

2

metodologías  
de análisis  
del film

Javier Marzal Felici  
Francisco Javier Gómez Tarín  
(editores)

a



x

---

# 2046: El año pasado en Marienbad

Francisco Canet Centellas  
Universidad Politécnica de Valencia

*"la realidad no sólo es apariencia, sino sentimiento y también imaginación,  
y el mundo es no un caos, sino un laberinto, un cosmos que se oculta  
y tenemos la tarea de descubrirlo"*

Jorge Luís Borges

**E**ste texto que presentamos se articula a través de una búsqueda ilusionada de encuentros y desencuentros entre dos filmes de una belleza singular. Nos referimos posiblemente a una de las obra más discutidas del cineasta francés Resnais: *El año pasado en Marienbad* (1961), y además a la propuesta más contemporánea de uno de los cineastas más representativos de la emergente cinematografía asiática, hablamos en este caso del cineasta chino Wong Kar-Wai y de su recién estrenada obra: *2046* (2004). Así pues, nuestro objetivo se centra en trazar principalmente semejanzas, aunque también tendremos que hablar de diferencias, tanto a nivel temático como formal entre ambas propuestas, que inicialmente podemos adelantar, comparten cierto nivel de controversia.

Dos filmes que además, como segundo punto de encuentro, comparten esa idea Borgiana de laberinto en el jardín de los senderos que se bifurcan hasta el infinito. Metáfora que es trazada en la propuesta de Resnais mediante ese número inacabable de habitaciones, pasillos eternos y caminos infinitos que parecen conformar ese espacio tan enigmático representado por un hotel y sus jardines en Marienbad o, al mismo tiempo, en la propuesta de Wong Kar-Wai por ese universo de trazados que forman la vasta red de ferrocarriles que invaden el planeta en un futurible año 2046, y que, de alguna forma, nos recuerda a la estética propuesta por Ridley Scott en su maravilloso film *Blade Runner*. El número 2046 no sólo representa un año o, como más adelante apuntaremos un estado mental, sino también de una habitación de otro hotel donde, al igual que ocurre en Marienbad, sus espacios invitan a encuentros y también a desencuentros entre los huéspedes que lo habitan.

En cuanto a la metodología de análisis es sabido que la historia del cine no nos ha ofrecido ningún método universal de análisis fílmico (Aumont y Marie, 1990: 13, Montiel, 2002: 27), sino más bien una amalgama de enfoques que, en lugar de ofrecer una única visión sobre un film, nos permiten que éste pueda ser abordado, como si se tratase de un calidoscopio, desde múltiples facetas. No cabe la menor duda de que hacer uso de todos y cada uno de estos enfoques daría una profundidad a nuestro análisis que garantizaría plenamente su validez, pero también somos conscientes, y esperamos que el lector opine de igual forma, de que la tarea escapa a las pretensiones de este tipo de trabajo, principalmente por cuestión de espacio en el conjunto del discurso propuesto por y para esta convocatoria académica. Por esta razón hemos decidido acercarnos al objeto de estudio planteado como si se tratase de un relato, y como tal será analizado desde una perspectiva narratológica. Abordando, por tanto, el estudio de los contenidos, la temática y su estructura formal, y como estos aspectos se asemejan o se alejan en ambas propuestas narrativas objeto de nuestro análisis.

Esta decisión se justifica principalmente por dos razones: en primer lugar se trata, según Aumont (1990: 130) del análisis en su forma más trivial y más extendido de los enfoques fílmicos y, en segundo lugar, motivado por nuestro perfil investigador y docente muy próximo al análisis y estudio de las diferentes estrategias narrativas que se articulan como mecanismos de construcción del relato cinematográfico. Aunque nos centremos principalmente en el contenido que ambos filmes abordan, no dejaremos de lado la forma a través de la cual se trata la temática en ambos filmes, ya que estamos totalmente de acuerdo con Aumont (1990: 132) cuando éste afirma que no existe contenido que sea independiente de la forma a través de la cual se expresa. Aunque únicamente citemos a este autor, como él mismo reconoce, este planteamiento no es sólo compartido por él sino también por Eisenstein, Bazin y Metz, y seguramente por muchos otros críticos.

Como otro referente metodológico nos acercaremos al término transtextualidad propuesto por Genette en su obra *Palimpsestos* (1989) partiendo de las ideas de Bajtin y Kristeva, para referirse a todo aquello que pone a un texto en relación, sea ésta manifiesta o secreta, con otros textos (Stam, 2001: 241). Otro de nuestro referente metodológicos, o mejor dicho en este caso teórico, ha sido Gilles Deleuze y sus dos textos escritos en los años ochenta: *La imagen-movimiento* (1984) y *La imagen-tiempo* (1986). Principalmente este último, ya que aborda el medio cinematográfico como expresión de los procesos mentales de la memoria, el sueño y lo imaginario. Hemos tenido la obligación de acercarnos a esta obra y en concreto a los diferentes matices que nos propone este filósofo francés acerca de la imagen-tiempo, a saber, la imagen-memoria, la imagen-sueño y la imagen-cristal, para lograr entrever cierta luz en el interior de ese túnel oscuro que supone *El último año en Marienband*, obra de otros dos autores franceses, el ya citado Resnais y Robbe-Grillet, probablemente uno de los escritores más influyentes de la literatura del siglo XX.

## EL AMOR Y LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA COMO TEMAS CENTRALES.

Sin duda alguna el amor es el tema que prevalece en *2046*, así como en las otras dos películas: *Días Salvajes* (1991) y *Deseando Amar* (2001), que conforman la trilogía realizada por Wong Kar-Wai. Pero si en estos dos filmes se nos cuentan historias de amor, es en *2046*, como dice el propio director<sup>1</sup>, donde se aborda el amor como tema en sí mismo. *2046* es una película sobre

hombres y mujeres buscando el amor, sigue diciendo Wong Kar-Wai. Asimismo la trilogía que nos propone este director chino supone un recorrido nostálgico por el Hong Kong de los años 60. Y, especialmente, *2046* nos lo muestra a través de las emociones de su protagonista, Chow Mo-Wan (interpretado por Tony Leung), que finalmente sucumbe en un estado de nostalgia sin retorno. No cabe la menor duda, como veremos a continuación, que él pensaba que había salido de 2046, incluso pensó que podía escribir 2047, pero estaba totalmente equivocado. El destino no estaba dispuesto a concederle una segunda oportunidad. Asimismo, la eterna búsqueda del amor es también una de las temáticas que podemos entrever en *El año pasado en Marienbad*. En ambos casos encontramos ejemplos de historias de amores prohibidos, historias de desamores que pueblan los pasillos y las habitaciones de ambos hoteles: el majestuoso de *Marienbad* y el discreto de *2046*.

En ambos filmes sus dos protagonistas: X (interpretado por Giorgio Albertazzi) en el caso de *Marienbad* y el ya mencionado Chow en *2046*, se encuentran en continua búsqueda del ser amado. Un viaje que podemos tachar como órfico, ya que ambos amantes inician un viaje en búsqueda de su amor arrebatado y que a toda costa pretenden recuperar. Sin embargo, en el caso de Chow, éste parece no querer reconocer su búsqueda, él piensa que la herida ha sido cicatrizada, que lo ha superado, como así lo reconoce al inicio del relato: «Yo soy el único que ha podido salir de 2046». Pero es sólo una apariencia, un deseo por su parte, ya que finalmente descubrirá que él tampoco ha podido escapar. Finalmente aceptará que sigue unido al pasado, y continua buscando aquel amor que un día tuvo cerca pero que en la actualidad se antoja lejano.

Así pues, Chow descubrirá que aquel amor que él pensaba superado no le permite seguir adelante, pronto descubrirá que su futuro está hipotecado por el ayer, pronto descubrirá que su vida no mira hacia delante sino que las cadenas del pasado lo atan irremediamente a la búsqueda de alguien que sustituya a Su Li Zhen, su amor perdido en *Deseando Amar*, camino que resultará finalmente infructuoso, como lo demuestra esa imagen de nuestro protagonista sólo en el interior de ese taxi, imagen trazada en blanco y negro, imagen cargada de un fuerte sentimiento nostálgico.

Claramente Chow representa la postura de alguien que quiere olvidar a toda costa su vida anterior, metáfora de la negación de su propia memoria. Curiosamente su pasado volverá a reaparecer después de que él mismo provoque este proceso en otro personaje que al igual que él no quiere recuperar su memoria. Hablamos de Lulú, con quien se encuentra de nuevo de forma fortuita en uno de esos clubes que él recorre todas las noches. Chow insiste en que la recuerda de su anterior encuentro en Singapore, ella no lo recuerda o, mejor dicho, no quiere hacerlo, a toda costa quiere esconderlo, no recuperarlo, porque de lo contrario la nostalgia brotará de inmediato y llenará de lágrimas el momento actual. Lulú se cambia de nombre, ya no se llama de esa forma sino que ahora su nombre es Mini, no cabe la menor duda de que Lulú quiere olvidar, quiere ser otra persona, quiere tener otra entidad; en definitiva quiere tener otra oportunidad. Asimismo, y de forma paradójica, será Lulú quien de forma inconsciente devolverá a Chow a su pasado. Ella se aloja en la habitación 2046, curiosamente el mismo número de la habitación de otro hotel donde tiempo atrás él amó a Su Li Zhen.

En esta relación entre Chow y Lulú vemos cierto correlato con la que en *Marienbad* mantienen X y A. Nos explicamos: al igual que Lulú, A no quiere recordar, no quiere ver, no quiere compartir los recuerdos, esa memoria que X quiere a toda costa que sea compartida por ambos. Como

dice el propio Robbe-Grillet: «La película entera, de hecho, es la historia de una persuasión» (Houston, 1980: 252-53), la que realiza X para convencer a A de que su historia de amor es cierta y que debe dejarlo todo e irse con él.

Se trata, como dice Bordwell (1996: 278), de una variante abstracta de topoi narrativo. A este respecto, el filme se basa en lo que Stephen Heath (1972) llama característico bricolaje de Robbe-Grillet con elementos sintagmáticos de la narrativa tradicional. Pero qué esconde la protagonista de *Marienbad*, cuál es el motivo de su negación al recuerdo o quizás debamos preguntarnos cuál es el motivo que le impide ceder a las solicitudes que de forma insistente le formula X. Probablemente el motivo sea, en este caso, precisamente la ausencia de la libertad requerida para poder dar el paso definitivo. Podemos interpretar que A no es libre, tiene ataduras en el presente que le unen a M, probablemente su marido.

Asimismo, esta función desempeñada por X en *Marienbad* es imitada por Chow no sólo en su relación con Lulú, como hemos visto, sino también en su relación con una mujer llamada araña negra, Gong Li, así como cuando escribe la novela 2047 y se proyecta en la figura del amante japonés, Tak, e intenta persuadir a la androide, representación de Wang Jingwen (la hija del dueño del hotel), que lo ame. Siguiendo el personaje enigmático de Gong Li, cuyo nombre pronunciado en mandarín, So Lai-chen, suena de igual forma que el nombre del amor perdido de Chow, Su Li-Zhen. Nos preguntamos en este caso qué lacras tiene este personaje, qué esconde tras ese guante negro que nunca se quita, cuáles son los motivos para que no pueda ceder a las insinuaciones de Chow. Realmente no sabemos si ella tiene algún motivo o no, la narración no nos lo desvela, pero quizás la razón no se encuentre en ella sino más bien en él. Puede ser que ella se niegue a la relación no por sus deudas sino más bien porque es consciente de que él es quien no está preparado, ya que no busca en ella el encuentro de un nuevo amor, sino más bien suplantar la figura de su amor perdido.

Asimismo, otros motivos se dibujan en 2046 como los causantes de que las historias no lleguen a buen puerto, como por ejemplo, la vivida por Wang, la hija mayor del dueño del hotel donde se aloja Chow. Ella tiene un novio japonés, que la invita a irse con él, la invita a seguirle, pero ella permanece inmóvil, no puede moverse, la cobardía la tiene paralizada. No puede seguirle porque su padre no acepta su relación, se trata de un japonés y las deudas históricas<sup>2</sup> tienen más peso que la previsible felicidad de su hija. Pero a diferencia de Chow que lo intentó y no pudo, Wang tendrá una segunda oportunidad para recuperar a su ser amado. Además de forma paradójica aquél a quien se le niega será el que lo facilite, nos referimos a Chow. Más tarde, en el relato, Wang a diferencia del otro sí la tendrá; el amor que surgió hace seis años entre ella y el amante japonés no se ha marchitado y de nuevo surgirá la oportunidad de ser felices. Esta vez Wang reaccionará y no dejará que aquello que más quiere se le escape de nuevo.

Si hasta el momento hemos visto personajes que por un motivo u otro están cargados de trabas o de impedimentos del pasado, personajes anclados en el mismo y que, por este motivo, son incapaces de disfrutar del momento presente y menos del futuro, también Wong Kar-Wai nos ofrece ejemplos de todo lo contrario, como el de un personaje que todavía permanece limpio sin mancha alguna que enturbie su hasta ese momento corazón puro. Nos estamos refiriendo a la inocente y hermosa Bai, una jovencita extremadamente atractiva que le gusta seducir y que tiene cualidades para hacerlo. Este personaje representa la ilusión de cuando se comienza en las lindes del amor y se tiene la esperanza de encontrar el amor idílico. Ella pensó que ese amor lo había encontrado en Chow pero pronto descubrirá que él no está dispuesto a perder su libertad.

Así pues, Bai sin saberlo ha penetrado en el doloroso laberinto del amor del que no podrá salir, y si lo logra no lo hará libre de huellas que conformen su particular palimpsesto que, a buen seguro, marcará sus futuras relaciones amorosas. Así, más de un personaje de 2046, comenzando por el propio Chow, sabe perfectamente lo que la propia narración nos cuenta al inició del relato: «Todos los recuerdos son rastros de lágrimas».

Como hemos dicho anteriormente, Chow en 2046 es un personaje totalmente diferente al Chow de *Deseando Amor*, ahora se ha convertido en un pájaro que no quiere posarse, en un hombre que negocia con el amor y trafica con el tiempo. Ha pasado de víctima a seductor e implacable verdugo, siguiendo los pasos del protagonista de *Días Salvajes*, Smirk. La forma de peinarse de este último es imitada por Chow en 2046; el velociraptor en el que se ha convertido Chow sigue el mismo ritual que el articulado por su modelo. Parece que ambos han aprendido perfectamente la lección de los desamores y al igual que Lulú asumen una posición que se resume en una simple frase dicha por ella en el relato: «Por qué amar a alguien de forma dolorosa cuando puedes lograr que otros se enamoren de ti locamente».

Hasta el momento las historias de amor hasta aquí narradas nos ofrecen una visión donde observamos que en todas las ocasiones uno de los dos está dispuesto a dejarlo todo por el otro, a lanzarse al agua sin miedo, a incluso ahogarse si es necesario, mientras que el otro es el que de alguna forma cumple la función, por una razón o por otra, de abortarlo. Esto nos recuerda la historia de amor que mantiene Oliverio con una prostituta de Montevideo en la película de Subiela, *El lado oscuro del corazón* (1992). Nos centraremos principalmente en la secuencia donde los dos habitan ambas orillas del río de la Plata, ella protagonizando la de su ciudad y él la de su Buenos Aires. Y aunque la distancia los separe la secuencia esta construida como si ambos se pudieran escuchar, estableciendo un diálogo entre ambos mediante el plano/contraplano como figura formal. Los espectadores son testigos de una secuencia de diálogo maravillosamente pervertida donde las palabras que fluyen surgen de sus corazones, representación pura de sus sentimientos. En esta magnífica secuencia es Oliverio el que chocantemente está dispuesto a lanzarse al agua, a dejarlo todo por ella, a arriesgarlo todo para que el amor entre ambos sea posible. Pero ella en éste caso no está en disposición de hacerlo, y es ella la que asume la función de impedir que el otro lo haga.

Curiosamente la puesta en escena de este acontecimiento nos recuerda exactamente a la situación que en Marienbad protagonizan X y A en el jardín junto a la estatua, donde ellos hablan de qué tipo de relación se establece entre las dos figuras que la conforman. De forma magistral Resnais logra que las dos figuras tomen vida, asumiendo como espectadores su punto de vista. Mediante un magnífico movimiento de cámara vemos a través de su escorzo el objeto de sus miradas, quizás ambos se encuentran situados frente al mar como lo están los protagonistas del film de Subiela. A nuestro entender se trata de la representación de un hombre y una mujer frente al infinito o quizás frente al abismo, o ambas cosas, ya que el papel que desempeña cada una de las figuras puede ser representativo de ambas posiciones. Y además se nos antoja pensar que estas funciones están inversamente dibujadas a las que los personajes de *El lado oscuro del corazón* desempeñan, ya que en este caso quien parece que está dispuesto a lanzarse al abismo es ella mientras que la función de él evitar que lo haga.

Como dicen Bou y Pérez (1998: 102) «no estamos lejos, en este instante del filme, de la esotérica mitología del coloso, aquel modelo de estatua griega tan bellamente descrita por Jean-Pierre Vernant como intermediario entre dos mundos opuestos, hasta el punto de convertirse, no

en imagen del difunto, sino en doble de éste». Dos mundos opuestos, dos posiciones diferentes, dos interpretaciones distintas; por un lado, la figura que protege al otro de un peligro inminente y, por otro lado, la figura que castra, que prohíbe, que imposibilita que el otro pueda alcanzar lo deseado.

## A NIVEL FORMAL

Nuestro interés, a continuación, se centra en determinar *el modo*, término utilizado por Genette para hablar sobre las estrategias que se articulan en la narración de la historia o, como diría Todorov, la forma en que el narrador nos la expone, nos la presenta. Por consiguiente, llegados a este momento del texto nos proponemos indagar sobre las similitudes y diferencias que ambos relatos presentan a la hora de su construcción, por lo que nos centraremos más bien en los aspectos formales.

Para iniciar tal proceso nos acercaremos al texto escrito por Stephen Teo (2005: 151) sobre *2046*. Este film, según este autor, puede ser considerado como una adaptación de la novela de Liu Chiang, *The Drunkard*, el cual es considerado, dentro de la moderna literatura china, como el primero que se deja seducir por el género literario que encuentra en la conciencia del personaje su *leit-motiv*. Género donde parece que Wong Kar-Wai se siente cómodo ya que no podemos olvidar, sigue diciendo Stephen Teo (2005: 152), las influencias de Puig y Cortázar en *Días Salvajes* y *Happy Together*. Así, tanto en *2046* como en *Marienbad*, la conciencia del personaje adquiere un especial protagonismo, y en ambos casos la narración se caracteriza por la presencia de una voz encargada de su enunciación. Voz narrativa que pertenece a la diégesis de la historia por lo que, siguiendo de nuevo las palabras de Genette, nos encontramos ante la presencia en los dos filmes de la figura del narrador intradieгético, que cuenta a los espectadores la historia que él mismo protagoniza, por tanto es además homodieгético. Así pues, tanto en *Marienbad* como en *2046*, se propone un recorrido por la conciencia, por el interior de los dos protagonistas masculinos. Se trata en ambos casos de una introspección en la subjetividad del personaje y el recurso formal elegido para ello es la narración en *off*.

No obstante, en el caso de la narración de *2046*, Chow no sólo desempeña funciones de narrador homodieгético, como protagonista, sino también como testigo, ya que en determinados parajes del relato cumple funciones de observador, testigo externo, y desde este prisma nos narra las historias que otros protagonizan. Nos referimos sobre todo a los momentos en los que como un buen voyeur observa a través de agujeros, rendijas y ventanas la historia de amor de otros, como la protagonizada por Wang y su novio japonés. Se trata de una mirada que, desde fuera, se adentra en la vida privada de otros. Especialmente en estos casos nos encontramos con imágenes cuyos elementos principales se reencuadran a través de los marcos de las puertas, ventanas u otros elementos que hacen que la visión no sea completa sino mediatizada por un observador que no tiene acceso de forma completa a la escena, porque tiene que esconderse para no ser descubierto. Así, *2046* es una narrativa propia del voyeur que mira a través de las aperturas y observa desde las esquinas, apunta Nathan Lee (2005).

Ambos filmes comienzan con una voz en *off*, que posteriormente identificaremos como la de su protagonista. En el caso del film de Wong Kar Wai la voz describe un ambiente futurista localizado temporalmente en el año 2046. Mientras oímos esa voz fluyen las imágenes de una

vasta red de ferrocarriles que alcanza hasta el último rincón del planeta tierra. De vez en cuando un ferrocarril sale en dirección a 2046, donde todos los pasajeros, como introdujimos en el apartado anterior, suben a ese tren con una misma intención: recuperar la memoria perdida. Asimismo, en *Marienbad*, mientras oímos la voz del narrador, la cámara recorre los espacios de ese hotel, una construcción de otro siglo, un espacio inmenso y lujoso, un espacio repleto de salones y corredores, a veces vacíos otras habitados, por almas que parecen vagar sin un rumbo determinado.

Tanto en un film como en el otro, ambas voces en *off* confluyen en una voz *in* que pertenece a personajes que son fruto de una representación dentro del propio relato. Por ejemplo en el caso de *Marienbad* la voz del narrador finaliza confundándose con el texto que un actor está recitando en su representación de la obra del dramaturgo y poeta noruego, Henrik Johan Ibsen, titulada *La casa de Rosmer* (1886). Brevemente la trama de esta obra se puede resumir como sigue: Rebeca con el fin de conseguir el amor del dueño de la casa, Rosmer, empuja a su esposa al suicidio. No obstante, cuando todo le sonríe, cuando Rosmer le declara su amor y le pide su mano, ésta se niega. Así, el objetivo de Rosmer en la obra de Ibsen es persuadir a Rebeca de que se vaya con él; idéntico papel que, como hemos dicho anteriormente, asume X en su particular historia con A. Asimismo, esa voz del narrador que inicia el relato en 2046 dejará paso a la voz de Tak, el amante japonés que protagoniza la novela que escribe el propio Chow y que representa su alter ego.

Venimos diciendo en el texto que la característica que principalmente define a 2046 es la posibilidad de recuperar la memoria perdida, ya que en ese espacio-tiempo nada cambia. Así esta visión nos acerca a Deleuze y a su idea de que el pasado se conserva en el tiempo como imagen virtual en el cual penetramos para buscar el recuerdo puro que, como diría Bergson, se actualiza en una imagen-recuerdo. Y ésta no tendría ningún signo del pasado si no fuera al pasado a donde hemos ido a buscar su germen. Sin abandonar a Deleuze (1986, 135), este filósofo francés nos sugiere que lo que el cristal revela o exhibe es el fundamento oculto del tiempo, es decir, su diferenciación en dos chorros, el de los presentes que pasan y el de los pasados que se conservan. A la vez, el tiempo hace pasar el presente y conserva en sí el pasado. Hay por tanto dos imágenes-tiempo posibles, una basada en el pasado y la otra en el presente. Cada una de ellas es compleja y vale para el conjunto del tiempo. Coincidiendo con estas dos imágenes-tiempo, en 2046 se nos propone dos narraciones: la del presente de la historia, aquellos acontecimientos protagonizados por Chow en la década de los 60, y los que se basan en el pasado y que sólo pueden ser recuperados en 2046.

No obstante, y de forma paradójica, para recuperar esa memoria perdida la narración se desplaza al futuro, al 2046. Por lo que tres tiempos parecen habitar en este film, o quizás sea más adecuado hablar de tres presentes, siguiendo la propuesta de San Agustín: hay un presente del presente, un presente del pasado y un presente del futuro. Para Deleuze (1986: 139) la fórmula de San Agustín es la que también se articula en *Marienbad*. En este caso los diferentes presentes se distribuyen por los diversos personajes: lo que X vive en un presente de pasado, A lo vive en un presente de futuro, a tal extremo que la diferencia segrega o supone un presente de presente, el tercero en discordia, M, todos implicados unos en otros, de suerte que cada uno de ellos forme una combinación plausible, posible en sí misma, pero que todas juntas sean imposibles, y que así lo inexplicable sea mantenido, suscitado. Por eso en *Marienbad* nos encontramos con diferentes voces, además de la principal protagonizada por X. Tomasulo (1988:

62-63) ve en *Marienbad* la reconstrucción de las experiencias subjetivas de dos o quizás tres personajes. Por consiguiente, en *Marienbad* se cuestiona la veracidad de la memoria individual y se aboga por el relativismo como escritura de la subjetividad narrativa<sup>3</sup>.

Así pues, y retomando de nuevo a Deleuze (1986: 139), en Robbe-Grillet, en una suerte de agustinismo, nunca hay sucesión de presentes que pasan, sino simultaneidad de un presente de pasado, de un presente de presente, de un presente de futuro que hacen del tiempo, algo terrible, inexplicable, por ejemplo, el encuentro en *Marienbad*. Por lo que se somete a la narración a una suerte de repeticiones donde se producen variaciones sobre un mismo acontecimiento, tantas quizás como voces puedan coexistir. Para Deleuze esto es posible gracias a una pluralidad de mundos simultáneos, a una simultaneidad de presentes en diferentes mundos. Como por ejemplo sucede en una de las obras de Kieslowsky, *La doble vida de Verónica*, donde dos vidas de Verónica coexisten simultáneamente en mundos diferentes. Asimismo, Burch (1985: 70-71) se acerca mucho a Deleuze, cuando se refiere a *Marienbad* en los siguientes términos: «Cada secuencia o plano-secuencia se refiere a una o varias secuencias distintas en un tiempo (en sentido gramatical) que quizá es el pasado, quizá el presente, quizá el futuro».

Como el lector habrá podido ver hemos intentado encontrar semejanzas entre ambos relatos en cuanto a lo que se refiere a la concepción del tiempo. Ahora bien estas semejanzas se nos antojan complicadas de defender a la hora de hablar de su representación en el relato. Mientras que en *2046* cada tiempo es perfectamente identificable, esta transparencia es negada en *Marienbad* donde la ambigüedad es el común denominador. La ambigüedad no sólo está presente a la hora de dibujar el tiempo sino también a la hora de la representación de lo imaginario y lo real, en el texto de Resnais, y siguiendo las palabras de Deleuze (1986, 19), se hacen indiscernibles. Esta representación de igual forma resulta diferente en *2046*, ya que, como sucede con *Marienbad*, hay expresión de lo real y de lo imaginario, pero su diferenciación en el relato es absolutamente clara. Por una parte la realidad es terreno de las vivencias de Chow en la década de los 60, mientras que lo imaginario es representado siguiendo una estética absolutamente diferente, y, por tanto, claramente discernible; nos referimos, como el lector se podrá ya imaginar a estas alturas del texto, a las imágenes ambientadas en el futuro y, principalmente, las imágenes propias del tren que nos conduce a 2046. No podemos obviar que para Wong Kar-Wai: «2046 es un estado mental al que acudimos cuando queremos recuperar lo que hemos perdido, cuando tratamos de conservar no sólo la persona o el tiempo dejados atrás, sino también el momento y la atmósfera. Sería por tanto una especie de utopía, algo que no existe».

Siguiendo con la estrategia formal de *Marienbad* nos podemos acercar en estos momentos a las palabras de Burch para redundar en la idea de la ambigüedad como regla utilizada para la construcción del relato. En concreto, Burch (1985, 23) habla de un cine cuya primera materia sería la misma ambigüedad, en el que el espacio real estaría constantemente puesto en duda, en el que el espectador nunca podría orientarse. Bordwell (1995) también redundando en la ambigüedad de la enunciación de *Marienbad* como característica que lo define: las relaciones espaciales, temporales y causales que se establecen entre los diferentes fragmentos que pueblan este relato son francamente difíciles de establecer, claras contradicciones surgen entre ellas. Aparentemente ninguna lógica narrativa es la que rige su yuxtaposición, ahora bien, si consideramos que todo el relato es una reconstrucción siguiendo la libre asociación de los

---

recuerdos de un personaje iremos comprendiendo, o al menos justificaremos, que su representación sea fruto no tanto de relaciones causales, más propias de una narrativa clásica, sino más bien de relaciones casuales, más cercanas a propuestas narrativas alternativas, e incluso propios de sistemas formales de representación no narrativos<sup>4</sup>.

Retomando a Burch (1985: 153), éste va más allá diciendo lo siguiente: «No existe ninguna clave que permita resolver, en particular, las diferentes contradicciones, optar por lo que dice A contra lo que dice X, decretar que tal o cual plano corresponde al fantasma y tal otro a la realidad del guión. Así, y los autores del film lo han repetido suficientemente, *Marienbad* no tiene clave alguna, esas contradicciones verbales o pictóricas son la misma esencia de la obra, no sirven para esconder el argumento sino que se desprende directamente de él, lo cual suministra otro ejemplo de la manera en que ese argumento rige todo el acontecer del film». Si, como vemos, el propio relato se propone carente de una clave que dé con su significado, de igual forma vemos esta forma de actuar en diferentes momentos de ambos filmes donde el juego adquiere protagonismo. En *Marienbad*, por ejemplo, X no deja de buscar la clave que dé con la solución del juego de las cerillas que M propone. Después de muchos intentos parece ser que no hay solución, no hay clave que buscar porque ésta no existe, y si existe el único que la conoce es M. No sin razón Deleuze (1986: 168) lo compara con al novelista-dramaturgo, el que sin duda alguna mejor que nadie conoce las claves de su historia. En este caso X y A son meramente sus personajes. Otra interpretación plausible es la que le otorga a M la inicial de la Muerte y, por tanto, nos encontramos frente a la interpretación de la lucha de X con la mismísima muerte. Evidentemente en este juego desigual X no tiene nada que hacer, e irremediadamente no tiene ninguna posibilidad de ganar. La misma que tiene Chow cuando en dos ocasiones juega con la araña negra, en una de ellas se juega conocer su pasado y en la otra compartir su futuro. El azar está siempre de parte de la araña negra o, por el contrario, la posibilidad de que la suerte intervenga no entra dentro de lo previsto ya que ella, y sólo ella, conoce la clave del juego que entre ambos se establece. El juego en sí mismo conlleva la posibilidad de ganar o perder, pero en ambos casos, a los dos protagonistas se les niega tal alternativa. Y aunque el ganar implique, dependiendo del juego, mayor o menor suerte o mayor o menor conocimiento de las claves del mismo, parece ser que en ambos casos ni una cosa ni la otra son variables que intervengan en el resultado final.

Si como hemos visto tanto a la araña negra como a M, ambos de negro por cierto, les gusta jugar con sendos protagonistas, no cabe la menor duda de que a Robbe-Grillet le gusta hacerlo con el espectador; así lo cree, como vimos, Bordwell y también Armes (1980: 1), que nos acerca al particular sentido de humor de Robbe-Grillet, y cómo a éste le gusta jugar no sólo con el espectador sino también con los críticos. Así, Robbe-Grillet nos plantea un juego, como hemos apuntado, en el que al igual que sucedía con los juegos propuestos tanto en *Marienbad* como en *2046*, no existe clave alguna que permita descifrar coherentemente el significado de la obra. Por lo que podemos vincular la función que asume M en el relato a la que supuestamente asumen los autores de *Marienbad*. Así pues, al igual que M juega con X podemos afirmar que nuestros demiurgos, Resnais y Robbe-Grillet, juegan con nosotros y que toda búsqueda de claves que den coherencia al texto acabará siendo sencillamente infructuosa.

## CONCLUSIONES

Si bien hasta ahora, como hemos visto, todo apunta a que *Marienbad* es fruto de un juego perverso donde sus autores buscan conscientemente la ambigüedad y donde promueven la renuncia de claves explicativas, no todo es así en esta obra. Si aparentemente el caos parece prevalecer en el texto nos sorprenderemos si lo revisamos siguiendo las indicaciones teóricas del novelista y crítico Jean Ricardou. Esta invitación a reexaminar el texto la realizó Roy Armes en su proyecto de tesis doctoral, encontrando que sí existe una clave, que aunque parezca todo lo contrario, sí existe una estructura subyacente a *Marienbad* que lo dota de absoluta coherencia estructural. Para Armes (1980: 6) *Marienbad* se divide en 35 segmentos organizados en una estructura simétrica donde cada uno de ellos tiene su correlato en la otra mitad del relato. Se trata de la repetición e inversión de los acontecimientos dentro de una estructura simétrica que da coherencia formal al texto en su conjunto. Así Robbe-Grillet propone sustituir la transformación, –definida en términos de Todorov como la representación mínima de pasar de un punto de equilibrio a otro–, propia de la narrativa clásica, por la inversión.

Por lo que los acontecimientos se repiten en una dirección contraria a la que inicialmente se presentaron dentro de una estructura simétrica que a priori pueda parecer incoherente pero donde ningún elemento es trazado de forma aleatoria en la narración. De la misma forma, una estructura simétrica es la que también define el relato de Wong Kar-Wai. Ahora bien, a diferencia del anterior, la estrategia de repetición de las diferentes historias está más cercana a la concepción clásica de transformación y cambio que a la de inversión propuesta por Robbe-Grillet. No obstante no estamos en disposición de desarrollar este tema ya que nos encontramos en las conclusiones, y como tales debemos ir cerrando aspectos y no abriéndolos, así que posponemos el análisis de este asunto para futuros momentos discursivos y ahora nos centraremos en concluir éste.

En definitiva, si entendemos, como venimos diciendo, *Marienbad* como la representación vehemente de la memoria, de los recuerdos, y de la libre asociación de los pensamientos, aceptaremos perfectamente que su representación no siga los cánones tradicionales, sino que precisamente se propongan estrategias que los quebranten. Propuestas formales más acordes a la representación del propio objeto representado: la mente delirante del enigmático X, como apuntan Bou y Pérez (1998: 101). Como también hemos visto, esta trasgresión no es tan evidente en *2046*, propuesta más cercana a los postulados de una narrativa clásica. Aunque no podemos olvidar que la obra de Liu Chiang no sólo es una influencia para Wong Kar-Wai en cuanto a la temática se refiere, sino también en cuanto a su aspecto formal. Las obras de Liu Chiang principalmente aparecen fragmentadas como fruto de sucesivas ensoñaciones: viajes por el interior del personaje que Wong Kar Wai dibuja a través del tiempo. Ese uso del tiempo, que aparece perfectamente pintado en el film, y que debe tanto al uso de la luz. Luz en movimiento que nos conduce, que nos acompaña hacia nuestras propias coordenadas espacio-temporales, representadas por Wong en *2046* como una metrópolis dibujada con tintes futuristas. Así pues, la luz en *2046* refleja el paso del tiempo, como el paso del tiempo representa el caminar interior del personaje, esa mirada a su interior potenciada por los juegos de luces y sombras que nos propone y por la importancia que el primer plano adquiere a lo largo de todo el film. Retratos intimistas que nos recuerdan quizás a los pintados por Rembrandt o quizá también a los claroscuros de Caravaggio o por qué no decirlo al uso de la luz en Vermeer. Este

uso del lenguaje cinematográfico está muy cerca de la concepción que Deleuze tiene del cine como representación del tiempo a través de la luz y el movimiento.

Y retomando el asunto temático tratado en primer lugar y que ahora utilizaremos para ya definitivamente concluir nuestro texto, situándonos para ello en la última parte de *2046* cuando Chow vuelve a la triste realidad tras finalizar su periplo imaginado por *2047*, y una vez que él reconoce que la nueva historia de amor que ha querido protagonizar le es negada, nos encontramos con unas imágenes que parten del letrero luminoso del hotel y que, mediante una suave panorámica, reencuadra a nuestro protagonista: su narración en *off*, adornada por la *Casta Diva*, pieza de la ópera *Norma* de Bellini, nos hace reflexionar sobre lo siguiente: «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». Encabalgando con estas palabras la narración nos inserta a continuación un plano corto de Wang, lo cual nos invita a pensar que esa realidad alternativa hubiese sido junto a esta mujer. Si hemos comenzado con una cita nos gustaría finalizar con otra, esta vez fruto de la inspiración de Stephen Jay Gould: «Rebobinen la película de la vida y que ésta vuelva a correr de nuevo. La historia de la evolución será totalmente diferente».

### Bibliografía

- ARMES, R. (1980): "Robbe-Grillet, Ricardou and Last Year at Marienbad". *Quarterly Review of film studies*.
- AUMONT, J. y MARIE, M. (1990): "*Análisis del film*". Paidós. Barcelona.
- BORDWELL, D. (1996): "*La narración en el cine de ficción*". Paidós. Barcelona.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1995): "*El arte cinematográfico*". Paidós. Barcelona.
- BOU, N. y PÉREZ, X. (1998): "El año pasado en Marienbad. Todos estos años en Marienbad". *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*. Paidós. Barcelona.
- BRUNETTE, P. (2005): "*Wong Kar-Wai*". University of Illinois Press. Chicago.
- BURCH, N. (1985): "*Praxis del cine*". Editorial Fundamentos. Madrid.
- DELEUZE, G. (1984): "*La imagen-movimiento*". Paidós. Barcelona.
- DELEUZE, G. (1986): "*La imagen-tiempo*". Paidós. Barcelona.
- GENETTE, G. (1989): "*Palimpsestos. la literatura en segundo grado*". Taurus. Madrid.
- HOUSTON, B. y KINDER, M. (1980): "*Self and Cinema*". Redgrave. New York.
- LEE, N. (2005): "Elusive objects of desire". *Film Comment*, Jul/Aug.
- MONTIEL, A. (2002): "*El desfile y la quietud (análisis filmico vs Historia del cine)*". Generalitat Valenciana. Valencia.
- STAM, R. (2001): "*Teorías del cine*". Paidós. Barcelona.
- STEPHEN H. (1972): "*The Nouveau Roman: A study in the Practice of Writing*". Temple University Press. Filadelfia.
- TEO, S. (2005): "*Wong Kar-Wai*". British Film Institute. London.
- TOMASULO, F. (1988). "The intentionality of consciousness: subjectivity in Resnais's Last Year at Marienbad". *Post Script* 7, 58-71.

---

## Notas

- <sup>1</sup> En una entrevista concedida a FilaSiete.
- <sup>2</sup> No podemos olvidar que a chinos y japoneses les une una historia llena de rencillas, luchas y guerras entre ambos pueblos, y especialmente los Wang habían sufrido en sus propias carnes una de estas guerras con sus vecinos asiáticos.
- <sup>3</sup> Planteamiento muy cercano a las propuestas de la literatura relativista de finales de siglo XIX, con Wilkie Colling y Robert Louis Stevenson como principales exponentes.
- <sup>4</sup> No en vano Bordwell en su libro *El Arte Cinematográfico* propone su análisis como ejemplo de una narrativa alternativa al cine clásico.