

La otra cara de las cosas (*)

Yi- Yi/ A one and a two (Edward Yang Taiwán, 2000, 35 mm., Color, 173 min.)

Texto: Pablo Ferrando García

Ya es una constatación y no una simple casualidad: el cine asiático está atravesando un momento feliz de creación cinematográfica. Una larga serie de atrevidas propuestas estéticas y narrativas de filmes orientales avalan esta impresión. Desde el cine vietnamita representado por Tran Anh Hung a través de una plástica sensual, exuberante y un argumento reducido a la mínima expresión basado en una poética del instante fugaz (*Pleno verano*, 2000), pasando por la metáfora visual china, aunque narrativamente más convencional (*El camino a casa*, 2000, de Zhang Yimou), hasta la cinematografía transgresora de Hong Kong, liderada por el elegante Wong Kar-wai (*In the mood for love*, 2000), todos ellos representan una atractiva singladura por cuanto significa la vanguardia contemporánea. Sin embargo también cabe destacar la producción nipona, cuya figura más popular, hoy por hoy, es Takeshi Kitano, de quien encontramos en *El verano de Kikujiro* (1999), un interesante y nada convencional *road movie* o película de carretera. Finalmente consideramos tan gozosas como las señaladas arriba, las películas de Taiwán que hemos podido disfrutar este verano. Se trata de dos arriesgados y personales filmes, ambos muy alejados de los preceptos del cine hegemónico *Millennium Mambo* (2000) de Hou Hsiao-hsien y *Yi-Yi* (2000) de Edward Yang. Así pues, en líneas generales, el último y reciente cine asiático ofrece al espectador occidental una reflexiva mirada en torno a la propia identidad cultural y social hermanada con una honesta concepción existencial de la vida que parece desvanecerse ante la cancerosa globalización. Lo cual no quita para que algunos de estos cineastas apuesten por un respetuoso mestizaje cultural que permita preservar simultáneamente la tradición y la novedad (en este sentido cabría indicar la risueña y vitalista película india de Mira Nair, *La boda del monzón*).

Nunca una película oriental había sido, para quien firma, tan próxima como *Yi-Yi*. El retrato efectuado en ella de una familia taiwanesa de clase media alta, podría ser fácilmente parangonable al perfil sociológico de la occidental. Pero es en su conflicto humano, en su debate moral sobre la incapacidad por dirimir la vida profesional de la privada y doméstica, así como en la consecución del dinero fácil sin atenerse a una sólida convicción ética, donde reside su verdadera cercanía, aunque resulta igualmente reconocible la cotidianeidad de los sucesos domésticos entre los miembros de la familia: el reencuentro del primer gran amor por parte de NJ, la esposa de éste (Min-Min) ha perdido el rumbo de su vida al sentirse vacía, la hija mayor (Ting-Ting) con su vecina amiga y su sentimiento de culpabilidad por creerse la responsable del accidente de la abuela, el niño descubriendo el sexo y el otro lado de las cosas en la vida...

La película empieza con una boda forzada del concupiscente A-Di presionado por la familia ante el inopinado embarazo de la novia. Y concluye con la bella y emotiva despedida de Yang-Yang frente al cuerpo sin vida de su abuela. En medio de las dos

situaciones narrativas se vertebran los avatares sentimentales y profesionales de NJ, el padre de la familia. Pero el filme no presenta una estructura lineal propia del cine clásico. Al anularse la relación causa-efecto la trama narrativa fluye a través de conflictos y situaciones de los personajes mediante el uso constante de las elipsis. De este modo los intersticios del relato deberán ser cubiertos e interpretados por un espectador participativo. Se atiene, pues, más a un argumento narrativo abierto y generoso que trasciende a un nivel de lectura simbólico: el núcleo familiar como microcosmos de la sociedad taiwanesa. La abuela enferma representa el saber y los valores tradicionales, mientras que NJ, Min-Min y A-Di constituyen la radiografía del presente taiwanés entre una pérdida de valores socioeconómicos y culturales fruto de la agresiva invasión neocapitalista a causa de la ansiedad por obtener beneficios de forma inmediata (aún a costa del engaño y la especulación) y de una cultura cada vez más sometida a los iconos del mundo occidental (las fotos de los Vétales en el pasillo de la casa de NJ, el afiche de Batman en la habitación del niño, el McDonald o las fotos de Audrey Hepburn y Cary Grant en la habitación de la abuela). Por ello no resulta nada extraño que, a la hora de hablar los diferentes miembros de la familia con la abuela (cuando se encuentra en coma), tengan problemas comunicativos y se vean empujados a lamentar sus frustraciones vitales. Sólo el niño, mero trasunto del narrador, será capaz de ver la otra cara de las cosas (fotos de lugares irreconocibles, de las nucas de familiares y amigos...) lo cual permite pensar en un futuro más esperanzador.

La presencia del narrador no sólo se circunscribe en el personaje del niño. También encontramos innumerables huellas que permiten reconocer con absoluta claridad su emergencia como es el frecuente uso del fuera de campo. Esta privilegiada marca enunciativa permite, de forma expresiva, establecer los dos espacios metafóricos del relato (el privado o familiar con el espacio público y profesional). Además, sirve para llamar la atención de lo que es sugerido con aquello que es mostrado. Aspecto, por tanto, que redundará en la mirada del niño con su cámara de fotos (en la misma dirección se exponen las dos formas de hacer negocios: el honesto y sincero empresario japonés llamado Ota frente a Ato, el envés de aquél). Dos ejemplos de lo señalado son la escena de la pelea de los vecinos y la frustración amorosa de la novia de NJ. Mientras vemos los rascacielos el espectador asiste simultáneamente a las escenas privadas a través de las ventanas y los reflejos en las mismas. Aunque el intento de suicidio de A-Di será uno de los momentos más evidentes de tal medida. Otros espacios remiten directamente al pasado al subordinarse la voz en *off* con las imágenes, como la hermosa y sensible secuencia entre NJ con su primer amor y la de su hija con el “gordo”.

La frontalidad, la discreta distancia de la cámara para mostrar los hechos, la ausencia de contraplanos, son otros de los rasgos formales que delatan explícitamente la figura de un narrador que se desmarca abiertamente de los modos de representación clásica. Algo que es muy coherente con su apelación a la pérdida de valores orientales en un país cada vez más colonizado por la globalización y con su concepción cinematográfica. No en vano abandonó los estudios universitarios de California desilusionado ante el abusivo enfoque hollywoodiense de sus enseñanzas. Edward Yang, en su sexto largometraje, nos regala una obra maestra en la que nos invita a reflexionar sobre nuestra identidad cultural y vital.

(*) Este artículo apareció por primera vez en la revista **perogrullo** nº 2, Octubre/Noviembre 2002, Valencia.