

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

Título:

La memoria, la historia, el olvido

Autor/es:

Pintor, Iván

Citar como:

Pintor, I. (2001). La memoria, la historia, el olvido. La madriguera. (38):55-57.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41963>

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:





Pero consolémonos: la ignorancia, al parecer, tiene la virtud de hacernos felices y conservamos jóvenes, y a quien tiene que reseñar una película como ésta

le ahorra el trabajo de establecer ociosas comparaciones con un cineasta que nadie ha visto. Dado lo mucho que se cotiza este oficio y lo bajo que es el coste de la

La memoria, la historia, el olvido

In the Mood for love

Deseando amar

Wong Kar-Wai

Hong Kong, 2000

"Este es un buen sitio para añorar tiempos pasados, pero usted tiene que crear aún sus propios recuerdos"
Tú y yo (*An Affair to Remember*, Leo McCarey, 1956)

El título chino de *Deseando amar*, *Huayang nianhua*, significa *El tiempo de las flores*, expresión que alude a la belleza de las mujeres de Hong Kong durante los meses de verano. Su luz, la brisa tibia de

la noche y las costumbres estivales acompañan a los gestos de los protagonistas. En cada nueva secuencia, Su Li-zhen (Maggie Cheung) muda sus elegantes vestidos, estampados con flores; la cena que la patrona le ofrece está presidida por un plato de *won ton*, que sólo puede cocinarse con ciertas legumbres propias de los meses de junio y julio. El curso del tiempo impone leves cambios en las vidas de Su Li-zhen y Chow Mo-wan (Tony Leung). Ellos, sin embargo, se aferran a todo aquello que permanece invariable: la oficina, el pasillo de la casa realquilada, el restaurante, el comercio de fideos frescos y, sobre todo, la memoria de un acontecimiento que jamás pudieron haber presenciado.

La intriga es lineal. La música y el compás con el que se alternan los escenarios le imponen una cadencia de vals que se abre con dos parejas instalándose en sendos apartamentos contiguos¹. Su Li-

vida, hénos aquí ante un milagro.

Por último, la historia. Aquí reside, a mi modo de ver, el gran secreto de esta película, lo que hace su fuerza y su encanto. Es, nos dicen, una historia de amor no consumado (me pregunto qué querrá decir esto. ¿El amor se consume sólo cuando nos vamos a la cama con alguien?), dentro de una historia de adulterio. Pero lo interesante es que el adulterio, que es la figura que planea "atmosféricamente", claro, sobre esta cinta, es lo que no se da a ver. Evidentemente, Wong Kar-wai no se ha inspirado en James M. Cain, y es de agradecer. En cambio, debe de haber leído a Scott Fitzgerald y haber visto esa joya, me temo que también "atmosférica", que es *Brief Encounter*, de David Lean.

Ana Nuño

zhen y Chow Mo-wan constatan que sus respectivos cónyuges no se ausentan para trabajar. Los viajes frecuentes son excusas para mantener una relación. Su y Chow comparten la soledad y la herida, y la evocan día tras día. De la intimidad nace un amor que Su Li-zhen insiste en atajar. Deja, por ello, que Chow marche solo a Singapur. Cuatro años más tarde, viven separados y recordando su historia fugaz, del mismo modo que mientras ésta duró vivieron en la memoria de un romance que no era el suyo. El argumento reduce el melodrama a una despojada estructura circular. Con ella, Wong Kar-wai expone, como en sus anteriores películas, la tragedia de la memoria que se desmenuza y se ve obligada a regenerarse en un ciclo imperturbable.

Las memorias de Chow y Su descan-

san sobre la continuidad. Su forma de habitar la realidad es, sin embargo, intermitente. El trabajo cotidiano en la oficina, las entradas y salidas en la casa o los encuentros en el restaurante brindan la seguridad de la repetición, del ciclo, de aquello que siempre promete volver. Wong Kar-wai lo subraya ralentizando los paseos nocturnos hasta la tienda de fideos, acompañando cada gesto y registrando, con sensualidad, la textura de la piel o el simple descansar de una mano sobre la pared. Sólo la posibilidad de recrear y reiterar el momento en el que el marido de Su y la mujer de Chow se enamoraron puede salvarles del abismo del recuerdo. Por esa razón, asumen una y otra vez los roles de sus parejas, aventuran diálogos que nunca pudieron oír y reproducen miradas y caricias supuestas.

Ese empeño en hacer que la memoria medie entre el personaje y la vida emparenta a los personajes de *Deseando amar* con los de *Happy Together* (1997) —Ho Po-wing repite una y otra vez: “Si empezásemos desde cero...” —, *Chungking Express* (1994) y, sobre todo, *Ashes of Time* (1994). La fluidez continua del recuerdo parece corresponder a la propia duración homogénea de la experiencia cinematográfica, que es, a la vez, sucesión ininterrumpida de manchas de luz sobre la pantalla². Sin embargo, el plano detalle del reloj de la oficina que se repite una y otra vez no sólo asegura el discurrir de la aguja. Recuerda, además, que el sentido del giro sólo es uno, y la cámara lo afirma al descender en panorámica sobre el quehacer cotidiano mientras dialogan las voces que llegan del exterior del encuadre. El ritmo que impone el reloj desemboca en la única secuencia que fuerza a los dos personajes a permanecer juntos más tiempo del que programan los encuentros cotidianos.

Su Li-zhen entra en la habitación de Chow para revisar el relato de artes marciales que éste escribe en su tiempo libre. Cuando la propietaria llega con el resto de huéspedes, tratan de evitar que los vean juntos y cierran la puerta. La partida de *mah-jong* de los comensales se alarga toda la noche, y los protagonistas, encerrados, experimentan el peso del tiempo, que se convierte en una duración exasperada. No pueden transformar el encuentro en un simple tránsito. Tampoco pueden seguir escenificando el idilio de sus cónyuges. Lo único que les queda es replegarse sobre sí mismos. Su duerme, pero no se atreve siquiera a quitarse los zapatos. Chow se vuelve sobre su cuaderno, y ninguno de los dos osa mirar al otro. La espera confunde los tiempos y, como en algunas novelas de Manuel Puig, cuya escritura admira Wong Kar-wai, da la impresión de que la secuencia esté siendo contada por las voces lejanas de los propios protagonistas.

El modo de narrar la historia, el intento de recuperar el instante pasado a través de las formas sensuales que lo poblaron y la distancia irónica, aproximan *Deseando amar* a *Sangre de amor correspondido*. Puig organiza esta novela en torno a un diálogo entre Josemar y María da Gloria, cuyas referencias en el espacio y en el tiempo se diluyen. El primero casi ha olvidado la noche en la que yació con María, todavía adolescente y virgen. Ella, trastocada desde entonces, balbucea al encontrarse con su memoria. Pero en *Deseando amar* la distancia no dispone, como en las anteriores películas de Wong Kar-wai, de la voz *en off*. En su lugar, diversas citas de una novela de Leu Yee-chang jalonan el relato bajo la forma de intertítulos o di-

dascalias. Chow, a diferencia de sus predecesores, es mudo, tan mudo que sólo puede confesar su secreto a un agujero en la piedra del templo de Angkor Vat.

Wong Kar-wai teje *Deseando amar* en torno a ese secreto, tan concreto como inasible. *Happy Together* muestra y anhela, a la vez, la imagen recurrente de la Garganta del Diablo, en Iguazú. Ese objeto que se pretende causa absoluta caracteriza también a los relatos de Henry James. La aparente frialdad encubre, en ellos, una persecución enardecida del móvil que desencadena la acción. En *La figura de la alfombra* (1896) James explica su proceder a través de la búsqueda que emprende un joven crítico, incapaz de aprehender el motor esencial de las narraciones de un novelista consagrado. A lo largo de su obra, además, James fue asimilando el postulado sensualista de Flaubert y lo convirtió en el principio constructivo de su obra. “Sólo podemos ver las apariencias, y su interpretación es dudosa; sólo la búsqueda de la verdad puede estar presente”³. Trasladada a la imagen, esa lección permite a Wong Kar-wai componer secuencias como la delicadísima cena que Chow y Su comparten, y en la que aluden al gusto de su esposa por el picante.

Chungking Express cuenta dos veces la misma historia; *Ashes of Time* remonta planos en bucle. *Deseando amar* acompaña a dos memorias cuyas “afinidades electivas” giran en torno al secreto sin llegar a hermanarse en él. Del magma que forman tiempo y memoria brotan cuerpos tangibles, texturas y perfumes. La hermosura de Chow y Su no es, sin embargo, pretérita. Pertenece al instante. El rostro de la joven, cuando Chow se marcha y

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 entreveran 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 (Súnion)

Borrarse, borrarse...

Amores perros
Alejandro González Iñárritu
Mexico, 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

