



Dr. José Antonio Jiménez de las Heras

Universidad Complutense de Madrid, España

@ jajlaseras@ccinf.ucm.es

id 0000-0002-2075-5983

Dr. Ricardo Jimeno Aranda

Universidad Complutense de Madrid, España

@ rijimeno@ucm.es

id 0000-0002-8974-1539

■ Recibido / Received
30 de noviembre de 2020

■ Aceptado / Accepted
14 de diciembre de 2020

■ Páginas / Pages
De la 165 a la 191

■ ISSN: 1885-365X

El vacío y el ruido. Encuadre, composición y espacio, elementos esenciales en la construcción del discurso existencial de Hou Hsiao-hsien. Una trilogía: *Millenium Mambo, Café Lumière y Tiempos de amor, juventud y libertad (Three Times)*

The void and the noise. Frame, composition and space, essential elements in the construction of the existential discourse of Hou Hsiao-hsien. A trilogy: *Millenium Mambo, Lumière's Coffe & Three Times*

RESUMEN:

El vacío y el ruido (o lo abigarrado) son dos antónimos que se dan la mano en la filmografía de Huo Hsiao-hsien. Taiwanés perteneciente a la «Nueva ola» del cine de su país, su obra será una mirada formalista a la realidad de su patria desde la distancia que imponen sus lejanos encuadres, manteniendo, en muchas ocasiones, un punto de vista único. Retratista del pasado, Hsiao-Hsien se lanzará a partir de 2001 a reflexionar sobre el presente, con tres películas que conforman una trilogía informal sobre la juventud y su encaje en la sociedad actual. Una reflexión que se vuelve espacial y que desarrolla un lenguaje, unido a la postmodernidad, que va a generar un discurso a través de la relación de los sujetos y sus cuerpos con el campo visible e invisible del encuadre. Heredero de la tradición iconográfica china, de su pintura y su modo de representación, el vacío para Hsiao-Hsien será un elemento lleno de sentido que invitará a compartir al espectador, ofreciéndole un espacio para introducir su propia reflexión. Un vacío físico y espiritual que establecerá, a su vez, una dialéctica con el ruido y lo abigarrado de la sociedad actual, generando una tensión creativa que se transmite en cómo los cuerpos habitan, o no, el espacio cinematográfico vehículo de su discurso.

PALABRAS CLAVE:

Hou Hsiao-hsien; Cine; Narrativa; Espacio; Vacío; Taiwan.

ABSTRACT:

The void and noise (or variegated) are two antonyms that come together in Huo Hsia-hsien's cinema. A Taiwanese filmmaker who belongs to the «New Wave» of his country's cinema, his films will be a formalist look at the reality of his country from the distance imposed by its distant frames, maintaining, on many occasions, a unique point of view. A portrait painter of the past, Hsiao-hsien will start in 2001 to reflect on the present, with three films that make up an informal trilogy on youth and its place in today's society. A reflection that becomes spatial and develops a language, linked to postmodernity, that will generate a discourse through the relationship of the subjects and their bodies with the visible and invisible field of framing. Heir to the Chinese iconographic tradition, to his painting and his mode of representation, the void for Hsiao-hsien will be an element full of meaning that will invite the spectator to share, offering him a space to intrude his own reflection. A physical and spiritual emptiness that will establish, at the same time, a dialectic with the noise and the variegated of the current society, generating a creative tension that is transmitted in as the bodies inhabit, or not, the cinematographic space vehicle of its speech.

KEY WORDS:

Hou Hsia-hsien; Cinema; Narrative; Space; Void/ Emptiness; Taiwan.

1. Introducción

La hipótesis de partida de este artículo es que el cine de Hou Hsiao-Hsien es capaz de construir un discurso audiovisual a través del espacio, a partir de la tensión/la dialéctica entre el vacío, presente en el encuadre de diferentes maneras, y el ruido o lo abigarrado (en el aspecto visual), como muestra de una sociedad fragmentaria, diluida y perdida frente a un pasado más claro, más diáfano; una posición con aparentes tintes conservadores, más desde la melancolía que de la ideología, como reflejo del pensamiento y los sentimientos del autor. Algo que confirma su habitual colaboradora y coguionista, Chu T'ien-wen, en una reflexión a propósito de la preparación y rodaje de *Millenium Mambo*:

Hou, por otro lado, ya tiene cincuenta años; ¿cómo puede entrar en su mundo? Todavía estoy en mis cuarenta, pero cuando miro a los jóvenes de hoy, realmente no puedo evitar estar en desacuerdo con muchas de las cosas que hacen. Su sistema de valores, sus estilos de vida están completamente en desacuerdo con los míos. Aunque Hou Hsiao-hsien se lleva muy bien con muchos de sus amigos más jóvenes, yo sé que, en el fondo, tiene profundas reservas sobre sus actitudes y estilos de vida. Pero Hou Hsiao-hsien tiene la capacidad de dejar sus opiniones a un lado y.... realmente se vincula con ellos (...) Hou Hsiao-hsien tiene sus propios valores y perspectivas, y ha sido muy difícil hacerlos coincidir con la energía de estos jóvenes (Berry, 2003: 704).

En este sentido, el cine de Hou Hsiao-Hsien entra en la posmodernidad como una forma de adaptar su narrativa en la búsqueda de la mejor forma de retratar esa sociedad posmoderna (o líquida) y, como ella, muestra características típicas de esta corriente: espacios fractales, autónomos frente al personaje; simulacros de narrativa y metanarrativa; fragmentos simultáneos o alternativos de géneros y estilos o simultaneidad de narración y descripción (Zavala, 2005).

Como una cuestión general, antes de entrar en materia de análisis hemos de señalar que el tema del espacio y su función como constructor de sentido y discurso no ha sido aún suficientemente tratado en la teoría y análisis cinematográfico. Así lo constataba el profesor Julio Sánchez Andrada en un artículo monográfico sobre el tema:



La teoría del relato debe rendir todavía una explicación adecuada y suficiente del espacio en la representación audiovisual. Quizá tenga que ver con tal carencia el hecho de que los estudios científicos del relato surgieran y se desarrollaran inicialmente en el campo de las investigaciones de raíz lingüística. El loable intento de generar una instrumentación conceptual capaz de afrontar con garantías científicas el análisis de la estructura profunda del relato no podía dar cabida entre los elementos constitutivos de éste a las determinaciones espaciales de la acción. Pero la causa, a mi entender, más profunda tiene que ver con el concepto de espacio que manejan la mayoría de los investigadores del relato, estructuralistas o no, y que parece derivada de las teorías científico-filosóficas de Clarke y Newton. Bajo esa perspectiva el espacio queda más allá de toda acción y, al mismo tiempo, ajeno a los seres que lo habitan: una concepción difícilmente sostenible no sólo desde la física moderna sino desde los actuales conocimientos de la fisiología y de la psicología (Sánchez Andrada, 2009: 281-282).

El prestigioso investigador francés François Jost y su compañero André Gaudreault complementan esta idea del profesor Sánchez Andrada al decir que «la unidad de base del relato cinematográfico, la imagen, es un significante eminentemente espacial (...) El cine presenta, a la vez, las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren»; un planteamiento que concluyen con un contundente alegato a favor del espacio: «El carácter icónico del significante fílmico llega incluso a imponer al espacio una cierta forma de primacía sobre el tiempo» (Gaudreault y Jost, 2001: 87).

Pero más allá aún de estas reflexiones, entramos en el terreno que nos interesa y es la relación dialéctica entre el espacio y el personaje: el protagonista de esas acciones a las que se refería Jost y los «seres que lo habitan» de Andrada; algo esencial en el planteamiento sobre el vacío y lo abigarrado en Hou Hsiao-Hsien. En este sentido también nos son útiles las palabras de Dominique Villain en su libro dedicado al encuadre cinematográfico. Según Villain «la pintura y el cine también tienen en común con la fotografía el hecho de que hacen figurar cuerpos dentro de espacios delimitados por un marco» (Villain, 1997: 111). Un planteamiento que se completa y supera con la reflexión de Julia Sabina Gutiérrez, especialista en el espacio de la narración cinematográfica. Según su criterio:

El espacio narrativo no tiene sentido si no está habitado por un personaje (...) El acto inaugural de un relato consiste en la puesta en relación dinámica entre un personaje y un espacio. Todo relato cuenta de manera explícita o alusiva la historia de un hombre y sus relaciones con el espacio ya que el personaje no puede transformarse ni llegar a ser otro sin el rol activo del espacio (Sabina Gutiérrez, 2018: 222).

Y en esta relación entre el espacio y el personaje está la clave del cine de Hou Hsiao-Hsien: la presencia o ausencia del personaje, el campo vacío o abarrotado de rostros y ruido son elementos dialécticos para ver la evolución de esos mismos personajes y, con ellos, de la sociedad taiwanesa. Hsiao-Hsien encuentra en el espacio y su dialéctica la forma de construir un discurso personal, postmoderno y único, que quiere emplear el vacío para transmitir la angustia existencial de sus personajes y el mundo moderno, en un discurso que traspasa y trasciende las barreras culturales y locales. Vayamos al análisis para verlo.



2. La construcción de un discurso espacial: el vacío (vs el ruido), la elipsis y lo elusivo en el cine de Hou Hsiao-Hsien

La construcción del vacío en las películas de Hou Hsiao-Hsien arranca de su identificación con ciertos valores culturales de la China antigua. Así lo explica el director con sus propias palabras:

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 (Hereadero, 2001: 91).

En la pintura tradicional china, ese vacío se explicaría de una forma simplificada diciendo que «un tercio del cuadro lleno se identifica con la tierra y sus elementos y los dos tercios de vacío son el cielo y sus elementos celestes» (Musicco Nombela, 2007: 279); no podemos, por supuesto, aplicar esta analogía al cine de Hsiao-Hsien, pero sí afirmar que, como en la pintura china, ese vacío siempre quiere decir algo y es en ocasiones tanto o más expresivo que su contrario.

En el anterior sentido, no podemos estar más de acuerdo con los autores del artículo sobre la influencia de Ozu en Hou Hsiao-Hsien, en *Café Lumière*, al afirmar que «estos planos vacíos de significado narrativo deben afrontarse desde la interpretación de la compleja dialéctica forma/contenido en la cultura oriental» (Campo y Gorostidi, 2015: 128), algo que siempre supone un reto para la interpretación del sentido y el discurso de los autores orientales y, en especial, aquellos que como Hou pertenecen a las «nuevas olas» (en este caso la del cine taiwanés), en donde la experimentación formal resulta aún más compleja al mezclarse con la condición cultural. La propia cuestión de la identidad, tanto la personal y como la nacional taiwanesa, siempre controvertida (Udden, 2009), formarán parte de esa tensión espacial que hay en el cine de Hsiao-Hsien (Fig. 1).



Figura 1. La «Nueva ola» del cine en Taiwán: Wu Nien-Jen, Hou Hsiao-Hsien, Edward Yang, Chen Kuo-Fu y Chan Hung-Chih (foto tomada durante la década de 1980).

La utilización del encuadre y del campo vacío o, al menos, desprovisto de la figura humana, siempre le ha valido a Hou Hsiao-Hsien una identificación con el cine de Ozu que él a menudo ha rechazado, llegando a afirmar que su particular y personal lenguaje cinematográfico «si bien tiene algunas similitudes, no es deudor directo del estilo del maestro japonés» (Campo y Gorostidi, 2015: 126). De forma inevitable algunos de esos campos vacíos de Hsiao-Hsien remiten a lo que Noël Burch denominó «Pillow Shots»¹ —aplicado por múltiples autores a todos los planos vacíos que recuerdan a los del maestro Ozu, incluidos los del director taiwanés. Sin embargo, la analogía no es de absoluta equivalencia. Burch definía estos planos en Ozu de la siguiente forma:

La particularidad de estas tomas es que suspenden el flujo diégetico, usando un rango considerable de estrategias y produciendo una variedad de relaciones complejas (...) El *Pillow-Shot* también puede considerarse una expresión de un rasgo fundamentalmente japonés. Como el desajuste en el cine de Ozu, este no es simplemente una firma, un rasgo estilístico individual, si no un signo, cultural y complejamente determinado, de disensión de la visión del mundo implícita en el modo occidental (Burch, 1979: 160-161).

En el caso de Hou Hsiao-Hsien estos planos también pueden interpretarse como una disensión con el mundo, pero no en especial con el occidental —particular obsesión de Burch en sintonía con su ideología—, sino como una tensión inherente a lo narrado, al mundo reflejado en sus películas. Esa idea del director taiwanés sobre que el espectador «rellene» esos vacíos, tiene que ver con una estructura dialéctica más que dialógica como en el caso de Ozu —el japonés pretende establecer un diálogo entre la diégesis y el espectador con estos planos—; Hsiao-Hsien establece una tensión entre contrarios de la cual obtener una conclusión: de ahí la diferencia establecida.

Una característica esencial del cine de Hou Hsiao-Hsien va a ser la que le vincule con Ozu, y esa misma característica es la que va a permitir la estructuración de su poética cinematográfica a través de la tensión entre el campo vacío y el lleno: la distancia que establece la cámara con los personajes. En el director taiwanés esa distancia, que va a permitir una relación fluida y compleja de los actores/personajes con el decorado, viene derivada de un planteamiento filosófico:

Se trata de la autobiografía del escritor chino Shen Tzunwen, en cuya estructura narrativa (Hsiao-Hsien) observó una mirada panorámica, alejada y objetiva sobre los acontecimientos, que era la que él estaba buscando ya desde su temprana cinematografía (...) Hou también ha expuesto, en otras ocasiones, la necesidad de alejarse y filmar con focales largas para no interferir en la interpretación de los actores no profesionales y así evitar captar pequeños errores en su actuación (...) puede considerarse la característica esencial que Hou encontró en el cine de Ozu: el distanciamiento, la aparente desdramatización, la mirada en busca de una objetividad (Campo y Gorostidi, 2015: 125).

1/ Como el propio Burch aclara «*Makurakotoba* o palabra de almohada: es un epíteto o atributo convencional añadido a una palabra; suele ocupar una línea corta de cinco sílabas y modifica una palabra, normalmente la primera, en la línea siguiente. Algunas palabras-almohada no tienen un significado claro; aquellas cuyo significado es conocido, funcionan retóricamente para elevar el tono y hasta cierto punto también funcionan como imágenes» (Burch, 1979: 160).



Una distancia que va a provocar una tensión que desembocará con frecuencia en el campo vacío. Así «el conjunto del encuadre queda tensado por las distancias establecidas entre la cámara y los distintos ocupantes del encuadre, pero también entre los constituyentes del encuadre en sí» (Siety, 2004: 31); una definición que parece hecha para el cine de Hsiao-Hsien. El director mantiene de forma progresiva en su cine un punto de vista único, en diferentes planos secuencia que conforman la narración, y ese punto de vista mantiene siempre una lejanía invariable con sus personajes, dándoles libertad para moverse en el encuadre y establecer su presencia en él, sin que el director la fuerce. De hecho, podríamos calificar este encuadre, al igual que hace Siety en su taxonomía, como un

encuadre indiferente: un encuadre que, sin esperar a que los personajes se plieguen a sus límites, rechaza sin embargo regular su propia dinámica en función del contenido. El encuadre corta por la mitad a sus personajes, sin preocuparse por ellos, los abandona en pleno torrente o en mitad de una frase, y traza su camino con absoluta independencia (Siety, 2004: 36).

El taiwanés, a diferencia de Ozu, persigue a sus personajes por el espacio, en un encuadre fluctuante, pero que nunca modifica su punto de vista; con ello, los personajes salen de cuadro con frecuencia, se esconden tras los elementos del decorado o del espacio, desaparecen tras las puertas o en las habitaciones² y establecen un constante flujo entre el campo vacío y el campo lleno, en una de las varias dialécticas que Hou Hsiao-Hsien utiliza para confrontar el vacío y el ruido, lo ausente con lo abigarrado, en la construcción de un discurso audiovisual en donde el espacio es la pieza esencial para ello: una estrategia narrativa que el director taiwanés aplicará de forma rigurosa, en la construcción de un personalísimo lenguaje que alcanza su depuración en la trilogía informal objeto de nuestro análisis.



3. Una propuesta de análisis para una trilogía informal: *Millenium Mambo (Qianxi Mânbo, 2001)*, *Café Lumière (Kōhī Jikō, 2003)* y *Tiempos de Amor, Juventud y Libertad (Hao de Shi Guang, 2005)*

3.1. MILENIUM MAMBO (QIANXI MÂNBO, 2001)

La acción de *Millenium Mambo* se sitúa en 2001, el mismo año de su producción, y esto no es un dato baladí, puesto que Hou Hsiao-Hsien le da desde el principio un significado esencial a

2/ Noël Burch en su *Praxis del cine* establecía 6 segmentos del fuera de campo (Burch, 1985, p. 26): los cuatro primeros venían determinados por los límites del encuadre. El quinto era el denominado «espacio prohibido», el espacio del enunciador que se sitúa detrás de la cámara y al que en el cine clásico no hay apelación posible —algo que variará de forma radical en la modernidad y posmodernidad. Y, por último, el sexto segmento del fuera de campo será el espacio detrás del decorado o de los elementos del campo visible; Hsiao-Hsien utilizará en su dialéctica del campo vacío, con frecuencia, los bordes laterales del encuadre, y también de forma frecuente los elementos del campo, incluidos otros personajes, que le permitirán esa operación de vaciado del encuadre.

tal fecha. Ya en la primera secuencia hace referencia explícita al cambio de milenio y el propio título de la película es una referencia a ello. ¿Por qué? con ello el director taiwanés quiere situarnos en un momento presente, contemporáneo a la creación de la película, a nosotros mismos como espectadores y a los personajes que retrata, para trasladarnos una reflexión melancólica, existencialista y, por tanto, un tanto desesperanzada sobre el futuro de nuestra sociedad tecnificada y deshumanizada.

Si algo establece un puente de unión en esta trilogía informal que hemos planteado, es ese retrato generacional a través de los paisajes urbanos que transitan los personajes de las tres películas, así como los espacios que ocupan sin llegar a habitarlos: una topografía de la desesperanza, la soledad y el vacío expresada, como ya hemos apuntado, a través de los elementos espaciales. En este sentido, nos parece muy pertinente la reflexión planteada por Daniel Mourenza respecto a los espacios en *Millenium Mambo* y *Three Times*:

En la topografía cinematográfica, no sólo el interior de los personajes afecta a la producción del espacio sobre el que se asientan —y se confunde—, sino que también se borran las diferencias entre interior y exterior, público y privado. Las vías de comunicación, las redes que tejen la sociedad actual, se cuelan, forman parte de la vida privada y la une a la vida pública (...) Hou introduce sus personajes en discotecas con música tecno, pero que vale también para unos apartamentos en que se traslada la misma dinámica. (Mourenza Urbina, 2009: 39-43).

Volviendo al inicio de la película, está establece varios elementos de ensoñación, melancólicos, e introduce diferencias con el cine de Hsiao-Hsien hasta estos momentos. La inmovilidad anterior de su cámara se torna fluidez en un plano secuencia que inaugura la diégesis y que sigue de forma leve, fluctuante a Vicky (Qi Shu), su protagonista, que parece flotar ella misma en el espacio, en una imagen a cámara lenta que nos muestra su belleza fascinadora, su juventud y vitalidad, y con la que el director quiere establecer una fascinación escópica del espectador respecto a ella³. El plano muestra una ambigüedad elusiva propia de la narración del taiwanés: ¿es un plano subjetivo? ¿es la mirada de Hao-Hao (Chun-Hao Tuan) el novio de Vicky que la sigue fascinado, transmitiendo esto al espectador? ¿o, acaso, es la propia mirada de Hou Hsiao-hsien la que busca que nos identifiquemos con la suya propia y nos vinculemos emocionalmente a ese ser etéreo, fascinante que nos muestra en su encuadre? Tal vez todo a un tiempo, en una estructura típica de la postmodernidad. Pero no sólo ese elemento visual nos sitúa en esa postmodernidad: el plano va acompañado de una voz en off, que reaparecerá a lo largo de la narración, adelantando acciones que generan una redundancia narrativa (una metanarratividad); una voz que proviene del futuro, que no tiene corporeidad alguna, estableciendo una presencia ausente y uniéndose a ese concepto del vacío que estamos manejando. Nunca sabemos si esa voz corresponde a una amiga de Vicky —es una voz femenina—, o a la propia Vicky del futuro que se oculta tras ella: es una



3/ «El hecho de que mi cámara se mueva más en mis últimas películas tiene que ver con el tiempo en que vivimos. Ahora todo ocurre muy deprisa» (Klinger, 2006). Esa novedosa movilidad de la cámara tiene que ver, por tanto, con la adaptación de Hsiao-Hsien a sus jóvenes personajes y a la narración de una historia actual, tal como ya habíamos apuntado antes: al retrato de una contemporaneidad que fluye en continuo movimiento, algo que Hou quiere transmitir al espacio que ocupan sus personajes en coherencia con sus planteamientos cinematográficos.



Figura 2. Vicky y el vacío enjaulado entre neones. Fascinación y angustia (*Millenium Mambo*, 2001).

voz que actúa como un narrador omnisciente, una especie de demiurgo situado más allá del espacio y del tiempo, y que conoce todos los secretos presentes, pasados y futuros del relato. Sin embargo, esa voz nos dice que habla desde 2010, pero nunca aclara el futuro de Vicky o si ella habita ese tiempo (Fig. 2).

De una forma, a mi entender, errónea, algunos autores conceptualizan que esa voz establece un *flash-back* (Herdero, 2001: 90), algo que no es posible puesto que partimos de un presente que es el de Vicky en 2001 y, en ningún momento, vamos al pasado, para volver de nuevo a ese presente establecido en el plano inicial. En todo caso podríamos hablar, creo que también de forma errónea, de *flash-forward*, pero de nuevo falta esa estructura que establezca un salto al futuro para volver al presente. De lo único que en rigor podemos hablar, en una nueva estructura de la postmodernidad narrativa, es de una convivencia del presente y el futuro en el mismo espacio; un espacio en donde esa voz se convierte en una fantasmagoría, sin sustancia corpórea, que nos habla desde un espacio ausente, que genera una tensión inquieta en el espectador y, a la vez, debido a su triste relato, también melancólica.

El plano inicial establece, además, algo típico de la narración espacial de Hou Hsiao-Hsien: el descentrado del personaje en el encuadre. De esta forma, como se planteaba a través de unas declaraciones del autor al inicio del artículo, ese descentrado permite la apertura de espacios vacíos en el plano, espacios que establecen, a su vez, una dialéctica de la tensión en la narración que se transmite al espectador⁴. La figura de Vicky flotando en un lateral del encuadre, en un túnel iluminado con frías luces de neón, nos sitúa en una especie de no-lugar que es en lo que se han convertido las ciudades modernas y, por extensión, los espacios públicos y privados de los que hablábamos antes: algo que genera una sensación

4/ Aumont se refiere a esto en su definición del encuadre: «El encuadre en el cine clásico es casi siempre una operación de centrado, a veces reforzado por técnicas de sobrecuadre, y que desemboca en frecuentes reencuadres (pequeños movimientos de cámara destinados a conservar al sujeto en el centro del encuadre). A la inversa, existen estilos fundados en el rechazo del centrado, en el descentramiento activo y voluntario o, más radicalmente, un desencuadre» (Aumont y Marie, 2006: 77).



Figura 3. La catarsis del ruido. Vicky se confunde entre los rostros de la multitud (*Millenium Mambo*, 2001).

de angustia existencial en el espectador y que se transmite en esa relación entre el personaje y el espacio, dentro de la narración del director taiwanés⁵.

La idea del espacio configurado por los personajes a través del vacío y/ o la indefinición, así como la dialéctica con lo abigarrado y el ruido, tiene también un perfecto ejemplo en el primer tercio de la narración. Tras el plano inicial y la cartela con el título, vemos que Vicky asiste a una fiesta de cumpleaños con amigas y con Jack (Jack Kao), un rico empresario con conexiones con la mafia que será su amante tras dejar a Hao-Hao. La imagen encuadra los rostros en primeros planos muy cerrados, el fondo difuminado por la focal del teleobjetivo (Fig. 3); esto continuará cuando la fiesta se traslade a una discoteca: la imagen se teñirá del azul añil de las luces del local, y los cuerpos y rostros se confundirán en una masa de sombras que se verán recortadas con las luces. Lo abigarrado y el ruido toman el relevo de ese espacio inicial que, por otra parte, ya presuponía estos espacios: a pesar del vacío descentrado del plano, ese túnel interior atrapaba a Vicky, como lo hacen ahora los rostros y cuerpos que se confunden en el encuadre con el suyo (Fig. 4).



Figura 4. Lo abigarrado. La discoteca como no-lugar; una forma de cubrir el vacío, que lo potencia (*Millenium Mambo*, 2001)

5/ Esta sensación está, de nuevo, bien resumida en el texto de Mourenza Urbina: «Todo es móvil, escurridizo, cambiante, evasivo y fugitivo. Los espacios sin pasado, los no-lugares (incluidos los apartamentos), les obligan a vivir una vida rápida y fugaz» (Mourenza Urbina, 2009: 41).

La transición al pequeño apartamento que Vicky comparte con Hao-Hao es muy significativa de esa concepción del espacio narrativo en Hsiao-hsien. Vicky se acercará al DJ y aspirará la droga que este exhala a través de su cigarrillo, lo mismo que sus amigas y amigos. Por corte, como si entráramos en la mente de Vicky y compartiésemos los efectos de la droga, el director nos ofrece un plano por completo desenfocado que no podemos identificar. Sobre ese plano inicia una panorámica que nos lleva por un encuadre de colores y formas difuminadas hasta llegar a Vicky: el plano se enfoca con lentitud y, entonces, podemos ver a Vicky entrando en su habitación; hemos oído las llaves en la puerta, y la música ha desaparecido, pero sólo en el instante en que el cuerpo de Vicky se encuentra con la cámara es cuando sabemos en que espacio estamos. Por una parte, el director nos ofrece una fusión del espacio y el personaje, a través de su propio estado de ánimo o mental, en ese regreso a casa nocturno, casi furtivo, con una sensación de vacío que se ofrece a través de los planos desenfocados.

Por otra parte, todo este comienzo, así como el resto de la narración, nos muestra una concepción temporal dislocada, en la que resulta difícil dilucidar cuando y en que orden suceden los acontecimientos, como un puzle de impresiones de tiempo, en donde vemos acontecer acciones estancas sobre una línea temporal difusa⁶.

La voz en off del demiurgo nos adelanta acontecimientos, como el robo del reloj del padre de Hao-Hao por parte de este y su detención posterior por la policía. Con ello, la dialéctica de los espacios vuelve a aparecer aquí (Fig. 5); la voz en off nos cuenta cómo Hao-Hao roba el reloj de su padre para empeñarlo y cómo el padre, después de reclamárselo y que su hijo le mienta, le envía a la policía al apartamento que comparte con Vicky. Esa narración se produce mientras vemos a Hao-Hao y Vicky en la discoteca, con la misma estética abigarrada y ruidosa anterior. Hao-Hao, violento y drogadicto se peleará con otros chicos, celoso porque han hablado con Vicky. Una acción estanca, desarticulada, que da paso a una secuencia de Hao-Hao y Vicky haciendo el amor, que oculta más que muestra, mediante el teleobjetivo y



Figura 5. La desestructuración del espacio privado. No-lugares íntimos como continuación de la desorientación existencial (*Millenium Mambo*, 2001)

6/ Esta concepción espacio-temporal es denominada por algunos autores como «Estética de lo fluido» y viene determinada por el hecho de que los «personajes parecen tan perdidos como el espectador ante las elipsis de la película, después de las cuales resulta difícil determinar cuánto tiempo ha pasado, qué ha pasado, o cuál fue el orden de los hechos» (Abreu y Vieira, 2011: 3).



Figura 6. Hao-Hao se «oculta» de su padre. El plano es un conjunto de ausencias: Vicky, la figura del padre y el propio Hao-Hao (*Millenium Mambo*, 2001).

los rostros que, visualizados de forma parcial, ocultos por elementos del decorado, se aplastan contra ellos sin forma definida. Ello dará paso a otra secuencia en la que Hao-Hao se levanta —podríamos entender que a la mañana siguiente, pero sin nada que lo contextualice— y recibe la llamada de su padre reclamando el reloj, a lo que éste le dice que él no lo tiene: Hsiao-Hsien nos muestra esta conversación, con Hao casi oculto por el decorado (Fig. 6), dejando el espacio del encuadre casi vacío, en una muestra más de esa tensión dialéctica que se establece a través de esta figura del vaciado del encuadre; algo que continuará con la visita de la policía —tal como adelantaba el metarrelato del narrador/demiurgo—, en donde los personajes irán y vendrán dentro del encuadre, dejando el campo vacío mientras la cámara los busca en ese concepto del «encuadre indiferente» que apuntábamos en el capítulo anterior.

El final de *Millenium Mambo* supone la culminación de esa estética y narrativa del campo vacío, su síntesis definitiva. Situémonos antes en el relato: tras varios intentos frustrados, Vicky conseguirá dejar a Hao-Hao y su tiranía, yéndose a vivir con Jack, una figura paterna, ante la ausencia del padre; una idea sobre la que volveremos en *Café Lumière*. La aparente felicidad de Vicky —mucho más aparente que real en su irresoluble zozobra existencial⁷— se verá truncada por los problemas de Jack con la mafia que le obligarán a viajar a Japón. Vicky le seguirá en un desarraigo definitivo que se muestra de nuevo a través del espacio: un tren cruza a toda velocidad reflejado en un edificio. Esa imagen, que da paso a la llegada de Vicky al Japón, la perseguirá desde la ventana de la habitación en donde esperará la vuelta de Jack que nunca se producirá; desesperada, día tras día de espera, se levantará de la cama y saldrá de la habitación: el campo queda una vez más vacío y la cámara panea hacia la ventana permaneciendo fija en ella en espera del próximo tren (Fig. 7).

7/ Antes de la marcha de Jack, Vicky comparte con él y sus amigos unas copas en otra discoteca/ no lugar. Vicky esta borracha y Jack le pide que vaya a casa. La siguiente imagen es una imagen indirecta que vemos por segunda vez en la película: la cámara de vigilancia de la casa de Jack nos muestra a Vicky tirada en la puerta, desmayada a causa del alcohol. Hsiao-hsien incide así en su desconcierto vital, pero añade un elemento de distanciamiento, de «horror» tecnológico y deshumanizado a través de esa cámara que nos muestra una especie de simulacro del espacio y el personaje. Un elemento más de melancolía y desesperanza en el discurso del director taiwanés.





Figura 7. La espera infructuosa frente al vacío (esperando la llegada del ruido) (*Millenium Mambo*, 2001).

Ese campo vacío dará paso, por corte, a otro: de nuevo en plano subjetivo, desde el interior de un coche, en el que observamos las heladas carreteras llenas de nieve que dan acceso a Yubaru, el único lugar donde Vicky ha sido feliz y al que viajó a visitar a dos amigos japoneses. Una visita tan descontextualizada en la línea temporal como el resto de los acontecimientos del filme (Fig. 8).

La imagen de la carretera de Yubaru es ahora ambigua y parece más fruto de una ensoñación que de un viaje real que se repite. A esta idea de la ensoñación coadyuva la aparición, por última vez, de la voz en off que nos narra algo que ya intuíamos o sabíamos: que Jack nunca apareció y Vicky vagó sola por las calles de Tokio, en un naufragio final. Por eso, las imágenes de Yubaru aparecen ahora ante nosotros, por segunda vez en la película, como una ensoñación, el recuerdo de un momento feliz. El plano de la carretera dará paso, esta vez, a la imagen de Vicky paseando por la «calle del cine» de Yubaru con sus dos amigos; ¿acaso no es esto un recuerdo, en este caso un auténtico *flash-back* que nos sitúa en un momento feliz irrecuperable?

Nada nos aclara la narración, pero entendemos que la ensoñación ha dado paso al recuerdo y, tras el final de la voz en off, que nos sitúa, como al principio, en el futuro (en el año 2010), solapada sobre aquel recuerdo, se nos mostrará el último y emotivo plano, tan descontextualizado como el resto, pero que parece instalarnos, por primera vez, en el propio tiempo



Figura 8. Al fin, el vacío (*Millenium Mambo*, 2001).



Figura 9. Yubaru ¿Pasado? ¿Presente? ¿Futuro? ¿Una ensoñación? El momento de escribir el vacío (*Millenium Mambo*, 2001).

cronológico de esa incorpórea voz del futuro: un plano vacío de una calle de Yubaru encuadrado en plano general, sin figura humana que lo habite y que nos provoca un melancólico vacío, en donde la ausencia de Vicky contrasta de forma dolorosa con ese inicio fascinante, instalándonos en una sensación final de fracaso y de ausencia, de haber asistido al naufragio de una generación, a la dilución de una identidad nunca definida (Fig. 9).

3.2. *CAFÉ LUMIÈRE (KŌHĪ JIKŌ, 2003)*



Café Lumière se inicia con una imagen que parece prolongar el espacio de la diégesis de su filme anterior y que, una vez más, responde a un planteamiento conceptual que aquí estamos desarrollando: el plano sale de negro para mostrarnos la imagen vacía de una vía. Un tren pasa, mientras el plano continúa fijo, y sale del encuadre volviendo a dejarlo vacío (Fig. 10). Tras unos largos segundos el plano vuelve a fundir a negro. Si este plano continúa la imaginaria que abrumba a Vicky en su llegada a Japón —el tren omnipresente en su ventana—, también va a establecer un segundo vínculo; tras el fundido a negro, veremos la imagen de la protagonista, Yōko (Yo Hitoto), de espaldas, en un plano general fijo en su apartamento, tendiendo ropa tras su último viaje (Fig. 11). Dos elementos son importantes: la vinculación del espacio personal de Yōko con el del transporte —es alguien en continuo movimiento, casi sin arraigo— y su presentación de espaldas, una variante del vacío que se



Figura 10. Conexiones narrativas intertextuales (*Café Lumière*, 2003).



Figura 11. Representaciones del vacío: la presentación del personaje protagonista de espaldas. Dialéctica del campo lleno y vacío (*Café Lumière*, 2003).

va a repetir de forma sistemática en la película. Respecto a la vinculación del espacio íntimo del apartamento y la del espacio público del transporte, nos parece muy pertinente la aportación que hace Mourenza Urbina al respecto:

No son sólo los apartamentos los que operan en la nueva construcción individual. Los transportes, sean las vías, los medios o las estaciones, colaboran de esta producción de individualidad, aunque sea explícitamente contradictoria. Si los espacios de transporte que se retratan en estas películas aparecen siempre repletos de gente, llenos de tráfico, no provocan más que una manifiesta sensación de soledad en cada persona, pues la atomización de las relaciones humanas en estos no-lugares los priva de un contacto primero con el espacio, después con las personas en tanto vínculos afectivos (Mourenza Urbina, 2009, p. 40).



Los numerosos planos que muestran a Yōko yendo y viniendo en diferentes trenes, en lugar de conectarla con lugares o personas parecen aislarla más: el espectador tiene de ella una sensación de soledad y aislamiento, de vida desaprovechada —quizá como un reflejo de la suya propia en las grandes urbes— que contribuye a esa sensación de vacío (Fig. 12). Y, una vez más, ese vacío se expresa a través del espacio: Yōko tiende la ropa de espaldas en esa primera imagen y sale de cuadro de forma frecuente, ya sea a requerimiento de su casera o por su propio movimiento en el cuadro, dejando el campo vacío varias veces en largos períodos, dentro del plano secuencia que se nos muestra. Sólo tras éste aparecerán los créditos después de los cuales veremos a Yōko en el tren, esa extensión casi natural, según la diégesis, de su apartamento (Fig. 13).



Figura 12. El transporte como modo de conexión y **Figura 13.** Vacío, ocultación y descentramiento (*Café Lumière*, 2003).

A pesar de lo ya referido en cuanto a los vínculos de los cines de Ozu y Hou Hsiao-Hsien, el taiwanés aceptará con entusiasmo la realización de esta obra como homenaje al centenario del maestro japonés, desvelando los vínculos que les unen por encima de las evidentes diferencias. En este sentido, un vínculo que une a ambos, expresado por Campo y Gorostidi en su estudio de la película, es el de que Hsiao-hsien desea profundizar en «las transformaciones de la sociedad contemporánea expresadas a través de las diferencias generacionales» (Campo y Gorostidi, 2015: 125). En este sentido, Udden señala de forma complementaria que el director taiwanés «envidiaba el acierto con el que Ozu retrató el Japón contemporáneo, algo que Hou había sido incapaz de hacer con el Taiwán moderno»⁸ (Udden, 2009: 172-173).

Hou va a elegir un hilo argumental muy similar al de varias películas de Ozu: Yōko, embarazada de su novio taiwanés, decide tener su hijo sola, sin casarse con él, decisión que comunica a sus padres, que se muestran en desacuerdo, a pesar de no expresarlo de forma explícita. En este sentido la elección de la actriz protagonista, Yo Hitoto, no parece que sea casual: hija de padre taiwanés y madre japonesa, pasó su infancia en Taiwán, para luego ir con sus padres a Japón. Estando allí y a temprana edad perderá a ambos progenitores, quedando a cargo de una hermana mayor y convirtiéndose en un ídolo de la canción adolescente, además de actriz. De esta forma, la biografía de la interprete, la mezcla de sus raíces y la posible crisis de identidad que esto podría provocar son muy del gusto de Hsiao-hsien y de los retratos de sus protagonistas femeninas.

Estos conflictos se van a expresar una vez más mediante el vacío, pero con un procedimiento algo diferente. Aparte de los varios campos vacíos con trenes pasando por el paisaje ausente de personajes, en los que el taiwanés apunta un homenaje a Ozu, al tiempo que mantiene un elemento esencial de su discurso, Hou Hsiao-Hsien va a utilizar los espacios en plano fijo, y su mostración en acciones complementarias, variando el eje en 180° —lo hará en la visita de Yōko a sus padres o en la librería de su amigo Ajine (Masato Hagiwara) (Figs. 14 y 15)— para representar a los personajes de perfil o de espaldas, como si negasen su identidad



Figura 14. En la tienda de Ajine (I) (*Café Lumière*, 2003). **Figura 15.** En la tienda de Ajine (II), 180° después... (*Café Lumière*, 2003).

8/ Una opinión del director con la que no podemos estar de acuerdo, puesto que Hou Hsiao-Hsien demuestra en esta trilogía y en su anterior filmografía que ha sabido mirar tanto al mundo rural como al urbano y, de la misma forma, ha sido capaz de retratar el Taiwán histórico y el contemporáneo, del que son buena muestra *Millenium Mambo* y la última historia de *Three times*



Figura 16. La confesión de Yōko (*Café Lumière*, 2003). **Figura 17.** La reacción paterna a la confesión de Yōko... 180° después (*Café Lumière*, 2003).

o quisiera ocultar sus sentimientos; más lo segundo, en una sociedad tan férrea y cerrada como la japonesa. El mejor ejemplo, como hemos indicado, es la visita de Yōko a sus padres, precedida, como no, de un viaje en tren en donde el campo permanece vacío casi siempre —incluso cuando ella sube al tren, el momento es fugaz y enseguida queda engullida y oculta por la estructura de hierro de este.

Con la llegada de Yōko a casa de sus padres, Hsiao Hsien va a mostrar la acción desde el eje del salón, encuadrando lo que sería el comedor y la cocina, siempre utilizando el marco del decorado y las puertas para reencuadrar a esos personajes, dejando espacios en blanco o vacíos a los que ya nos hemos referido lo suficiente. Yōko se levantará por la noche, después de quedarse dormida todo el día y querrá comer algo. Su madre —su madrastra, puesto que al igual que la actriz el personaje ha perdido a su madre de niña— se levanta y la hará compañía mientras cena. Yōko aprovechará el momento para confesarle que está embarazada, pero esto lo hará de espaldas a la cámara, fija y sin movimiento, que las encuadra tal y como se han sentado (Figs. 16 y 17). Esta confesión dará paso a un viaje al cementerio, a visitar la tumba de su madre, en donde la llegada al mismo se verá en un gran plano general y los trabajos de limpieza de la tumba por parte de Yōko, su madrastra y su padre, se visualizarán en un plano lejano, con ellos casi de espaldas. Un nuevo plano vacío sirve de transición al restaurante donde van a comer y en donde el encuadre les vuelve a mostrar en un plano abierto, con los tres de espaldas y en silencio (Fig. 18). Todo este planteamiento sobre el vacío —es la sensación que transmite esa negación de los rostros, en función del tamaño del plano o de la posición de los personajes—, eclosiona en un nuevo elemento espacial de construcción del discurso: al volver a la casa el plano cambia de eje 180°, como ya hemos



Figura 18. Una nueva visualización de la ausencia, el silencio y de un vacío (existencial) abigarrado en lo visual (*Café Lumière*, 2003).

indicado, y muestra al padre solo y silencioso en el encuadre, esta vez desde el eje de la cocina. Esos 180° transmiten el vuelco que la vida familiar ha dado tras la noticia de Yöko y el silencio del padre, que no vuelve a pronunciar una palabra en toda la película, es una ausencia que concreta un vacío que se une al de la muerte de la madre natural, a pesar del cariño y comprensión que su madrastra intenta mostrar.

Respecto a las ausencias/vacíos familiares, la figura del padre es el gran ausente de esta trilogía —el único que permanece en un mutismo de incomunicación absoluta—, algo que podría considerarse como otro rasgo postmoderno que identifica una constante temática en el cine de Hou Hsia-Hsien:

Si hay un exponente emblemático del malestar contemporáneo es la crisis de la paternidad. La fractura del modelo familiar y la disolución del rol de padre hacia lo que los psicólogos sociales han denominado la paternidad periférica o sencillamente paternidad ausente que ha generado una sociedad sin padres, es decir, sin referentes de autoridad ni vínculos con la tradición en acto (Orellana Gutiérrez y Martínez Lucena, 2009: 4).

La ausencia de autoridad y referentes se ve en la mutua «traición» de Hao-Hao y su padre: ese padre al que el relato se refiere, pero que esta por completo ausente, será traicionado por su hijo —al menos su confianza— al robarle el reloj. Y el hijo será traicionado por el padre al enviarle a la policía en una desvinculación emocional que le aboca al vacío existencial. En *Café Lumière* no solo habrá un padre ausente, sino dos —aunque sólo uno de ellos tenga presencia física: el padre del bebé que espera Yöko nunca aparecerá. De hecho, la zozobra existencial de Yöko se debe en buena parte a esa doble ausencia. Sin embargo, la película, en un toque esperanzado que la diferencia de su anterior capítulo en la trilogía, plantea una posibilidad de salida para Yöko, de su vacío y soledad, en el personaje de su amigo el librero Ajine.

Ajine está, de una forma evidente, enamorado de Yöko que le ve como un amigo, pero algo va a cambiar a partir de un momento y también se va a expresar mediante el espacio —como no puede ser de otra manera en Hsiao-Hsien—. Ajine tan presente en la vida de Yöko como ausente está su novio taiwanés —del que no sabemos ni su nombre—, va a regalar a Yöko el cuento *Outside over there* de Maurice Sendak, tras relatarle ella un sueño con un bebe de hielo al que se le derretía el rostro⁹. Ese regalo cambiará la percepción que Yöko tiene de Ajine y empezará a acercarse a él de forma progresiva buscando su compañía. Esto se expresa de dos formas: la siguiente vez que Yöko visite la librería de Ajine, después del regalo del libro, el eje cambiará 180°, como ocurre en su casa, dando a entender que su relación ha cambiado también. De la misma forma, Hsiao-hsien nos mostrará a Ajine y Yöko juntos en varias ocasiones —en un café o en casa de Yöko— y abandonará los planos de espaldas para encuadrarlos de frente, así como en una progresión de planos cortos que muestran su intimidad; algo que vemos en la secuencia en que Ajine le enseña a Yöko el juego del tren

9/ No se puede pasar por alto una nueva analogía con *Millenium Mambo* que justifica el planteamiento que hemos hecho sobre la trilogía. Al final de esta película, la voz en off relata, en su última intervención, un sueño de Vicky: en una ocasión, después de hacer el amor con Hao-Hao soñó que este era El hombre de hielo de Yubaru y que se derretía en sus brazos...un planteamiento muy similar al del sueño de Yöko que la vincula con Ajine: ambos sueños de pérdida.



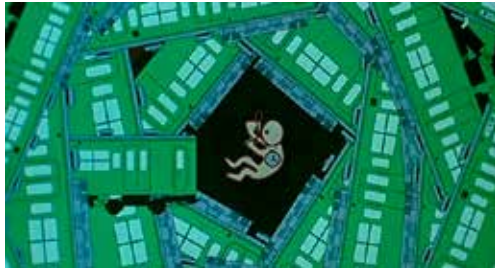


Figura 19. ¿Una imagen de esperanza? ¿La reconciliación de Yöko con los elementos que conforman su vida? O, quizá ¿un mundo acosado por la maquina? Ambigüedad y preguntas para un tiempo líquido (*Café Lumière*, 2003).

que ha inventado: en él, los trenes que ha creado custodian un bebé —¿el de Yöko?—, algo que provoca en ella una honda emoción siendo los únicos momentos de la película en los que vemos su rostro en un primer plano, violentando el principio de punto de vista único que casi ha mantenido en exclusiva hasta ahora (Fig 19).

En unión a ello, el final resulta tan abierto y ambiguo como los demás de la trilogía; sin embargo, presenta un destello de optimismo frente al de *Millenium Mambo*. Si con respecto al final de *Millenium Mambo*, Campo y Gorostidi decían que «Todo el film no es sino una cautivadora alucinación, un relato sin clausura, reiterativo: la expresión cinematográfica contemporánea como soporte de sueños e historias intemporales» (Campo y Gorostidi, 2015: 128), esa característica no-clausura del relato va a estar presente también en *Café Lumière* y en *Three Times*, pero con la diferencia de que ambas abren una ventana de esperanza para el espectador y para sus personajes: Ajine entrará en el vagón de un tren grabando los sonidos que luego utiliza para sus juegos virtuales —¿una negación, quizá, de la imagen como sustancia expresiva por encima del sonido? En el vagón estará Yöko, dormida de nuevo. Ajine la despertará, ella le sonreirá, y juntos bajaran en la siguiente estación. Yöko se quedará con Ajine mientras él graba los sonidos de la estación en donde se encuentran. La última imagen nos muestra, en un encuadre en plano general, la estación que ya hemos visto en otras ocasiones y el cruce de trenes, mientras estos desaparecen en los túneles, dejando el campo vacío, al tiempo que escuchamos una canción de la propia Yo Hitoto (Fig. 20). ¿Quizá Hsiao-Hsien quiere abrir una ventana para la fusión existencial de sus personajes? ¿Puede haber un futuro entre Ajine y Yöko para llenar sus respectivos vacíos juntos? ¿Son los trenes



Figura 20. La dialéctica del vacío; un nuevo final (*Café Lumière*, 2003).



una metáfora de su encuentro, ese no-lugar que muta permitiéndoles encontrar un espacio común para sus vidas? Qué mejor exponente que este del plano vacío, al que se refería Hou al principio del artículo, para que el espectador busque y encuentre una respuesta por sí mismo que le satisfaga: un espacio en este caso de reflexión y encuentro, que establece una dialéctica compleja y poética con el plano final de *Millenium Mambo*, en la construcción de un significado global para la filmografía de Hsia-Hsien: una excelente muestra del talento y la capacidad creativa y poética del taiwanés.

3.3. TIEMPOS DE AMOR, JUVENTUD Y LIBERTAD (HAO DE SHI GUANG, 2005)

Three Times —como nos hemos referido a *Tiempos de amor, juventud y libertad*, de forma simplificada con su título en inglés— es el capítulo final de esta trilogía y, sin duda, el más complejo de ellos. Su complejidad narrativa viene establecida, ya de principio, en su estructura temporal en tres tiempos (1966, 1911 y 2005) y por el planteamiento de repetición en cuanto a que sus protagonistas sean los mismos actores en los tres capítulos. De esta forma, Hou Hsiao-Hsien hace una reflexión sobre la evolución de las relaciones amorosas y sociales que recuerda en cierta forma al planteamiento de la excelente *La mujer del teniente francés (The French Lieutenant's Woman, Karel Reisz, 1981)*; en aquella, como en esta, las similitudes y diferencias, a través del tiempo, producen una reflexión vital e ideológica sobre la evolución del ser humano respecto a cuestiones personales, profesionales y políticas.

El discurso espacial del director taiwanés y su puesta en escena unida a él van a ser depurados en esta última película, manteniendo algunas de las claves, pero evolucionando otras hacia un lenguaje cada vez más libre, con los mismo rasgos formalistas y complejos del resto de su cine. Dado que un análisis exhaustivo nos podría ocupar más espacio del que tenemos, intentaremos ir a los puntos clave, a los nodos que relacionan este filme con los anteriores, y que le permiten cerrar de una manera brillante esta trilogía que hemos planteado.

Si la comunicación y la incomunicación han sido elementos básicos de las dos anteriores entregas, en *Three Times*, Hou Hsiao-Hsien va a llegar a un nivel de abstracción y síntesis encomiable. La primera cuestión que llama la atención es la articulación de la estructura general, en donde se comienza por 1966 (Fig. 21) para retroceder a 1911 y, por fin, dar un salto al presente, en 2005, año de producción de la película (en paralelo al 2001 de *Millenium Mambo*, del que este último capítulo es continuación y corrección). En ese sentido podríamos plantear,



Figura 21. Una poética del vacío. Melancolía de tiempos pasados (*Three Times*, 2005).





Figura 22. Comunicación e incomunicación, otra dialéctica para el vacío (*Three Times*, 2005).

haciendo una audaz analogía, que Hsiao-Hsien presenta una especie de *Pillow-Shot* conceptual, al situar la primera historia, en cuanto a su cronología en el tiempo, entre las dos historias modernas, por denominarlas así. ¿Por qué un *Pillow-Shot* conceptual? Porque de esta manera Hou Hsiao-Hsien separa dos épocas, en apariencia más cercanas, con un paréntesis hacia el pasado, permitiendo al espectador una mayor comprensión sobre su mensaje de retroceso, casi dialéctico, en la comunicación interpersonal¹⁰.

El centro de cada historia es la comunicación entre dos amantes y lo llamativo es que la comunicación más compleja se produce entre La Cortesana (Qi Shu, de nuevo, protagonista en los tres segmentos) y Mr. Chang (Chen Chang, también protagonista en los tres segmentos) (Fig. 22). En esta historia los diálogos son constantes y, sin embargo, el director va a amputar el sonido recurriendo a los intertítulos. ¿Es este un mero juego formalista por parte de Hsiao-Hsien, que recurre a esta convención del cine mudo, dado que el segmento está situado en 1911 (Fig. 23), mucho antes de la invención del sonido? La respuesta sería no.

Hay dos cuestiones que entran en juego: por una parte, creemos que Hou busca potenciar la imagen frente al diálogo, igualando este segmento a los dos contemporáneos (por denominarlos así). Por otra, dejando aparte el homenaje al cine mudo, incluida la banda de sonido continua a cargo del piano, Hsiao-Hsien quiere distanciarnos de las palabras de dos amantes que provienen de otra época e igualar su relación, de alguna forma, a las otras dos parejas en donde el diálogo es casi inexistente. De esta manera, los sentimientos se expresan más a través de los rostros, los gestos y la propia música, de igual forma a los otros dos fragmentos, dejando claro al mismo tiempo que la forma de comunicación entre los amantes es muy diferente a las de 1966 y 2005. En este sentido podemos de nuevo estar de acuerdo con un planteamiento de Campo y Gorostidi, formulado a propósito de *Millenium Mambo*, pero aplicable también aquí: con la ausencia de sonido «el espectador tiende a buscar información en la imagen, bien en la actividad que están llevando a cabo, bien en sus rostros. A la imagen se la ha vaciado casi por completo de información, información no sólo narrativa sino significativa» (Campo y Gorostidi, 2015: 129) (Fig. 24).

10/ Por otra parte, Hsiao-Hsien mantiene con esta estructura la idea de puzle temporal, de tiempo fluido que avanza y retrocede sin que podamos saber el orden exacto de las piezas: algo que ocurre a nivel global de la película y también en el particular de cada historia, sobre todo en el último segmento, en 2005, en un planteamiento análogo al de *Millenium Mambo*.



Figura 23. Perspectivas históricas para el vacío; la dialéctica del tiempo (*Three Times*, 2005).

Figura 24. Los lenguajes del amor (*Three Times*, 2005).

El fragmento narrativo situado en 1966, dedicado al tiempo del amor, supondrá una especie de idealización, casi una ensoñación. De alguna forma, Hou Hsiao-Hsien plantea una memoria emocional de su propia juventud y, por ello, este segmento tiene el aroma del amor juvenil de verano, de una promesa de felicidad perpetúa que observamos con melancolía y con una suspendida incredulidad —incluida una banda sonora con los Platters y otros grupos míticos de la época que apuntan ese camino—. Aquí, los amantes, de extracción social baja, no utilizarán los diálogos, sino las canciones escritas en cartas urgentes y torpes, pero encantadoras, con las que comunicarse (Figs. 25 y 26). El amor es en este segmento una proyección: el joven Chen parte al servicio militar y le dejará una nota a la encargada de los billares donde juega. Ella tras leerla la depositará en un cajón y, antes de que Chen vuelva, se habrá marchado, olvidando la carta y a Chen. May (Qi Shu) llegará para sustituirla y leerá la misiva de Chen con una sonrisa melancólica en los labios, agradada por sus palabras, y tras terminar de leerla la dejará de nuevo donde la encontró. Chen volverá y aunque no encuentre a su anterior amada, quedará prendado de May, a la que escribirá una nueva carta que irá a parar al mismo cajón que la otra, antes de la marcha de May; una estructura de aliteración y repetición que implica un idealismo típico del amor de juventud. También una predestinación; el fragmento narrativo se inaugura con Chen y May jugando al billar después de conocerse, en una anticipación, en donde, sin palabras, Hsiao-Hsien plantea que el destino les ha unido: el fragmento terminará con ambos en la estación de tren, tras el regreso de Chen que busca a May y la encuentra, entrelazando sus manos en un gesto de romanticismo convencional que no es, sino parte de la ensoñación (Fig. 28). Y es que el director taiwanés está poniendo en escena la inocencia y el idealismo de la juventud, antes de verse desmentido por la realidad, a la que dedica los dos siguientes capítulos.



Figura 25. Los lenguajes del amor II (*Three Times*, 2005).

Figura 26. Los lenguajes del amor III (*Three Times*, 2005).



Figura 27. El idealismo del amor (*Three Times*, 2005).



Figura 28. Un tiempo para el amor (*Three Times*, 2005).

El último segmento de *Three Times* cierra la trilogía, enlazando de forma circular con *Millenium Mambo*, al volver a situarnos en el paisaje humano y vital que aquel retrataba, con modificaciones y aliteraciones que van a suponer una evolución sobre los anteriores personajes, en un retrato de la sociedad actual cada vez de mayor complejidad. A su vez, este pasaje discurrirá narrativamente hasta su final con una imagen muy similar a la de su apertura, en un nuevo bucle circular de especial significación.

Gracias a la nueva movilidad de la cámara del director taiwanés, este persigue por la autopista a una motocicleta con dos ocupantes que, al igual que en las casas o las discotecas, aparece y se oculta en función de los elementos arquitectónicos: un túnel les hace desaparecer de nuestra vista y dejar el campo vacío, permaneciendo así mientras recorremos unos metros en los que la motocicleta vuelve a entrar por uno de los laterales del encuadre (Fig. 29): la dialéctica vacío/ ruido_abigarrado vuelve a aparecer aquí, adelantando así la angustia y fluctuación emocional de los personajes. Como dice Mourenza Urbina en su texto:

A través de una autopista, en un claro ejemplo de un no-lugar que les priva de toda identidad, pues quedan vedadas las experiencias, como todo resquicio de tradición, la velocidad ya no proporciona un sentimiento de libertad —como la que daba el despojarse de las férreas y pesadas normas y costumbres de los años sesenta (y anteriores)—, sino que más bien causa un profundo desasosiego (Mourenza Urbina, 2009: 39).

La imagen de la motocicleta (Fig. 30) contrasta con la de Chen en bicicleta, con el reflejo de la libertad y la esperanza en el rostro, yendo al encuentro de la imagen de su amada: en este caso Jing se agarra a la cintura de Zhen y su rostro muestra la imagen de la angustia



Figura 29. Una imagen que inaugura la clausura de la trilogía. Vuelta a lo efímero, la angustia y el desconcierto vital (*Three Times*, 2005).





Figura 30. Vuelta al no-lugar; un tiempo (y un espacio) para la juventud (*Three Times*, 2005).



Figura 31. Aliteraciones visuales para mostrar la angustia (*Three Times*, 2005).

existencial que no encuentra respuesta en sus actos. Tras una breve parada, en la que Jing se muestra temblorosa¹¹, bajo un puente abarrotado de tráfico y ruido¹² —el paisaje del caos de la ciudad, en contraste con el vacío íntimo e interior de los apartamentos— continuarán hacia la casa de Chen para su primer y furtivo encuentro amoroso —ambos tienen pareja y ambos son conscientes de su engaño (Fig. 31).

Un plano casi en negro (Fig. 32), ocupado por un enorme vacío, teñido de azul eléctrico en la esquina superior del encuadre —una lámpara giratoria que apenas ilumina la estancia—,



Figura 32. Vacío para un falso raccord (*Three Times*, 2005).

11/ El plano detalle, casi inédito en la filmografía de Hou Hsiao-Hsien, de las manos de Jing, no puede por menos que remitirnos al plano de las manos de May y Chen entrelazándose al final del primer episodio: un detalle sutil a través del cual el director taiwanés, con su exquisito gusto y precisión, nos muestra la evolución —¿involución?— entre ambas épocas, entre la felicidad y la esquizofrenia, entre la esperanza y el miedo.

12/ «la ciudad aparece como un paisaje de fondo. Sin embargo, cuando entran y forman parte de ella, no es sino un amasijo de calles por las que circulan más motos y más coches, sin apenas diferencia» (Mourenza Urbina, 2009: 43).





Figura 33. Vacíos de neón. No-lugares para el simulacro de una vida (*Three Times*, 2005).



Figura 34. Miradas de lo evanescente (*Three Times*, 2005).

dará paso, a través de un falso *raccord*, a la llegada de Zhen y Jing al apartamento del primero. Al dar la luz, la estancia se ilumina de forma tenue mediante un neón situado en el suelo. Vemos llegar a los futuros amantes, pero el vacío del plano les persigue; un larguísimo pasillo le permite a Hsiao-hsien encuadrarles a lo lejos, sin que apenas podamos ver sus figuras (Fig. 33): un vacío que habrán de cruzar antes de entrelazar sus cuerpos para el sexo. Jing, ciega de un ojo, epiléptica y con problemas cardiacos, hablará con su madre por teléfono. Un paneo nos traslada de ella a Zhen que mira por la ventana (Fig. 34). Jing se acercará a él y hará un gesto poético que muestra su incomunicación y la necesidad de afecto en seres repletos de vacío y plenos de angustia existencial: con su mano izquierda tapaná su ojo, correspondiente a ese lado, y con su otra mano tapaná el ojo derecho de Zhen (Fig. 35). De esta forma, parece como si Jing quisiera conectar su mirada ciega —no ve por su ojo derecho— con la de Zhen que, no por casualidad, es fotógrafo; algo que no sabremos, pero que ella ya sabe, pues secuencias más adelante, en un claro *flash-back*, dentro de ese «Tiempo Fluido» de la narración, le veremos a él fotografiándola mientras ella canta, la primera vez que se ven. Jing necesita conectar en un mundo hiperconectado, pero en el que todos los personajes se sienten aislados y perdidos, más aún ella, con su fluctuante bisexualidad y una salud precaria. Su falta de visión es, pues, la metáfora de una mirada incompleta sobre el mundo que ella necesita de forma desesperada completar; de ahí ese gesto que Hsiao-hsien nos muestra, digno de un gran director.

La mirada y cómo se ejerce será el centro de la secuencia siguiente. Tras su primer encuentro sexual —furtivo, en sombras, tapando casi la pantalla con sus rostros invisibles—,



Figura 35. Rompiendo el aislamiento de un mundo hiperconectado. Donantes de miradas (*Three Times*, 2005).



Jing saldrá al pasillo, visto antes, y cogerá el neón del suelo acercándolo a las fotos de la pared. Su mirada vacilante se reproduce a través de la luz del neón iluminando de forma parcial las fotos pegadas a la pared. Ella necesita acercarse mucho a esas fotos para verlas y Zhen las realiza de forma compulsiva «para captar el presente y poder crear cierto pasado» (Mourenza Urbina, 2009: 39): si todo es efímero, rápido, si las relaciones se inician y se rompen a la misma velocidad que se baila en las discotecas o se circula por la ciudad, si nada se entiende entre el ruido y el vacío, la imagen fotográfica parece fijar, al menos, un instante sobre el que volver: de ahí la necesidad de Zhen de retratar a Jing, en un intento de comprenderla, de fijarla en el tiempo y el espacio, de forma que no pueda escapar con su liquidez entre sus dedos. «Los nuevos espacios efímeros convierten a sus habitantes en personas con una identidad efímera, que tan sólo pueden vivir el presente, lo que a la vez los desconcierta» (Mourenza Urbina, 2009: 44). De ahí que, tal vez, las fotos de Zhen representen ese deseo de fijar lo efímero para convertirlo en perdurable, de buscar algo sólido sobre lo que construir en espacios ocupados, pero no habitados, en cuerpos que niegan su identidad y en relaciones que deciden ser tan líquidas y variables como la propia realidad de la sociedad postmoderna.

«No tengo ni pasado ni futuro. Solo un hambriento presente», dirá Jing en una de sus canciones. «Llevo el símbolo del Yen tatuado en mi garganta», dirá en otra, una metáfora del hambre de consumismo, de lo material, de la pérdida espiritual de toda una serie de generaciones que ahora se encuentran sin rumbo. Ese es, al menos, el retrato —bastante fidedigno creemos— de una sociedad actual que tapa el vacío con la velocidad, el ruido, evitando lo permanente y apostando por lo efímero. Pero, a su vez, esa concepción vital y social pasará una factura que provocará la angustia y el desasosiego, además de una profunda insatisfacción difusa, tan diluida como las fronteras de la realidad y la ensoñación en esos no-lugares que transitamos.

La imagen final de la película repite la inicial de la motocicleta transitando la autopista con los amantes urgentes, Jing y Zhen, a bordo (Fig. 36). Esta se produce tras la marcha de Blue (Shi-Shan Chen), la novia de Jing, que la dejará un mensaje en la pantalla del ordenador, al no poder hablar con ella en su móvil, al que Jing nunca responde —la incomunicación en el mundo hiperconectado. Hsiao-Hsien hará algo también inédito: si antes hemos visto escribir a Blue de forma nítida el mensaje, la mirada que ahora lo recorre es borrosa, temblorosa y fluctuante, reproduciendo la propia mirada de Jing; es decir, por primera vez en toda la trilogía, Hou Hsiao-Hsien nos hace mirar con los ojos de un personaje, a través de ellos, e identificarnos en esa mirada indecisa con su angustia, su vacío, su malestar existencial y su pérdida.



Figura 36. Un final incierto para la trilogía: ¿rumbo al futuro o camino del definitivo vacío? Un espacio por completarse en la mente del espectador (*Three Times*, 2005)



La imagen de la motocicleta con Jing y Zhen puede ser real o una ensoñación, una esperanza o una escapatoria tras el vacío dejado por la marcha de Blue, en esa narración que nos transmite una «inicial sensación de estar frente a un significado inaprensible como parte esencial de su cine» (Campo y Gorostidi, 2015, p.126).

Y es que el cine de Hou Hsiao-hsien no persigue certezas y prefiere abrir interrogantes ante una realidad actual atomizada, fluctuante, fragmentada e inabisa, tanto como lo es el futuro de esos amantes que en su última imagen nos representan a todos, al menos a aquellos que transitan (transitamos) las autopistas de la realidad buscando respuestas en un mundo incierto.

4. Discusión/Conclusiones

Decíamos en nuestra hipótesis que Hou Hsiao-Hsien era capaz de construir un discurso audiovisual a través del espacio; creemos que tras el exhaustivo análisis y escrutinio al que hemos sometido a su trilogía urbana, por así llamarla, podemos concluir que Hsiao-Hsien, de una manera muy personal, utiliza todos los elementos constitutivos de ese espacio para hacer llegar al espectador un discurso sobre el vacío existencial, sobre el mundo urbano y la juventud, como representación de un futuro incierto para nuestra(s) sociedad(es): porque lo que consigue Hou es, centrándose en la sociedad que conoce, trascender, a través del discurso espacial, lo local para llegar a un discurso universal. En este sentido Hsiao-Hsien logra algo que el gran Robert Rossen ya planteaba respecto a su cine y que el maestro taiwanés consigue también:



No es una cuestión de reproducir servilmente la realidad. En cambio, es necesario capturar las cosas tal como son y modificarlas hasta obtener de ellas un significado poético. Poco importa, de todas formas, si se denomina o no poético, lo importante es mostrar las cosas situadas por encima o por debajo de la vida, y que así, sintamos lo que se piensa en profundidad. Conseguir que lo subjetivo se convierta en universal objetivándolo¹³ (Noames, 1967: 31).

No es casualidad recurrir al maestro Rossen para ello, pues también él propone la creación sistemática de un discurso espacial en varias de sus películas (Jiménez de las Heras, 2014) y, al igual que Hsiao-Hsien, consigue trascender lo anecdótico, lo local para crear un discurso de validez universal. El retrato del Taiwán moderno que hace Hsiao-Hsien, la imagen del Taipéi que recorren sus personajes es el paisaje abstracto de cualquier ciudad postindustrial y sus jóvenes son los mismos que habitan en cualquier rincón del globo.

Hou Hsiao-Hsien cerró con estas tres películas todo un período y, a pesar de los éxitos obtenidos con su nuevo rumbo, en los que la calidad de su cine no ha perdido un ápice de interés, sus preocupaciones parecen ahora otras. Sin embargo, a nosotros, nos queda esta trilogía como un retrato fijo e indeleble, permanente y universal de nuestra sociedad de hoy, para enfrentarnos a ella como a un espejo. Y esos espacios vacíos son para nosotros, como expresa

13/ Una reflexión que resuena en la propia voz de Hou Hsiao-Hsien cuando dice que «Para mí, el realismo no es reconstruir un acontecimiento, sino reconstruir una experiencia a partir de la propia percepción» (Campo y Gorostidi, 2015: 126).

Daniela Musicco en su estudio sobre el campo vacío «el lenguaje indirecto de la comunicación audiovisual, el que puede garantizarnos la elaboración de la sensibilidad frente a la pasividad y la indiferencia» (Musicco Nombela, 2007: 15). En definitiva, un vacío que nos hace pensar.

5. Bibliografía

- ABREU, R. y VIEIRA Jr, E. (2011). «*Millenium Mambo*: som e imagem no cinema de Hou Hsiao-Hsien». *Intercom-Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. 1-8
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, Argentina: La marca
- BERRY, M. (2003). «Words and Images: A conversation with Hou Hsiao-hsien and Chu T'ien-wen». *Positions*, 11(3), 675-716
- BURCH, Noël (1979). *To the distant observer: Form and meaning in the Japanese cinema*. Berkeley and Los Angeles, USA: University of California Press.
- BURCH, Noël (1985). *Praxis del cine*. Madrid, España: Fundamentos.
- CAMPO, Elpidio del y GOROSTIDI, Juan (2015). «Ozu según Hou Hsiao-hsien. La poética de los cuerpos y el vacío». *L'Atalante*, 20, 124-130. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=319>
- GAUDREAUULT, Andre y JOST, François (2001). *El relato cinematográfico*. Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- HEREDERO, Carlos F. (2001). «El cine de Hou Hsiao-hsien. Historia, documento y estilización». *Nosferatu. Revista de cine*, (36), 72-91. Recuperado de <https://riunet.upv.es/handle/10251/41230>
- JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A. (2014). *Robert Rossen*. Madrid: Cátedra
- KLINGER, Gabe (2016). «Rotterblog (4): Hou interview». *Elusive lucidity*, February 3. Recuperado de <http://elusivelucidity.blogspot.com/2006/02/rotterblog-4-hou-interview.html>
- MOURENZA URBINA, Daniel (2009). *Espacio global/identidades inestables. Un estudio sobre el espacio en el cine contemporáneo*. Trabajo Fin de Máster. Barcelona, Universidad Pompeu Fabra. Departament de Comunicació.
- MUSICCO NOMBELA, Daniela (2007). *El campo vacío*. Madrid: Catedra.
- NOAMES, J. L. (1967). «Lecciones aprendidas en el combate. Entrevista con Robert Rossen». *Cahiers du cinema*, 186. 29-41
- ORELLANA GUTIÉRREZ, Juan y MARTÍNEZ LUCENA, Jorge (2009). «Apocalipsis narcisista y autenticidad en el cine posmoderno». *Film historia online*, 19(2-3). Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13595>
- SABINA GUTIÉRREZ, Julia (2018). «Las distintas concepciones del espacio en la teoría de la narración audiovisual». *Cuadernos de Información y Comunicación*, 23, 215-225. DOI: 10.5209/CIYC.60688
- SÁNCHEZ ANDRADA, Julio (2009). «El espacio: un problema pendiente en la teoría narrativa del discurso audiovisual». *Icono* 14, 12, 281-291.
- SIETY, Emmanuel (2004). *El plano*. Barcelona: Paidós.
- UDDEN, James N. (2009). *No man an island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*. Hong Kong University Press.
- VILLAIN, Dominique (1997). *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- ZAVALA, Lauro (2005). «Cine clásico, moderno y posmoderno». *Razón y Palabra*, (46), Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1995/199520647003>

