

Yi-Yi

El lado oculto de la mirada

Francisco Javier Gómez Tarín

Una nueva producción de Extremo Oriente, ahora procedente de Taiwán y dirigida por EDWARD YANG en 1999, llega a nuestras deficientes pantallas con cierto retraso para permitirnos de nuevo constatar la presencia de una mirada fílmica con personalidad propia. En un número anterior, a propósito de *Quitting*, un filme taiwanés de menor envergadura, caracterizábamos el cine procedente de tan lejanas tierras con tres parámetros: 1) *asunción de un modelo representacional marcadamente distinto del hegemónico y rechazo de la normativización del cine institucional*, 2) *búsqueda de mecanismos discursivos autónomos*, y 3) *transmisión al espectador de emoción sin desproteger su capacidad crítica*. Todos ellos se cumplen estrictamente en *Yi-Yi*.

Las casi tres horas de metraje actúan como un bisturí sobre la historia cotidiana de una familia acomodada y su entorno socio-económico, pero la linealidad del relato –que nunca se quiebra- no avanza respetando las cláusulas de causa-efecto a las que estamos tan habituados sino a través de una sucesión sistemática de radicales elipsis que conectan acontecimientos (efectos) y dejan las causas al libre albedrío del espectador, que habrá de desbrozarlas de entre la maraña argumental en constante evolución (donde se vierte toda

la información en “otro orden”), supliendo vacíos e infiriendo desde un *horizonte de expectativas*.

Otra norma que se quiebra es la de la sutura. En *Yi-yi* apenas se da el plano-contraplano: la *frontalidad* es constante desde el simbólico plano inicial (la boda) que cierra con un fundido - sin contracampo - para reproducirse de nuevo en un plano general del grupo familiar en el césped y haciéndose una clásica foto. ¿Quién mira? Este es uno de los ejes fundamentales del filme porque la mirada es siempre del ente enunciador (manifiesto) o corresponde a la de un personaje y se marca como tal por su ocularización, niega el contracampo y se mantiene a distancia (tampoco es el espectador). La *distancia*¹ es emblemática porque marca la posición del espectador y la del enunciador, separándolos (incluso por la permanente inscripción de “barreras” ante la cámara: puertas, objetos, espacios físicos propios de la ciudad o de los edificios). Quiere esto decir

¹ Cuestión central, a nuestro entender, en el cine más emblemático de China, Corea y Taiwán, que supone una radical diferencia con el occidental y que hemos podido constatar recientemente en obras tan significativas como *Deseando amar* (*In the Mood for Love*). La distancia se convierte en un elemento trasgresor gracias al auxilio impagable del fuera de campo.

que se niega también el proceso de identificación - el filme reclama un espectador crítico, participativo - pero no la emoción desde la palabra (impresionantes diálogos de la pareja protagonista, monólogos ante la abuela o discurso final del niño) y/o la imagen (espacios, miradas y magníficos fueras de campo que nos obligarían a emplear mucho más papel del disponible para hacerles justicia). Emoción y sensibilidad también en la mostración de ese “lugar” familiar que parece conectar con la tradición del cine de YASUHIRO OZU y que tiene su máximo exponente en el rellano vecinal y los embarazados sonidos “desde el interior” de esas puertas, ora abiertas, ora cerradas, que separan la *mirada* de la vida (la abuela como *leit-motiv*).

Decíamos que presencia del ente enunciador, pero éste se inscribe en el propio filme a través del niño, *Yang-Yang*, *alter ego* absoluto que se empeña en mostrar *la otra mitad de la verdad* que sus semejantes no pueden ver (fotos de lugares inubicables, nucas de los familiares y amigos) y declara ante el cadáver de su abuela: “quiero contar a la gente cosas que no saben y mostrárselas... siento que soy viejo”. Todo el aparato retórico del filme, construido sobre la base de la elipsis y el fuera de campo, obedece a esta concepción “pronunciada” por el niño. Gran sabiduría, pues, en tales palabras, compartidas por una enunciación que quiere “mostrar” - más que narrar - aquello que está oculto: la verdad de que los errores se repiten (paralelismo entre la frustrada historia de amor de NJ y la de su hija, en que se imbrican una sucesión de elipsis marcadas por la función retórica a través del sonido, sobre todo la de la tormenta) y de que “uno no ve lo mismo que el otro: sólo vemos la mitad de la verdad”. Esa verdad salta a través del tiempo y

el espacio (la vejez de que habla el niño) para extrapolarse a la situación de Taiwán. No es casual la insistencia en los negocios, en los entramados urbanos, en la opresión ambiental; hay una pérdida de valores culturales que hunde las vidas de los personajes en la infelicidad porque, en última instancia, Taiwán vive una doble pérdida: la de su estructura socio-económica (fruto de la globalización, plasmada en los negocios y en la voluntad de enriquecimiento sin escrúpulos) y la de su cultura ancestral (fruto de la occidentalización, plasmada en la visita al antiguo colegio, como reliquia del pasado, y en las múltiples referencias icónicas a lo hegemónico: Batman y Robin, Coca-Cola, McDonald’s, filmes, camisetas, fotografías de Gary Cooper, etc.). Mirada que desvela el lado oculto de una sociedad que no se resigna a la humillación, al menos desde la fuerza y consistencia de sus imágenes².

² Este breve texto viene obligado por la limitación del espacio. La película merece un estudio en profundidad sobre el que actualmente trabajo bajo el esclarecedor título “*Yi-Yi: el fin de la Historia, la historia oculta, la historia sin fin*”.