

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

El cine de Hou Hsiao-hsien. Historia, documento y estilización

Autor/es:

Herederó, Carlos F.

Citar como:

Herederó, CF. (2001). El cine de Hou Hsiao-hsien. Historia, documento y estilización. Nosferatu. Revista de cine. (36):72-91.

Documento descargado de:

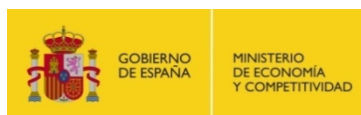
<http://hdl.handle.net/10251/41230>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



El maestro de marionetas

# El cine de Hou Hsiao-hsien

## *Historia, documento y estilización*

*Liluragarria kritika garaikidearen zati handi baterako, ohizkoa lehen mailako Europako zinemajaialdietan eta ezezaguna eta zaila mendebaldeko ikusleentzat, Hou Hsiao-hsien-en zinema hiru faktoretan laburbil daiteke nagusiki, zeinak bere zinemaren esentzia osatzen duten: Taiwango historia zaila, betiere bere zineman agertzen dena; ekialdeko kulturarenak propioak diren elementuetarako erreferentzia etengabeak, mendebaldeko ikuste batek nekez uler ditzakeenak; eta bere estiloa, modernitate filmikotik datozen baliabide eta eredu betetakoa.*

***Carlos F. Heredero***

La mirada occidental experimenta frente a las imágenes de Hou Hsiao-hsien una doble y contradictoria vivencia. Es indudable, por un lado, que puede sucumbir a la fascinación hipnótica generada por un altísimo grado de ritualizada y estilizada formalización, pero no es menos cierto, por otra parte, que encuentra también en ellas -en su configuración estética y en su arquitectura narrativa- una acusada resistencia a dejarse interpretar mediante los códigos de lectura y de análisis propios de nuestra cultura, una notable dificultad para traducir sus formas y sus mecanismos estructurales a modelos interpretativos forjados frente a un modo de representación muy diferente.

La primera de estas vivencias explica el enorme prestigio que la obra de Hou Hsiao-hsien alcanza, a través de su reiterada presencia en los grandes festivales internacionales de cine -primero Vene-

cia, con la consagración que supuso el triunfo de **Ciudad de tristeza** (*Beiqing Chengsi / A City of Sadness*, 1989); luego Cannes, que se ha convertido desde 1993 en la plataforma para el estreno mundial de todas sus películas; y más tarde San Sebastián, que le dedicó una retrospectiva completa en 1995-, entre la crítica más despierta y solvente de todo el mundo, entendiendo por ésta el amplio arco que va desde el cahierista Olivier Assayas (1) hasta Michel Ciment (*Positif*), pasando por el británico Derek Malcolm (*The Guardian*) o los americanos Kent Jones (*Film Comment*) y Jonathan Rosenbaum.

La segunda provoca la gran dificultad que su obra encuentra para establecer una comunicación fluida con los espectadores occidentales, sobre todo a partir de **Ciudad de tristeza**, película que abre una etapa de mayor complejidad y madurez en su obra. Esto explicaría, hasta cierto punto, los problemas que encuentran sus últimos

filmes para alcanzar una difusión normalizada en nuestras salas, pero no basta, sin embargo, para justificar la ausencia y el desconocimiento que se tiene de toda su obra anterior, ya que en España se ha estrenado comercialmente una sola -**El maestro de marionetas** (*Ximeng Rensheng / The Puppetmaster*, 1993)- de las quince películas realizadas por Hou Hsiao-hsien a lo largo de una filmografía que se inicia en 1980 con **Una hermosa muchacha** (*Jiushi Liulu De Ta / Cute Girl*) y que llega, provisionalmente, hasta **Millenium Mambo**, estrenada en el Festival de Cannes del 2001.

Esa fascinación y esa resistencia tienen, al mismo tiempo, raíces comunes y compartidas por ambas, que afectan tanto a los que han sido cautivados por la obra de Hou como a los que experimentan esa explicable dificultad para adentrarse en las claves que la sustentan. Raíces que pueden sintetizarse, al menos, en tres facto-



Millenium Mambo

res: 1) la controvertida, y casi desconocida para Occidente, identidad nacional taiwanesa, sujeto paciente -desde el siglo XVII- de múltiples mestizajes histórico-políticos (2) y heredera reciente, todavía hoy, de una escisión no cerrada: una cuestión capital, ineludible referente de fondo para una filmografía que plantea, casi en su totalidad, una reflexión sobre la historia y el presente de Taiwán; 2) las características propias de un lenguaje que incorpora, de forma operativa, códigos específicos que son deudores de modos de representación orientales (en esencia, los de la poesía y la pintura chinas) que no resultan directamente legibles desde la perspectiva de la cultura occidental; y 3) la fuerte influencia que ejercen, sobre el estilo y sobre la gramática de las obras de madurez de Hou, modelos y recursos que provienen del arsenal expresivo y lingüístico propio de la modernidad fílmica: desde la ruptura con los cánones estéticos y narrativos del clasicismo hasta el pasoliniano "cine de poesía" pasando por Godard, Bresson, Wenders, Fassbinder, Straub, Angelopoulos o el conjunto de las prácticas autorreflexivas (3) sobre las relaciones entre la realidad y la ficción, campo de juego que es -digámoslo ya de antemano- la gran cuestión de fondo que late bajo sus películas más personales.

Estas tres coordenadas nos ayudan a enmarcar ya, en buena medida, la naturaleza de una obra extraordinariamente coherente en su evolución, así como el sentido de un itinerario que ha situado a Hou Hsiao-hsien -por la profundidad y complejidad de su apuesta, por su audacia formal- como la cabeza visible del triunvirato que forma junto a Edward Yang y Wong Kar-wai, sin duda los tres cineastas asiáticos más importantes del presente, sobrepasados ya ampliamente tanto Zhang Yimou como Chen Kaige, cuyas propuestas -con independencia de lo que pue-

da pensarse sobre los logros indiscutibles de su cine- han sido más tímidas y se han quedado mucho más cortas a la hora de buscar respuestas nuevas para expresar la sensibilidad contemporánea, a la hora de indagar en la búsqueda de un estilo moderno y reflexivo para expresar las inquietudes y los interrogantes a los que se enfrentan hoy sus sociedades respectivas. Una trayectoria que le ha convertido, finalmente, en uno de los más grandes poetas del cine moderno; muy probablemente, junto con Abbas Kiarostami y Aki Kaurismäki, el más radical y el más autoexigente de todos ellos.

Claro está que ese itinerario ha pasado por varias fases, por distintas etapas y ciclos que resultan, por otro lado, bastante útiles para esbozar aquí este primer y rápido acercamiento a la obra de Hou, aproximación forzosamente esquemática y demasiado reductora (quede constancia por anticipado) de la enorme fuerza expansiva y del gran impulso reflexivo que lleva dentro una trayectoria como la suya.

### 1. Las películas comerciales: el aprendizaje artesanal

Hay un periodo de iniciación profesional, de aprendizaje artesanal y de sometimiento a los cánones convencionales de la vieja industria de Taiwán en la carrera de Hou Hsiao-hsien. Lo integran sus tres primeras realizaciones: **Una hermosa muchacha** -conocida también como **Lovable You**-, **Alegre brisa** (*Feng'er Titacai / Cheerful Wind*, 1981) y **Verde era la hierba de la ribera / La verde hierba del hogar** (*Zai Na Hegan Quing Cao Quing / Green, Green Grass of Home*, 1982). Producidas por la Ta-Yu Films Ltd. y concebidas como vehículos comerciales al servicio de dos cantantes *pop* de moda en la época (4) (Feng Fei-fei, la jovencita protagonista de las dos primeras,

y Kenny Bee, el actor que interviene en las tres como *partenaire* de la chica de turno), comparten un mismo género (el de la comedia romántica) y un equipo profesional común, anticipo de una de las más pronunciadas marcas personales del director: su tendencia a trabajar con una compañía estable de colaboradores con los que desarrolla una intensa relación personal y que se repiten película tras película.

El director de producción y, al mismo tiempo, director de fotografía de los tres títulos es Chen Kun-hou, integrante con el propio Hou del núcleo germinal de la *nouvelle vague* taiwanesa, mentor profesional suyo y personaje fundamental para él durante sus primeros años en la industria (5). El director artístico común es Chi Kai-ching y el montador Liao Ching-song, colaborador inseparable de Hou y responsable del montaje en la totalidad de sus quince películas. El técnico de sonido de las dos segundas es Shin Jian-shen, con quien seguirá trabajando en todas sus películas posteriores hasta **La hija del Nilo** (*Nilouhe Nüer / Daughter of the Nile*, 1987), mientras que el propio Hou firma personalmente los tres guiones.

Nos hallamos ante un bloque de notable homogeneidad, integrado por tres títulos que comparten no sólo el protagonismo juvenil y la temática amorosa, sino también un tono ligero de registros evanescentes, lleno de peripecias superficiales, así como la vocación de dirigirse a un público joven y poco exigente que emerge -en los primeros años ochenta- como la audiencia mayoritaria de las salas comerciales en un país que asiste a un proceso acelerado de desarrollo económico marcado por una progresiva influencia occidental.

Formalmente hablando, las tres películas están llenas de canciones *pop* tan blandas como con-

vencionales, que se inmiscuyen de forma intermitente en la banda sonora como pretexto para el despliegue de sucesivas secuencias de montaje, en las que abundan los *zooms* y las panorámicas descriptivas. Sus modales expresivos y su formato narrativo resultan, sobre todo en las dos primeras, melifluos y dubitativos, prácticamente irreconocibles para quien tenga en la cabeza las imágenes férreamente estilizadas y controladas de sus obras de madurez, pero sin embargo ya es posible encontrar dentro de **Alegre brisa** algunos pequeños indicios de una evolución a la que dará cuerpo, con mayor consistencia, **Verde era la hierba de la ribera / La verde hierba del hogar**.

El guión del segundo título juega, durante la primera mitad de la historia, con la presencia de un equipo de cine que rueda un *spot* publicitario, y la película ensaya una tímida estructura metaficcional al ocuparse de filmar a personajes embarcados en un rodaje, a una joven fotógrafa que captura imágenes con su cámara y a un chico ciego. Se aprecia ya también una cierta búsqueda formal, detectable en algunas tomas largas y en la tendencia a resolver determinadas secuencias dentro de un único plano. **Alegre brisa** es, además, la primera película que Hou rueda -aquí todavía parcialmente- en el ambiente rural de Fengkuei, al sur de Taiwán, donde vivió sus años de infancia.

La evolución se hace mucho más visible con el siguiente trabajo: una película cuya historia se desarrolla ya casi íntegramente en el campo y que da entrada a numerosos aspectos que van tener, posteriormente, una presencia constante en sus siguientes filmes. En primer lugar, a modo de recurso visual y narrativo, la función de los trenes: vehículo para el desplazamiento entre la ciudad y el campo, o viceversa, que se convertirá, con el tiempo, en un

vector casi consustancial al cine de Hou Hsiao-hsien. Hasta el punto, incluso, de que el ir y venir de los trenes, las esperas en las estaciones y los viajes en sus vagones, operan (en el conjunto de su filmografía) como estructura de enlace, como andamio visual de una persistente metáfora sobre la oscilante, movediza y siempre transitiva identidad nacional taiwanesa, permanentemente escindida entre el campo y la ciudad.

Esta última dicotomía es inherente a toda la obra de Hou. Dentro de su universo poético, el ámbito rural está ligado a las raíces vitales, culturales y sociales de los habitantes primitivos de la isla, a las familias instaladas en ella desde muchísimas generaciones, al mundo de la infancia y de la adolescencia y, por tanto, al pasado histórico, ya sea éste el de los taiwaneses que tienen sus raíces genealógicas en la isla, ya el de los hijos o descendientes de los chinos que llegaron allí desde el continente con el éxodo producido tras la derrota del Kuomintang y el triunfo de Mao Zedong. El espacio urbano representa, por el contrario, el desarrollo económico de Taiwán durante los años sesenta y setenta, el universo creado por los chinos que provienen del continente, la influencia occidentalizadora, el mundo de la ju-

ventud o de la madurez y el presente histórico.

No por casualidad, la trinidad creadora que alimenta a casi toda la obra de madurez del cineasta está compuesta por dos descendientes de familias continentales y uno de familia nativa taiwanesa: por un lado, la pareja profesional que forman el propio Hou -nacido en Cantón, hijo de un funcionario de enseñanza y de una institutriz, llegó a la isla en 1948, cuando tenía tan sólo un año de edad y después de que su padre se hubiera instalado allí, por razones laborales (6), cuatro meses antes- y Chu Tien-wen, una joven novelista (hija de padres escritores que llegaron a la isla con los nacionalistas de Kuomintang) formada en un ambiente de impregnación intelectual y convertida, a partir de **Los chicos de Fengkuei** (*Fengkuei Lai De Ren / The Boys from Fengkuei*, 1983), en la guionista inseparable de Hou, con la que comparte largas discusiones creativas y con la que ha escrito todas sus películas posteriores.

Es preciso señalar que la colaboración estable entre Hou Hsiao-hsien y Chu Tien-wen ha demostrado una compenetración y una fecundidad creadora que sólo tienen equivalente, dentro del cine contemporáneo, en el tándem mexicano formado por Arturo Ripstein y



Los chicos de Fengkuei

Paz Alicia Garcíadiego. Por otra parte, la figura de Wu Nien-jen (hijo de una familia enraizada en la isla desde sus propios orígenes), guionista del episodio filmado por Hou en **Un gran muñeco para su hijo / El hombre-anuncio** (*Erzi De Da Wan'ou / The Sandwich Man*, 1983) -película emblemática de la "Nueva Ola" taiwanesa- y coguionista, también, de **Recorriendo el camino de la vida / Polvo en el viento** (*Lianlian Fengchen / Dust in the Wind*, 1985), **Ciudad de tristeza** y **El maestro de marionetas**.

Pero no son sólo los trenes. En este tercer peldaño de su filmografía se hace dominante ya la presencia de la infancia: un mundo que tendrá después su prolongación -y que ofrecerá a Hou Hsiao-hsien un campo de estudio preferente- en títulos como **Las vacaciones de Dongdong / Un verano en casa del abuelo** (*Dongdong De Jiaqi / A Summer at Grandpa's*, 1984) y, sobre todo, en la primera parte de la muy decisiva **Cosas de la infancia / Tiempo de vivir, tiempo de morir** (*Tongnian Wangshi / A Time to Live and a Time to Die*, 1985). Película de expresa militancia ecologista con clara vocación didáctica frente a la infancia (la defensa de la vida natural en el río frente a la práctica de la pesca por electrocución y por envenenamiento), **Verde era la hierba de la ribera / La verde hierba del hogar** ofrece también la primera manifestación de una que- rencia particular de Hou por las repeticiones semánticas y de rítmica musical con las que no sólo se juega abundantemente en el interior de las imágenes, sino que se extienden también a los propios títulos de las películas.

Es una tendencia que aquí se hace visible en el título original chino (traducción literal: "*Al otro lado del río, la vegetación verde...*") del que intenta hacerse eco el título inglés (*Green, Green Grass of Home*), pero que re-

aparece después en la formulación original taiwanesa de **Recorriendo el camino de la vida / Polvo en el viento** ("*amor, amor, viento, polvo*") y, de forma más evidente, en **Cosas de la infancia / Tiempo de vivir, tiempo de morir**, en **Hombres buenos, mujeres buenas** (*Haonan Haonü / Good Men, Good Women*, 1995) y en **Adiós al sur, adiós** (*Zaijian, Nanguo, Zaijian / Goodbye South, Goodbye*, 1996).

Son dos elementos adicionales, sin embargo, los que nos alertan sobre la futura envergadura del cine de su director. En primer término, su forma de dirigir a los niños y a los actores, que tiende a buscar siempre la autenticidad de las expresiones naturales, tanto en su forma de moverse (con una planificación que intenta dejar espacio para las reacciones espontáneas y para la mayor libertad de movimientos posible) como en los diálogos. Con este propósito, Hou escribió las conversaciones entre los niños con fragmentos de las notas que tomó durante unas charlas de su hermana con sus alumnos y de sus propios encuentros personales con los chavales de su barrio.

El interés por asentar la ficción sobre raíces documentales se extiende, de forma coherente, al segundo de los elementos: el empeño por capturar con la cámara el palpito de la vida cotidiana de los niños, sus actividades en el campo, los juegos en el agua, los paseos en bicicleta... Es una preocupación ligada a la pulsión más interesante y más de fondo que ofrece la película: la que se manifiesta en el interés de Hou por dar forma y consistencia visual no sólo a la presencia y a la definición espacial de los lugares y de los escenarios, sino, sobre todo, a la relación física de los personajes con el entorno ambiental o geográfico en el que viven o en el que les ha situado la historia.

Esta búsqueda de lo físico y de las raíces documentales, que con

el paso del tiempo devendrá consustancial al cine de Hou Hsiao-hsien, convive aquí ya, igualmente, con la propensión natural del autor a la formalización esencializada de un sentimiento melancólico. Algo que se manifiesta, con particular intensidad, en la emoción que enfría y condensa -simultáneamente- ese hermoso plano-secuencia que contempla impasible, a prudente distancia y sin alterar su encuadre, la escena en la que el padre entrega a su hijo las cartas escritas por la madre -que les abandonó hace mucho tiempo- y que se cierra con el abrazo del niño a su progenitor en un movimiento de reencuentro.

## 2. Aparición de la "Nueva Ola": la transición al cine moderno

Hay que esperar casi cuarenta años (respecto al nacimiento del neorealismo italiano) y casi veinticinco (tras la irrupción de la *Nouvelle Vague* francesa) para que aparezca en Taiwán **Un gran muñeco para su hijo / El hombre-anuncio** (1983), título genérico de un film compuesto por tres historias diferentes y pieza de referencia ineludible dentro de la incisión realista y modernizadora que germina, por aquellos días, en torno a la llamada "Nueva Ola" taiwanesa. Una película de episodios, por lo tanto, escrita por Wu Nien-jen a partir de tres novelas cortas de Huang Chun-ming -el escritor más representativo del movimiento revulsivo de "literatura regional" (7)- y cuyo denominador común es la reflexión sobre los problemas que sufre la gente humilde cuando debe enfrentarse a la tarea de la supervivencia cotidiana en medio de los cambios culturales y civilizatorios impulsados por la creciente influencia foránea que trae consigo el desarrollo económico.

Un joven recién casado que debe ganarse la vida vestido de payaso

y convertido en hombre-anuncio para difundir los programas del cine local, según una técnica de publicidad extraída de una revista japonesa (en **Un gran muñeco para su hijo / El hombre-anuncio**, el episodio filmado por Hou Hsiao-hsien), dos amigos que venden ollas a presión japonesas (en **Vicky's Hat**, realizado por Wan Jen) y un ciclista atropellado por el coche de un oficial americano (**The Taste of Apples**, dirigido por Xhang Zhuangxiang) son los protagonistas de este calidoscopio con vocación realista que convierte a su título genérico -extraído del primero de los episodios- en una metáfora de lo aprisionado que se siente el hombre común taiwanés por los efectos que tienen sobre su vida cotidiana las influencias japonesa y americana, que no por casualidad se corresponden con las dos últimas "ocupaciones" foráneas sufridas por la isla: la militar y política anterior a 1945 y la económica y cultural introducida, a partir de los años cincuenta, con la complicidad del régimen dictatorial impuesto por el Kuomintang.

La historia filmada por Hou transcurre en 1962 y extrae un cierto componente melodramático de la humillación y de la vergüenza que supone para su protagonista el tener que vivir y relacionarse con los demás, de forma casi permanente, maquillado como un *clown* y paseándose por las calles embutido en su *sandwich* publicitario. Sólo cuando al fin pueda encontrar una ocupación algo más digna (conducir un carrito para anunciar las películas mediante un megáfono) podrá desprenderse de su máscara, pero será entonces, precisamente, cuando su hijo, todavía bebé, deje de reconocer la imagen paterna y comience a llorar al sentir que le han arrebatado "su muñeco grande".

La devastadora metáfora cultural se abre paso cuando, para con-

tentar a su hijo, el protagonista deba volver a maquillar su rostro como el de un *clown* y la imagen final se congele sobre éste. Bajo el registro tragicómico de tal desenlace se abre paso, de esta forma, la intuición patética de que algo irremediable ha sucedido, de que *"la herida infligida por la humillación no se cerrará ni siquiera en el caso de que, gracias a la modernización de los años sesenta (ensalzada por el cine oficial, que se reclamaba por entonces de un 'realismo sano'), las condiciones de vida de la familia probablemente mejoren"* (8).

Meditación humanista y reflexión de fondo sobre la encrucijada histórico-social del Taiwán que inicia su proceso de occidentalización, y considerada por su director como *"el comienzo de una toma de conciencia"* (9), **Un gran muñeco para su hijo / El hombre-anuncio** es una obra de transición, un eslabón de engarce entre la primera y la segunda etapa de la filmografía de Hou Hsiao-hsien. Muy marcada por las inquietudes social-realistas del nuevo cine taiwanés (que genera precisamente durante los tres o cuatro primeros años ochenta sus títulos más representativos), es una pieza que vuelve a mostrar la necesidad de su director por anclar firmemente a sus personajes dentro de un entorno físico (el espacio angosto de la casa, el calor ambiental del pueblecito sureño en el que se desarrolla la historia, la proximidad de la selva...) y cuyo relato, cargado de dolor y melancolía, se deja traspasar por un sentimiento de fluidez y de continuidad inexorable de la existencia.

Los planos de los niños jugando con el caza-mariposas por las vías del tren (¡de nuevo los trenes!) y ese amplio, prolongado encuadre que filma, con la cámara fija sobre los raíles (un motivo visual constante en toda la obra de Hou), el paso inicial del protagonista al cruzar las vías hacia la

derecha, luego el de un anciano que camina en sentido inverso y finalmente, tras un momento de espera, el de la esposa con el niño en brazos siguiendo el itinerario del *clown*, son otras tantas imágenes motivos que hablan -una vez más- del esfuerzo de Hou por conferir densidad al paso del tiempo y al transcurso de la existencia, por abrir sus imágenes a las múltiples sugerencias que la contemplación del discurrir de la vida cotidiana puede despertar en los espectadores.

### 3. El ciclo autobiográfico: memoria de los ritos de iniciación

Las cuatro películas siguientes que filma Hou Hsiao-hsien (sucesivamente, **Los chicos de Feng-kuei**, **Las vacaciones de Dongdong / Un verano en casa del abuelo**, **Cosas de la infancia / Tiempo de vivir, tiempo de morir** y **Recorriendo el camino de la vida / Polvo en el viento**) integran un ciclo compacto de nítida y confesa inspiración autobiográfica, construido íntegramente con materiales emocionales de infancia, adolescencia y juventud que provienen, en conjunto, del triángulo creativo sobre el que, a partir de ahora, descansará la totalidad de la obra de madurez del cineasta.

El propio Hou ha contado que **Las vacaciones de Dongdong / Un verano en casa del abuelo** está basada en los recuerdos de infancia de su guionista (Chu Tien-wen) y rodada, incluso, en los lugares en los que ella vivió durante su infancia. Por el contrario, **Recorriendo el camino de la vida / Polvo en el viento** procede de la memoria juvenil de Wu Nien-jen y es, en consecuencia, la única película del ciclo cuyos personajes pertenecen a una familia que, como la de su guionista, vive afincada en Taiwán desde hace cientos de años. Las dos restantes (**Los chicos de Fengkuei** y, sobre todo, **Cosas de la infancia /**



**Tiempo de vivir, tiempo de morir**) beben directamente de la memoria autobiográfica del director. Las cuatro películas hablan, por lo demás, del mismo tema de fondo: los ritos y los procesos de acceso a la madurez.

La importancia y la significación del ciclo dentro de la filmografía de su autor vienen dadas, en primer lugar, por la propia naturaleza de la película que lo abre (**Los chicos de Fengkuei**), que supone la primera intervención de la escritora Chu Tien-wen en la obra de Hou (10) y que ha sido reconocido por éste como *"el primer film en el que ensayé una fuerza creativa propia"*. Es el inicio de una etapa que el cineasta asimila como un nuevo perio-

do de aprendizaje, un tránsito que, en su concepción, *"pasaba forzosamente por un trabajo sobre mi propia memoria"* (11) con el fin de adquirir un conocimiento profundo de sí mismo, de sus raíces y de todo aquello que lo conformaba.

Contemporáneos con la eclosión de la "Nueva Ola" taiwanesa, estos cuatro títulos son para Hou Hsiao-hsien (junto con los filmados casi al mismo tiempo por Edward Yang y Wan Jen) el tardío eco cinematográfico de las inquietudes planteadas -una década antes- por el movimiento de la "literatura regional", con el que comparten la necesidad de trabajar sobre una interrogante que el gobierno y las instituciones del Kuo-

mintang tratan de silenciar. ¿En qué consiste ser taiwanés?, comenzaron a preguntarse primero los escritores y luego los cineastas de una generación que, precisamente por afrontar una cuestión tan espinosa, no tardaron en sufrir el acoso de la censura.

Ese interrogante de fondo, presente en el subsuelo de los cuatro títulos que integran el ciclo, es el responsable en buena medida de que estas historias situadas en el pasado aparezcan trenzadas sobre el cañamazo de la "intrahistoria" o, si se quiere, del peso silencioso de la Historia sobre la experiencia vivida y, por tanto, sobre las relaciones entre lo individual y lo social, entre la vida cotidiana y el contexto histórico, entre los sentimientos privados y los discursos políticos. Estamos pues ante la primera entrega, en cuatro capítulos, de la prolongada y progresivamente compleja reflexión de Hou Hsiao-hsien sobre la historia de Taiwán, sobre la identidad taiwanesa y sobre las raíces que configuran su presente social y cultural.

La condición de **Los chicos de Fengkuei** como obra de afirmación personal deriva, adicionalmente, de su propia materia narrativa (los recuerdos personales de Hou sobre sus años de juventud, su papel en las bandas callejeras del barrio, los ligues, la búsqueda de trabajo, el tiempo de espera que precede al servicio militar, etc.) y de la opción que le hace replantearse al cineasta, a partir de esta película, toda su concepción del lenguaje cinematográfico. Una opción que, según ha relatado, proviene de la revelación que supone para él y para su montador (Liao Ching-song) el descubrimiento de **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*; Godard, 1959) mientras estaban trabajando en el film.

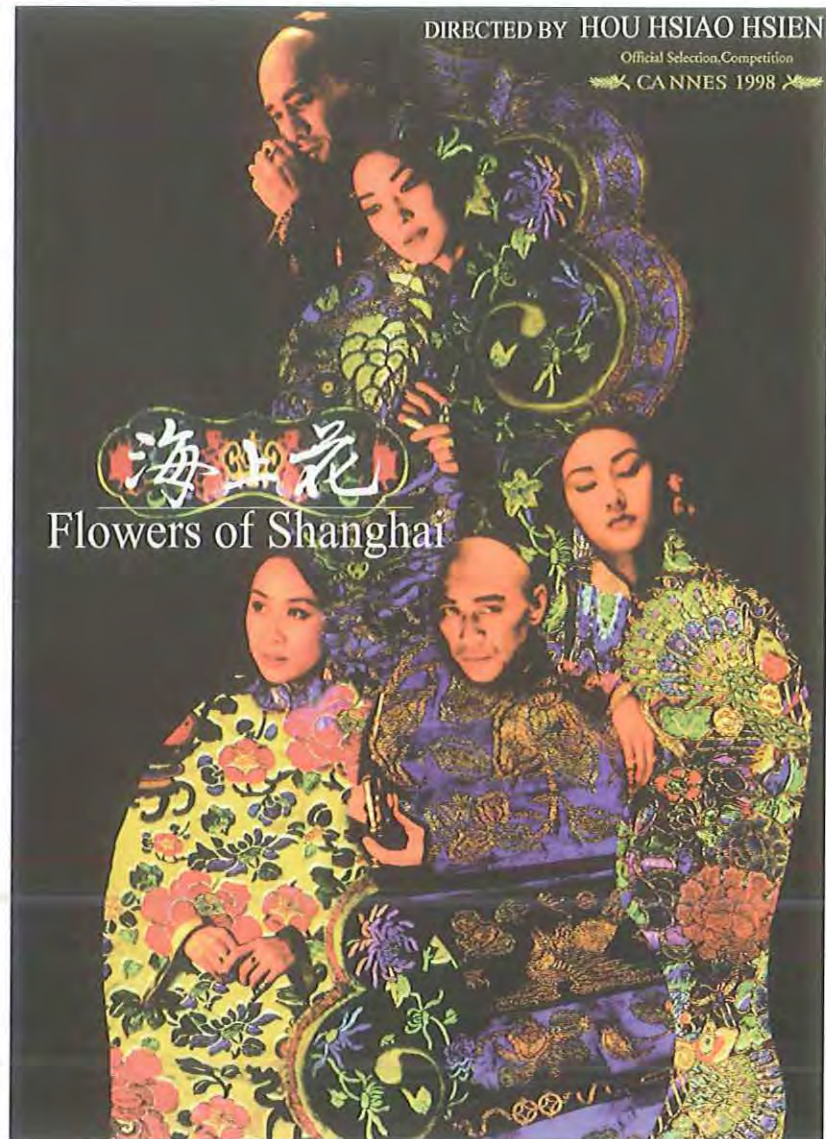
*"Hasta ese momento montábamos siguiendo de forma muy estricta las reglas clásicas de la planifi-*



cación", recuerda Hou, pero entonces fue cuando se dieron cuenta de que "Godard destruyó todo ese sistema. Filmaba simplemente la emoción, independientemente del tamaño del plano". El hallazgo le hizo poner en cuestión su práctica anterior y le obligó a resituar toda su concepción de la técnica y del lenguaje filmico hasta desembocar, finalmente, en una de las preocupaciones centrales y más idiosincráticas de su cine: la necesidad de "captar lo que se desprende de un lugar o de un personaje". La inflexión se revelará decisiva, puesto que, a partir de ese momento, no sólo la técnica, sino también el andamiaje gramatical y lingüístico de su cine intentará siempre "adaptarse a ese esfuerzo de captación (...), pues se trata de capturar lo que uno tiene delante de sí" (12).

Hou Hsiao-hsien entiende que la nueva empresa exige una metodología específica, y de aquí se derivan, al menos, tres conceptos nucleares del lenguaje y del estilo que poco a poco irán madurando en paralelo con el desarrollo de su filmografía posterior. Se inicia así una evolución estilística paulatina que finalmente cristaliza, con un alto grado de formalización, en las obras-cumbre que suponen **El maestro de marionetas** y **Las flores de Shanghai** (*Hai Shang Hua / Flowers of Shanghai*, 1998), pero también -con rasgos estéticos muy diferentes- en el arriesgado *tour de force* que lleva dentro la vibrante y anfetamínica **Adiós al sur, adiós**, a la que bien podría considerarse como la versión adulta de **Los chicos de Fengkuei** y, al mismo tiempo, como la formulación más radical de algunas de las opciones ensayadas en este ciclo.

El primero de esos conceptos es el que le lleva a trabajar, siempre que puede, con actores no profesionales y, en la medida de lo posible, con personas que asumen frente a la cámara su misma profesión o su propio papel en la vi-



da real. Piensa que los actores taiwaneses están excesivamente condicionados por su imagen, lo que les convierte en prisioneros de un mecanicismo interpretativo difícil de modificar. De ahí que, cuando se vea obligado a trabajar con ellos, procure adaptar el perfil del personaje a la naturaleza del actor: "es preciso entonces que yo abandone una parte de mis ideas previas para ceñirme al actor, a sus sentimientos, a su espacio y a su mundo" (13). Esta concepción es la que le llevó a pasar algún tiempo pegado a la vida cotidiana de Tony Leung Chiu Wai (una gran estrella del cine de Hong Kong), con el fin de observar cómo se comporta y cómo se mueve en la realidad, antes de convertirle en protagonista de **Las flores de Shanghai**.

El segundo, derivado en parte del anterior, es su preferencia por las primeras tomas (nunca hace más de dos o tres tomas de cada plano) y su aversión por los ensayos y por las repeticiones. Trata con ello de preservar al máximo la expresión natural y espontánea de los intérpretes, y de ahí que prefiera, incluso, modificar enteramente la puesta en escena del plano correspondiente, o retrasar hasta dos o tres semanas el rodaje de éste (como ha hecho en varias ocasiones), hasta conseguir que los actores reaccionen con la mayor naturalidad posible a los estímulos dramáticos o emocionales de la situación.

Para un cineasta convencido de que "las personas son como el paisaje, pertenecen al lugar", es prioritario que sus actores puedan



desenvolverse con la mayor identificación y comodidad posible dentro del entorno escenográfico y físico en el que se mueven los personajes. De ahí que todas sus películas insistan, una y otra vez, en filmar a sus protagonistas inmersos en su realidad cotidiana, que los encuentros familiares, los trabajos en la cocina, los ritos alimenticios o los ceremoniales identificativos de cada espacio, cada lugar o cada grupo social articulen, dramáticamente, el desarrollo de sus historias. Y esto vale tanto para los juegos de infancia al aire libre, para las comidas familiares o para la liturgia protocolaria -en las conversaciones y en los juegos- que sustenta la totalidad de **Las flores de Shanghai**.

*"Lo que busco no es tanto que los espectadores comprendan 'lo que ocurre', como comunicar una atmósfera"* (14), dice Hou. Y para esto es necesario que personaje y espacio sean una misma cosa, que las reacciones de aquéllos puedan desplegarse con la máxima naturalidad dentro del entorno. Véase, a este respecto, la impresionante secuencia de la muerte del padre dentro de **Cosas de la infancia / Tiempo de vivir, tiempo de morir**, rodada en una sola toma, dentro de un único, fijo y distante plano-secuencia, filmado sin ensayos previos y sin instruc-

ciones concretas para los actores, a quienes Hou les explicó la situación y les dejó que reaccionaran libremente según su propio instinto, dejándose guiar tan sólo por lo que pasaba en el plató y por la atmósfera de la escena.

Esta forma de trabajar nos lleva sin solución de continuidad al tercero de los conceptos antes aludidos: la utilización de tomas largas y de encuadres amplios como solución formal derivada con naturalidad de la necesidad de restituir, con la máxima integridad, la relación entre el personaje y su espacio, como método para facilitar el despliegue más libre posible de las reacciones y de los movimientos de los personajes. Se hace evidente, por lo demás, que esta opción se ha asentando progresivamente en su cine hasta convertir el lenguaje del plano-secuencia en la arquitectura esencial y determinante de títulos como **El maestro de marionetas** o **Las flores de Shanghai**.

El modelo estilístico que se deriva de este lenguaje no es para Hou, sin embargo, fruto de una elección estética, sino tan sólo *"parte integral de mi estilo"* (15), manifestación visual de una actitud vital derivada, a su vez, de dos fuentes: una cultural y otra estrictamente biográfica. La primera es localizada por el cineasta en un

proverbio de Confucio: *"mirar y no intervenir, observar y no juzgar"*, lo que le lleva a intervenir lo menos posible sobre el entorno que trata de reconstruir. El director es consciente, claro está, de que esa reconstrucción es fruto de una subjetividad, *"pero intento situarme en el medio de las cosas sin imprimir la marca de mi subjetividad sobre ellas"*, y se siente, por ello, *"inscrito en una perfecta continuidad con la vieja cultura china"* (16).

El segundo proviene de su propia experiencia familiar, muy marcada por la presencia de un padre enfermo y en buena parte paralizado que apenas hablaba, por una madre muy silenciosa y por un ambiente muy cargado. Esa atmósfera impulsaba a Hou a salir de su casa para adentrarse en el universo exterior, pero lo hacía, según ha contado, *"llevando conmigo el ambiente de la casa"*, lo que en su caso generaba una mirada curiosa y distante a la vez, deseosa de implicarse en un mundo vivo, pero desde una óptica silenciosa capaz de capturar no sólo la vida, sino también su telón de fondo y su contraplano.

Esta forma de contemplar el mundo es la que impregnará después, de manera decisiva, la manera de filmar de Hou Hsiao-hsien, la que le lleva a interesarse no sólo por el pulso directo y cotidiano de la vida en presente, sino también por la dirección en la que ésta se mueve y por el contexto en el que palpita, siempre en busca de la dimensión interior y del sentido intrahistórico de los sucesos, de todo aquello de lo que no son conscientes los personajes. Para decirlo con sus propias y elocuentes palabras, *"lo que filmo directamente es la forma, pero lo que miro a distancia es el contenido"* (17), ecuación que permite comprender la naturaleza de fondo de su estilo y de su lenguaje, de su aproximación a las vidas y al entorno de sus criaturas.

Desde **Los chicos de Fengkuei** hasta **Recorriendo el camino de la vida / Polvo en el viento**, las cuatro películas del ciclo afinan y asientan progresivamente esta manera de acercarse a las personas y a sus vivencias. Ocupadas todas ellas en reconstruir una atmósfera ya desaparecida, que pertenece al pasado de sus autores, abren la puerta también a la exploración de un territorio particularmente sugerente: las diferencias entre la memoria biográfica y la puesta en escena de su representación o, para decirlo de otra manera, la distancia que existe entre lo que Hou (y sus guionistas) recuerdan de su propia existencia infantil o juvenil y el discurso que ahora, desde su mirada adulta y reflexiva, les interesa desarrollar.

Ese espacio intermedio es, en definitiva, sobre el que trabaja más a fondo un cineasta que, interesado por la captura de lo real, lejos de quedarse en el mero registro fenomenológico y *behaviourista* de lo que filma su cámara, construye un andamiaje lingüístico de progresiva complejidad para buscar la expresión de la revelación o de la epifanía, que diría Joyce. Por este territorio se adentra ya, definitivamente, la nueva etapa que su filmografía emprende con **Ciudad de tristeza** (1989), pero hasta llegar a ella hay un extenso y paciente recorrido punteado, de forma intermitente, por numerosos momentos extraordinariamente reveladores que caminan en esa precisa dirección.

Dos secuencias muy diferentes entre sí muestran, en **Los chicos de Fengkuei**, ese esfuerzo constante por inyectar densidad y dilatación temporal a la experiencia vivida en presente. En la primera, Hou materializa con un prolongado plano fijo, amplio y distante una visión de A-Ching: el momento en el que su joven vecina despidió a su pareja. Sigue después un breve contraplano del protagonista como observador y, a conti-

nuación, un plano más corto que muestra a la chica, absorta en sus pensamientos, cuando ésta sale de su embeleso y se descubre observada. La segunda, en una solución que se diría digna de Angelopoulos, es el retroceso temporal abierto por la panorámica que introduce el recuerdo del pretérito tras el descubrimiento, por parte de A-Ching, de la tumbona sobre la que acostumbraba a descansar su padre enfermo antes de morir: un reconocible eco autobiográfico que proviene de la infancia del propio cineasta.

La discreta espera que parece detener el transcurso del tiempo en los numerosos "planos vacíos" que puntúan el desarrollo de la historia, los intermitentes encuadres que filman los trenes y sus raíles, o ese *tempo* (construido

sobre una sucesión impresionista de pequeños sucesos argumentales) que propicia un lento resurgir de la melancolía y de la tristeza por entre las rendijas de una película tan apacible como **Las vacaciones de Dongdong / Un verano en casa del abuelo** acaban por configurar la meditación de fondo que subyace al film: la que acompaña al descubrimiento de la marginación y a la progresiva conciencia de aislamiento que se abren paso en la protagonista, primero como niña de ciudad en un contexto rural, luego como niña en el universo de los adultos y finalmente como chica frente a la solidaridad masculina de los niños.

Las miradas meditativas con las que el joven A Yuan observa en tres ocasiones a su novia, desde el enrejado de la ventana, mientras



Las flores de Shanghai

ella trabaja en el taller, los planos que Hou dedica a la familia del chico cuando contempla a la novia de su hijo casada con otro, los repetidos, intermitentes y cíclicos viajes en tren desde el campo a la ciudad y viceversa, o la fuerte voluntad de estilización que alimenta a sus numerosos planos-secuencia conducen el desarrollo de **Recorriendo el camino de la vida / Polvo en el viento** hasta ese hermoso plano final que cierra la película, mantenido con firmeza y a media distancia, en el que el protagonista escucha a su abuelo disertar con sabiduría ancestral sobre las cosechas y los tifones: un instante de gran intensidad no subrayada en el que se funden el tiempo presente y la memoria del tiempo, una imagen de fugaz, pero privilegiada comunión atmosférica entre dos generaciones opuestas condenadas a separarse. Un momento de revelación que no hubieran desdeñado ni el Rossellini de **Te querré siempre** (*Viaggio in Italia*, 1953) ni el Rohmer de **El rayo verde** (*Le rayon vert*, 1986), ni el Kiarostami de **Y la vida continúa** (*Zen-*

*degi edame darad*, 1991) ni el Víctor Erice de **El sol del membrillo** (1992).

Y entre medias queda un título mayor del cine de nuestro tiempo: **Cosas de la infancia / Tiempo de vivir, tiempo de morir**, expresa confesión autobiográfica de Hou Hsiao-hsien que se abre, para mayor explicitud, con la voz del propio cineasta narrando en *off* sus recuerdos infantiles. Es un prólogo que antecede a los títulos de crédito y que el director monta con unos planos de rara y casi misteriosa serenidad, capaces de capturar ya esa conciencia del paso del tiempo que subyace a todo el desarrollo de la historia. El tiempo y el espacio, la vivencia biográfica y la reflexión distante, los personajes y los lugares que éstos habitan se funden con armonía en el discurrir de una obra cuyo discurso real no es otro que la materialización visual del efecto acumulativo sobre el que se construye el lento proceso de la experiencia vital.

Puntuada por tres muertes de fuerte incidencia sobre el protago-

nista (sucesivamente, las del padre, la madre y la abuela), pero filmadas sin ningún énfasis y despojadas de todo efecto melodramático, la película explora a conciencia -aunque sin explicitar nunca su discurso- la huella de los acontecimientos, el flujo temporal que los ordena, el trazo que deja sobre el día a día la vivencia cotidiana. Tiempo de vida y de muerte, como efectivamente resume el título inglés, esta obra de extraña y profunda hondura melancólica que nunca cede a la tentación autocontemplativa -y que se diría heredera de la renoiriana **El río** (*The River*, 1950)- se aplica con modestia a filmar lo que el propio autor llama, en el título original chino, cosas de la infancia, pero lo hace desde una mirada y con una actitud que le permite conferir densidad expresiva y conciencia reflexiva a un proceso de formación forjado sobre la intrahistoria de los lugares y del movimiento, de la emoción y de la experiencia, de la vida que emerge y madura, sin solución de continuidad, sobre el agotamiento natural de la propia vida.



El maestro de marionetas

#### 4. Una obra de transición: primera mirada sobre el mundo contemporáneo

Completamente aislada en el devenir de su filmografía, *La hija del Nilo* (1987) es la primera película que Hou Hsiao-hsien se vio obligado a rehacer parcialmente una vez acabada y es, también, el primero de los títulos de los que su autor se muestra especialmente insatisfecho. Su intento de acercarse a la vida contemporánea de la juventud urbana de Taipei a través de la mirada de una chica joven que conduce la narración puede considerarse casi como un borrador, todavía dubitativo, del retrato contemporáneo trazado en la enérgica *Adiós al sur, adiós*, pero el error conceptual de este primer ensayo reside, fundamentalmente, en el intento de capturar con el modelo estilístico del plano-secuencia y de la distancia visual un tipo de existencia que se presta poco o nada a lo contemplativo.

La propuesta, pese a todo, resulta extremadamente coherente con las pulsiones más reconocibles del cine de Hou y no carece de atractivos. Aunque la metáfora implícita en su título (que alude al cómic leído por la protagonista y al paralelismo que ella cree encontrar en aquél respecto a su propia existencia) permanece casi opaca para el espectador occidental, la película retoma la sensibilidad de *Las vacaciones de Dongdong / Un verano en casa del abuelo* para retratar el sentimiento de marginación y de aislamiento de la figura femenina (huella directa de la guionista Chu Tien-wen) y vuelve a incidir sobre la ruptura de los lazos que unen a la familia al mostrar la incidencia que la vida moderna y el universo urbano tienen sobre las viejas estructuras sociales.

Impulsada por la necesidad de superar las crónicas de la adolescencia y de indagar en el universo



urbano, *La hija del Nilo* trabaja sobre la distancia que existe entre la percepción de la realidad y la realidad misma dentro de un proceso de crecimiento y maduración que no hace sino prolongar lo que, con materiales distintos, habían contado ya las películas inmediatamente precedentes. La crónica se cierra, en medio del dolor y la desolación, con un plano inequívoco del cineasta: la imagen de la protagonista solitaria y abatida, reencuadrada por el marco de una puerta dentro de un plano fijo y amplio que Hou mantiene hasta que destila toda su melancolía.

#### 5. La trilogía histórica y la conquistista de la madurez

La superación del ciclo autobiográfico, en el que Hou Hsiao-hsien trabaja sobre la articulación de lo vital y lo trágico sin interrumpir nunca el desarrollo de lo cotidiano, sobre lo individual y lo colectivo sin que el sustrato histórico pase nunca de ser una presencia de fondo, da paso a un nuevo ciclo sustentado ya, con plena conciencia, sobre la articulación de la Historia grande y de la historia pequeña, sobre las formas y las actitudes con que los individuos resisten o soportan la incidencia de la primera y sobre cómo ésta conforma la existencia cotidiana de las gentes. La reflexión

sobre la Historia pasa a ser el motor de fondo que mueve los relatos.

Concebido expresamente como una trilogía, el tríptico compuesto por *Ciudad de tristeza* (1989), *El maestro de marionetas* (1993) y *Hombres buenos, mujeres buenas* (1995) tiene como referente explícito el camino recorrido por la isla de Taiwán a lo largo de las tres etapas históricas más convulsas y determinantes que configuran la historia moderna del país. Ordenado cronológicamente, ese recorrido pasa por la ocupación japonesa, dentro de una historia ficcional que discurre desde 1909 hasta el final de la Segunda Guerra Mundial (*El maestro de marionetas*), el periodo intermedio que va desde 1945 hasta 1949, es decir, desde la capitulación nipona hasta la ocupación de la isla por el Kuomintang (*Ciudad de tristeza*) y la época del llamado "terror blanco", de la represión política y de la persecución anticomunista en torno a 1950, cuando el asentamiento de la dictadura bajo el amparo de los Estados Unidos genera la imposición de la ley marcial dentro de un film (*Hombres buenos, mujeres buenas*) que, en su ambiciosa formulación narrativa, se abre también hacia los años ochenta y noventa.

Cinematográficamente hablando, esta trilogía supone un paso de

gigante en la filmografía de Hou Hsiao-hsien. Y no sólo porque su primera entrega conquistara el León de Oro en el Festival de Venecia, la segunda recibiera el Premio del Jurado en Cannes y la tercera volviera a estar presente en la sección oficial de este último certamen, sino porque el planteamiento creativo de las tres supera en ambición y audacia a todos los trabajos anteriores y porque la investigación de Hou en las relaciones espacio-temporales, en los engranajes narrativos y en los problemas de la escritura filmica colocan definitivamente a su autor en la vanguardia más adulta y reflexiva del cine contemporáneo.

Filmada en 1988 (el primer año que Taiwán vive liberada de la ley marcial, levantada en 1987), Ciu-

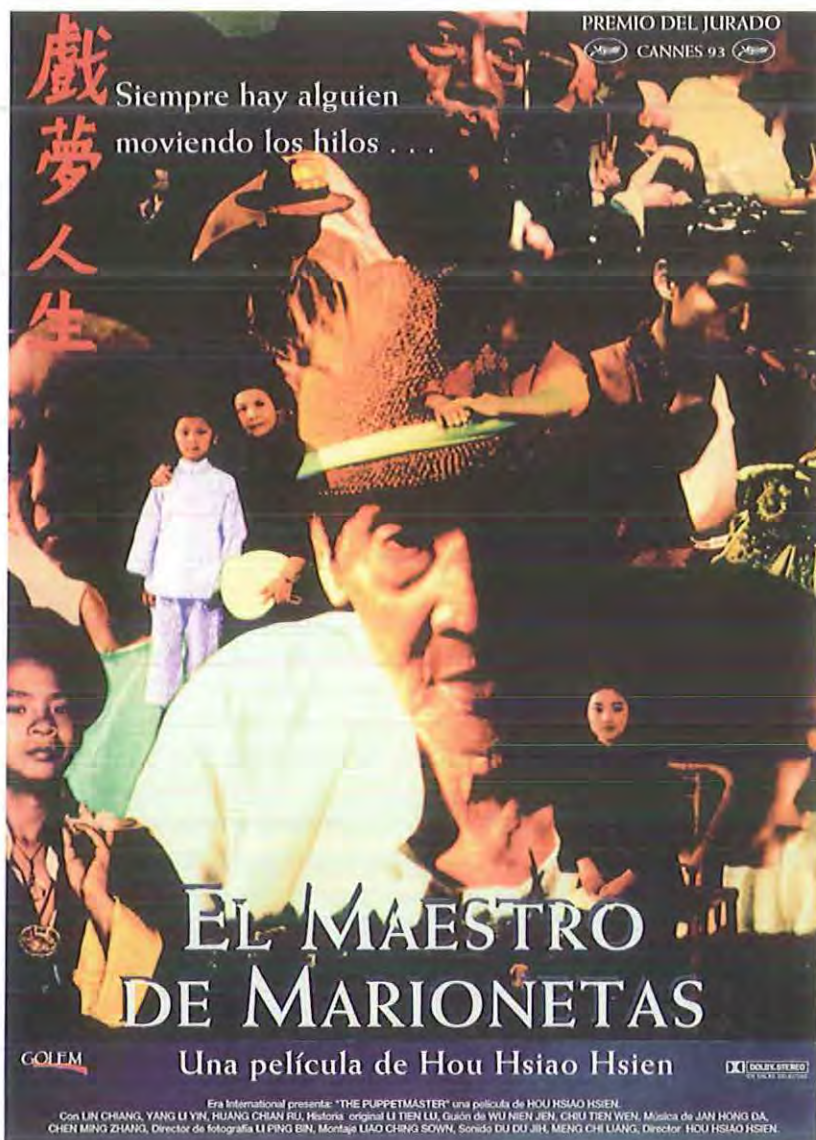
dad de tristeza aparece en un momento en el que se abren nuevas y revitalizadoras expectativas para la vida social, cultural y política del país, horizontes que Hou y las gentes de su generación consideraban apasionantes por la potencialidad inherente a la conquista de una libertad y de un debate hasta entonces reprimidos. Expectativas que el cineasta ha puesto en relación con las esperanzas, pero también con la incertidumbre, que sucedieron al final de la Segunda Guerra Mundial, tras la liberación de la dominación japonesa y antes de que el Kuomintang se instalara definitivamente en 1949.

La necesidad de recuperar la memoria histórica y de ajustar cuentas con un pretérito que hasta en-

tonces había permanecido secuestrado y cuya interpretación había sido adulterada por la dictadura (en una situación que guarda estrechos parentescos con la que vivió el cine español durante la transición política) encuentra además, en aquella época de transición (1945-1949), un territorio propicio para hablar, en términos metafóricos, del presente de la sociedad taiwanesa. En ese contexto y con esas posibilidades de proyección para el discurso del film hay que situar la compleja operación ensayada por la película al poner en juego distintas y simultáneas instancias narrativas.

La película, que comienza con un prólogo -anterior a los títulos de crédito- en el que el nacimiento de un niño se hace coincidir con la rendición japonesa y con la recuperación de la luz eléctrica en la casa, toma la forma de una saga familiar en torno a cuatro hermanos. Su estructura alterna, con llamativa libertad, no sólo diferentes narradores -uno de los cuales es un fotógrafo ¡sordomudo! (18)- y diferentes tiempos, sino también distintos espacios, ambientes diversos y hasta cinco idiomas diferentes: el japonés (lengua de comunicación amistosa con la familia que debe abandonar la isla), el mandarín que hablan algunos intelectuales, el dialecto de Shanghai con el que se expresan los gánsters, el taiwanés de la familia Lin y el cantonés de la amante de Wen-heung y de su hermano.

Este crisol idiomático y narrativo, cuya dimensión dramática es explorada a fondo por el cineasta, comparece dentro de una película que pone en juego una notable complejidad expresiva. La inserción de palabras y textos que se superponen sobre la imagen, la multiplicidad de narraciones -tanto en el *off* sonoro (el diario de Hinomi, la voz de Shisuko, las cartas de Ah Hsueh) como en textos escritos (lo relatado por el





fotógrafo)-, la condensación visual, rítmica y emotiva generada por las tomas largas y por los numerosos planos-secuencia, la sucesión de planos vacíos sobre paisajes, la estructura lacunar y fragmentaria de toda la narración, la alternancia de imágenes objetivas, evocaciones subjetivas y *flashbacks*, la repetición de los mismos ángulos para filmar determinadas localizaciones, etc., son mecanismos que ayudan a configurar la honda meditación sobre la realidad, la subjetividad, la memoria y el presente que la película coloca sobre la pantalla.

La configuración del espacio diégetico, la ruptura de la continuidad lógica, la acumulación de elipsis, aliteraciones y metonimias y la forma de entender la composición del cuadro (desprovisto casi siempre del punto de fuga que pudiera ordenarlo desde una perspectiva occidental) dan entrada a rasgos de escritura y a modelos de representación que deri-

van directamente de la cultura china. Los ángulos opuestos de ciento ochenta grados en planos sucesivos, el espacio vacío sobre el que se fija la cámara o que deja el personaje dentro del encuadre -que proviene de los modelos pictóricos chinos (19)-, la yuxtaposición de los textos sobre las imágenes (20) o la sucesión de escenas fragmentarias con sujetos indeterminados (un procedimiento característico de la poesía china) son algunos de esos rasgos.

Reconocida por su propio autor como un paso importante hacia la madurez y por la crítica de todo el mundo como una obra decisiva (imprescindible contribución del cine moderno a la dialéctica cine-historia), *Ciudad de tristeza* dejó a Hou Hsiao-hsien, sin embargo, un regusto de insatisfacción hasta el punto de considerarla como la segunda película fallida de su trayectoria. Su intento de capturar la atmósfera de una época colisionó, según su entendimiento, con una

manera de presentar las cosas demasiado directa, lo que le obligó a un nuevo esfuerzo de estilización que dio como resultado *El maestro de marionetas*, obra mayor de toda su filmografía y, ésta sí, plenamente conseguida también desde su personal apreciación.

Sin duda Hou se encontraba mucho más cómodo al trabajar, en este film, con un material documental extraído directamente de la memoria viva de su protagonista: Li Tien-lu, un anciano, venerable marionetista de ochenta y cuatro años -considerado como uno de los "tesoros nacionales de Taiwán"- que cuenta personalmente ante la cámara la historia de su propia vida. Película pues cuya estricta dimensión autobiográfica se coloca expresamente en primer término (como antes había sucedido ya en *Cosas de la infancia / Tiempo de vivir, tiempo de morir*, donde la voz de Hou introducía la evocación de su infancia), nos encontramos aquí con

una obra que fusiona, con un grado superior de armonía, nunca hasta entonces conseguido por el cineasta, el documento y la ficción, la experiencia viva y la representación de su memoria.

La textura visual de la reconstrucción ficcional (hija de una estética primorosa, esculpida en claroscuros lumínicos y cromáticos que se dirían extraídos de Rembrandt) deja paso intermitentemente al relato autobiográfico del verdadero Li Tien-lu, cuya existencia real se recompone ficcionalmente, bajo la máscara de tres intérpretes sucesivos, a lo largo de la narración. Hou convierte a esta figura central, casi totémica, en un espejo de la encrucijada histórica vivida por Taiwán durante la ocupación japonesa sin caer en la tentación de construir un paralelismo mecanicista y buscando en el interior de la imagen una relación más compleja entre lo privado y lo político.

Se compone así un retablo filmado íntegramente en largos, escasos y rituales planos-secuencia, casi siempre fijos (salvo en dos o tres delicadas, precisas y exactas panorámicas apenas perceptibles) y mantenidos con un rigor espartano que, paradójicamente, nunca asfixia la expresión natural de los movimientos ni de las reacciones de los personajes. La planificación, que despliega en su interior una enorme complejidad de espacios y tiempos narrativos, persigue tanto la captura de lo real como la construcción de una distancia reflexiva (21), haciendo del encuadre y del reencuadre interior (a través de puertas y ventanas) el andamio visual de una indagación en la historia individual y colectiva de su país, en su memoria y en su presente, que el cineasta lleva hasta las últimas consecuencias.

El interior de esta hermosa composición (cuya pureza y radicalidad hacen pensar simultáneamente en Ozu, Bresson y Mizoguchi) aparece cargado de tintes melancólicos,

pero nunca se muestra elegíaco de un tiempo pretérito marcado por la sumisión social y cultural. Dentro de sus planos alienta -en progresiva condensación visual- una emoción contenida, nunca manipulada, fronteriza con un lirismo secreto que recupera para la pantalla el tenebrismo pictórico de algunos maestros flamencos y la verdad humanista de John Ford, cuyo eco lejano, casi inaprensible, parece agazaparse bajo cada uno de los planos en los que Li Tien-lu cuenta su vida hablándole directamente a la cámara.

El altísimo grado de ritualización y de armonía con el que Hou Hsiao-hsien conjuga aquí simultáneamente el testimonio documental y la estilización ficcional hacen de **El maestro de marionetas** una de las grandes cimas del cine

moderno. Una cumbre frente a la cual resultan ciertamente relativos los logros de la tercera película que el cineasta considera fallida (**Hombres buenos, mujeres buenas**), por mucho que la audacia y los ecos resonantes de la arquitectura narrativa ensayada en la tercera entrega de la trilogía no sean precisamente despreciables.

Tres tiempos diferentes, ligados entre sí por la presencia común de la joven actriz Liang Ching, organizan el puzzle propuesto por Hou: 1) el presente de la protagonista (años noventa), en el que esta joven actriz recibe por fax algunas páginas de su propio diario íntimo, que le habían sido robadas; 2) la época que le recuerda la lectura de ese diario, lo que le hace recordar su relación amorosa con Ah Wei (años ochenta);



Hombres buenos, mujeres buenas



y 3) la acción de la película que está rodando Liang Ching, en la que se reconstruye -con imágenes filmadas en blanco y negro- la historia real de la pareja formada por Chung Hao-tung y Chiang Bi Yu (interpretada por Liang Ching), dos jóvenes activistas que, a finales de los años treinta, abandonaron la antigua Formosa para combatir junto a la resistencia comunista contra la invasión japonesa y que, tras regresar a Taiwán, militan en la oposición clandestina a la dictadura del Kuomintang hasta que, tras ser detenidos en 1949, Chung Hao-tung es acusado de traición a la nueva patria y acaba siendo ejecutado en octubre de 1950.

**Hombres buenos, mujeres buenas** se convierte, así, en una de las pocas películas de Taiwán que se atreve a romper el silencio sobre la tenebrosa época del "terror blanco". La amarga reflexión que genera la paradójica historia de esta pareja de idealistas y patrióticos militantes, contrastada con la difuminada memoria que el Taiwán moderno guarda de un complejo y doloroso trance histórico (capaz de convertir a los héroes en traidores) sobre el que se ha construido el nuevo país, alimenta el discurso de fondo de un film extraordinariamente interesante (si bien lo es mucho más en el segmento de "la película dentro de la película", allí donde la fusión entre el documento histórico -extraído de una historia real- y la formalización propia del estilo del cineasta genera imágenes con mayor capacidad de sugerencia), pero que Hou Hsiao-hsien considera fallido.

El cineasta ha confesado, en primer lugar, que la actriz Annie Shizuka Inoh -perfecta para incorporar al personaje moderno- no tenía suficiente experiencia para interpretar a la verdadera Chiang Bi Yu en el pasado. Cree también que la historia del pretérito hubiera necesitado un desarrollo mu-



cho mayor para poder llegar a establecer, con la necesaria hondura, ese contraste buscado entre los diferentes objetivos por los que luchan los buenos hombres y las buenas mujeres del título en el pasado (los ideales patrióticos y colectivos) y en el presente (el dinero y el poder individual). Tal y como se presenta, el análisis de esa relación descansa excesivamente, en opinión de Hou, sobre una estructura arquitectónica demasiado evidente y esto hace que la indagación le resulte al propio director algo mecanicista.

#### 6. Posibles caminos de futuro: hacia el presente y hacia el pasado

De la insatisfacción que deja en Hou Hsiao-hsien aquel retablo sobre la historia y el presente de su país proviene su necesidad de abandonar por completo la representación del pasado para centrar su mirada, en exclusiva, sobre el universo contemporáneo. De esa urgencia nacerá una obra marcada decisivamente por el impulso del movimiento y por la inmersión directa en el presente, un título con el que Hou se aproxima a la realidad juvenil del momento actual para tratar de dar respuesta a la perplejidad que le crea la permanencia de un viejo ensueño que parece resucitar desde el pasado (el de las generaciones que llegaron al país en 1949) y revivir en

la juventud del presente: el de abandonar el "sur" (metáfora de Taiwán) y escapar de la isla.

Contagiada por la energía expansiva y por el movimiento incesante de sus personajes (dos chicos y una chica que, a medio camino entre la marginalidad y la delincuencia, consumen su juventud en espera de un futuro quimérico que sólo pueden imaginar como distinto a su presente y en términos de fuga), **Adiós al sur, adiós** (1996) se dispersa y se pierde, incluso, en medio de su más bien laxa construcción argumental, que -a pesar de ser completamente lineal- carece de tensión al actuar, básicamente, por acumulación de incidentes, por el encadenamiento de situaciones que no llegan a dibujar ningún arco dramático distinguible y que no parecen conducir a ninguna parte. Debe reconocerse, pese a todo, que esta opción es coherente con la materia narrativa (la existencia cotidiana sin brújula y sin orientación de sus protagonistas), pero la película no acaba de articular satisfactoriamente la reflexión de Hou sobre ese fenómeno.

Empeñado en enfrentarse directamente a lo que tiene delante de los ojos, el cineasta filma a sus criaturas en serenos y reflexivos planos-secuencia que, en esta ocasión, intentan mantenerse algo más cerca de lo habitual respecto a los personajes para transmitir un

sentimiento de proximidad física y de presente continuo. La cámara les acompaña, incluso, en esos larguísimos, casi interminables *travellings*, con los que se filman sus múltiples desplazamientos por el interior de la ciudad o en sus viajes entre el mundo urbano y el mundo rural, en tren, en coche o en moto. La dialéctica entre el movimiento y el descanso, entre la acción irreflexiva de ellos y la reflexión que trata de introducir una planificación que nunca descompone la escena, es la base sobre la que Hou construye una obra en la que importa mucho más el movimiento que la dirección, el viaje que la trayectoria.

Esta apuesta estilística, volcada sobre el presente y muy marcada por el dinamismo de los personajes, encuentra una formulación inversa dentro de **Las flores de Shanghai** (1998), con la que Hou Hsiao-hsien vuelve sus ojos hacia un pasado remoto (finales del siglo XIX) y retoma, para filmarlo, la estilizada y férrea formalización ensayada ya en **El maestro de marionetas**. Apenas ochenta únicos planos-secuencia para radiografiar, a lo largo de 125 minutos (22), la vida cotidiana en el interior de las llamadas "casas de tolerancia" (23) o, más concretamente, para someter a un escrutinio

casí entomológico la liturgia ceremonial de las rígidas convenciones que articulan las relaciones entre hombres y mujeres dentro de aquel entorno.

Sucesión armónica de interiores cortesanos (dentro de tres enclaves diferentes), esta minuciosa y enigmática pieza de cámara construye su representación con escenas filmadas íntegramente, cada una de ellas, en un único y largo plano-secuencia, separados éstos entre sí por un fundido en negro. La cámara no penetra jamás en las habitaciones donde se hace el amor y permanece, invariablemente, flotando por las estancias en las que hombres y mujeres escenifican unas relaciones altamente protocolarias y codificadas que ordenan un universo cerrado sobre sí mismo y que vive aislado de su propia sociedad.

Hija de una reconstrucción documental casi miniaturista (cuyas fuentes proporciona la novela de Han Ziyun, contemporánea de la época que retrata y en la que se basa la película), **Las flores de Shanghai** es deudora, al mismo tiempo, de una suntuosa y estilizada formalización mantenida por Hou con un rigor implacable. Y ese rigor afecta tanto a la representación interna -cuya precisión

escenográfica es equivalente a la desplegada por Martin Scorsese en **La edad de la inocencia** (*The Age of Innocence*, 1993) dentro de un concepto en el que detalles ornamentales, colores y texturas contribuyen a configurar el sentido de los códigos internos de la relación social- como a la representación formal con la que Hou observa y analiza a la vez -mediante un primoroso ejercicio de encuadres y reencuadres, de juegos semánticos entre el campo y el fuera de campo- un universo al que sus imágenes envuelven en una atmósfera casi irreal, situada al borde mismo de lo onírico.

La madurez que destila esta hermosa y maestra indagación en el pasado (quizá una de las películas más bellas y enigmáticas de los últimos años) deja paso, en la filmografía de Hou Hsiao-hsien, a un movimiento pendular que le devuelve de nuevo al presente de su país con **Millenium Mambo** (2001). Herencia, reconsideración y síntesis de **La hija del Nilo** y **Adiós al sur, adiós**, este nuevo trabajo puede contemplarse como una versión adulta de esos reconocibles precedentes, como una búsqueda dirigida a superar los obstáculos con los que tropezaron aquéllos.

La película viene a reincidir en al-



Las flores de Shanghai



gunos de los temas más reconocibles y personales de su autor: la desorientación de una juventud que se busca a sí misma en medio de una sociedad que no ofrece ningún sendero orientativo, la inmersión en esa especie de *milieu* (medio delincuente, medio gangsteril) que estaba presente ya en **Los chicos de Fengkuei** (24) y que luego ha reaparecido en otros títulos, la preocupación por la marginación o, al menos, por el papel que juega la presencia femenina dentro de aquel ambiente y, al igual que en **La hija del Nilo**, el protagonismo central de una chica joven (una nueva creación de la guionista Chu Tien-wen) como vehículo narrativo a partir del cual se cuenta la historia.

Parece bastante claro, sin embargo, que Hou Hsiao-hsien sentía la necesidad de superar sus anteriores experiencias de inmersión en el universo juvenil y contemporáneo, al que se había aproximado -en los dos títulos citados como precedentes- intentando sumergir-

se lo más posible en sus ritmos y tratando de que las imágenes se contagiaran de las pulsiones propias de los ambientes retratados. De ahí las novedades singulares que, tanto desde el punto de vista formal como en lo que atañe a la construcción narrativa, opta por ensayar en esta ocasión.

El director persigue, como es habitual en él, la expresión más natural y espontánea posible de los actores, hace pocas repeticiones y trata de obtener siempre lo que va buscando en la primera o, como mucho, en la segunda toma (con el fin de no sofocar o malear las reacciones de los intérpretes), pero aquí pone en juego dos estrategias simultáneas que introducen mayores grados de complejidad: la depuración al máximo del *decoupage* (setenta únicos y flexibles planos-secuencia en 119 minutos de metraje) y la extrema movilidad de una cámara que, dentro de cada uno de esos planos, parece oscilar y flotar de manera incesante cerca de los personajes sin dejar de esta-

blecer, al mismo tiempo, una distancia de carácter contemplativo respecto a ellos.

Con todo, no es la radicalidad implícita en este modelo de planificación la novedad principal de la apuesta. Aquella introduce ya una suerte de distancia visual y espacial, pero la más operativa distancia emocional que el relato propone respecto al itinerario vital y moral de Vicky (interpretada por Shu Qi, una estrella rutilante del cine de Hong Kong) pivota aquí, esencialmente, sobre la sofisticada y reflexiva operación narrativa ensayada por el cineasta. Y es que la historia transcurre en el año 2001, pero es narrada por una voz en *off* intermitente que habla desde el futuro (año 2011) y en tercera persona: "*ella llegó a Taipei...*", "*ella encontró a Hao-hao...*".

Este doble *decalage*, a la vez temporal (el que proyecta una especie de lamento melancólico sobre la peripecia de Vicky) y enunciativo (el que abre una brecha entre la



instancia narradora y la conductora del relato) genera un imprevisto efecto de *zoom* evocador y convierte a la totalidad de la narración en un inmenso *flashback* que carece de presente en la imagen. La operación confiere a **Millenium Mambo** la tonalidad de una hermosa y triste elegía reflexiva sobre un tiempo que se consume de forma irremediable, y cuyas huellas emocionales trata de capturar, de forma obsesiva, la cámara de Hou Hsiao-hsien.

Ese registro elegíaco, y al mismo tiempo vibrantemente implicado en la contemporaneidad de la acción, conecta también con otra reflexión que no es nueva en el cine de su autor: la imposibilidad de escapar de los contornos de Taiwán en busca de una existencia diferente. Reflexión que Hou conduce aquí por un territorio de singular intensidad lírica: el que proviene de esa fuga imaginaria por la que, mediante una sugerente y deliberada ambigüedad espacial, la protagonista puede encon-

trarse paseando bajo la nieve -en el último tramo de la narración- tanto por las calles de una ciudad japonesa como por las de un pueblo taiwanés en el que se proyectan numerosas películas dentro de un festival de cine. Y es que solamente en el ámbito soñado del cine, parece decirnos el director, cabe la posibilidad de huir hacia otros mundos diferentes de los nuestros.

Distancia y reflexión se conjugan simultáneamente con la implicación y la fisicidad de las imágenes en este retrato de una chica taiwanesa del 2001, una joven a la deriva que se siente extraña en todas partes y también incómoda consigo misma: una criatura vulnerable, y a la vez fuerte, que bien podría haber salido de un film de Nicholas Ray. Hou Hsiao-hsien compone con ella la única de todas sus películas que hace entrar explícitamente en juego las referencias al propio cine (a través de las carteleras que anuncian la programación de las salas), señalado

aquí como imaginario y falso refugio para los sueños imposibles.

Coproducción mayoritariamente francesa, **Millenium Mambo** es hija del gran interés que el cine de su director ha despertado en Francia (25) tras la resonancia obtenida por sus películas en el Festival de Cannes, pero está filmada y concebida, como se ha explicado, desde la más radical y personal de las apuestas. Coherencia suprema de un creador cada vez más riguroso en la depuración de su estilo, dispuesto a ir cada vez más lejos en la indagación sobre la historia y sobre el presente de su país, capaz de ser cada vez más audaz y más arriesgado a la hora de buscar respuestas formales y morales a los retos que plantean, en la actualidad, la escritura y el lenguaje del cine moderno.

## NOTAS

1. Autor de un documental titulado **HHH. Portrait de Hou-Hsiao-hsien** (1998).
2. Habitada por los chinos que desembarcaron en el archipiélago en el siglo XII, la isla fue ocupada por los españoles durante diez años en el siglo XVII y colonizada luego por los holandeses. Convertida finalmente en una provincia china desde 1886, fue cedida a Japón en 1895 y la presencia nipona se prolongó hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, en 1945. Cuatro años después, el ejército nacionalista de Chang Kai-Chek se instala en Taiwán junto con los miles de chinos que huyen de la China comunista dirigida por Mao Zedong. Se instaura entonces una dictadura de partido único que implanta la ley marcial (vigente hasta 1987) y bajo la que crecen encontrados sentimientos nacionales entre los taiwaneses de origen y los chinos continentales. La controvertida cuestión de la "especificidad" taiwanesa ocupará, durante todos estos años, el centro de los debates culturales y políticos sobre la identidad nacional.
3. No por casualidad, Hou Hsiao-hsien ha citado a los cuatro primeros autores recogidos en este párrafo entre los cineastas cuya obra estudiaba (en compañía de Edward Yang, Chen Kun-hou, Chang Hwa-kun, Jim Tao, Ke Yi-cheng y Chang Yi) durante los momentos incipientes de la "Nueva Ola" taiwanesa y ha insistido, sobre todo, en el hallazgo esencial que supuso para él descubrir, en casa de Edward Yang (figura catalizadora, mentor y padrino de esa "Nueva Ola"), el **Edipo, el hijo de la fortuna** (*Edipo re*, 1967) de Pasolini, película en la que encontró, para decirlo con sus propias palabras, "*la respuesta a todos mis interrogantes*" (declaraciones a Emmanuel Burdeau, en: Frodon, Jean-Michel, ed. *Hou-Hsiao-hsien*. Ed. Cahiers du Cinéma. París, 1999).
4. Inicialmente, Hou Hsiao-hsien había intentado abrirse paso como cantante, pero fracasó en un concurso de noveles, según confesión propia, por un ataque de pánico.
5. Los primeros trabajos profesionales de Hou Hsiao-hsien en la Central Motion Picture Company (CMPC), el estudio más grande del país -financiado por el Kuomintang- fueron como ayudante de producción, ayudante de dirección y finalmente como guionista. Entre 1979 y 1983 escribe, de hecho, los guiones de cinco películas dirigidas por Chen Kun-hou: **Llegaré andando sobre el agua** (1979), **Un otoño fresco** (1980), **Corazones latiendo al unísono** (1981), **Como mariposas de colores volando** (1982) y **La historia del niño** (*Xiao Bi De Gushi*, 1983), en la que trabajó también como productor y que es uno de los títulos más representativos del "nuevo cine" taiwanés.
6. Debido a la ocupación japonesa, Taiwán era una zona económicamente más desarrollada que la China continental en aquella época.
7. *Native Regional Writing* (en la expresión inglesa) es un movimiento que surge como expresión de resistencia intelectual frente a la ocupación japonesa, una producción que la "segunda generación" de los taiwaneses llegados a la isla (de la que forma parte Hou Hsiao-hsien, pero también Huang Chun-ming) reivindicaba como una manifestación autóctona, lo que la hizo ser perseguida y reprimida por la dictadura del Kuomintang, alérgica a cualquier expresión social que tratara de asentar una identidad específica taiwanesa diferenciada de la propia de China continental, de la que se reclamaba no sólo parte integrante, sino también matriz consustancial.
8. Frodon, Jean-Michel. "L'Homme-sandwich", en. Frodon, Jean-Michel (ed.). Op. cit. nota 3: página 119.
9. Declaraciones a Michel Egger. *Positif*, número 334.
10. Hou había conocido a Chu Tien-wen, poco antes, al colaborar con ella en el guión de **La historia del niño**, dirigida por Chen Kun-hou en 1983.
11. Declaraciones a Emmanuel Burdeau en: Frodon, Jean-Michel (ed.). Op. cit. nota 3: página 77.
12. *Ibidem*. Página 79.
13. *Ibidem*. Página 86.
14. Declaraciones a Bérénice Reynaud. *Liberation*. Diciembre 1989.
15. Declaraciones a Emmanuel Burdeau en: Frodon, Jean-Michel (ed.). Op. cit. nota 3: página 86.
16. *Ibidem*. Página 68.
17. *Ibidem*. Página 80.
18. Interpretado por Tony Leung, una estrella del cine Hong Kong (cuya presencia fue exigida por el productor) que no hablaba ni una sola palabra de taiwanés. Hou Hsiao-hsien ha contado que, a partir de este pie forzado, decidió desarrollar toda la historia sobre la fuerza de la mirada, convertir a su personaje en fotógrafo y hacerlo sordomudo.
19. En palabras de Hou Hsiao-hsien: "*Cuando los chinos dibujan un paisaje casi siempre dejan un espacio que permanece vacío. Vacío quiere decir dejar en blanco, pero yo creo que dejarlo vacío quiere decir crear un espacio. Dejar algo vacío quiere decir darse cuenta de que hay un fondo muy rico detrás de él. Ese espacio puede tener muchos sentidos (...). En mis películas dejo algunos espacios vacíos y pido al público que los complete cuando ve la película*". Declaraciones a Naoshi Okajima. *Shibuya*. 25-9-1993.
20. Según Peggy Chiao, "*este tipo de estética corresponde más a la poesía china y a un desplazamiento de las emociones. Desde la dinastía Sung del sur es costumbre dejar un espacio vacío para palabras escritas en las obras pictóricas*". Véase: Amieva, Nieves / Aldazabal, Peio (eds.). *Hou Hsiao-hsien*. Ed. Festival Internacional de Cine de San Sebastián. San Sebastián, 1995. Página 92.
21. Como apuntaba Esteve Rimbau en su crítica del film, André Bazin y Bertolt Brecht podrían ser confrontados en una discusión provechosa a propósito de la película. *Fotogramas*. Octubre 1994.
22. La versión comercializada en Francia dura 109 minutos, pero la copia estrenada en el Festival de Cannes era de 125 minutos.
23. Nombre que recibían, entre la influyente élite china de Shanghai, las elegantes casas de prostitución situadas en el enclave británico de esta ciudad durante el reinado de la dinastía Qing a finales del siglo XIX. Las casas fueron cerradas en 1911.
24. Un ambiente que el propio Hou Hsiao-hsien frecuentó durante sus primeros años de juventud, según confesión propia.
25. Fue el propio Olivier Assayas, autor del documental citado en la nota 1 de este artículo, quien hizo posible el encuentro entre Hou Hsiao-hsien y el productor francés Eric Heuman. La empresa de éste (Paradis Films) se ha encargado, junto con otra productora francesa (Orly Films) y con la marca del cineasta (HHH), de producir el film, cuyo montaje final, etalonaje y tirado de copias fueron realizados en Francia.