

## La poética de Hou Hsiao-Hsien

La creencia popular sobre el cine de Hou dicta una serie de observaciones generales: son cuentos íntimos que presentan a unos personajes que se ven envueltos en los grandes movimientos de la historia de Taiwán; los personajes apenas se involucran en lo que les sucede; el estilo de Hou consiste en largas tomas fijas de espacios relativamente distantes y repetidos; el significado de una escena surge de factores como la experiencia temporal o el juego de luces, más que del drama que se desarrolla ante nosotros. Muy a menudo, un resumen de la estética de Hou fácilmente podría estar describiendo a cualquier auteur del cine del siglo XX, desde Michelangelo Antonioni a Béla Tarr. Sin embargo, considero que hay cuatro principios básicos que fundamentan la construcción y el desarrollo de la estética de Hou:

1. La memoria histórica es impersonal.
2. Mis experiencias no me pertenecen.
3. El centro de atención de un plano se desvía siempre hacia el fuera de campo.
4. Somos un conjunto de símbolos y afectos a los que la luz da forma.

Estas fórmulas explican por qué los personajes de Hou son ajenos a la realidad de la que forman parte. El espectador percibe que la experiencia histórica nunca es verdaderamente subjetiva o colectiva, y su recuerdo no es ni subjetivo ni inter-subjetivo. Un aura de extrañeza envuelve al espectador ante las largas tomas fijas del director. Los hechos no tienen lugar en el espacio-tiempo, el espacio-tiempo es el acontecimiento que tiene lugar ante nuestros ojos. Su representación crea su propia memoria. El mundo contemporáneo no tiene cabida para los viajes psicológicos hacia lo más profundo de la memoria. La memoria es impersonal, nuestros recuerdos meras encarnaciones inscritas en la materia. Para Hou, la historia en el cine es lo que debe componer la memoria, para prestar así un punto de orientación al sujeto, abrumado por estas visiones impersonales en las que está incluido o implicado. Los flash-backs, las elipsis incluso, nunca resultan convincentes en una película de Hou. Una historia es más bien la suma de “planos, su movimiento y variación” desde el punto de vista de un sujeto que desesperadamente trata de detener el curso del tiempo, pero sin lograrlo.

Las incursiones históricas de Hou no se contentan nunca con permanecer en el pasado, sino que contaminan invariablemente las circunstancias actuales de un personaje; *Good Men, Good Women* (Hombres buenos, mujeres buenas) (1995) es un claro ejemplo. Wang (Tony Leung) en *Flowers of Shanghai* (Flores de Shanghai) (1998) y Kao (Jack Kao) en *Goodbye, South, Goodbye* (1996) se encuentran desgarrados por una discrepancia interna, esa “dulce disyuntiva” que, en una película de Hou, hace añicos cualquier cosa unificada. Sus fotogramas son cúmulos dispersos de símbolos y afectos. A menudo sus imágenes son como presentimientos de recuerdos futuros más que representaciones de acontecimientos contemporáneos. Jean-François Ranger habla de sus personajes “embalsamados”, “rodeados por el silencio de sueños premonitorios”. [...]

El reencuadre es mínimo en la obra de Hou. La cámara no sigue a los personajes porque una vez que se han salido del límite del encuadre se metamorfosean. Hou habla de sus fotogramas como “zonas”, afirmando que “ciertos planos parecen vacíos, pero no es así”. El plano sigue conteniendo afectos, que flotan en ese espacio. “Existe un paralelismo con los grabados chinos en los que parece que hay huecos vacíos... que ayudan a dirigir la mirada. Abarcan todo lo que está representado. Yo concibo mis planos de la misma manera”. [...]

Pero se me antoja que, a fin de cuentas, los rasgos sociohistóricos de la obra de Hou son menos importantes para él de lo que parece, y que no constituyen la esencia de su originalidad. Tal y como Dudley Andrews dijo de Kenji Mizoguchi, los problemas sociales son “emanaciones de una ficción cósmica”, y se muestra a menudo la degradación social como si meramente fuera un pliegue apenas perceptible en el complejo tejido de la realidad. Para Hou, como ha señalado Kent Jones, lo que proporciona el fundamento de una posible ética es el “deslumbrante arreglo

de luz y formas en espacios a medio definir, lo que sugiere una variedad de entradas a nuevas dimensiones”. Hou consigue “hacer que lo visible del fotograma se despliegue... hacia el mundo que se extiende más allá de sus parámetros”. Su forma de trabajar la luz, increíblemente original, permite crear espacios perforados o (según el término de Gilles Deleuze y Felix Guattari) intersticios: fotogramas que son como coladores por los que se escapa cualquier centro de expresión o punto de enfoque. Esto da lugar a su correspondiente narrativa con lagunas, que presenta a personajes que tienen huecos donde Occidente pone egos. Hou prefiere los contrastes, las referencias, el significado alusivo. “Lo que me interesa no es seguir la acción, “verla con claridad” sino subrayar las lagunas, los agujeros, los signos de interrogación. Me mantengo alejado de la acción, no la sigo en todos sus detalles sino que me sitúo en el sentido general de un acontecimiento”.

FERGUS DALY. “Las luces de Taiwán. Notas para un resumen de la poética de Hou Hsiao-hsien”, en ROSENBAUM, Jonathan y MARTIN, Adrian. *Mutaciones del cine contemporáneo*, Madrid: Errata Naturae, 2010.