

El Don Juan en el cine de Wong Kar-wai: Análisis de 2046¹

Antonio Alfredo Caballero Gálvez

Recibido: 12.09.2010

Aprobado: 29.10.2010

Resumen

Este trabajo nace de nuestro interés por conocer las razones por las que uno de los personajes principales del cine de Wong Kar-wai, el Sr. Chow, no puede formalizar ninguna relación sentimental. Esta cuestión inicial nos conduce al estudio de este personaje en relación con cada una de las mujeres que seduce. Sus estrategias de seducción y el trato cortés que mantiene con cada una de ellas, nos sirven para identificar al Sr. Chow con el arquetipo de Don Juan. En nuestro estudio, intentaremos poner en relación la figura del Sr. Chow con el Don Juan definido por Soren Kierkegaard en *Diario del Seductor*: obsesionado por la estética y la subjetividad, que transforma y reduce cada conquista en su Idea de amor -un amor imposible y espectral-. Analizaremos el film 2046, ya que es el film donde este personaje conquista a un mayor número de mujeres y su condición de Don Juan es más evidente. Nuestra consideración del film como un texto hace que podamos interpretar el texto fílmico desde el planteamiento hermenéutico propuesto por Paul Ricoeur y H. G. Gadamer.

Palabras Clave

Wong Kar-wai, 2046, Don Juan, Kierkegaard, hermenéutica, Sr. Chow, Idea del amor, fantasma, espectralidad, cine, donjuanismo

Abstract

This research was born from our interest in knowing the reasons why Mr Chow, one of the main characters in Wong Kar-wai's cinema, can't engage in any sentimental relationship. This enquiry leads us to study this character in relation with every woman that he seduces. His seduction strategies make us identify Mr. Chow with the Don Juan archetype. In our research, we will try to relate Mr. Chow's figure with Don Juan as defined by Soren Kierkegaard in *Diary of a Seducer*: a man obsessed with aesthetics and the subjectivity, who transforms and reduces every conquest in his Idea of love, an impossible and spectral love. We analyze the film 2046, because is the film where this character conquers the largest number of women and because his Don Juan condition is more obvious here than in any other film. We take the film as a text, with an hermeneutic approach as proposed by Paul Ricoeur and H. G. Gadamer.

¹ Trabajo de investigación dirigido por Cristina Manzano

Key Words

Wong Kar-wai, 2046, Don Juan, Kierkegaard, hermeneutic, Mr. Chow, Idea of love, phantom, spectrality, cinema, film, courteous.

PRESENTACIÓN

En la filmografía del director Wong Kar-wai, el tema del amor es una constante. El cineasta retrata el amor familiar, el amor de la amistad, y el amor romántico. Todos los personajes de su cine están obsesionados con la búsqueda del amor. Pero las relaciones amorosas entre ellos nunca llegan a formalizarse. El interés de nuestro trabajo de investigación es conocer las causas que impiden el compromiso del amor romántico en el cine de Wong Kar-wai, a través del estudio de sus personajes.

Nuestro trabajo se centra en el análisis del film *2046* ya que consideramos que, de los diez largometrajes de su filmografía, es el film donde se muestra de forma más explícita nuestro tema de interés. El análisis del film se centra en la figura del protagonista, el Sr. Chow, y de la relación de éste con cada uno de los personajes femeninos del film: Lulú, Wang Jing Wen, Bai Ling y la Araña Negra. El poder de seducción del protagonista sobre cada una de estas mujeres y su capacidad para anularlas nos conduce a la hipótesis principal de nuestro trabajo: el Sr. Chow como arquetipo de donjuán.

Si nuestro estudio se centra en el Sr. Chow debemos considerar y ampliar nuestro análisis a los otros dos films donde está presente este personaje: *Days of Being Wild* y *In the Mood for Love*. La identificación del Sr. Chow como un donjuán nos obliga a definir el arquetipo al que responde. El donjuán que estudiamos no busca la consumación o el placer carnal a través del engaño y la inmediatez sino que el Sr. Chow consigue apropiarse de estas mujeres, manipulándolas y reduciéndolas a simples objetos, de los que se deshace justo en el momento en el que ellas se le entregan. Creemos que la personalidad del Sr. Chow no responde al arquetipo clásico del Don Juan –Don Juan Tenorio, Casanova, Don Giovanni- sino que se aproxima a la interpretación peculiar del Don Juan que propone Soren Kierkegaard a través de *Diario de un Seductor*: “Con ayuda de sus dotes personales se sentía capaz de tentar a la muchacha, atraerla a sí, sin preocuparse realmente, por poseerla [...] Y cuando la cosa llegase a ese extremo, sería él quien rompería [...]”.²

En la trilogía constituida por *Days of Being Wild*, *In the Mood for Love* y *2046*, siempre hay un personaje femenino que se repite: Su Lizhen. Consideramos que el Sr. Chow toma a las mujeres como objetos, y creemos que, al igual que Johannes –protagonista de *Diario de un Seductor*- es capaz de “enamorarse simultáneamente de muchas, pues en realidad solo [...] está enamorado muy especialmente de una”.³ Esta idea nos conduce a pensar que realmente el Sr. Chow no persigue a ninguna de las mujeres de *2046*, sino que persigue una idea de amor,

² KIERKEGAARD, Soren. *Diario del Seductor*. Ed. Losada, Buenos Aires, 2008. Pág. 33.

³ *Ibid.* Pág. 96

materializada en la figura de Su Lizhen. Por lo tanto, la idea de amor del Sr. Chow nos conduce a una hipótesis complementaria: Su Lizhen como idea de amor del Sr. Chow.

MARCO TEÓRICO

La pluralidad del Don Juan, plasmada en el número de obras escritas sobre él, revelan las múltiples personalidades que toma el mito según el autor que lo retrata. “El nombre de Don Juan unifica todos los donjuanes declamados en el escenario, leídos en el libro, contemplados en el arte, escuchados en la música, vividos en la vida misma”.⁴ Don Juan más que “una representación, es una configuración. Tiene la propiedad de originar figuras individuales que, sin ser idénticas, comparten un núcleo de sentido que permanece por debajo del juego de las interpretaciones. [...] No hay una versión canónica, aunque sí un cierto paradigma, respecto del cual van tejiéndose imágenes e interpretaciones”.⁵ Para el Don Juan que protagoniza *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, *Don Giovanni* de W. A. Mozart o *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla todo vale, sólo les interesa el instante de placer y el triunfo permanente sobre la mujer que somete. No tiene una mujer idealizada pero sí una preferencia por las mujeres jóvenes y a poder ser comprometidas. Siente el amor como una competición y desafía constantemente a otros varones a que traten de conquistar mayor número de mujeres que él. “La propiedad esencial, de la cual depende su poder de atracción, clave de sus asombrosas capacidades seductoras, es su espontaneidad...Actúa sin pensar, no calcula, no juzga. Existe para su deseo, para su goce, que podemos calificar de infinito”.⁶ Su hedonismo le impide compartir su propio placer con ninguna mujer y se divierte con el sufrimiento de las mujeres a las que ha conquistado.

Soren Kierkegaard renueva el arquetipo clásico del Don Juan a través de Johannes, protagonista del *Diario del Seductor*. El autor danés, tras su ruptura con su prometida Regina Olsen, publica bajo seudónimos varias obras donde explica su relación con ella: su obsesión por seducir y su oposición al matrimonio, como *O lo uno o lo otro*, *La repetición* y *Temor y temblor*. Con Kierkegaard, Don Juan se convierte en un ser demoníaco y retorcido. Su seducción responde a un plan premeditado que persigue dominar a su dama. Entiende a la mujer como un ser inferior, un ser para el otro que solo se hace visible con el hombre: “es como una flor, por usar una expresión favorita de los poetas, e incluso su parte espiritual está presente de manera vegetativa. Está, en buena medida, condicionada por la naturaleza y es, por esta razón, estéticamente libre. En un sentido más profundo la mujer solamente se libera con el hombre y por esto se dice ‘entregarse’, pues es el hombre quien, recibéndola entregada, la libera”.⁷ En la obra de Kierkegaard, Don Juan “deja de ser un arquetipo literario, un ser de la fantasía, para convertirse en un ‘tipo’ sociológico o en un ‘caso’ psicológico”.⁸

⁴ SAENZ-ALONSO, Mercedes. *Don Juan y el Donjuanismo*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1969. Pág. 11.

⁵ LASANGA MEDINA, José. *Las Metamorfosis del Seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*. Ed. Síntesis, Madrid, 2004. Pág. 22.

⁶ *Ibid.* Pág. 27.

⁷ KIERKEGAARD, Soren. *Diario del Seductor*. Op. Cit. Pág. 193.

⁸ LASAGA MEDINA, José. Op. Cit. Pág. 98.

Como argumenta Carlos Correas en *Introducción al epistolario amoroso del noviazgo*, “Kierkegaard ha construido un mito de Regina a base de los elementos de una tópica y de unas convenciones procedentes de una tradición retórica el romanticismo, en gran parte – y que no hace sino reacuar en una nueva versión viejos temas del amor cortés-”.⁹ Kierkegaard reúne en una sola figura, el seductor Don Juan y el poeta stilnovista, obsesionado por la mitificación de su dama.

En las *Obras del Amor*, Kierkegaard define el amor universal que promueve el cristianismo a través del “amarás al prójimo”. Este “amor” renuncia a toda distinción, para poder amar a todos por igual, “¿no comparten el amor cristiano por el prójimo de Kierkegaard y las seducciones seriales de Don Juan esta misma indiferencia crucial hacia su objeto?”¹⁰ El autor danés construye la imagen de Regina, del mismo modo que hicieron Petrarca con su amada Laura y Dante con su Beatriz. “El poeta nos enseña que el amor nos vuelve ciegos; el amante, según la opinión del poeta, se enamorará, y así se volverá ciego de amor, ciego para cualquier imperfección, ciego para todo lo que no sea este amado, aunque no ciego para ver que este es el único en el mundo entero”.¹¹ Del mismo modo que Johannes utiliza el medio epistolar para la conquista de su amada Regina en *Diarios del Seductor*. En *2046*, el Sr. Chow escribe novelas en las que recuerda a Su Lizhen. Ambos seductores utilizan la escritura para registrar el “amor” hacia su amada. “El seductor es un maestro de la mayéutica que ayuda a hacer aflorar la esencia –es decir, la imagen del objeto amoroso en la medida de las fantasías del seductor- el único objeto digno del recuerdo”.¹²

El poeta italiano Guido Cavalcanti, entiende el amor como una representación fantasmática: “al espíritu sutil que hiere a través de los ojos y hace despertar al espíritu en la mente, hace eco la imagen que parece separarse del rostro de la dama para imprimir su figura en la fantasía [...]”.¹³ Su Lizhen, objeto de amor constante en las fantasías del Sr. Chow, aparece como un aura espectral que impregna a todas las mujeres que aparecen en *2046*. La espectralidad de Su Lizhen nos hace incorporar a nuestro trabajo la teoría stilnovista del amor definida por Giorgio Agamben como “una neuma-fantasmología en la que la teoría del fantasma de origen aristotélico se funde con la pneumatología estoico-medico-neoplatónica en una experiencia que es, a la vez y en la misma medida, ‘movimiento espiritual’ y proceso fantasmático”.¹⁴ Por lo tanto, el objeto de amor, en nuestro caso Su Lizhen, es “en efecto un fantasma, pero este fantasma es un ‘espíritu’, inserto, como tal, en un círculo neumático en el que quedan abolidos y confundidos los confines entre lo exterior y lo interior, lo corpóreo y lo incorpóreo, el deseo y su objeto”.¹⁵ Por lo tanto, en nuestro trabajo, estudiaremos el carácter donjuanesco del Sr.

⁹ CORREAS, Carlos. *Introducción al epistolario amoroso del noviazgo*, citado en AMORÓS, Cèlia. *Soren Kierkegaard o la Subjetividad del Caballero*. Ed. Anthropos, Madrid, 1987. Págs. 27-28.

¹⁰ ZIZEK, Slavoj. *Repetir Lenin*. Ed. Akal, Madrid, 2004. Pág. 60.

¹¹ KIERKEGAARD, Soren. *Las obras del Amor*. Op. Cit. Pág. 93.

¹² AMORÓS, Cèlia. *Soren Kierkegaard o la Subjetividad del Caballero*. Ed. Anthropos, Madrid, xxx. Pág. 42.

¹³ AGAMBEN, Giorgio. *Estancias*. Ed. Pre-Textos, Valencia, 2001. Pág. 187.

¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. Pág. 187.

¹⁵ *Ibid.*

Chow a través del arquetipo de Don Juan kierkegaardiano, y la proyección de su objeto de amor Su Lizhen en cada una de las mujeres que conquista en *2046*. Tomaremos también como referencia la teoría del amor definida por Giorgio Agamben para así comprender la naturaleza del “amor” del Sr. Chow, enlazando la oscuridad y malevolencia de su carácter donjuanesco y el amor fantasmático de los poetas stilnovistas.

METODOLOGÍA

El Sr. Chow aparece en tres films de Wong Kar-wai: como figura espectral en el epílogo de *Days of Being Wild*, y como protagonista de *In the Mood for Love* y *2046*. Hemos elegido el film *2046* como objeto de estudio, ya que es el film donde aparecen un mayor número de conquistas del Sr. Chow. Con nuestro trabajo de investigación nos proponemos estudiar el donjuanismo del Sr. Chow en el film *2046* a partir de la hermenéutica propuesta por Paul Ricoeur. La hermenéutica nos permite recuperar el pensamiento de las imágenes y el estudio de la significación icónica en su relación con la subjetividad y con el mundo histórico que le da vida y sentido. “Los ámbitos hermenéuticos ofrecen un nuevo escenario para pensar el mundo de la imagen, donde no sólo nos interesan las estructuras, sino los movimientos humanos y sociales que dichas formas icónicas cristalizan y ponen en juego”.¹⁶

Paul Ricoeur define la hermenéutica como “la teoría de las operaciones de la comprensión relacionadas con la interpretación de los textos”¹⁷. Esta definición, se aproxima a la idea de hermenéutica como “filosofía de la comprensión” planteada por H. G. Gadamer. Por lo tanto, ambos entienden la hermenéutica desde una “dimensión lingüística e histórica de la comprensión humana”.¹⁸ Según Gadamer, “el intérprete ya no es un simple investigador que se añade, sino que él mismo es oyente o lector, encontrándose por lo tanto incluido como un eslabón participativo con sentido. La respuesta con sentido que ofrece una construcción de sentido es reconocida ahora como respuesta a una pregunta, y esta pregunta misma, a su vez, como una respuesta [...]”.¹⁹ La hermenéutica planteada por Gadamer nos incita a preguntar y mantener una conversación abierta con el texto. Este tipo de diálogo es el que intentamos mantener con el film *2046*.

La tarea de la hermenéutica es doble: “por una parte, la dinámica interna que rige la estructuración de la obra, y por otra, la capacidad de la obra para proyectarse fuera de sí misma y engendrar un mundo que sería verdaderamente la cosa del texto. Dinámica interna y proyección externa constituyen lo que llamo el trabajo del texto”.²⁰ Para la reconstrucción de la “dinámica interna” del texto, confronta la dialéctica de la comprensión y la explicación. Ricoeur entiende por “comprensión la capacidad de continuar en uno mismo la labor de

¹⁶ LIZARAZO ARIAS, Diego. *Iconos, Figuraciones, Sueños. Hermenéutica de las Imágenes*. Ed. Siglo XXI, México, 2004. Pág. 23.

¹⁷ RICOEUR, Paul. *Del Texto a la Acción. Ensayos de Hermenéutica II*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2002. Pág. 71.

¹⁸ GRONDIN, Jean. *¿Qué es la hermenéutica?* Ed. Herder, Barcelona, 2008. Págs. 165-166.

¹⁹ GADAMER, H. G. *El Giro Hermenéutico*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998. Pág. 151.

²⁰ *Ibid.* Pág. 34.

estructuración del texto y por explicación la operación de segundo grado incorporada en esta comprensión y que consiste en la actualización de los códigos subyacentes en esta labor de estructuración que el lector acompaña”.²¹ La segunda función planteada por Ricoeur recupera la parte ontológica de la hermenéutica y “pone el acento en el ser en el mundo y en la pertenencia participativa que precede a toda relación de un sujeto con el objeto que tiene delante”.²²

Según Ricoeur, la hermenéutica ya no se propone solamente interpretar signos y símbolos con doble sentido, sino que además se ocupará de todo conjunto significativo susceptible de ser comprendido y que pueda ser llamado “texto”. “La explicación [...] nace de la propia esfera del lenguaje, por transferencia analógica de las pequeñas unidades del lenguaje (fonemas y lexemas) a las grandes unidades superiores a la oración, como el relato, el folclore o el mito. A partir de esto, la interpretación [...] estará en debate con un modelo de inteligibilidad que pertenece de nacimiento, si se puede decir, al dominio de la ciencias humanas y a una ciencia de punta de este campo: la lingüística”.²³ Por lo tanto, entendemos que explicar e interpretar están dentro del campo del lenguaje. Enlaza de esta forma con la idea de Gadamer, por la que “toda manifestación humana (lingüística o no) busca ser comprendida lingüísticamente y, además, y esto es quizá lo más relevante, que el lenguaje es un elemento humano constitutivo: el lenguaje como hilo conductor del giro ontológico de la hermenéutica”.²⁴

Para trasladar esta “filosofía de la interpretación y de la comprensión” del texto a la dialéctica de la imagen, Diego Lizarazo Arias, siguiendo a Ricoeur, entiende que en la hermenéutica de la imagen, el texto comprende dos campos diferentes; por una parte, el territorio donde se sitúan los sistemas semióticos y gramáticas audiovisuales, y por otra, el campo en el que el texto icónico describe algo particular del mundo. “La virtud de esta concepción hermenéutica del texto es que no sucumbe a ninguno de los dos frentes y es capaz de conservar su simultaneidad: ni se reduce a la experiencia singular, y puramente intuitiva de lo que el intérprete evoca ante el texto, ni se neutraliza en las configuraciones sistemáticas que articulan el texto desde la altura de los códigos. Los textos icónicos involucran la presencia del intérprete, y la interpretación sólo viene al caso ante un texto”.²⁵

LAS PASIONES DEL SR. CHOW

El Sr. Chow aparece en *2046* como un hombre obsesionado por estar con una mujer. Son muy pocas las ocasiones en las que vemos al Sr Chow sin compañía femenina. A pesar de que existen diferencias en las relaciones que el Sr Chow establece con cada una de sus conquistas, podemos percibir un mismo patrón de seducción subyacente en todas ellas: Primero él se aproxima sin intención manifiesta, incluso con cierto desinterés. Tras este primer contacto,

²¹ *Ibid.* Pág. 35.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.* Pág. 140.

²⁴ LIZARAZOARIAS, Diego. Op. Cit. Pág. 35.

²⁵ *Ibid.* Pág. 67.

comienza la verdadera conquista. Una vez que él se convierte en el único horizonte de ellas, las abandona irreversiblemente. Por lo tanto, el acto de la consumación y el abandono se convierten en un mismo hecho en todas las relaciones del Sr. Chow. El placer del Sr. Chow no radica en el éxito de la conquista, sino en el proceso de seducción. Lo contundente del abandono queda claro, por ejemplo, en el comportamiento del Sr. Chow con Bai Ling:

La sutileza de los métodos de seducción del Sr. Chow le aleja del arquetipo clásico del Don Juan y le aproximan a la revaloración que hace Soren Kierkegaard de esta figura mítica en su obra *Diario del Seductor*. La interpretación que planteamos hace referencia a un Don Juan que no busca el goce y el placer inmediato, sino que es un arquetipo basado en la racionalidad y la construcción de una imagen mitificada, “pues el amor es todo imagen, mientras la imagen es realidad”.²⁶



Figura 1: Sr. Chow

El protagonista de *2046* se comporta con las mujeres igual que Yuddy, el protagonista de *Days of Being Wild*. Yuddy no puede querer a una sola mujer sino que al igual que el Sr. Chow persigue una mujer mitificada. Wong Kar-wai resucita a este personaje en la figura del Sr. Chow. La mujer idealizada responde al nombre de Su Lizhen. Un personaje, interpretado en *Days of Being Wild* y en *In the Mood for Love* por Maggie Cheung y en *2046* por Gong Li. Una mujer “sustituida—metonímicamente-y transmutada—metafóricamente-en Idea”.²⁷

De igual manera que Kierkegaard, a través de su álgter ego en *Diario del Seductor*, Johannes, entiende que “es posible enamorarse simultáneamente de muchas mujeres, pues en realidad solo se está enamorado muy especialmente de una”, el Sr. Chow se enamora simultáneamente de Lulú, Wang Jing Weng, Bai Ling, y la Araña Negra, cuando en realidad solo está enamorado del recuerdo de Su Lizhen. Para estudiar el carácter donjuanesco del Sr. Chow, analizaremos

²⁶ KIERKEGAARD, Soren. *Diario del Seductor*. Ed. Losada, Buenos Aires, 2008. Pág. 174-175.

²⁷ AMORÓS, Cèlia. *Soren Kierkegaard o la Subjetividad del Caballero*. Ed. Anthropos, Madrid, 1987. Pág. 35.

2046 a partir de las relaciones del Sr. Chow con cada una de las mujeres que intervienen en el film.

2047: LA HABITACIÓN DE WANG JING WEN

El Sr. Chow no muestra interés por Wang Jing Wen hasta que ella, obligada por su padre, deja de tener contacto con su novio japonés. Esta circunstancia y la pasión de Wang Jing Wen por las novelas de artes marciales –igual que Su Lizhen en *In the Mood for Love*– serán aprovechados por el Sr. Chow para intentar conquistarla hasta que tome conciencia de que ella jamás olvidará al japonés. Un obstáculo necesario para que Wong Kar-wai narre su particular versión del amor cortés, ya que “el amor cortés no es concebible sin obstáculos”.²⁸



Figura 2: Wang Jing Wen

Sr. Chow: *A veces, yo buscaba una excusa para recogerla al salir del trabajo.*

Realiza esta confesión sobre la imagen de un callejón vacío iluminado por una farola mientras llueve. En palabras de Jordi Balló la lluvia es un motivo visual cinematográfico que connota una intención sexual: “la lluvia puede ser una lluvia afrodisíaca y seminal además de sugerir lágrimas, un don del cielo, o el sonido del silencio”.²⁹ Este plano nos recuerda a otros dos planos similares; uno aparece en la secuencia del Sr. Chow con la Araña Negra que analizaremos posteriormente y el otro en una de las primeras secuencias de *In the Mood for Love* donde se insinúa la relación infiel entre las respectivas parejas del Sr. Chow y Su Lizhen.

Sr. Chow: *Si estas lista, tengo un taxi esperando. Puedo llevarte.*

Wang Jing Wen: *No, gracias*

Sr. Chow: *Entonces no espero*

²⁸ AMORÓS, Cèlia. Op. Cit. Pág. 84.

²⁹ BALLÓ, Jordi. *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2000. Pág. 132.

Sr. Chow (off): *Los sentimientos pueden cogerte desprevenido. Yo lo sabía, ¿pero y ella?*

El Sr. Chow se reafirma como Don Juan. Sus sentimientos cambian constantemente y ningún afecto le retiene. Wang Jing Wen no está enamorada de él sino de su novio japonés. La “inaccesibilidad de la Dama es fundamental para la pasión cortés que, por ello mismo, se opone, tanto como al matrimonio, a la “satisfacción” del amor [...] De ahí la obsesión del amante cortés por el obstáculo y la prohibición, la preferencia por lo que pone trabas a la pasión, por lo que impide la ‘felicidad’ de los amantes, los separa y los martiriza”.³⁰

A continuación, vemos al Sr. Chow escribiendo, sentado en la mesa de su habitación, como comenta Wong Kar-wai “él está atrapado en esa habitación como está atrapado por sus pensamientos. Él está confinado por sus recuerdos”.³¹ Allí continúa recordando en *off* su relación con Wang Jing Wen:

Sr. Chow (off): *Siempre preguntaba si había algo que no cambiara nunca, yo sabía lo que estaba pensando. Prometí escribirle una historia basada en mi observación, algo que le mostrara lo que pensaba su novio. Como broma, decidimos llamarla “2047”.*

El Sr. Chow decide dedicarle a Wang Jing Wen la novela “2047”, pero no para mostrar lo que puede sentir el novio japonés de ésta, sino para expresar lo que él siente por ella, y cuál sería su plan de seducción. Igual que el Johannes de *Diario del Seductor* elige el medio epistolar para llegar a su Cordelia, el Sr. Chow elegirá la novela de ficción para conseguir a Wang Jing Wen, ya que el Don Juan kierkegaardiano, “está absolutamente convencido de que las cartas son un medio incomparable para hacer impresión en una muchacha. Muchas veces la letra muerta tiene una influencia más poderosa que la palabra viva; porque la lectura es una comunicación misteriosa, y además, uno tiene la ventaja de ser el amo de la situación, nadie está allí para perturbarnos. Y una muchacha gusta de estar sola con su ideal, principalmente en los momentos en que más conmovido tiene el corazón”.³² En la novela “2047”, el Sr. Chow convierte al japonés en un Don Juan que enamora a las androides, y a ella la transforma en una androide retardada. Él conseguirá poseerla y posteriormente, abandonarla. La novela termina con la huida de él y las lágrimas de la androide retardada, áter ego de Wang Jing Wen.

³⁰ AMORÓS, Cèlia. Op. Cit. Pág. 53.

³¹ FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa. Op. Cit.

³² *Ibid.* Págs. 119-120.

El padre de Wang Jing Wen es quién informa al Sr. Chow de la boda de ésta con el japonés. También le comenta que Wang Jing Wen opina que la novela “2047” que el Sr. Chow le ha dedicado tiene un final muy triste. Con respecto al cambio de ese final, el Sr. Chow comenta en *off*: “Yo también quiero un final feliz, pero no sé cómo escribirlo. Años atrás tuve un final feliz a mi alcance, pero lo dejé escapar.” Él quiere un final feliz como el de Wang Jing Wen, pero es consciente que eso es algo inalcanzable para él. La imagen es en blanco y negro porque es una ensoñación: el Sr. Chow sueña con su fantasma-objeto de amor Su Lizhen.

Al finalizar la novela vemos a Wang Jing Wen y seguidamente a Lulú. En estas secuencias, el Sr. Chow recuerda en *off* a esas mujeres. Todo 2046 se podría considerar un cúmulo de recuerdos. El Sr. Chow rememora constantemente *In the Mood for Love* y cada vez que termina una relación en 2046, en el film nos muestra los recuerdos que le han dejado cada una de estas mujeres. Cuando termina de narrar la novela “2047”, escuchamos sus recuerdos de las dos androides que protagonizaban la novela: Wang Jing Wen y Lulú. Tras enterarse de la boda de Wang Jing Wen con el japonés, el Sr. Chow comenta:

Sr. Chow (*off*): *El amor requiere el momento oportuno. No es bueno conocer a la persona, ni antes ni después. Si hubiera vivido en otro momento o lugar, mi historia habría tenido un final distinto.*

ARAÑA NEGRA: “MINOMBRE ES SU, SULIZHEN”

Bai Ling llamará al Sr. Chow para pedirle dinero y confesarle que le buscó en Hong Kong durante la navidad de 1969, pero en ese momento el Sr. Chow estaba en Singapur buscando a la Araña Negra. Comienza una secuencia en *flash back* donde el Sr. Chow recuerda qué hizo aquel “24 de diciembre de 1969”. Del mismo modo que Wong Kar-wai nos lleva en *flash back* hacia la Navidad de 1969, el Sr. Chow nos lleva a su vez hasta 1963, el año en el que llegó a Singapur tras abandonar a Su Lizhen. En ese momento comenzamos a escuchar el tema Perfidia de Xavier Cugat uno de los temas principales de *Days of Being Wild*, ya que debe ser el momento donde se conocieron la protagonista de dicho film, Lulú, y el protagonista de 2046, el Sr. Chow.



Figura 3: Araña Negra

Sr. Chow (off): *Siempre iba de negro. La llamaban Araña Negra. Llevaba un guante negro los 365 días del año. Nadie sabía por qué. ¿Le habían cortado la mano por hacer trampas y el guante cubría una mano postiza?*

Nadie conoce el porqué de su mano enguantada los 365 días del año. Algo que nadie conoce es un secreto: el secreto de la Araña Negra. En esta secuencia, encontramos algunos elementos que nos permiten profundizar en la lectura histórico-política del título -2046 es el año en el que se pondrá fin en Hong Kong a los cincuenta años de no-cambio establecidos por la República Popular China-. La mano izquierda inmóvil de la Araña Negra nos remite al gobierno comunista de la China continental. Otro aspecto que une al personaje de la Araña Negra con China es la actriz que la interpreta: Gong Li, la musa por excelencia del cine chino y de mayor reconocimiento internacional. Su imagen siempre ha estado unida a películas históricas como las de Zhang Yimou.

Ella sale del Casino en busca del Sr. Chow, mientras escuchamos nuevamente pasar el tren. Este sonido se funde con el de la lluvia que cae sobre una farola: la misma “imagen seminal”³³ que habíamos visto en la despedida de Wang Jing Wen y en *In the Mood for Love* con Su Lizhen durante uno de sus cruces en la puerta del *congee*³⁴. Posiblemente el mismo de *In the Mood for Love* porque en ambos films se repiten algunas localizaciones— comienzan a conversar por primera vez el Sr. Chow y la Araña Negra. Ella ayudará al Sr. Chow en su objetivo, pero le pone una condición: si a él le queda algo de dinero, ella le ayudará. Esta comisión nos hace plantear ciertas cuestiones, ¿de qué le sirve a la Araña Negra un 10% de comisión? ¿Pretende retener al Sr. Chow a su lado, mediante la comisión económica? Recordemos que el mayor interés del Sr. Chow es conquistarla, para luego abandonarla. Para él, la cuestión económica, igual que la seducción, es un juego.

El Sr. Chow le agradece a la Araña Negra el dinero conseguido. Ella entrega el dinero encima de la mesa, ofreciéndose para seguir con él cada noche. El Sr. Chow comienza a sudar y a preocuparse; cuando una mujer le propone una continuidad o una relación él huye, como le ocurrió en *In the Mood for Love* con la Sra. Chan. En *Diario del Seductor*, Johannes entiende que “cada historia de amor no debe durar más que, como máximo, medio año, y que toda relación termina cuando ha agotado su último goce. Todo esto yo lo sé, y sé también que el goce supremo que cabe imaginar es ser amado”. Por lo tanto, el Sr. Chow ya sabe qué una vez que consiga su goce supremo, en este caso, ser amado por la Araña Negra, la abandonará.

Cuando el Sr. Chow le pregunta por su nombre, ella le contesta: *Su, Su Lizhen*. El film desvela el verdadero nombre de la Araña Negra, Su Lizhen: el fantasma-objeto de amor del Sr. Chow. En ese momento, el Sr. Chow recuerda aquella época en la que se enamoró de la mujer de otro hombre, de nuevo, recuerda la Su Lizhen de *In the Mood for Love*. En el prólogo del film su

³³ BALLÓ, Jordi, op. cit. Pág. 132.

³⁴ El *congee*, es un tipo de arroz muy utilizado en Asia, que define a los restaurantes donde se puede tomar. El *congee* se puede hacer en una olla o en un vaporizador de arroz.

álter ego japonés pensó que encontraría a la mujer que amó en el “2046”, pero nunca la encontró. Ahora, el Sr. Chow comenta que “nunca pensó que encontraría a otra Su Lizhen”. Él busca en cada mujer su propia Su Lizhen, en el caso de la Araña Negra, su nombre Su Lizhen lo hace más evidente, y la conecta con la Su Lizhen de *Days of Being Wild* y con la Sr. Chan de *In the Mood for Love*—recuerdo constante del Sr. Chow—.

Sr. Chow (off): *Le hablé mucho de la otra.*

Con esta frase el Sr. Chow diferencia a la Araña Negra de Su Lizhen. Por lo tanto, la predicción que hacía su álter ego japonés al inicio del relato “2046” se cumple: “nunca la encontré”, ni la encontrará, ya que lo busca es una imagen idealizada. El Sr. Chow comienza a contar a la Araña Negra su historia con la otra Su Lizhen. Para el Sr. Chow, en aquella época “todo era como un sueño”, tal y como manifiesta el rótulo final de *In the Mood for Love*: “Él recuerda esa época pasada como si mirase a través de un cristal cubierto de polvo. El pasado es algo que se puede ver, pero no tocar. Y todo cuanto se ve esta borroso y confuso”. La Araña Negra se interesa por lo que él sintió por aquella mujer en el pasado. Ella mira fijamente al Sr. Chow y le pregunta si la amó, después coge el vaso con firmeza y le da un largo sorbo. Aparentemente estamos ante una Araña Negra segura porque actúa en su terreno: “el espacio nocturno —en palabras de Gilbert Durand— símbolo directo de la fatalidad del océano donde la todopoderosidad nefasta y feminoide se manifiesta”.³⁵

Este juego de nombres y de alteración de personalidades nos permite establecer ciertas similitudes con el film *Vértigo* de Alfred Hitchcock en el cual Scottie transforma a Judy en Madeleine de la que realmente se enamoró, pero Judy es un fantasma de Madeleine, por ello él ya no puede enamorarse de ella. Como explica Slavoj Zizek sobre este film: “Madeleine no está dada en ninguna parte, sólo está presente bajo la apariencia de un ‘áurea’ etérea que envuelve a Judy-Madeleine”.³⁶ Por lo tanto, la Su Lizhen que el Sr. Chow no deja de recordar en todo el film, no existe en ningún sitio, sino que es un “áurea” espectral que envuelve a la Araña Negra-Su Lizhen, Wang Jing Wen-Su Lizhen y Bai Ling-Su Lizhen. La Araña Negra sonríe irónicamente y mira al Sr. Chow proponiéndole un juego de cartas que él debe ganar si quiere conocer su pasado. Suena el tren que se dirige al “2046”, es la hora de escoger carta. Aparentemente, ella es la que marca las reglas, despliega la baraja de cartas de póker y se las muestra para que el Sr. Chow elija primero. Pero ya “desde el comienzo las cartas estaban

³⁵ DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del Imaginario*. Ed. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid, 1992, Pág.99. Señala que en el régimen nocturno “se desciende a la gruta como el lugar donde se encuentra el agua y como símbolo del encuentro sexual, aparece la mujer desnuda... La noche ya no es tenebrosa, sino misteriosa, aparecen los colores matizados [el azul, como símbolo del agua...] El trasfondo es el arquetipo de la feminidad”

³⁶ ZIZEK, Slavoj. Op. Cit. Pág. 62.

echadas, pues [...] ya en los primeros días de su enamoramiento se encontraba predispuesto no a vivir su amor, sino solamente a recordarlo”.³⁷

El pasado de la Araña Negra al igual que su mano enguantada es, como dice el álgter ego japonés del Sr. Chow: “un secreto que nunca sabría nadie”. El Sr. Chow sale del círculo dorado, antes se gira para comprobar si ella le sigue y después camina hacia la cámara hasta cubrir la pantalla de negro con su figura. En este momento fracturamos la secuencia que estamos analizando e insertamos el encuentro del Sr. Chow con la Araña Negra al inicio del film para continuar con el orden cronológico de la relación entre ambos. Esta secuencia muestra el último encuentro en el *congee* entre la Araña Negra y el Sr. Chow antes de que él deje Singapur. Después de la salida del Sr. Chow, la secuencia continuaría con el siguiente rótulo: “Todos los recuerdos son lágrimas” -como anticipamos en el capítulo 3: 2046 más que un año-.

El sonido en *off* de un taconeo nos conduce a la persona a quien pertenecen las lágrimas: la Araña Negra. Después aparece en primer plano el “misterio sin solución” que no es otro que la mano inmóvil de la Araña Negra. En esta secuencia, el Sr. Chow regresa al casino –lugar que simboliza el espacio-tiempo “2046”-. Él sube y ella desciende por las escaleras. En un plano contrapicado, el Sr. Chow la mira. De sonido de fondo escuchamos la lluvia, reveladora de la relación sexual entre ambos.

Araña Negra (on): *¿No prometiste no volver?*

Sr. Chow (on): *Vengo a verte.*

Araña Negra (on): *¿Por qué?*

Sr. Chow (on): *Aquí no tengo perspectivas. Así que voy a ver cómo están las cosas en Hong Kong.*

Araña Negra (on): *¿Cuándo te vas?*

Sr. Chow (on): *El barco sale en dos días.*

Al inicio de este encuentro lo primero que nos preguntamos es, ¿cuándo prometió el Sr. Chow no volver al “2046”? Si recordamos la secuencia en la que el Sr. Chow recupera todo su dinero, la Araña Negra se ofrecía para continuar con él cada noche, sin embargo, el Sr. Chow no acepta y la abandona. Por esta razón, ella se muestra desconcertada. Pero el Sr. Chow regresa para despedirse definitivamente de la Araña Negra. En *In the Mood for Love* los protagonistas ensayaban su despedida en un callejón. En aquella secuencia el Sr. Chow dejaba Hong Kong

³⁷ AMOROS, Cèlia. Op. Cit. Pág. 38.

para ir a Singapur, ahora ese viaje se invierte y la despedida en ese mismo callejón no será un ensayo, sino una despedida irreversible:

Araña Negra (on): *¿Por qué me lo estás diciendo?*

Sr. Chow (on): *Pensé que podríamos ir juntos.*

Araña Negra (on): *Tú no sabes nada de mi pasado, ¿no?*

Sr. Chow (on): *Si prefieres no decírmelo, no importa.*

El Sr. Chow le propone a la Araña Negra ir juntos a Hong Kong pero ella está atrapada en ese espacio-tiempo donde se guardan los “recuerdos perdidos”. La Araña Negra vuelve a extender las cartas y le dice al Sr. Chow: *Si ganas me reuniré contigo*. El Sr. Chow es el primero en mostrar su carta: “Rey de Corazones”. Cuando el Sr. Chow le pregunta si quiere ir a Hong Kong con ella, él no quiere que ella acepte, sólo quiere saber si realmente le ama, para una vez capturada poderla unir a su lista de conquistas. La Araña Negra toca la carta con sus labios y la muestra: “As de corazones”, la misma carta con la que ganó la vez anterior. Por lo tanto, la Araña Negra no irá con él, pero ¿quién ha ganado realmente ella o él? Ella le ha rechazado, por ello comenta. El Sr. Chow ha conseguido lo que quería, abandonarla en Singapur y poder ir solo a Hong Kong, sabiendo que ella se quedará allí amándolo.

De esta forma, la ciudad de Singapur deja de ser un santuario donde renacer tras la pérdida de un ser querido y se convierte en el cementerio de las mujeres abandonadas por el Sr. Chow. Tras este último juego de cartas entre ambos, aparecen tres planos: 1) el Sr. Chow abandonando Singapur por uno de sus callejones, 2) el mismo plano pero con la Araña Negra caminando en dirección opuesta al Sr. Chow y 3) plano detalle de la mano negra. Estos tres planos unifican las dos secuencias protagonizadas por la Araña Negra, ya que ambas secuencias finalizan con estos planos. Tras esta unificación, regresamos a la segunda secuencia en la que el Sr. Chow salía del Casino y cubría la pantalla de negro con su figura.

Araña Negra (on): *De todos los hombres que he conocido has sido el mejor para mí. Ya te echo de menos.*

Sr. Chow (on): *¿Por qué no vienes conmigo?*

Araña Negra (on): *Prometiste...no preguntar. Abrázame. Quizá pasemos años sin vernos.*

La Araña Negra sabe que ya no le interesa al Sr. Chow. Él sabe al igual que el Johannes de Kierkegaard que “cuando yo comience en serio a retraerme, ella reaccionará de forma muy real, procurando conservarme en su poder. Y para eso no tiene otro medio que el erotismo”.³⁸ De esta forma la Araña Negra le pide un abrazo, así que él se acerca lentamente, coge su cuello y comienza a besarla. En ese instante, explota la tensión sexual contenida en ese mismo callejón y que nunca vimos manifestarse en *In the Mood for Love*.³⁹

De nuevo, el Sr. Chow está engañando a la Araña Negra. Una vez que la “absorbe” completamente, despreciándola y dejándola sola en aquel muro, él desaparece orgulloso por el triunfo logrado. “Veo cómo se ha formado ese amor en su interior y me formo yo mismo a su semejanza; y, al tiempo que me fundo en esta historia, su corazón se penetra de pasión y yo entonces salgo de ella, enfrentándome con ella, decepcionándola lo más posible”.⁴⁰ Esta es la forma de actuar de Johannes, exactamente lo mismo que hace el Sr. Chow con la Araña Negra y con todas las mujeres de *2046*.

La Araña Negra intenta controlar sus lágrimas –“Todos los recuerdos son lágrimas–, pero su impotencia le hace llorar, mientras escuchamos alejarse el tren del “2046”.

Sr. Chow (off): *Ahora veo con asombro, que lo que le dije iba dirigido a mí mismo.*

Obedeciendo a estas palabras, cambiamos el destinatario de la frase con la que se despide de la *Araña Negra*, por lo tanto, la paráfrasis aplicada al Sr. Chow sería: “Me cuidaré. Tal vez un día escape de mi pasado. Si lo hago, te buscaré.” Como dice Agamben “el movimiento o pasión producido por la sensación es transmitido después a la fantasía, que puede producir el fantasma incluso en ausencia de la cosa peribida”.⁴¹ Por lo tanto, el momento pasional vivido con la Araña Negra, evoca en el Sr. Chow el recuerdo de ese fantasma: Su Lizhen.

Sr. Chow (off): *En el amor, no puedes usar sustitutos. Yo buscaba lo que había sentido con la otra Su Lizhen. No me di cuenta.*

³⁸ KIERKEGAARD, Soren. *Diario del Seductor*. Op. Cit. Pág. 166.

³⁹ El callejón es una localización utilizada en ambas películas como reconoce Christopher Doyle, director de fotografía de Wong Kar-wai. Entrevista recogida en el documental sobre Christopher Doyle, *In the Mood for Doyle* (2007) de Yves Montmayeur.

⁴⁰ KIERKEGAARD, Soren. *Diario del Seductor*. Op. Cit. Pág. 118

⁴¹ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. Pág. 136.

El Sr. Chow comenta que no se pueden usar sustitutos. “Difícilmente puede ser eficaz un consuelo mítico frente a la pérdida del objeto amoroso real, a menos que tal objeto haya sido poco relevante desde el comienzo y se haya evaporado en el proceso mismo de la mistificación”.⁴² El mito de Su Lizhen que ha construido el Sr. Chow no puede ser materializado en ninguna mujer.

Tras el primer plano de la Araña Negra la pantalla se funde a negro y aparece el rótulo: “Cuando la peonía florece muestra su esplendor y luego desaparece, ¿quiere decir ‘no’ o ‘sí’?” Kierkegaard, hablando del seductor, hace lo mismo metáfora que Wong Kar-wai, pero en vez de con la peonía, utiliza el nenúfar: “es como el nenúfar, que posa su cáliz blanco en la superficie de las aguas, al mismo tiempo que sus raíces se sumergen allá abajo en una sombría oscuridad de la que la mirada se aparta horrorizada”.⁴³ El Sr. Chow muestra su triunfo y luego desaparece, esto significa ¿qué no la ama o qué sí? Él no puede amarla, ni a ella ni a ninguna otra mujer, ya que su único amor es Su Lizhen, su Idea del amor. El director despide al personaje de la Araña Negra cerrando la trama protagonizada por Su Lizhen y el Sr. Chow en: *Days of Being Wild*, *In the Mood for Love* y *2046*.

BAILING VS SU LIZHEN

El Sr. Chow llega al Hotel Oriental para alquilar la habitación 2046, pero no puede ocuparla por el asesinato de Lulú. Entonces se instala en la 2047, desde donde puede vigilar la habitación 2046 –el lugar de los “recuerdos perdidos”–. Allí esperará que aparezca Su Lizhen; primero observará a Wang Jing Wen como aprende a hablar japonés y luego vigilará a Bai Ling. Por lo tanto, en este film: Lulú, Wang Jing Wen y Bai Ling han estado en la habitación 2046, la misma habitación que ocupó Su Lizhen en *In the Mood for Love*.



Figura 4: Bai Ling

En la primera secuencia en la que aparece Bai Ling, el Sr. Chow se encuentra en la cama con una mujer. Bai Ling golpea la pared del Sr. Chow porque éste y su amante no la dejan descansar. Tras ese incidente comienza a sonar la canción *Siboney*, mientras Bai Ling se coloca el cuello de su vestido que nos recuerda al vestuario de la Sra. Chan. Después, aparece Ping,

⁴² AMORÓS, Cèlia. Op. Cit. Pág. 32.

⁴³ KIERKEGAARD, Soren. *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*. Ed. Trotta, Madrid, 2007. Pág. 121.

íntimo amigo del Sr. Chow, quien intenta ligar con Bai Ling tal y como hizo con la Sra. Chan en *In the Mood for Love*. Ping representa para el Sr. Chow lo mismo que Leporello para Don Giovanni en la ópera de W. A. Mozart: es su sirviente, testigo de sus conquistas, y su herramienta para seducir a algunas mujeres.

Después de romper Bai Ling su relación con Dabao, un hombre casado, el Sr. Chow no quiere estar solo la Noche Buena de 1967 y la invita a cenar. Ella, tras hacerse de rogar, acepta la invitación.

Bai Ling: *No esperaba pasar así la Navidad.*

Sr. Chow: *¿Qué esperabas?*

Bai Ling: *Habíamos hecho planes. Él iba a llevarme a Singapur. Dice que allí hace más calor en Navidad. Así que ni siquiera cogí ropa de invierno. Lo que llevo puesto ahora es de verano. ¿Has estado en Singapur?*

Sr. Chow: *Trabajé varios años allí*

Bai Ling: *¿Dónde trabajabas?*

Sr. Chow: *En un periódico.*

Bai Ling: *¿Es divertido?*

Sr. Chow: *Está bien.*

Bai Ling: *Cuéntame más. No voy a ir, así que tendré que imaginármelo.*

Sr. Chow: *¿Qué quieres saber?*

Bai Ling: *¿Cómo es el clima?*

Sr. Chow: *Bastante cálido todo el año. A veces no sabes en qué estación estás. Hay buenos puestos de comida. Ping y yo comíamos allí después de trabajar. Comíamos y bebíamos hasta el amanecer. Nuestro casero era muy curioso. Bajo y gordo, y siempre llevaba una falda. Lo que los malayos llaman "sarong". Pero cuando estás lejos de casa, a veces te aburres.*

En esta secuencia hemos descubierto un elemento que se repite constantemente: la bebida de alcohol. Bai Ling comienza a imaginarse Singapur y bebe un sorbo de alcohol. Después, el Sr. Chow comienza a describirle Singapur y ella comienza a llorar. Cuando el Sr. Chow toma un sorbo de la misma bebida de Bai Ling aparece la mano enguantada de la Araña Negra, el

mismo plano que hemos visto en la última secuencia del Sr. Chow con la Araña Negra: La bebida de alcohol pone en relación al Sr. Chow, Bai Ling, y a la Araña Negra; por un parte, Bai Ling bebe al recordar Singapur, el lugar donde le iba a llevar su último amante y por otro, la Araña Negra comienza a beber cuando el Sr. Chow recuerda a la Sra. Chan. Este acto repetitivo nos conduce a la hipótesis de que la bebida alcohólica remite a Su Lizhen. El cineasta recrea el efecto de la bebida que borraba la memoria de los protagonistas de *Ashes of Time* (1994).⁴⁴ En ambos films, la bebida borra el recuerdo de un amor imposible.

Bai Ling quiere enamorarse. Sin embargo, el Sr. Chow reniega del amor de las mujeres aunque las necesite para “rellenar su tiempo”. Tal y como Johannes admite, “mi práctica se ha basado siempre en la convicción de que la mujer es, un ser para otro, el ser para otro es siempre un ser momentáneo. [...] El momento lo es todo y en el momento la mujer lo es todo”,⁴⁵ lo mismo sucede con el Sr. Chow, para quien las mujeres son sólo un instante en el tiempo, las necesita para sus momentos de soledad. El Sr. Chow está en continuo movimiento, no hay nada ni nadie que le limite. Cualquier forma de compromiso o responsabilidad, le produce angustia.

El Sr. Chow propone a Bai Ling ser “amigos de juerga”. En este momento, ella coge de la mano al Sr. Chow para darle la bebida que, como hemos citado, borra la memoria. La secuencia finaliza en el interior de un taxi. El Sr. Chow se apoya en Bai Ling (Secuencia 1) del mismo modo que con Su Lizhen (Secuencia 2) en la secuencia onírica que marcaba la fractura en la estructura del film.

Él se deja caer sobre el hombro de ellas. La mano de ambas mujeres están apoyadas en la ventanilla y la cámara realiza los mismos encuadres. La imagen unifica los cuerpos de Bai Ling y la Sra. Chan en una sola mujer: Su Lizhen. Con cada mujer de *2046*, el Sr. Chow intenta recrear su “amor” con la Sra. Chan, un amor idealizado e imposible. “Ya en los primeros días de su enamoramiento se encontraba predispuesto no a vivir su amor, sino solamente a recordarlo [...] El que la muchacha muriera de hecho mañana mismo, no representaría ningún cambio esencial para él [...], pues, aunque fue la única mujer a la que amó, de otro lado no la amaba en absoluto, sino que lo único que hacía era suspirar por ella”.⁴⁶ La descripción de la relación de Soren Kierkegaard con Regina Olsen, nos sirve para insertar el recuerdo de Su Lizhen en cada una de las relaciones del Sr. Chow.

En *2046* no sólo se reproducen elementos intertextuales como las dos secuencias que hemos comparado, sino que existen numerosas relaciones de intertextualidad con *In the Mood for Love*. En la primera secuencia en la que van en el taxi el Sr. Chow y Su Lizhen en *In the Mood for Love*, él intenta coger la mano de ella pero Su Lizhen se la retira. Sin embargo, en la última

⁴⁴ En *Ashes of Time*, Huang Yaoshi (Tony Leung Kar-fai) proporciona a Ouyang Feng (Leslie Cheung) un vino (llamado “*A happy go lucky life*”), que borra la memoria, ese elemento que lo ata inexorablemente a los recuerdos del pasado, sobre todo a la imagen de una mujer (Maggie Cheung) que se cansó de esperarlo para luego casarse con su hermano.

⁴⁵ KIERKEGAARD, Soren. *Diario del Seductor*. Op. Cit. Pág. 195.

⁴⁶ AMORÓS, Cèlia. Op. Cit. Pág. 38.

secuencia en la aparecen de nuevo juntos en el taxi, él le vuelve a coger la mano y ella le agarra fuertemente. Con Bai Ling ocurre exactamente lo mismo pero en una sola secuencia:

Después de la navidad de 1967, el Sr. Chow y Bai Ling comienzan a tener varios encuentros sexuales. En la primera secuencia donde se hace patente esta relación sexual, Ping y Bai Ling le hacen pagar al Sr. Chow una cena y cortarse el bigote por apostar ante sus amigos que Bai Ling acudiría a su presentación como novia oficial del Sr. Chow. El cineasta muestra tres escenas sexuales entre el Sr. Chow y Bai Ling, algo que nunca vimos con Su Lizhen. El sexo explícito, además de ser la diferencia más importante en el tipo de relación que el Sr. Chow mantiene con cada una de ellas, es también el mayor contraste entre *In the Mood for Love* y *2046*. Tal y como dice Johannes, “si una chica se entrega completamente por primera vez, todo está consumado”.⁴⁷

En cada encuentro, el Sr. Chow le paga a Bai Ling 10\$ igual que la Araña Negra le cobra a él un 10% de sus ganancias. Por lo tanto, además de la bebida, existe otro paralelismo en ambas relaciones: si Bai Ling cobra al Sr. Chow por sexo, la Araña Negra hace lo mismo, pero por amor.

En la siguiente secuencia, Bai Ling propone al Sr. Chow pasar la noche juntos pero él la rechaza porque está cansado. Ella descubrirá a través de la pared de su habitación que está con otra mujer. Al igual que con la Araña Negra, una vez que el Sr. Chow se siente amado por Bai Ling, la abandona para ir en busca de otra mujer.

En la siguiente secuencia, Ping se encontrará con Bai Ling para darle un reloj, regalo del Sr. Chow que se encuentra de viaje. Ping le confiesa que no es la única mujer en la vida de Chow. De nuevo, Ping actúa como Leporello, ayudando al Sr. Chow a deshacerse de Bai Ling. Ella deja el reloj sobre la mesa y se marcha. Después, ella esperará en la habitación 2047 al Sr. Chow para pedirle explicaciones. Esta secuencia será el tercer y último encuentro sexual entre ambos. No se muestra el sexo explícito entre el Sr. Chow y Bai Ling sino que la cámara les espía desde la habitación contigua: la 2046.

Bai Ling y el Sr. Chow discuten sobre su relación. Él le dice a Bai Ling que sólo podrá tratar bien a una mujer: su “madre”. En *El problema del Seductor* de Rof Carballo estudia la ausencia de la madre en Don Juan, para él “Don Juan persigue en toda hembra una promesa fabulosa: la del retorno al paraíso materno, a la simbiosis feliz de un mundo que era el mundo de la posibilidad ilimitada, el mundo infantil, el de la fusión con la madre. No importa que constatamente este ideal que persigue se le esfume de las manos y se desvanezca. Sería incompleto ver en Don Juan tan sólo al ser diabólico que –ya que no puede tener a la madre- se complace en humillar

⁴⁷ KIERKEGAARD, Soren. *Diario del Seductor*. Op. Cit. Pág. 199.

a la hembra [...]”.⁴⁸ Wong Kar-wai despide a Bai Ling -del mismo modo que a Wang Jing Wen y Lulú- sobre la que el Sr. Chow dice:

Sr. Chow (off): *No he vuelto a verla desde entonces, pero a veces aparece en mis historias.*

El Sr. Chow da por acabada su relación con Bai Ling pero dieciocho meses después se reencontrarán aunque para entonces el Sr. Chow ya no perseguirá estar con ella. Bai Ling deja de ser una mujer segura de sí misma y se transforma en una mujer mucho más frágil. En la Araña Negra también apreciamos una transformación similar; aparece como una mujer oscura –prototipo de una femme fatal– y se convierte en una mujer débil, hundida por su fracaso sentimental. Su personalidad es absorbida por el seductor. El Sr. Chow proyecta su idea de amor en cada una de las mujeres. La Idea de amor pulveriza el objeto de amor-fantasma en una serie infinita de encarnaciones. Ellas quedan anuladas en el momento que son conscientes de que deben su existencia al Sr. Chow.

Bai Ling se reencuentra con el Sr. Chow en el mismo restaurante donde comenzaron su relación. Ella le pide al Sr. Chow que le ayude a entrar en un club de Singapur:

Bai Ling (on): *¿Sabes qué? Pasé por aquí en Navidad. Pensé que quizás te encontraría.*

Sr. Chow (on): *¿Por qué no me llamaste antes?*

Bai Ling (on): *No sé...vine por un impulso. No sé por qué. De pronto, esa noche te echaba mucho de menos.*

Sr. Chow (on): *Somos amigos de juerga, claro que me echas de menos.*

Bai Ling (on): *Tienes razón. Somos amigos de juerga. Vámonos.*

Bai Ling le dice al Sr. Chow que “esa noche le echaba mucho de menos” –en aquella navidad el Sr. Chow va a Singapur para encontrar a la Araña Negra–. Al final de la conversación el Sr. Chow le dice que solo son “amigos de juerga”, lo mismo que le comentó en su primer encuentro. En ese instante, ella suelta el vaso bruscamente en la mesa y decide marcharse. Nuestra idea de que la bebida borra el recuerdo de Su Lizhen se confirma con esta secuencia ya que el Sr. Chow toma la misma bebida de Bai Ling y comienza el encuentro del Sr. Chow

⁴⁸ CARBALLO, Rof. El Problema del Seductor. Citado en SAENZ-ALONSO, Mercedes. Don Juan y el Donjuanismo. Ed. Guadarrama. Págs. 79-80.

con la Araña Negra –secuencia analizada anteriormente– en la que no llega a reconocer a Su Lizhen en la figura de la Araña Negra. Después del rótulo: “Cuando la peonía florece muestra su esplendor y luego desaparece, ¿quiere decir ‘no’ o ‘sí’?”, el Sr. Chow y Bai Ling se encuentran de nuevo en el mismo club.

Ambos brindan con la misma bebida y ambos cambian de actitud: el Sr. Chow al regresar de Singapur es consciente de que su Idea de amor jamás se materializará en ninguna mujer. El Sr. Chow es como el amante cortés, que necesita de la “inaccesibilidad” de la dama para estar en constante búsqueda del amor. “El amor que se convierte en realidad deja de ser amor”.⁴⁹ Para el amante cortés, el amor sólo puede ser perfecto si no es alcanzado. Bai Ling ya no es libre, su libertad solo se la puede dar el amor del Sr. Chow, algo imposible. En su último encuentro, ella intenta volver con él:

Sr. Chow (on): *¿Todo para mí? ¿Quieres que me emborrache?*

Bai Ling (on): *Sé que eres un buen bebedor. Bebamos todo lo que podamos. Si queda algo te lo acabas la próxima vez que vengas.*

Bai Ling (on): *¿Por qué eres tan amable conmigo?*

Sr. Chow (on): *Quizás fue el destino.*

Bai Ling (on): *Es una pena que no durara. Ojala hubiera continuado.*

Sr. Chow (on): *No te pongas así. Deja que te invite a cenar. ¡Camarero, la cuenta!*

Camarero (on): *Enseguida.*

Bai Ling (on): *No, déjame a mi. Eres muy amable. Ya has desperdiciado mucho tiempo y dinero conmigo. No quiero deberte tanto. Necesito llamar por teléfono. Paga, por favor. Estaré fuera.*

Bai Ling sigue enamorada del Sr. Chow y quiere devolverle todo el “tiempo”, que él le prestó tras la cena de 1967. Después de confesárselo, Bai Ling coge su bolso y sale de plano. El Sr. Chow se queda sentado y mira el interior del sobre que ella le ha dado para pagar. El sobre contiene los billetes de 10\$ que él le pagaba después de cada encuentro sexual. Recordemos que Bai Ling conservaba cada uno de esos billetes en una caja metálica, una acción que nos recuerda simbólicamente a la secuencia de las zapatillas de la Sra. Chan en *In the Mood for Love*.

⁴⁹ AMOROS, Cèlia. Op. Cit. Pág. 53.

Cuando el Sr. Chow sale del club comienza a caminar con Bai Ling del mismo modo que paseaban en la Nochebuena de 1967. Durante su primer paseo, Bai Ling se muestra altiva y dominante, sin embargo en el último trayecto con él en 1970, ella camina más insegura y melancólica. El Sr. Chow acompaña a Bai Ling hasta la habitación del nuevo hotel donde ella se hospeda. Ella le pregunta al llegar a la puerta:

Bai Ling (on): *¿quieres entrar?*

Sr. Chow (on): *No, gracias. Descansa un poco. Te veré mañana en el aeropuerto.*

Bai Ling (on): *No por favor. Si vas me pondré muy triste.*

Sr. Chow (on): *Cuídate mucho.*

Bai Ling (on): *¿Por qué no puede ser como era? No te vayas. Quédate conmigo esta noche. Préstame tu tiempo.*

Sr. Chow (on): *¿Recuerdas? Una vez me preguntaste si había algo que nunca prestaría. He pensado mucho en ello. Y ahora sé que hay una cosa que nunca prestaría a nadie.*

En la Nochebuena de 1967, Bai Ling consideró despreciable que el Sr. Chow “rellenara su tiempo” con las mujeres. Ahora ella le ruega que le preste su tiempo, pero el Sr. Chow le dice que “hay una cosa que nunca prestaría a nadie”. El vacío del Sr. Chow es cubierto con las mujeres, necesita estar en un proceso contante de seducción para ocultar su soledad. En el “2046” aprendió que “en el amor, no puedes usar sustitutos” y asumió que nunca encontraría a esa mujer, la única mujer de la que –como dice su alter ego japonés– estuvo enamorado. “La pasión amorosa le enseña al amante a hacer una diferencia enorme entre ese único y todos los demás seres humanos”.⁵⁰ Para el Sr. Chow sólo existe su Idea de Amor: Su Lizhen, un amor imposible de ser encarnado por ninguna mujer. Tras ser despreciada por el Sr. Chow, Bai Ling se queda llorando desconsoladamente –igual que Su Lizhen y la Araña Negra–:

El Sr. Chow sale de la habitación de Bai Ling. En *off* repite las palabras que le dijo a la Araña Negra antes de marcharse de Singapur: *Que yo recuerde, ésa fue la última vez que nos vimos. No la he visto desde aquella noche.*

⁵⁰ KIERKEGAARD, Soren. *Las obras del Amor*. Op. Cit. Pág. 93.

5.9 LA SOLEDAD DEL DONJUÁN

Después de la salida del hotel del Sr. Chow, Wong Kar-wai muestra a modo de *flash back* como él suelta bruscamente la mano de Bai Ling; otro lazo hipertextual con *In the Mood for Love*.

Bai Ling (off): *¿Por qué no puede ser como era?*

Con esta frase retomamos el final del relato “2047”. Después de aparecer el rótulo: “10 horas después”,⁵¹ aparece la androide retardada Wang Jing Wen, álgter ego de Su Lizhen, sobre la que dice: *Me di cuenta...de que la androide no respondía no porque su mecanismo estuviera gastado ni porque no le gustara él. Era más bien porque ya había amado a alguien.*

Al final de la novela “2047”, el Sr. Chow acepta que Wang Jing Wen no le ama a él sino a su novio japonés. En el epílogo del film, Bai Ling le pregunta al Sr. Chow: “¿Por qué no puede ser como era?” El Sr. Chow, al igual que la androide, no puede querer ni a Bai Ling ni a ninguna otra mujer carnal porque “ya había amado a alguien”. Ese alguien es el objeto de amor-fantasma: Su Lizhen. Tal y como lo define Giorgio Agamben en su descripción de la teoría stilnovista del amor: “El objeto de amor es en efecto un fantasma, pero este fantasma es un “espíritu”, inserto, como tal, en un círculo neumático en el que quedan abolidos y confundidos los confines entre lo exterior y lo interior, lo corpóreo y lo incorpóreo, el deseo y su objeto”.⁵² La pregunta de Bai Ling “¿Por qué no puede ser como era?” también puede contener una referencia política: ¿Por qué no puede ser Hong Kong como era? En ese momento aparece el rótulo que abre el epílogo del film:

“No se dio la vuelta, era como si hubiera subido a un tren muy largo, dirigiéndose a un futuro adormecido a través de la insondable noche”,

En la siguiente imagen, el Sr. Chow se dirige en un taxi –“un tren muy largo”– hacia un círculo dorado que aparece en el siguiente fotograma, las puertas del “2046” –“futuro adormecido”-. Es el mismo círculo del prólogo, pero esta vez no brilla, sino que es oscuro y siniestro. La cámara penetra en el círculo junto con el protagonista y el espectador a través de la oscuridad

⁵¹ El número “10” se repite tres veces en el film: “10 horas después” en el relato “2047” protagonizado por la androide que interpreta Wang Jing Wen; 10\$ que paga el Sr. Chow en cada encuentro con Bai Ling, y el 10% que le da a la Araña Negra de sus ganancias en el Casino. Por lo tanto, el número “10”, es también un elemento de unión entre las mujeres de 2046.

⁵² AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. Pág. 187.

–“la insondable noche”–. En palabras de Gilbert Durand, la mujer pertenece al “régimen nocturno”, por tanto el Sr. Chow se dirige hacia ese ideal femenino imposible que no ha encontrado en ninguna de las mujeres con las que ha mantenido una relación en el film.

CONCLUSIONES

Tras el estudio de la filmografía del director chino Wong Kar-wai, hemos optado por analizar el film *2046*, ya que consideramos que en él se recogen los elementos más importantes del universo creativo del cineasta. El reflejo de la imposibilidad del amor es una de sus obsesiones y argumento fundamental en *2046*. Nuestro interés por este tema nos ha conducido al estudio del personaje masculino protagonista: el Sr. Chow. El comportamiento del Sr. Chow con cada uno de los personajes femeninos del film nos hizo plantear la hipótesis de nuestro estudio: El Sr. Chow como arquetipo del donjuán. Consideramos que el carácter donjuanesco del Sr. Chow no responde al arquetipo clásico consistente en el engaño, la burla y la consumación inmediata, sino que se ajusta a la definición planteada por Soren Kierkegaard en *Diario del seductor* donde presenta al Don Juan como un seductor que se apropia del interior de sus amantes, reduciéndolas a simples objetos: “De lo que se trata no es de poseer a la chica en el sentido somero de esta expresión, sino de gozar de ella artísticamente”.⁵³

El análisis del Sr. Chow, nos obliga a tener en cuenta su presencia espectral en *Days of Being Wild* y su protagonismo en *In the Mood for Love*. El film *Days of Being Wild* está protagonizado por Yuddy (Leslie Cheung), personaje que responde al prototipo de Don Juan, igual que el misterioso personaje que aparece en el epílogo del film, interpretado por Tony Leung, del que no conocemos nada previamente. Este mismo personaje lo volvemos a ver en *In the Mood for Love*, donde se nos revela su nombre: Sr. Chow. En este film el Sr. Chow está casado con una mujer de quien nunca vemos el rostro ni conocemos su nombre. Cuando descubre la infidelidad de ésta con su vecino, se muestra indiferente y comienza a seducir a la esposa de su vecino, la Sra. Chan (Maggie Cheung), -Su Lizhen, protagonista de *Days of Being Wild*-. El abandono de las respectivas parejas le permitirá al Sr. Chow convertirse, primero en el confidente de la Sra. Chan, y luego en su amante. Una vez lograda su conquista, el Sr. Chow la abandona. En *2046* el Sr. Chow busca el amor con aquella Su Lizhen del pasado a través de tres mujeres: Wang Jing Wen (Faye Wang), Bai Ling (Zhang Ziyi) y la Araña Negra (Gong Li).

Como hemos comentado, el Sr. Chow busca en cada una de las mujeres de *2046* a Su Lizhen. El Sr. Chow dibuja a Su Lizhen, del mismo modo que Kierkegaard a Regina, en cada conquista. Todos los personajes femeninos del film son representaciones de una misma Su Lizhen. Esto nos conduce a otra reflexión que se deriva del estudio del donjuanismo del Sr. Chow: la consideración de Su Lizhen como el fantasma del amor. Siguiendo la teoría del amor y el fantasma en la poesía stilnovista analizada por Giorgio Agamben⁵⁴, entendemos que es el propio fantasma quien se constituye en el objeto del amor. Fantasma que por definición es

⁵³ KIERKEGAARD, Soren. *Diario del Seductor*. Op. Cit. Pág. 111.

⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit.

inasible, imposible de objetivarse en un cuerpo. El Sr. Chow niega la alteridad a cada una de las mujeres de 2046, mirando, a través de ellas, un mismo fantasma.

Los mecanismos de seducción y los lugares de conquista se repiten y crean lazos de unión entre el Sr. Chow y todas ellas. La Su Lizhen de *Days of Being Wild* enlaza con la Sra. Chan de *In the Mood for Love* y con la Araña Negra de 2046. El Hotel Oriental, y más concretamente la habitación 2046, es el espacio que las unifica. El Sr. Chow se encuentra en el *congee* tanto con la Sra. Chan en *In the Mood for Love* como con la Araña Negra en 2046. Con la primera juega al *mahjong* y con la segunda al póker. Las novelas de artes marciales también unen a la Sra. Chan y a Wang Jing Wen con el Sr. Chow, así como los restaurantes donde las lleva a cenar. También lleva a un restaurante a Bai Ling, que es el mismo donde trabaja Wang Jing Wen. Tanto Bai Ling como Lulú son bailarinas de salón y ambas comparten un carácter temperamental y posesivo. Esta descripción de encuentros nos sirve para comprobar que el Sr. Chow no está obsesionado por una mujer en concreto, sino por el fantasma del amor que, como estamos planteando, lleva el nombre de Su Lizhen.

El Sr. Chow es quien decide, de forma inapelable, cuando acaban sus relaciones. La contundencia de las rupturas, provoca el llanto desconsolado de todas ellas. La Sra. Chan llora cuando el Sr. Chow la abandona para irse a Singapur. Wang Jing Wen llorará en la novela "2047" tras la separación de Tak, álgter ego del Sr. Chow. La Araña Negra comenzará a llorar después de recibir un beso de despedida. Por último, los ruegos de Bai Ling en su último encuentro con Chow hacen que éste suelte su mano con gran desprecio pues, al igual que el donjuán kierkegaardiano, nada conoce Chow "más repulsivo que el llanto y los ruegos femeninos, que todo lo falsifican sin tener sustancia en sí mismos"⁵⁵.

Así como "la historia entre Kierkegaard y Regine Olsen fue –al menos por parte de Kierkegaard- cualquier cosa menos una historia, si por historia hay que entender un proceso en el que sucede realmente algo"⁵⁶, la historia que vive el Sr. Chow con cada una de estas mujeres difiere mucho de cómo la viven cada una de ellas. El Sr. Chow tal y como le reconoce a Bai Ling, utiliza a las mujeres para "rellenar su tiempo". En el film 2046, las mujeres se suceden una tras otra en un intento de "rellenar" el tiempo del Sr. Chow.

El lugar "2046" es donde el Sr. Chow se encuentra con cada una de sus mujeres. Este lugar tiene diferentes representaciones en el espacio y en el tiempo. En la habitación 2046 es donde se encontraba clandestinamente con la Sra. Chan, donde se hospeda Lulú hasta su asesinato y donde se encuentran Bai Ling y Wang Jing Wen cuando el Sr. Chow les espía desde la 2047. El número 2046, además de hacer referencia a dicha habitación y al título del film analizado, es también el título de la primera de las novelas del Sr. Chow en la que se imagina a sí mismo viajando hacia un espacio-tiempo llamado "2046". Su álgter ego en la ficción acude a ese lugar,

⁵⁵ KIERKEGAARD, Soren. *Diario del Seductor*. Op. Cit. Pág. 212.

⁵⁶ AMORÓS, Cèlia. Op. Cit. Pág. 35.

donde se pueden recuperar los recuerdos perdidos, para buscar a aquella mujer de la que estuvo enamorado y saber si le seguía amando. El Sr. Chow sólo puede tener una historia de amor, y esta historia se basa en el recuerdo de Su Lizhen: “La gran ventaja del recuerdo es que comienza con una pérdida, por eso está tan seguro, pues ya desde el principio no tiene nada que perder”.⁵⁷

Wong Kar Wai finaliza *2046* con el rótulo: “No se dio la vuelta, era como si hubiera subido a un tren muy largo, dirigiéndose a un futuro adomado a través de la insondable noche”. En un nivel alegórico, este rótulo puede expresar el futuro incierto de Hong Kong. Tras el rótulo, el Sr. Chow, después de anular a todas las mujeres del film, se sube en un taxi y se dirige hacia el agujero oscuro con el que comienza *2046*. El donjuanismo del Sr. Chow se muestra como una estructura formal cíclica que se repite incesantemente hasta consumir por completo a “cada Su Lizhen”.

⁵⁷ *Ibid.* Págs. 38-39.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. Estancias. Ed. Pre-Textos, Valencia, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio. Profanaciones. Ed. Anagrama, Madrid, 2005.
- AMORÓS, Cèlia. Soren Kierkegaard o la Subjetividad del Caballero. Ed. Anthropos, Madrid, 1987.
- BALLÓ, Jordi. Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine. Ed. Anagrama, Barcelona, 2000.
- BARTHES, Roland. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Ed. Paidós, Barcelona, 2004.
- BARTHES, Roland. Elementos de Semiología. Colección Comunicación. Serie B. Ed. Alberto Corazón. Madrid, 1970.
- BAZIN, André. ¿Qué es el cine? Ed. Rialp, Madrid, 2000.
- BOU, Núria y PÉREZ, Xavier. El tiempo del héroe: Épica y masculinidad en el cine. Ed. Paidós, Barcelona, 2000.
- BURKE, Peter. Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico. Ed. Crítica, Barcelona, 2001.
- DELEUZE, Gilles. La imagen-tiempo. Ed. Paidós, Barcelona, 1987.
- DURAND, Gilbert. Las estructuras antropológicas del Imaginario. Ed. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid, 1992.
- FREUD, Sigmund. La interpretación de los sueños. Ed. Alianza, Barcelona, 2006.
- GADAMER, H. G. El Giro Hermenéutico. Ed. Cátedra, Madrid, 1998.
- GADAMER, H. G. Verdad y Método. Ed. Sígueme, Salamanca, 1977.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (compilador): El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis. Ed. Complutense, Madrid, 1995.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood. Ediciones Castilla, Valladolid, 2006.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. Douglas Sirk. Ed. Cátedra, Madrid, 2007.
- GRONDIN, Jean. ¿Qué es la hermenéutica? Ed. Herder, Barcelona, 2008.
- KIERKEGAARD, Soren. Diario del Seductor. Ed. Losada, Buenos Aires, 2008.

- KIERKEGAARD, Soren. Las obras del Amor. Ed. Sígueme, Salamanca, 2006.
- KIERKEGAARD, Soren. O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II. Ed. Trotta, Madrid, 2007.
- LACAN, Jacques. Seminario IV. La relación de objeto. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2005.
- LASANGA MEDINA, José. Las Metamorfosis del Seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan. Ed. Síntesis, Madrid, 2004.
- LIZARAZO ARIAS, Diego. Iconos, Figuras, Sueños. Hermenéutica de las Imágenes. Ed. Siglo XXI, México, 2004.
- MCGRATH, Declan. Montaje & Postproducción cine. Ed. Océano. Barcelona, 2001. Pág. 157.
- QUIVY, Raymond. Manual de Investigación en Ciencias Sociales. Ed. Limusa, México D. F., 2006.
- RICOEUR, Paul. Del Texto a la Acción. Ensayos de Hermenéutica II. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- RICOEUR, Paul. La Memoria, La Historia, El Olvido. Ed. Trotta. Madrid, 2003
- ROSSET, Clément. Fantasmagorías seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio. Ed. Abada, Madrid, 2008.
- SAENZ-ALONSO, Mercedes. Don Juan y el Donjuanismo. Ed. Guadarrama, Madrid, 1969.
- STOICHITA, Victor: Ver y no ver. Siruela. Madrid, 2005.
- SAUSSURE, Ferdinand. Curso de Lingüística General. Ed. Alianza, Madrid, 1983.
- TARKOVSKI, Andrej. Esculpir en el tiempo. Ed. Rialp, Madrid, 2000.
- ZIZEK, Slavoj. Repetir Lenin. Ed. Akal, Madrid, 2004.
- ZIZEK, Slavoj. Lacrimae Rerum. Ed. Debate, Barcelona, 2006.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: WONG KAR-WAI

- BITTINGER, Nathalie. 2046 de Wong Kar-wai. Ed. Armand Colin, Paris, 2007.
- BORDWELL, David. Planet Hong Kong. Popular cinema and the art of entertainment. Harvard University Press, Cambridge, Mass. and London, 2000.

FERNÁNDEZ HEREDERO, Carlos: La herida del tiempo. El cine de Wong Kar Wai. Semana Internacional de cine de Valladolid, 2002.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. Wong Kar wai, Grietas en el Espacio-Tiempo. Ed. Akal, Madrid, 2008.

JOUSSE, Thierry. Wong Kar-wai. Cahiers du cinema, colección "Les petits Cahiers", Scérén-CNDP, París, 2006. Pág. 33.

LALANNE, Jean-Marc; MARTÍNEZ, David; ABBAS, Ackbar; NGAI, Jimmy. Wong Kar-wai. Dis Voir, París, 1997.

POURVALI, Bamchade. Wong Kar-wai, la modernité d'un cineaste asiatique. Ed. Amandier / Archimbaud, París, 2007.

TEO, Stephen. Hong Kong Cinema: The Extra Dimension. British Film Institute, London, 1997.

TEO, Stephen: Wong Kar Wai. British Film Institut, "World Director" collection, London, 2005.

TIRAND, Laurent (compilador): *Lecciones de Cine*: Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos. Ed. Paidós. Barcelona, 2003.

YANG, Jeff. Chinese Pulp Fiction, in *Eastern Standard Time: A Guide to Asian Influence on American Culture*. Eds. Jeff Yang et al., New York: Mariner, 1997.

WEBS

Diario Clarín (Argentina)

<http://www.clarin.com/diario/2005/08/25/espectaculos/c-00701.htm>

Enfocarte. Arte y Comunicación en la Red.

<http://www.enfocarte.com/>

Haciendo Cine. Cultura más Industria.

<http://www.haciendocine.com.ar/>

Internet Data Movie Base: Wong Kar-wai

<http://www.imdb.com/name/nm0939182/>

On/Off Deleuze

<http://www.onoffdeleuze.org/>

Página Oficial 2046

<http://www.wkw2046.com/>

Página Oficial In the Mood for Love

<http://www.wkw-inthemoodforlove.com/>

Página Oficial Wong Kar-wai

<http://www.wongkarwai.net/>

Scribd. Entrevista a Jacques Derrida por Cahiers du Cinema.

<http://www.scribd.com/doc/7006807/Entrevista-Derrida>

Time Magazine. Time Asia

<http://www.time.com/time/asia/features/interviews/int.wongkarwai05224000.html>

Web Deleuze. Página dedica a Gilles Deleuze.

<http://www.webdeleuze.com/>

ARTÍCULOS Y REVISTAS

CLIMENT, Michael y NIOGRET, Hubert. *Interview with Wong Kar-wai*, Positif, nº 477, Noviembre, 2000.

DANNEN, Fredric. *Wong Kar-wai's Interview*, Hong Kong Babilón. Faber and Faber, Londres, 1997. Pág. 147.

FERNÁNDEZ HEREDERO, Carlos. *La luz y la idea - Christopher Doyle*, Cahiers du cinema – España, nº 11, Abril 2008.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa. *Entrevista a Wong Kar-wai*, El País, viernes 26 de noviembre de 2004.

JOYARD, Olivier. *Wong Kar-Wai, L'architecte et le vampire*. Incluido en JOYARD, Olivier y TESSON, Charles. (compiladores). *Made in China*. Ediciones Cahiers du cinéma, París, 1999. Pág. 39.

NIOGRET, Hubert. *Christopher Doyle's Interview*, Positif, nº 442, diciembre 1997.

PIORNO, Roberto. *Entrevista a Wong Kar-wai*, Cine Asia, vol. 6, julio-agosto, 2005.

RAYNS, Tony. *Poet of Time*, Sight and Sound, 5, no. 9, Septiembre, 1995.

REYNAUD, Bérenice. *Entrevista a Wong Kar-wai*, Cahiers du cinema, nº 490, Abril, 1995.

TEO, Stephen: *Wong Kar-wai's In the mood for Love: like a ritual in transfigured time*, Senses of Cinema, marzo-abril, 2001.