodea a la historia. (De Lauretis, 1992).

Segunda Parte: La mujer

“Sabido es que la Mitología personificó a la mujer en Venus, naciendo del mar, porque como él es apacible en las horas de calma y como guarda en los antros de su corazón tempestades, cuyo recuerdo entristece el espíritu” (Abdón de Paz, 1867)

A lo largo de los años la mujer no solo ha presentado este carácter de paz y tempestad, también ha adoptado diferentes roles y asimismo ha sido enmarcada en diferentes papeles.

Aceptando las definiciones que Slavoj Žižek estipula en su libro “Las metástasis del goce; seis ensayos sobre la mujer y la causalidad” nos acercamos a una iconografía de la mujer, donde nos introducimos al mundo de la femme fatale y como esta mujer se constituye como parte importante del discurso de Wong Kar-Wai.

La mujer como la Cosa

Parafraseando a Žižek, en su análisis del amor cortés (específicamente la relación de las Damas de la burguesía con sus lacayos) en el teatro masoquista del siglo XIX, la gran trampa que se debe evitar con respecto a la Dama es la consideración de que se trata de un objeto sublime. “La Dama es así percibida como un tipo de guía espiritual en la alta esfera del éxtasis religioso, en el sentido de la Beatriz de Dante” (Žižek, 2005, pág. 135). “La Dama es el otro que no es nuestro “semejante”, es decir, es alguien con el cual ninguna relación de empatía es posible.” (Žižek, 2005, pág. 137). La Dama como se presenta en estas líneas es una mujer que pertenece a otro mundo, que se desea ante todo, pero que es casi inalcanzable, que se intenta seducir, pero es ella quien pone las reglas dentro de esta seducción. En este capítulo se señala el rol que cumple esta Dama, quien ante la sociedad y el mito que se genera frente a ella, se siente desplazada donde se genera una doble mirada hacia ella; por un lado cuando el Lacayo logra “seducirla” ella se somete a un amor masoquista, donde juega a tener el papel del Lacayo. Así “La Dama espiritual desaparece y se convierte en una proyección narcisista cuya función es volver invisible su dimensión traumática” (Žižek, 2005, pág. 137). Se admira de su omnipotencia a través de un juego sexual con su esclavo; ella se convierte en esclava de los deseos de su Lacayo. La Dama así aparece como el sueño del hombre, como el hombre quiere que aparezca. Pero este sentido de seducción y dominio es más bien un juego ideado por ella

misma, un control sobre el sufrimiento, sobre su cuerpo. Aquí nacen las aristas para la concepción de la femme fatale, que es sumamente importante dentro de la historia que se vive en *My blueberry nights*. Esta mujer fatal, se representa como esta Dama inalcanzable, que se esta constantemente seduciéndose donde este juego le asienta. La femme fatale desea y busca ser objeto del deseo.

De tal manera que la Dama “aparece simplemente como la estrategia más radical para elevar el valor del objeto construyendo obstáculos convencionales a su accesibilidad”... “Los obstáculos externos que contrarían nuestro acceso al objeto están allí precisamente para crear la ilusión de que, sin ellos, el objeto sería accesible directamente” (Zizek, 2005, pág. 145), sin estos obstáculos el misticismo, el secreto de la Dama desaparece y llegar a ella deja de ser algo prohibido, algo imposible.

“Lo imposible de la prohibición no es “elevar el precio” de un objeto dificultando su acceso, sino elevar ese objeto mismo al nivel de la loza, del “agujero negro” alrededor del cual se organiza el deseo” (Zizek, 2005, pág. 147). Imposible es valor, y ella disfruta este rol, de mujer importante, de objetopreciado; como la manzana que la serpiente ofrece a Eva la Dama admira este poder que tiene sobre los hombres.

“La mujer es total y únicamente sexual...” (Zizek, 2005). Haciendo referencia a los conceptos del antifeminista Weininger, el análisis apunta a que “La relación del hombre hacia la mujer como objeto de amor erótico y su relación con ella como objeto de avidez sexual son ambas “performativas”. Hablando estrictamente, la mujer no es la causa de la Caída del hombre: es la Caída del hombre en la sexualidad misma lo que crea a la mujer, confiriéndole la existencia” (Zizek, 2005, pág. 210). La Dama existe porque el hombre tiene un deseo frente a ella que hace que exista, por ende este espacio que generan los personajes hacia las mujeres, es un espacio que nace y nos asegura la existencia de la mujer dentro de la puesta en escena, dentro de la imagen.

Tercera Parte: Narrativa del autor

Cuando entramos en el relato, entramos en el discurso que se articula y como se constituye para que aquellos objetos tengan un sentido para entender el deseo. “La narratividad, al inscribir el movimiento y las posiciones del deseo (*igual posiciones de la cámara*), es lo que mediatiza la relación de la imagen con el lenguaje” (De Lauretis, 1992, pág. 126). Cuando nos referimos a la narratividad lo

tomamos “como un auténtico principio de la organización de todo discurso narrativo (identificado, en un primer momento, con lo figurativo) y no-narrativo” (Greimas, 2006). Así pues, el deseo se constituye en la subjetividad que se ve envuelta la rueda de la narración y la realidad, donde se entrelazan la narración, el significado y el deseo. Por consecuencia la principal función de la narratividad es el compromiso que el sujeto toma con ciertas posturas del significado y del deseo como señala De Lauretis en su capítulo “El deseo de la narración”. Porque la narración asimismo constituye también un deseo, un deseo por cautivar ese objeto que tiene por meta.

De tal modo que como Barthes señala “ se propone distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las funciones, el nivel de las acciones (personajes igual actantes que define Greimas) y el nivel de la narración (el discurso de Todorov)” (Barthes, Introducción al análisis estructural de los relatos, 1977, pág. 12). Donde podemos decir que aquellos niveles están unidos por una progresiva interacción donde la función solo encuentra su objetivo en una acción de un actante y que dicha acción adquiere sentido por el hecho de que es narrada y confiada a un discurso específico de su código. El objeto adquiere su sentido por medio de ese actante y ese discurso en el cual esta enmarcado, de tal manera que la mujer como objeto del deseo es llevado a través de la construcción de esa narratividad que existe entre los objetos que constituyen ese espacio cinematográfico (encuadre) y los personajes (actantes). Es por eso que el tratamiento estético del objeto adquiere una esencia específica para la construcción de premisas cinematográficas. De esta manera se identifican en pequeños planos que se trata de un film de Kar-Wai.

Aunque hay una serie de similitudes dentro de sus espacios, hay marcas que a veces pueden ser tan efímeros como los segundos que corren dentro de la sala. Es por eso y parafraseando a Barthes en su aventura semiológica, que podemos decir que el objeto existe aunque no tenga sentido, porque su objeto principal es el de comunicar, hasta comunicar que no existe sentido en él. Y es por eso que los objetos están ligados por una única forma de conexión, que es la parataxis, es decir, la yuxtaposición pura y simple de elementos. (Barthes, La aventura semiológica, 1990).

Estructura del relato

Para comenzar nos adentraremos en la definición de función que da Greimas, con respecto a la función como un sentido utilitario o instrumental.

Función: Fr. Fonction, ing. Function.

A. Interpretación instrumental.

1. Para A. Martinet, la función principal del lenguaje es la función de comunicación, al ser el lenguaje un “ instrumento de comunicación”. Dicha concepción que pretende atenuar el formalismo de la lingüística estructural, restringe en realidad el alcance de la teoría lingüística (si el lenguaje es comunicación, es también producción de sentido, de significación) que ya no puede ser extrapolada y aplicada a otros sistemas semioticos (a excepción quizás de “verdaderos” sistemas de comunicación, tales como las señales del código vial...). La lingüística funcional, tal como la concibe Martinet, es una “lingüística realista”.
2. En el mismo sentido instrumental se habla de definición funcional cuando contienen informaciones sobre el uso o la finalidad del objeto o del comportamiento descrito (CF. “la silla...para sentarse”): el análisis semántico de los lexemas de este tipo, explicita tanto los valores de uso, como los programas de uso que ellos implican. (Greimas, 2006)

La función de los objetos puede ser abarcado desde un punto de vista funcional como también comunicacional, a través del objeto comunicamos que hay una construcción de un espacio para la seducción de la mujer, una especie de nido del placer.

Todos los segmentos de una historia tienen una correlación entre los diferentes puntos que se abordan y cada punto tiene una función que es la de concretar ese espacio y convertirlo en algo material. Por consiguiente “La unidad implica, pues, una correlación muy fuerte (comienzo de una amenaza y obligación de identificar). Para determinar las primeras unidades narrativas, es pues necesario no perder jamás de vista el carácter funcional de los segmentos que se examinan y admitir de antemano que no coincidirán fatalmente con las formas que reconocemos tradicionalmente en las diferentes partes del discurso narrativo” (Barthes, Introducción al análisis estructural de los relatos, 1977, pág. 15). Es a través de esta correlación que podemos hablar de ese deseo erótico, de ese deseo por la imagen cinematográfica, donde la unidad (que es la película) constantemente a través del montaje, de los personajes, del encuadre, de los movimientos de cámara, de los saltos de tiempo, de los tiempos muertos, de los espacios vacíos, nos cautiva como espectadores. Por eso los objetos tienden a decirnos diferentes aspectos acerca de los personajes, son unidades funcionales que nos acercan a la

historia, pero ante todo nos acercan a los actantes con sus motivaciones sentimentales, sus estados psicológicos y por sobretodo en las historias de Wong Kar- Wai, las motivaciones que tienen para continuar con sus vidas, después de esa historia de amor que alguna vez tuvieron.

Así podemos:

“distinguir dos clases de funciones: Las unas distribucionales, las otras integradoras. Las primeras corresponden a las funciones, que son las que les concierne un modelo clásico y que tienen que ver por ejemplo con la compra de un revolver que tiene como correlato el momento en que se lo utilizará. La segunda gran clase que comprende todos los indicios; la unidad remite entonces, no a un acto complementario y consecuente, sino a un concepto más o menos difuso, pero no obstante necesario al sentido de la historia; los indicios conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de “atmósferas”, etc; para comprender “para que sirve” una notación indicional, hay que pasar a un nivel superior (acciones de los personajes o narración), pues sólo allí se devela el indicio” (Barthes, Introducción al análisis estructural de los relatos, 1977, pág. 15).

Además “los indicios, debido a la naturaleza en cierta manera vertical de sus acciones, son unidades verdaderamente semánticas, porque, contrariamente a las “funciones” propiamente dichas, remiten a un significado, no a una “operación”; la sanción de los indicios es “más alta” a veces incluso virtual, está fuera del sintagma explícito (el “carácter” de un personaje nunca puede ser designado aunque sin cesar es objeto de indicios), es una sanción paradigmática” en cambio “las funciones implican los relatos metonímicos, los indicios, los relatos metafóricos; las primeras corresponden a una funcionalidad de hacer y las otras a una funcionalidad del ser” (Barthes, Introducción al análisis estructural de los relatos, 1977, pág. 18). Para adentrarnos en la narración de Wong Kar-Wai, hay que señalar que en su discurso hay una constante repercusión de los objetos en cuanto a indicios de la historia, no sólo nos dan indicios de las motivaciones de sus personajes, sino que también son instrumentos o indicios de una progresión dramática de las historias, casi indiferentes para los espectadores, hasta que un personaje nos concentra dentro de ese objeto y nos permite ver los indicios que no alcanzábamos a apreciar. Aunque las funciones constituyen a veces verdaderos “nudos” del relato. Así pues Barthes se refiere a las funciones “cardinales” a las que constituyen nudos dentro del discurso, que se definen como las funciones que abren o cierran un capítulo dentro de la historia, una alternativa consecuente para la continuación de la misma. Y las segundas que son las funciones

complementarias o “catálisis”, se definen como funciones que entran en correlación con un núcleo, pero en donde su función es parasita. (1977, pág. 19).

Los indicios son funciones unitarias narrativas de clase integradora, las cuales no pueden ser completadas sino al nivel de los personajes o de la narración, generando una relación paramétrica, cuyo segundo término es continuo, extensivo a un personaje o a toda una obra, pero a la vez hay indicios que se remiten a sentimientos, atmósferas, filosofías, etc, que sirven para identificar, situar en el tiempo y en el espacio al personaje en la historia. Los indicios son motivo de desciframiento, sirven para la autenticación de la realidad del referente, para construir lo verosímil dentro de la imagen cinematográfica. “Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente” (Barthes, Introducción al análisis estructural de los relatos, 1977, págs. 27-28). Además Barthes señala que el relato se estructura en forma de fuga, es por eso que se sostiene y a la vez se prolonga. (1977, pág 31). Así como Greimas lo adelantaba, los personajes o actantes son necesarios para la descripción de las acciones narradas, que sin ellos no se ven completas. La Narración, que Barthes denomina el tercer nivel de la descripción, da el sentido a los personajes cuando están integrados en ella. Este nivel está “constituido por los signos de la narratividad, el conjunto de operadores que reintegran funciones y acciones en la comunicación narrativa articulada sobre su dador y su destinatario” (Barthes, Introducción al análisis estructural de los relatos, 1977, pág. 44).

Cuando se define lo que atañe al sistema del relato, Barthes señala que hay dos formas de relato que están esencialmente caracterizados por dos poderes, uno es el de distender sus signos a lo largo de la historia y el de insertar en estas distorsiones expansiones imprevisibles. Estos dos poderes tienen como objetivo principal incluir aquellos “desvíos” en el discurso. (1977, pág. 47). Así se contruye ese tejido de complementos, donde los signos y su significado se reparten alrededor de varios significantes, que son distantes unos de otros y en que cada uno es incomprensible tomado independientemente. (1977, pág 48). El relato se constituye como un nudo, un nudo simbólico que reúne varios significados, como por ejemplo si un personaje mientras espera un vuelo en el aeropuerto, en el bar pide un whisky estos signos pedir, esperar, bar y whisky en su conjunto pueden hablarnos de un actante que es de gustos finos, un poco bohemio y que posee un cierto estatus dentro de una sociedad determinada. “La unidad está “apresada” por todo el relato, pero también el relato solo “se sostiene” por la distorsión y la

irradiación de sus unidades” (Barthes, Introducción al análisis estructural de los relatos, 1977, pág. 52). El relato monta un espectáculo para el receptor, donde lo verosímil se constituye a través de la “realidad” de una secuencia que no está en la sucesión “natural” de las acciones que la componen, sino que esta inscrita en la lógica que aquellas adquieren en esa exposición. Así pues el Deseo se convierte en algo material porque el relato así lo sostiene, la seducción dentro del espacio se genera por esas relaciones, esa sintaxis que se produce a través del sistema y de los diferentes componentes que lo constituyen. El deseo es una función de la narración y la narratividad como proceso que compromete a ese deseo.

Cuarta parte: Referencia cinematográfica de Miguelangelo Antonioni en Wong Kar- Wai

La relación de estos dos cineastas

Parafraseando a Deleuze quien señala, que el arte de Antonioni no cesará de desplegarse en dos direcciones: una asombrosa utilización de los tiempo muertos de la banalidad cotidiana, después a partir de *Le Eclisse*, un tratamiento de las situaciones límite que lanza a paisajes deshumanizados, espacios vacíos que se diría han absorbido personajes y acciones hasta dejar de ellos tan sólo una descripción geofísica, un inventario abstracto (Gilles, 2001, pág. 16). Claramente con esta definición podemos acercarnos a los recursos cinematográficos utilizados por Wong Kar-Wai en la construcción de su discurso cinematográfico.

De tal manera que se puede decir que hay una importancia en los sentidos que adquieren los objetos que se presentan en la pantalla, de tal manera que se genera una generalidad entre esos componentes y de tal manera que los personajes no pasen a ser simples adornos de los espacios, sino que constituyan una parte importante dentro del espacio y sus significados.

Como anteriormente lo hemos mencionado hay un uso de los tiempo muertos dentro de la imagen cinematográfica y que no escapan del discurso de Kar- Wai, de tal manera que cuando Deleuze habla de los tiempos muertos de Antonioni dice que no son mostrados como simples trivialidades de la vida cotidiana, sino que recogen las consecuencias o el efecto de un acontecimiento notable que sólo es “atestado”, por si mismo sin que se lo explique. (Deleuze, 1986. Pág. 18-19) . De tal manera que se explican la desaparición de una mujer o la ruptura de una pareja.

“En Antonioni podemos ver una fragmentación resultante que incita a la oscilación entre un tiempo en el que nada comienza y el recuerdo del film arrinconado” (Michele Mancini, Giuseppe Perella, 19--?, pág. 25).

Los espacios son fragmentados a través de esos espacios vacíos y los fotogramas son fijados por un ojo que no los califica como “subjetivas” y “objetivas”, es de esta forma que “Se traza un recorrido continuo donde están presentes los deslizamientos y coincidencias de puntos de vista, de objetos y campos de gravitación, de reiteraciones y retornos. La presencia que se configura no puede ser neutra e impersonal, si estos lugares tienen una vocación propia, si estos escenarios desertizados tuvieron- en el film- un destino propio. Y así se abre el campo a las epifanías” (Michele Mancini, Giuseppe Perella, 19--?, pág. 37). Estos conceptos que aquí se exponen son constantes dentro de la puesta en escena de Wong Kar- Wai. Los espacios habitados por los personajes contienen esas características propias de Antonioni. Los personajes de Kar- Wai son situados dentro de aquellos lugares desertizados, indicando ese aspecto de ser lugares propios en donde sus miedos se configuran y se desdoblan. De esa manera se llama al deseo, en esa espera constante, ver y esperar son parte de esa aparición, así el limbo que se produce entre los indicios y aquellos espacios vacíos, nos ayudan a adentrarnos en la psicología de los personajes.

El escenario se abre así hacia el personaje y logra su cometido, el de cautivar al mismo y tomarlo como su habitante personal. Asimismo podemos decir que esa organización- parte de Antonioni como lo señalan Mancini y Perello en su libro- de entradas y salidas de escena, de apariciones acompañadas por las órdenes del director que constantemente llama a escena a otro (Michele Mancini, Giuseppe Perella, 19--?, pág. 61) es claramente importante dentro de este discurso que elabora Wong Kar- Wai. La entrada y salida de ese personaje deseado dentro de la vida de nuestro personaje masculino, es un constante conflicto que existe dentro de los espacios que estos habitan y que se ven en conflicto gracias a esos encuadres vacíos.

En cuanto a su relación con la mujer Antonioni dice:

“Quisiera hacer una película, *Identificación de una mujer*, para expresar a través de la relación de un hombre con tantas mujeres todo mi amor y mi interés por el personaje mujer: filtro mucho más sutil de la realidad, más inquieta y mucho más capacitada que el hombre para el sacrificio y para el sentimiento amoroso” (Antonioni, 2002. , pág. 246). Aquí podemos identificar conceptos claramente similares con Kar-Wai, me refiero similares, porque las mujeres de Antonioni lo soportan todo, pero no renuncian al deseo, son más radicales y concretas.

“Para Antonioni se trata de representar en la pantalla- con el estilo, no sólo con el argumento- el desapego con respecto a las personas y a las cosas, la aridez de los sentimientos, la precariedad de las relaciones, la fragilidad de los vínculos con el mundo que produce el desierto espiritual del capitalismo”. (Antonioni, 2002. , págs. 23-24). Ambos directores tienen una postura frente a la universalidad de los conceptos que se exponen en el mundo, y de cómo estos nuevos paradigmas posmodernos influyen en los comportamientos femeninos y masculinos y como transgreden las concepciones clásicas de familia y relaciones que se tenían antes de la segunda guerra.

La era globalizada se refleja en sus personajes y por sobretodo en sus mujeres, que a medida que avanzan en su estilo y dialéctica de autor, van adquiriendo más autonomía del hombre, más independencia. Podemos ver en *Identificazione di una donna*, donde la mujer carente de experiencia sexual utiliza al hombre para explorar este aspecto propio de ella, me remito a la palabra utilizar, porque finalmente ella opta por dejarlo y tomar un camino claramente fuera de esa relación hombre/mujer.

Antonioni y el color

“Si el fotograma es siempre lleno-total, ellos significa que un efecto de superficie en el cine, nunca se produce por sí solo. No es suficiente encuadrar superficies: pantallas, paredes, muros, si al mismo tiempo no se trabajan, transformándolas con luces, sombras, manchas, etc” (Michele Mancini, Giuseppe Perella, 19--?, pág. 79). Como se puede apreciar en la mayoría de los films de Wong Kar-Wai, la presencia de el color es a veces lo que llena el espacio, y es esa asociación del color hacia la mujer la que constantemente nos llama al deseo y la construcción femenina. Es difícil ver a los personajes de Kar-Wai entrar en conflictos mayores fuera de estos espacios, aquí en las alas del hogar, del nido amoroso, sus problemas se muestran tal cual son, escondiendo pudorosos sus pasiones. Aunque el personaje de Kar-Wai no es muy atrevido es mas bien un personaje conservador, pero es el color el cual nos provoca o nos da indicios de lo que sucede con estos personajes. Los encuadres se articulan con pequeños indicios de color, donde en cada uno siempre hay un símbolo de color de lo que vendrá despues de esa escena.

Atravesando la ventana- como lo hace Antonioni- lo exterior irrumpe con los personajes, pero por “ sobre todo la ventana, encuadrada desde fuera como superficie transparente- reflectante, sobre la que poder llevar a cabo la proyección

simultanea y la combinación de un efecto de “visión a través” con efectos de “reflejo” (Michele Mancini, Giuseppe Perella, 19--?, pág. 78). Este recurso también ligado a los colores y la textura que ofrece, por ejemplo la vitrina del café en “*My Blueberry nights*”, es lo que nos anticipa la llegada de un personaje o la salida de otro. Es lo que nos ayuda a entrar en la otra historia, en lo que viene después de un conflicto grande y que además nos sitúa dentro del espacio cotidiano que los personajes viven.

Como ahora nos hemos situado en el contexto del color, creo que es importante hacer alusión a un parrafó de Kandinsky en “De lo espiritual en el arte”: “ En algunas ocasiones, cuando no queda ya nada de su ser físico en la tierra, se usan todos los materiales para reproducirlo ya sea mármol, hierro, bronce o piedra. Como si representara algo el cuerpo de estos servidores del hombre, mártires casi divinos, que despreciaron lo físico y sólo valoraron al espíritu. El recurso del mármol demuestra que una gran multitud ha llegado finalmente al lugar que en su día ocupó el ahora homenajead”. Con estas palabras Kandinsky se refiere al papel del artista que gracias a esa espiritualidad que refleja en su lienzo o en cualesquiera sea su actividad artística, plasma en este el espíritu, las motivaciones propias de ese deseo que lo llevan a realizar dicha obra. Siendo Kandinsky uno de los principales pintores que estudio el color, creo que adentrarnos en la coloración de Antonioni, significa también adentrarnos en un campo de un artista que gracias a estos recursos que emplea, logra atraer a un receptor específico y que en el caso de Wong Kar- Wai, permite la construcción de una estética que se plantea a través del color.

Cuando Antonioni hace utilización, hace una utilización de un color fantasma- como se menciona en la Arquitectura de la visión. El color fantasma al que se refieren en el libro ya citado, es un concepto que se parece a “ruborizarse”; que se trata específicamente de adquirir un color por cierto sentimiento de resquemor, que se desea ocultar, pero que con el “rubor” es imposible. Por ende hablamos de un color que aparece como huella de lo que está “arrinconado” (arrinconado porque lo que quiere ocultar realmente no es lo que se cree). Ruborizarse es indicar (indicio de Barthes) que otra cosa quiere permanecer oculta (otra cosa activada por un juego de significantes. Funciones o catalisis en Barthes) y así cada color es fantasma, una aparición, un estremecerse.

Transcodificación: Fr. Transcodage, ing. Transcoding. – Puede definirse la **transcodificación** como la operación (o el conjunto de operaciones) por la que un elemento o conjunto signifiante se traslada de un código a otro, de un lenguaje a

otro. Cuando la transcodificación obedece a reglas de construcción determinadas, según un modelo científico, equivale entonces a un metalenguaje. (Greimas, 2006).

Cuando coloreamos se produce este metalenguaje, transcoloración y podemos referirnos a códigos que el realizador nos desea entregar, para la comprensión del personaje en cuestión y del espacio cinematográfico que habita. Ese metalenguaje (Ciertas zonas, dentro de las lenguas naturales, deben ser consideradas como metalingüísticas o, más bien, como metasemióticas con relación a las semióticas de las que hablan (Greimas, 2006)), que representan los colores y que pueden dar asociaciones variadas a los personajes y los espacios acatados.

El color en Kar-Wai a veces es el que esconde el deseo de los personajes, y es el color el cual nos satura de emoción hacia la historia.

El azul, es el color presente o elegido en "*My Blueberry nights*", y aunque no esta extenso de la combinación con el rojo, característica importante de la estética de Kar-Wai, es el color que mas se emplea en la filmografía del Director. "Blue is the color of the rain soaked streets on a languorous summer night as the paths of...Blue is a sense of regret- of a chance encounter and missed opportunity that forms a closed, perceptual cycle of in completion, loss and want". / Azul es el color de la lluvia acumulada en la calle de las languidas noches que pasan en verano...Azul es un sentimiento de lamento- de una posibilidad de encuentro y de una oportunidad perdida que forma una cercana,finalización de un ciclo, de perdida y de querer/ (Fiona Villella, 2001).

El color es determinante dentro de este film no solo porque constituye el Inicio, el desarrollo, el climax y el final de la película, sino que a medida que el analisis se ejecuta se puede distinguir tres bandas de color durante 1:28 minutos que perdura la historia.

V. Metodología de análisis

Cuando nos introducimos al análisis, hay una variada forma de aristas que se abordaran a partir de lo que se plantea en el Marco Teórico. No solo hemos hablado de una transculturación del discurso de Wong Kar-Wai, sino que también de la mujer planteada como objeto del deseo y como dicho deseo se materializa en la puesta en escena.

Así pues para tomar en consideración estas aristas, primero nos fijaremos en el aspecto más material y más predecible de las imágenes a analizar.

Propuesta de modelo de análisis de fotografía (Rafael Lopez, Javier Marzal, José Aguilar, Hugo Domenech, Cesar Fernandez, Francisco Gomez, Jessica Izquierdo, Agustín Rubio, Emilio Saez)

NIVEL CONTEXTUAL . Contenido en la Introducción y Marco teórico en términos de antecedentes del Director y su filmografía. “Nuestro método propone la distinción de un **primer nivel**, que hemos denominado **nivel contextual**, que nos fuerza a recabar la información necesaria sobre la(s) técnica(s) empleada(s), el autor, el momento histórico del que data la imagen, el movimiento artístico o escuela fotográfica a la que pertenece, así como la búsqueda de otros estudios críticos sobre la obra en la que se enmarca la fotografía que pretendemos analizar”. Para analizar los personajes y materias a abordar por parte de Kar Wai, es necesario contextualizar en el periodo y la historia del propio director, cosa que a grandes rasgos ya se ha indicado.

1.1 Datos generales

“**Título**: es fundamental porque suele fijar o “anclar” el sentido de la fotografía”. Los dos films a analizar con sus títulos ayudan claramente a entender los argumentos y motivos de las historias a mostrar.

“**Autor**, nacionalidad, año: El conocimiento previo del autor y de su obra es importante para posibilitar el reconocimiento de rasgos de estilo o “estilemas” característicos de éste”.

NIVEL MORFOLÓGICO. “Este primer nivel del análisis pone sobre la mesa la naturaleza subjetiva del trabajo analítico en el que, aunque pretendemos adoptar una perspectiva descriptiva, ya empiezan a aflorar consideraciones de índole valorativo”. Sin escapar de lo que se ha mencionado, cabe señalar que las

mujeres y hombres (personajes) a analizar y por sobretodo la mujer, están cargados de premisas sociales y morales.

A tomar en consideración: “Conviene recordar que en todo acto de percepción entra en juego una serie de leyes perceptivas, de carácter innato, como la “ley de la figura-fondo”, la “ley de la forma completa” o la “ley de la buena forma”, que apuntan en esta misma dirección. En definitiva, la comprensión de un texto icónico tiene una naturaleza **holista**, en el que el sentido de las partes de la imagen o de sus elementos simples está determinado por una cierta idea de **totalidad**”. (Rafael Lopez, Javier Marzal, José Aguilar, Hugo Domenech, Cesar Fernandez, Francisco Gomez, Jessica Izquierdo, Agustín Rubio, Emilio Saez). Generar una totalidad frente a las imágenes, situaciones y planos a analizar, desarrollando esa conexión entre espacio y personajes como constituyentes y constructores constantes de estos espacios.

Elementos morfológicos

Elementos a considerar en el análisis de la imagen: Planos/Partes macros de la película/Relación entre las partes (Introducción/Desarrollo/Clímax/Final).

- *Punto*: No obstante, el punto como concepto morfológico también puede ser relacionado, más allá de su naturaleza plástica, con la construcción compositiva de la imagen, como señala el profesor Justo Villafañe (1988, 1995) que se parafrasea dentro del texto que se cita en gran parte de esta definición de metodología de análisis. De tal modo se habla de la existencia de centros de interés en una fotografía o focos de atención, que pueden coincidir o no con los puntos de fuga cuando se trata de una composición en perspectiva, o de la existencia de un centro geométrico de la imagen. En este último caso, dependiendo de la posición del punto en el espacio de la representación, la composición puede tener un mayor o menor dinamismo.

- *Forma*: La forma constituye el aspecto visual y sensible de un objeto o su representación. El profesor Villafañe afirma que la “*forma*” se refiere “al conjunto de características que se modifican cuando el objeto visual cambia de posición, orientación o, simplemente, de contexto”. Este estudioso distingue entre “*forma*” y “*estructura*” o “*forma estructural*”, este último definido como “*las características inmutables y permanentes de los objetos, sobre las que reposa su identidad visual*” (señalado en el texto análisis fotográfico que se ha estipulado con anterioridad Villafañe, 1987, p. 126). Es esta última definición la que nos interesa

especialmente: la que proclama el valor estructural de la forma como factor responsable de la identidad visual de los objetos que podemos encontrar o reconocer en el espacio de la representación.

“En definitiva, y como afirma Gombrich, *“cuanta mayor importancia biológica tenga para nosotros un objeto, más sintonizados estaremos a reconocerlo, y más tolerantes serán nuestros criterios de correspondencia formal”*, una manera de subrayar la relevancia del espectador en el reconocimiento de formas y estructuras, más allá de su supuesta existencia objetiva en el espacio representado”. (Rafael Lopez, Javier Marzal, José Aguilar, Hugo Domenech, Cesar Fernandez, Francisco Gomez, Jessica Izquierdo, Agustín Rubio, Emilio Saez)

NIVEL COMPOSITIVO: “Siguiendo con la **metáfora del lenguaje**, se trata a estas alturas de examinar cómo se relacionan los elementos anteriores desde un punto de vista **sintáctico**, conformando una **estructura** interna en la imagen”. (Justo Villafañe (1988) principal autor que se aborda en este texto). Articulación del espacio y el tiempo de la representación en términos de habitar el espacio que generan los personajes y su relación con lo que los rodea. Aquí nos acercamos al papel que juega la Ambientación, la Dirección de Arte dentro del espacio a analizar. Hay una relación plástica de los elementos de la imagen/espacio que se constituye en el film, una relación entre significante/significado.

NIVEL ENUNCIATIVO: “El análisis de la fotografía finaliza con una **interpretación global del texto fotográfico**, de carácter subjetivo, que persigue la articulación de los aspectos analizados en la construcción de una lectura fundamentada, así como es el momento de realizar, si se estima oportuno, una valoración crítica sobre la calidad de la imagen estudiada”.

En este punto nos adentramos a los planos que se analizan y su relación con los personajes, objetos, ambientación, etc. En definitiva la relación que establece la puesta en escena.

Marcas textuales: Como afirma Santos Zunzunegui, el enunciador se definiría como la presencia del autor en el propio texto visual, que no debe confundirse con el autor empírico. Hablamos, pues, de marcas que se pueden reconocer en la propia morfología de la imagen, que tienen relaciones de tipo indicial, icónica, simbólica o puramente referencial”. “la presencia del observador es reconstruible y, por tanto, visible, incluso en los casos en que se nos trata de ocultar sus huellas, a través de dos actividades discursivas esenciales”:

- La *aspectualización*: consiste en la operación de ubicar un conjunto de categorías aspectuales (acción, tiempo y espacio) que revelan la presencia implícita de un sujeto-observador.

- La *focalización*: “permite aprehender mediante un ‘punto de vista’ mediador el conjunto del relato”, es decir, se refiere, en nuestro caso, al “cómo” es mostrado el motivo .

- *Enunciación*: Por una parte, la que se sirve de modelizaciones discursivas del realismo de la puesta en escena, de naturaleza fundamentalmente **metonímica** (sintagmática), en la que los signos fotográficos mantienen una relación de contigüidad física con su referente, a la que apunta la vocación indicial de la fotografía. Por otro, la estrategia discursiva basada en modelizaciones no realistas, mucho más amplias y complejas de definir, de naturaleza principalmente **metafóricas** (paradigmáticas), en la que se establecen relaciones imaginarias entre los elementos o signos visuales –que se pueden observar en el texto fotográfico- y sus significaciones.

- Relaciones intertextuales*: Para finalizar con el nivel enunciativo, es imposible escapar de este análisis la intertextualidad del texto cinematográfico a analizar. No solo refiriéndose a ese carácter propio de la imagen, sino que también a como los aspectos intertextuales de la imagen que han influido en la crianza y la dialéctica de Wong Kar Wai.

De forma general, y como se entiende a grandes rasgos de intertextualidad cuando se detecte un juego de relaciones suficientemente elaborado y trabajado entre el texto analizado y otros textos con los que se relacione, de un modo productivo. La competencia lectora de la instancia receptora es clave para la detección de este tipo de relaciones intertextuales, cuyo reconocimiento tiene una naturaleza subjetiva, si bien no hay que olvidar, de nuevo, que no podemos

perdernos en “*derivas interpretativas*” que conviertan nuestro análisis en una lectura aberrante, carente del nivel de argumentación necesario para justificar la intertextualidad presente en la fotografía estudiada”. (Rafael Lopez, Javier Marzal, José Aguilar, Hugo Domenech, Cesar Fernandez, Francisco Gomez, Jessica Izquierdo, Agustín Rubio, Emilio Saez).

Interpretación global del texto fotográfico.

La interpretación global del texto fotográfico, de carácter fundamentalmente subjetiva, como hemos visto, contempla la posibilidad de reconocer la presencia de oposiciones que se establecen en el interior del encuadre, la existencia de significados a los que pueden remitir las formas, colores, texturas, iluminación, etc.; cómo se construye el aspecto y focalización del texto fotográfico, a través del examen de la articulación del punto de vista y los modos de representación del espacio y el tiempo; qué tipos de relaciones y oposiciones intertextuales (relaciones con otros textos audiovisuales) se pueden reconocer, así como una valoración crítica de la imagen (cuando proceda).

Justificación del diseño del análisis

A continuación explicaremos a propósito del criterio de selección de los fotogramas que serán parte de este análisis.

El criterio específico apunta a:

1. Importancia de los encuadres y como estos configuran los niveles de conocimiento que se tienen sobre los personajes.
2. Importancia de los elementos de progresión dramática, que nos detallan y señalan los pasos a seguir por nuestros personajes.
3. La configuración de los momentos macros de la película a través de tres bandas de colores específicas que tiñen las atmósferas de las escenas.
4. Los planos vacíos, que finalmente se constituyen como elementos de unión entre un hito y otro.

En cuanto a la propuesta de inserción de imágenes dentro del texto se considera necesario para que el lector asocie de mejor manera lo que se dice de aquella imagen en el análisis. Asimismo las secuencias que tienen similitudes están

diseñadas de la misma manera, para crear una relación del lector y un hilo conductor entre ellas.

Además de la coloración de algunos fotogramas que son puntos importantes en la creación de este espacio íntimo.

La selección de los fotogramas tiene relación con la construcción de este espacio femenino y de cómo se configuran los espacios para la concretización del deseo. También tienen relación con el aspecto que se identificó en un primer análisis del film, que tiene que ver con diferentes etapas tanto de la historia, como los fotogramas que ofrecen mayor énfasis a los puntos señalados en esta metodología de análisis.

VI. Análisis

Como lo mencionamos con anterioridad en el Índice, este análisis se divide en cuatro grandes hitos. De tal forma que estamos frente a una película que a simple vista se trata de una narración de construcción clásica, donde en la introducción se nos revela el personaje principal y cuáles son los obstáculos que debe enfrentar. A esa primera parte la llamamos: EL OBJETO DEL DESEO para luego pasar a una definición un poco más acabada de la mujer que tenemos como protagonista y su relación con los hombres. Esa parte la llamamos IDENTIFICACIÓN DE LA PAREJA esta segunda parte siendo uno de los bloques dentro del desarrollo de la historia y de nuestro personaje. Para la tercera parte consideramos un espacio cinematográfico donde Elizabeth se reconoce y descubre: IDENTIFICACIÓN COMO INDIVIDUO. Y el clímax ya podemos apreciarlo en esta tercera parte, pero que finalmente se ve condensada en la cuarta parte. LA CONCRETIZACIÓN DEL DESEO, donde los amantes finalmente emprenden el camino.

Análisis del título de la película

Título: “*My blueberry nights*” tiene que ver con dos lecturas pertinentes a aclarar. Primero el concepto anglosajón de estar *Blue*: tristeza, nostalgia, blues, jazz, ciudad, Nueva York, la noche. El *Blueberry* que se traduce a Arándano es un fruto silvestre de sabor agri dulce. Por ende con la traducción del título se nos sitúa en noches agri dulces. En donde el amor y el desamor, el deseo y la pasión son las premisas de la construcción de la puesta en escena.

En Anexos Ficha técnica Ampliada.

Análisis de la película por selección de fotogramas

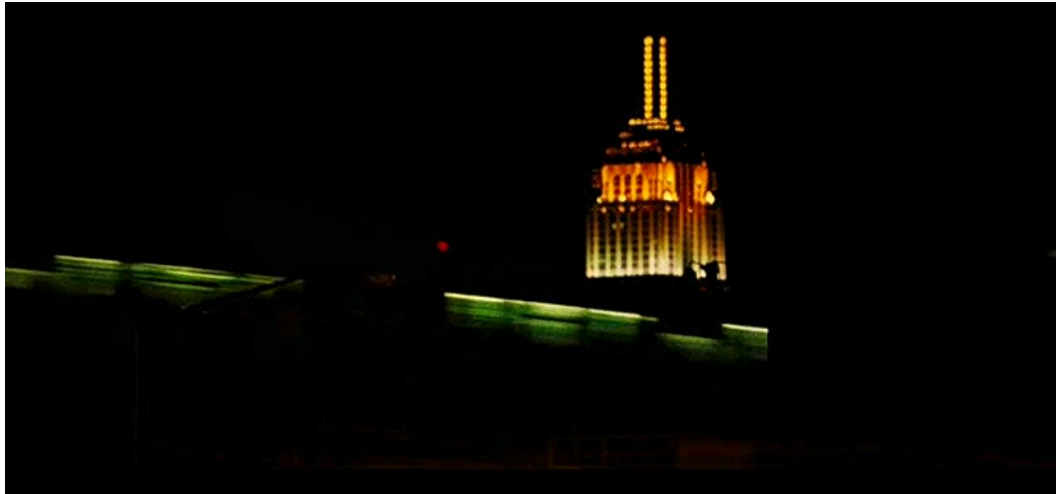
Primera parte: El objeto del deseo; se presenta y comienza el desarrollo de nuestra historia. Aquí cabe decir que es muy importante todos los momentos y entretelones de estos primeros 20 minutos, ya que son estos los que nos hablan de la totalidad de la película; se presentan los signos y claves que condensan a nuestra protagonista Elizabeth junto a Jeremy.

(Figura 1)



Ya partiendo por el inicio y títulos de la película comenzamos a relacionarnos con la estética que esta poseera a través del todo el film. Claramente, este atractivo fotograma, nos sugiere la seducción que podremos apreciar durante todo el relato. Asimismo plantea una introducción hacia con el expectador y los siguientes momentos que serán sugeridos a través de secuencias como esta. El objeto (deseo) y su signo(seducción) se hacen presentes, desde un comienzo. El nivel compositivo de este fotograma tiene directa relación con la estética que se puede apreciar en Wong Kar-.Wai, después de *"In the mood for love"*, asimismo tiene que ver con el punto de unión más profunda que se genera en torno a los personajes. En cuanto al nivel enunciativo, este tipo de plano aparecera nuevamente hacia el final de la película articulandose como el plano que fusiona a nuestros personajes.

(Figura 2)



Lo interesante de estos planos *insert*, no es solo que sitúan en un espacio y lugar determinado, sino que también se refieren al paso del tiempo, esto enmarcado en un nivel contextual. En la composición de estos planos, por medio de los iconos arquitectónicos de la ciudad de Nueva York, se lleva a un espacio verosímil y a la ciudad que nunca duerme. Los encuentros de nuestros personajes son nocturnos y como la mayoría de los films de Wong Kar-Wai, son situados a ciertas horas del día. Ya sea al estilo “*Days of being wild*” a las 2:59 de la tarde, o ya sea en las escaleras y callejones de la ciudad de Hong Kong de “*In the mood for love*”. Pero volviendo al tema del signo arquitectónico real que ofrece la ciudad, también nos sitúa en un espacio que sabemos es Cosmopolitan, donde varias razas, etnias se aglomeran en este espacio, ya hablando de la enunciación del discurso transcultural.

(Figura 3)



A través de un primer plano a las manos en el plano compositivo de la imagen, se nos comienza a adentrar en aquellas manos que a medida que avanza la historia serán instrumentos para el alcance de ese objeto del deseo, para la construcción del espacio. Además el hecho de que abre una cerveza, una bebida que luego veremos a la protagonista beber no en el siguiente plano, pero si en una parte importante dentro de esta parte de la película, en cuanto al nivel enunciativo que se genera con este tipo de objetos.

(Figura 4)



La composición y presentación de uno de los personajes es a través del quehacer. Primeramente lo vemos hablando por telefono, con una persona que busca a alguien con especificas características culinarias. Ya nos focaliza en un personaje, que suele observar a aquellos que le rodean, en pequeños aspectos que a veces desaparecen de lo común. El recuerda caras, rostros, no por los nombres, sino por lo que comen.

A través del primer plano lateral del rostro de nuestros personajes, se enuncian algunos aspectos de sus personalidades de su interior, la doble careta se presenta como una discusión a través de este tipo de encuadre con respecto al personaje.

Cuando vemos su rostro por completo se genera el conocimiento a cabalidad del personaje en cuestión.

La relación que ofrecen los planos nos acercan a las motivaciones. El es un hombre coqueto, que sin mayores problemas señala a Elizabeth la verdad de la situación a la que ella intenta encontrar respuesta.

Continuando con este nivel compositivo de planos laterales del rostro que definen puntos importantes dentro de los animos y personalidades de estos personajes. La frustración frente a una situación que no puede manejar se nos muestra en esta enunciación de conflictos internos del personaje a través de esta cámara voyeur que se puede apreciar.

(Figura 5)



En este minuto comienza la mirada voyeur, tan bien utilizada por la estética del Director en su filmografía. La cámara ojo aparece, huzmeando en los sentimientos y emociones de los personajes, introduciendo al espectador en el interior de ellos, para relacionarlos con sus propios sentimientos. La cámara observa las situaciones desde ciertos puntos, generando un enfoque mayor al momento de situarnos en la intimidad, la conquista, la sensualidad que los personajes ofrecerán y se proporcionarán. El espectador es llevado a la pantalla, pero también este tipo de planos nos aclaran el carácter de nuestros personajes, que también son voyeur, analistas como el que esta fuera de la pantalla; nos acerca a la realidad, al tiempo, al espacio, al mundo real al hecho de que observamos una historia común, inclusive una historia cliché dentro de esta ciudad agresiva y cosmopolita.

(Figura 6)



La barra del restaurant, se acerca claramente a uno de los filmes anteriores de Kar-Wai. En “*Days of being wild*” el mismo lugar es empleado para la seducción, y ese espacio es construido como un espacio para la mujer. Aquí el punto de oro, nos da indicios de cual será el espacio físico que ella habitara luego, esto refiriendosé al plano compositivo de la imagen. En un nivel enunciativo, se comienza a forjar el espacio íntimo, hay una postura frente al espacio público y su relación con los personajes de la película.

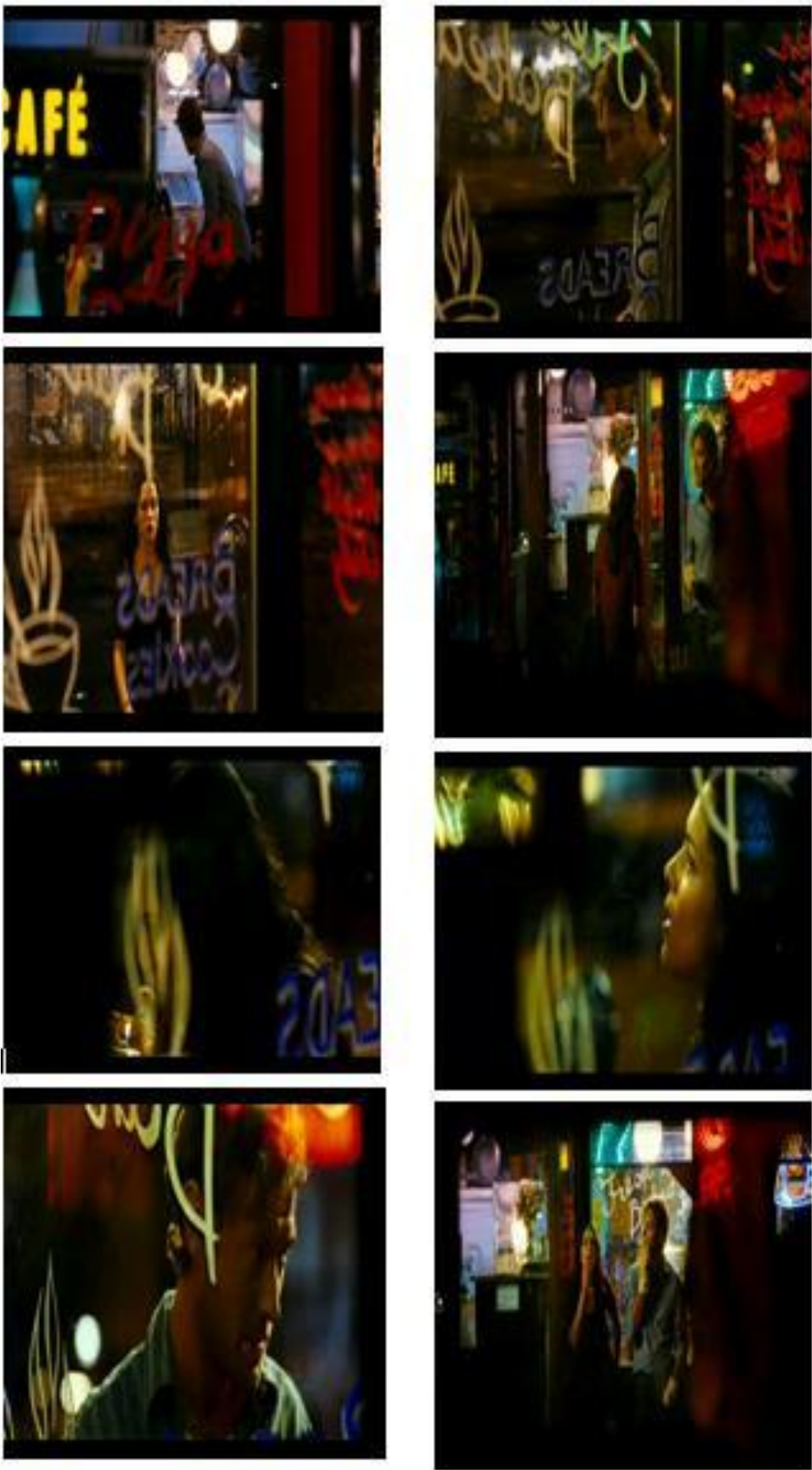
(Figura 7)



En este punto entra el objeto. No solo mostrandose como un objeto de utilería, sino que para ser empleado mas adelante, como un instrumento de progresión dramática. Las llaves serán determinantes para las decisiones que tomarán nuestros personajes, siendo un signo de abrir y cerrar puertas, haciendo claramente alusión a aquellos procesos sentimentales por los que pasan todos los mortales, sino también aproximándonos a la cultura China. Dentro de la tradición China el oro y el rojo son parte importante de las festividades que se realizan en

ese país y este tipo de objetos podemos encontrarlos en la mayoría de los lugares donde habitan o encontramos Chinos a lo largo del mundo. Instala un aspecto de su cultura, dentro de un país que no es el suyo y que al igual que la realidad que su país vivió en la época de los 50, fue colonizado por los ingleses. Pero sin mirar de forma amable la idiosincracia Estadounidense, sino que para aclarar que los aspectos transculturales que se vive en ciudades como Hong Kong y que han sido determinantes para la construcción de su estilo, sus personajes y su filmografía, es un punto que se vive claramente en esta ciudad. Nueva York que a pesar de ser una ciudad de los Estados Unidos, finalmente es un pueblo habitado por muchos otros pueblos. Pero no solo a través de estos aspectos se instaura la discusión de lo transcultural, sino que también en la elección de los actores. Norah Jones es conocida por ser la hija menor del músico Ravi Shankar, de origen Indio. Jude Law reconocido actor inglés, al igual que Rachel Weisz quien además es de madre austriaca y padre húngaro. Natalie Portman que nació en Israel, de padre Judío-Israelita y madre Estadounidense con descendencia Austriaca-Rusa. David Strathairn escocés con descendencia hawaiana, y en fin, actores y personajes que en cierta manera conocen el concepto transcultural que el Director lleva dentro de su historia personal.

(Figura 8)



Esta escena se repetirá más adelante, cuando la ex de Jeremy lo visita después de muchos años y entenderemos claramente cuál es el camino que están emprendiendo nuestros personajes. Porque no solo ella debe enfrentar su situación amorosa, sus nuevos desafíos, sino también él, quién debe enfrentar los fantasmas del pasado y atreverse a cruzar el umbral. La cámara voyeur, escondida con obstáculos a la vista, no solo comprime el espacio de ellos, sino que se compone de tal manera que no se pierde de vista la barra, el espacio que se reserva para ella. Es el primer momento de complicidad que tenemos de ellos. El montaje es rápido y con planos cerrados, acercando a la intimidad de los personajes.

(Figura 9)



Aquí en busca de socorro, aparece una de las tantos planteamientos frente a la mujer que Wong Kar-Wai describe en sus películas. La mujer desesperada, vulnerable, en búsqueda de respuestas, de consuelo, la mujer que desea ser amada, pero se niega a aceptar el destino que se forja en sus narices.

“Chapter 1- Coney Island, New York City.

“Blueberry is a young woman who allways seems stressed, allways sighing and running her hands through her hair. She smells really nice, like sweetened flower, and is allways dressed chaotically, like she overslept. She’s ussually looking out the window, checking the time and making calls on her cell phone. She seems to be waiting for someone but no one shows up or awswers her calls. About an hour or two later, she walks out, leaving behing a plate filled with pie debris and a crumpled napkin, soiled with specks of crumbs, ice cream and a smuge of her lipstick” [Arandano es una joven que parece estar siempre estresada, siempre suspirando y pasando sus manos por su pelo. Ella huele bastante bien, como dulces flores, y siempre esta vestida caóticamente, como si durmiera mucho.

Suele mirar por la ventana, viendo la hora y haciendo llamados con su celular. Pareciera que estuviera esperando a alguien pero nunca nadie aparece o responde a sus llamadas. Después de una hora o dos, ella se va, dejando atrás un plato con sobras de pie y una servilleta arrugada llena de migajas, helado y un poco de su lápiz labial].(JettoneFilms, 2006, Pág. 3) .

Esta cita que se hace al guión de tratamiento busca aclarar los aspectos visuales que se toman en cuenta para construir a esta mujer. Además nos dan aspectos dentro de la ambientación del lugar, específicamente el rol de las flores en el restaurant, ya que esa imagen nos lleva a ese aspecto calificativo del personaje.

(Figura 10)



Los personajes aun se encuentran distantes, y el espacio público del restaurant es habitado por ellos. Jeremy de frente se sienta a observar a Elizabeth que lo fascina. A través de esta mirada comienza a preparar y a construir el espacio que le acomoda a ella.

La construcción se basa por medio de las debilidades que la mujer le presenta al hombre, el la hace sentir única, especial. Además juega el papel de conocedor o más bien el único que es capaz de decirle la verdad, sobre los motivos que puede haber tenido su ex de dejarla. Para ella es incomprensible, pero tampoco es

capaz de enfrentar a su ex y entender que la relación no solo se desvaneció porque el encuentro a otra, sino que también porque a veces las cosas no son como uno las planea. Aquí se pone en el tapete los sentimientos del que ha sido traicionado o engañado. Hay una postura ética y moral que sostiene el Director con este discurso.

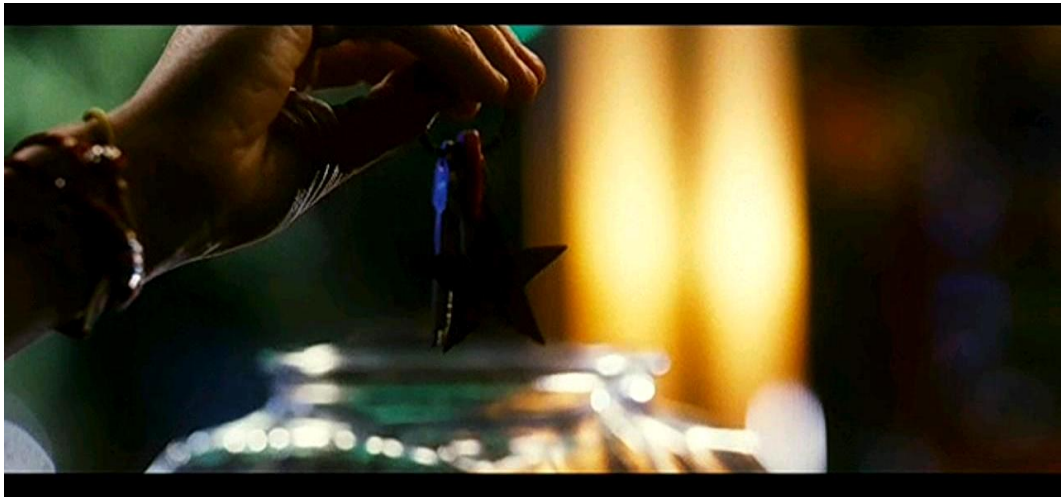
Tras estos encuentros, nuestros personajes generan un lazo importante, que se aprecia en esta escena, donde el espacio público es transformado en un espacio íntimo.

(Figura 11)



Tras dar el primer paso, comienza la relación de estos personajes y el espacio que se constituye y que indica durante los primeros 10 minutos de película, finalmente se materializa a partir de esta escena. Pero aquí es el quien muestra su otra careta y se desenmáscara frente a ella. Ella necesita saber quien es este personaje, que en tan poco tiempo le ha ofrecido confianza, soporte, pero por sobre todo que comprende tan bien por la situación que vive.

(Figura 12)



Y es con este objeto que entra la historia de él. En este dialogo que mantienen, el explica que alguna vez llego desde Manchester, Inglaterra, con ganas de recorrer el país trotando, pero finalmente se encontro con este café, que lo sedujo. Y que aquellas llaves pertenecian a su mujer, una Rusa que le gustaba coleccionar llaves y que en cierta manera le enseño la magia de observar a aquellos que están frente a ti. Este dialogo es la motivación de ella para emprender un rumbo, para escapar y hacer lo que el alguna vez pensó y nunca tuvo el valor. Porque a pesar de que el le ha abierto los ojos, el esta estancado en un lugar en donde solo hay espacio para un nuevo camino. En cierto sentido nos quiere decir, que Jeremy ha tenido siempre las llaves pero su falta de convicción y determinación han hecho de el un guardian de posibilidades.

(Figura 13)



Aquí se aprecia de mejor manera la construcción del espacio femenino. El mismo vaso, la misma ubicación del plato y la cuchara, esperando esa oportunidad que con los días se ha hecho más verdadera.

(Figura 14)



Nos encontramos en el espacio que se reduce, con la mirada voyeur de siempre, donde situamos tres puntos importantes. El punto uno, que hace referencia a ese espacio público social, el cual es extra polarizado por la situación que se vive en la barra, este espacio asimismo condensa o tiene vestigios de lo que será el espacio que se habitara por ella en el siguiente capítulo del film. Por un lado el espacio de ella, junto a las flores y frente a él, que es señalado por la lámpara que se ubica en la cabeza de él. El espacio social-público, es también algo recurrente en Wong Kar-Wai, donde los fantasmas de nuestros personajes se hacen presentes, pero a los cuales estos suelen dar la espalda.

La estética azul, de estar en un sentimiento de calma también es constitutivo de la Ambientación que se proporciona para este encuadre. El detalle de las luces rojas, las flores, los panecillos celestes, los pilares azules, etc. Nos sugieren a esta mujer ideal.

El azul en la cultura China significa la primavera, el florecer, al contrario de lo que los anglosajón le atribuyen. Se emplea este color de forma que hay una doble lectura sobre lo que se muestra en la pantalla. Y aunque el rojo no difiere en muchos sentidos de lo que los occidentales solemos atribuir al rojo, este doble juego, esta doble careta se materializa en cada aspecto de la imagen y de la historia.

(Figura 14)



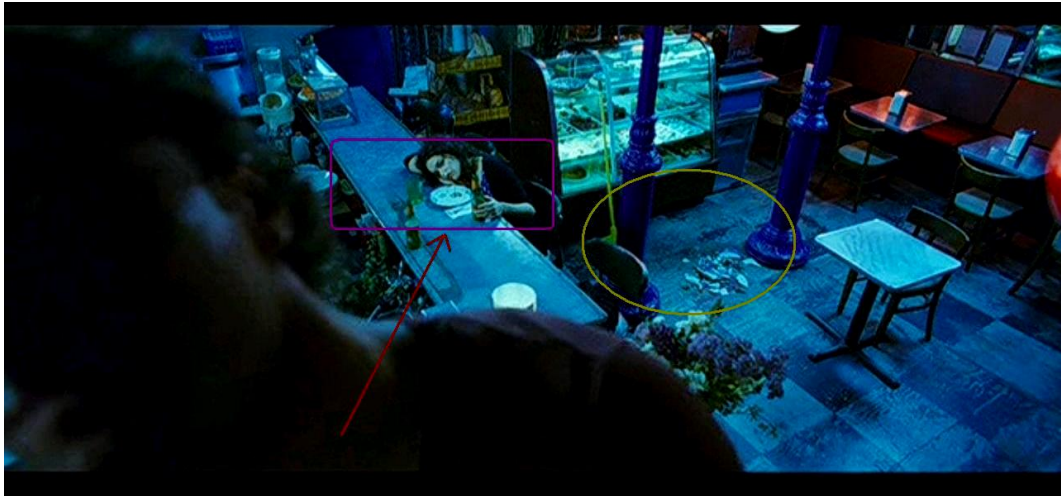
Este tipo de encuadre, a través de las ventanas y encerrando a nuestros personajes dentro de pequeños cuadros sobre cuadros, son también empleados en *"In the mood for love"*, donde los personajes, imposibilitados de materializar su deseo, se encierran en sus pensamientos y sus motivaciones, conteniedo sus emociones. Principalmente Elizabeth comienza a angustiarse y a perder la serenidad de los días que ha compartido con Jeremy.

(Figura 15)



Este plano hace referencia nuevamente a la relación o al ánimo que viven ambos personajes. Están conectados y a pesar de que ella desee escapar de ese destino, finalmente termina sediendo y regresando a este nido de consuelo.

(Figura 16)



Este fotograma contiene lo anteriormente dicho:

- **Cámara ojo.** Que nos permite visualizar la totalidad de la situación con ella incluida y tiene que ver con el nivel compositivo de la película, el punto de vista que adopta la cámara y el discurso generando una relación mas importante con el espectador.
- **El espacio femenino.** Que es donde ella se sitúa, un pequeño espacio que se va comprimiendo con el pasar de los minutos.
- Además de la **relación con el espacio social público**, que se acerca a su relación con su ex, los platos rotos, se puede interpretar como el corazón roto, el desastre o desilusión que ella tendrá en pocos segundos más.

(Figura 17)



Cuando ella accede a ver el video de su ex con la otra, la cámara capta la atención de él en cuanto a recuerdos del pasado, pero a la vez la catastrofe que ve venir, porque claro está que puede ser que después de que ella vea el video no vuelva a verla más. Ella materializará el fin de su relación con esa imagen, de cierta manera nos enfrentamos a una mirada del espectador frente a una historia, acercando nuevamente al espectador por parte de la narración. Hay una relación imagen- interpretación- nuevo estado del personaje. Asimismo esto se hace más latente porque la cámara está situada tras un vidrio o mostrador, generando esa lectura de espectador y de voyeurista.

(Figura 18)



En este espacio se concreta el derrumbe de ella y la imagen se vuelve lenta, generando un espacio de contención y mostrándonos el primer quiebre de

nuestros personajes. El primer encuentro cercano, donde ya no hay obstáculos y solo hay entrega. Los dos se contienen en sus emociones y es por eso que los tenemos en una pequeña cajita, guardados, cuadro sobre cuadro.

El recurso de congelar o ralentí de la escena es parte importante de la dialéctica de Kar-Wai. Se emplea recurrentemente cuando se trata de situaciones de cercanía de los personajes y de experiencias de sentimientos mas profundos.

(Figura 19)



Aquí aparece una referencia a Antonioni. Los planos vacíos, que permiten al espectador respirar y poder resolver los acontecimientos a venir. La noche americana, azulosa, se hace presente en este plano y comienza una nueva etapa. El valor principal que se tiene de estos planos es que son hilos conductores dentro de una etapa y otra.

(Figura 20)



Las manos se acercan a la boca de ella y el espacio femenino es reducido en su totalidad al rostro de ella dormida y a sus labios.

Al comienzo de esta secuencia el protagonista dice:
“She left begin those keys and disappear that night” [Ella dejó atrás las llaves y desapareció aquella noche]. Desde este punto tenemos en cuenta que quien nos relata la historia o las aventuras de la protagonista es él. Por ende la mirada y la construcción por parte del hombre de la película femenina se materializan en estas líneas. Estamos frente a un relato onírico, de una historia que se forja a través de las cartas que ella le envía y los pequeños recuerdos del pasado junto a Kathya (su ex) y Elizabeth la chica Arándano. Cabe señalar que no es hasta el minuto 21 que no nos enteramos de los nombres de nuestros protagonistas. Elizabeth y Jeremy, nuestros héroes se mantienen dentro del anonimato para que sean identificables después que comiencen a confluir las otras historias.

(Figura 21)



El paso del tiempo como ya lo hemos señalado es parte importante de la dialéctica de Kar-Wai. Y como una especie de calendario y de concretización de espacio y tiempo se emplea este tipo de fotogramas alrededor de todo el relato.

Las manos son un importante factor dentro de la historia, se utilizan de forma metafórica para señalar el abrir un nuevo camino y cerrar otras puertas. Finalmente en la historia de Jeremy será sumamente importante, porque la puerta que tanto Kathya como Elizabeth cierran se presentará en las partes donde ellas se encuentran con el, generando de tal manera una elección por continuar con una de ellas. En este plano como Elizabeth tiene las llaves, podemos inferir que será ella quien se quedará junto a Jeremy.

Cabe señalar que esta elección del personaje de Jeremy solo se puede hacer porque las mujeres lo permiten así.

(Figura 22)



“Prologue

Coney Island.

The last night of summer.

There is a stillness in the air.

A pair of women’s feet on an empty street corner. A moment of uncertainty.

Close up of a young woman, Elizabeth, gazing at the lone-lit window of the apartment building across the street.

Astroland is frozen but its lights blink.

Elizabeth monologue: “It happened this way: I fell in love and then the relationship started to fall apart the night I saw him with the other woman. The love was ruining everything I cared about. At the end of that night I decided to leave, beginning the long slow process of disentangling myself from this –year relationship with this man. I decided to take the longest road to cross the street”.

She bites her lips and leaves.” [Prólogo. Coney Island. El último día de verano. Hay una quietud en el aire. Un par de pies de mujer en una esquina solitaria de una calle. Un momento de incertidumbre. Acercamiento a una joven mujer, Elizabeth, mirando hacia una ventana de un departamento en la calle del frente. Congelamiento pero es un pequeño destello. Monólogo de Elizabeth: ‘Sucedió de esta manera. Me enamoré y la relación comenzó a desmoronarse la noche que lo vi con otra mujer. El amor estaba arruinando todo lo que a mí me importaba. Al final de la noche decidí que debía irme, comenzando el largo proceso de desatarme de esta relación de 5 años con este hombre. Decidí tomar el más largo camino para cruzar la calle. Ella se muerde los labios y se va] (JettoneFilms, 2006. Pág, 2)

Este flash back, nos sitúa en el lugar al que ella se ve imposibilitada a enfrentar. Frente al departamento de su ex, ella observa como él se besa con su nueva

mujer y ella incapaz de enfrentar la realidad, mira y se va. A pesar de que ella, al llegar nuevamente al café nos habla de su imposibilidad de enfrentar a la gente, no sabemos porque medita al respecto de forma pausada y algo tristonza. Solo es en este momento que nos enteramos de la realidad que comenzará a vivir nuestra heroína.

(Figura 23)



En *My Blueberry nights* el personaje femenino se reprime frente a las emociones que vive, frente a la decepción y el desprecio de su novio. Ella muestra sus sentimientos frente a un desconocido, con el cual establece una complicidad que seduce. Como se señala en una de las tesis acerca de Wong Kar-Wai revisadas, con respecto a los comienzos que tienen las relaciones en los personajes se estipula:

“1. Characters who meet by chance can always be friends and share their deepest thoughts.

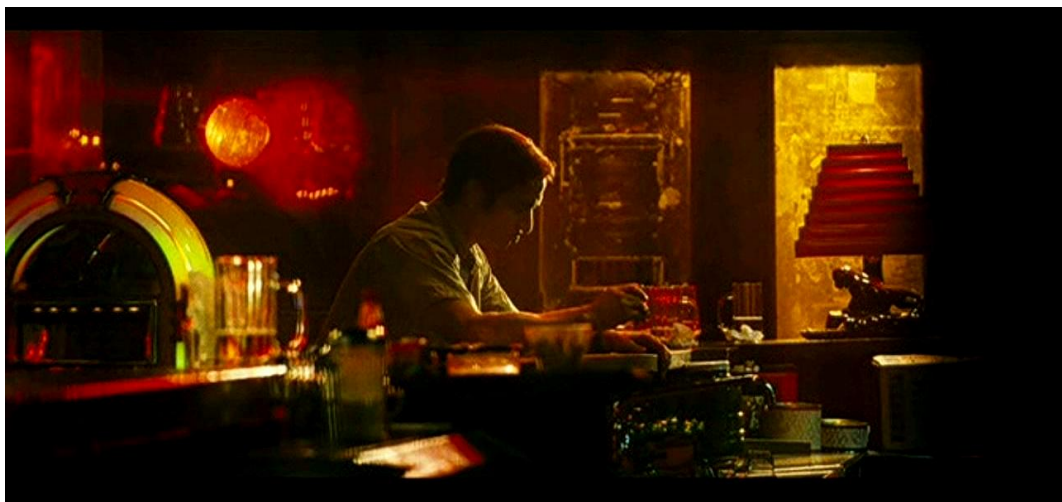
2. This kind of sharing can (especially, even) exist between men and women, or someone “masculine” and someone “feminine”. [1. Los personajes que se conocen por casualidad siempre pueden ser amigos y comparten sus pensamientos más

profundos. 2. Este tipo de compromiso puede (especial, inclusive) existir entre un hombre y una mujer, o entre alguien masculino y alguien “femenino” (Lin Hoi To, 2002, pág. 12).

El deseo es latente en todos los films de Kar- Wai. Sus personajes se desean, pero la concretización del deseo es difícil inclusive en el caso de “*In the mood for love*” nunca se concretiza. Los personajes se juzgan así mismos, desde un plano socio-cultural, y se abstraen del mundo en pequeños espacios para poder dejarse llevar por sus emociones.

Segunda Parte: Identificación de la pareja

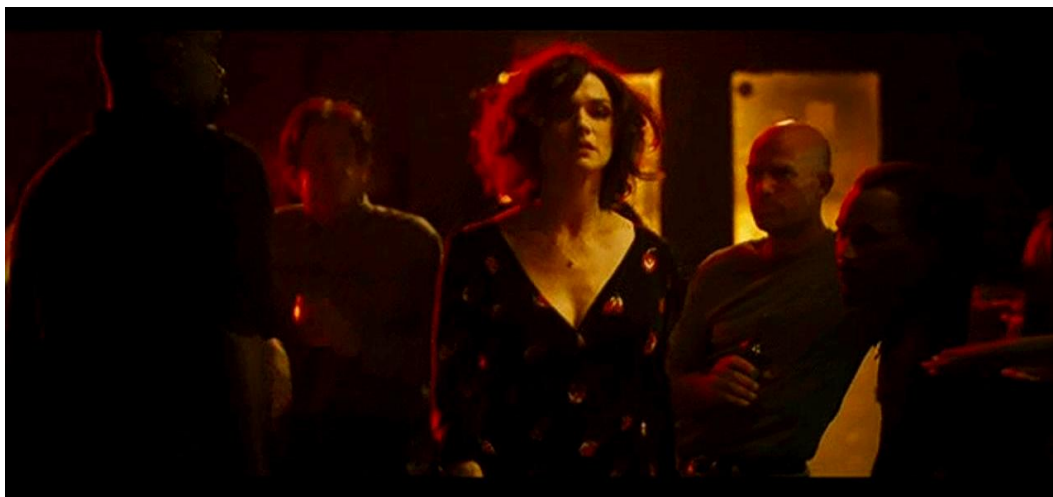
(Figura 24)



Se repite el personaje que se presenta en rostro lateral. Asimismo la atmósfera lumínica roja se vuelve preponderante dentro de esta segunda parte. Inclusive en este personaje podemos apreciar claramente la doble careta. Cuando Elizabeth se lo encuentra en la fuente de soda donde trabaja por el día, el hombre es casi irreconocible y además es un policía. Eso genera una discusión moralista con respecto a la sociedad militar o uniformada de Estados Unidos, además de plantear nuevamente la discusión de las dobles caretas.

El espacio construido juega con los extremos lumínicos. A través de los contraluces, el personaje y los objetos que le rodean son dibujados. Se genera de tal manera una mirada frente al personaje bastante lúgubre.

(Figura 25)



“Before she met the cop, the wife was a dancer with big dreams. However, after a few years, leading the life of a regular woman began to weigh her down and she felt like a caged bird. To escape this depression, she began to start drinking and fooling around. She opened herself to the advances of men” [Antes de conocer al policía, la esposa era una bailarina con grandes sueños. Pero después de unos años, sobrellevando una vida de mujer normal, empezó a deprimirse y comenzó a sentirse como un pájaro enjaulado. Para escapar de esta depresión, ella comenzó a beber y enredarse con otros. Ella comenzó a aceptar insinuaciones de los hombres]. (JettoneFilms, 2006).

La femme fatale aparece en gloria y majestad, apoderándose de las miradas de los hombres que se encuentran en el bar. Y aunque se puede apreciar en ella ese desborde de sensualidad, a medida que avanza la historia nos enteraremos de las debilidades de esta mujer. Aquí nuevamente aparece la doble careta, que el lado izquierdo de su rostro es tapado por su pelo además de la sombra que habla nuevamente de la dualidad de la personalidad del personaje.

Atmósfera lumínica que juega con los extremos nuevamente, los contornos de los cuerpos de los personajes son dibujados a través de la luz, haciendo relucir y puntualizando a Sue Lyn. Nos introducimos en el mundo de Sue Lyn y aparece nuevamente la identificación. A través de estos escenarios lúgubres y deslumbrantes por las luces, se nos enuncia el carácter de la relación que mantienen los protagonistas de esta parte de la película o de su historia. La pasión del rojo, nos hace referencia a la intensidad de la relación. Al igual que todos los personajes (salvo Elizabeth que es presentada en la primera parte de frente fotograma que se incluye en las Referencias) son presentados con una parte del rostro no visible o en este caso parcialmente, enunciando el carácter que se nos muestra con respecto a Sue Lyn.

(Figura 26)



Este tipo de encuadre es un clásico estilo que se aprecia en los films de Wong Kar-Wai. Las conversaciones de pasillo, cuadro sobre cuadro, dando un espacio al vacío por el lado derecho y una puntualización al punto de fuga que se genera con los personajes. Aparece nuevamente la mirada voyerista, la cámara se sitúa como si husmeara por un lado de la puerta. Igualmente es una cámara subjetiva, ya que Elizabeth observa la situación que se ve en este fotograma. La Identificación enunciada en este plano hace clara referencia al tipo de relación que ella mantenía con su ex, pero la identificación se percibe a través del hombre y también la mujer que viven esta situación.

(Figura 27)



Arnold a través de la ventana de luces, observa hacia la calle como su “esposa” se va con otro. Continúa con la temática de una película que se construye a través del voyerismo de nuestros personajes frente a sus antagonistas.

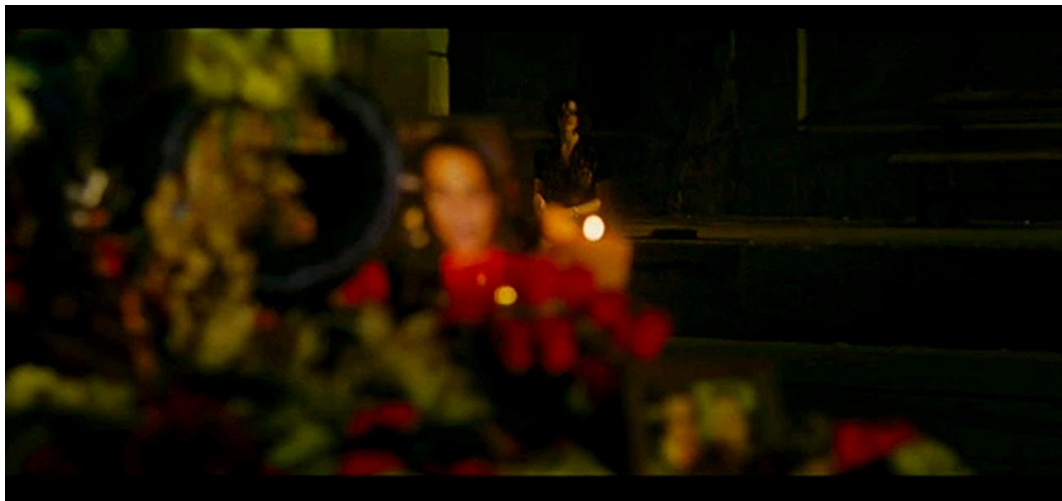
(Figura 28)



Nuevamente aparece un plano vacío, que es un hilo conductor, aquí el plano nos hace referencia a la etapa que estamos apreciando a través de las luces rojas del semáforo y nos hace recordar la parte anterior de Jeremy y Elizabeth con el cielo teñido de azul.

Este estilo de planos juega con la percepción del espectador. Son netamente planos enunciativos que nos sugieren una mirada o una unión a través de imagen con las partes del film. Este nivel compositivo se hace a través de los colores identificables hasta el momento. El Azul del cielo se refiere al Azul que preponderó en la primera parte y el rojo del semáforo a esta nueva etapa.

(Figura 29)



En esta composición en cambio podemos ver como confluyen los colores que se representan en todo el film. A través de la calidez de la vela, se nos comienza a adelantar al siguiente paso que tomará Elizabeth y también Su Lyn. En este

fotograma no sólo se condensan los aspectos propios de la historia de Arnie y Sue Lyn. La relación tormentosa sólo ha llegado a su fin, porque Arnie – como lo señala Sue Lyn- se suicidó en el mismo lugar donde se conocieron. Este aspecto no solo da cuenta de la importancia del espacio en las historias de Wong Kar-Wai, sino que también la composición de los colores y los objetos que se muestran ayudan a crear una relación entre esta historia y la primera parte, al igual que el plano anterior, pero a diferencia este sugiere una relación igualmente enunciativa con respecto al espacio íntimo dentro del espacio público, creado específicamente para la mujer. La puntualización que se genera entre espacio y mujer que se menciona también en la primera parte.

(Figura 30)



Es interesante el tema del auto y las mujeres. El auto es un instrumento de independencia para la mujer que se plantea en esta película, pero el papel que este instrumento juega también tiene que ver con los descubrimientos necesarios que estas mujeres deben hacer, por las distintas situaciones en las que se ven involucradas. Asimismo, la mujer o los personajes femeninos de Wong Kar-Wai siempre deben hacer un viaje después de una situación conflictiva, algo que es parte de su estilo y discurso cinematográfico. Nuevamente a través de los colores se genera la relación entre espacios. El extremo derecho y el auto preponderando el Azul y el izquierdo preponderando el Rojo y Amarillo, dando un preámbulo a la tercera parte de la película.

(Figura 31)



Este objeto es importante porque es un elemento de memoria. Aunque Elizabeth (que en esta parte del film se hace llamar Beth) le envía a Jeremy correspondencia acerca de sus aventuras, en cierta manera él tampoco quiere ser olvidado y tras esto él trata de ubicarla y tener un contacto con ella. Ser olvidado es un punto importante dentro de este film, nuestros personajes quieren superar el pasado y este aparece constantemente en sus caminos. Pero este objeto también los ayuda a recordar de donde vienen, que es lo que son y cuáles son los obstáculos que se deben superar.

(Figura 32)

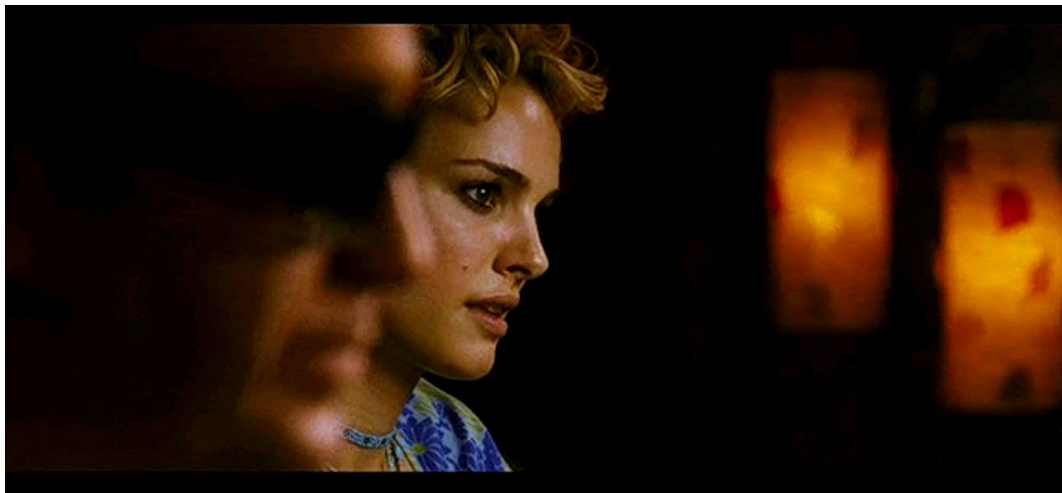


Nuevamente aparece el plano de vacíos que da un respiro y nos ayuda a introducirnos en esta siguiente etapa. La etapa de Independencia y descubrimiento.

El nivel compositivo del color vuelve a las franjas de color azul, rojo y amarillo, generando unión entre las partes, pero a diferencia del plano del semáforo, el cielo aquí nos introduce al nuevo capítulo. Además funciona como un plano metafórico,

donde se puede atribuir a la imagen el ver el camino a emprender, de Elizabeth de comenzar un reencuentro consigo misma.

Tercera parte: Identificación como individuo.



Leslie es todo lo que Liz (que es el seudónimo que adopta nuestra protagonista en esta etapa) no es y desea llegar a ser. Nuevamente la composición del cuadro es un rostro lateral y la cámara voyerista observando entre los figurantes que rodean a Leslie. Se compone nuevamente con los colores, en el extremo derecho tenemos el rojo (Arnie y Sue Lyn) y en la ropa de Leslie el azul de la primera etapa.

(Figura 34)



De frente Leslie es una mujer que se atreve a todo, atrevida e intrépida, que desafía al hombre con su belleza y rudeza. No es una mujer débil y tampoco es una mujer fácil de seducir, ella desconfía de todos. Al contrario del personaje de Elizabeth, que se ve envuelta a lo largo de la película por un ánimo más ingenuo y suave, Leslie es presentada como una mujer que sabe jugar con sus atributos,

que puede seducir transformándose en distintas mujeres, pero difícilmente mostrara sus grietas o debilidades.

(Figura 35)



Lo interesante de estas composiciones es que guían al espectador entre una etapa y otra para generar la comprensión total del film. Por un extremo tenemos la etapa amarilla, que es la etapa en la que hemos entrado y por otro tenemos nuevamente la etapa azul, que es la motivación principal para afrontar las etapas que se han mostrado y que Elizabeth a vívido.

Asimismo aparece el elemento de progresión dramática: El Auto. Instrumento que como explicamos ayuda a estas mujeres a descubrirse a si mismas. En este caso, el auto ayuda a Elizabeth a tomar las riendas de su vida, de guiarla por el camino, desapareciendo el azar de su viaje y construyendo una nueva etapa en ella.

Las lumínicas de las vitrinas, generan esa atracción por la noche y sus sorpresas, por la aventura y los caminos que aunque están iluminados, no carecen de repentinas sorpresas.

Aquí se hace una pequeña detención en la historia de Elizabeth para regresar a Nueva York, donde Jeremy tendrá un episodio muy relacionado con los ánimos de Elizabeth.

*“Dear Elizabeth or Beth or Liz or whatever your name is at the moment,
When you love somebody, it’s amazing how willing you are to overlook the flaws.
We all struggled to ignore it- the lies, the hints and the coldness in their voices and
try to misread it.*

It's the most saddening part of being in love, or the most beautiful part of. I'm glad that you have failed because I failed too.

Jeremy".

[Querida Elizabeth o Beth o Liz o cualquiera que sea tu nombre en este momento. Cuando amas a alguien, es maravilloso como pasas por alto los defectos. Todos luchamos para ignorar- las mentiras, las indirectas y la frialdad en sus voces y tratamos de interpretarlas mal. (JettoneFilms, 2006)

Es la parte más triste de estar enamorado, o inclusive la más bella parte. Me alegro de que hayas fallado, porque yo también fallé.

Jeremy].

Esta interrupción dentro de la historia, es una transición para que el espectador relacione que la historia entre Jeremy y Elizabeth está llegando a su clímax. Es importante destacar que Wong Kar-Wai es bastante conservador con respecto a la infidelidad y la traición. En "*In the mood for love*" se marca este tipo de premisa, ya que como espectadores nunca sabremos si realmente se concreta el deseo de nuestros personajes, podemos inferirlo en "*2046*" pero no hay certeza de aquello. Aquí sucede lo mismo, aunque Jeremy besó a Elizabeth su concretización del deseo no se presenta hasta que ambos tienen sus sentimientos resueltos con respecto a sus ex parejas y el futuro juntos.

(Figura 36)



(Figura 37)



Aparece nuevamente el plano insert, de contextualización de espacio, de tiempo, pero particularmente en esta escena para recordarnos la escena vívida por Jeremy y Elizabeth anteriormente. La construcción de los encuadres y los planos se asemeja a lo que se vivió en esa escena; construyendo de esa manera un recuerdo y haciendo referencia a que se trata de una ficción, de una mirada que se tiene de una historia por parte específica de Jeremy. Al igual que Elizabeth el debe matar los fantasmas del pasado, pero el hombre aquí es capaz de superarlos solo si las mujeres se atreven a afrontarlo. El se mantuvo en el mismo espacio de siempre, esperando que llegara a la puerta el fin de su historia con Kathya.

(Figura 38)



El dolor que Leslie afronta sucede en la soledad del un cuarto de hospital. A diferencia de Liz, ella no tiene un hombre que la abrace mientras sufre la pérdida de su padre, porque ese hombre ha muerto y es a través de los objetos que le pertenecían que Leslie encuentra el consuelo. En cierta manera nos ayuda a entender la importancia de Jeremy en la historia de Elizabeth. Jeremy la entiende y entiende la importancia del compromiso, del compañerismo. Elizabeth a través de estas mujeres es capaz de ver este aspecto de Jeremy.

Se genera de tal manera un discurso que apunta a la pareja conservadora, con un claro efecto moral y ético dentro de la relación que se ha forjado entre ellos.

Leslie imposibilitada de poder decir que necesita ayuda para enfrentar a su padre, lleva a Liz por un nuevo camino que da cuenta a nuestra protagonista de las frustraciones y debilidades de la mujer que se pensaba era tan fuerte e independiente. Liz es capaz de ver que al igual que ella, Leslie necesita el afecto de un hombre, el apoyo de él. La doble careta se muestra nuevamente y apreciamos en cámara como se desvanece este espíritu rebelde. Liz ya era capaz de verlo con anterioridad, pero se reafirma en esta escena.

(Figura 39)



A través del ralentí de la secuencia se genera esta mirada más profunda del personaje. Al igual que la primera parte (Figura 18) por medio de este recurso que se interioriza al espectador con los personajes, se trata de detener el tiempo, de generar esa ilusión de que cuando algo trágico o sumamente dramático nos sucede se congela el tiempo y el dolor parece apoderarse de los sentidos lentamente. La mirada de Liz también tiene que ver con esta Identificación que mencionamos como título de esta parte de la película. Inclusive ayuda a Liz a emprender el camino regreso a Nueva York y dejar atrás los fantasmas del pasado.

(Figura 40)



Finalmente Elizabeth logra encontrar en ella a todos estos personajes, su viaje y su proceso comienzan a llegar a su fin. La identificación se completa y comienza el viaje de regreso al pasado, para afrontar sus miedos. Por medio de este instrumento que es el Auto, ella tiene finalmente el control de sus sentimientos.

(Figura 41)



El paso por el desierto y el recorrer de un camino que no tenía rumbo definido, pero ahora tiene un objetivo claro y determinado.

El desierto también es utilizado como metáfora de una vida solitaria, pero con la composición entre desierto y cielo - o las bandas de colores azules y anaranjadas- se da un preámbulo a la cuarta parte, el reencuentro de los personajes.

Cuarta parte: La concretización del deseo.

(Figura 41)



Parada frente al edificio de su ex, Elizabeth finalmente dice adiós al pasado y logra cruzar la calle que le costó mucho trabajo atravesar. Ahora se ha forjado una nueva forma de vivir el amor y ya no tiene miedo a encontrar una nueva oportunidad junto a Jeremy.

(Figura 42)



Jeremy paciente aguarda y ansioso espera que Elizabeth se reencuentre con él. Para el también es un nuevo comienzo y un nuevo camino se abre con la llegada de ella nuevamente a su vida.

En cuanto al nivel compositivo los fotogramas están extensos de referencias de color de las distintas partes de la historia, se convierten en espacios neutros, generando de mejor manera el clímax y final de la película. La enunciación de nuevas etapas ya no se señala, porque este es el fin de la historia.

(Figura 43)



El espacio construido sigue siendo el mismo, haciendo referencia a que no han cambiado muchas cosas con respecto a el aprecio que él tiene por ella, pero si hay una explicitación de que para ella hay un lugar reservado en su vida. El espacio íntimo comienza a mostrarse y nuevamente con el cuadro sobre cuadro y el punto de fuga se constituye el espacio idóneo para obtener el Objeto del Deseo.

(Figura 44)



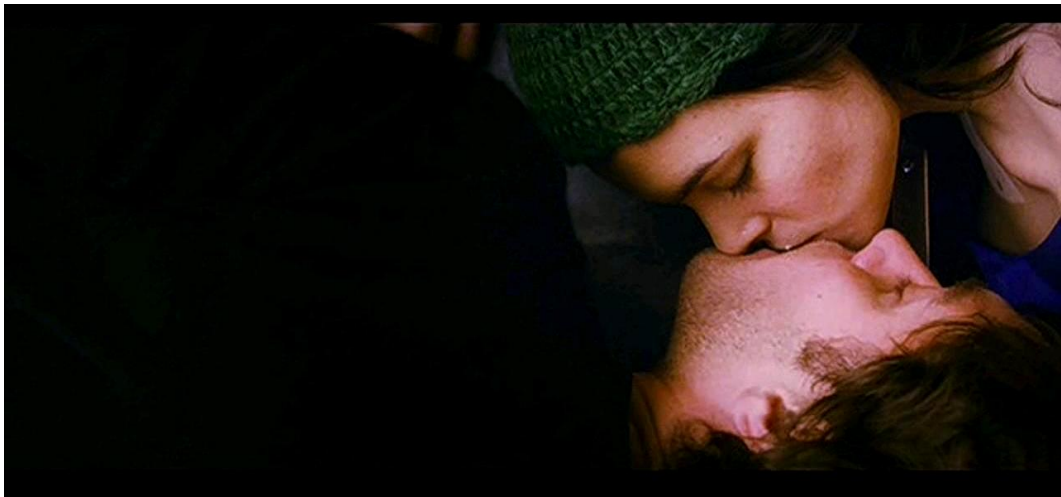
Asimismo Jeremy da cuenta de que los fantasmas de su pasado también han sido superados y que como ella, esta tan dispuesto a enfrentar una nueva historia de amor. El blanco de las flores continúa en este espacio, pero ahora en el recipiente de las llaves, dando esa lectura acerca de la decisión que se ha tomado por parte de Jeremy.

(Figura 45)



Volvemos a la noche americana, al paso del tiempo y los planos que nos unen con las historias y las experiencias vívidas por nuestros personajes.

(Figura 46)



La ceremonia de posesión se concreta y es repetitiva. Como un ritual Jeremy y Elizabeth comparten una noche, comiendo pie de Arándano y conversando acerca de las eventualidades de sus vidas en los últimos meses. Pero ahora las cosas son un poco distintas a lo vívido anteriormente, ya que ahora están dispuestos a concretizar el afecto que se tienen.

(Figura 47)



Al igual que los objetos y elementos dispuestos en este fotograma, ellos se mezclan y se convierten en un complemento.

Este fotograma que ha sido parte de toda la historia, generando finalmente que durante todo el film y desde los créditos se trata de una película que trata la concretización del deseo. Volviendo a los inicios de Kar-Wai, como la narración en “*Happy together*” donde desde un inicio se nos plantea hacia donde van nuestros personajes y el tipo de viaje a emprender.

(Figura 48)

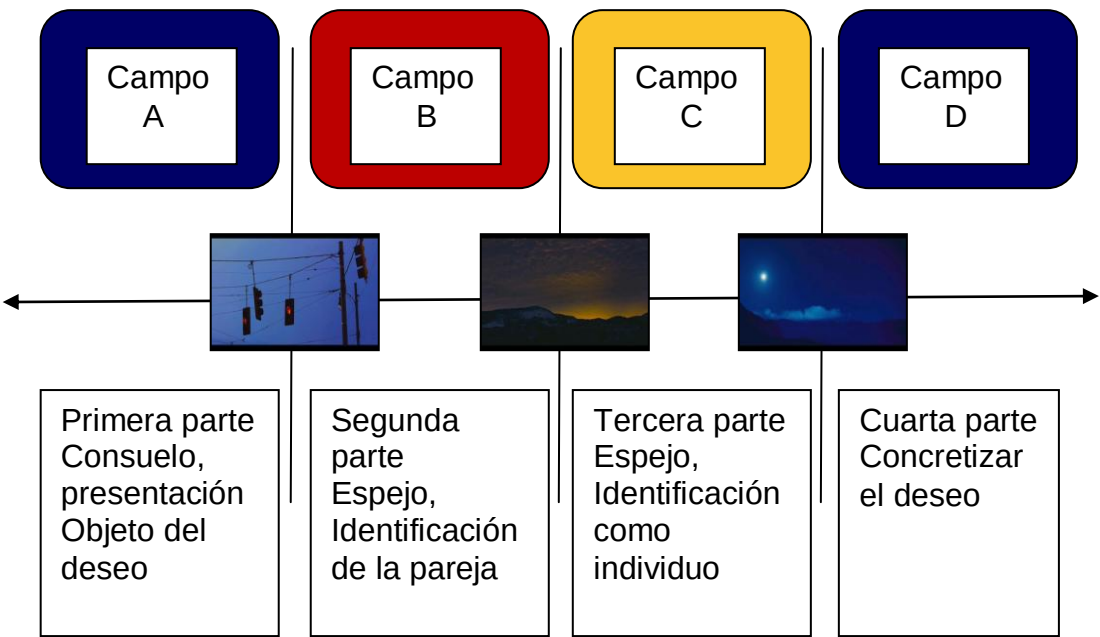


Los protagonistas se poseen con determinación y pasión, el deseo se ve completo y el viaje transcurrido en la película finaliza. El pasado, el presente y el futuro se enfrentan dando cuenta de un nuevo comienzo, un nuevo viaje y un nuevo camino por recorrer. El espacio íntimo se puntualiza, no hay indicios de lo que rodea a nuestros personajes, hay un fuera de cuadro que conocemos pero en este punto de la película solo se trata de ellos besándose.

VII. Conclusiones

Para comenzar situaremos la película en dos marcos conceptuales. Uno que tiene que ver con la construcción compositiva de la imagen dentro de la película y otra que tiene que ver con la transformación de lo real a lo imaginario de la historia, construyendo un espacio para la mujer.

Con respecto a la construcción compositiva de la imagen.



Aquí se construyen cuatro campos semánticos que como David Bordell explica: “El intérprete debe construir campos semánticos que puedan asignarse a la película. El intérprete también debe encontrar indicaciones y patrones sobre los que “ordenar” los campos semánticos” (Bordell, 1995, pág. 125).

Como ya lo hemos mencionado en el análisis se pueden identificar cuatro puntos importantes dentro de la construcción total del film. Pero además de los niveles narrativos de cada parte que se configura hay una construcción en base a los colores primarios que definen cada una de las partes de la película.

La coloración del ambiente que los rodea genera el ambiente propicio para el desarrollo de la historia. Hay un estilo y un desarrollo de la estética de Wong Kar-Wai que se puede apreciar en este film, claramente por el desarrollo que se ejerce sobre el color predominante de la película: El Azul, que es el color principal utilizado por Wong Kar-Wai y que mezclado con Rojo suele inferirse en su narrativa a situaciones de deseo y amor.

Asimismo con respecto a la inserción del amarillo u oro dentro del film, instalado continuamente al rojo, da guiños acerca de la cultura China.

Estos trozos de color se unen a través de la utilización de planos y campos vacíos que son una clara referencia al cine de Antonioni.

Además a cada color se le atribuye un aspecto emocional de los personajes, generando conexiones entre las etapas vividas por ellos. En cierta manera como se trata de una película de viaje, se trata de un desarrollo y de una maduración de los personajes en cuestión a partir de las decisiones y aventuras emprendidas.

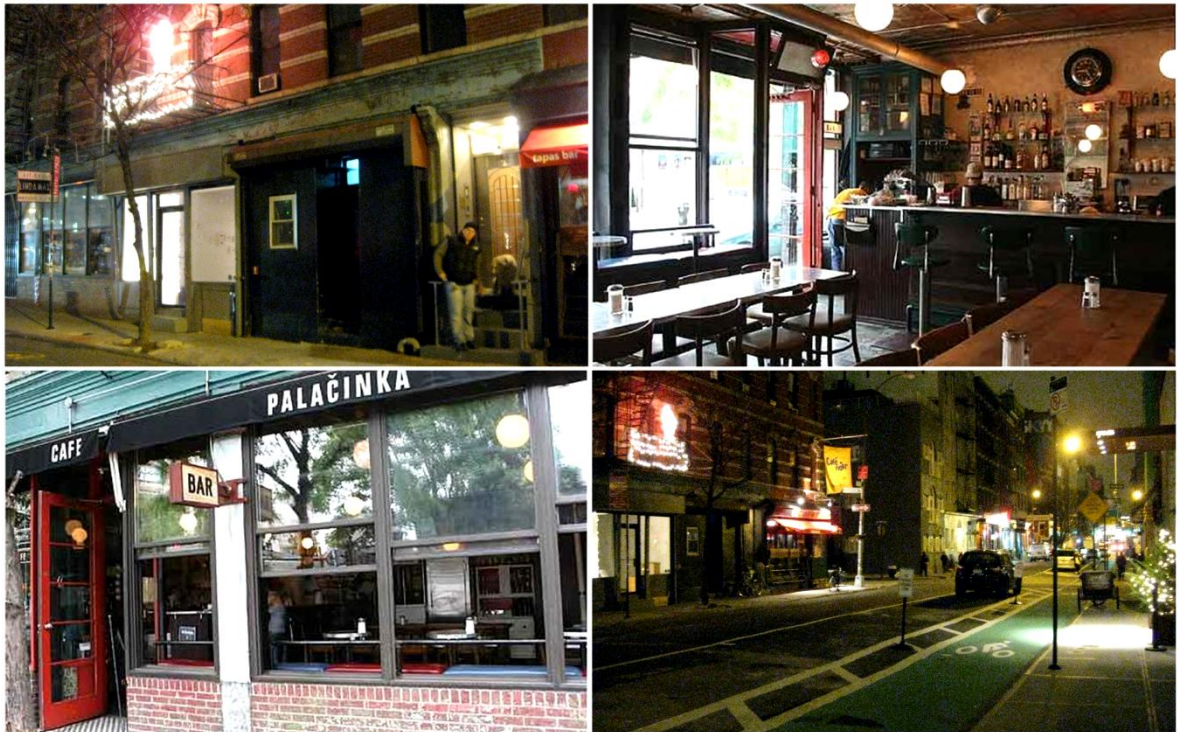
Pero no sólo está como punto de composición el color, sino que también se identifican ciertos aspectos que se abordan a propósito de la Identificación del personaje. Cabe señalar que cuando se habla de Identificación en este film, es una mirada que se plantea de si mismo frente a otro individuo o personaje, ahí cabe la importancia de las mujeres dentro de la historia, ya que se trata de una identificación femenina con respecto a su relación con los hombres.

Asimismo esta relación y esta identificación es generada por los hombres, construyendo una mujer que posee características de varias féminas. Este aspecto de la construcción narrativa se puede apreciar a través de la mirada voyerista de la cámara y además de las similitudes entre situaciones que vive el personaje de Jeremy. De tal manera que se concluye que estamos frente a una película que constantemente esta enunciándole al espectador que se trata de una ficción, de una historia inventada. Por ende estamos frente a una película postmoderna que se fomenta a través de este tipo de recurso voyeristas, los ralenties y por sobretodo las referencias fílmicas que se hacen a Michelangelo Antonioni.

Estas referencias fílmicas no solo van en un plano de la imagen, sino que también frente a la historia, donde los personajes se enfrentan al limbo de los sentimientos tal como "*L' Aventura*" o "*L' notte*".

En cuanto a la construcción de lo real a lo imaginario.

Cabe destacar que a medida que se generó esta investigación nuevas aristas fueron apareciendo con respecto al discurso que se genera en este film. Pero siendo parte importante dentro de la formación o el oficio ejercido a través de estos años de escuela me parece pertinente establecer la relación y transformación que se hace con respecto al lugar real y el lugar de la película.



Como se puede apreciar se trató de un lugar sumamente masculino, que carece de todo el aspecto azul nostálgico que se generó para la atmósfera de la película. Aquí los colores que predominan son los marrones, verdes y negros. De tal manera que cuando nos acercamos a los fotogramas del análisis podemos apreciar la importancia que se da en el bar de Jeremy a la mujer.

Aunque el alrededor del lugar real de noche no está exento de ese carácter nocturno desolado y nostálgico que se atribuye al espacio de la película, claramente tiene otro tipo de atmósfera frente a la planteada por Judy Rhee la Directora de Arte del film que tiene cierta afinidad con la construcción de escenario femeninos (es también la Directora de Arte de *"The hours"* [‘Las horas’]). Pero como lo hemos señalado el espacio real se busca y configura de tal manera que es el más idóneo para contar esta historia.

Creo que es importante detenerse en este aspecto, porque a través de la investigación y lo real se comienza a generar este espacio de ilusión, de realidad. No solo se genera una afinidad con el espectador, sino que también con los planteamientos de seducción y de Objeto del deseo que se aprecian en esta película.

Asimismo es importante destacar el valor lumínico que se hace en la película frente al lugar, ya que es a través de la iluminación y de los encuadres a través de ventanas sucias, intervenidas con letras, luces, etc. Que se construye ese mundo fílmico, que tiene relación con lo real.

Y para finalizar creo que es importante concluir la discusión que se genera a partir de la globalización y la transculturación en este film en específico. Instala no solo a actores que no pertenecen en su totalidad a la comunidad Estado Unidense anglosajona aria, sino que también porque no deja de parpadear en el lente el hecho de que se trata de un Director Oriental, el cual constantemente juega con las dobles lecturas que ofrecen los objetos y que nos hablan de su propia cultura; generando de tal manera un punto de discusión frente a los hechos que marcan la idea de cultura globalizada. También como lo hemos señalado instalando la historia en la ciudad más Cosmopolitan del mundo.

A medida que se ha ido forjando esta investigación han aparecido un sin fin de campos que nos abren a nuevas interrogantes con respecto al planteamiento que debe tener el cine frente a una cultura y frente a la humanidad. Porque a pesar de ser una película bastante sencilla, Wong Kar-Wai considera la importancia de la inserción de las culturas dentro de la vida de sus personajes y como estos se configuran a partir de esos pequeños puntos que convergen en sus vidas. Asimismo insta a diferencia de Antonioni, a sus personajes en clases sociales bajas, dando una importante discusión frente al dominio de la sociedad más “vulnerable” con respecto a los cambios sufridos social y moralmente.

Aquí me detengo un poco con respecto al papel de la mujer en la narrativa de Wong Kar-Wai. Construye un espacio femenino importante, el cual muestra al espectador la fragilidad de la mujer. No siendo un discurso de carácter peyorativo sino que planteando características que se llevan por naturaleza.

En cuanto a la hipótesis, creo que la comprobación de esta se ve completa a través del análisis propuesto y por sobre todo por el campo semántico que se hace con respecto a la mujer.

VIII. Referencias

Anexos

Imagen presentación de Elizabeth



Ficha técnica ampliada. (Factoría Virtual de Proyectos, S.L. , 2004-2010)

Título: My blueberry nights

Título original: My blueberry nights

Dirección: Kar Wai Wong

País: Francia, China, Hong Kong

Año: 2007

Duración: 93 min.

Género: Drama, Romance

Reparto: Jude Law, The Peter Malick Group featuring Norah Jones, Chad R. Davis, Katya Blumenberg, John Malloy, Demetrius Butler, Frankie Faison, David Strathairn, Adriane Lenox, Rachel Weisz, Benjamin Kanes, Cat Power, Michael Hartnett, Natalie Portman, Michael May, Jesse Garon, Sam Hill, Tracy Elizabeth Blackwell, Michael Delano, Audrei Kairen, Bill Hollis, C. Clayton Blackwell, Hector A. Leguillow

Guión: Lawrence Block, Kar Wai Wong

Web: www.myblueberrynights.es

Productora: Studio Canal, Block 2 Pictures, Jet Tone Production, Lou Yi Ltd.

Presupuesto: 10.000.000,00 \$

Agradecimientos: Gilles Ciment, Thad Carlile

Casting: Avy Kaufman David H. Kramer, David M. Waldron, Leeba Zakharov

Departamento artístico: Bill Coggon, Bill J. Coggon, Chad R. Davis, Chisato Uno, Eric Knight, Frank Hendrick, Gabu Camilo, Glen Aldous, Jack Cornelius, Jackie Glisson, Jane Shirkes, Jill Alexander, Katya Blumenberg, Kinney Booker, Kley Gilbuena, Kristen Adams, Laurel Kolsby, Leann Murphy, Liza Donatelli, Peter Budd, Rachael Weinzimer, Richard S. Kamin, Robert E. Knight, Rodney Sterbenz, Sheila Bock, Thomas Machan, Victoria Stewart

Departamento de transportes: Brian Griggs, Craig Fehrman, J. Armin Garza II, John Magoo McGivern

Departamento musical: Ry Cooder

Dirección: Kar Wai Wong

Dirección artística: Judy Rhee

Diseño de producción: William Chang

Efectos especiales: Bob Shelley, Lisa Reynolds, Randy Southerland

Efectos visuales: J. John Corbett

Fotografía: Darius Khondji

Guión: Kar Wai Wong, Lawrence Block

Historia original: Kar Wai Wong

Maquillaje: Gloria Belz, Janice Byrd, Jeffrey Rebelo, Mandy Lyons, Nuria Sitja, Persefone Karakosta, Sandy Jo Johnston

Montaje: William Chang

Música: Ry Cooder

Producción en línea: Pamela Thur

Sonido: Claude Letessier, Drew Kunin, Jason Gaya, Jeanne Gilliland, Jeremy Balko, Jonathan Wales, Joshua Adeniji, Judah Getz, Kira Smith, Lee Orloff, Michael Baird, Michael Ferdie, Michael Feuser, Mike Anderson, Nathan Black, Phillip J. Young, Robert Dehn, Scott Hinkley, Smith Long, Todd Russell, Walter Spencer, Zach Michaelis

Vestuario: Christy Hebert Crouch, Kelly Anne Ross, Kevin Mark Harris, Lee Harper, Lindsey Alexander, Mark Agnes, Mei Lai Hippisley Coxe, Rachel Leek Sharon Globerso

Bibliografía

- Abdón de Paz, M. d. (1867). *La Biblia de las mujeres*. Madrid: Imprenta y librería de Miguel Guijardo.
- Antonioni, M. (2002.). “ *Para mí, hacer una película es vivir*”. España: Paidós.
- Aprende Chino*. (s.f.). Obtenido de <http://www.aprendechinohoy.com/blog/?p=795>
- Barthes, R. (1977). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina.
- Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Block 2 Pictures Inc. (2007). http://www.wkw-myblueberrynights.com/english/main_en.html. Retrieved 10 2010
- Bordell, D. (1995). *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no*. Madrid: Catedra.
- Factoría Virtual de Proyectos, S.L. . (2004-2010). *Estamos Rodando*. Recuperado el 2010, de <http://cine.estamosrodando.com/filmoteca/my-blueberry-nights/fichatecnica/fichatecnicaampliada/>
- Fiona Villella. (Marzo de 2001). *Sense of cinema*. Recuperado el 5 de Mayo de 2010, de <http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/13/wong-symposium.html>
- Gilles, D. (2001). *La imagen-tiempo*. Madrid : Paidós.
- Greimas, A. (2006). *Semiótica : diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- JettoneFilms. (15 de mayo de 2006). *My Pdf Scripts*. Recuperado el 22 de septiembre de 2010, de www.mypdfscripts.com/treatments/my-blueberry-nights-treatment
- Lin Hoi To, M. (Septiembre de 2002). *University of Hong Kong thesis*. Recuperado el 21 de Septiembre de 2010, de <http://sunzi.lib.hku.hk./hkuto/B31953657>
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Michele Mancini, Giuseppe Perella. (19--?). *Michelangelo Antonioni architettura della visione*. Roma: Roma Coneditor.
- Rafael Lopez, Javier Marzal, José Aguilar, Hugo Domenech, Cesar Fernandez, Francisco Gomez, Jessica Izquierdo, Agustín Rubio, Emilio Saez. (s.f.). *Análisis de fotografía, Universitat Jaume I de Castellón*. Obtenido de <http://www.analisisfotografia.uji.es/>
- Sobrevilla, D. (2008). Transculturación y Heterogeneidad: Avatares de dos categorías Literarias en America Latina. *Revista de crítica literaria latinoamericana* , 21-33.

Zizek, S. (2005). *Las metastasis del goce; seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires: Paidós.