

laFuga

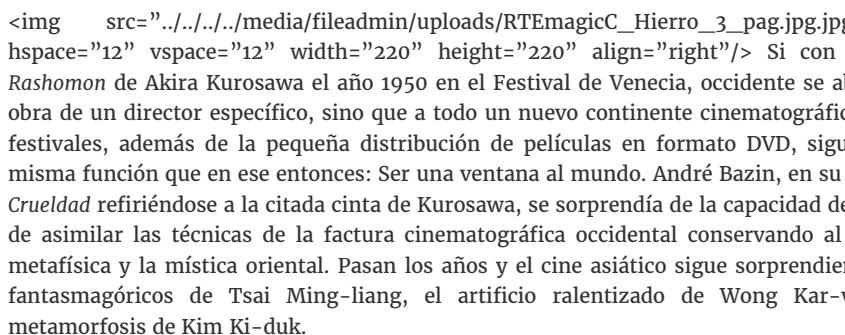
Silencio y otros fantasmas

Por Carolina Urrutia N.

Tags | Cine de ficción | Afecto | Crítica | Corea del Sur | Hong Kong | Malasia

Carolina Urrutia Neno es académica e investigadora. Profesora asistente de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile. Doctora en Filosofía, mención en Estética y Magíster en Teoría e Historia del Arte, de la Universidad de Chile. Es directora de la revista de cine en línea laFuga.cl, autora del libro *Un Cine Centrífugo: Ficciones Chilenas 2005 y 2010*, y directora de la plataforma web de investigación *Ficción y Política en el Cine Chileno* (campocontracampo.cl). Ha sido profesora de cursos de historia y teoría del cine en la Universidad de Chile y la Universidad Adolfo Ibáñez y autora de numerosos artículos en libros y revistas.

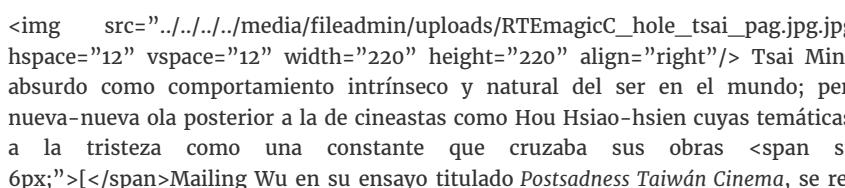
Hay un cine que deambula sigiloso, que a ratos sólo deja oír el golpeteo de la lluvia en los techos mientras sus personajes transitan como fantasmas, que insiste sobre las locaciones luego de que los personajes las han abandonado. Un cine que se alimenta de la tristeza y del absurdo. De encuentros fugaces entre individuos solitarios, mudos, tristes, perdidos.

 Si con la proyección de *Rashomon* de Akira Kurosawa el año 1950 en el Festival de Venecia, occidente se abrió no sólo a una obra de un director específico, sino que a todo un nuevo continente cinematográfico; los circuitos de festivales, además de la pequeña distribución de películas en formato DVD, siguen cumpliendo la misma función que en ese entonces: Ser una ventana al mundo. André Bazin, en su libro *Estéticas de la Crueldad* refiriéndose a la citada cinta de Kurosawa, se sorprendía de la capacidad del realizador nipón de asimilar las técnicas de la factura cinematográfica occidental conservando al mismo tiempo la metafísica y la mística oriental. Pasan los años y el cine asiático sigue sorprendiendo: los realismos fantasmagóricos de Tsai Ming-liang, el artificio ralentizado de Wong Kar-wai, las extrañas metamorfosis de Kim Ki-duk.

Hay películas que se instalan como nostalgias: de un continente desconocido, de soledad y abismo, de un reflejo desaparecido de la Nouvelle Vague y su constante vagabundeo reflejado ahora en silencios y constantes gestos. Y a pesar de eso, hacia el final siempre hay una pequeña certeza, la insistencia a un cambio, la posibilidad del final feliz, que se manifiesta, en las tres películas a referirnos, con una mano, un boarding pass, un beso. La ventana al mundo se ha transformado en la ventana a los imaginarios.

Hay algo de este tránsito “marginal” que suma a la nostalgia y suma a lo fantasmagórico. Es distinto ver una película en el marco de un Festival de Cine -o en un televisor mientras las luces de los autos interrumpen a través de las cortinas-; la experiencia no es la misma que la de una sala de cine cuyas alfombras están crujientes de cabritas. En ese contexto es que hablamos de un cine fantasma, que logra volverse mudo e invisible, y que aparece de pronto como una sorpresa o un regalo para estremecer nuestras percepciones e imaginarios propios y locales.

The Hole (1998)

 Tsai Ming-liang retrata el absurdo como comportamiento intrínseco y natural del ser en el mundo; perteneciente a una nueva-nueva ola posterior a la de cineastas como Hou Hsiao-hsien cuyas temáticas giraban en torno a la tristeza como una constante que cruzaba sus obras. Mailing Wu en su ensayo titulado *Postsadness Taiwán Cinema*, se refiere al ethos de la

tristeza como concepto crucial en el Nuevo Cine de Taiwán, en la era de la opresión política y cultural de mediados de los '80, donde la aserción “escapar de la tristeza” se convirtió en una especie de slogan de distintos partidos políticos.], las cintas de Tsai intentan escapar de esa nostálgica revisión política del pasado, para explorar la contemporaneidad de los habitantes de Taiwán, alienados, ensimismados y enloquecidos.

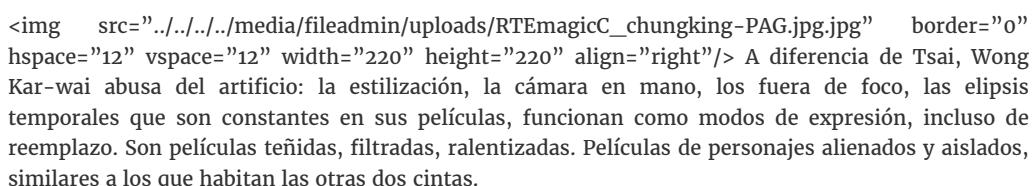
El título *The Hole*, se refiere a un hoyo en el techo (o en el suelo), que une a dos departamentos de una zona de Taipeí que ha sido evacuada por una epidemia extraña que hace que los seres humanos adquieran comportamiento de cucaracha. Falta una semana para el cambio de milenio, la lluvia y las noticias emitidas por la televisión son el audio constante en el metraje, y básicamente son dos los personajes que llevan la historia: un hombre en el departamento superior -interpretado nuevamente por Lee Kang-sheng- y la mujer que habita abajo.

De algún modo la soledad queda interrumpida a través de este hoyo. Los personajes comienzan a convivir sin hacerlo realmente, se afectan mutuamente, se agreden tirándose humo de cigarrillos o insecticida a través del agujero, tal vez se enamoran. Compuesto de largos planos fijos que perduran aún cuando los personajes han abandonado el encuadre, se va conformando una coreografía densa que se compone de la rutina de ambos protagonistas; los espacios limitados, la lluvia que una vez más en la obra de Tsai cae como a baldazos, la humedad, las goteras, las decenas de cubos repartidos por el suelo, mesas y camas. Pero no es sólo agua lo que se filtra en *El hoyo*. Durante la película, cinco números musicales de una estética extremadamente chillona y sin ninguna relación aparente con la historia que se cuenta, interrumpen el relato. Como telones que se abren y cierran para dividir la película en actos.

A través de estas inserciones, la meticulosa obsesión de Tsai por el plano y la ausencia de elipsis quedan burladas por él mismo. Los musicales no son sólo homenajes a un género cinematográfico ya desaparecido en Taiwán, como hace posteriormente en *Goodbye, Dragon Inn* (2003), sino que parecen ser un modo de acceder a otro cine, uno que se aleja de las reglas inflexibles del realismo baziniano y decide volverse artificio.

Hacia el final, una pierna cuelga del techo. Luego un brazo se asoma ofreciendo un vaso de agua. La última escena, antes del último número musical, es poesía pura: la mujer cucaracha es rescatada por un brazo fantasma, lo último que vemos son sus pies que cuelgan antes de desaparecer por detrás del marco superior de la puerta.

Chungking Express (1994)

 A diferencia de Tsai, Wong Kar-wai abusa del artificio: la estilización, la cámara en mano, los fuera de foco, las elipsis temporales que son constantes en sus películas, funcionan como modos de expresión, incluso de reemplazo. Son películas teñidas, filtradas, ralentizadas. Películas de personajes alienados y aislados, similares a los que habitan las otras dos cintas.

Chungking Express está dividida en dos historias unidas por cruces fugaces, improbables, casuales. Los argumentos de ambas son similares, los nombres de algunos personajes se repiten, como un espejo que distorsiona la imagen y la transgrede. El policía número 223 protagoniza la primera historia y el número 663 la segunda. Ambos acaban de terminar una relación, están deprimidos y conocen a una segunda mujer que desplaza el abatimiento. Pero en la segunda historia hay otro cruce que se va a manifestar años más tarde en *In the mood for love* (2000) y en *Hierro 3* (Kim Ki-duk, 2004).

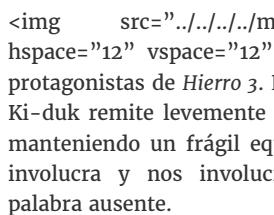
La historia es la siguiente: el policía número 663 va todas las noches a comprar la ensalada del chef a un puesto de comida rápida. Una nueva mesera atiende el local y se enamora de él, pero él está demasiado ocupado deprimiéndose por la azafata que lo acaba de dejar como para notarlo. Cuando la azafata deja una carta con las llaves del policía en el puesto de comida rápida, la nueva mesera comienza a visitar el departamento del policía cuando sabe que él no está. Al igual que Tae-suk, el protagonista de *Hierro 3*, ella limpia el departamento, reordena la ropa, cocina. Pero además comienza a intervenir levemente el espacio: deja una foto suya de cuando pequeña pegada en el espejo, cambia un gran oso de peluche blanco por otro naranjo con rayas negras, pone peces dorados en la pecera del policía. Éste, que tiende a conversar con los objetos de su casa, nota un leve cambio. Si al principio,

cuando la azafata recién había partido, de la ropa recién lavada caían gotas, ahora la ropa está seca y los objetos en general, más alegres.

El cine de Wong Kar-wai es más ruidoso y apasionado que el de Tsai o el de Kim Ki-duk, pero sigue estando habitado por fantasmas. En este caso, los fantasmas dejan huellas y son los hombres los incapaces de notarlas. La mirada está en los objetos, los objetos son testigos del paso del tiempo y de la transformación de las personas, a través de elipsis que pregonan que nada ha cambiado realmente.

Un irrealismo sobre-estilizado confabula para ser un retrato de la memoria de un determinado tiempo. “¿Si las memorias pudieran guardarse en latas, tendrían fecha de expiración?”, se pregunta el policía nº 663 mientras come decenas de latas de piña con fecha de expiración del 1 de mayo de 1994. Los fantasmas de Wong Kar Wai no tienen que ver con silencios ni invisibilidades: tienen que ver con el tiempo, su paso y afectación: imágenes enlatadas sin fecha de expiración.

Hierro 3 (2004)

 No hay diálogos entre los protagonistas de *Hierro 3*. En esta, su última película, la puesta en escena del realizador coreano Kim Ki-duk remite levemente a la de Tsai. Pero si en Tsai hay una nostálgica lejanía que tiñe su obra, manteniendo un frágil equilibrio entre comididad y un casi doloroso naturalismo, Kim Ki-duk, se involucra y nos involucra, a través de gestos y guiños, a modo de representación de la palabra ausente.

Como los personajes de las otras dos películas citadas, acá los individuos son solitarios y aislados habitantes de un mundo ajeno: en *Chungking Express* la protagonista de la segunda historia habitaba la casa del policía mientras éste no estaba, el punto de partida de *Hierro 3* es el mismo: Tae-suk, un nómada del espacio urbano, con su motocicleta y su cámara fotográfica, busca casas desocupadas para dormir en ellas, invadiendo las camas, pijamas y baños de los dueños de casa. A cambio, repara objetos en mal estado, limpia y riega las plantas. En una de estas casas conoce a Sun-hwa, quizá el primer fantasma de *Hierro 3*, que sin ser vista -y sin esconderse- espía a Tae-suk en su rutina de ocupar. Sun-hwa ha sido golpeada por su marido, y Tae-suk decide rescatarla.

Sin el lenguaje como intermediario, la fuerza del relato recae en la imagen. Mientras Tae-suk registra con su cámara su paso inadvertido en las diferentes casas, sacando fotografías para constatar su presencia como prueba inequívoca, Kim Ki-duk juega con límites mucho más frágiles. Poniendo en cuestión la veracidad del relato. El cine como ventana al imaginario: *Hierro 3* se abre a un mundo que es pura posibilidad, los límites entre realismo y fantasía, o entre realismo y poesía dejan de ser trascendentales desde el momento en que el protagonista puede decidir ser un fantasma y realmente serlo. No sólo porque la cámara haga un paneo en 360º a través de la pequeña habitación de la cárcel y no veamos a nadie dentro de ella, sino porque en ese travelling, la cámara de Kim Ki-duk es subjetiva y vemos a través de los ojos del fantasma.

Hierro 3 es una historia de amor sin palabras y sin embargo es poesía. Las fotografías digitales de Tae-suk son el dispositivo que reemplaza a la palabra y queda atrapada en un formato inmaterial; lo que nos queda, es la tensión entre la imagen vista y la ausente. Finalmente, eso es lo único concreto del relato.

Como citar: Urrutia, C. (2005). Silencio y otros fantasmas , *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2026-01-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/silencio-y-otros-fantasmas/56>