

MELODRAMA OBLICUO. *POLVO EN EL VIENTO (1986)*, DE HOU HSIAO-HSIEN

IMANOL ZUMALDE

Si la búsqueda de formas específicamente chinas de expresión fílmica y una marcada vocación de modernidad han guiado el derrotero de Hou Hsiao-hsien, el espacio genérico férreamente codificado del melodrama ha sido el campo de cultivo que el cineasta taiwanés ha elegido para llevar a cabo la fusión de ambas aspiraciones. La maniobra no deja de tener su lógica, toda vez que la deliberada torsión de las fórmulas arquetípicas que adquiere el melodrama en su cristalización hollywoodiense, conocidas *urbi et orbe* gracias a la hegemonía del cine americano, es un ejercicio que ha permitido a Hsiao-hsien impugnar al mismo tiempo las formas de expresión occidentales y clásicas, afirmándose, por inversión de términos, como cineasta chino y moderno.

Por eso es útil para comprender en sus justos términos el pugilato que Hsiao-hsien mantiene con el esquema preformado del melodrama canónico tener presente que sus películas, al menos hasta *Millennium Mambo* (Qianxi mànbo, 2001),

han realizado un esfuerzo por adaptar al medio cinematográfico (es decir, por transcribir en términos narrativos, escénicos y visuales) elementos concretos provenientes de su milenario acerbo cultural. Empezando por su predilección por los métodos narrativos indirectos (los desdobles y relatos en segundo grado en forma de flashbacks son marca de la casa) y la estructura lacunar y fragmentaria que confieren a la narrativa de Hsiao-hsien una opacidad que solo se disipa remota y retrospectivamente, recursos que, en palabras del propio cineasta, se inspiran en fórmulas del teatro y la pintura tradicionales chinas: «Eso es lo que quiere decir que “una parte muestra lo entero”. Este tipo de estructura es como nuestro antiguo teatro chino. Simplemente ofrece una escena sin que la narrativa sea muy clara, no como el drama de occidente donde todos los elementos deben estar situados. La elipsis y otros métodos de narrativa [sic] indirectos son paradójicamente más directos, más claros y llegan directamente al gra-

no [...] Es como un pintor chino cuando pinta una flor de ciruelo. No necesita pintar todo el árbol, sólo una ramita y será suficiente para causar una impresión, no solamente en cuanto a su fidelidad a la materia sino también a los sentimientos que expresa» (Chiao, 1995: 128).

Otro tanto ocurre con los parámetros que rigen su inconfundible planificación (frontalidad, estatismo del punto de vista, distancia del encuadre, composición en profundidad y continuidad del plano), cuya acción combinada alcanza su quintaesencia en esos persistentes planos secuencia inmóviles que, a contrapelo del intervencionismo de la puesta en escena y el montaje clásicos, reflejan el moroso devenir de los acontecimientos respetando su continuidad y duración materiales y que, al parecer, también hunden sus raíces en ciertos aspectos de la cultura tradicional china: «Sé sin embargo que he sufrido la influencia de un viejo proverbio chino atribuido a Confucio: “Mirar y no intervenir”, “Observar y no juzgar” [...] Cada persona pertenece a su propio medio, a un ambiente propio. Por tanto, es inútil y vano juzgar. Lo que yo quiero es entrar en medio y ver lo que pasa en el interior de cada ambiente, sin pretender juzgar. Sé que no soy sino una subjetividad, pero puedo, pese a todo, intentar situarme en medio de las cosas sin imprimir la marca de mi subjetividad sobre la de los demás [...] Inconscientemente, debo esta actitud a la herencia de la cultura china [...] de hecho, creo que por mi actitud, por mi manera de filmar, por mi relación con el mundo, me inscribo en perfecta continuidad con la antigua cultura china» (Burdeau, 1999a: 68-69).

No queda ahí la cosa, puesto que ese encuadre estático e indiferente que escudriña la acción desde una prudente distancia sin hacer ascos a las ausencias y vacíos que el movimiento de los actores provoca en el campo visual, hace asimismo suyo el singular gusto por los espacios en blanco que exhibe la pintura tradicional china: «A veces mis actores dejan la escena, pero no cambio de

toma, así que queda una toma vacía en la pantalla. Aquí utilizo un concepto de la pintura china “liu-pai” (literalmente, “dejar una blancura”) que significa que después de que se haya ido un personaje, o cuando tienen un espacio inexplicable fuera del cuadro, aunque sea vacío e imaginado, el público debe unirse a mí para completar la toma» (Chiao, 1995: 130).

Hasta la iluminación cenital de interiores remite a la de la arquitectura tradicional china: «Las luces del techo son resultado de la estructura de las casas viejas del sur de China [...] Las luces de esas casas viene del techo, o de la clara-boya. Diseñé la iluminación de esa manera esperando expresar un estado de ánimo de la antigua China, su melancolía, su intimidad y su densidad; su larga historia y sentido de tradición» (Chiao, 1995: 130).

Y lo que es más importante, Hsiao-hsien administra estos mimbres narrativos, escénicos y visuales con la vista puesta en representar las emociones y vivencias de sus personajes a la manera china: «Siempre he estado buscando un estilo y un método particularmente chinos de expresar sentimientos. La gente china siempre ha tenido una manera rebuscada e indirecta de expresar emociones. Como mi mujer por ejemplo. Le compré un reloj. Su primera reacción fue preguntar, ¿Cuánto costó? Contesté, cuarenta mil dólares taiwaneses, y me riñó; ¡Estás mal de la cabeza! Pero inmediatamente fue a la cocina a hacerme una buena comida. Esto [sic] es la manera en la que los chinos expresan sus emociones. Creo que mis películas son como yo» (Chiao, 1995: 129).

No debe extrañar, por consiguiente, que nuestro cineasta ensayara una suerte de antítesis china y moderna del melodrama clásico donde las formas de exposición de las emociones troncales del género, tales como la tristeza, la frustración y el sentimiento de pérdida, se conjugan en modalidades indirectas, oblicuas o parabólicas de inspiración oriental, de manera que sus películas no parecen melodramas a primera vista o, a la manera de

las fotos Polaroid, solo se revelan como tales con cierto retardo. Para alcanzar una comprensión cabal de este dispositivo que hace de la *demora* y la *semantización retardada* su piedra angular se ha de reparar en la sofisticada arquitectura de sus películas, y *Polvo en el viento* (Liàn liàn fengchén, 1986) —probablemente el filme más *émouvant* de Hou Hsiao-hsien, en palabras de Emmanuel Burdeau (1999b: 34)— es el que mejor se presta para este empeño.

EL DESPERTAR A LA VIDA ADULTA

Polvo en el viento narra la peripecia de Wan, un adolescente de extracción humilde que, con el único sustento del jornal que su padre gana en la mina, reside junto a sus progenitores, hermanos y su locuaz abuelo en una barriada obrera enclavada en los barrancales anexos a una recóndita explotación minera de la isla de Taiwan. A pesar de las excelentes calificaciones escolares, Wan notifica a su padre, postrado por un accidente laboral, su intención de abandonar el poblado y ganarse la vida en Taipei. Allí se aloja con unos jóvenes artistas en una especie de buhardilla aneja a una sala de cine, trabaja de día en una imprenta y estudia de noche. Al poco, recibe a su vecina Huen que ha seguido sus pasos hasta la capital. La chica consigue ocupación en una sastrería, pero se adapta con dificultad a la vida de la ciudad y solo consigue sonreír espoleada por el alcohol en la fiesta de despedida de uno de los colegas de Wan que parte al servicio militar. Cuando Wan censura a su vecina su comportamiento («una chica que bebe con hombres») caemos en la cuenta de que entre ambos existe un vínculo amoroso. La pareja prepara su primera vuelta a casa, pero cuando van de compras para adquirir regalos para sus familiares, la motocicleta de reparto de Wan desaparece. Este hecho tiene consecuencias traumáticas en el muchacho, que desiste de volver a casa, abandona a su novia en el andén y vaga por una playa donde presencia un rito funerario bajo la lluvia. Empa-

pado hasta los huesos, es acogido por un destacamento militar donde pierde la consciencia mientras ve en la televisión un documental sobre la minería, que le retrotrae al accidente laboral de su padre. Wan contrae bronquitis y a falta de dinero para médicos, los cuidados de Huen posibilitan que el muchacho sane y su relación se consolide, pero Wan es llamado a filas.

La pareja se despide en la estación de Taipei, y Wan vuelve al villorrio para hacer lo propio con su familia. Su padre le da de beber y fumar por primera vez, reiterándole su consejo de que no abandone nunca los estudios. La joven pareja sobrelleva su separación con un copioso intercambio epistolar que se interrumpe de improviso, lo que desata en Wan otra crisis, ahora etílica. Una carta de su hermano le informa de que Huen se ha casado con el cartero. Wan retorna al hogar convertido en adulto. Su madre duerme, no hay nadie más en la casa. Afuera, en la huerta, su abuelo se afana con las plantas de patata. Tras algunos saludos tibios, hará saber a su nieto que ese año los tifones del monzón se han adelantado.

Como ilustra el anecdotario de la historia de Wan, *Polvo en el viento* es una suerte de *Bildungsroman* o relato de aprendizaje que glosa el tránsito a la edad adulta de su protagonista¹, donde la pérdida de la persona amada (o del amor primigenio) y de la infancia (léase también la inocencia) van de la mano como rituales de paso necesarios para hollar esa madurez que permite encarar los embates de la vida con aplomo y entereza. Pero esta línea de acción que traza el argumento apenas permite entrever la tectónica emocional que subyace a ese cambio de estado que transforma al adolescente quebradizo e inseguro en un adulto consciente de su lugar en el mundo. Para decirlo rápido, *Polvo en el viento* contrapone las relaciones paternofiliares y el amor (o la unión sentimental con personas de fuera de la familia, si se prefiere), argumentando que las segundas son un espejismo coyuntural y transitorio, mientras que



Imagen 1. Polvo en el viento (Hou Hsiao-hsien, 1986)

las primeras constituyen el asidero más sólido e imperecedero del ser humano. En otras palabras, Wan accede a la vida adulta cuando las turbulencias emocionales que padece le permiten discernir catárticamente que uno es lo que es gracias a los lazos de sangre.

Como todos los de Hsiao-hsien, *Polvo en el viento* es un relato que hila extremadamente fino, de modo que esa intrahistoria en la que la fuerza centrípeta de los vínculos familiares termina imponiéndose a la energía centrífuga del amor se destila al cabo de complejos rodeos y sofisticadas triangulaciones inferenciales. Podemos apreciar el modo soterrado y diferido en que fragua este efecto de sentido, sopesando los sucesivos desplazamientos semánticos que sufren a lo largo del filme dos objetos de aspecto anodino, llamados, sin embargo, a jugar un papel simbólico de primer orden: una muleta y un reloj. Atendamos, pues, a las conexiones e implicaciones semánticas que se desprenden de su prolijo itinerario.

MICROCIRCUITOS DEL SENTIDO

El filme comienza como termina, con la llegada de Wan en tren a su pueblo², cuando de camino a su casa una vecina le entrega un saco de arroz para su familia y le pregunta de pasada cuándo volverá su padre del hospital. Poco después vemos a Wan afanarse en el fuego del hogar mientras sus hermanos menores cenan al cuidado de su abuelo. Al día siguiente, su abuelo se esmera en la fabricación de algo que parece ser una muleta. Poco más tarde vemos a este junto a Wan, que tiene la muleta en sus manos, aguardando en un andén [Imagen 1]. Pasado un tiempo, un tren irrumpe en la estación, se detiene y algunos pasajeros comienzan a descender. Tras veinticinco segundos de espera en que los protagonistas permanecen inmóviles en su lugar, vemos a un sujeto que cojea, ayudado por una mujer, descender desde el vagón de cola. Es entonces cuando el muchacho corre hacia ellos, entrega la muleta al lesionado y le ayuda a cami-



Imágenes 2, 3 y 4. *Polvo en el viento* (Hou Hsiao-hsien, 1986)

nar. Cuando al fin los tiene a su altura, el anciano pregunta al herido acerca del estado de la pierna [Imagen 2]. Llegado a este punto, el espectador atento está en condiciones de atar cabos y concluir que el hombre que cojea es el padre de Wan, que vuelve del hospital junto a su madre, que en su ausencia el abuelo se ha hecho cargo de la prole y que incluso ha sacado tiempo para confeccionar una rudimentaria muleta para su hijo renqueante.

Al poco, asistimos a la siguiente escena, una de las más pregnantas del filme. En el hall de la casa,

el padre fuma sentado en una silla con la muleta apoyada en la pared; en segundo término, dando la espalda a la cámara, está el abuelo, sentado en la base de la puerta de la casa, mirando hacia el exterior [Imagen 3]. Después de unos instantes en los que se ve al padre de familia fumar plácidamente, en la escalera que da acceso a la casa aparece un individuo, al que en breve se une la madre; entran en el edificio, pasan cerca del fumador y salen de cuadro por la derecha. Seguidamente, Wan irrumpe en imagen por donde ha salido su madre y, tras decir «Papá, tu reloj», entrega un reloj y un cuaderno de calificaciones escolares a su progenitor [Imagen 4]. Mientras lee las notas, Wan hace saber a su progenitor que en lugar de ir a la escuela superior le gustaría trasladarse a Taipei para trabajar y, si así lo dispone, seguir con los estudios en la escuela nocturna. Mientras se coloca el reloj en la muñeca, el padre zanja el asunto lacónicamente, diciéndole: «Es decisión tuya. Si quieres ser una vaca, aquí siempre habrá un arado para ti».

Amén de desvelar otras circunstancias, tales como la precaria situación económica de la familia, por ejemplo, cuyo único sostén, además, se encuentra inhabilitado para el trabajo, este plano pone en conexión el motivo de la muleta y el reloj, convertidos ambos en símbolo del relevo que, como un testigo que pasa de uno a otro, transita entre los tres miembros masculinos primogénitos de la familia, dando fe de que constituyen eslabones sucesivos de una misma cadena hereditaria: el abuelo entrega la muleta a su hijo y este entrega el reloj a Wan. Aunque todavía quede por desvelar la causa de la lesión del padre (incógnita que queda en suspenso de momento), el filme da por concluido el itinerario visual y simbólico de la muleta (lo que certifica metafóricamente que el vínculo entre el abuelo y el padre de Wan es sólido), pero no así el del reloj, cuyo periplo no ha hecho sino empezar, advirtiéndonos que lo que está verdaderamente en juego en esta historia es la fortaleza de la unión entre Wan y su padre, último eslabón de la familia que será sometida a una auténtica

prueba de esfuerzo por la relación amorosa de Wan con su vecina Huen.

De hecho, el reloj vuelve a escena de la mano de Huen, cuando la joven llega a Taipei y se lo entrega a Wan de parte de su padre durante la cena de bienvenida que celebran con unos amigos. Los demás se maravillan del reloj (comentan que se trata de un Timex, un reloj mundialmente conocido, automático, cien por cien resistente al agua y muy caro), mientras Wan aguarda en silencio abrumado por el regalo paterno hasta que, cuando la chica afirma que el padre lo compró a plazos, se levanta y abandona la mesa a punto de llorar. En la siguiente escena se ve a Wan consultar el reloj, que tiene puesto en la muñeca mientras realiza un examen en la escuela nocturna [Imagen 5], y en la inmediatamente posterior se le muestra de noche con el reloj sumergido en un vaso de agua [Imagen 6] mientras escribe una reveladora carta a su hermano (su voz en *off* la lee en alto: «He recibido el reloj que papá le pidió a Huen que me trajera. Me

pregunto cuán caro fue. ¿Cuánto le habrá costado cada mes? Pregúntaselo a mamá con discreción. Luego escríbeme. Recuerdo que cuando estaba en la escuela cada examen importante le pedía prestado el reloj a papá. Era muy grande y se me podía caer de la muñeca. Así que me lo ató con un cordel...»), hasta que la bombilla que ilumina la estancia se funde repentinamente.

Este rosario de escenas sacan a la luz el lastre simbólico del motivo del reloj y revela los matices diferenciales del vínculo entre Wan y su padre, que a lo genético y paternofilial suma el campo semántico de la cultura, la ilustración y los estudios o, lo que es lo mismo, todo el Saber que el padre es incapaz de transmitir a Wan, a causa de su escasa formación, y desea que este adquiera por otros medios. Porque cuando invierte el dinero que no tiene en la compra de un reloj, primero se lo presta y luego se lo regala a su hijo para que le sea de ayuda en los exámenes (y en la vida), el padre expresa la pretensión de que su primogénito rompa con las generaciones de analfabetismo que arrastra la familia. En definitiva, el reloj es a un tiempo la expresión del anhelo del padre y del desafío que este impone a su hijo.

Pero aún hay más, puesto que en la primera crisis de Wan salen de improviso a relucir datos sustanciales que dan mayor espesor y sorpresivas variantes a los lazos que unen a los tres miembros masculinos de la familia. Al calor del delirio febril del protagonista, el filme encadena dos flashbacks: el primero, propiciado por el documental sobre extracción carbonífera que ve en la televisión del cuartel militar donde ha encontrado refugio, nos desvela que el padre sufrió un accidente laboral en la mina (por lo que parece, Wan vio cómo sus compañeros extrajeron a su padre malherido de las entrañas de la tierra); el segundo, regresión que nos lleva mucho más allá en el tiempo hasta lo que podría ser la escena primigenia del conflicto nodal que se resuelve en *Polvo en el viento*, ilustra el monólogo que su abuelo espetó a su hijo cuando Wan tenía cuatro años y estaba enfermo.



Imágenes 5 y 6. *Polvo en el viento* (Hou Hsiao-hsien, 1986)

El parlamento merece ser leído en su integridad y con atención: «Cuando nació era regordete y blanco. Después del primer año todos los vecinos decían que era precioso. Pero después de cumplir tres empezó a enfermar mucho y tuvimos que ir muchas veces a los médicos occidentales. Eso no ayudó, así que nos cambiamos a un médico chino. Su estómago siguió creciendo mientras sus manos y piernas seguían acortándose. Recordé lo que convenimos. Después de adoptarte eras muy obediente y seguías las creencias de nuestra familia. Jurabas frente a nuestros ancestros que si tu primer hijo era un chico le pondrías mi nombre para suceder a nuestros ancestros y continuar la tradición. Juraste frente a nuestros ancestros. Wan ya tiene cuatro años ahora. No cumpliste tu promesa. Nuestros antepasados dirán en el cielo ¿por qué no cumpliste el acuerdo? Por eso el chico está como está. Quizás sea la razón. Hay un dicho que reza: “Depende de las personas, y también de Dios”. A menudo le llevas a médicos y le traes de vuelta a medianoche. No es un adulto. Debe de haber estado traumatizado. No hay otra explicación. Lo mejor es conseguir un chamán para hacer un exorcismo que proteja a nuestro chico. Así se pondrá bien pronto. Elegiremos un día para cambiar el apellido del chico delante de nuestros ancestros. Eso les complacerá. Te bendecirán para que hagas más dinero y protejas al chico. Esa es la idea correcta».

Con lo que el abuelo adoptó al padre de Wan, de suerte que entre ellos no existe el vínculo sanguíneo que hay entre Wan y su padre, a lo que se suma la circunstancia de que, contra la promesa hecha a los ancestros, el padre no dio a Wan el apellido de su abuelo (hecho que en opinión de este último provoca las repetidas enfermedades de su nieto). En suma, la cadena paterno-filial que une a estos tres individuos de generaciones sucesivas partió de una situación de discontinuidad genética (el padre y el abuelo de Wan son de distinta sangre) y fractura simbólica (Wan y su abuelo no tienen el mismo apellido por negligencia

del padre), estado de cosas que el padre de Wan quiere restañar dando a su primogénito una formación superior que le equipare a su abuelo (sobre este particular ha de tenerse en cuenta que en la conversación postrera que el padre mantiene con Wan antes de que acuda al servicio militar, sale a relucir que su abuelo putativo no es analfabeto, a diferencia de las tres generaciones anteriores de la familia carnal del padre). Como la punta de un iceberg, todo esto, nada menos que el núcleo duro de la historia, coagula simbólicamente en el motivo del reloj³.

EN UN ALARDE DE SUTIL EFICACIA SIMBÓLICA, LA ESTRATÉGICA APARICIÓN DEL RELOJ DURANTE LA SEGUNDA CRISIS DE WAN ILUSTR A EL ÉXITO CON EL QUE SE SALDA EL EMPEÑO DEL PADRE POR SUTURAR ESTAS FISURAS ÍNTIMAS DE LA FAMILIA

En un alarde de sutil eficacia simbólica, la estratégica aparición del reloj durante la segunda crisis de Wan ilustra el éxito con el que se salda el empeño del padre por suturar estas fisuras íntimas de la familia. Conviene tener presente que el joven cadete se emborracha hasta la náusea porque la correspondencia que escribe a su novia le es devuelta, y que, a no tardar, recibe la carta de su hermano informándole de que esta se ha casado, para mayor escarnio, con el cartero que le entregaba en mano el torrente de sus misivas de amor (su hermano también le hace saber la sintomática sentencia con la que abuelo zanja el asunto: «El destino no se puede torcer»). Pues bien, todo este martirologio culmina con un plano en el que se muestra a Wan, tumbado boca abajo en su catre, llorar desconsoladamente mientras golpea el colchón con su mano izquierda [Imagen 7]. El hecho de que en la muñeca de la mano que percute una y otra vez luzca ese Timex grávido de sentido no



Imagen 7. *Polvo en el viento* (Hou Hsiao-hsien, 1986)

puede entenderse sino como el triunfo del plan de vida que su padre propone a Wan, en detrimento del patrocinado por Huen, que, no se olvide, conllevaba una existencia en Taipei, lejos del terruño y el ecosistema familiar. De ahí que la escena final de la conversación entre Wan (que luce, con todas sus implicaciones simbólicas, el reloj en su muñeca) y su abuelo en la huerta de la casa familiar, en la que el sarmentoso anciano perora en torno al

arraigo de las plantas y a los ciclos meteorológicos del monzón [Imagen 8], constituya el broche definitivo a esa pugna que se dirime en *Polvo en el viento* entre los vínculos paternofiliares y las relaciones amorosas.

DESMONTANDO EL MELODRAMA

Lo dicho hasta el momento permite observar que en *Polvo en el viento* concurren todos los rasgos y elementos diferenciales del género melodramático, desde el hecho de que el drama se desate en un contexto familiar a raíz de un avatar que pone en entredicho la unidad de la familia (el primogénito amaga con abandonar el nido para emprender lejos del *topos* edípico una vida independiente con una mujer de otra estirpe) hasta que la integridad del clan y la unidad del linaje se impongan a la postre sobre el amor con un peaje de sufrimiento nada desdeñable para el protagonista, que hace gala de una actitud pasiva y resignada ante estos tempra-



Imagen 8. *Polvo en el viento* (Hou Hsiao-hsien, 1986)

nos reveses de la vida. Netamente melodramático es, por consiguiente, el personaje de Wan, protagonista que encaja como un guante en el arquetipo de héroe-víctima, cuya peripecia se salda con una prueba calificante en forma de rotundo fracaso amoroso que supone la pérdida de la inocencia (lo que en su caso acarrea el tránsito catártico a la edad adulta). Del melodrama, asimismo, procede en línea recta el uso que Hsiao-hsien hace de ciertos objetos como condensado simbólico de los conflictos esenciales que atraviesan la historia de Wan, en especial del reloj de pulsera que amén de arrogarse todas las connotaciones descritas más arriba, constituye en sí mismo la obvia figurativización del paso lacerante del tiempo, tema neurálgico, como es sabido, del género que nos ocupa. E incluso la gestión de la música, que todavía no ha salido a colación, responde a los patrones que imperan en el melodrama cinematográfico al uso (el filme está pautado por las irrupciones de una melosa melodía interpretada con guitarra española, cuya última aparición, que sigue al llanto desconsolado de Wan y prelude su última vuelta a casa, adquiere la sonoridad de la guitarra eléctrica y el órgano, transcribiendo, también en el plano acústico, el cambio de estado de un protagonista ya definitivamente maduro).

Pero si cierto es que funciona como película-compendio de los lugares comunes que perfilan el melodrama, no lo es menos que Hsiao-hsien dispone esas piezas sobre el tablero de forma poco convencional. Quiere decirse que *Polvo en el viento* mantiene ocultas (o discretamente implícitas) sus credenciales genéricas hasta prácticamente el final de su trayecto narrativo (la historia adquiere trazas dramáticas en la segunda crisis de Wan, cuando la interrupción de la correspondencia con su novia pilla tan desprevenido al espectador como al protagonista), lo que convierte al filme en una especie de *melodrama por sorpresa*, oxímoron que pone en tela de juicio el dispositivo semiótico que da su razón de ser al género, habida cuenta de que, como ha sido señalado hasta la saciedad (Marzal, 1998: 305-309; González Requena, 2007: 282;

Gómez-Tarín y Marzal, 2015: 206-209), el melodrama se caracteriza precisamente por su naturaleza predictiva; a saber, por la repetición de patrones de reconocimiento (es decir, por acreditar indicios suficientes para ser identificado sin margen de error a primera vista) y lectura, de manera que en el hacer interpretativo del espectador modelo no caben sorpresas, giros inesperados ni incertidumbre (tras identificar la película como melodrama, el espectador, sin atisbar siquiera cual será la historia, aguarda lo que sabe inevitable: la caída en desgracia del héroe, la pérdida de su objeto del deseo, el éxtasis de su sufrimiento y la postrera melancolía; en palabras de González Requena, «la herida que el destino habrá de infligir al protagonista»).

Porque como ocurre en el suspense, la clave de bóveda del melodrama reside en esa superioridad informativa que disfruta el espectador respecto a los personajes de ficción, privilegio cognoscitivo que promueve no solo su identificación, de tintes morbosos, con ese protagonista-mártir, paradigma del género, sino la función catártica y transformadora que cumple el melodrama para una audiencia que experimenta una especie de liberación ante el espectáculo ostentoso y estilizado del sufrimiento ajeno. Dicho en otras palabras, la secuencia reconocimiento (genérico)-identificación (con el protagonista)-catarsis vertebrada ese trayecto cognoscitivo que también se recorre pasionalmente y que supone, por lo común, ver un melodrama. Pues bien, *Polvo en el viento* invierte los términos de este contrato-tipo de lectura, abo-

POLVO EN EL VIENTO INVIERTE LOS TÉRMINOS DE ESTE CONTRATO-TIPO DE LECTURA, ABOCANDO AL ESPECTADOR A LA SITUACIÓN DE NO SABER QUE ESTÁ ANTE UN MELODRAMA, LO QUE TRASTOCA SU HORIZONTE DE EXPECTATIVAS Y PROVOCA QUE CAMBIE DE RAÍZ SUS PAUTAS DE INTERPRETACIÓN

cando al espectador a la situación de *no saber que está ante un melodrama*, lo que trastoca su horizonte de expectativas y provoca que cambie de raíz sus pautas de interpretación.

Hemos tenido oportunidad de apreciar con cierto detalle que, inspirado en la idiosincrasia y algunas formas artísticas tradicionales chinas, Hsiao-hsien administra el caudal de información con criterio muy selectivo, de manera que el acceso al saber del espectador de *Polvo en el viento* acontece siempre con cierta demora y con efecto retroactivo al cabo de tortuosas inferencias a partir de indicios a veces minúsculos. Emmanuel Burdeau, quien ha subrayado esta particularidad de su cine, afirma que «en la pantalla, el montaje parece haber desaparecido, pero para el espectador todo es montaje», de suerte que «comprendemos, nos compadecemos, participamos, pero siempre por descentramiento o retroacción. Ver un filme de Hou Hsiao-hsien es acometer sin cesar un trabajo de recuperación y reajuste, corriendo detrás o por el camino equivocado» (Burdeau, 1999b: 36, 38).

Lo verdaderamente fascinante es comprobar que este trayecto en sentido inverso que supone desentrañar a cada paso *Polvo en el viento*, tiene a la postre contrapartidas emotivas de vértigo en un espectador que cuando termina de atar todos los cabos hace suya, como en el melodrama al uso, la tristeza del protagonista. Burdeau (1999b: 34) habla de *premonición retrasada* (*prémonition décalée*), suerte de «desvío de tipo mizoguchiano», para referirse a esas escenas que cuando aparecen son perfectamente inocuas y que, sin embargo, adquieren trazas de presagio premonitorio a la luz de los acontecimientos posteriores⁴. Al fin y al cabo, Hsiao-hsien convierte al resabiado y morboso espectador omnisciente del melodrama rutinario en desprevenido protagonista de un relato de aprendizaje, de manera que *Polvo en el viento*, a la manera de Confucio, se ofrece como un sinuoso y conmovedor camino hacia la luz del Saber.

NOTAS

- 1 Este filme culmina la tetralogía (denominada por la crítica anglosajona *Coming of Age*) que Hou dedicó a este tema, cuyas anteriores entregas son *Los chicos de Fengkuei* (Fēngguì lái de rén, 1983), *Un verano en casa del abuelo* (Dōng dōng de jiàqī, 1984) y *Tiempo de vivir, tiempo de morir* (Tóngnián wangshì, 1985).
- 2 Este retorno al punto de partida espacial y narrativo permite a Hou subrayar la transfiguración de Wan, a quien al principio vemos volver a casa junto a su vecina ataviado de Boy Scout, y en la clausura regresar solo vestido de adulto.
- 3 El padre también regala a Wan un mechero, que contribuye, por demérito simbólico, a agrandar la trascendencia del reloj. Con todo, el periplo del mechero tiene contrapartidas semánticas nada desdeñables: el padre se lo compra como regalo para el servicio militar (por su uso —prender cigarrillos— simboliza el acceso a la madurez que implica fumar), pero como se emborracha con sus amigos la última noche que Wan pasa en su casa (hecho que ilustra la vertiente irresponsable e insensata del progenitor, que contrasta con la sensatez del abuelo, de ahí que el padre se empeñe en que su hijo Wan siga el ejemplo del abuelo), es su madre la que se lo regala antes de que parta hacia el servicio militar; con su padre durmiendo la mona, el abuelo acompaña a Wan hasta la estación de tren tirando petardos. A diferencia del reloj, que queda adherido a la muñeca de Wan de por vida como tatuaje emocional, el muchacho regalará el mechero a unos pescadores del continente que naufragan cerca de su destacamento militar.
- 4 El filme es pródigo en estos alambiques semánticos retroactivos: algunos de los muy contados movimientos de cámara vaticinan retrospectivamente la ruptura de la pareja; todo lo acontecido en la despedida de su amigo, en especial que Huen «beba con hombres», prefigura lo que ocurrirá cuando el propio Wan acuda a filas; las dos escenas que comparten Wan y su abuelo —primero en la estación esperando la llegada en tren del padre herido; después acompañando a su nieto hacia la estación cuando este se dirige al servicio militar— adquieren todo su sentido premonitorio a la luz del cuadro final

en el que ambos conversan de igual a igual, certificando que, limpio de polvo y paja, el conflicto crucial de esta historia estriba en el fortalecimiento del vínculo entre esos dos sujetos de la misma familia a los que les separa un abismo de sangre.

REFERENCIAS

- Burdeau, E. (1999a). Rencontre avec Hou Hsiao-hsien. En J.-M. Frodon (dir.), *Hou Hsiao-Hsien* (pp. 59-104). París: Cahiers du Cinéma.
- (1999b). Les áleas de l'indirect. En J.-M. Frodon (dir.), *Hou Hsiao-Hsien* (pp. 29-39). París: Cahiers du Cinéma, Collection Essais.
- Chiao, P. (1995). Ni tragedia ni alegría. Un pedazo de la historia de Taiwan que no se encuentra en los libros. En P. Aldazabal (ed.), *Hou Hsiao-hsien* (pp. 124-133). San Sebastián: Euskadiko Filmategia-Festival Internacional de Cine de San Sebastián.
- Frodon, J.-M. (dir.) (1999). *Hou Hsiao-hsien*. París: Cahiers du Cinéma.
- Gómez-Tarín, F. J., Marzal, J. (coords.) (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Cátedra.
- González Requena, J. (2007). *Douglas Sirk*. Madrid: Cátedra.
- Marzal, J. (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.

MELODRAMA OBLICUO. POLVO EN EL VIENTO (1986), DE HOU HSIAO-HSIEN

Resumen

Hou Hsiao-hsien ensaya una suerte de antítesis china y moderna del melodrama clásico donde las formas de exposición de las emociones troncales del género, tales como la tristeza, la frustración y el sentimiento de pérdida, se conjugan en modalidades indirectas, oblicuas o parabólicas de inspiración oriental, de manera que sus películas no parecen melodramas a primera vista o solo se revelan como tales con cierto retardo. Este artículo analiza *Polvo en el viento* (1986), una de sus películas más emotivas en la que este dispositivo que convierte a la *demora* y a la *semantización retardada* en su piedra angular alcanza una de sus mayores cotas artísticas.

Palabras clave

Melodrama; emoción; amor; familia; madurez.

Autor

Imanol Zumalde Arregi (Amorebieta, Bizkaia, 1967) es profesor titular de la Universidad del País Vasco (UPV/ EHU) y doctor en Comunicación Audiovisual. Junto a la historiografía del cine español, su línea de trabajo preferente se centra en el análisis filmico, así como en la reflexión semiótica sobre los procesos de interpretación audiovisual, materias sobre las que ha publicado libros y artículos en las editoriales y revistas especializadas más influyentes del área. Actualmente, desarrolla junto a Santos Zunzunegui una investigación en torno a los fundamentos semióticos del discurso documental. Contacto: imanol.zumalde@ehu.es.

Referencia de este artículo

Zumalde, I. (2018). Melodrama oblicuo. *Polvo en el viento* (1986), de Hou Hsiao-Hsien. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 71-82.

OBLIQUE MELODRAMA. DUST IN THE WIND (1986) BY HOU HSIAO-HSIEN

Abstract

Hou Hsiao-hsien proposes a kind of modern, Chinese anti-thesis of classical melodrama where the expressions of the main emotions of the genre such as sadness, frustration and the feeling of a loss are blended in the indirect, oblique or parabolic modes of Eastern inspiration. Subsequently, his resulting films do not look like melodramas at first glance or only reveal as such with certain delay. This article analyses one of his most emotional films, *Dust in the Wind* (1986), in which this device that turns *delay* and *slow down semantisation* into its cornerstone achieves one of its highest artistic peaks.

Key words

Melodrama; Emotion; Love; Family; Maturity.

Author

Imanol Zumalde Arregi (b. Amorebieta, Bizkaia, 1967) is a professor at the Universidad Del País Vasco (UPV/EHU) and holds a PhD in Audiovisual Communication. Along with the historiography of Spanish cinema, his main line of work focuses on filmic analysis and semiotic reflection on the processes of audiovisual interpretation, subjects on which he has published books and articles with some of the most influential publishers and journals in the field. Jointly with Santos Zunzunegui, is working on a research project on the semiotic foundations of documentary discourse. Contact: imanol.zumalde@ehu.es.

Article reference

Zumalde, I. (2018). Oblique Melodrama. *Dust in the Wind* (1986), by Hou Hsiao-Hsien. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 71-82.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com