

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Borrarse, borrarse

Autor/es:
Blancaflor; Sombragris

Citar como:
Blancaflor; Sombragris (2001). Borrarse, borrarse. La madriguera. (38):57-58.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41964>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL VIEJO TOPO

queda sola, en silencio, bajo una lluvia que apenas murmura, adquiere la cualidad de epifanía. Hay en él la pureza de un descubrimiento, la ingenua mirada de los primeros cineastas. A punto de recoger las zapatillas de Chow, Su se detiene. Y con ese gesto queda suspendida también la posibilidad del encuentro. La memoria, leve, encuentra su opuesto en el fragmento documental que atestigua la visita de Charles De Gaulle a Camboya en 1966.

Marcel Proust solía pasear con las ventanillas subidas, para poder contemplar gentes y paisajes sin verse sometido a la emoción que los olores y los sonidos pudieran imponerle. En las películas de Wong Kar-wai los ralentizados, el corte sobre una misma acción o su repetición pueden suscitar la impresión de que una serie de capas se depositan sobre la imagen. El propio cineasta no renuncia nunca a sus gafas oscuras y a su pequeña cámara digital. Sin embargo, todas esas capas permiten regresar a la pureza, franca, de la imagen y sus cualidades sensuales. La memoria, la historia y el olvido se entrecruzan para proporcionar nuevas formas a historias eternas. Y la ventanilla permite inhalar el aroma del "tiempo de las flores" en Hong Kong.

Ivan Pintor Iranzo

Notas:

1. El vals que se repite en la banda musical pertenece a una película de Seijun Suzuki.
2. Como señalaran en muchos de sus escritos Jean Epstein o A. Michotte van Den Berk. "Le Caractère de réalité des projections cinematographiques". *Revue Internationale de Filmologie*. París: tomo I, nº 3-40 (oct. 1948).
3. Todorov, Tzvetan. "Les narracions de Henry James". En: James, Henry. *La lliçó del mestre i altres narracions*. Traducció de Joan Sellent; pròleg de T. Todorov. Barcelona: Destino, 1995 (Súnió)

Borrarse, borrarse...

Amores perros
Alejandro González Iñárritu

México, 2000.

Para nuestras hermanas

Cristina y Jota

Unos meses después del estreno de las dos últimas producciones de Arturo Ripstein, *La perdición de los hombres* y *Así es la vida* (ambas de 2000), en las que lo mexicano (o la mexicanidad) alcanzaba niveles difícilmente soportables para el espectador ajeno al juego; y sólo semanas más tarde de ese otro título mexicano, *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1999), en el que una clase media-alta finalmente tiene acceso a las pantallas, aunque sea para plantear dudas sobre el estereotipo del macho dominante; llega a los espectadores españoles *Amores perros*, con su brillante factura, su rosario de reco-

nocimientos internacionales y la unanimidad de la crítica sobre su valor.

Pero *Amores perros* se sitúa lejos de México, en realidad, de ese México al que estamos acostumbrados a encontrar en las sórdidas representaciones del mundo de deconstrucciones del macho y de mujeres con un pie inevitablemente puesto en el melodrama... el film asume el espectro de las nuevas formas de contarse que se viven en un país prodigioso, anhelante, absurdo y cabal al mismo tiempo. México parece estar disuelto, ausente. Welcome to DF, o bienvenidos al mundo real sin marcas nacionales complacientes ni ribetes de representación singularizada. La película rehuye sospechosamente todos los lugares autoconscientes del cine mexicano, de ahora y de siempre, para buscar la mirada de un público dispuesto a pensar y a sentir; independientemente del sillón donde se acomode su cuerpo de tarde de cine. La lógica que buscan los *Amores perros* entronca con otra lengua; una cultura mexicana altamente cosmopolita y citadina, abierta, despierta y vivaz que



muestra con desparpajo cómo pensar desde la esquizofrenia de la Latinoamérica occidental y soberbia. Esquizofrenia que se da de bruces consigo misma en un lugar cualquiera, en un cruce de calles, donde dos vehículos chocan y la vida de tres grupos de personas (desde los acomodados a los indigentes, cualquiera de los personajes de la parábola de la Esfinge) sufren un giro que no tendrá posible vuelta atrás. Una zona cultural de música melódica y pop, de espectáculo popular y de periodismo cultural y de masas, de búsqueda

Parece que la pregunta se hace más grande e intensa. La película asume también el riesgo de la narrativa posmoderna, de conectar con un público que no se engatuse con la visión de la gran urbe del Tercer Mundo y detecte, más bien, el entretejido cosmos de la ruptura del único discurso, de la narración realista y monocorde, del tiempo medido y constante, y de la visión homogénea, desprovista del protagonismo de visiones menos explícitas y raras. La cámara en hombro a paso, desenfoca y enfoca buscando la aspereza

(y es tan simple como un cruce con un semáforo que cambia de color). Si las sintonías se hacen explícitas al contarlas no es más que para atender a la exposición de una pregunta sobre la humanidad, sobre lo que nos hace humanos, quizás demasiado para la propia música del tiempo, donde el amor parece un sentimiento huidizo y escaso, cuyos resortes de esperanza, imaginación o solidaridad necesitan de la descarga para revelarse, para poder definir precisamente a aquellos que no se definen como animales. Ya no es un sentimiento privilegio único de los hombres.

Porque lo que hace más lúcida y explícita a la película son precisamente los intitolados, esos perros, sicarios y víctimas, que resultan una metáfora burda y cruel de quienes con ellos viven, los humanos al fin. La agonía, la impiedad, la matanza, de la que son sujetos y objetos los canes no son más que los elementos de una alegoría profunda y feliz sobre la condición histórica y esencial de la humanidad, que al personalizarse, al convertirse en personajes motores de la acción hacen visibles las miserias y las riquezas de aquellos cuyos personajes han de llamarse 'amos' o 'dueños'. Aquí también se acaba el imperio del relato humano, demasiado humano, para encasquillarlo como un arma etnocéntrica al corazón de sí mismo: como en todos los grandes relatos. Es precisamente desde las historias de los perros desde donde se emiten las ideas que importan en la forma en la que ha de pensarse el futuro de los humanos, cuyos rumbos existenciales no distan ni en gloria, ni en miseria.

Blancaflor y Sombragris



de metáforas desde donde mejor pensar cómo construir la identidad del ser humano que habita este mundo, más que tercermundista, atento al mestizaje de clases, géneros e instituciones sociales. México DF, como puede ser Bombay o Los Ángeles o Río, cualquier aglomeración humana que permita el fluir y un encuentro lacerante a sus habitantes. Una ciudad como metáfora del único mundo posible: vital, sin reglas válidas de comportamiento, absurdo, contradictorio, en una palabra, posmoderno.

de la imagen, pero también la profundidad de los personajes, la sutura de las relaciones humanas, los hábitos de esperanza y la visceralidad de sus decisiones (ahí está el largo y angustioso plano de seguimiento de Octavio para vengar el disparo sobre *Coffe*). La historia de un mundo que parece resumido y acotado en el espacio físico de ciudad que, sin embargo, elude positivarse, asumirse como un escenario común. Por eso, el entramado que conecta las (no tan) microhistorias no es azaroso, no es casual, simplemente es