

IN THE MOOD FOR LOVE¹: UNA ONTOLOGÍA DEL AMOR

Diego Lizarazo Arias², Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Recibido: 2022-06-19

Aceptado: 2022-07-04

Ninguna palabra puede decir tanto como
el silencio³.

Yasunari Kawabata

Resumen

Doble tentativa constituye este artículo: aproximarnos a una visión de lo que aventuro como “cine esencial” a través de *In The Mood for Love*, el filme de Wong Kar Wai, y procurar dar cuenta de la ontología del amor que el director chino-hongkonés elabora en su obra, con la ayuda del concepto de

1 *In the mood for love* (Fa yeung nin wa). Dir. Kar-Wai, Wong. Hong Kong y Francia: Universal Pictures, 2000. Cine. Véase trailer: Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0iXPMim4YU>

2 Profesor-Investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana. Doctor en filosofía (UNAM), Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel II, Premio Orlando Fals Borda por Trayectoria en Investigación sobre Sociedad y Cultura (Colombia), Premio a las Áreas de Investigación Universidad Autónoma Metropolitana (2007), Premio de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM (2008), Premio Internacional de Filosofía Estética 2009, Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía 2021 (Secretaría de Cultura). Autor de más de 100 artículos sobre filosofía de la cultura y teoría de la imagen (en revistas arbitrada e indexadas), autor de 5 libros individuales, coautor y coordinador de 12 libros colectivos.

3 Kawabata, Yasunari. *Primera nieve en el monte Fuji*. Barcelona: Belacqua, 2007. Impreso.

“cine esencial”.

Palabras clave: cine esencial, Wong Kar Wai, *In The Mood for Love*, Octavio Paz.

Abstract

This article constitutes a double attempt: first, through the analysis of the film *In the Mood for Love*, by Wong Kar Wai, it approaches to a vision of what I propose as “essential cinema”; and second, by applying this concept it tries to account for the ontology of love that the Chinese-Hong Kong director elaborates throughout his work.

Keywords: essential cinema, Wong Kar Wai, *In The Mood for Love*, Octavio Paz.

No sé si hay una esencia del cine, como alguna vez señalaron Jasuhiro Ozú y Akira Kurosawa. Pero sospecho que hay un cine esencial, un cine capaz de potenciar la imagen en su más plena poética, de realizar la verdad de la fantasía, de abrir la potencia fantástica del documental, de hallar el sentido y las posibilidades de la sonoridad, de dar al mundo un lugar para esplendor, mostrando sus violencias y su capacidad, a veces, de inconmensurable ternura. Estoy claro que todo esto es solo una tentativa, porque apelar a las nociones de la semiótica, de la iconografía o de la narratología para describir con sistematicidad los rasgos de lo esencial en el cine, solo estropearía la posibilidad de acceder a él. No me queda más que la alusión: el cine esencial, pienso, construye sentidos y experiencias humanas profundas y universales a través de su lenguaje, a través de una imagen que suena y dialoga, a través una sonoridad visual, que, sin embargo, da cuenta de singularidades que en la pantalla nacen. Un cine en el que hablan las preguntas acuciantes del campo de la vida y con el cual reparamos en el silencio del mundo o en su ruidosa banalidad. Un cine capaz de convocar interrogaciones acuciantes y de propiciar una experiencia cierta, sobre el vacío... sobre esa nada constitutiva que es el cine, como la literatura: pura imagen sonora, puro sonido visual. Todo ello, una intangibilidad definitoria, un vacío que llena. El cine esencial es capaz de abrir la naturaleza profunda de un fenómeno de la vida, que no es posible lograr por otros medios. No es que lo abordado sea imposible de

encarar por la filosofía o la literatura, es que el cine esencial da cuenta de ello, produciendo una experiencia única, desdoblando la riqueza insondable de algunas de las cosas más cruciales: el amor, la soledad, nuestra condición de seres de tiempo, las necesidades de nuestro cuerpo y nuestro ánimo, la paradoja de pretender cuidar y a la vez depredar nuestros objetos de amor... Pero ello en su forma cinematográfica, en la relación específica de imagen y sonoridad aludidas; lo que hace que, en realidad, ya no sea lo mismo que abordaron la literatura o la filosofía. En el cine cualquiera de estos asuntos se vuelve otro. Nace como una nueva experiencia, como un nuevo hallazgo de la verdad o como una interrogación profunda que de esa manera no se formula en ningún otro lugar. Yo creo que en realidad hay algo de equívoco en la idea de que hay “temas” en el cine y en la literatura, como si tales cosas fuesen entes flotantes y abstractos independientes de la escritura o de la imagen (algo así como los “universales” imaginados en el medioevo). No hay más que sentidos-palabra, sentidos-texto, como no hay más que sentidos-ritual, o sentidos-imagen.

Con la emergencia del cine esencial, no apelo a un cine de perfección formal, que reúne la precisa construcción diegética, la puesta en escena plenamente cuidada, las actuaciones como identidades, el trabajo exacto de la luz o la sonoridad nítida. Ello da cuenta, de una obra fílmica correcta, incluso notable; pero no por ello esencial. En “El arco y la lira” Octavio Paz hace una distinción crucial: «no todo poema... contiene poesía»⁴, y ello es así por que el poema puede ser visto como una pura arquitectura sintáctica específica, que responde a unas reglas semióticas y acústicas. El poema puede verse como una “obra construida bajo las leyes del metro”. Pero ello no garantiza que contenga poesía «¿son verdaderos poemas o artefactos artísticos, didácticos o retóricos? Un soneto no es un poema, sino una forma literaria, excepto cuando ese mecanismo retórico -estrofas, metros y rimas- ha sido tocado por la poesía»⁵. La poesía puede llegar al poema, pero puede estar ausente de él. Paz no propone las categorías para distinguir entre poemas dotados de poesía y poemas vacíos de ella; pero señala tal diferencia: no todos los poemas son esenciales. Poemas que parecen concentrar en sí mismos la potencia, la belleza, la naturaleza única

4 Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso, p. 14.

5 *Ibid.*, p. 14.

de la poesía, y poemas que solo responden a sus reglas, como estructuras mecánicas. No podría dar una analogía, como lo hace Octavio Paz, de lo que en el cine significaría la distinción entre poema y poesía. Los términos cinemática y fílmica podrían servir, pero ya Christian Metz los utilizó en otro sentido. Solo puedo decir entonces que hay filmes, y filmes esenciales. Eso es lo que hallo en esta obra de Wong Kar Way, especialmente, porque su asunto central, cierta condición del amor, está aquí abordado solo como el cine puede hacerlo, en dos sentidos fundamentales, para los que me apoyaré, otra vez, en las palabras de Paz. Porque, así como “Solo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente”, en este cine espande, concentrada, la potencia del cine. En segundo lugar, porque en dicho cine no es la fílmica o la cinemática lo definitorio, sino su capacidad de concitar el encuentro entre la necesidad humana y la esencia del cine.

1. La unidad del cine

Wong Kar Way logra con esta película lo que podríamos llamar la *unidad del cine*: ese poder para producir su sentido, a partir de los recursos de su gramática, en una relación no solo consistente entre sus partes, sino interiormente necesaria. Un mínimo contenido argumental que manifiesta y profundiza verdades humanas contempladas no sólo desde la inteligencia, sino especialmente movilizadas desde nuestra condición emocional más acuciante: el amor y sus ilusiones, la infidelidad y el dolor, la cercanía y la pérdida. Emociones evocadas por lo que el cine tiene de sí mismo: la música, la imagen, la edición, el ritmo, el objeto, la actuación, la palabra en su forma prístina.

Chow Mo-Wan y Su Lizhen entablan una amistad propiciada por una doble situación: pasan tiempo juntos ante las ocupaciones de sus respectivas parejas, quienes, a su vez, han establecido una relación extra-matrimonial. Ambos alquilan un departamento en la misma casa, en la ciudad de Hong Kong en 1962. Vecinos que pasaban tiempo solos y después descubrieron que eran traicionados por sus cónyuges, y que terminaron por profesar sentimientos recíprocos. La necesidad de consuelo mutuo y después la invitación que Chow (jefe de redacción de un periódico local) hace a Su de participar en historias sobre artes marciales que escribe para el diario, intensificó su vínculo, sin que nunca llegara a concretarse.

Wong Kar Way presenta el amor a través de muy leves pero profundas

alusiones, como procuraron los viejos maestros del cine oriental (Ozu, Mizoguchi, Satyajit Ray), construye una belleza sobrecogedora y simple. Una belleza-triste dotada de un poderoso sentido interior. Muestra una dimensión casi ontológica de la belleza: esa especie de condición de vacío, y de lo etéreo. La dependencia entre la belleza y la nostalgia. La hermosura más alta nunca es totalmente presente, la circunda el hálito de la ausencia, del riesgo de la pérdida, de la fragilidad. Sobre la belleza más alta ronda un riesgo de disolución, una conciencia de su finitud y de su precariedad. No la tendremos siempre, o nunca. Esto quizás permite trazar un linde que no desarrollaré aquí, pero que el film de Wong Kar Way puede auspiciar: la hermosura constatada y a veces en exceso abarcada en la frenética del amor, en la sexualidad ardorosa, en los estertores de la felicidad; es cualitativamente distinta a la hermosura en la nostalgia, en el recuerdo, en la pérdida por la ruptura, la lejanía o la muerte. La iridiscencia etérea de ser imaginada o recordada con melancolía da un estatuto que ninguna hermosura patente consigue: la dialéctica de lo alcanzable y lo inalcanzable.

In the mood for love tiene esta cualidad, entre otras cosas, porque la fotografía no está sólo al servicio de la historia, como en el thriller, donde cada imagen se pone en función de narrar acontecimientos. Pero tampoco la fotografía se doblega ante la belleza artificiosa, esteticista (Wong Kar Way está aquí en comunidad con Tarkovsky, con Bergman o con Bela Tarr: en algún punto, la imagen por sí misma, arroba toda diégesis). La fotografía alcanza aquí un equilibrio, una inteligencia y una sensibilidad inmanentes, que le permite absorber sustancialmente las emociones, pero no sólo las de los personajes, especialmente las nuestras. ¿Puede la fotografía presentificar los sentimientos? La foto fija lo ha hecho (Doisneau, Cartier-Bresson, Evans), y el cine también es capaz de hacerlo (*Days of Heaven*, Terrence Malick, 1978⁶; *La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961⁷; *Cold War*, Pawel Pawlikowski, 2018⁸). La fotografía es un río en el que los sentimientos fluyen en el tiempo.

Pero no solo es la cámara. Sin la música *In the mood for Love*, no alcanzaría su esencia. La unidad de la cámara lenta pende de la música que

6 *Days of Heaven*. Dir. Terrence Malick. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1978. Cine.

7 *La notte*. Dir. Michelangelo Antonioni. Italia y Francia: United Artists, 1961, Cine.

8 *Cold War*. Dir. Pawel Pawlikowski. Polonia, Francia y Reino Unido: Kino Świat y Mozinet, 2018. Cine.

la preña de sentido, de experiencia, desde su interior: no sé si la música emana de la imagen o la imagen es una inflorescencia de la música. De su entrelazamiento inherente brota una riada de experiencias concretas y a la vez imaginadas: a veces manifiesta una sensualidad patente (la de Li-Zhen y la de Chow caminando en el estrecho departamento) y a veces muestra una soledad profunda e hiriente, una melancolía sustancial, como en la segunda secuencia del ralenti, cuando el señor Chow, ha comprobado que su esposa le es infiel.

Li-Zhen sale en la noche a comprar su cena (elegante, sobria, hermosa). Desciende las escaleras en un callejón estrecho y espera, decorosamente, en el puesto callejero. La luz de la noche impregna una tristeza que evoca el sentimiento interior de una historia de amor imposible. El ascenso posterior por las escaleras alcanza la más alta belleza, quizás por tres razones: a) porque advertimos el dolor de su propia historia, que de alguna manera es la historia del señor Chow; b) por la música, que relata esa pasión interna guardada con estoicismo, con gracia sublime; y c) por la soledad del ascenso... esa soledad nocturna y a la vez preciosa. El espacio es triste, de un lugar pobre, pero a la vez entrañable y melancólico, producido solo con la cualidad de la luz de un foco callejero frente al cual bajará ahora el Sr. Chow, a comer allí los tallarines, en su desolación. Ambos comen solos.

Música y cámara lenta se urden como una nueva gramática para producir en nosotros un estado de ensoñación intenso y también una reflexividad contemplativa. La lentitud de la imagen, la propiedad de la iluminación, la gracia serena de los personajes, y especialmente la música, nos llevan a un estado de empatía poco alcanzado en el cine. Pero esta secuencia tiene un elemento adicional: hay una pequeña anticipación. Ella sube las escaleras sola, él las baja solo; ella va con sus tallarines (como casi todas las noches), luego lo vemos a él, cenando, en la calle, en silencio, metido en sí, en su penoso descubrimiento. Se ha establecido la aflicción de ambos, se ha definido el paralelismo de sus historias. En algún momento se cruzaron en las escaleras y se miraron... una vinculación posible asoma, una relación se anticipa. Sintagmáticamente él comía después de verla a ella. En la secuencia lógica tendría que cruzarse con ella primero, para poder cenar después, abajo, en el puesto. Pero la edición del discurso visual ha reordenado el proceso, ha trastocado la secuencia lógica en pro de la secuencia del sentido: debía señalarse primero la soledad de cada uno, para después indicar el asomo de su encuentro.

La cámara lenta y la afluencia sonora logran despertar una verdad, un

sentimiento cierto que la palabra no despliega, como tampoco lo hace el registro frontal. Los *travellings* laterales entre los personajes producen la impresión de una danza. Se trata de la sonoridad visual propia de quien baila, pero también una sonoridad nostálgica de quien añora un abrazo que no llegará.

En *In the mood for love* la palabra se preserva... son pocos los diálogos largos, no hay desperdicio de lenguaje: estamos ante el reino de la simbiosis de imagen y sonido. Con ello los cuerpos ocupan el lugar principal de su sentido: la mirada y el gesto dan cuenta de lo que viven y dan flujo al relato. Es una obra poderosamente expresada por el cuerpo. No solo hay en ella un análisis del movimiento, del símbolo de los gestos y los pasos, sino también una contemplación poética de nuestro cuerpo en el mundo. La cámara lenta permite aprehender la condición poética de los cuerpos, como en los pasajes que acompañan a Li-Zhen cuando va por la cena. Una cámara lenta que no solo exhibe el acontecimiento, sino que abre la lógica de los micro-gestos y los movimientos sutiles en el grano del espacio, en la tangibilidad del ambiente. La fotografía de Christopher Doyle y Mark Li Ping-Bing alcanza el equilibrio entre la alusión y la evidencia. Ningún gesto es exagerado, no hay exhibicionismo, ni físico ni sentimental. Por eso la historia está fundada en la elipsis y el fuera de campo (los esposos de los protagonistas están “fuera de campo”, casi podemos decir “están en off”), el valor del relato se funda en los gestos y los planos de detalle: los sutiles roses del cuerpo, la mano de Li-Zhen que rechaza la de Chow, después la mano que lo aferra, las zapatillas, el humo de los cigarrillos. No hay escenas de amor apasionado, desbordado, porque el contacto físico es mínimo, sus personajes no dicen explícitamente lo que piensan o lo que sienten, pero la gramática de esta obra, prístina, pura, logra transmitirlo con contundencia. Wong Kar Way recupera una cuestión esencial de la cultura artística del oriente: el poder de la alusión en la simpleza. El poder de la fragilidad.

La música cuenta el sentido interior de la historia. Hace innecesarios los diálogos: cuenta la pasión interna, el dolor profundo; pero también la ilusión, y el amor cierto y valedero. La música en este film narra. No cuenta cualquier cosa, narra lo que solo ella puede hacer en su forma precisa, en su esencia: presentifica y da el movimiento de los sentimientos, en su sutileza y sensibilidad. Por ello la experiencia emocional de *In The Mood for Love* es tan poderosa.

El tema de la película *Yumeji's Theme* de Shingeru es un lamento cadencioso, repetido varias veces, indicando una condición del amor: el

dolor que se reitera, que aflora incansablemente; la ilusión que emana, que se ocluye, para regresar de nuevo. La música se entrelaza con la luz y con la sombra, y allí es totalmente interior al film. El sentido usual de “banda sonora” como algo adicional, se pierde. La música en esta obra es tan visual como la imagen y tan poética como la poesía en el sentido que señalé al comienzo, con Octavio Paz. Wong Kar Wai alcanza con su film una ontología del amor.

2. La naturaleza del amor

En la primera secuencia de cámara lenta el lente se mueve con la cintura de Li-Zhen y luego se aleja hasta que vemos la reunión: están jugando el mahjong. Li-Zhen está con su esposo... atrás de él, con elegancia, con sensualidad, pero también con algo de resignación: llega la Sra. Chow y para entrar en la salita, se atraviesa entre Li-Zhen y su marido, se trata de un símbolo sutil. La secuencia señala que se interpone entre ellos. Incluso pone su mano sobre el respaldo del esposo de Li-Zhen, casi indicando un abrazo. Li-Zhen se recarga en la pared, alejándose, permitiendo que pase delante de ella. En ese momento sale el señor Chow y la mira, se acerca a su cuerpo en un mínimo roce y deja el cuarto, la cámara lo sigue a la altura de su cintura como hizo con Li-Zhen. Ella abraza delicadamente a su marido por la espalda, colocándole su mano en el hombro... ella lleva las zapatillas rosas. Todo esto ocurre en un delicado movimiento de cámara: un ligero *zoom in*, un *zoom back* y luego un *paning* siguiendo a Chow. ¿Qué dice todo esto? Esta secuencia presagia la historia: el lugar secundario que ambos ocupan para sus parejas, el acercamiento entre ambos donde apenas se miran, ante un mundo que los ve de cerca, porque todos están allí en ese pequeño espacio, sin que nadie advierta la profundidad de lo que allí florecerá. Se establece la cadencia y la belleza del vínculo, con la música pausada, reiterativa, llevada por unos violines que parecen contar ya una historia de amor profunda y dolorosa. Esta sonoridad se sintoniza perfectamente con una imagen cálida, producida por una iluminación que enfatiza el deleite de un círculo amistoso y casi íntimo de personas... ese estado feliz mostrado por la imagen adquiere su profundidad por el detalle en cámara lenta del movimiento de los protagonistas y el contrapunto de la tristeza anticipada en esas notas de un violín que canta un lamento. Pero la secuencia establece dos cosas más: el anonimato de los respectivos cónyuges,

esos cuerpos sin rostro, esas presencias fuertes, pero a la vez borrosas... y sin duda define también la belleza de los personajes, la sensualidad grácil, decorosa, de Li-Zhen, y la mirada tierna y triste del señor Chow.

La obra elabora una condición ontológica del amor, aquí planteada como el vínculo de dos personas unidas e identificadas primero en la soledad, después en la sospecha, la confirmación y el dolor, y por último en su propia pasión. El film desarrolla estos momentos, pero anuncia desde el comienzo el último: cuando al mudarse a los departamentos, los trabajadores mezclan las cosas de uno y otro. Allí se anticipa la liga concreta que los unirá en una relación casi intangible.

Más adelante se da la secuencia posterior al reconocimiento de la infidelidad de sus esposos, caminan juntos llevando el dolor de la confirmación, y también, sin duda, el consuelo de la compañía. Están sufriendo su drama, pero a la vez están experimentando el inicio de un enamoramiento: por eso la voz de Nat King Cole, interpretando la magnífica canción de María Grever.

Mientras caminan, ella dice: "me pregunto cómo empezó todo..." se refiere a la relación entre sus esposos, pero la respuesta radica en el sentimiento que ahora crece entre ellos, los engañados. Todo comenzó así, como ahora comienza entre ellos. Los otros, los infieles, no son tan diferentes.

In the mood for love es una interpretación del amor como diferencia e identidad: no son los otros, pero devienen en ellos. Comienzan con el dolor-amor por la falta del amado y terminan experimentando el sufrimiento del amor y la ausencia de sí mismos. El proceso se invierte, como en los *travellings* laterales que muestran, en diversas ocasiones, el rostro de ella, que se aleja hasta Chow y regresa a Li-Zhen. En un tramo del relato hay un intercorde de la esposa de Chow llorando en el baño de un hotel. La situación se abre desde un espejo. Su dolor es también el dolor de otro.

In the mood for love se juega entre una conciencia que busca preservarse para no repetirse como los otros, y una potencia de los sentimientos que en ellos crece sin que puedan evitarlo. La obra elabora el drama agónico de un amor cierto, pero no declarado, de un amor vivo pero evitado por la conciencia de sus protagonistas... no por las habladurías externas, por la función policíaca y social de la señora Suen (la casera) sino por su propia decisión, por el control de su propio ser. Pero esa autoregulación está destinada a la derrota, la batalla de la conciencia contra el amor está perdida de antemano:

“Estoy harto de habladurías” / “Sabemos que no son verdad” / “Yo también pensaba eso y no me preocupaba. Pensé que no seríamos como ellos. Pero me equivoqué, usted no va a dejar a su marido. Así que prefiero irme” / “No pensé que se enamoraría de mí” / “Yo tampoco” / “Sólo quería saber cómo empezó” / “ahora lo sé. Los sentimientos surgen sin que uno se percate. Pensaba que los controlaba”

La profundidad y potencia del amor envuelve al ser hasta su fondo, lo transforma, pero a la vez se sostiene sobre el aire, porque puede caer, como la nada. El amor como poder y fragilidad.

Una interpretación del amor como capacidad de construirse un mundo, incluso en las condiciones más adversas y con las más leves motivaciones. Ellos habitan un departamento atestado de intrusos, en medio de relaciones cruzadas y tormentosas, pero logran preservar un hálito compartido y propio, un mundo aparte, en medio del tumulto. El amor y su capacidad para rescatarnos de lo ordinario, del tedio, de la amargura y de la soledad.

Pero también *In the mood for love* es una interpretación del amor como lo no logrado, lo imposible, como la expectativa no alcanzada en el mundo. La definición del ser en esa delicadeza. El filme aborda la dualidad sustantiva de nuestra fragilidad existencial y de nuestro poder. Solo en el amor es posible apreciar con claridad esa antinomia que nos constituye. Los amantes como seres enlazados al cuerpo del otro, pero también a lo etéreo y a la nada.

Los amantes siguen unidos a través de los años, sin verse, sin oírse, en una liga delicada y evanescente, pero cierta. Conexión sustancial, extraña e invisible. Por eso cuando al final, visitan la casa recordada, se experimenta una intensa nostalgia filtrada en las cosas, impregnada en los objetos (los objetos llevan las moléculas de los seres). Asomarse al cuarto del otro, es dar cuenta de su representación simbólica y también percibir la continuidad entre las cosas y el cuerpo añorado. El amor como la fuerza que nos produce, que nos define en lo que somos: en nuestra nostalgia y nuestra alegría, en nuestro dolor y nuestra añoranza.

3. El juego de las representaciones

Ser los otros, siendo los mismos. Ese es el juego que emprenden al ensayar lo que dirán a sus esposos, al probar en el otro lo que sería en sí mismos. Por eso la insistencia del film en los espejos. Simulan enamorarse,

ser infieles, reclamarse... y ese juego tiene siempre dos niveles: el de lo aparente y el de lo cierto. A veces lo que se repite son las palabras, que en la boca del otro muestran un paralelismo sobrecogedor.

La simulación de la despedida tiene dos momentos cruciales: ella dice que ya no se pueden ver y él se va. Callada, contenida, su mano intenta atraparlo como contraparte de la solicitud que él le hiciera tiempo atrás en el taxi. Pero la edición del filme nos devuelve la verdad de lo ocurrido: Li-Zhen aferrada a Chow, sufriendo la dolorosísima despedida: "Solo es un ensayo", "esto no es real". Sin embargo, todo es real, por eso la simulación tiene una condición trágica.

Ahora no simulan ser otros, ahora simulan ser ellos mismos, su simulación se dirige al tiempo, es una forma de enfrentar un tiempo insoportable por venir. En el presente, en la relativa seguridad de lo que aún no ocurre, simulan lo que pasará... pero descubren que el dolor es el mismo.

4. El silencio, el secreto, la memoria

In the mood for love dice al mostrar, y dice con el silencio. Alcanza un equilibrio entre la elaboración estética y la pureza. Quizás por eso la cámara se oculta tras las cortinas, muestra lo que acontece a través de los cristales y los reflejos especulares; corta las imágenes, a veces vemos sólo una parte de los protagonistas. Vemos, digamos, lo que está en silencio, escuchamos, por la fuerza del cine, lo que no está destinado para nosotros. Reflexiona sobre el amor y sobre la soledad, sin que se excluyan mutuamente, aborda la soledad del amor y el amor de la soledad. Los cónyuges son invisibles, pero poderosamente presentes. Son un enigma, un peso, un dolor grande, pero a la vez una ausencia... para su vínculo no están, son horadaciones.

La historia también se cuenta como un recuerdo. Es un oficio de la memoria. Quizás ese es el sentido que tienen los vestidos de Li-Zhen, con el glamur sincero que aflora en esos trajes tan diversos... que tienen algo de irreal, de idealización, casi como recuerdos coloreados por quien narra. Por eso tantos elementos oníricos, tantos momentos que parecen más ensoñados que vividos. Kar-Wai elabora el tiempo como lo experimentamos en nuestro interior. ¿Estuvo realmente ella en Singapur? o ¿se trató más bien del deseo de presencia de Chow?. Así como ella leía las huellas de él tocando la cama, oliendo la garrera; Chow la busca en el labial marcado

en el cigarrillo, en las huellas que deja en las cosas, en los lugares, en el mundo. Hay aquí una característica universal del amor. Incluso el niño que aparece con ella tiene ese estatuto endeble de la fantasía ¿representa el hijo que pudieron tener?, ¿es sólo imaginación? El amor tiene esa cualidad, y no es su artificio o su falacia, es su verdad. Por eso al final, Chow aparece en Camboya, cubriendo como periodista una noticia real: la llegada del General De Gaulle. El documento histórico autentica la historia de dolor y amor que estamos viendo.

El conflicto principal del relato es el que se produce entre el amor y el tiempo, entre el recuerdo y el olvido. El amor es un antídoto contra el olvido. Esa es la función del secreto en el espléndido mito que cuenta Chow: guardar el secreto en un árbol ancestral, para que allí permanezca eternamente. Quizás eso significan esos momentos estáticos, en que quedan suspendidos en el pasillo del hotel. Coagular un momento que no volverá a ser, porque ya está en un pasado irrecuperable. Esta es la esencia del cine, y también la de la fotografía. Ganar un momento al tiempo... pero ganarlo sobre la pérdida.

5. Bibliografía:

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso.

Kawabata, Yasunari. *Primera nieve en el monte Fuji*. Barcelona: Belacqua, 2007. Impreso.

6. Filmografía:

In the mood for love (Fa yeung nin wa). Dir. Kar-Wai, Wong. Hong Kong y Francia: Universal Pictures, 2000. Cine.

Days of Heaven. Dir. Terrence Malick. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1978. Cine.

La notte. Dir. Michelangelo Antonioni. Italia y Francia: United Artists, 1961, Cine.

Cold War. Dir. Pawel Pawlikowski. Polonia, Francia y Reino Unido: Kino Świat y Mozinet, 2018. Cine.