

CINE, SUEÑO, EXISTENCIA

El cine de Hou Hsiao-Hsien

Considerado en estos momentos mayoritariamente como el mejor director vivo de Asia, autor de una obra extensa –unas diecinueve películas hasta el momento–, Hou Hsiao-Hsien sigue no obstante siendo una de las figuras menos entendidas del mundo del cine. Los frecuentes premios en festivales de cine –Nantes, Berlín, Venecia, Cannes– no le proporcionaron de inmediato la atención internacional; mientras que en su propio país, Taiwan, la recepción ha sido extrañamente letárgica y desequilibrada. Las películas que lo han hecho famoso son un arte elevado, de formas más detallistas y elípticas que las de un contemporáneo igualmente dotado, Edward Yang. Pero al contrario que éste, o quizá que cualquier otro director de fama comparable, Hou es producto de una década de actividad en los escalones más bajos del cine comercial, y las dos mitades de su carrera están relacionadas. Sin haber pasado nunca un periodo extenso fuera de la isla, es un maestro más puramente taiwanés que Yang –por no hablar del todoterreno de Hollywood Ang Lee– y su logro sólo se puede captar en su entorno, el desarrollo complejo de la sociedad taiwanesa desde la Segunda Guerra Mundial.

Hou nació en abril de 1947 en la China continental, en una comunidad *bakka* de Guangdong. Su padre fue un educador que consiguió trabajo en Taiwan en 1947, antes del éxodo de millones de personas que siguió a la derrota de los ejércitos del KMT en la Guerra Civil. La familia se instaló en la pequeña ciudad de Fengshan, al sur, y pronto se integró en la comunidad mayoritaria, los hablantes de *minnan*, de origen fujianés. Pero su cultura ancestral siguió siendo un elemento fuerte en la educación de Hou. Los *bakkas* eran un grupo itinerante que con los siglos migró desde el norte del río Amarillo hasta el delta del río Perla, en el sur de China. Su nombre significa «familia huésped», un término que transmite las dificultades y el orgullo de los migrantes perennes, que se hicieron famosos por su tenacidad y su feroz sentido de la independencia –una voluntad invencible de sobrevivir a todas las calamidades, de aceptar lo que la vida pueda traer–, los cuales tendrían una fuerte influencia en la perspectiva de Hou. Mientras crecía, siempre fue consciente de la identificación de su familia como «huéspedes» en Taiwan, en medio de muebles de bambú provisionales adecuados para su supuesta situación temporal e intentos

desesperados de la abuela de volver a su aldea natal en el continente. Pero de adolescente consiguió arraigarse en la cultura local híbrida del sur de Taiwan en la década de 1950.

Estudiante poco diligente, Hou descubrió el cine a edad temprana como una irresistible vía para escapar de la vida pueblerina. Tras pasar horas en los cines en los escasos días de permiso durante el servicio militar –continuación obligatoria del instituto bajo la dictadura del KMT– decidió labrarse una carrera en el cine y pasó tres años (1969-1972) en la Escuela Nacional de las Artes, la única escuela cinematográfica de la isla. Tras un breve periodo como vendedor de calculadoras, consiguió un trabajo en el sector y empezó a subir de escalafón, haciendo todo tipo de trabajos dispares en el estudio, aprendiendo todos los oficios, y avanzando gradualmente hasta convertirse en un director económicamente viable. Normalmente los críticos olvidan este periodo de su vida (1972-1982), y el propio Hou habla de él como la existencia indirecta de un trabajador fabril en la maquinaria del cine comercial. Pero no fue en absoluto una experiencia irrelevante en el desarrollo de algunos de los rasgos más distintivos de su posterior maestría.

Bajo el dominio del KMT sólo se podían hacer tres tipos de películas: cine propagandístico que ensalzara las virtudes morales tradicionales; épica militar vociferando el sueño de «recuperar el continente», realizada por la propia compañía cinematográfica del régimen; o géneros escapistas populares, producidos por empresas privadas, en especial artes marciales o tragicomedias románticas, ídolos de sesión matinal entrando y saliendo de un amor artificial y decorados similares. En este periodo el cine casero de Taiwan, a pesar de la baja calidad de su producción, se convirtió en exportador sustancial, produciendo en su momento culminante hasta 300 películas anuales, distribuidas en todo el Sudeste asiático. La denominada forma de las «tres estancias» –la sala de estar, el comedor y el dormitorio necesarios para todos los romances típicos– ayudó a construir una industria cinematográfica próspera, que alcanzó su apogeo a comienzos de la década de 1970. Pero sus cimientos siempre fueron frágiles, porque la censura del KMT y la incertidumbre política –el régimen aún afirmaba que estaba a punto de volver al continente– impedía la inversión a largo plazo en el sector privado, dejando el terreno libre a los buscadores de beneficios rápidos bajo cuyas directrices oportunistas la industria cinematográfica de Taiwan acabó convertida en una masa informe. Cuando el público reaccionó dejando de acudir a las salas, los productores más hábiles reinvirtieron su dinero en la industria de Hong Kong, mientras las restantes empresas locales intensificaban sus métodos cicateros. Después de que los valores de la producción interna se hundieran y las importaciones de películas estadounidenses y de Hong Kong –más tarde las series de televisión coreanas– se hicieran con la mayor parte del mercado, en 1989 se introdujeron subvenciones estatales para intentar remediar la situación, pero fue demasiado tarde. En la década de 1990 toda la economía cinematográfica prácticamente se había hundido.

Algunos años la producción anual fue de menos de 10 películas. Hoy las únicas películas que se hacen en Taiwan dependen del dinero escaso de las subvenciones o, en el caso de unos cuantos privilegiados, de la inversión extranjera.

Hou realizó sus tres primeras películas (1980-1982), todas estrenadas para las vacaciones de fin de año, mientras las recetas del aura de las estrellas y la promoción de canciones populares aún fijaban los parámetros de producción de los estudios. Pero los yerros de este cine comercial originaron algunas de las flores peculiares del estilo maduro de Hou. Los esfuerzos menos que satisfactorios de los ídolos populares y de los actores mal preparados llevaron a Hou a prestar atención a los detalles cotidianos y a los elementos periféricos de la acción; su cámara se apartaba de la escena central cuando los personajes principales no conseguían efectuar una interpretación natural, para buscar el interés emocional en otra parte. Por las mismas razones, la improvisación en escena se convirtió gradualmente en algo común, a veces eliminando por completo los guiones y los ensayos. Con el tiempo, Hou acabó dando a los actores sólo una situación o un estado de ánimo y permitiéndoles que imaginaran una respuesta natural, como si la cámara fuera invisible. Olvidando la paradoja de Diderot, a menudo los actores de Hou tenían que emborracharse realmente si el argumento así lo exigía. Las tomas largas y los planos distantes que se convirtieron en sello de sus películas también se originan en los problemas que Hou encontraba en este periodo de cine comercial. Para no desconcertar a actores inexpertos que tendían a cohibirse delante de la cámara, Hou la situaba lejos de ellos, y la dejaba rodar y rodar el tiempo que necesitaran para «meterse en el personaje», en reacción contra las tomas constantemente interrumpidas, que explicaban las interpretaciones fragmentadas y planas típicas de las producciones de estudio de aquel momento.

Mientras tanto, cambios culturales más amplios alcanzaban un punto crítico en Taiwan. La década de 1970 contempló la aparición de una influyente escuela literaria de escritores del «Suelo Nativo», partidarios de utilizar el dialecto *minnan* local en lugar del mandarín continental impuesto por el régimen del KMT, y de describir a gente normal viviendo con dificultad en los márgenes de una sociedad dominada por la cultura oficial. Los escritos del Suelo Nativo afectaron a la sensibilidad de toda una generación, y al despertar entre los taiwaneses un respeto por su propia cultura y desencantarlos de la ideología de «vuelta al continente» impuesta por el KMT tuvo consecuencias políticas duraderas. El movimiento tenía sus trampas—su elección de tema y de personajes acabó siendo limitadora—, pero influyó en los orígenes de la democracia en Taiwan. Hou tomó el mensaje con una pizca de sal: uno de los juegos comerciales de los que fue director adjunto, *La batalla entre los sexos* (1978), se burla de los escritores nativistas extremos que—incapaces de encontrar ideogramas adecuados para el sonido exacto de los coloquialismos taiwaneses— inventaban onomatopeyas con un efecto a menudo risible. Pero el cambio de dirección cultural efectuado por el director en 1983 no puede entenderse sin dicho movimiento.

Para entonces, las instituciones oficiales tenían que ajustarse a nuevas realidades externas. El reconocimiento de la RPC por parte de Estados Unidos en 1979 amenazaba con aislar internacionalmente al KMT. Entre otras medidas para protegerse de ese peligro, el régimen liberalizó su política cinematográfica. En 1980, fue nombrado para dirigir la Corporación Cinematográfica Central (CCC), de propiedad estatal, un nuevo jefe capacitado, Ming Ji, que decidió buscar nuevos talentos. Entre los contratados se incluía un joven escritor procedente del Suelo Nativo, Wu Nien-jen, que pronto encargó trabajos a Yang y Hou. Fueron esencialmente las contribuciones de éstos a dos películas producidas por la CCC, el episodio que Yang realizó para *In Our Times* [En nuestros tiempos] (1982) y el que Hou realizó para *The Sandwichman* [El hombre anuncio] (1983), los que lanzaron el Nuevo Cine taiwanés. Ambos estaban influenciados por el naturalismo literario local. Pero, tras un largo periodo de hibernación bajo el terror blanco del KMT, el entorno cultural de Taiwan se había convertido en una especie de jardín en eclosión, que despertaba a todo tipo de ideas e influencias, muchas del exterior. Gracias a la fecundación cruzada de éstas brotó el nuevo cine taiwanés. Cineastas que habían estudiado en escuelas estadounidenses volvían al país, dispuestos a hacerse notar. Nuevas revistas de artes escénicas y cine como *Ju Chang* [Teatro] y *Ying Xiand* [Influencia] tradujeron una gran cantidad de artículos teóricos. La llegada del VHS y del Betamax permitió ver películas de arte y ensayo y películas independientes japonesas y europeas. Los futuros Truffauts y Godards rebosaban de una sensación de camaradería y emoción ante la perspectiva de crear un nuevo tipo de cine. En esta compañía de entusiastas novatos, Hou era una anomalía. Apenas había oído hablar de los directores franceses, y su idea de las películas extranjeras se ceñía sobre todo a los relatos clásicos de Hollywood, entremezclados de importaciones japonesas. Por otra parte, al contrario que la mayoría de sus nuevos amigos, que nunca antes habían hecho una película, él era veterano de tres largometrajes rentables, con una década de experiencia en la industria a sus espaldas. Al principio no tenía claro si le interesaría la ruta del cine de arte y ensayo.

La escritura de Chu

En esta coyuntura, sin embargo, conoció a una autora situada en el extremo opuesto del espectro del movimiento del Suelo Nativo, que de manera fundamental le ayudó a encontrar las formas que deseaba. Chu Tien-wen era hija de un novelista y oficial del KMT nacido en el continente, y de una madre perteneciente a una familia *bakka* local bien establecida, también escritora y traductora¹. Pasando los primeros catorce años de su vida en una de

¹ La transcripción sigue la convención del sistema de Wade-Giles (el sistema de romanización desarrollado primeramente por Thomas Wade en 1895 y modificado por Herbert Giles en 1912) para los nombres o títulos taiwaneses y el sistema pinyin, aprobado en 1958 y adoptado por la RPC en 1979, en el resto de los casos.

las «aldeas de veteranos (*juan cun*) creada por el régimen para su personal militar, Chu fue una hija precoz de una familia literaria. En la adolescencia cayó bajo el hechizo de *Zhang Ailing* (Eileen Chang), la sensación literaria de Shanghai en la década de 1940, que con un estilo mágico y delicado unido a unas paradojas de tono perturbadoras provocó más admiración, imitación y controversia que ningún otro escritor chino de su época. Igualmente formativa para Chu fue la oportunidad de conocer al primer marido de *Zhang*, probablemente el único hombre al que amó de verdad, Hu Lan-cheng. Buscado por el KMT por colaborar con los japoneses en Shanghai, Hu había huido a Tokio a finales de la guerra. En la década de 1970, tras muchos años en Japón, se le permitió la entrada en Taiwan, donde pronunció conferencias exaltando la cultura «*zhong yuan*», un constructo imaginario de la cultura tradicional *han* en la llanura central de China, propagado como ideal tanto por los intelectuales frustrados como por Chiang Kai-shek.

Cautivada por la enseñanza de Hu, Chu Tien-wen se convirtió durante un tiempo en una feroz neonacionalista, pidiendo el retorno de los niveles de moral elevados y la recuperación de las normas *zhong yuan*. Junto con su hermana menor, Chu Tien-hsin, y otros amigos, creó una revista llamada *Sansan*, que pregonaba la misión de «salvar la cultura china», en un espíritu de confucianismo nuevo y no tan nuevo². El proyecto no consiguió sobrevivir sólo con lemas, y el grupo sucumbió pronto a las exigencias de una existencia más mundana. Pero la experiencia dejó una marca duradera en la evolución de Chu como escritora. Más tarde, recordando al «maestro Lan» (Hu) con afecto, Chu veía el tiempo transcurrido en *Sansan* como un punto de anclaje para su cooperación con Hou. Porque lo que su formación con la contrastante pareja de Shanghai, Zhang y Hu, le aportó fue una combinación inusual: gran narrativa saturada de historia y la delicada sensatez de los sentimientos cotidianos.

Lo que Chu aportó al cine de Hou, cuando empezaron a trabajar juntos, fue en primer lugar una *écriture féminine* que compensaba el natural machismo en el que éste había sido educado. Pero también aportó algo más, que aprendió de *Zhang Ailing*: un sentimiento especial que está casi siempre presente, sin llegar a ser nunca dominante, en las películas del director. La expresión compuesta *cang liang* tiene muchos matices de significado en chino: verde pálido, gris, rústico, envejecido, frío, de transición, en desvanecimiento. Era un término clave en el lenguaje de *Zhang*, donde normalmente se traduce como «desolado». En las obras de Chu, en las que a menudo el pasado y el presente se dislocan en un vacío común, dicha desolación se convierte a menudo en el sentimiento de una época desarticulada, en la que los personajes no consiguen encontrar el equilibrio. En la pantalla, en el cine de Hou, esa sensación está históricamente más contextualizada. Su colaboración ha sido, y es, muy estrecha. En general, la

² *Sansan*: literalmente «tres tres», en referencia, entre otras cosas, al árbol de los tres principios del pueblo, de Sun Yat-sen.

idea inicial de una película procede de Hou, que después la discute con Chu hasta que surgen entre ellos «los pilares de un puente». Tras varias sesiones de aportación de ideas, Chu escribe un tratamiento, aunque no tanto un guión gráfico como esbozos sueltos con una anotación de flujos emocionales, principalmente para el equipo de rodaje y los actores. Escritora dotada, a Chu le gusta bromear acerca de su trabajo, diciendo que es la secretaria de Hou, y que le sirve de escriba. De hecho, la relación entre ambos es claramente recíproca. Después de trabajar con Hou, las novelas de Chu se volvieron más cinematográficas; después de trabajar con Chu, el cine de Hou se volvió más literario.

Fue Chu quien puso a Hou en contacto con un texto que se convirtió en una especie de roca en el molino de ideas y sugerencias que originaron el Nuevo Cine, y que resultó vital para el descubrimiento de las formas del director. Leer la *Autobiografía* de Shen, escrita en la década de 1930, dio a éste la estrategia que necesitaba para sus propias películas³. «Tuve que desaprender lo que sabía de mis años comerciales mientras aprendía por primera vez todos esos nuevos conceptos y datos sobre el cine. No sabía qué hacer con todo ese desbordamiento de información; no era capaz de integrarla⁴.» No es que no captara todo lo que necesitaba de la refriega. Antes de editar su primera gran película, vio cómo manejaba Godard las tomas en *A bout de souffle*. Pero la verdadera revelación no fue europea, sino china. «Lo que me impresionó —decía Hou de la obra de Shen— fue la perspectiva distante que tomaba respecto a acontecimientos observados muy de cerca: tan comprensiva, tan lograda y sin embargo tan fría.» A Hou le hizo recordar sus primeras experiencias infantiles, subido a los árboles. «Así que adopté esa perspectiva y constantemente me recuerdo que debo mantener las distancias, mantenerme alejado, y ser más frío⁵.» Los orígenes de su estilo como director se encuentran en esta elección de un «desapego apasionado»: un distanciamiento crítico hacia los personajes con los que la película expresa la más profunda simpatía.

Primer ciclo

En 1983, Hou creó su propia productora y realizó *The Boys from Fenggu* [Los chicos de Fenggu], la película que estableció su estilo personal y marcó su conversión en *auteur* consciente de sí mismo. Al hacerlo, dijo adiós al cine comercial, estableciendo un modelo económico para garantizar la independencia que necesitaba para su exploración artística, de modo que las comedias ligeras que su empresa producía en serie le permitían

³ Shen Congwen (1902-1988), consumado novelista y ensayista del oeste de Hunan, cerca de la frontera con Guizhou, publicó su *Congwen Zizhuan* en Shanghai en 1934; en 1943 se publicó una edición revisada.

⁴ Véase la entrevista efectuada por Emmanuel Burdeau a Hou en el volumen de *Cahiers du Cinéma* dedicado a *Hou Hsiao-Hsien*, París, 1999, p. 66.

⁵ En la película de Olivier Assayas *HHH-portrait of Hou Hsiao Hsien*, 1997.

hacer sus propias películas. Hoy es único propietario de la sucesora de esa empresa, 3H Film, que ya no necesita recurrir a la parte baja del mercado. Al comienzo su posición era mucho más precaria. Pero *The Boys from Fengguí*, realizada con un presupuesto bajo, fue popular en Taiwan y ganó el premio a la mejor película extranjera en el Festival de Nantes. Producto de un equilibrio casi milagroso entre creatividad consciente e inconsciente, ha seguido siendo su película favorita hasta la fecha. Con ella se hizo un nombre.

También había encontrado la forma que produjo tres continuaciones casi perfectas: *A Summer at Grandpa's* [Un verano en casa del abuelo] (1984), *A Time to Live and a Time to Die* [Tiempo de vivir y tiempo de morir] (1985), y *Dust in the Wind* [Polvo en el viento] (1986). El tema de estas cuatro películas es el crecimiento, y se pueden considerar un conjunto, aunque cada una de ellas supone un logro específico⁶. Su tema común es una juventud a la que nunca vemos traspasar el umbral de la madurez. Repetidamente, el servicio militar cae como una guillotina sobre los protagonistas, cortando la narración de su desarrollo. Espíritu elevado, camaradería, una sensación de aventura, inocencia y torpeza se captan con vívida ternura. Todo ello, por supuesto, define buena parte del cine de juventud en todo el mundo, por lo que, si la obra de Hou es tan específica dentro de su género, se debe en parte a la descripción que hace de las relaciones entre sexos y entre generaciones. Los muchachos de sus películas desean a las muchachas elegidas, pero, aunque la atracción es mutua, no hay contacto físico –ni siquiera el más ligero o tímido abrazo– y mucho menos una realización sentimental. No de manera melodramática, sino austera y discreta, el patrón es invariablemente la frustración y el desengaño.

Aún más llamativo es que la experiencia de los jóvenes esté enmarcada por la presencia de los viejos. La puerta de la muerte siempre está abierta, y el destino de los padres mide el tiempo de sus hijos. En *The Boys from Fengguí*, el padre del personaje principal es un minusválido con lesiones cerebrales, cuyo destino persigue al hijo: en el cine, en los garabatos, en la carta final que anuncia su muerte. En *A Summer at Grandpa's* es la peligrosa enfermedad de la madre la que exige que se aleje a los niños enviándolos al campo. Los puntos de inflexión estructurales y emocionales de *A Time to Live and a Time to Die* son la muerte del padre, de la madre y –en un amargo final lleno de autorreproche– la abuela. En *Dust in the Wind* es el recuerdo del accidente minero del padre el que todavía hace desfallecer al hijo. El cine de Hou respeta indefectiblemente a los ancianos, cuya generosidad moral increpa más de una vez al egoísmo y a la absorción en sí mismos de sus vástagos. Aunque los jóvenes siguen siendo el centro de su atracción imaginativa, no la monopolizan, y sus decepciones o confusiones están característicamente intercaladas por

⁶ *Growing up* fue, de hecho, el título de la primera película en la que trabajó junto con Chu, sin dirigirla, también estrenada en 1983.

la situación más trágica de sus mayores. La tensión entre ambos llega al extremo en *A Time to Live and a Time to Die*, retrato de la propia niñez de Hou, en la que la enorme vitalidad física de la juventud, aunque desorientada o violenta –jugar, correr, pelearse, desear–, está contrarrestada por los movimientos lentos, la decadencia y por último la agonía de los viejos, provocada por la enfermedad o la senilidad.

Las películas están ambientadas en pequeñas ciudades situadas en zonas rurales, y en familias modestas: profesores, funcionarios de los escalafones más bajos, obreros. Cuando los personajes llegan a una ciudad, la escena nunca es una oficina contemporánea o un rascacielos, sino puestos callejeros, pequeños talleres y servicios de reparto, como mucho una fábrica. A mediados de la década de 1980, Taiwan ya poseía complejos industriales avanzados, una clase media próspera y una vida metropolitana vigorosa, pero en su mayor parte estaban ausentes de una existencia provinciana situada aún al borde de la modernidad. En la primera película de la secuencia, aquellos cuyas aventuras sigue ni siquiera son del propio Taiwan, sino de las islas Pescadores, a unas cincuenta millas en el estrecho de Formosa. La visita desde este lugar remoto al puerto de Kaoshiung forma la trama deambulante de *The Boys from Fenggui*, en la que un trío pasa el tiempo en casa en altercados triviales y fútiles acercamientos al sexo opuesto, antes de marcharse a la ciudad, donde se albergan en casa de un amigo, son estafados por un pillo callejero, consiguen trabajo de vendedores callejeros o en una fábrica, y –en el caso del personaje principal– experimentan un amor imposible por la novia de un vecino, antes de ser reclutados para el ejército. La película es lo contrario a una *Bildungsroman*. No se indica ningún rito de paso; no se enseña ni se aprende ninguna lección vital. La corriente fluida e irregular de incidentes y viñetas se acerca más a la picaresca.

Estilos

En *The Boys from Fenggui* se perciben ya varias características del estilo de Hou: tomas largas, cambios inexplicados de escena, repentinas imágenes fijas de paisajes. Sobresalen dos secuencias notables y de tomo opuesto. En las costas isleñas de su casa, se muestra a cuatro muchachos practicando el juego chino de piedra-tijera-papel, en un plano medio completo. Después la cámara redimensiona la escena con un plano más cercano, enfocando a dos de ellos, que se pelean al lado de una ola que rompe, casi a punto de caer al mar. Después retrocede al plano medio y muestra a los cuatro bailando y pavoneándose con las aguas encrespadas del océano al fondo. En el siguiente plano, vemos a los cuatro a una distancia algo mayor, flanqueados por dos puertas en primer plano y con la cámara evidentemente reposicionada en una cocina interior. Por el momento no se han ofrecido claves de por qué estos jóvenes sin camisa hacen cabriolas sobre sí mismos tan alegremente. Después, una posición inversa de la cámara nos da la respuesta, mostrando en el espacio interior a una chica que mira la escena con

silencioso placer y disfrute. Cuando nos damos cuenta del propósito de todo este despliegue del cuerpo masculino –una hermosa subversión del «ser mirado» del otro sexo–, la secuencia acaba con un plano distante en una nítida diagonal a la escena, como tomada desde algún lugar en el propio océano, en la que la chica se vuelve de nuevo invisible y las figuras ahora disminuidas de los chicos pueden verse de perfil, todavía pavoneándose y coqueteando delante de la casa, pero en una reducción que tiñe de patetismo su actuación. Una secuencia asombrosa en la que los tres alegres compinches del campo son estafados al comprar entradas para «una película en color europea en pantalla grande» invierte este giro. Esperando ver una película porno, suben once pisos de una torre inacabada, sólo para encontrarse en un crudo suelo de cemento, contemplando entre las paredes vacías un panorama espectacular de la ciudad. Mientras la miran con un asombro decepcionado, el irónico anticlímax se invierte: el chiste práctico es tan increíblemente real que se convierte en una especie de manifestación surrealista, más edificante que desmoralizadora.

La siguiente película de Hou, *A Summer at Grandpa's*, se aparta un poco de la primera. Basada en los recuerdos de niñez de Chu Tien-wen, no en los de Hou, registra las vacaciones pasadas por dos niños de la ciudad, hermano y hermana, con sus abuelos en una pequeña comunidad rural *hakká*⁷. La casa, dominada por un patriarca médico, es relativamente grande, y ocupa una hermosa mansión del periodo japonés. Un tío granuja, liado con una joven local, los amigos matones de ésta, algunos campesinos y la loca de la aldea componen los personajes dramáticos. Los acontecimientos se perciben desde la perspectiva de los niños, y aunque al niño se le da la voz narrativa principal, es su hermana menor –rescatada por la loca, que después inadvertidamente está a punto de matarla– la que tiene la última palabra emocional. La atmósfera de la película es más ligera y humorística que en el resto de la obra de Hou, a veces casi con un toque del primer Renoir. Visualmente, también es su obra más lírica. En ella empezó a desarrollar su estilo distintivo de puntuación cinematográfica –repentinos cuadros de cielo o tierra, composiciones fijas de tejados o arrozales, desligados de la acción– con más libertad que antes. Para otras secuencias, cuando la acción se acelera empleaba una cámara móvil, con panorámicas deslizadas o planos desde ángulos elevados, como árboles o balcones, característicos de su obra posterior. Lo que persiste es la belleza serena de sus planos estáticos.

Recuerdos

Si *The Boys from Fenggui* es una picaresca y *A Summer at Grandpa's* es una obra idílica, *A Time to Live and a Time to Die* es en conjunto más oscura⁸.

⁷ La prefectura de Miao Li, poblada principalmente por *hakkas*, está al noroeste de Taiwan.

⁸ El título en chino es *Tongnian Wangshi* [Recuerdos de la niñez]. El título en inglés causa confusión por su similitud con el de la película de Douglas Sirk, *Tiempo de amar, tiempo de*

La voz de Hou anuncia al comienzo que la película será autobiográfica, mientras vemos a través de una puerta de la casa familiar a su padre sentado a una mesa, y la voz superpuesta en primera persona explica cómo llegó de Guangdong a Taiwan en 1947 y después hizo que la familia se reuniera con él, introduciéndolos ilegalmente a todos en la isla cuando el comunismo triunfó en el continente. El relato está, por lo tanto, imbuido de historia desde el comienzo. Poco después, se puede ver pasar un desfile de soldados a caballo, mientras la radio anuncia a todo volumen las noticias sobre los enfrentamientos aéreos en el estrecho. Una carta de los parientes cuenta los sufrimientos de un hijo que se quedó en el continente, lo cual provoca los lamentos de la madre de Hou. La siguiente escena muestra niños mojando un sobre para quitarle los sellos, y pegándolos en una ventana, donde el agua que rezuman se convierte en símbolo de la tragedia familiar: los sellos exudan sin saberlo tristeza contra el cristal traslucido del fondo, y vierten lágrimas incontrolables por todos ellos.

Dividida en dos partes, la película sigue primero la niñez de Hou hasta la muerte del padre, cuya aparente lejanía hacia sus hijos —explica mucho después la madre— se debe al temor a contagiarles la tuberculosis que sufre, y que no les ha confesado. La segunda mitad retrata a un adolescente inadaptado, enredado en crecientes dolores, mientras su hermana mayor se ve obligada a abandonar una carrera, la madre cae mortalmente enferma, y la abuela —a la que siempre se ha sentido más cercano— muere poco después completamente abandonada. En cuanto a la forma, el relato es esencialmente un recuerdo de familia cerrado. La cámara rara vez se aventura más allá de los interiores de la casa o del colegio, o de los caminitos cercanos. No hay panoramas de la naturaleza, ni planos de un escenario más amplio. El centro de control está en la evolución del propio Hou, pero hay poco indicio de complacencia o narcisismo, y la redacción conjunta del guión asegura un equilibrio entre las voces femeninas y masculinas. Mientras asistimos a la admisión de Hou en una escuela de secundaria local, oímos el soliloquio de su hermana lamentándose de que le impidan ampliar su educación, incluso después de aprobar un examen de admisión muy competitivo en la mejor escuela femenina de Taiwan. Cuando el padre muere, la madre de Hou se hunde en el dolor. Más tarde, reflexionando sobre el pasado, le cuenta a la hija algo sobre las durezas de su vida de casada, porque no pudo casarse con el hombre que había escogido en un principio y descubrió demasiado tarde la enfermedad de su marido. «La salud es la única realidad», dice con tristeza, sin ser consciente de que pronto perderá la suya. El episodio forma un tránsito a la siguiente fase de adolescencia rebelde de Hou, ahora lleno de testosterona.

La segunda mitad de la película comienza con un Hou adolescente subido a un árbol, escupiendo pulpa de caña de azúcar, y mirando hacia quie-

morir (1958), basada en la novela de Erich Maria Remarque *Zeit zu leben und Zeit zu sterben* [Tiempo para vivir y tiempo para morir] (1954).

nes se encuentran en la pequeña plaza pública situada delante del templo. Muy pronto entendemos que se ha convertido en un *liumang* –pequeño matón– que acosa a compañeros y aldeanos por igual. *A Time to Live and a Time to Die* nos muestra la evolución de un *liumang* en ciernes, cuando el inepto Hou se ve impulsado a varios choques con la autoridad. En una de las escenas de la sala de billar (el lugar favorito de Hou para pasar el tiempo de joven), provoca a veteranos militares al golpear las bolas y seguir jugando mientras la radio anuncia la muerte del vicepresidente del KMT. Como otros adolescentes, pasa la pubertad con momentos de vergüenza (lavar la ropa interior después de una eyaculación involuntaria), ritos de paso (perder la virginidad con una prostituta), y salidas arriesgadas para el exceso de energía (afilarse un machete en preparación para interminables riñas entre bandas). Perder el tiempo y comportarse como un semidelincuente es simplemente una de las cosas naturales que un adolescente en estas circunstancias podría hacer. La experiencia no se idealiza. Está secuenciada por tres miradas inolvidables, clavadas en el recuerdo de Hou: la mirada de incredulidad de su madre golpeada por el cáncer, porque ha sido capaz de jugarse el dinero que la familia tenía para comer; la mirada de asombro de su hermano mayor cuando Hou se derrumba en el entierro de la madre; y la mirada acusadora del director de pompas fúnebres cuando descubre el cadáver en descomposición de la abuela muerta. La película termina con su incapacidad para entrar en la universidad, y el golpe sordo del reclutamiento.

Menos es más

Un año después, la forma de *Dust in the Wind* difiere de nuevo, esta vez aproximándose a una elegía. Más tranquila y melancólica que sus predecesoras, sin ninguno de sus brotes de exuberancia, se basa en un episodio de la juventud de Wu Nien-jen, y por primera vez está ambientada en el norte de la isla, con interludios en Taipei. En esbozo, la trama es sencilla. Ah-wan y Ah-yun, dos jóvenes enamorados desde la niñez, abandonan la aldea minera cuando el chico decide no entrar en la universidad, sino buscar trabajo en Taipei, contra el consejo de su padre, minero herido, que secamente le advierte que «la vaca siempre encuentra un arado del que tirar». En la capital, Ah-wan consigue trabajo de repartidor, le roban la motocicleta prestada, y se vuelve a la aldea sin nada de dinero, dejando a Ah-yun en su trabajo de cortadora de vestidos. Llamado para el servicio militar, lo envían a Quemoy⁹. Tras dos años en este yermo puesto de avanzadilla, descubre que ella se ha casado con un cartero. Licen-

⁹ Quemoy (Jinmen) fue base militar adelantada del KMT en un grupo de islas situadas frente a las costas de Fujian, 150 millas al oeste de Taiwan. Durante muchos años estuvo sometida a bombardeos periódicos desde el continente, y en agosto de 1958 se convirtió en centro de una crisis internacional entre la RPC y Estados Unidos que condujo al despliegue de la Séptima Flota estadounidense en los estrechos. Desde enero de 2001 se ha permitido el viaje directo limitado a la RPC y el comercio con la misma.

ciado, vuelve a casa, sin futuro ni esperanza, para encontrarse a la madre profundamente dormida y al abuelo repitiéndose en el jardín.

En *Dust in the Wind* el protagonista es esencialmente pasivo, de hecho, hasta que lo abandonan, casi átono; la chica es sometida y reticente. Ambos parecen incapaces de dar sentido a sus vidas, como indica el título. Pero la aparente familiaridad de un relato clásico de inocentes campesinos perdidos en la gran ciudad se deshace sutilmente. De hecho, la pareja encuentra refugio amistoso en el estudio de un pintor. Los empleadores del muchacho lo tratan con amabilidad, diciéndole que vuelva si no consigue encontrar otro trabajo. En todo caso, es en la aldea donde percibimos la brutalidad y la explotación, cuando los propietarios de la mina castigan a los huelguistas. El viento que los dispersa a los dos es un temporal del mundo y tiene un carácter más impersonal: representado por la cárcel del servicio militar obligatorio en la más fútil de todas las guarniciones de la Guerra Fría, es una lúgubre mota desde la que se ve Fujian. La película transmite todo esto con una asombrosa economía de medios. Hou ha calificado su método narrativo de «cuerda empapada de aceite»: desarrollar la emoción y la historia hasta la mayor saturación, hasta un punto en el que los fragmentos discontinuos de ambos basten para indicar el conjunto.

El episodio del abandono ofrece un ejemplo intenso de esta técnica. Raramente se ha dado tanta fuerza al principio de menos es más, o al poder de la elipsis. La secuencia empieza con una voz superpuesta que lee una carta en la que el hermano menor de Ah-wan le revela la noticia de que su novia se ha casado, y él se echa sin expresión en la litera de un barracón. La incongruencia entre el mensaje y la imagen continúa, mientras la voz superpuesta describe la acción de la madre de ambos, en la primera visita de Ah-yun a casa después de su decisión inesperada, al darle a la chica el anillo que durante años había guardado para su futura nuera, tras lo cual Ah-yun no puede dejar de llorar. En este punto la narración se para, y la cámara corta una vista vacía del tejado de la casa contra un radiante cielo azul. Durante todo un minuto sigue un completo silencio, mientras vemos tres planos fijos: primero, un plano medio del abuelo y de la familia sentados en las escaleras y viendo incómodamente la llegada de Ah-yun; después un plano americano de ambas madres, todavía golpeadas por la ira y la incredulidad; más tarde otro plano medio, de la novia y su esposo, paralizados por la turbación pesarosa.

Hou sólo usa estos cuatro planos estáticos –uno sin ninguna figura humana– para presentar la reacción traumatizada ante un matrimonio inesperado. Los sentimientos reprimidos y la impresión muda no hacen más que acentuar el acto de fe y generosidad que no se muestra de la madre de Ah-wan regalándole a Ah-yun el anillo, para cumplir una promesa tácita que ahora sólo se puede mantener unilateralmente. La angustia, la incredulidad, la lástima y la renuencia en el rostro de todos los implicados –la chica, el marido y las dos madres– son desgarradoras. En su litera, Ah-wan pierde por fin el control, y empieza a sollozar. La secuencia acaba

con un largo plano panorámico (minuto y medio) del desolado monte bajo de Quemoy en el crepúsculo, al ritmo hipnótico de una guitarra¹⁰. Los 1.096 sobres con sello preparados por Ah-yun para los tres años que Ah-wan debe pasar en el servicio militar acaban en el suelo. Para Hou, la emoción se expresa mejor de manera indirecta, con la mirada desviada de lo que la causa, como en el vacío (*liu bai*: dejar en blanco) deliberado de la pintura china.

En consonancia con esta estética, el papel más imponente del paisaje le corresponde en la película a la afasia de los personajes de *Dust in the Wind*. La famosa secuencia inicial, tomada desde un pequeño tren que se mueve en completa oscuridad hacia una diminuta apertura de verde, saliendo a un valle estrecho y frondoso con un sol deslumbrante, para volver a introducirse en la oscuridad, con el único sonido de sus ruedas en las vías, ejerce de «correlato objetivo» del viaje de la vida que se avecina. En toda la película, los puentes, las señales ferroviarias, las cumbres de los montes, forman una serie de cuadros luminosos y siniestros. Al final, mientras Ah-wan se desploma sin palabras en el suelo, mientras su abuelo le dice que ese año ha habido muchos tifones, que han dañado las cosechas de batatas plantadas en las laderas —la cosecha no será buena—, la cámara gira 180 grados hacia el mar que tienen a sus pies. La última imagen es la del verde de las laderas de la montaña, el azul oscuro del agua, una banda de azul radiante del cielo y por último, comprimiendo todo el encuadre, una enorme masa de nubes gris oscuro, que cuelgan completamente inmóviles en el aire.

Gente flotante

Dust in the Wind concluye el primer ciclo cinematográfico de Hou. Al año siguiente cambió el escenario natural por la vida en la gran ciudad, en una película centrada por primera vez en un personaje femenino, la cual trata de las dificultades de los hijos de veteranos militares procedentes del continente¹¹. Retratando una disfuncional familia *juan cun* de Taipei —padre ausente, hermano delincuente, la soñadora protagonista que se refugia en el mundo fantástico de las tiras cómicas y la egiptomanía—, *Daughter of the Nile* [La hija del Nilo] (1987) intenta captar los problemas, los placeres y la indeterminación de la juventud urbana, pero no lo consigue. Poco en esta obra artificiosa e incoherente, más literaria que cinematográfica, permitía prever las creaciones posteriores. Porque ese mismo año Chiang Ching-kuo —el dictador de la isla desde 1973— levantó la ley marcial, en vigor desde 1947. En una atmósfera más libre, podían mencionarse

¹⁰ La banda sonora de *Dust in the Wind*, obra del compositor novel Chen Ming-chan, «compuesta con una guitarra de veinte dólares», obtuvo un premio en el festival de Nantes. La adaptación que Chen hace de una canción popular de la década de 1930, *Farewell Harbour*, sería posteriormente el tema de *Puppetmaster*, de Hou.

¹¹ A veces los miembros de esta segunda generación —*juan cun zidi*— fueron tachados, de manera estereotipada e injusta, de delincuentes juveniles.

se temas hasta entonces tabú, aunque la censura se mantuvo activa, y al principio los límites de lo permitido no estaban en absoluto claros.

Históricamente, el más prohibido de todos los temas era el crimen fundador del régimen del KMT en Taiwan, que había conducido a la imposición de la ley marcial: las masacres cometidas por las fuerzas continentales después del levantamiento de la isla contra el régimen oportunista, desencadenado por el trato brutal dado a una anciana cigarrera el 28 de febrero de 1947, al que universalmente se hace referencia como el incidente del 28 de febrero. En las nuevas condiciones, Hou, colaborando estrechamente con Chu y Wu, decidió hacer una película sobre estos sucesos reprimidos.

Antes de tomar esta decisión trascendental, sin embargo, había desarrollado ideas para otro tema que lo había atraído durante mucho más tiempo, la saga de una familia mafiosa. A finales de la década de 1990, revisitando los lugares por donde él andaba de joven para el documental *HHH* de Assaya, Hou recordó una senda peligrosa que no tomó. Ante un templo local en el que malgastó sus años de joven delincuente, se pregunta cómo habría sido su vida de matón local, si no hubiera elegido el cine, o no hubiera sido elegido por el cine. Pero en él queda una identificación con el mundo del *liumang*. Para entender por qué, es útil la historia del término. Si bien la palabra *liu* significa sencillamente «flotante», la etimología de *mang* puede retrotraerse a personas anónimas, sin posición, rango o sentido de la pertenencia a la sociedad, que ya figuran en *Las odas* (siglo III a.C.). El significado contemporáneo de *liumang*, por su parte, sugiere una mafia clandestina sin rostro que extorsiona a la comunidad local con un espíritu de fariseísmo matón. Característica de esta subcultura, que típicamente florece en periodos de debilitamiento del gobierno central o de transición de soberanías, es la declaración airada del patriarca de la mafia a la policía en la película que Hou hizo entonces:

Sí, mi hijo y yo somos *liumang*. ¿Por qué nos hicimos *liumang*? Por el bien de todo el distrito. Los japoneses dijeron que yo era un *liumang*. ¿Yo un *liumang*? Sólo intentaba ayudar al distrito, convirtiendo los problemas grandes en pequeños y haciendo desaparecer los problemas pequeños. Nunca me llevé nada de nadie. Ni una brizna de hierba. Así que todas las bandas locales me apoyaban.

28 de febrero

Aproximadamente al mismo tiempo, Hou barajaba también la idea de hacer una película sobre la llegada a Taiwan de un periodista de Hong Kong después de la guerra. Ambos proyectos dejaron su poso en la obra maestra que realizó a continuación. Una vez tomada la decisión de hacer una película política sobre el 28 de febrero, un punto de inflexión en la historia taiwanesa contemporánea, Hou y sus colaboradores se dispusieron

a realizar la investigación —en su caso un verdadero trabajo autodidacta— sumergiéndose en documentos, recuerdos y entrevistas sobre el periodo. El resultado fue una película diferente a todas las realizadas hasta entonces por Hou. *City of Sadness* [La ciudad de la tristeza] (1989) tiene una narración mucho más complicada, entretrejiendo gran número de personajes en una trama intrincada que cualquiera de sus otras películas. En retrospectiva, Hou ha dicho que la película es «demasiado directa y obvia», pero es difícil de imaginar sin la experiencia de verla. Los espectadores que la ven por primera vez a menudo se sienten desconcertados por los aspectos inexplicados de sus personajes, la brusquedad de los cambios de un grupo o escena de acción a otro, y la oblicuidad de las conexiones entre los acontecimientos personales y públicos de la línea argumental.

Iniciándose el día de la rendición japonesa en la Segunda Guerra Mundial —la voz del emperador en la radio anunciándola es lo primero que oímos—, la película sigue los destinos de una familia mafiosa, el clan de los Lin, en un pequeño puerto marítimo, y de un hermano y una hermana de procedencia más culta (conservan su nombre japonés: Hiroe e Hiromi) que viven en una ciudad minera cercana. Los dos grupos se relacionan a través del hijo más joven de la familia Lin, Wen-ching, fotógrafo sordomudo, amigo del hermano y enamorado de la hermana, una enfermera local. Con la desaparición de los gobernantes japoneses de la isla, nuevas oportunidades de contrabando y otros chanchullos atraen a Taiwan a bandas del continente que invaden el territorio local de los Lin. En los conflictos posteriores, bandidos de Shanghai torturan a uno de los hermanos menores de Lin y finalmente asesinan al mayor, el cabeza de la banda familiar. Entrecruzando su destino, Wen-ching es atrapado en la represión que siguió a la revuelta nativa contra el KMT después del incidente del 28 de febrero, escapando por poco a la ejecución. Incapaz de unirse a la resistencia en los montes, en la que su amigo participa activamente, se casa con la hermana de Hiroe, con la que tiene un hijo. Pero la guerrilla es barrida y él detenido. Al final de la película, todos los hermanos Lin están muertos o discapacitados. Sólo sobreviven el anciano patriarca, las mujeres y los niños. En el último plano aparece el comedor con vidrieras, en el que se ha vivido gran parte de la vida de la película, ahora vacío. El final es un comunicado conciso, con ideogramas blancos sobre fondo negro, registrando la caída del continente ante el PCC, y el traslado de la capital del KMT a Taipei en diciembre de 1949.

Esta narración extremadamente compleja y cargada de detalles históricos está compuesta de capas superpuestas pero interrelacionadas. La tragedia de los cuatro hermanos de la familia Lin, cada uno muerto de manera distinta, está hilada por la historia de amor aparentemente simple entre la enfermera y el sordomudo, cuyas interacciones quedan entonces revestidas de contiendas entre varios clanes y grupos de interés locales, que a su vez están inmersos en la revuelta política del 28 de febrero y su sangrienta secuela. El entrelazamiento de estos dramas se transmite en un Babel de idiomas y dialectos diferentes: en distintos momentos escuchamos

japonés, *minnan*, shanghainés, mandarín y cantonés. Sobre esta barahúnda de lenguas, hay un contraste general entre el tono masculino y el femenino. Las amenazadoras voces masculinas con acentos indescifrables, que emiten anuncios públicos –las radiodifusiones de Chen Yi, el gobernador militar de Taiwan responsable de las masacres, crujen con dureza en la pantalla–, contrastan con la suave voz femenina superpuesta que lee el diario y las cartas de Hiromi, refugio de las reflexiones y los sentimientos íntimos. *City of Sadness* fue la primera película taiwanesa sincronizada en lugar de doblada. Como el actor Tony Leung no sabía hablar *minnan*, Hou, en un golpe maestro, lo convirtió en sordomudo. El cortejo entre los dos jóvenes enamorados se efectúa casi por completo en caligrafía sobre papel. Como en paralelo, el uso de títulos, intertítulos y subtítulos se convierte en otro elemento sintáctico de la película, como una puntuación rítmica de la narración. Junto con una magnífica serie de paisajes estacionales, forman parte de su ritmo impecable.

Visualmente, *City of Sadness* llevó a nuevos niveles artísticos los años de desarrollo de Hou en las habilidades de la fotografía de foco profundo, para presentar la acción en planos múltiples. Un ejemplo puede servir, entre otros muchos. Repetida en toda la película, una vista reafirmante de posiciones de cámara ligeramente reencuadradas mira hacia un comedor y una sala de estar posterior, en un eje perpendicular. El primer plano del fotograma está estrechado y flanqueado por dos puertas abiertas, que sugieren una cocina situada detrás de la cámara, aunque el interior de la cocina sólo se muestra una vez, más adelante. Separada por una vidriera, en el segundo plano más alejado hay una sala de estar con un altar familiar y un santuario ancestral, destinado a área ceremonial. El espacio del plano intermedio está ocupado por una gran mesa redonda donde los miembros de la familia se reúnen para las comidas diarias. Los personajes entran y salen del comedor, preparando o terminando la comida, en un *continuum* de vida en el que todos sencillamente prosiguen sus actividades cotidianas. Por contraste, el espacio ceremonial de la sala dedicada al altar familiar del fondo, normalmente vacío, sólo se llena en ocasiones excepcionales: recibir un inválido herido (el tercer hijo) o celebrar una boda apresurada (tras el repentino asesinato del primer hijo; la costumbre la exige a los cuarenta y nueve días de la muerte de un miembro de la familia). La vista transparente conecta el orden ancestral de un linaje continuo –pero también las múltiples interrupciones trágicas de la vida– con el plano medio de un comedor que funciona flexiblemente, en el que los altibajos del clan se indican normalmente por el número de personas que comen a la mesa, en la única zona estable que reúne a la familia Lin. El plano de sujeción que Hou utiliza para esta recesión –aparece doce veces en la película– aporta una extraordinaria interacción de información visual, progresión narrativa y significado simbólico.

Otro motivo de la película aún más cargado son las fotografías tomadas por Wen-ching. Hay cuatro: una imagen colectiva de la familia Lin para conmemorar la apertura de un nuevo tugurio ominosamente llamado Pe-

queño Shanghai; una escena de exterior que registra el único momento completamente feliz de la película, la primera cita entre Wen-ching e Hiromi; una secuencia de graduación; y la última y conmovedora foto que Wen-ching, poco antes de que se lo lleven, toma de él mismo, Hiromi y el hijo recién nacido. Consciente de que es probable que éste sea el único recuerdo que pueda darles de una felicidad poco duradera juntos, se toma tiempo para peinarse con cuidado y aparecer con su mejor aspecto, retrasando y al mismo tiempo preparando un momento que sabe que se desvanecerá. En la foto, el pequeño trío parece congelado en la tristeza. Más en general, la incapacidad de Wen-ching para hablar representa a la isla en sí, y el destino del personaje es el signo de lo que la isla ha soportado en silencio a causa de otros. El gigantesco hermano mayor, el jefe *liumang*, expresa la desgracia profundamente sentida de una Taiwan colonizada que no puede articular: «Qué desgraciados somos los isleños, primero los japoneses y después los chinos. Comidos por todos, acosados por todos, pero sin la simpatía de nadie».

Polémica

Evitando la oficina de censura del KMT, Hou envió la copia definitiva de *City of Sadness* directamente al festival de Venecia, donde obtuvo el León de Oro, el primer gran reconocimiento internacional logrado por una película en chino. Tras un tempestuoso estreno en Venecia, alcanzó un récord de venta de entradas en su país de 2 millones de dólares, equivalente a la asistencia del 50 por 100 de la población de la isla, una película de arte y ensayo con un enorme éxito de taquilla que ponía en duda la categorización y las predicciones de mercado¹². El éxito internacional y de taquilla, sin embargo, no supuso una recepción unánime de *City of Sadness* en Taiwan, donde la respuesta fue al tiempo tumultuosa y desequilibrada. Allí el estreno de la película se encontró con una descarga de críticas de expertos y periodistas, que la acusaban de capitulación evasiva. Para los críticos, el imperdonable fracaso de Hou era el haber omitido cualquier representación directa de los grandes episodios de la propia revuelta del 28 de febrero. «Cada vez que está a punto de surgir un problema político –escribió un experto indignado–, el plano cambia inmediatamente de la verdadera opinión política y de la violencia a los montes, el océano y los barcos de pesca, utilizando la belleza de las montañas o del paisaje para desplazar el problema y situarlo equivocadamente¹³.» Una condena com-

¹² La película fue producida por ERA, una empresa fundada por el inconformista de los medios Chiu Fusheng, que hizo su fortuna consolidando los canales de distribución para alquileres de vídeo a comienzos de la década de 1980. Hijo también de una aldea de veteranos, Chiu fue fundamental para fomentar la cooperación entre ambos lados del estrecho, produciendo películas como *La linterna roja* (1991) de Zhang Yimou –para la que Hou fue asesor de época–, así como otras películas de arte y ensayo, antes de trasladarse a cadenas televisivas.

¹³ LIAO PING-HUI, «El abandono de la historia. Replanteamiento de *City of Sadness*», en Mi Zou y Liang Xinghua, *Xin Dianying* [La muerte del nuevo cine], Taipei, 1991. Véase también LIAO,

pleta al KMT y una representación transparente de los acontecimientos se consideraba necesaria para un crimen tan atroz. Se dio mucha publicidad a un documental que Hou había producido dos años antes para el Ministerio de Defensa, *Todo por el mañana*, y los ataques contra él se recogieron en un volumen ideologizado y parcial, titulado *La muerte del nuevo cine*.

La culpable, en opinión de estos atacantes, era la estética discursiva de Hou, que no había conseguido afrontar directamente el núcleo traumático de los acontecimientos. Pero él siempre había evitado el relato directo y poner las cosas demasiado claras: «Nada es peor que incluir algo por el bien de la exposición o de la explicación»¹⁴. Por lo general, el suyo es un método de substracción. El guión de *City of Sadness* se publicó antes de que la película se estrenara. Contenía 91 escenas, de las cuales la película sólo muestra 66. Observando constantemente una poética de lo indirecto, Hou recortó las escenas demasiado obvias o demasiado forzadas. El guión deja claro por qué el tercer hermano de Lin enloquece dos veces, algo que la película trunca sin preocuparse por la dificultad que el espectador pueda tener para seguir la narración. Incidentes como el del soldado agradecido que acude a expresar su deuda con el segundo hermano, médico de profesión, se quitaron por moralistas. Las sinécdoques de Hou se resisten a alimentar al público al estilo Hollywood. La transparencia y la causalidad ocupan un escalón bajo en su programa estético. A menudo las tomas largas excluyen otras más numerosas, lógicamente consecutivas y más cortas. Como resultado, los personajes pueden aparecer o desaparecer sin explicación, mientras que se omiten deliberadamente claves importantes.

Al cortar la escena principal de los soldados que apalean a una anciana cigarrera –la mecha que encendió la conflagración del 28 de febrero– y permitir que el choque central de los acontecimientos aparezca sólo en refracción, Hou fue fiel a sus principios de composición tradicionales. Pero su efecto se ve ampliado en *City of Sadness* por dos aspectos de la película que la distinguen de sus predecesoras. Uno es la ambición y la complejidad de la trama, que hace que sus elipsis resulten más atrayentes e imperativas. El otro es la centralidad de la violencia en el relato. Inherentemente, la violencia es espectacular, como sabe cualquier espectador de una película de acción, causando una ruptura sensacional, calculada para fijar o secuestrar la imaginación, con el transcurso ordinario del mundo. Típicamente, su impacto en la pantalla es todo lo que el arte de Hou se propone evitar. La solución que el director utiliza para abordarla, desde el comienzo, es la de acentuar los procedimientos de su manejo de la cámara. Moderadamente, ya en una escena de *The Boys from Fenggui*, pero de

«Rewriting Taiwanese National History: the February 28 Incident as Spectacle» [La reescritura de la historia nacional taiwanesa. El incidente del 28 de febrero como espectáculo], en *Public Culture* V, 2 (1993), pp. 281-296.

¹⁴ Entrevista con Emmanuel Burdeau, *Hou Hsiao Hsien*, p. 80.

modo mucho más extremado y memorable en *Summer at Grandpa's*, filma los enfrentamientos físicos desde la distancia: en la segunda, una brutal paliza en un campo soleado se presenta en un plano tan largo que las figuras y los golpes parecen gesticulaciones minúsculas frente a la escala del decorado: la violencia se silencia y se hace casi abstracta, como si ocurriera en otro mundo, disminuido pero por ello más impactante.

City of Sadness emplea otros mecanismos de oblicuidad: no vemos matanzas ni cadáveres, sino camilleros a los que se les pide que se apresuren a llegar al hospital; no hay pelotones de fusilamiento, sino el rostro del mudo que sabe lo que están haciendo, aunque no lo oiga. Pero ninguna secuencia es tan enérgica como la escena en la que una pelea entre bandas se desata de repente con un destello de navajas y frenéticas caídas de cuerpos, en una persecución por un pasillo y un interior cerrado; un estallido de violencia más aterrador aún por estar rodado desde considerable distancia, de manera fría y casi neutral, como si fuera una mera parte del decorado circundante, que en el fotograma ocupa más espacio que los desesperados antagonistas que luchan al final de nuestra línea de visión.

Esa presentación comedida es lo que convierte a *City of Sadness*, al evitar cualquier alusión política directa, en una de las películas políticas más grandes –quizá la más grande– jamás rodadas. Es un logro del arte de Hou, y es independiente de sus opiniones personales en aquel momento o desde entonces. Parte de la razón por la que se atacó a la película cuando se estrenó es que se mostraba implícitamente, en una escena en la que Wenching está a punto de ser golpeado porque su mudez se confunde con la incapacidad de un chino continental para hablar *minnan*, el peligro de las reacciones puramente nacionalistas contra la opresión del KMT, frente a los ideales socialistas que inspiran la resistencia en los montes. Pero el efecto político de *City of Sadness* fue ciertamente el de acelerar la descomposición del sistema de mentiras oficiales contra el que los críticos de Hou se habían rebelado, y así contribuir por fin al establecimiento de la democracia en Taiwan¹⁵.

Drama, sueño, existencia

En la cumbre de sus capacidades, Hou se retrotrajo más en el tiempo con su siguiente película, que recuerda los primeros años del titiritero Li Tien-

¹⁵ Lee Teng-hui (1923-) sucedió a Chiang Ching-kuo como jefe de Estado en 1988, y como dirigente del KMT presidió la posterior democratización de Taiwan, convirtiéndose en el primer presidente directamente elegido de cualquier sociedad china en 1996. En sus primeros años como gobernante, el respaldo de Lee a las artes taiwanesas, incluidos el teatro de marionetas y el cine, fomentó una consideración mutua entre Lee y Hou. Más tarde, cuando el primero se convirtió en una figura más partidista, creando la Liga de Solidaridad de Taiwan, de corte nacionalista radical, la actitud de Hou hacia él se enfrió.

lu, un reverenciado icono de la cultura tradicional isleña. En su grandeza como obra de arte, *The Puppetmaster* [El titiritero] rivaliza con *City of Sadness*. Pero su forma es prácticamente la opuesta. En contraste con la tensa construcción de ésta, Hou decidió liberarse de restricciones narrativas con un estilo de edición que evoca «nubes flotantes». En una película de 124 minutos, sólo hay 100 tomas, con una duración media de 85 segundos cada una. Aunque contiene una relación cronológica aparentemente directa de la vida de Li desde 1910 hasta 1945, cubriendo la mayor parte del medio siglo de colonización japonesa de Taiwan, *The Puppetmaster* puede desconcertar incluso a los cinéfilos más expertos. Recibió un Premio Especial del Jurado en Cannes por insistencia de Abbas Kiarostami, pero la película es la menos obviamente accesible de las obras de Hou para un público internacional. Como algunos misteriosos cuadros anamórficos, confunde y encanta al mismo tiempo a los espectadores. Mezclando una atmósfera general de folclore oral onírico con episodios de la vida privada agudamente trazados en su ambientación histórica precisa, la película carece de parangón en el cine mundial.

The Puppetmaster deriva de una biografía de Li Tien-lu, escrita por Tseng Yu-wen, cuyos cientos de horas de entrevistas con Li fueron transcritas y publicadas en 1991¹⁶. Originalmente ideada como documental, se transformó en largometraje debido a la escala del material que Hou tenía a su disposición. El escenario era una dificultad. Taiwan era aún una sociedad abrumadoramente rural, dominada por los japoneses. En la década de 1990, tras una industrialización muy extensa, había poco campo virgen en la isla, así que Hou rodó la película en Fujian. Era la primera vez que un director taiwanés rodaba una película en la China continental, y la cooperación a uno y otro lado del estrecho no siempre fue fácil. Una vez comenzado el rodaje, Hou se negó a ver las pruebas de rodaje y las tomas diarias hasta haber terminado toda la fotografía principal de la película y volver a la sala de edición en Taiwan (eludiendo tal vez así los problemas en el continente). Pero al no darse una segunda oportunidad para las revisiones, un audaz alejamiento de los procedimientos de trabajo normales, Hou asumió una gran apuesta. El resultado, que podría haber sido desigual, es sublime.

Un rótulo preliminar establece el tono histórico de la película, explicando que China cedió Taiwan a Japón en 1895 tras ser derrotada en la guerra chino-japonesa. La pantalla se abre entonces a una mesa redonda, rodeada de personas que llegan para celebrar el primer cumpleaños de Li Tien-lu, mientras un abuelo ensombrecido muestra con orgullo al niño a los invitados. La propia voz superpuesta de Li Tien-lu se une entonces al coro y explica por qué en vez del apellido del padre (Hsu) le pusieron el de la madre (Li), siguiendo un contrato prenupcial impuesto por la familia de ella, más rica. Sus reflexiones sobre el significado del nacimiento y del nombre

¹⁶ *Xi Meng Rensheng*, narrado por Li Tien-lu y transcrito por Tseng Yu-wen, Taipei, 1991.

acaban con una escena de tocador en la que consuelan a la madre de Li. Inmediatamente sigue un plano ligeramente inferior que mira hacia arriba en plano medio hacia un escenario vistosamente decorado con tres marionetas que representan a las tres deidades simbólicas de la Fortuna, la Riqueza y la Longevidad, haciendo tres reverencias solemnes al espectador. Sin proporcionar una conexión entre personajes o una motivación narrativa, la secuencia acaba con el ascenso de las tres deidades, poniendo fin a la representación ceremonial. Entonces aparece el título de la película: *Xi Meng Rensheng*. No «El titiritero», sino *Drama, Sueño, Existencia*.

Preludio y título introducen los tres puntos de vista que recorren la película: historias de su vida contadas literalmente por Li Tien-lu, como presentación directa de lo que le ocurrió; recreación de los recuerdos tal como Hou los imagina, en una representación narrativa de los mismos; y episodios de diversas actuaciones de marionetas y de ópera, como componente al mismo tiempo teatral y análogo de dichos recuerdos. El título indica esta relación de contrapunto entre el Drama (*Xi*) —el propio arte de Li—, el sueño (*Meng*) —la forma en que Hou dirige la escena de cumpleaños— y la Existencia (*Rensheng*), el registro que Li y Hou hacen de una vida humana en evolución. En el tapiz resultante, en el que todos los hilos son claramente visibles pero inseparables, la interpretación que Hou hace de la autobiografía de Li se resiste tanto a la visión omnipresente de una tercera persona como a un ventrilocuismo subjetivo en primera persona. Permitiendo que ambos autores se vean y se oigan, Hou creó un modo de cocreación en el que tanto el titiritero como el cineasta dirigen al espectador a sus modos de expresión específicos: Li como narrador hechizante e intérprete magistral, Hou como artista visual, elocuente en la transmisión de emociones, y director magistral.

Transcurrido un tercio de la película, en un golpe genial comparable al hecho de haber colocado a un sordomudo en el centro de *City of Sadness*, pero con el efecto exactamente opuesto, Hou asombra al espectador con la repentina aparición de un nudoso Li Tien-lu de 82 años, hablando directamente a la cámara, mientras en segundo plano vemos una obra en progreso cuando, a los 15 años, Li ayuda a construir un tejado para ampliar la residencia de montaña a la que va a llevar a su desventurada abuela. Al igual que la contravención de Homero al describir las escenas sobre el escudo de Aquiles en la *Ilíada*, el narrador deíctico rompe la demarcación entre categorías de ficción y documental, sacudiendo cualquier expectativa convencional. Cuando Li aparece en la pantalla, su voz superpuesta ya ha acompañado tres veces la representación visual de su relato, añadiendo notas a pie de página y conectando secuencias inexplicadas, por lo que esta personificación de una presencia acústica previamente incorpórea parece, al mismo tiempo, áspera, y con su inimitable sentido de la narración y del gesto. Cada aparición es fascinante.

Como en la mayoría de las biografías menores, Hou selecciona episodios significativos de las voluminosas memorias de Li. Pasamos de la muerte

temprana de la madre al maltrato que le da su sucesora, de la muerte del abuelo y su aprendizaje con un grupo de titiriteros ambulantes en las montañas, a su matrimonio y su conversión en actor cuando los japoneses prohibieron los espectáculos de marionetas en la calle. Contemplamos una lírica aventura amorosa con la joven madama de un burdel provincial; representaciones de marionetas para el ejército japonés y trabajos de propaganda bélica; el contagio de la malaria y la vuelta a Taipei al final de la guerra. En el transcurso del relato, en el que mueren nueve miembros de la familia, vemos ocho representaciones teatrales, y muchas viñetas históricas, desde el corte y la quema de las coletas casi al comienzo de la película (un acto de los japoneses para obligar a los habitantes a renunciar a un emblema de su identidad china, en sí originalmente imposición de los manchúes), hasta el desmantelamiento de un avión japonés (un acto del pueblo taiwanés reclamando su identidad china) al final.

De la narración cambiante y extraordinaria sobresalen dos rasgos. Uno es el calor romántico con el que se retrata la aventura entre Li y su amante Lietzu. Las escenas de ternura sensual y de bromas entre ellos, con éxitos japoneses de la década de 1930 sonando suavemente en la radio de fondo, son únicas en la obra de Hou. El interludio acaba cuando Li describe cómo salvó a su amante de un quiste mortalmente abultado que tenía en el labio, aplicándole un cubo de ranas cortadas en la hinchazón toda una noche, tras lo cual «nuestros sentimientos mutuos se habían tensado». A continuación vemos, desde media distancia, un breve plano de la pareja caminando por un sendero en un bosquecillo ventoso. Es la última vez que se nos muestra la relación. Sin explicación, el siguiente fotograma muestra, desde una distancia muy lejana, un puente blanco y estrecho que atraviesa una profunda garganta culminada por una masa de follaje de color verde intenso, con diminutas figuras que avanzan lentamente desde la derecha y, mientras empieza a oírse ligeramente una música marcial, otra columna de figuras diminutas vestidas de blanco avanza desde la izquierda. La cámara corta entonces para pasar a un entierro, ambientado en una llanura con montañas al fondo, que empieza con un discurso, nuevamente rodado desde considerable distancia, de un oficial japonés –oímos la voz pero no llegamos a verlo– elogiando a un soldado taiwanés caído al servicio del emperador. Otro corte abrupto, y vemos quizá la representación de marionetas más asombrosa de la película: la escenificación de la muerte de este héroe, que atacó con valentía las líneas de comunicación estadounidenses en Nueva Guinea, y la venganza que sus camaradas se toman contra los soldados que lo mataron. Cae la noche –la cámara se ha retirado mucho– mientras acaba la ceremonia, un pequeño foco de luz en la llanura oscura, con las banderas imperiales ondeando al viento, contra el perfil de los montes de color índigo.

La dignidad y la belleza de esta escena dan testimonio de la objetividad histórica con la que Hou describe el papel de los japoneses en la vida de Li, y en la de la isla. Poco después, vemos el tacto y la humanidad de un policía japonés, de modales intachables, protegiendo al hijo pequeño de

Li del castigo por incumplir inadvertidamente una normativa de pesca impuesta en época de guerra. Pero no hay apología del dominio colonial: un pelotón de fusilamiento espera a todo aquel que se pronuncie contra él. Cuando termina la guerra, Li salva a soldados japoneses de ser linchados por los taiwaneses por falsas sospechas de que han destruido reservas de arroz que podrían haberse distribuido en tiempos de hambre; mientras, los aldeanos intentan vender trozos de aluminio arrancados de un avión japonés abandonado, para pagar a su compañía teatral representaciones que expresen la gratitud a los dioses por ayudarles a recuperar su madre patria. El memorable plano final muestra a la gente trepando a un avión japonés, en un tranquilo campo bañado por los rayos dorados de un sol poniente y rompiendo el fuselaje con picos y palos.

Discordancia

La tercera entrega de historia taiwanesa de Hou, *Good Men, Good Women* [Buenos hombres, buenas mujeres] (1995), resultó un anticlímax. Planeada en cierta medida como continuación de *City of Sadness*, su tema es el Terror Blanco que siguió a la llegada de Chiang Kai-shek a la isla en 1949, cuando el KMT intentó barrer toda oposición a su gobierno. La película se basa en un libro escrito por un periodista, Lan Po-chou, *Song of the Chariots* [La canción de los carros], publicado primero por entregas en una revista nacionalista, que es una obra significativa de la «literatura sobre heridas» de Taiwan, comparable a la del continente a comienzos de la década de 1980¹⁷. Narra la tragedia de una pareja que cayó víctima del terror, un director de instituto y una enfermera (que sobrevivió y colaboró en el relato), ambos por aquel entonces miembros del Partido Comunista en la clandestinidad. En lugar de una recreación del periodo, sin embargo, Hou optó por una estructura de doble nivel en la que una actriz contemporánea ensaya una película sobre el tema, mientras en la vida real está obsesionada por los recuerdos del pasado, su novio mafioso muerto, y los faxes que un desconocido le envía con páginas del diario que le han robado. Esta enrevesada metanarración, adornada con diferentes zonas de color, es un irritante fracaso. El vínculo entre las décadas de 1950 y 1990 acaba pareciendo gratuito: las incongruencias entre una esforzada revolucionaria y una actriz desorientada son demasiado llamativas, algo que se refleja en la interpretación confusa de la actriz que supuestamente debe encarnarlas a las dos.

Confesando su propio pesar por el resultado, Hou ha dicho que si le dieran la oportunidad de volver a rodar la película efectuaría una presenta-

¹⁷ *Huang M Che Zhi Ge*, publicada por primera vez en *Ren Jian* en 1988. Hou elogió a Lan en una columna de periódico, calificándolo de persona que no teme batirse con el enemigo, y lo apoyó cuando se presentó a candidato a parlamentario diez años más tarde. El título del libro y de la película hacen referencia a la canción de despedida japonesa en la década de 1920 que la víctima política Cheng Hao-tung cantó antes de su ejecución en 1950, y que Hou y la familia de Chu grabaron para una adaptación teatral de *City of Sadness*.

ción más directa de la historia de las víctimas políticas, sin todas las exquisiteces frívolas a las que se había dejado llevar. De hecho, si *Good Men, Good Women* tiene un interés, no radica en su tratamiento, sino en la elección del tema. A mediados de la década de 1990, hacer una película que mostrara simpatía hacia los revolucionarios marxistas –los vemos discutiendo cuál es la estrategia de clase adecuada para derrocar al régimen del KMT– no era exactamente una opción mayoritaria. ¿Qué tipo de política provoca esta decisión? Está claro que al comienzo de su carrera a Hou le interesaban poco los asuntos públicos. La insensibilidad y la ingenuidad políticas iniciales quizá no difirieran demasiado de las de Zhang Ailing. Con el tiempo, trabajando con otros, y desarrollando una curiosidad cada vez mayor por el pasado, cambió. Pero su filosofía subyacente, la aceptación de lo que la vida pueda traer –«filmaré todo lo que haya bajo el sol y en la naturaleza»– no varió demasiado. El punto de vista taoísta de Li Tien-lu, con su fatalismo cósmico, tenía algo en común con el del propio Hou, creando un vínculo intuitivo entre ambos. En Hou, este elemento de aceptación se convierte en ausencia de prejuicios, permitiéndole retratar a su vez al ejército *juan cun* y a los jefes del crimen organizado, a los administradores japoneses y a los revolucionarios comunistas con el mismo ojo imparcialmente comprensivo.

El aspecto contemporáneo de *Good Men, Good Women* –la exploración de la juventud moderna– apunta a la película que le sigue, y a una preocupación que desde entonces domina cada vez más la obra de Hou. *Goodbye South, Goodbye* [Adiós sur, adiós] (1996) es claramente una *road movie* que sigue la odisea de un *liumang* de poca monta que acaba involucrado con la familia de un amigo, malgastando su vida en el cumplimiento de obligaciones absurdas, incapaz de determinar su propia dirección. Tampoco la película llega a ninguna parte, y tras muchos esfuerzos de reedición para salvarla Hou le impuso sintomáticamente un final repentino: el agotado protagonista hace que el coche se salga de la carretera a un campo de arroz, hundiéndose en una muerte inexplicable, y poniendo fin también a una aberrante excursión del director.

Trapezoide

Tras estos dos fracasos, como en reacción a su incoherencia y dispersión, Hou procedió a crear la película más radicalmente concentrada de las que ha hecho. Investigando para una película encargada por NHK Japón sobre la resistencia del héroe –o pirata– ming Coxinga, Hou se interesó por la cultura erótica de la China feudal, a la cual el joven Coxinga había sido adepto¹⁸. Para ayudar a Hou a familiarizarse con esto, Chu Tine-wen le

¹⁸ Coxinga (1624-1662) –Mori o Fukumatsu en japonés– era hijo de un pirata chino y de madre japonesa, Tagawa Matéu. El nombre chino, Zheng Cheng-gong se lo puso el último gobernante de la dinastía china ming. Heredando el ejército de piratas de su padre, luchó con-

sugirió que leyera *Historias de las flores de Shanghai* (1884-1885), una novela de la época Qing tardía escrita en dialecto *suzhou* por Han Bangqing y redescubierta por *Zhang Ailing*, que finalmente la tradujo al mandarín y al inglés¹⁹. Al leerla, Hou se sintió inmediatamente impactado por la riqueza del material que proporcionaba, y, olvidando a Coxinga, adaptó la novela al cine describiendo la vida diaria de la *maison de tolérance* de clase alta en el Shanghai del siglo XIX.

La novela de Han adopta la forma de una larga y compleja red de relaciones e interacciones entre más de cien personajes; Chu confesó que no había conseguido acabarla. De este magma, Hou destiló acontecimientos en sólo tres de los múltiples «enclaves» del *Chang San*²⁰. En uno, *Carmesí* provoca los celos de un burócrata que quiere tomarla como concubina pero se escandaliza por la infidelidad de la joven; en otro, *Perla* se une a un comerciante para sacar provecho de un doble suicidio abortado; en el tercero, *Esmeralda* compra su libertad con ayuda de otro mecenas de la casa. Los contradictorios emparejamientos de «exigir fidelidad y apoyar la prostitución», «amar y cobrar», e «independencia de la mujer y ayuda del hombre», definen el extraño universo en el que entramos. *Flowers of Shanghai* consta de nueve escenas, cada una rodada en una sola toma larga que acaba con una disolución a pantalla negra, como la división de actos en el teatro. La única excepción, añadida para aportar claridad, es un atisbo de la salida de los pies del cliente con quien *Carmesí* engaña a su admirador.

El primer plano muestra una escena de un banquete, que continúa durante nueve minutos, y establece el estilo visual único de la película. La cámara, situada sólo un poco más alta que la mesa de banquete, se mueve muy cerca del borde de ésta, mientras la lente traza una panorámica de izquierda a derecha en un constante reencuadre de la escena, a intervalos suficientemente largos como para captar las expresiones de los hablantes o sus juegos de bebida. A veces, el fotograma se desliza lentamente

tra los manchúes en Pujian y expulsó a los holandeses de Taiwan en 1642, donde estableció un régimen propio de corta duración, fundamental para el desarrollo de Taiwan en el siglo XVII. Hoy es celebrado de distintas formas, como progenitor de la independencia taiwanesa, como héroe nacional de la lucha china contra el imperialismo occidental, y como prueba del duradero vínculo entre Japón y su otrora colonia. El encargo original de Hou era rodar un largometraje en Hirato, la ciudad natal de Coxinga.

¹⁹ Hang Bangqing (1856-1894), alias Ziyun, publicó *Hai Shang Hua Lie Zhuan* [Historia de las flores de Shanghai] en su propia revista para nobles en 1884-1885. A finales de la década de 1960, cuando estuvo en Berkeley, durante las tres décadas de exilio voluntario en Estados Unidos (después de dos matrimonios traumáticos y numerosos traslados), Zhang tradujo la novela al mandarín contemporáneo, con anotaciones, publicada en dos volúmenes en Taiwan en 1981. Su traducción al inglés de la novela, que hasta hace poco se creía perdida, se publicó en Nueva York bajo el título *Sing-song Girls of Shanghai* en 2005.

²⁰ Literalmente «tres largos»: dos ladrillos paralelos cada uno con signos de dos monedas, un término de apuestas tomado como título del alto precio de las prostitutas, que cobraban dos dólares por compañía y dos dólares por relación sexual.

te por delante de la persona del grupo que habla, parándose en otra parte en el flujo de figuras, gestos y platos. En contra de la opinión que muchos espectadores se hacen, el movimiento de la cámara no es una panorámica colateral ni una toma larga estática. Por el contrario, se parece más al trapecoide de un abanico chino, ondeando suavemente, y reproducido discretamente por un mecenas del establecimiento sentado en la parte posterior izquierda de la pantalla, que al abrir el abanico introduce la secuencia. El ritmo de la cámara y la edición de la película se pueden interpretar, como una notación musical, en los cuatro caracteres caligráficos escritos en el abanico abierto: *hui feng be chang*, «fluye como un céfiro armoniosamente tranquilizador».

Otros dos marcadores distinguen *Flowers of Shanghai* del resto de la obra de Hou. Toda la película está iluminada a partir de fuentes naturales, ya sean lámparas de aceite o velas (sólo en ocasiones incluye una luz posterior, procedente de otras fuentes). La fidelidad a épocas pasadas que proporciona la poca luz también se puede encontrar en *Barry Lyndon* (1975), la película de época de Kubrick, pero mientras que Kubrick utilizó una lente hecha a mano de apertura f/I para rodar las escenas con poca luz, Hou rechazó dicha compensación técnica. A cambio, para conseguir una mejor resolución de la imagen, sencillamente movió la cámara como una lente endoscópica, acercándola a los personajes que sólo se mantienen iluminados por el suave brillo que emana del queroseno y de la cera. El comentario de Hou sobre esta ruptura completa con su anterior apego a los planos distantes indica la atmósfera de la película: «Me he dado cuenta de que puedo seguir manteniendo una distancia psicológica de los personajes, observándolos desde lejos incluso a una distancia física muy cercana». En consonancia con esta estrategia, toda la película se despliega en los confines del *Chang San*; nunca vemos el mundo circundante. La única luz que entra de fuera es, durante un breve instante, un pálido atisbo de un patio tras una ventana decorativa, a su vez también un espacio cerrado. Ningún contraste con la especialidad abierta de la historia de Li Tien-Lu podría ser más extremo. La absoluta ausencia de exterioridad en *Flowers of Shanghai* crea un laberinto claustrofóbico, en el que todos los enclaves se vuelven prácticamente indistinguibles, con una función común de encerrar y confundir, no de abrir y procrear.

Lo que domina la vida dentro de ellos es la repetición y la rutina: comidas y deudas, juegos de té y pipas de opio, altercados y remiendos. Cuando Chu le preguntó a Hou qué había encontrado en la novela de Han que a ella tan conspicuamente se le había pasado por alto, él respondió que la cotidianidad de la vida: una idea que ella parafraseó muy bien en el vocabulario de *Zhang Ailing* como *di zi*, un término de costura que hace referencia al forro de una prenda, y por extensión a la tactilidad, o al fondo, de una escena. Advirtiendo contra el «esplendor» con el que a menudo la asociaban equivocadamente, *Zhang* tendía a resaltar la importancia de la «cotidianidad» banal, comentando memorablemente en una ocasión: «El defecto de la estética del “arte por el arte” (*wei mei*) es que no tiene forro

ni fondo sobre el que hacer resaltar su belleza»²¹. En *Flowers from Shanghai* es como si el forro se convirtiera en el primer plano, en la continua atención de la cámara a las delicadas capas y los diminutos detalles de los objetos materiales y a los gestos de una existencia inmóvil.

La superficie de la acción apenas está animada por emoción alguna, ni siquiera expresión de deseo. Al quitarles por completo la sexualidad, las escenas del burdel quedan privadas de cualquier sentimiento amoroso, en completo contraste con el alegre cortejo y la prueba de amor en el establecimiento de Lietzu. *Flowers of Shanghai* es como el caleidoscopio de un ecosistema deformado en el que seguir siendo humano se convierte en un sueño inalcanzable tanto para el vendedor como para el comprador, y todo significado de la vida se reduce a una economía de prestaciones tan abstracta que la traición en sí puede igualar, u obviar, indiferentemente afectos que no pueden implantarse. El único principio duradero es el intercambio, y al final todos están perdidos en su multiplicación *ad infinitum*. Una vida humillada y basada sólo en la demanda y la oferta no tiene dinámica. *Flowers of Shanghai* acaba sin ningún desnudo. Habiendo sido el burócrata trasladado a Cantón, la última escena muestra un nuevo mecenas echándose bruscamemente, sin decir nada, sobre *Carmesí*, cada uno tan fatigado y desilusionado como el otro.

Hokkaido: Tokio

Tras este *tour de force* de época, Hou realizó su tercer intento de acercarse a la experiencia de la juventud contemporánea. *Millennium Mambo* (2001) traza los esfuerzos de una camarera ocasional para liberarse de una relación de malos tratos con un novio posesivo, la ayuda que le proporciona un jefe *liumang* altruista, y su huida al nevado Hokkaido. Intentando captar el *Zeitgeist* (espíritu del tiempo) urbano, la película comienza cuando la protagonista se pavonea y cruza de un salto una lengua de tierra bajo una luz borrosa y una niebla que vela la imagen, seguida por una cámara de mano, la primera vez que Hou usaba una. Una voz superpuesta habla de su problemática pasión, y añade: «Todo eso ocurrió hace diez años, en 2001». La siguiente secuencia revierte a su vida pasada, ocupada por la bebida, el tabaco, el coqueteo, el sexo, las drogas y la violencia doméstica. Desde el punto de vista formal, la novedad de *Millennium Mambo* radica en la forma que combina los primeros planos de *Flowers of Shanghai* con la movilidad mucho más inquieta de la cámara portátil. Presentando el presente como si fuera historia, y convirtiendo toda la película en evocación retroactiva, Hou describe la vida de la protagonista como un rápido caos existencial. Los tiempos de su habla interior son deliberadamente confusos, a veces tratando acontecimientos que ya han

²¹ Véase el ensayo de Chu Tien-wen sobre el rodaje de *Flowers of Shanghai* en Liu SHAO-MING, Liang BINGJUN y Xu ZINDONG (eds.), *Zai Du Zhang Ailing*, Jinan, 2004.

ocurrido, y otras anticipando lo que está por venir, de modos claramente influidos por la percepción que Hou tiene de lo posmoderno. Parece como si pensara que tras el distanciamiento físico (las peleas entre bandas de *City of Sadness*) y el distanciamiento psicológico (el cuerpo asexual ataviado con sedas de *Flowers of Shanghai*) podía conseguir algo del mismo efecto con el distanciamiento temporal. El resultado es menos que satisfactorio, y en último término la película se pierde en la frágil iluminación y en un enfoque que siempre desaparece. Como retrato de la juventud actual, poco más éxito tiene que sus predecesoras.

Al año siguiente, un consorcio japonés encargó a Hou la producción de un homenaje a Ozu en el centenario de su nacimiento. Al contrario de lo que podría pensarse, el encargo no le resultó fácil, en parte porque en su obra siempre se habían percibido con mucha frecuencia afinidades estilísticas con Ozu, obligándolo a reiterar que no se había beneficiado de la influencia de Ozu en sus años formativos como cineasta²². Consciente de las diferencias entre ellos, se enfrentaba a la tarea de expresar su admiración sin una imitación forzada. *Café Lumière* (2003) está ambientada en Tokio y retoma los temas perpetuos de Ozu: las relaciones entre padres e hijas, la incapacidad de las personas para comunicarse a través del lenguaje, y las intrusiones de la modernización en los modos de vida tradicionales. Apenas hay argumento: una joven, embarazada de un novio taiwanés que ahora trabaja en China, decide criar sola a su hijo. Durante la investigación sobre un compositor taiwanés que representó a Japón en las Olimpiadas de Berlín de 1936, se hace amiga del propietario de una librería de viejo, y les cuenta a sus padres adoptivos la decisión que ha tomado. Al desconocer el japonés, Hou confió en la imaginación de sus actores para improvisar, incorporando sus compromisos de la vida real y sus propias ropas al rodaje. Visualmente, a diferencia de todas sus otras obras, la película está dominada por una sola idea central. La pantalla está continuamente entrecruzada de manera calmada por secuencias en metros y trenes suburbanos –idílicos en comparación con los sistemas de Nueva York y Londres– o planos observándolos.

Atenuación

La calma y la modestia de *Café Lumière* siguen el espíritu de Ozu. Pero la película también subraya los contrastes de perspectiva y de periodo entre ambos directores. Las películas de Ozu se centran con firmeza en la vida cotidiana de su tiempo, aunque normalmente miran hacia atrás para lamentar el paso de las estaciones dentro del orden cosmológico. La estructura de las últimas obras de Hou es casi la contraria: en perpetua búsqueda del presente, desde el punto de vista de un largo compromiso con el

²² No vio la película de Ozu *I Was Born, But...* por primera vez hasta 1985, cuando ya había rodado *A Time to Live and a Time to Die*.

pasado histórico. Sus cuatro primeras películas de arte y ensayo tratan de experiencias –aproximadamente entre comienzos de la década de 1950 y mediados de 1960– caecidas entre quince y treinta años antes de su aparición en la pantalla; sus películas históricas abarcan desde la década de 1880 hasta la de 1950. Éstas han sido, con una sola excepción, sus grandes obras. Al pasar a la vida contemporánea, con películas ambientadas en el tiempo de su realización, es cuando su rumbo se ha vuelto más incierto. Algunas de las razones se pueden deducir de sus primeros logros. Sus primeras películas eran relatos de juventud ambientados en un Taiwan todavía relativamente premoderno, de pueblos y aldeas, y fuertes vínculos familiares. En cuanto empezó a hacer películas sobre la juventud moderna, o posmoderna, de las grandes ciudades de hoy, ya no estaba arraigado en el mundo que deseaba representar, y los resultados han sido más diluidos y menos firmes.

Uno de los signos del contraste es la práctica desaparición de la familia como unidad, y la marginación de los padres, en estas películas posteriores. En *Daughter of the Nile* [La hija del Nilo], la familia carece de valor positivo, pero sigue ahí. Pero desde *Good Men, Good Women* hasta *Millennium Mambo*, la juventud está sola: ya no hay profundidad vertical en la escenografía. Que esto no se debe sólo a los rápidos cambios de la sociedad taiwanesa se puede ver en la obra de Edward Yang, cuya *Brighter Summer Day* (1991) es una película sobre una juventud malgastada, de escala monumental, plenamente comparable con las mejores primeras obras de Hou, pero que una década después hizo *Yi Yi*, un drama familiar con toda la complejidad intergeneracional de la que *Millennium Mambo*, producida el mismo año, tan intencionadamente carece²³. Yang, nacido en una familia acomodada y educada de Taipei, siempre ha estado mejor situado para captar el nuevo mundo urbano de profesionales y empresarios de clase media y de sus hijos. Sus orígenes anticipaban el futuro de la sociedad, preparándolo imaginativamente para ella de un modo en que la experiencia no preparó a Hou.

Café Lumière, en la que reaparece la generación de más edad, remedia muchos de los puntos débiles del cine sobre la juventud más reciente de Hou. Lo hace, no obstante, de manera que lo separa de la obra de Ozu. El tratamiento que Hou da a la relación entre padres e hija, aunque fundamental en la película, está mucho más atenuado. El padre y la madre son incapaces de expresar sus preocupaciones respecto al rechazo del matrimonio por parte de la hija; el primero es incapaz de decir absolutamente nada: sólo el rostro y el gesto hablan. Dicho mutismo no es desleal a Ozu, pero en sus películas los silencios entre personajes adquieren significado a partir de un flujo detallado de interacciones cuidadosamente observadas –la mayoría habladas– que faltan en la narración mínima-

²³ Véase mi estudio sobre el trabajo de Yang, «El arquitecto frustrado», *NLR* 11 (noviembre-diciembre 2001), pp. 129-142, y la entrevista adjunta con él, «Historias de Taiwan», pp. 143-150.

lista de Hou. El contacto se ha vuelto más abstracto, en esta versión de una historia de Tokio. Eso se puede justificar, ya que las familias japonesas están ciertamente menos unidas hoy que en tiempos de Ozu. Pero a lo que apunta es a la sensación general de relaciones más deslavazadas en la película, cuyos verdaderos temas parecen ser la soledad cosmopolita, la eliminación del pasado, y quizá –compositor taiwanés desaparecido, novio taiwanés ausente– cuestiones de subjetividad transnacional. Si los trenes se deslizan por la pantalla con tanta frecuencia, sus máquinas jerárquicamente por encima de los humanos en la escala de objetos, se debe a que las distancias entre las personas que conectan se han agrandado. El resultado es una película cuyo sentimiento está en algunos aspectos más cerca de Antonioni que de Ozu. Aunque es menos desolada que el primero, poco o nada tiene de los tonos domésticos del segundo.

Los indefensos

La película más reciente de Hou, *Three Times* [Tres veces], se puede interpretar como un resumen meditativo de toda su obra hasta la fecha²⁴. Dividida en tres episodios, cada uno rodado con mucha rapidez, toma los títulos de cada una de sus partes de versos de una canción popular de la década de 1930 que se escucha en *The Puppetmaster*²⁵. La primera, ambientada en las salas de billar de pequeñas ciudades, trata de una oportunidad amorosa casi perdida la víspera del servicio militar, en 1966. La segunda habla del abandono de una chica de burdel por un amante que responde a la llamada de la revolución en 1911, partiendo hacia el continente. La tercera retrata a una joven en 2005 a la que le queda muy poco tiempo de vida, la cual intenta vivir al máximo, sexualmente y en otros aspectos, antes de morir. La forma ofrece, en efecto, una repetición, sucesivamente, de *The Boys from Fenggui*, *Flowers of Shanghai* y *Millenium Mambo*. La última parte no mejora el original. La primera, inevitablemente más ligera que su modelo, es más romántica y cromáticamente más exuberante, con algunos de los más bellos interiores rodados con planos múltiples encadenados que Hou haya rodado nunca. El elemento central de la película, sin embargo, es la segunda parte, que se despliega en un silencio sólo roto por la música. Títulos intercalados en el fondo estampado transmiten el diálogo que no oímos, y enmarcan el destino de los amantes condenados con noticias de la reunión de Liang Qichao de China y Lin Xien-tang de Taiwan la víspera del derrocamiento de la dinastía Qin por Sun Yat-sen. Aunque desde el punto de vista estilístico el episodio se corresponde con *Flowers of Shanghai*, emocionalmente es otra historia. Exquisitamente filmada, llora por la pareja separada, atrapada en un

²⁴ El título en chino de la película es *Zui Hao de Shiguang*, «El mejor de los tiempos». Hou resalta que la frase no debe entenderse de manera nostálgica, sino en referencia a un pasado irrecuperable.

²⁵ «Sueño de amor», «Sueño de libertad», «Sueño de juventud», de *Farewell Harbour*. Los subtítulos en inglés cambian «sueño» (*Dream*) por «tiempo» (*Time*).

conflicto entre los ideales políticos y la felicidad individual: un joven de la alta burguesía obligado a escoger entre las aspiraciones por la libertad de China o la libertad de la mujer a la que ama, una cortesana condenada a la esclavitud hasta que el establecimiento en el que está atrapada prescindiera de ella.

En su delicado poder y dolor, esta miniatura se encuentra entre las mejores creaciones de Hou. También es una de las más políticas. El eje del relato es la Revolución china de 1911, y la trama depende de la interconexión de la isla con el continente, mediante el impacto magnético del principal reformador intelectual de China, Liang Qichao, sobre la juventud radical de Taiwan: el relato se basa en la figura real de Chiang Wei-shui, que planeó asesinar a Yuan Shikai en Pekín y al emperador meiji de Tokio. «Time of Freedom» sugiere una nueva fase en la carrera profesional de Hou. En 2004, aceptó la presidencia de una recién creada Alianza para la Igualdad Étnica, asociación establecida para combatir la polarización de la política taiwanesa entre los bandos Verde y Azul –DPP y KMT: *minnan* y continental–, sobre la cual hizo un documental; también se ha mantenido activo a favor de grupos como trabajadores accidentados e inmigrantes desfavorecidos, de Vietnam o Filipinas²⁶. En el retrato cinematográfico que de él hizo Assayas, hace casi diez años, dice en algún momento, como negando cualquier temperamento político, que «el poder no me interesa». Esto es claramente cierto. Pero el destino de los indefensos siempre le ha interesado; y ahora más que nunca. ¿En qué direcciones llevarán estas nuevas implicaciones públicas a su cine?

Una entrevista reciente proporciona ciertas indicaciones²⁷. Ahora disfruta de una seguridad económica que le da una libertad creativa más o menos completa. Pero, resalta, su público sigue siendo escaso, compuesto en gran medida por intelectuales y espectadores mayores. Eso refleja su alejamiento de las formas convencionales en las que imaginativamente había vivido de niño, para dedicarse al cine más experimental. Pero los experimentos sólo pueden surgir contra lo convencional, y por lo general se reinyectan en él. El cine comercial vive del melodrama, exactamente lo que sus películas han rechazado, a favor de una estética china más clásica, lírica y atmosférica en lugar de histriónica. ¿Pero quizá podría reinventar algunas de las formas del melodrama, para conectar con los espectadores más jóvenes de hoy? Sería una especie de ampliación de su registro. La otra, sin embargo, de la que está más seguro, sería los temas de los que podría tratar, ahora que está comprometido con un mayor grado de intervención social. Planea, dice, una serie de películas históricas dirigidas a los múltiples aspectos del pasado taiwanés que los que han

²⁶ Sobre la importancia de la Alianza, véase la mesa redonda con Hou Hsiao-Hsien, Chu Tien-hsin, Tang Nuo y Hsia chu-Joe, «Tensiones en Taiwan», *NLR* 28 (septiembre-octubre 2004), pp. 95-120.

²⁷ Véase «Fangtan Hou Hsiao-Hsien 2004 de Zhengzhi Canyu», en el primer número de *Sixiang*.

mantenido el poder han eliminado de la memoria pública. Su objetivo no son los dramas políticos inmediatos —explica que declinó hacer una película sobre el atentado contra el candidato presidencial Chen Shui-bian, la sensación de las elecciones de 2004, porque para reconstruir tales acontecimientos es necesario el filtro de la distancia, y él no quiere ser instrumentalizado—, sino la recuperación de la historia. Su trilogía sobre Taiwan, comenta, se centraba en los individuos: la historia era su atmósfera, más que su tema. Ahora le gustaría ampliar eso.