

## EL ARQUITECTO FRUSTRADO.

## EL CINE DE EDWARD YANG

Ganador del premio al mejor director de la edición 2000 del festival de Cannes –lo que no siempre supone una distinción favorable– Edward Yang se ha hecho merecedor de una amplia audiencia internacional sólo con su última película *Yi Yi*. Fuera del propio Taiwan, sus películas siguen siendo difíciles de conseguir incluso en vídeo. Ni siquiera un ensayo en lengua inglesa tan afamado como el análisis que Fredric Jameson realizara de *The Terrorizer*, una película que Yang hizo hace quince años, ha modificado el filisteísmo de los distribuidores. En Occidente resulta más fácil ver la obra de su gran contemporáneo Hou Hsiao-Hsien, lo cual no deja de ser paradójico, ya que el cine de Yang, siempre centrado en las zonas urbanas modernas, resulta en muchos aspectos más afín al imaginario de la vida en las ciudades euro-norteamericanas. Cabe suponer que esto se debe en parte a la negativa de Yang a ceder a las exigencias habituales del éxito incluso en los circuitos del cine de autor. Su lenguaje filmico es denso y lacónico. Pero sus estructuras narrativas siempre han dado muestra de una notable ambición y complejidad, sobrepasando a menudo los formatos de duración acostumbrados.

Ya de niño, Yang destacaba como narrador de historias visuales. Más tarde, quiso ser arquitecto, carrera a la que renunció para ser ingeniero, típica senda hacia el éxito de su generación; una renuncia de la que percibimos más de un eco amargo en sus películas. No obstante, el impulso arquitectónico no ha perdido vigor en sus películas, que aúnan solidez estructural y detalle intrincado en un equilibrio extraordinario, a una escala que cabría describir con una contradicción en sus términos: delicadamente monumental. Comenzó como director con una película –*That Day on the Beach*– que duraba 167 minutos: un paso atrevido para un desconocido. Su última película, *Yi Yi*, dura 173 minutos. Su obra maestra, *A Brighter Summer Day*, llega a 235 orondos minutos. Pero, por más que la duración sea uno de los rasgos definitorios del cine de Yang, éste es un experto en el ritmo: se trata de películas con pocos pasajes tediosos.

Procedente de una próspera familia de clase media, chinos continentales de Shangai, Yang pasó una década trabajando de ingeniero en Estados

Unidos antes de volver a Taiwan a finales de la década de 1980, coincidiendo con el declive de la dictadura del Kuomintang. Suele considerarse a *That Day on the Beach* (1983) como la primera de las grandes olas de la *New Wave* taiwanesa que rompió en la orilla. Elegía acerca del corte generacional que se abrió con el tránsito del orden rígidamente patriarcal de los antecesores taiwaneses a las nuevas condiciones de crecimiento económico en la década de 1960, la película comienza con una reunión entre dos mujeres, antiguas amigas de la adolescencia, tras una separación de trece años. Una es una pianista profesional, la otra se ha convertido en ama de casa. La primera, que nos es presentada en una secuencia memorable, parece destinada a ser el personaje principal; pero en realidad la película gira en torno al ama de casa. En una larga escena retrospectiva, que a su vez contiene otras escenas retrospectivas, explica cómo su hermano había rechazado a su novia bajo la presión de su padre –un tirano de familia inestable característico de la época– para acceder a un matrimonio de conveniencia con la hija de uno de sus colegas; y cómo, para escapar al mismo destino, se fugó con su propio novio, sólo para ver cómo la búsqueda de la libertad de los sentimientos se reduce a cenizas a medida que su marido se convierte en un *manager* zombi y desleal, que acaba desapareciendo tras un desfalco con fondos de su compañía. No sabemos si se suicida, después de vaciar una botella de antidepresivos en la playa, o bien huye al extranjero.

La precocidad del dominio del medio por parte de Yang y sus dotes de observación psicológica ya están presentes, pese a que más tarde renunciará a los recursos relativamente convencionales, al primer plano y a la escena retrospectiva utilizados aquí. Se ha dicho en algunas ocasiones –Yang no está de acuerdo– que el éxito inesperado de la película entre el público taiwanés se debió a la convincente actuación de la actriz protagonista, Sylvia Chan, un icono local. Pero también hizo mella en la experiencia de un género y una generación. Al final de la historia, los maridos siguen desaparecidos, pero finalmente las mujeres siguen al pie del cañón. El final abierto, representado por la vasta extensión de playa y mar desiertos que se abre en el horizonte, se presenta en contraposición directa con los espacios claustrofóbicos y cercados presididos por el padre médico y el marido comerciante, ambos bien anticipados, si no castrados, por aquél frasco de medicinas. La búsqueda de las dos figuras masculinas perdidas resulta ser un rompecabezas enigmático que impulsa la narración de dos figuras femeninas que abandonan la sombra de un orden patriarcal, en una *Bildungsroman* [novela de formación] contemporánea.

### *Una epifanía negativa*

Al final de *That Day on the Beach* –en un recurso un poco fácil– el ama de casa dirige una compañía. La segunda película de Yang puede verse como una secuela histórica. Se ocupa de un periodo en el que las muje-

res ya trabajan y pueden elegir al hombre que desean, en el contexto del *boom* económico de principios de la década de 1980. Pero *Taipei Story* (1985), para la cual escogió deliberadamente a actores no profesionales –el papel principal masculino es interpretado por el director Hou Hsiao-Hsien, el personaje femenino por la *chanteuse* Tsai Chin– es un experimento más atrevido. Yang se propuso representar la transformación social de una ciudad, escudriñada a través de un abanico de escenarios urbanos contrapuestos. A través de las vicisitudes de dos amantes, incapaces de modificar el camino del otro ante una bifurcación impuesta por fuerzas sociales más poderosas, vamos siguiendo los cambios de paisaje físico y mental. Él es un antiguo jugador de béisbol de ligas inferiores que ahora dirige una empresa de importación y exportación; ella es la ayudante de un promotor inmobiliario, ahora al servicio de una gran compañía. Su padre, un incompetente, regenta una pequeña tienda de confecciones; su hermana pequeña frecuenta la compañía de los vagabundos callejeros. Las tensiones materiales y emocionales se entrecruzan. Contra los deseos de ella, él presta dinero a su padre, que no tarda en arruinarse; ella sueña con escapar a Estados Unidos, algo que él –que ha vivido una temporada inútil en Los Angeles– rechaza. A ella le atormentan los temores a la novia anterior de él; finalmente, una pelea con un caprichoso admirador suyo acaba con él.

Clínicamente distante en el retrato de su callejón sin salida cada vez más acentuado, *Taipei Story* está construida como una fuga visual. Reiterados planos vacíos de habitaciones vacías en complejos de casas vacías –parte del trabajo de la chica consiste en enseñar a los clientes apartamentos en nuevas urbanizaciones especulativas formadas por bloques de torres–, espejo del vacío interior de los que van a la deriva en el torbellino de la modernización. El título inglés de la película capta el modo en que la ciudad misma se convierte en un personaje de la narración. El título en chino es más mordaz: *Chingmei Zhuma* –«ciruela verde, caña de bambú»– que procede de un famoso poema T'ang de Li Bo en alabanza del amor joven e inmarcesible; algo que en la película se desvanece desoladamente. En su último plano aparece Tsai Chin en múltiples reflejos de espejos –ella recibe instrucciones de su viejo jefe mientras comprueba el espacio de oficinas para una empresa de informática–, ante ella el horizonte desolado de Taipei, con los reflejos de las incesantes filas de tráfico recorriendo las líneas de su cara, mientras responde indiferente a una pregunta acerca de su futuro, sin saber nada de la muerte de su amante. La escena está construida como una desolada epifanía negativa.

*Taipei Story*, como explica Yang más abajo, no gozó de mucho éxito entre el público taiwanés, que la consideró desconcertantemente fría y distante. No escarmentado, pasó a hacer una película para desconcertarle aún más si cabe. La realización de *The Terrorizer* (1986) fue la más rápida y eficaz de todas sus películas. «Se trata de un juego psicológico», ha declarado Yang, «como los rompecabezas con los que solíamos jugar de pequeños». A partir de una instantánea tomada casualmente por un joven fotó-

grafo, la narración va entrelazando paulatinamente los destinos de un conjunto dispar de individuos y parejas –una chica eurasiática que se dedica a la delincuencia, un marido enfermizo y su mujer novelista (Cora Miao), su amante y editor, un detective de la policía– en una serie de escenas segmentadas, lo que hace que, al principio, la conexión entre los personajes constituya todo un misterio. Se trata de la construcción que Jameson, comparándola con *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, denominó «simultaneidad monádica sincrónica»<sup>1</sup>. El detonador que desencadena un fatal desenlace es una llamada telefónica anónima de la eurasiática a la novelista, basada en una broma gastada en una ocasión por la actriz en la vida real, cuando era una adolescente criada por su madre en un hogar monoparental. Este acto caprichoso rompe en pedazos una vida tras otra, a medida que, de repente, una serie de vagas sospechas y frustraciones soterradas salen a la superficie. Cuando el marido de la escritora, un personaje que lava siempre sus manos de forma compulsiva, descubre el fracaso de su malévola maquinación contra el ascenso asegurado de uno de sus colegas, mata a su superior y amante de su mujer, si es que no se suicida, ya que su mujer se despierta de una pesadilla en la cama de su amante. El final está cuidadosamente preparado para dejar una impresión gráfica de ambigüedad.

Yang elaboró para *The Terrorizer* un estilo formal completamente distinto del de cualquier otra de sus películas. En ésta, la desconexión y la soledad universales de los *dramatis personae* –el falso talento de la esposa, que divulga su novela en la televisión, es la excepción que decididamente confirma la regla– se traduce en una implacable fragmentación de objetos, aislados de sus usuarios humanos, en el campo visual. Teléfonos, cámaras, sillas, libretas, floreros, todos incompletos, habitaciones vacías, ocupan reiteradamente la pantalla: son indicadores de la parálisis de las pasiones que se vive al otro lado. El ejemplo más notable lo constituye la inmensa foto ampliada de la delincuente eurasiática, dividida en treinta y seis partes, que el fotógrafo cuelga de la pared por una ventana. Cada una de las láminas revolotea caprichosamente con la brisa, estremeciéndose una o dos veces y deformando su enorme y desazonada cara, que se transforma en un ondulante y misterioso jeroglífico, que oscila entre lo humano y lo inhumano. La segmentación de la trama y de los personajes encuentra una perfecta correspondencia en el aura de esta imagen.

### *Épica de la rebelión adolescente*

Yang tardó seis años en hacer otra película. Pero cuando la hizo fue por todo lo alto. Con cerca de cien personajes, más de setenta papeles hablados, noventa y dos escenarios construidos y un presupuesto, astronó-

---

<sup>1</sup> Fredric JAMESON, *The Geopolitical Aesthetic*, Londres, 1992, p. 116 [ed. cast.: *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995].

mico para el cine taiwanés, de un millón de dólares estadounidenses, *A Brighter Summer Day* (1991) —el título en chino es sencillamente *Asesinato adolescente en la calle Gu Ling*— marca un hito en la historia del cine taiwanés. Yang armó su relato en torno a una leyenda traumática de su adolescencia: la denuncia del apuñalamiento de una chica de 14 años por parte de un adolescente de un instituto de enseñanza media de Taipei, a causa de un amor no correspondido. La sacudida que supuso este extemporáneo *crime passionnel* contenía el factor añadido de que, según los rumores, el asesino era el hijo de un general del Kuomintang, que tuvo que devolver sus medallas para impedir la ejecución de su hijo. Yang trasladó la identidad del niño, convirtiendo a un vástago de una familia militar en el objeto de los celos del niño, en lugar del sujeto del asesinato, situando por lo demás la historia en el mismo periodo, 1960, y con el mismo trasfondo: el apogeo del terror blanco y de la paranoia anticomunista del régimen nacionalista. Una tragedia de pérdida adolescente se despliega en la atmósfera opresiva de la ley marcial. El estruendo de los tanques pasa de noche al lado de los desventurados adolescentes, cuando salieron a la calle durante un conflicto intestino de la dictadura —en el que participó el segundo hijo de Chiang Kai-Shek, Chiang Wei-Kuo— en 1955. La policía secreta encarcela e interroga al padre del niño, un funcionario que se ha negado a confabularse con la corrupción pública, destruyendo su personalidad. El título inglés pertenece a un fragmento mal oído de «*Are You Lonesome Tonight*», una de tantas canciones de Elvis Presley que entroncaba profundamente con las esperanzas apasionadamente desproporcionadas de los adolescentes a medida que estos las hacían suyas. Se trata de una ironía tan intencionada como la del título chino de *Taipei Story*: la mayor parte de las escenas de *A Brighter Summer Day* ocurren en la oscuridad de la noche.

La historia comienza con el anuncio radiofónico de los candidatos elegidos para las universidades de Taipei, la única vía hacia un futuro seguro. Sir —cuarto hijo— es un adolescente que no ha superado las pruebas de acceso, quedando relegado a una escuela media inferior, denominada Primera Escuela Secundaria Nocturna. En ésta el peso de sistema educativo autoritario de Taiwan sigue siendo aplastante. Sir no tarda en llevarse a matar con las autoridades de la escuela, en meterse en peleas y en quedarse hipnotizado por una chica —Ming, una *fille fatale*, sobre la que corren rumores de que ha sido la novia de Honey, un legendario jefe de pandilla que tuvo que escapar al sur tras haber matado a un contrincante. Las trampas y el amedrentamiento hacen estragos en las clases. El *rock-and-roll* acaba de llegar; las pandillas rivales de continentales e isleños se vapulean mutuamente por la recaudación procedente de conciertos de bandas aficionadas. Sir, que ni es aceptado ni termina de ser rechazado por Ming, es el chivo expiatorio de la escuela. Su vida familiar se desintegra; su padre vuelve tras haber salido de la cárcel, destrozado y sin empleo; una de sus hermanas se convierte al cristianismo y la guerra de pandillas culmina con una espectacular masacre en la oscuridad: una proeza de montaje elíptico de golpes de luz en la noche, uno de los mejores momentos de la película. Al final, Sir

es expulsado de la escuela y abandonado por Ming, una de cuyas últimas conquistas resulta ser Little Ma, el hijo del general, que una vez fue su amigo. Enfurecido y desesperado, una noche se acerca a ella en la calle. Ella observa descaradamente: «Soy como el mundo, no puedes cambiarme». El corolario –la vida siempre sera así– es insoportable: la mata a puñaladas. En los últimos planos vemos cómo uno de sus compañeros de clase le lleva a la cárcel una cinta de Elvis Presley de regalo y a un carcelero que le promete entregársela. Una vez que la visita se ha marchado, la cinta acaba en el cubo de la basura. En su casa, su madre está colgando la ropa en el tendedero, mientras la radio recita monótonamente otra lista de adolescentes que en breve habrán de pasarlas canutas dentro de la máquina educativa.

*A Brighter Summer Day* consiguió una cierta y arcana reputación en Occidente, a pesar de que no sólo el metraje sino también la profundidad contextual de la película impidieron que se proyectara con cierta frecuencia. En Taiwan fue reducida a la mitad para su proyección en las salas comerciales –la versión completa sólo pudo verse en unos pocos cines de arte y ensayo– y obtuvo una fría acogida por parte de la mayoría del público nativo. Dos años antes, la épica *City of Sadness* de Hou Hsiao-Hsien, que trata acerca de la masacre llevada a cabo por el Kuomintang en febrero de 1947, había sido aclamada como un restablecimiento de la tragedia que sufrieron los isleños con la llegada del régimen bestial de origen continental instaurado por los nacionalistas tras la evacuación de los japoneses. La epopeya de Yang, que nada tiene que envidiar como retrato despiadado del dominio del Kuomintang, fue percibida en cambio como una película hecha desde el punto de vista del continente –ya que trata del destino de una familia que, como la suya, es originaria de Shangai– y dio la impresión de atizar la tensión con los isleños, porque en ésta aparecen peleas de pandillas entre jóvenes de ambas comunidades. Fuente de reacciones encontradas en su propio país, *A Brighter Summer Day* tuvo mejor impacto en Japón, donde obtuvo el reconocimiento general como una gran obra de arte. La recepción en Japón supuso un punto de inflexión en la carrera de Yang, facilitándole el acceso a la financiación por parte de empresas como Pony Canyon. Gracias a esta última, así como a una cierta filantropía de algunas corporaciones con sede en Taiwan, pudo montar su propia productora independiente para poder hacer películas a su propio ritmo pausado sin tener que venderse en busca de la financiación de los grandes estudios. Los presupuestos modestos han auspiciado formas más eficaces de contar historias, a contrapelo de la hegemonía de Hollywood, con su énfasis en los efectos especiales y en las películas muy largas. Por lo general, las conversaciones aparecerán en una sola toma, en vez de la fórmula en tres planos que predomina en Hollywood. Uno de los sellos del cine de Yang consiste en la densidad de información ambiental transmitida con medios mínimos, que, bastante a menudo, consisten en un uso lacónico de la profundidad de campo y en el ciudadano diseño de las *mises-en-scène*.

Empeñado en variar su repertorio, Yang se pasó al polo opuesto en sus

dos siguientes películas, realizando un par de comedias ligeras, *A Confucian Confusion* (1994) y *Mahjong* (1996), en las que satiriza las agitadas vidas de los *yuppies* mediáticos y de los esclavos de la moda en las Taipei y Kaohsiung de la década de 1990. ¿Comedia de los errores o errores de la comedia? Consideradas a menudo demasiado didácticas, estas aventuras constituyen tal vez los preparativos para el gran banquete que habrá de llegar. *Yi Yi* contiene muchas escenas entretenidas que rozan la farsa, siempre dentro de una forma flexible. El formato narrativo de la película contiene, al igual que muchas de sus películas, elementos melodramáticos. Yang no es el primer director importante que se sirve de los recursos que ofrece este género popular para hacer un arte superior: en un registro completamente diferente, nos viene a la cabeza inmediatamente Fassbinder. Pero en el caso de Yang hay que tomar la expresión en su significado etimológico –*melodrama*–, que podría ser la categoría más apta para definir el carácter de conjunto del cine de Yang. Entendido en música clásica –en *Yi Yi* toca el violoncello en un dúo con su mujer pianista, Kailli Peng– sus películas están organizadas como composiciones musicales, con numerosas oberturas, *scherzi*, adagios y rondós.

Esta musicalidad de la forma alcanza su mayor desarrollo en su última película. *Yi Yi* rastrea el ciclo completo de la existencia a través de una familia extendida, desde la llegada de una nueva vida (el recién nacido del cuñado Ah Di), el primer encuentro con el otro sexo (Yang-Yang a sus ocho años), el difícil periodo de la pubertad (la hija, Ting-Ting), la angustia que provoca la pérdida del sentido (la esposa, Min-Min), la crisis de la madurez y la nostalgia del primer amor (el protagonista principal, NJ, magistralmente interpretado por el guionista-director Nianzhen Wu), hasta llegar a la muerte lenta (el ataque de la abuela). Las empresas taiwanesas que fabrican ordenadores clónicos y las sociedades comerciales japonesas proporcionan el escenario económico; un apartamento cercano ofrece atracciones secundarias de tipo sexual-letal; los grupos de estafadores religiosos proporcionan una vía de escape psíquico. El nebuloso título –tan poco atractivo para el público en chino como en la primera versión inglesa, *A One and a Two*– aúna las ideas de soledad y de *à deux* y, pese a la multitud de personajes, de hecho las relaciones o su ausencia parecen limitarse a estas posibilidades. Resulta sorprendente que en una película acerca de una familia, apenas una escena muestra a todos sus miembros haciendo algo juntos. Incluso en el funeral que cierra la película, la esposa se sienta sola, separada por un pasillo de su marido y de sus hijos.

La humanidad y la inteligencia de *Yi Yi* han hecho de ésta la película más popular de Yang hasta la fecha: una obra que cuenta con un atractivo potencialmente universal. Tiene sus puntos débiles, como cualquier otro éxito de este tipo, sobre todo, tal vez, de aquellos que tienen por tema los asuntos del corazón. La estupenda interpretación de Eileen Jin en el papel de la esposa depresiva –su crisis nerviosa tal vez sea el momento más poderoso de la película– es, en cierto sentido, demasiado buena para

la lógica del papel (Yang la llamó cuando ya se había rodado parte de la película, después de que su primera actriz se marchara con aspavientos). Su lamento por la vacía monotonía de la vida difícilmente casa con dos niños tan animados como su hija y su hijo. La epifanía en la que Ting-Ting ve cómo su abuela vuelve a la vida –un sueño, que deja la impresión material levemente cursi de una mariposa de papel– es un tropo posmoderno demasiado manido. El discurso final de Yang-Yang tal vez resulte algo presuntuoso. Sin embargo, el sentido del momento social en el que habitan sus personajes es tan poderoso en esta película de Yang como en sus películas más desoladas.

### *Sombras coloniales*

¿Cómo cabría situar sus películas en la historia del cine? Preguntado a menudo acerca de la influencias de su obra, Yang rechaza toda alusión directa. Pero en un ámbito menos consciente, cabe encontrar semejanzas entre un buen número de motivos episódicos e imágenes simbólicas de su cine y las películas que veía en las décadas de 1960 y 1970 e incluso con posterioridad. La repentina desaparición en el mar y la búsqueda en vano de una figura perdida en *That Day on the Beach* recuerda a la famosa secuencia inicial de *L'Avventura*, incluso en el detalle de los barcos guardacostas. La muerte frívola que pone fin a la historia de amor de *Taipei Story*, en la que un protagonista herido de muerte se tambalea en un derrumbe a cámara lenta, comparte una cierta atmósfera con la escena final de *À Bout de Souffle*. La forma amenazadora del enorme tanque esférico de gas líquido, que se cierne sobre el bloque de apartamentos en *The Terrorizer*, evoca el mundo visual de *The Red Desert* o *The Eclipse*, el fotógrafo y su póster, temas de *Blow-Up*. No todas estas afinidades son occidentales. La persecución de Yang-Yang por parte de unas chicas jugetonas invierte el mismo motivo que aparece en *Summer with Grandad*, de Hou Hsiao-Hsien, en cuya película es una niña pequeña la que es maltratada por unos niños, cada uno de los cuales recibe su venganza. Habría que discutir aún si tales paralelos son meros indicadores de un *Zeitgeist* o bien sugieren que los observadores atentos ven de modo parecido.

Más difuso, infiltrándose en todas las películas de Yang, se presenta el bagaje japonés de Taiwan. Cincuenta años de colonización han dejado innumerables huellas en el paisaje material y cultural de la isla, que entró en los planes de Tokyo no sólo como suministradora de materias primas para la industria japonesa, sino como una segunda patria lejos de casa. El régimen del Kuomintang heredó una suerte de proyecto incompleto, muchos de cuyos elementos están tan profundamente clavados en la memoria colectiva de la población que no dejan de surgir o de hundirse, aún en nuestros días, en las representaciones artísticas de Taiwan, ya se trate de la literatura, de la música popular o del cine. Como descendiente de burócratas (ambos progenitores trabajaban en ministerios), Yang pasó su niñez viviendo en casas cedidas a la familia, en su mayoría de



estilo japonés. Éstas desempeñan su papel en su cine, como escenario –la casa del doctor, con su interior oscuro y sus pasillos serpenteantes, en *That Day on the Beach*– o como elemento activo: la casa familiar en *A Brighter Summer Day*, en cuyo ático el amigo de Sir, Airplane, descubre el cuchillo que allí había escondido algún oficial japonés, para suicidarse o tal vez para proteger la castidad y la dignidad de su mujer. Sir reproduce exactamente estos usos tradicionales de la *kogatana* cuando mata a Ming para salvarla de la deshonra a la que se expone; de tal suerte que se destruye a sí mismo.

Asimismo, la música japonesa tiene un papel dominante en estas películas. *Taipei Story* está inundada de canciones folk de estilo Enga, que delatan una profunda influencia de los prototipos japoneses, en las tabernas y los karaokes que aparecen en la película, por no hablar de las connotaciones japonesas de la música de fondo introducida al margen de la acción que se desarrolla en la misma. Sentada a la mesa durante la cena, una madre se lamenta de la ironía de vivir y escuchar canciones japonesas después de haber estado ocho años en guerra con Japón. En *Yi Yi*, NJ conoce a Ota (Issey Ogata), la genio de los ordenadores, en otro bar de karaoke en el que todo el gentío canturrea nostálgicamente un éxito de aquella generación, *Sukiyaki*. Luego sale para Tokio para reunirse con su primer y único amor y además llevar a cabo una operación comercial decisiva para su empresa. La secuencia destaca una interpenetración profunda del desarrollo cultural y económico de Japón y Taiwan. En un principio, Yang llegó incluso a expresar visualmente el entrelazamiento de las dos sociedades, con planos de NJ caminando en Tokio con su novia entreverándose con otros de su hija Ting-Ting que camina con su novio en Taipei. Tras estas correspondencias encontramos la propia experiencia de Yang. Tras abandonar su trabajo de ingeniero en la base naval de Seattle, su primer contacto con el mundo del cine se produjo en Japón, donde ya en 1981 se unió a Tsui Hark para la producción de *Winter 1905*, una película que trata de un estudiante chino que vivió en Japón y llegó a ser un músico de renombre que luego se hizo monje. Yang ayudó a escribir el guión y actuó en la película.

Temáticamente, el cine de Yang está obsesionado por el motivo del pesar: la pérdida de los primeros amores, las oportunidades perdidas, los caminos errados. Sin duda la frustración de su primera ambición profesional dejó en él una profunda impresión. No obstante, el pesar en sus películas suele ser también de carácter sentimental. En *That Day on the Beach*, *Taipei Story*, *The Terrorizer* y *Yi Yi*, el segundo amor queda siempre en segundo lugar: es el primer amor, que rechaza o es rechazado, el que permanece bien como ideal perdido o como alma gemela (Sherry en *Yi Yi*). En *A Brighter Summer Day* sucede lo mismo: el verdadero sentimiento de Ming corresponde a Honey, su primer novio matón, arrastrado a la muerte por un rival. Su asesinato a manos de Sir es como una anticipación desesperada de lo que de lo contrario habría de sucederle a él mismo de introducirse en el mundo que ella predice. Después, en el uso más inten-

so de este motivo por parte de Yang, no tenemos acceso a los recuerdos del propio Sir en la cárcel. Los emblemas del pesar por la experiencia de un joven normal se tornan puramente objetivos: una cinta desechada, una emisión anónima, una cuerda de tender la ropa al anochecer.

La muerte violenta, por supuesto, es el otro momento recurrente de estas películas: la pérdida final. Yang ha utilizado sistemáticamente los recursos del cine de suspense en la construcción de la trama. La narración de sus cinco principales películas se apoya en la eliminación de uno o más personajes. El modelo varía –ya se centre en la sospecha de una muerte (*That Day on the Beach*), se apoye en dos (*The Terrorizer*, *Yi Yi*) o sencillamente acabe con una (*A Brighter Summer Day*). El trauma específico de la cohorte de Yang en la escuela es reconstruido de una u otra manera en casi todas estas obras. No sólo Ming es acuchillada de repente, sin previo aviso, sino que el protagonista de *Taipei Story*, el cliente de cama de la eurasiática en *The Terrorizer*, la voluble Lili en *Yi Yi*. Cicatrices de una herida psíquica original, naturalmente estas escenas también cumplen funciones estratégicas, al objeto de captar al público. Sin embargo, con independencia de cualquiera de estos significados, cabe leer esa obstinada adhesión a la muerte como una señal indirecta de una fijación más profunda, con la desaparición de una historia entrelazada con toda una generación y que el escritor-director ha vivido y continúa apresando ferozmente en su memoria.

Este tipo de transmisiones entre lo individual y lo social son continuas en el cine de Yang, hasta el punto que los medios audiovisuales que las llevan a cabo constituyen su mayor logro como director. Éstas pueden llegar a ser extremadamente sutiles. En *A Brighter Summer Day*, Sir se queda prendado de Ming por primera vez cuando se conocen en la clínica de la escuela. Mientras salen juntos de la clínica y se disponen a bajar, la cámara –desafiando la norma habitual– no hace un movimiento panorámico para seguir a los dos personajes que hablan entre sí, sino para enfocar la puerta verde llena de manchas de la clínica que está a su lado. Desde el punto de vista funcional, podríamos decir que la cámara que aparta la vista de los personajes obliga a la audiencia a poner más atención en la carga emocional de las palabras que han intercambiado ambos entre sí, una forma de compensación cognitiva que intensifica el significado de lo que se acaba de escuchar, en ausencia de aquello que se espera ver en ese momento. Sin embargo, metafóricamente, habida cuenta de que nos vemos forzados obstinadamente a ver la superficie descolorida de la puerta, comenzamos a reconocer vagamente la silueta de la pareja reflejada en su pintura verde y nos preguntamos: «¿A qué viene este plano desviado? ¿A qué punto de vista corresponde?». Sólo después de esta pausa en el pasillo, mientras la cámara sigue a los dos personajes que bajan las escaleras para encontrarse con Honey y la pandilla, nos damos cuenta de lo que estábamos observando: se trata de una cámara que ha adoptado el papel de un coro griego, que nos fuerza a comprender que se está gestando una tragedia apartando su mirada de aquello sobre lo que nada

puede hacer, desviando en su lugar la mirada hacia una puerta.

### *Composiciones llenas de virtuosismo*

Un ejemplo aún más impresionante de este tipo de visión lo proporciona la escena en la que Sir declara su amor por Ming. La cámara comienza con un plano fijo de cuatro compañeros de clase sentados en los escalones al final de un pasillo durante un descanso entre dos clases. El espectador no se espera en absoluto lo que viene a continuación. Un plano intercalado de Ming, que camina desde fuera de la pantalla hasta llegar a la izquierda de los chicos, se ve interrumpido por la campana que llama a la siguiente clase. Mientras se dan pisotazos para volver a clase, encaminándose hacia la izquierda, Sir se separa de ellos para regresar corriendo por el pasillo hacia la derecha e interceptar a Ming, que atraviesa la entrada abovedada de la escuela, mientras la cámara se aparta bruscamente para mostrarnos, desde arriba, todo el edificio y las dos figuras que aparecen abajo en el ingreso. Se oyen acordes distantes de una banda musical escolar mientras Ming –que parece completamente helada– explica porqué no ha ido a la escuela durante varios días: la llevaron a una casa de reposo después de haber sufrido una postración nerviosa tras enterarse de que Honey había muerto. Ni siquiera podía recordar su cara. Mientras murmura: «Fue extraño. Estaba tan asustada», la banda empieza a tocar a todo trapo una animada marcha. Ming se separa bruscamente, encaminándose por el pasillo hacia la derecha. Un Sir desesperado la persigue, mientras la cámara les sigue con un travelling y el sonido bullicioso de la banda se escucha aún más alto. En el momento en que giran la esquina, topándose con los músicos que tocan, la banda se para de repente para hacer un arreglo en el preciso instante en que Sir grita apasionadamente: «¡No temas, siempre estaré a tu lado!», en un silencio cortante que hace que todos puedan oír su declaración de amor. Ming le roza levemente al pasar sin lanzarle una segunda mirada. La banda vuelve a atacar la pieza con mayor júbilo si cabe mientras la escuchamos decir: «¡No quiero tu ayuda, no necesito a nadie!».

Esta hermosa secuencia tiene pocas rivales en el cine contemporáneo. La intensidad de la emoción se ve realzada no sólo por los movimientos irregulares de los dos personajes, a medida que caminan, corren o se detienen en el pasillo del patio, sino, por encima de todo, por el contrapunto entre su angustia creciente y el tono alegre de la marcha, con sus ritmos de estadio o de desfile militar. Aquí la banda es el equivalente de la puerta verde: no contempla en silencio, sino que pregona a todo volumen la indiferencia de un mundo público hacia los desastres privados que ha acarreado. El virtuosismo técnico de tales escenas fluye a través de la composición de conjunto de *A Brighter Summer Day*. Algo antes en la narración, hay una secuencia en la que Sir y Ming dan un paseo de anochecido por los puestos de libros que dieron fama a la calle Gu Ling. Al principio la cámara se sitúa en la mitad izquierda de la pantalla, en la que vemos a Panty, el compañero de clase de Sir, que pregunta por unos libros pornográficos en un puesto en la parte izquierda superior de la

pantalla. Mientras tanto, oímos la conversación entre Sir y Ming a medida que se acercan desde fuera de la pantalla por la izquierda. Sobresaltado por sus voces, Panty desecha su vergonzosa petición huyendo hacia la esquina inferior izquierda de la pantalla. Mientras sale, Ming y Sir entran en nuestro campo visual, ahora por la derecha, caminando lentamente. Apenas aparecen estos, podemos ver al hijo del general, Little Ma, pedaleando velozmente detrás suyo, entrando por la esquina superior izquierda de la pantalla y dirigiéndose hacia la mitad derecha, describiendo una trayectoria que terminaría saliendo de la pantalla por la esquina derecha hacia el fondo. Pero entonces la cámara se pone a seguir su recorrido, perdiendo por completo a Ming y Sir. Persiguiendo a Little Ma a través de un movimiento panorámico de 180 grados, la cámara se detiene sólo cuando éste sale de la pantalla por la esquina superior izquierda. A estas alturas, todo el campo visual ha capotado: lo que quedaba comprendido en la parte de abajo antes del movimiento panorámico ahora está arriba y viceversa. En este momento, la pareja de paseantes reaparece —justo cuando en su camino se cruza con un descontento Panty, que surge de la esquina superior derecha de la pantalla (exactamente por donde escapó antes de que la cámara hiciese su movimiento panorámico de 180 grados) burlándose de Sir: «¡Saliedo con chicas!». El plano único termina con la pareja saliendo de la pantalla por la esquina superior izquierda y Panty en el fondo a la derecha —oímos su voz fuera de la pantalla preguntando al vendedor por los libros pornográficos que no había podido llevarse.

Esta secuencia es una absoluta maravilla de precisión compositiva. Nunca antes se había realizado con tanta fuerza la idea de un *cinéma décadrage* de Pascal Bonitzer como en este plano monumental, que desafía literalmente las leyes del encuadre<sup>2</sup>. Capturada en su trayectoria, la escena está llena de significados. Las primeras palabras que escuchamos: «¿Venden libros pornográficos?», establecen el lugar y la naturaleza de la actividad extraescolar. El paseo sin prisas de la pareja añade otra capa de significado: una aventura amorosa a tener en cuenta. El apuesto paseo en bicicleta de Little Ma lo pone todo patas arriba, arrojando a la pareja fuera de la pantalla. Regresan a ésta como si trataran de recuperar su relación, sólo para ser objeto de las burlas de Panty, empeñado en sus placeres furtivos. Su salida final es como una premonición del asesinato final, que sucede —una vez que Little Ma ha aventajado a Sir una vez más— en el mismo sitio y aproximadamente a la misma hora.

La primera de experiencia de Yang detrás de la cámara fue un único episodio en una serie colectiva de televisión llamada *Eleven Women*. Su comienzo en el cine fue una contribución a una película en cuatro episodios, realizada junto a otros tres directores jóvenes, *In Our Time* (1982). Con una duración de 27 minutos, con sólo cinco personajes con papel hablado, su parte —«*Expectation*»— es un sencillito *cameo* de una adoles-

---

<sup>2</sup> Véase Pascal BONITZER, *Décadrages: Peinture et cinéma*, Paris, 1985.

cente que se acerca a las molestias y las curiosidades de la pubertad. Su reserva y su gracia no pasaron desapercibidas, lo que le ayudó a rodar su primer largometraje al año siguiente. Yang no tardó en adoptar una perspectiva femenina como elemento central de su cinematografía, añadiendo a ésta un repertorio de películas que giran en torno a mujeres. No estamos ante un artista tan sensibilizado con la experiencia o el punto de vista del otro sexo hasta el punto de llegar a excluir el propio. Yang no es ningún Cukor o Delmer Daves, como demuestran los protagonistas masculinos de *A Brighter Summer Day* y *Yi Yi*. Pero, visto como un todo, podría decirse que su cine tiene tendencia hacia una cierta *écriture féminine*. La descripción llena de sensibilidad de un abanico de personajes femeninos, cuya fortaleza se presenta de distintos modos, es uno de sus fuertes a este respecto: esposas renacientes, adolescentes temerarias, profesionales duras y, por último, amantes autosuficientes, pueblan sus películas. Pero Yang es asimismo un maestro de los momentos de ansiedad o crisis nerviosa.

Desde el punto de vista formal, Yang ha aspirado a una renovación constante. Pero, de toda la variedad y la experimentación de su filmografía, hay una repetición ostensible que se presenta con tanta insistencia que cabe considerarla prácticamente como la firma de su estilo. Casi siempre está asociada a las mujeres. Una silueta se yergue sobre un fondo vacío que puede ser una lámina de cristal o sencillamente la cristalera de un edificio de gran altura, pero por lo general es uno de ambos superpuesto oblicuamente en el otro. El arquetipo de este plano-firma es la imagen final de *Taipei Story*: la cabeza de Tsai Chin encuadrada a *contre-jour* contra una enorme cristalera, que refleja la fachada de cristal aún mayor del edificio de oficinas que se encuentra enfrente. Hay todo tipo de variaciones: las cortinas transparentes ondeantes del apartamento asaltado por la policía en *The Terrorizer*, que clavan la mirada del escritor y de la novia del fotógrafo; los cafés acristalados a cuyo través las citas de Yun-Yun y Ah-Di o Ting-Ting y su cita en *Yi Yi* son filmadas desde lejos.

Pero dos escenas importantes de su última obra destacan como las más complejas y desoladas de todas. La crisis nerviosa final de Min-Min comienza en su torre de oficinas a medida que las luces se atenúan al final del día y ella contempla la ciudad que anochece, su reflejo en el cristal apenas resulta visible, junto a una fila de coches que fluye a su través, casi en la parte de abajo de la pantalla. De repente, cuando sus colegas entran en la habitación, se encienden las luces y las imágenes iluminadas de las figuras se combinan con los reflejos de Min-Min y la corriente de faros que sube de la noche, en un cuadro fascinante. Aquí, la técnica de Yang no es distinta de un *collage* formado de capas de crepúsculos superpuestos que parecen plegar los planos espaciales en una mimesis del descenso de Min-Min a la desesperación y a la confusión mental. La misma estrategia estética opera en la despedida entre NJ y Sherry en un hotel de Tokio. La confesión de NJ ante su puerta, después de que ella le haya rechazado, de que ella ha sido la única mujer a la que ha amado, hace

que Sherry pierda el control. La puerta se cierra tras de él, mientras la imagen de ella se refleja en un cristal en el que se perciben, simultáneamente, el interior banal de una habitación de hotel, su mesilla y su cama, y el fondo exterior de la Torre Tokyo y sus rascacielos adyacentes, todo combinado, como un cuadro sin profundidad. No vemos nada sino las imágenes translúcidas y sobrepuestas: lo único que está vivo es el sonido de sus sollozos. Tras el agotamiento y la congoja, la falta de profundidad es la verdadera medida del sentimiento.