

# Ozu según Hou Hsiao-hsien. La poética de los cuerpos y el vacío

Elpidio del Campo  
Juan Gorostidi

El propósito de este trabajo se centra en examinar la influencia que el cine de Hou Hsiao-hsien ha recibido por parte de la obra de Yasujirō Ozu. Aunque la crítica cinematográfica ha encontrado notorios vínculos entre Ozu y Hou, este siempre ha sido reticente a la hora de reconocer influencias estilísticas directas del director japonés —en una entrevista que le hizo Lee Ellickson para *Cineaste* en 2002 se mostraba claramente disconforme con esta habitual identificación—. Por otra parte, la relación entre Hou y Ozu cuenta con un documento fílmico excepcional, la realización de una película-homenaje por parte de Hou al director japonés: *Café Lumière* (*Kôhî jikô*, 2003). Tomando esta como punto de partida buscaremos contrastar hasta qué punto los ecos de la obra de Ozu están presentes en el conjunto de la filmografía de Hou y qué concordancias es posible establecer entre ambos.

## ***Café Lumière. Ozu-Hou***

Tanto la estilización formal, inevitable al observar esos planos alejados filmando los marcos de las puertas y la acción en segundo término, como el tratamiento de temáticas comunes y la desdramatización argumental han llevado a considerar a Hou un heredero natural del cine de Yasujirō Ozu. La productora japonesa Shochiku (productora en la que Ozu desarrolló casi toda su carrera), para conmemorar en el año 2003 el centenario de su nacimiento, pensó en Hou como uno de los posibles

directores contemporáneos para realizar una película en homenaje a Ozu. Hou aceptó el desafío que suponía tratar una cultura ajena a la suya y dirigir a actores japoneses —cuya interpretación no podía calibrar con precisión al desconocer su idioma— y realiza *Café Lumière*. Su propósito será continuar trabajando sobre su principal afinidad temática con el director japonés: las transformaciones de la sociedad contemporánea expresadas a través de las diferencias generacionales. Hou considera que el japonés tuvo éxito allí donde, en su opinión, él había fracasado: «él envidiaba el acierto con el que Ozu retrató el Japón contemporáneo, algo que Hou había sido incapaz de hacer con el Taiwán moderno» (UDDEN, 2009: 172-173); quizás debido a la escasa repercusión que tuvieron en su país *Adiós sur, adiós* (Nan guo zai jian, nan guo, Hou Hsiao-hsien, 1996) y *Millenium Mambo* (Hou Hsiao-hsien, 2001). Por el contrario, *Café Lumière* tuvo una excelente acogida en Japón y Hou se siente más satisfecho de lo logrado en ella: «siento que la película y el ambiente van a durar para siempre»<sup>1</sup>.

Argumentalmente, *Café Lumière* recrea en gran medida la filmografía de Ozu: el eje dramático lo constituye el hecho de que su protagonista, Yoko, anuncia a sus padres que va a tener un hijo de su novio taiwanés pero que no va a casarse con él: «puedo criarlo sola». Ello, naturalmente, provocará la preocupación de su padre y de su madrastra. Yoko reafirma su independencia en una situación que aparece repetida en varios films de Ozu, en los que las mujeres son reacias a contraer matrimonio, como en *Primavera tardía* (Banshun, Yasujirō Ozu, 1949), *Otoño tardío* (Akibiyori, Yasujirō Ozu, 1960) o *El otoño de la familia Kohayagawa* (Kohayagawa-ke no aki, Yasujirō Ozu, 1961), donde la viuda Akiko (Setsuko Hara) rechaza tenazmente los intentos de su familia para que vuelva a casarse. Otros elementos iconográficos recuerdan poderosamente el cine del japonés: planos de ropa tendida, de trenes elevados, de entradas a casas donde aparecen lentamente los personajes en el interior del cuadro. Incluso los incidentes cotidianos son similares: Yoko, al igual que Noriko en *Cuentos de Tokio* (Tokio monogatari, Yasujirō Ozu, 1953), pide prestados sake y un vaso a una vecina. Los rituales de la comida poseen esquemas reconocibles adaptados a los tiempos: el padre, sentado, pide algo «para acompañar la cerveza» a su esposa, atareada en la cocina; sin embargo, cuando Yoko recibe a sus padres en su apartamento, vemos que no es tan sumisa.

En el aspecto visual, para explicar el origen de sus planos alejados de la acción, también característicos de Ozu, la fuente que Hou menciona no es cinematográfica: se trata de la autobiografía del escritor chino Shen Tzun-wen, en cuya estructura narrativa observó una mirada panorámica, alejada y objetiva sobre los acontecimientos, que era la que él estaba buscando ya desde su temprana cinematografía. A partir esta lectura, cuando realizó

*Tiempo de vivir, tiempo de morir* (Tong nien wang shi, Hou Hsiao-hsien, 1985), insistía al director de fotografía a distanciarse más de la acción. 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. Más allá de esta necesidad funcional ocasional, la preocupación por la perspectiva adecuada frente a la acción es crucial en su filmografía y 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*: «en las películas de Ozu, lo que sentimos sobre el contexto y el ambiente es muy realista; podía adoptar un punto de vista muy objetivo para observar las cosas y aprehenderlas con precisión»<sup>2</sup>. Chu Tien-wen, guionista y estrecha colaboradora de Hou desde *Los chicos de Fengkuei* (Fengkuei-lai-te Jen, Hou Hsiao-hsien, 1983), considera también que esta es la mayor influencia del director japonés en Hou: «Así interpreto la influencia de Ozu sobre HHH: un modo de observar que mantiene la distancia en relación con el aquí y ahora» (CIMENT y NIOGRET, 2004: 8).

Por otra parte, el estilo visual de Hou en *Café Lumière* no solo recrea la distintiva cámara fija de Ozu en su periodo final —si bien no tan baja como fue habitual en el cineasta japonés—, sino que las panorámicas suaves especialmente en exteriores podrían ser una aproximación al estilo del Ozu de los años veinte y treinta, cuando en sus films había abundantes movimientos de cámara. En este mismo sentido, se puede decir que Hou traza una evolución similar a la que en su momento siguió Ozu, enunciada por Burch en términos de simplificación y estilización: «la disolución narrativa se asocia con una estilización cada vez mayor de los procedimientos de edición. Los movimientos de cámara son sometidos a una rápida radicalización a través de la reducción numérica, especialización y geometrización» (BURCH, 1979: 156). Sin embargo, en *Café Lumière* el *distanciamiento* de Hou es especialmente llamativo, manteniendo al espectador muy alejado de los personajes —casi no hay planos cercanos de ellos: la primera vez que vemos con claridad el rostro de Yoko es en su viaje en tren a casa de sus padres, en el minuto 17 de la película— mientras que para Ozu el rostro de sus personajes era fundamental. Además, la rapidez y abundancia de los diálogos de Ozu se ve sustituida por largos silencios de los interlocutores y diálogos muy pausados: «Las conversaciones incómodas de Yoko con sus padres nunca producen la fluidez del diálogo que

## ASÍ INTERPRETO LA INFLUENCIA DE OZU SOBRE HHH: UN MODO DE OBSERVAR QUE MANTIENE LA DISTANCIA EN RELACIÓN CON EL AQUÍ Y AHORA



*Primavera tardía* y *Café Lumière*. La cuidada composición del plano en Ozu en Hsiao se vuelve más brusca; sin embargo, el contraluz o los objetos sobre la mesa y al fondo son factores que acentúan la fuerza del lenguaje corporal de los personajes

es tan esencial para Ozu» (FUJIWARA, 2004: 15) y, finalmente, el riguroso formalismo de los elementos presentes en el plano por parte de Ozu —en cuanto a la disposición de objetos y personajes y, en el caso de sus films en color, a un cuidadoso empleo de la paleta cromática, intentando vincular siempre la cuidada composición del plano con los requisitos dramáticos de cada escena— choca en *Café Lumière* con una puesta en escena aparentemente menos preocupada por tal formalismo: resulta obvio que el sentido del artificio, de la puesta en escena en ambos directores —aun con sus analogías— es diferente. Algo que refuerza el carácter personal de la película de Hou, como si este hubiera decidido no imitar el estilo de Ozu sino más bien explorar el mundo de Ozu por medio de su propio lenguaje: así, hay un momento que recuerda al cine mudo del director japonés cuando Yoko sale de la librería de su amigo Hajime mientras sigue sonando la música de piano del compositor taiwanés —música que habíamos empezado a escuchar en el interior de la tienda— y Hou efectúa una lenta panorámica: un homenaje mucho más efectivo que una imitación literal.

### El lenguaje Hou

Así pues el lenguaje de Hou, como el propio director siempre ha afirmado, si bien tiene algunas similitudes, no es deudor directo del estilo del maestro japonés. Sin embargo, en el visionado de sus films es posible rastrear otro tipo de ecos perceptivos mucho más sutiles. En las películas de Hou la estudiada ambigüedad de su lenguaje provoca una *inestabilidad* en el espectador y es alentado a construir sus propios significados. Adrian Martin manifiesta esta sensación que provocan sus films: «en los films de Hou [...] nos vemos constantemente confrontados, tras un primer visionado, con la pregunta: “¿Qué está pasando?” ¿Qué está pasando en el conjunto del relato y qué está pasando en cada escena individualmente?» (MARTIN, 2008: 258). Habrá aspectos narrativos cuya ambigüedad se verá explicada en posteriores visionados, pero la inicial sensación de estar frente a un significado

inaprensible permanece como parte esencial de su cine. Es innegable que las películas de Hou transmiten una enorme energía y que esta nace tanto de la duda provocada en el espectador como de la tensión proveniente de una fisicidad de los cuerpos en el plano. Esto es perceptible ya desde su primera realización verdaderamente personal: *Los chicos de Fengkuei*. Película esencialmente autobiográfica, rodada en decorados naturales y con una mayoría de actores no profesionales, el film invita a trazar vínculos con las premisas del cine documental. En el mismo sentido cabría encuadrar todo su ciclo autobiográfico hasta *Lian lian feng chen / Dust in the Wind* (Hou Hsiao-hsien, 1987), que coincide con la preocupación creativa, compartida por escritores y cineastas coetáneos de Hou, de explorar la Historia y la geografía del país para tratar de definir la identidad taiwanesa. Como señalamos anteriormente, ya entonces el propio Hou identificaba la perspectiva que estaba buscando, emparentándolo directamente con el cine de Ozu, y que estaba totalmente alejada del cine documental. El distanciamiento, el punto de vista objetivo lo verá facilitado por los códigos cinematográficos de la Nouvelle Vague: «Para mí, el realismo no es reconstruir un acontecimiento, sino reconstruir una experiencia a partir de la propia percepción. Desde ese punto de vista, el cine europeo me ha ayudado mucho. He aprendido gracias a películas como *Al final de la escapada*, de Godard y *Lulú*, de Pialat, a deshacerme de las cortapisas de la lógica y de las obligaciones del montaje. He aprendido a desembarazarme de los planos inútiles» (ASSAYAS, 2006: 278-279)<sup>3</sup>.

En *Los chicos de Fengkuei* es posible percibir esta energía visual de los *cuerpos en el plano* imponiéndose sobre las tramas argumentales. Al tiempo que sus códigos visuales llevan un progresivo proceso de estilización, las películas de Hou se comunican fundamentalmente con el espectador mediante la fuerza de la presencia física de sus personajes en el espacio bidimensional del plano. Aunque es fácilmente observable un proceso de disminución de la importancia del argumento —especialmente

en sus últimas películas ambientadas en el mundo contemporáneo, algo paralelo a la progresiva sencillez de los argumentos en los films de Ozu: bastaría comparar *Nací, pero...* (Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo, Yasujirō Ozu, 1932) con su *remake* casi treinta años posterior, *Buenos días* (Ohayu, Yasujirō Ozu, 1959)—, la fisicidad de los personajes de Hou es patente a lo largo de toda su filmografía. Incluso en *Ciudad doliente* (Beiqing chengshi, Hou Hsiao-hsien, 1989), una película donde la tensión narrativa tiene un peso fundamental, los cuerpos *son* el argumento: «Hou no filma una idea, no ilustra una historia; pone en escena cuerpos con su dificultad para vivir (el hijo mayor), para volver (el segundo), para razonar (el tercero) y para comunicarse (el último)» (DE BAECQUE, 2006: 286). Hou, después de realizar *Tiempo de vivir, tiempo de morir*, vio en París la película muda de Ozu ya citada, *Nací, pero...*, y en ella vio reflejado su interés por la expresividad de los cuerpos en la pantalla: «creo que es muy interesante la falta de sonido, porque no hay diálogo en el que apoyarse. La imagen, el sentido del movimiento y el comportamiento de los personajes tenían que comunicar todo el significado»<sup>3</sup>. Sus homenajes al cine mudo en películas como *Ciudad doliente* y *Tiempos de amor, juventud y libertad*, al tiempo que el uso de estrategias narrativas metalingüísticas, son muestras del interés de Hou por estudiar los mecanismos comunicativos del lenguaje empleados a lo largo de la historia del medio. Como afirma Martin (2008: 261-263), las dudas del espectador sobre *qué está pasando* surgen, en primer lugar, en el plano narrativo debido a la falta de diálogos expositivos. Esa clase de pistas son prácticamente elididas en las películas de Hou y, en mayor medida, en sus últimos films, despojados de las estructuras propias del melodrama. Así, en la diégesis fílmica de Hou es más importante el hecho de situar al espectador en la ignorancia, casi en cada cambio de escena, sobre la situación espacio-temporal en que se encuentran los personajes. Esta estrategia —por ejemplo en *Café Lumière* cuando Yoko, después de

la visita a casa de sus padres, *sin transición*, está en el interior del Café Erika en Tokio—, empuja al espectador a buscar las pistas que lo ubiquen de nuevo en el discurso espacio-temporal. Igualmente es comúnmente señalado en Ozu un recurso utilizado con la misma intención: «la inserción en el flujo narrativo de los denominados *pillow-shots* —también conocidos por *cutaway still-life*—, cuya finalidad suele relacionarse con la voluntad ejercida por parte del cineasta de interrumpir el discurso del relato, suspendiendo su sentido y proporcionando espacios para edificación de sentidos alternativos» (ZUNZUNEGUI, 1993: 18). Sin embargo, esto no implica que Hou focalice sus intenciones en la deconstrucción de los códigos narrativos porque, finalmente, el espectador siempre percibe con intensidad que se enfrenta al discurso de un relato:

PARA MÍ, EL REALISMO NO ES RECONSTRUIR UN ACONTECIMIENTO, SINO RECONSTRUIR UNA EXPERIENCIA A PARTIR DE LA PROPIA PERCEPCIÓN

«Muestra una gama sorprendentemente amplia de sentimientos en lo que podría verse como un punto de vista independiente de la acción. Sus películas son melodramas, pero sofisticados; como en Mizoguchi, la emoción no está eliminada, sino purificada» (BORDWELL, 2005: 191). Por tanto, cualquier aproximación a la poética de Hou debe partir de que la estilización de su lenguaje solo es el medio hacia un modo contemporáneo de narrar. De Baecque se refiere al lenguaje de Hou como *el Hou* —parafraseando a Rivette cuando definió *el Mizoguchi*—: «“el Hou”, su lengua, es un verbo universal, ya que suspende el sentido de la primera a la última secuencia [...], está hecho de sencillos planos misteriosos, de un estado de sensibilidad constantemente preservado» (DE BAECQUE, 2006: 285).

Esta suspensión del sentido, como señala Martin (2008), también es resultado de un elaborado trabajo sobre el audio del film que, con frecuencia, funciona como ejercicio metalingüístico poniendo de relieve los mecanismos de la ficción fílmica. El ejemplo más destacado es, sin duda, *Millenium Mambo*. En su cautivadora escena inicial, un plano secuencia filmado con *steadycam*, invita al espectador a seguir a Vicky mientras le cuenta una *historia*. El nivel de las distintas pistas de audio se mueve con libertad —el protagonista Hao-Hao manejando su mesa de mezclas visualizará la idea— y genera, así, un flujo sonoro artificial que desliga completamente la imagen de cualquier referente real. Lo mismo ocurrirá a lo largo de todo el film: la mezcla de los niveles de las pistas de audio y el juego entre sonido diagético y extradiagético compone una personal retórica sobre el sonido cinematográfico. Finalmente, la película se cierra, en un juego autorreferencial, con una escena que complementa

*Millenium Mambo*. El cine dentro del cine en Hou, además de aludir a un sentimiento de nostalgia, es siempre una metáfora del arte de narrar





*Millenium Mambo*. El plano-secuencia inicial es una invitación al espectador para seguir el relato de la historia de Vicky

la inicial: el *travelling* sobre la carretera nevada introduce primero la voz *over* de Vicky y a continuación el tema principal del film. Sin embargo, en esta ocasión, en un ejercicio de estilo, se hace explícita la naturaleza del medio narrativo: la cámara desciende desde el cielo hacia la calle de los cines de Yubari en Japón, donde Vicky y sus amigos japoneses comentan, en chino y japonés, los carteles. Mientras, por encima, en otra pista de audio, la voz *over* de Vicky continúa con el relato. Además, en otro bucle retórico, se apoya en otra historia —la del país del hombre de nieve— para finalizar su discurso con planos de los carteles. Relatos dentro de relatos, en un juego de espejos la narradora sale de la diégesis para contarnos su historia en tercera persona. 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.

### El vacío en la poética oriental

Como hemos dicho anteriormente, la suspensión del sentido en el relato cinematográfico ha sido igualmente señalada en la filmografía de Ozu a partir de la inserción de planos ajenos a la diégesis narrativa. Hou también utiliza este recurso cinematográfico, incluso en sus obras primerizas —aquellas que tienen un mayor desarrollo argumental y dramático como *Tiempo de vivir, tiempo de morir* o *Ciudad doliente*—, y la complejidad emocional de sus imágenes nace, además del conflicto narrativo expuesto, de la significación icónica que poseen los momentos *vacíos* (ZHÈN, 1994). Estos planos *vacíos* de significado narrativo deben afrontarse desde la interpretación de la compleja dialéctica forma/contenido en la cultura oriental. La dificultad de interpretación de esta para el espectador occidental ha sido habitualmente esgrimida como causa de la incapacidad para aprehender la totalidad de los significados en el cine de Hou (HEREDERO, 2001) y Zhèn nos proporciona algunos indicios de su significado: «Estos “espacios en blanco” en la estructura apuntan hacia una lectura e interpretación ambiguas, así como hacia la experiencia y la comprensión. En la tradición literaria

occidental, la tragedia es a menudo expresada como una apoteosis en medio del conflicto y la destrucción, pero en Oriente, en la literatura china, “el destino es a menudo un espacio en blanco, una imagen en blanco, un gran ritmo incesante, resonando ajeno a la voluntad humana, irresistible, trascendiendo al individuo” (ZHÈN, 1994: 77). Es fácil encontrar esos tiempos detenidos, vacíos, desprovistos de tensión narrativa en la tradición filmica oriental siendo, por supuesto, el ejemplo arquetípico Yasujirō Ozu. En su film *Primavera tardía* estos planos que se yuxtaponen a las escenas narrativas han sido objeto de numerosos análisis encaminados a esclarecer su significado. Zunzunequi (1993), al señalar su complejidad emocional, se aleja de los análisis preferentemente formalistas de Thompson y Bordwell para tratar de acercarse a la mirada oriental y muestra la necesidad de establecer una multiplicidad de significados: «Es, justamente, esta “aparición de arbitrariedad” la que confiere a estas imágenes su valor central: su sentido no es otro que el que de ellas no pueda predicarse otro sentido que el de no tenerlo unívoco. Auténticos “signos en rotación”, capaces de producir lo que Rubert de Ventós definía, al describir la “lógica” del pensamiento japonés, con las siguientes palabras: “nada es puro significante ni estricto significado [...]”» (ZUNZUNEGUI, 1993: 22).

Los mismos *planos vacíos* de Ozu se observan con profusión en la filmografía de Hou. Al final de una de sus primeras películas, *Dong dong de jia qi / A Summer at Grandpa's* (Hou Hsiao-hsien, 1984), hay un significativo plano, también crucial en el discurso narrativo, en el que la cámara empieza encuadrando unos árboles; a continuación describe un arco dirigiéndose hacia arriba filmando el cielo y, finalmente, baja y encuadra al abuelo y al nieto; es el momento en que el anciano explica al niño lo único que pueden hacer los padres por sus hijos —enseñarles unos valores universales—. Este plano podría considerarse como la fusión de la poética del vacío inserta en el mismo plano narrativo en el que se va de lo universal a lo particular; pero esto no es sino una simplificación, ya que, como hemos comentado anteriormente con respecto a Ozu, separar ambas funciones impide percibir la com-

plejidad de las imágenes. No obstante, centrar la atención especialmente en estos planos, en contraste o aislados del resto del relato visual, impide percibir la misma poética presente a lo largo del discurso. Por ejemplo, sería posible apreciarla también en Hou en aquellos instantes finales en que se mantiene el plano cuando han salido los personajes y contemplamos las estancias vacías. De igual modo, es fácilmente apreciable el mismo tono emocional, no solo en los habituales planos fijos desligados de la narración, sino también, por ejemplo, en aquellos que Hou utiliza con frecuencia en sus películas ambientadas en el mundo contemporáneo, filmando en largos planos de *travelling* los desplazamientos de los personajes en coche o en moto por la ciudad o entre esta y el campo.

### A modo de conclusión: lenguajes personales en busca de la objetividad

Más allá de las evidentes conexiones argumentales y estilísticas ya expuestas, hay que señalar que los códigos de Hou se apartan de un modo personal en busca de una modernidad narrativa. En *Café Lumière* observamos de un modo especialmente notable esta intencionalidad en la utilización de todos los recursos propios del narrador cinematográfico —la voz *over*, los intertítulos, las cartas, los sueños, los recuerdos, los cuentos...—, para entrar en la percepción de lo real a través del propio discurso narrativo. Hajime graba sonidos y hace dibujos de trenes en el ordenador. Yoko le cuenta un sueño a Hajime y este le responde regalándole el cuento *Outside Over There* de



*Café Lumière*. La sutil belleza de la escena inicial, mientras Yoko entra y sale del plano, no es solo una referencia a la iconografía de Ozu, sino que se inscribe en la compleja poética oriental del vacío

En definitiva, en Hou el significado y la aparente ausencia de este se encuentran unidos indisolublemente en cada escena. La *suspensión de significado* que enunció De Baecque (2006) se lleva a cabo mediante el radical método de filmar de Hou. La acción —o más exactamente la actividad— es constantemente negada por la cámara. El punto de vista no solo está alejado, sino que encubre y vela la acción que se está desarrollando. En *Café Lumière* Yoko y sus padres van a visitar las tumbas de sus antepasados; la actividad que realizan es arreglar las flores y limpiar los monumentos funerarios, y se les filma de espaldas a la cámara, ocultando en gran parte a los personajes y enmascarando lo que están haciendo. A continuación, tras otro *plano vacío* —el coche cruzándose con un tren—, la familia está comiendo en la barra de un restaurante. El plano muestra a los personajes de espaldas y no hay diálogo. En estos ejemplos, 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 solo narrativa sino significativa. Podemos ver a los personajes comer, jugar al billar, pelearse, viajar, nacer o morir... Pero Hou ha despojado a la imagen de cualquier significado literal y la misma imagen puede contener simultáneamente comedia y tragedia: toda la complejidad de lo *real*.

Maurice Sendak. Yoko nos lee el cuento a nosotros, los espectadores, mientras nos enseña las ilustraciones. Hou nos dice que el sentido no está en la imagen que registra la cámara, sino en el relato cinematográfico que ha creado mezclando todos los códigos, todos los lenguajes. La película termina con Yoko y Hajime grabando los sonidos en una estación y finalmente el plano de los trenes cruzando en todas direcciones da paso a una canción pop de Yo Hitito —conocida cantante pop en Japón, elegida como intérprete para el papel de Yoko—. El sonido desvinculado de la imagen. La protagonista saliendo de la pantalla. Historias dentro de historias para decirle al espectador que debe enfrentarse a la percepción del mundo con la energía y la frescura de una mirada nueva.

Por tanto, la conexión clave de Hou con el maestro japonés que consideramos relevante destacar es la común poética del vacío propia de la cultura oriental, presente en ambos de distinto modo, que propicia una *suspensión del sentido*. Ambos cineastas desarrollaron un lenguaje personal que enfrenta al espectador con la complejidad de lo *real* al multiplicar los significados en el interior de las escenas. Sus búsquedas creativas, encaminadas a buscar una objetividad, perseguían abrir lecturas antes que cerrar significados y ambas dieron lugar a estilizados códigos cinematográficos, tangenciales en algunos aspectos pero absolutamente personales. ■

## Notas

- \* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del copyright. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).
- 1 En *Métro Lumière: Hou Hsiao-hsien à la rencontre de Yasujirō Ozu*. (Harold Manning, 2004). Documental sobre su aproximación al cine de Ozu en la película *Café Lumière*. Todas las traducciones de las fuentes han sido hechas por los autores del artículo. No se han transcrito los textos originales porque su elevado número hubiera recargado en exceso el texto.
  - 2 Declaraciones de Hou Hsiao-hsien en el documental *Talking with Ozu* (Yasuyoshi Tanaka, 1993), homenaje realizado en el 90 aniversario del nacimiento del maestro japonés que recoge las impresiones de los cineastas Lindsay Anderson, Claire Denis, Hou Hsiao-hsien, Aki Kaurismäki, Stanley Kwan, Paul Schrader y Wim Wenders.
  - 3 Hou, como demuestra esta declaración al comienzo de su carrera, ha destacado en varias ocasiones la notable influencia que supuso Godard y la Nouvelle Vague en su filmografía. Igualmente ha afirmado que el conocimiento y la apreciación de la obra de Ozu llegarían más tarde. Por este motivo, sería muy interesante profundizar en una futura investigación en qué medida Godard es interpretado por Hou en su búsqueda del realismo.

## Bibliografía

- ASSAYAS, Olivier (2006). Nuestro enviado a la República China (Algo nuevo en el cine de Taiwán). En A. DE BAECQUE (compilador), *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización* (pp. 272-283). Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, David (2005). *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press.
- BURCH, Noël. (1979). *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- CIMENT, Michel y NIOGRET, Hubert (2004). Entrevista a Chu Tien-Wen. *Positif*, 526, 8. Traducción de E. Barriandos. Recuperado de <<http://www.zinema.com/textos/sobrelas.htm>> [07/08/2013].
- DE BAECQUE, Antoine (2006). El tiempo suspendido (*Beiqing chengshi*, de Hou Hsiao-hsien). En A. DE BAECQUE (compilador), *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización* (pp. 284-292). Barcelona: Paidós.
- ELLICKSON, Lee (2002). Preparing to live in the present: An interview with Hou Hsiao-hsien. *Cineaste*, 27 (4), 13-19.
- FUJIWARA, Chris (2004). A Tribute to the Past set in the Here and Now. *Fim Comment*, marzo-abril, 40 (2), 15.
- HEREDERO, Carlos (2001). El cine de Hou Hsiao-hsien. Historia, documento y estilización. *Nosferatu*, 36-37, 72-91.
- MARTIN, Adrian (2008). What's happening? Story, scene and sound in Hou Hsiao-hsien. *Inter-Asia Cultural Studies*, 9 (2), 258-270.
- UDDEN, James (2009). *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- ZHÈN, Ní (1994). Classical Chinese Painting and Cinematographic Signification. En L. C. EHRLICH y D. DESSER (eds.), *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (pp. 63-80). Austin: University of Texas Press.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1993). El perfume del zen. Forma y sentido en el cine de Yasujirō Ozu. *Nosferatu*, 11, 18-25.

Elpidio del Campo Cañizares (Madrid, 1967) es licenciado en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València (1990) y doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Miguel Hernández de Elche (2010) con la tesis: *Alexander Mackendrick, de la praxis a la teoría cinematográfica*. Actualmente trabaja como profesor asociado de esta última universidad en el área de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Una de sus líneas de investigación es el análisis del lenguaje narrativo audiovisual.

Juan Gorostidi (Santander, 1964) es licenciado en Filología hispánica e inglesa (Universidad de Oviedo, 1988) y doctor en Filología hispánica (Universidad de Navarra 2004). Ha enseñado Historia del cine en la Universidad de Navarra y en la Universidad SEK-Segovia, y Cine y Literatura en el Centro de Estudios Ciudad de la Luz. Ha editado el libro de Andrei Tarkovski *Esculpir en el tiempo* (1991) y una monografía sobre *La noche del cazador* (2006). Actualmente prepara una monografía sobre Peter Weir.