

A photograph of a person with long dark hair, wearing a dark blue or black sweater, sitting and holding a white dog. The scene is dimly lit, with a warm, reddish-brown glow from the background. The person's hands are visible, gently holding the dog. The overall mood is intimate and quiet.

UN
ANÁLISIS
DEL
MALESTAR URBANO
A TRAVES
DE LOS ESPACIOS
EN TAIPEI STORY
jairo rodriguez



UN ANÁLISIS DEL MALESTAR URBANO
A TRAVÉS DE LOS ESPACIOS EN
TAIPEI STORY / QING MEI ZHU MA
(EDWARD YANG, 1985)

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER
JAIRO RODRIGUEZ AMADOR
MASTER UNIVERSITARIO EN GUIÓN, NARRATIVA Y CREATIVIDAD AUDIOVISUAL
FACULTAD DE COMUNICACIÓN UNIVERSIDAD DE SEVILLA

*En los días en que el pelo aún me cubría la frente,
Me hallaba cogiendo flores, jugando en mi puerta,
Cuando tú, amor mío, en tu caballo de bambú,
Te acercaste trotando en círculos y lanzando ciruelas verdes.
Vivíamos cerca, en una calle de Chánggān,
Ambos jóvenes con el corazón todavía puro.*

- Chánggān Xíng (Li Bao)

El curso de la vida es incierto. La única constante es el cambio.

- Ukigusa (Yasujiro Ozu, 1959)

Quisiera agradecer su inestimable ayuda a Ángeles Martínez, que ha tutorizado este proyecto y ha logrado que sea mucho más fácil navegar por las laberínticas calles de Taipéi.

Agradecer también su constante apoyo a María Romero y a Manuel J. Lombardo, que no han leído estas páginas, pero han leído muchas otras.

I.- INTRODUCCIÓN

1.1.- Hipotesis	6
1.2.- Objetivos	6
1.3.- Justificación	7
1.4.- Estructura del trabajo	8
1.5.- Breve apunte metodológico	9

II.- MARCO TEÓRICO Y CONTEXTUAL

2.1.- El malestar urbano en las sociedades industrializadas	11
2.2.- Taiwán en el siglo XX	16
2.2.1.- Ocupación japonesa (1895 – 1945)	16
2.2.2.- República de China (1945 – 1987)	18
2.3.- La Nueva Ola Taiwanesa	24
2.4.- Edward Yang (1947 – 2007)	27

III.- MARCO METODOLÓGICO

3.1.- Narratología fílmica	36
3.2.- Algunas nociones sobre el espacio cinematográfico	45
3.3.- Cuadro de análisis	50

IV.- ANÁLISIS ESPACIAL DE TAIPEI STORY

4.1.- Sobre <i>Taipei Story</i>	53
4.2.- Recogida de datos	56
4.3.- Discusión de datos	92
4.3.1.- Apartamentos	92
4.3.2.- Espacios de trabajo	101
4.3.3.- Espacios de servicio	104
4.3.4.- Edificios abandonados	106
4.3.5.- Espacios abiertos	108
4.3.6.- Calles	111

V.- CONCLUSIONES

5.1.- Conclusiones	115
5.2.- Limitaciones	117

<u>VI.- REFERENCIAS</u>	118
--------------------------------	------------

I.- INTRODUCCIÓN

En 1987, tras treinta y ocho años vigente, llegaba a su fin el periodo conocido como el Terror Blanco, régimen de importante represión política aplicado en la isla de Taiwán por el gobierno del Kuomintang, liderado por el general Chiang Kai-Shek. Dos años antes, Edward Yang realizaba su segundo largometraje como director, *Taipei Story* (*Qing mei zhu ma*, 1985).

La historia de Taiwán es un claro exponente de la compleja y convulsa historia del siglo XX, un siglo lleno de cambios y conflictos capaces de llevar a naciones enteras a un estado generalizado de incertidumbre e inestabilidad. Dos guerras mundiales sucesivas con un despliegue de destrucción y atrocidades sin precedentes, una guerra fría que amenazaba con la Mutua Destrucción Asegurada de las dos grandes superpotencias del globo y el inexorable avance de un mercado globalizado, en continuo proceso de automatización y cuyo poder creciente amenaza la soberanía política de las naciones llevarían a la humanidad del sueño utópico de un mundo liderado por la razón y la ciencia al amargo despertar de un sistema tan complejo que resulta indiferenciable del caos. Estos eventos y procesos modificarían profundamente la percepción de los individuos sobre el mundo en que habitan, convirtiendo el cambio de milenio en un periodo de desorientación, desencanto y ansiedad generalizada.

Pero estos cambios no surgieron de la nada. Un siglo antes, durante la Segunda Revolución Industrial, una serie de académicos cuyos nombres aun suenan familiares (Durkheim, Weber, Marx) desarrollan y exploran unas ideas que enlazan el desarrollo de las ciudades industriales con una serie de procesos de malestar psicológico en los habitantes de estas grandes urbes. Es este desarrollo de la ciudad como espacio para la industria lo que sienta los cimientos del mundo que estaría aún por llegar y el malestar urbano que este nuevo mundo trae consigo.

El malestar urbano no es más que una metanarrativa que intenta explicar las consecuencias que el cambio continuo y acelerado del mundo como mercado tiene sobre aquellos que habitan en él. Marx, Durkheim o Weber hablan sobre el sistema, sobre una nueva configuración mental, psicológica e ideológica que desestabiliza un legado de fuertes raíces. Pero también hablan sobre los espacios que permiten y sustentan dicho sistema, de las ciudades, de las fábricas, de la sustitución de viejos elementos y viejas prioridades adscritas a sistemas obsoletos por la nueva realidad del mercado.

Esta doble importancia del espacio será el foco central en que se sustente el análisis del espacio de la película de Edward Yang. El espacio es un elemento de notable importancia estructural dentro de la configuración narrativa, pero en este caso no es solo por lo que pueda aportar a los personajes o al desarrollo narrativo o cualquier pretendido significado, sino porque las realidades que Yang explora en su obra vienen fuertemente ligadas a esta realidad espacial. *Taipei Story* es, como su propio nombre indica, la historia de una ciudad. Y una ciudad no es un ente abstracto, sino un espacio físico, habitable y explorable de manera concreta. En 1987, dos años después del estreno de la película de Yang, la nación cerraba otra etapa convulsa en su historia y volvía a enfrentarse al cambio y la incertidumbre. No era la primera vez, ni sería la última. Si hay un elemento constante en la historia de la isla, ese es precisamente el constante flujo de cambios al que ha tenido que enfrentarse.

1.1.- Hipótesis

Todas las historias tienen lugar en un espacio o distintos espacios y la configuración de dichos espacios influyen en las formas de la narración y suponen un pilar estructural fundamental para el desarrollo narrativo.

En el caso de *Taipei Story*, esta importancia se hace aún más clara y notable al tener en cuenta que es una obra que está estrechamente ligada a unas teorías que también vienen condicionadas por el espacio. No es solo que el espacio suponga un elemento estructural de notable importancia en el desarrollo narrativo, sino que este ocupa un puesto de importancia explícita dentro de lo narrado, con personajes que recorren, visitan, ocupan, compran y venden distintos espacios. Teniendo en cuenta estas consideraciones tenemos, al menos, tres niveles en los que el espacio supone un elemento destacable dentro de *Taipei Story*. Por una parte, un nivel básico compartido con la mayor parte de narrativas en el que el espacio supone un elemento estructural. Por otra parte, la importancia que los espacios concretos presentes en la obra manifiestan dentro de la propia historia que se relata y la relación de estos espacios con los personajes. En última instancia, la importante relación que estos espacios guardan con ciertas teorías sociológicas y psicológicas que relacionan el crecimiento y las nuevas configuraciones urbanas en un mundo de capitalismo global y neoliberal.

Teniendo en cuenta estos aspectos espaciales, así como el destacado puesto de Taipéi como ejemplo de ciudad con una fuerte y marcada presencia del mercado global que sirve de agente aculturador de las culturas previas presentes en la isla, se ha considerado esta película como un ejemplo idóneo para examinar las distintas relaciones entre el espacio como elemento estructural y configurador dentro de la narrativa audiovisual y la visibilización de los espacios concretos como significadores dentro del contenido de lo narrado. De esta estrecha relación surge la principal hipótesis de este análisis: dentro de las narrativas que examinan la compleja relación entre los individuos y las ciudades modernas, los espacios no son un mero elemento estructural abstracto ajeno al contenido concreto de lo narrado, sino también un elemento que participa, con formas concretas, dentro de lo narrado, estableciendo una relación simbiótica de fronteras difusas.

1.2.- Objetivos

Los objetivos principales de este análisis pueden ser reducidos a dos puntos, amplios pero concretos.

Uno: Examinar mediante análisis qué espacios hacen acto de presencia en *Taipei Story*, así como el número de veces que estos espacios aparecen, las relaciones que los personajes establecen con ellos o las categorías a las que pertenecen. Con esto podremos determinar cuál es la visión de Taipéi a la que Yang alude en la construcción de su narrativa.

Dos: Ya que estos espacios que conforman una visión concreta de Taipéi se relacionan con el complejo contexto histórico, social y económico de la ciudad, resulta relevante determinar cómo el uso y presencia de los espacios concretos de *Taipei Story* no solo estructuran la narrativa, sino que también ponen de manifiesto esta compleja red de factores que terminan condicionando la presencia del malestar urbano.

1.3.- Justificación

Con tan solo siete películas en su haber, la filmografía de Edward Yang logró convertirse en una de las más interesantes e influyentes del cine reciente. Padre fundador de llamada Nueva Ola Taiwanesa, Yang decidió alejarse de gran parte de los convencionalismos y efectismos del cine contemporáneo y dedicarse a examinar la sociedad taiwanesa y la miríada de factores que confluyen en ella. Aunque esta escueta filmografía le sirvió para granjearse una más que merecida fama dentro de la cinefilia mundial, la verdad es que el nombre de Yang aun habría de mantenerse como una suerte de pequeño secreto compartido entre los asistentes a festivales. Esto cambiaría en el año 2000, cuando *Yi Yi (Yi Yi, 2000)*, última película de Yang, consigue el premio a mejor director en el Festival De Cannes. Este reconocimiento tardío (más allá de los valedores que habían estado siguiendo su carrera desde el inicio) sirvió para expandir la obra del taiwanés. Aun así, la suya es una filmografía más conocida por los iniciados que de forma generalizada y su nombre no ocupa, injustamente, el puesto de relevancia que le corresponde dentro de la producción cinematográfica asiática y global.

La mayor parte de los artículos y escritos disponibles sobre Yang (excepciones mediante) se centran en esta última obra. La ausencia de material sobre la primera parte de su obra (aquella realizada bajo la producción de la Central Motion Picture Corporation de Taiwán) es una de las principales justificaciones para este análisis. No solo por la ausencia en sí, sino por la singularidad del contexto en que esta obra se realiza: al final de un largo régimen represivo y a las puertas de una transición democrática dentro de una nación con una de las historias recientes más complejas del sudeste asiático.

La ausencia de escritos sobre un director del talento y la importancia de Yang, así como de una nación tan compleja como Taiwán bien podría ser suficiente para justificar estas páginas. Pero estos no son los únicos elementos de importancia dentro de las intenciones en que este análisis se erige. Los últimos años han presentado una tendencia geopolítica de erosión en la hegemonía estadounidense, presentando a China como un competidor de poder e influencia creciente. Este cambio en el escenario político hace que el conocimiento sobre la cultura de China y su historia reciente sea de notable importancia. Dentro de esta historia reciente merece un lugar destacado la guerra civil que dio lugar a la fragmentación de las dos naciones; la República Popular de China de los comunistas y la República de China del Kuomintang que se vio desplazada hasta la isla de Taiwán.

Por último, cabe destacar que, de igual manera que en el contexto previo al análisis se establece un paralelismo evidente entre la Europa decimonónica y la Taiwán de la industrialización y la globalización, esta relación también se da a la inversa. El proceso de aculturación que surge en Taiwán, fruto de la inestabilidad política de la isla y de los constantes cambios culturales presentes, y de todos los síntomas que este proceso trae consigo (la anomia, la atomización, la erosión de lazos comunes, la desorientación...) aparecerían más tarde en unas sociedades occidentales que, ahora mismo, se hallan inmersas en un proceso muy similar. En el mundo del mercado todos los lugares son el mismo lugar, por lo que, la historia de Taipéi que Yang relata en 1985, no está particularmente alejada de la historia que cualquier otra parte del mundo que pertenezca al mercado global, pueda construir algo menos de medio siglo después.

1.4.- Estructura del trabajo

A la hora de analizar una obra como *Taipei Story*, donde confluyen una importante cantidad de elementos pertenecientes a campos de estudio muy diversos, es imprescindible establecer una guía estructural clara que ayude a reconocer la información contenida en la obra y a desarrollar las conexiones necesarias que enlacen dichas informaciones de una manera coherente y significativa.

El siguiente análisis de *Taipei Story* está centrado en el elemento espacial. Pero el interés no radica en este elemento aislado en un vacío, centrándonos simplemente en su función estructural, si no en como este alude a numerosos elementos contextuales (de signo político, económico, histórico, ideológico y cultural) que permiten a Yang elaborar una compleja arquitectura de la ciudad que su película representa. Teniendo en cuenta la importancia de esta relación, y siendo conscientes de lo difusa que pudiera resultar la jerarquía de las distintas informaciones presentadas, al operar todas en un mismo plano donde los distintos factores se comunican entre sí en constante simultaneidad, se ha elaborado una estructura en la que se dispone, de manera lineal, las formas que se buscan en el análisis, la información que queda contenida en dichas formas y el campo de estudio mediante el cual se determina la manera en que este elemento espacial sirve como elemento estructural narrativo y como elemento interno contenido en la narrativa.

En primer lugar, se desarrolla un amplio recorrido por esos distintos contextos históricos, teóricos, políticos e ideológicos que conforman el contenido de la película de Yang. *Taipei Story* alude a una serie de realidades complejas en las que intervienen una cantidad importante de factores, por lo que tener un concepto claro de la evolución y el alcance de estos factores es fundamental para apreciar los distintos matices que aparecen a lo largo de la película, así como para comprender las asociaciones entre las formas que aparecen en la obra y estas realidades. Tras este primer marco que alude al contenido de la película, se expone otro contexto igual de importante. Mediante el desarrollo de marco metodológico no solo se ofrece una visión del campo de estudio que permite el análisis, sino que también se alude a la importancia del elemento espacial tanto en la configuración narrativa como en el estudio analítico. Este desarrollo permite comprender la importancia que este elemento espacial tiene en una obra como *Taipei Story*, así como exponer la información necesaria para justificar el posterior cuadro de análisis, que recoge las formas en las que examinaremos las funciones de este elemento espacial y su relación con la narrativa de *Taipei Story*.

Una vez expuesto este cuadro de análisis y el contexto teórico, contextual y metodológico que supone el contenido a descubrir mediante el uso de la tabla citada, se procederá al análisis en sí mismo. Este análisis comienza con un primer apartado que introduce la película de Yang y recoge los elementos concretos señalados en el anterior apartado, con la intención de pasar de lo abstracto a lo concreto, de un marco teórico general a los elementos específicos que aparecen en la película de Yang y que aluden a esta otra realidad externa y más compleja. Secuencia a secuencia se examinarán los distintos espacios que aparecen en la película, así como las formas en que aparecen y su relación con los personajes y con la narrativa de la obra. Tras esta recogida de datos se procederá a una discusión de los mismos, agrupando los distintos espacios según sus elementos comunes, permitiendo así trazar un mapa de la Taipéi que Yang construye en su película.

1.5.- Apuntes sobre metodología

El estudio de los espacios es un aspecto de notable importancia en la Narratología. Los espacios no son solo un escenario en el que disponer elementos o en el que permitir que los personajes se desplacen o habiten, sino que conforman una función estructural imprescindible dentro de la narrativa, sirviendo para facilitar ciertos eventos, para evitar otros, para construir una cierta atmósfera, para proporcionar una cohesión tonal a una obra o para desarrollar una capa adicional con la que otorgar al receptor mayor información sobre personajes, contextos, acontecimientos así como para construir símbolos y señales de diversa índole que enriquecen las posibles lecturas del texto.

La tabla de análisis mediante la cual se analizará el espacio y sus funciones en *Taipei Story* se ha construido siguiendo los preceptos de la Narratología y el análisis fílmico. Esta Narratología examina los distintos elementos que intervienen en la configuración narrativa, siendo el espacio uno de ellos. Pero en una obra como esta, este aspecto tiene una importancia aún mayor. En cualquier obra, el espacio sirve como uno de los pilares de construcción de la narrativa, pero en *Taipei Story* estos espacios también intervienen como actores reconocibles dentro del propio relato. Los personajes no solo recorren y habitan estos espacios y estos espacios no solo construyen y dan información, sino que participan activamente de la historia que se cuenta.

Tres aspectos de importancia han de considerarse al hablar de los datos que se pretenden recoger y examinar. El primero de estos aspectos se refiere a la estructura del texto cinematográfico y la posibilidad de separar este en sus elementos constituyentes para observar su función e importancia. El segundo aspecto toma uno de esos elementos constituyentes, en este caso el espacio, para determinar el alcance y las formas de su representación. El tercer aspecto se refiere al prisma mediante el que se observa este uso del espacio con la intención de ver, siguiendo las teorías de campo narratológicas, qué preguntas surgen al tomar esta perspectiva en el análisis y qué densidad de respuestas generan dichas preguntas.

Teniendo en cuenta estos aspectos se han determinado los ejes de análisis correspondientes. Por un lado, una primera separación entre la unidad mínima que conforma el plano y las escenas y secuencias que resultan del conjunto de estos planos. Por otro lado, una división que permita examinar los complejos mecanismos de la representación a los que se aludirá en diversas ocasiones. Primero, la representación mecánica en sí, observando los tipos de plano elegidos para representar los espacios, así como su duración y su concatenación para formar escenas y secuencias. Segundo, el espacio que queda representado dentro de estas formas, atendiendo a los espacios que quedan representados y definidos, así como a los espacios que quedan explicitados visualmente o sugeridos en fuera de campo. En último lugar, el contenido de esta representación, que alude a los personajes que aparecen en el plano, las acciones que realizan en los espacios, así como su relación con estos.

Establecidos estos elementos se ha construido la tabla de análisis, que permite observar la composición de la Taipéi que Yang realiza en su película.

II.- MARCO TEÓRICO Y CONTEXTUAL

2.1.- El malestar urbano en las sociedades industrializadas.

En 1897, Emile Durkheim publica *El Suicidio (Le Suicide, 1897)*, texto fundacional de la sociología que examina el desarrollo y la presencia de este acto en las distintas comunidades que conforman las nuevas sociedades urbanas, alejándose de las motivaciones psicológicas del individuo. Durkheim (1897) toma las estadísticas de diversos países europeos durante la segunda mitad del siglo XIX – el periodo de la Segunda Revolución Industrial (Geddes 1910, Landes 1969) – y observa las diferencias entre los distintos grupos culturales – relacionados en gran parte con la comunidad religiosa a la que pertenecen– y los actos de suicidio que se cometen en ella, así como las fluctuaciones que se cometen en periodos de crisis económicas, guerras y otros episodios similares de disrupción del bienestar social (Durkheim, 1897). Más de un siglo ha pasado desde este estudio. Ha habido críticas a la obra (Selvin, 1965) matizaciones (Van Poppel & Day, 1996) y revisiones (Pickering & Walford, 2000). El caso de Durkheim es uno de los primeros y más emblemáticos en poner de manifiesto una sensación y una preocupación filosófica que retornaría una y otra vez a lo largo de distintas culturas durante el siglo pasado. Sin atender a resultados, ha habido una presencia importante en el pensamiento del siglo XX y XXI (Kaczynski 1995, McMichael 2000, Srivastava 2009) sobre la posibilidad de que la industrialización y la urbanización de las sociedades contribuyan al desarrollo de una serie de desajustes anímicos, emocionales y psicológicos que conforman una suerte de malestar urbano – termino más o menos genérico usado para englobar una serie de características que se delinearán en breve.

Como se ha dicho, Durkheim no examina las motivaciones del individuo, sino que toma a un conjunto, una muestra social, para realizar su estudio. Cuando Durkheim desglosa las razones sociales que inducen al suicidio lo hace en cuatro bloques: suicidio altruista, suicidio egoísta, suicidio fatalista y suicidio anómico. Todas las razones remiten a la dinámica que se establece entre el individuo y la sociedad en que habitan y los desajustes que se producen dentro de estas dinámicas. De estos bloques hay dos que resultan especialmente interesantes. El primero de ellos es el suicidio egoísta; aquel que deriva de la tensión entre el sujeto con un alto de nivel de individualización, próximo a la atomización, y la comunidad en la que no puede ser integrado debido a la falta de lazos de interés comunes entre las dos partes. El segundo es el suicidio anómico; aquel derivado de la anomia o el estado de desorientación y pérdida que el individuo padece al encontrarse con una ausencia de guías sociales – estables, definidas, fiables – que le permitan adquirir sus metas dentro de la sociedad.

Hasta la revolución industrial, las dinámicas de movilidad social habían permanecido sólidas y estables. Los distintos estamentos sociales están determinados y fijados y la fluidez que ofrecen es muy reducida. Los poderes se encuentran altamente concentrados y la entrada a estos núcleos de poder está muy limitada (Sjoberg, 1955). El primer cambio de vital importancia en la nueva configuración social se da con la Revolución Francesa, que afecta gravemente a la idea de la monarquía como ente distante e intocable. La Revolución Francesa es la piedra angular de este nuevo orden que abre las puertas del poder político a la burguesía (Skocpol, 1979), un grupo social cuyo acceso es –aun con sus umbrales igualmente protegidos - considerablemente más sencillo y posible que aquellos otros grupos de poder del pasado. El posterior desarrollo del mercado y el capitalismo reconfiguran radicalmente una estructura social que se había mantenido inmutable durante siglos. La servidumbre hacia la monarquía y el clero se erosionan

y pasan a un segundo plano – aun conservando un poder notable – para dar paso al desarrollo del mercado y la industria, cuyos beneficios – en principio, ya que las dinámicas de la desigualdad parecen indicar otra cosa (Milanovic, Lindert & Williamson, 2010) – se reparten de una manera más equitativa e inclusiva que en las sociedades cuya producción se destina, principalmente, a un mantenimiento estable de los poderes tradicionales.

Esta nueva configuración propicia un cambio en el modelo de organización de las poblaciones (Skocpol, 1979). El desarrollo tecnológico y del mercado impulsa la creación de núcleos de producción con industrias que necesitan de infraestructuras mediante las cuales recibir material y destinar mercancías. Estos nuevos núcleos también precisan de grandes grupos de población cercanos que satisfagan las demandas productivas del incipiente mercado (Kojima 1996, Anderson 1971, Crew 1979, Thernstrom 1970, Boserup 1981, Kim 2007). Ya no sirve el modelo artesanal, basado en cumplir necesidades expresas. El nuevo mercado exige de una producción mayor que permita una expansión acelerada (deVries, 1994). Es el nacimiento de las ciudades modernas. Estas ciudades crecientes provocan un éxodo masivo de las antiguas poblaciones rurales debido al cambio en los modelos de producción agraria, la evolución del mercado hacia la industrialización y la demanda de fuerza de trabajo de estas nuevas industrias. Estos cambios y movimientos irían en crecimiento durante el siglo XIX, cuya Segunda Revolución Industrial, expande de manera notable la presencia de fábricas e industrias (Bernal 1953, Hobsbawn 1999).

Durante siglos la estructura social ha estado dividida en férreos estamentos con objetivos y normas claramente marcadas. Estos sistemas presentan un alto grado de desigualdad y opresión, pero también una serie de referencias y guías que permiten a los ciudadanos saber qué hacer en cada momento y por qué hacerlo, así como su posición y pertenencia a estos distintos grupos de poder (Brown, 2000). Cuando Durkheim estudia las poblaciones lo hace basándose en un modo de pertenencia cultural, atendiendo a la religión de las poblaciones estudiadas. Este sentido de pertenencia a una comunidad religiosa, el sentido de comunión con el resto de creyentes, se hace más difícil en una gran ciudad que presenta, por una parte, multitud de creencias religiosas distintas y, por otra parte, una disgregación espacial de esas comunidades (Friedman 2002, Canclini 2001, Zizek 1997). Es lógico que en una sociedad que sirve a un poder religioso de notable influencia, la presencia de una comunidad de dicho signo religioso sea de notable importancia. Bajo el nuevo poder burgués no hay motivos para esta necesidad. Primero, porque uno de los pilares de la revolución burguesa fue la libertad, la liberación del individuo para permitirle seguir unos códigos basado en su propio discernimiento crítico y no una obediencia ciega y dogmática a un sistema externo (Spicker, 2006). Un objetivo loable que presenta problemas de cara a una organización estable de las poblaciones, como la eliminación de un sistema de referencia y pertenencia social que otorga cohesión a la población y que había estado vigente durante siglos, sin ofrecerle una alternativa a cambio. O el abandono por parte de los poderes tradicionales a cualquier responsabilidad que pudieran tener respecto a sus fieles. El hombre se hace a sí mismo. El individuo solo se representa a sí mismo. El sistema de mantenimiento estable de los grupos privilegiados se sustituye por grupos que compiten entre sí y cuyo objetivo es el crecimiento industrial y el beneficio económico, por lo que las relaciones no se basan en la estabilidad sino en una búsqueda constante del cambio, la innovación, el crecimiento y la eficiencia (Touraine, 1999).

El cambio estructural presentado por la burguesía durante la Revolución Francesa y el posterior desarrollo de estos cambios para afianzar el nuevo sistema de capitalismo hegemónico se presenta como inherentemente positivo de cara al conjunto de la sociedad. Indudablemente, se producen una serie de cambios que constituyen unas mejoras en la calidad de vida de gran parte de la población, así como una liberación frente a unas estructuras de poder excluyentes que se habían mantenido durante siglos. Pero estos cambios y, el ritmo y el volumen con el que se presentan, traen consigo su propia problemática. Una problemática que se acrecienta con el afianzamiento de este sistema económico y la concentración de poder en sus dirigentes (Feinstein, 1998). De este conjunto de problemas, interesan especialmente tres de ellos, que supondrán el núcleo central de este malestar urbano.

El término anomia aparece por primera vez en *La División del Trabajo Social (De la division du travail social, 1893)*, del ya citado Emile Durkheim. Este estado se caracteriza por dos cosas: una, la ausencia de fronteras en cuanto a lo que el individuo puede desear (Durkheim 1897, Merton 1938). La libertad es uno de los pilares de este nuevo sistema y, por lo tanto, los límites de la deseabilidad se ven debilitados. Al debilitar la separación entre distintos estamentos sociales y las normas que estos imponen, toda la población ve validado el deseo sobre cualquier objetivo, independientemente de los recursos reales a los que tenga acceso para satisfacer estos deseos. Esto se ve acrecentado por la propia lógica expansionista y creciente del mercado, que favorece un estado de permanente deseo. El mercado precisa de la necesidad de sus consumidores para justificar el ritmo de su producción por lo que favorece un estado de continua insatisfacción que incita al consumo. El segundo aspecto que caracteriza este estado es el de la falta de guías y estructuras sociales que permitan al individuo alcanzar las metas que satisfagan sus objetivos. El individuo se encuentra abandonado y desorientado hacia cualquier meta de progresión social que no esté dirigida hacia el consumo que le ofrece el mercado. A lo largo del siglo XX, la evolución del mercado hacia la especulación y el neoliberalismo (Touraine, 1999), así como la instauración de un sistema burocrático distante y altamente complejizado (Meyer 1987, Guy Peters 1981), introduce nuevos elementos de importancia en esta sensación de anomia entre los individuos que habitan las ciudades industrializadas.

Otro elemento de importancia en la configuración del malestar urbano es la alienación. Tradicionalmente adscrito al ámbito de las enfermedades mentales – a los médicos especializados en las dolencias mentales se les conocía como alienistas en el siglo XIX – el término adquiere nuevos significados en este contexto. Especialmente interesante resulta aquel que formula Karl Marx durante la primera parte de su obra. Para Marx (1932), en el sistema capitalista el trabajador no es responsable directo de la producción – no es un granjero que cultiva la tierra o un artesano que fabrica sus propios elementos – sino en una pieza dentro de una maquinaria. El cambio en el modo de producción separa al trabajador del fruto de su trabajo y lo vuelve extraño para sí mismo – alienándolo - y convirtiendo su trabajo en un elemento sustituible e impersonal. El trabajador no puede encontrar satisfacción en su trabajo ya que no es su producto el que acaba manifestándose, sino que su contribución se desvanece en el sistema de producción y el resultado final, así como sus beneficios, acaban perteneciendo a aquel que contrata las horas de su actividad. Para Marx hay cuatro tipos de alienación – al igual que para Durkheim hay cuatro tipos de suicidio – la alienación del trabajador de su producción, la alienación del trabajador del conjunto de la actividad productiva, la alienación del trabajo de

sí mismo como entidad y, finalmente, la alienación del trabajador en su relación con los otros trabajadores.

El último síntoma que conforma el malestar urbano es el desencantamiento, término acuñado por Friedrich Schiller (Jenkins, 2000) y posteriormente desarrollado por Max Weber. El ascenso de la burguesía, el progreso científico y tecnológico que necesitan para su expansión y su foco en el valor económico y la producción material como únicos principios objetivos suponen un cambio considerable respecto a los sistemas religiosos y económicos del pasado. Tanto la religión como la monarquía se sustentan en una serie de ideas y relatos mitificados y románticos. Bajo este nuevo prisma, el objeto es otro. La sociedad científica, positivista y utilitarista que se instaura solo tiene espacio para lo medible, lo tangible y lo concreto, aquello cuyo valor es calculable mediante el estudio matemático. La búsqueda de la innovación, la eficiencia y la expansión que el mercado busca están apoyadas en estos principios. El desencantamiento es el cambio de actitud social frente a este nuevo paradigma de explicación de los eventos, que deja a un lado la metafísica, la filosofía y el ambiguo misticismo del pasado para centrarse en reglas, normas, números y el poder de la razón para encontrar explicaciones concretas y cerradas a los fenómenos. El individuo abandona las metas que van más allá de los objetivos alcanzables concretos y la sociedad comienza a organizarse en base a fines a corto plazo, que generan una satisfacción concreta e inmediata. Las teorías de Weber respecto a esta desacralización también han sido puestas en entredicho posteriormente (Josephson-Storm 2017, Jenkins 2000). Su relación adversa con el positivismo no es sino una muestra de su relación con lo mítico, lo religioso y lo esotérico, una mirada hacia aquello que trasciende los límites de lo humano que supone una respuesta nada inusual en periodos históricos de desconfianza frente a la razón y lo objetivo. Lo que aquí se intenta establecer no es la veracidad y prevalencia de estas cuestiones, sino la percepción social de las mismas y los estudios que muestran la preocupación teórica en ellas. Una sociedad que habla sobre unas ciertas ideas es una sociedad que piensa sobre la posibilidad de dichas ideas.

Durante el siglo XIX comienza a hablarse de “el mal del siglo”, término acuñado por Charles Augustin Sainte-Beuve (Mattlock, 2003) que hace referencia al hastío, el desencanto y la depresión melancólica de gran parte de la generación del momento. En la sociedad francesa comienza a hablarse del *ennui*, un sentimiento de desánimo e insatisfacción. En la sociedad alemana se habla del *weltschmerz*, decepción frente a la imposibilidad del mundo de satisfacer los anhelos del espíritu. Los portugueses acuñarían su propio término, *saudade*, muchos siglos antes pero el que posiblemente sea su mayor exponente, Fernando Pessoa, nace a finales de este siglo y muere en el primer tercio del siguiente. Su obra póstuma *El Libro del Desasosiego* (*Livro do desassossego*, 1982) lidia con el trabajador de una correduría de seguros en Lisboa incapaz de establecer relación con nadie, incapaz de encontrar satisfacción a los deseos que su mente le exige. Esta compleja metanarrativa sobre los perniciosos efectos de la industrialización y la urbanización no pertenece en exclusiva a este periodo del XIX, sino que “el mal del siglo” se extendería a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad mutando en una suerte de “mal del milenio”. Los distintos discursos sobre la mecanización, la globalización y la aculturación que conlleva - incluso los discursos sobre los efectos de la producción industrial sobre el clima y la naturaleza - nacen de esta semilla por lo que gran parte de estos intereses sociológicos siguen siendo de una relevancia evidente. Los cambios sociales y estructurales que se introducen en el siglo XIX no solo se han mantenido constantes en el tiempo, sino que se han ido extendiendo a

través de las distintas naciones del mundo (Vogel 1994, Bauman 1998, Jameson and Miyoshi 1998).

El paso de la economía agrícola a la economía industrial y, posteriormente, a la producción de consumo llegaría a Taiwán a lo largo del XX, creando un cambio similar al de esta Segunda Revolución Industrial que tuvo lugar en Europa. Hay dos maneras de mirar esta relación, y ambas resultan interesantes. Una, estableciendo un margen de referencia en el que comparar el entonces de la Europa decimonónica con el Taiwán de mediados de los años 80, señalando esa misma relación histórica entre el entonces y el ahora que tan interesante había resultado a los teóricos que diagnostican los síntomas del malestar urbano. El segundo aspecto, contradictorio y simultáneo, es el de una extensión de un proceso que empezó en este periodo y que aún se mantiene, fruto de esta búsqueda constante de expansión e innovación que conforma su carácter distintivo. Como en el funcionamiento del mercado, lo importante no son los cambios concretos que se producen – de la agricultura a la industria, del campo a la ciudad – sino la presencia constante de cambios bruscos y acelerados que impiden la creación de lazos estables entre los individuos que conforman estas sociedades. Si acaso, los cambios posteriores serían aún mayores, más acelerados y de un impacto más severo. La globalización impone una percepción de destrucción de los lazos nacionales de la misma manera en que el auge del capitalismo destruye los lazos de la tradición. El sistema se mueve hacia un estado de fluidez – aquella modernidad líquida de Bauman (2000) – cuyo único propósito es el movimiento perpetuo de un sistema por encima de las necesidades de los individuos que lo componen.

En los años posteriores a la Revolución Francesa, la sociedad se mira orgullosa por su entrada en un periodo de ilustración e iluminación frente a los siglos de oscuridad que han dejado atrás. Las revoluciones industriales con su desigualdad económica y sus abusos sobre la masa obrera, así como los comienzos de la guerra total que culminan en las dos guerras mundiales lanzarían una profunda marea de oscuridad frente a este optimismo positivista, humanista y feligrés de la ciencia. El siglo XX se presenta y desarrolla convulso y caótico, desarrollando nuevas ansiedades en cada década. Lo que comienza en Europa como un periodo de esperanza, acaba por conquistar al mundo bajo las tinieblas. Taiwán, en su distancia, no sería capaz de escapar de estos procesos y viviría en este último siglo del milenio algunos de los momentos más convulsos de su historia. El desarrollo debería resultar familiar. La sociedad se industrializa, los individuos se trasladan a la urbe, la historia y las tradiciones del pasado se erosionan ante el mercado. Las mejoras de las condiciones de vida, así como la mayor producción de riqueza y los avances tecnológicos, no impiden que en el arte y la cultura la sensación sea una de derrota, ansiedad e incertidumbre frente a lo que está por venir.

2.2.- La Isla Hermosa: Taiwán en el siglo XX

2.2.1.- Ocupación japonesa (1895 – 1945)

En el siglo XVI la isla de Formosa es avistada por colonos portugueses. Desde ese momento, la influencia y presencia de invasores foráneos se convierte en una constante que marca profundamente su historia (Andrade, 2005). Portugueses, españoles y holandeses son las primeras potencias que reconocen las posibilidades que ofrece aquel bastión y sacan provecho de la posición de la isla. Estas invasiones provocan la respuesta de Zheng Chenggong, también conocido como Koxinga, líder militar leal a la dinastía Ming que expulsa a los holandeses de la isla en el año 1661 y que funda el efímero reino de Tungning, que llega a su fin apenas 22 años después de nacer (Chang, 1979). Tras dos décadas de independencia, la isla de Taiwán se ve reintegrada en el vasto imperio chino. En 1895, tras su derrota en la Primera Guerra Sino-Japonesa, la dinastía Qing – última dinastía de China, gobernante de la región durante casi tres siglos – cede la Isla de Formosa al imperio japonés (Chen, 1972). Aunque este breve fragmento introductorio precede con mucho a la etapa que se pretende examinar, en él se encuentran presentes una serie de elementos contextuales que se revelan como de vital importancia para la posterior configuración de Taiwán: la tensión entre la China continental e imperial frente a la entidad independiente de la isla, el constante influjo de potencias extranjeras que impiden la configuración de una identidad nacional sólida y coherente, la inestabilidad política y su posición frente a los grandes imperios que dominan el tablero político y económico internacional, la sensación de abandono y desapego de sus habitantes originales frente a los constantes cambios bruscos a los que se enfrenta... La historia es un relato de repeticiones y eternas recurrencias y Taiwán supone el ejemplo por excelencia de ello.

Cuando los japoneses entran a gobernar Taiwán, su posición política es distinta a la que habían tomado respecto a la ocupación de los territorios continentales. Los japoneses ven en la isla un territorio con fuertes posibilidades de cara a su futuro desarrollo; desarrollo que posteriormente podría ser usado para aumentar la gloria de un imperio en pleno fervor expansionista (Huang, 2005). Que la historia reciente de la isla de Formosa estuviese marcada por una fuerte sensación de indefinición e inexactitud, un vacío de identidad cultural apoyado por el pasado de distintos gobiernos de distintas naciones y por la diversidad de etnias fruto de la inmigración, suponen el terreno idóneo en el que expandir esta sensación de pertenencia a la nueva nación (Klintworth 1996, Sun 2012), por lo que la intención de los japoneses es la de integrar a Taiwán como colonia privilegiada del imperio. Para sorpresa de los japoneses, un grupo de notables figuras de la sociedad taiwanesa – el poeta y pensador Qiu Fengjia, el general Tang Jingsong, el comandante Liu Yongfu - deciden establecer resistencia a la ocupación japonesa y proclaman la fugaz – solo dura cinco meses, de mayo a octubre de 1895 – República de Formosa, con capital en Taipéi, trasladada a Tainan tras el avance de las tropas japonesas. Como años antes y años después ocurriría, el sueño eterno de una Taiwán con entidad propia e independiente queda derrotado bajo el peso de una fuerza invasora y el abandono indiferente de unas potencias extranjeras que no están dispuestas a reconocer la soberanía del territorio (Chen, 1972).

Los japoneses gobiernan la isla durante medio siglo, hasta su derrota en la Segunda Guerra Mundial. Durante estos cincuenta años, Japón no encuentra destacables casos de resistencia militar organizada que amenacen con derrocar el régimen, a pesar de los ocasionales y violentos intentos de sublevación por parte de los habitantes y las distintas etnias de la isla. Para citar

algunos incidentes de especial relevancia que pongan de manifiesto el ambiente de tensión y violencia durante el periodo se pueden destacar los últimos coletazos de la guerrilla remanente de la breve República de Formosa que tuvieron lugar en el espacio inmediato a la caída de esta – un periodo de dos años en que la respuesta por parte de Japón fue especialmente cruenta (Davidson, 1903) -, la insurrección Beipu de 1907, la guerra de Truku de 1914, el incidente de Tapani de 1915 o la rebelión Wushe de 1930 (Lamley 2007, Heé 2014, Katz 2005, Morris 2004) . Hay dos datos que merecen ser destacados de estos incidentes. El primero: salvo en el caso de las guerrillas resultantes de la derrota de la Republica de Formosa, en los otros altercados la violencia no tiene como motivación dirigida el intentar derrocar al gobierno y recuperar el control de la isla, no está dirigida o unificada bajo un objetivo político sólido, premeditado y común, sino que surge y se ve movido principalmente como respuesta inmediata frente a la escalada de tensión y abusos que el sistema japonés impone sobre los habitantes de la isla. La violencia se alza como respuesta frente a unas desigualdades y una dinámica de tensiones que desciende desde el sistema y frente a la que los individuos que se ven oprimidos por ella no saben cómo responder ya que carecen de la dirección social necesaria. En segundo lugar: estos incidentes están marcados por el carácter de adscripción a las etnias y clases sociales concretas de la isla (Barclay 2018, Myers 2012, Sheperd 2011). En cada uno de estos conflictos es un grupo concreto – o la unión de dos de ellos – quien ejerce la mayor parte de respuesta contra los abusos del gobierno. Es la falta de cohesión social en la sociedad taiwanesa la que incita que estos grupos se replieguen sobre aquella identidad común que poseen frente al imperio japonés que dirige la nación. Los distintos grupos se atomizan y solo se relacionan endogámicamente, incapaces de establecer comunicaciones significativas los unos con los otros. Esta misma falta de lazos comunes es responsable de que no haya un movimiento mayor que aglutine a las diferentes etnias e identidades bajo el objetivo común de oposición hacia la opresión nipona. Durante la rebelión Wushe del pueblo Seediq, el pueblo japonés responde con extrema crueldad, usando gas mostaza contra los rebeldes. Esta desproporcionada respuesta provoca una oleada de críticas que acaba con una serie de dimisiones por parte de los responsables y un cambio de actitud en cuanto al trato de los pueblos nativos de la isla (Barclay, 2018). La intención del pueblo japonés con estos cambios en cuanto a su trato con las poblaciones nativas fue, precisamente, la de evitar cualquier surgimiento de fervor nacionalista por parte de los nativos contra los japoneses. El gobierno japonés se propuso integrarlos en su grupo por temor a que estos pueblos nativos se asociaran entre sí como taiwaneses contra el enemigo común.

A pesar de las hostilidades y de la instauración de un sistema opresor, siendo conscientes de la importancia estratégica de este territorio, los japoneses buscan el desarrollo industrial, tecnológico y económico de Taiwán y la mejora de las condiciones de vida de sus habitantes (Huang 2005, Morgan & Liu 2007). La isla pasa a ser un activo imprescindible en la economía japonesa y una fuerza económica de referencia en el mercado global. Con el paso de los años, ciertos elementos de autogobierno se introducen en la política de la isla – dentro, siempre, de una marcada relación de dependencia – y la presencia policial en las calles disminuye. Movimientos sociales y asociaciones políticas y culturales – con contacto directo con unos movimientos artísticos occidentales cuya influencia posterior sería de gran peso en el desarrollo artístico de la isla - comienzan a surgir en la sociedad taiwanesa y se ven toleradas por los invasores japoneses (Ping Hui & Wang 2006). Taiwán adquiere rápidamente una considerable

estabilidad y mantiene una sólida fachada de paz, tranquilidad social e integración orgánica promovida desde arriba por las autoridades japonesas.

En 1943, en la Conferencia del Cairo, los aliados firman un tratado en el que instan a Japón a la renuncia de Taiwán una vez la guerra finalice. Con su humillante derrota dos años después, Japón se ve obligada a renunciar a la soberanía sobre la isla, dejando a Taiwán abandonada frente a la incertidumbre política. El 90% de la población japonesa abandona la isla en 1945. La República de China, dirigida por el Kuomintang – partido nacionalista chino en guerra civil, en ese momento, con los comunistas que más tarde forman la República Popular de China – establece un comité para determinar si el territorio se integrará en China como provincia o como régimen administrativo especial. El 5 de octubre de 1945, la República de China envía la primera avanzada de contacto a Taiwán. El 24 de octubre de ese mismo año – posteriormente conocido como Día de la Retirada -, Chen Yi, enviado de la República de China en calidad de jefe ejecutivo se reúne con Ando Rikichi, último gobernante japonés en la isla, para firmar el documento de rendición en que entrega el poder sobre la isla. Sin embargo, las negociaciones sobre la entrega de la soberanía de Taiwán aun habrían de alargarse durante siete años más, hasta la firma del Tratado de San Francisco. La inexactitud de a quien habrían de volver los territorios ocupados de Japón y las disputas entre la República de China y la República Popular de China devuelven a Taiwán al mismo terreno de ambigüedad política al que tantas otras veces se había enfrentado.

3.2.2.- República de China (1945 – 1987)

La Revolución de Xinhai de 1911 provoca la caída de la dinastía Qing y la instauración, un año más tarde, de la nueva República de China. Esta revolución está motivada por el descontento de una clase media económica y política – con especial mención a Sun Yat-sen, ideólogo en el exilio, fundador de la Sociedad para la Regeneración de China, fundador de la Sociedad de la Alianza, a la postre reconvertida en el Kuomintang, partido nacionalista chino - que ve a la nación estancada en su desarrollo económico, político e industrial, algo evidente si se compara con el desarrollo de naciones colindantes, en especial, Japón (Mitter 2011, Brophy, Garnaut & Tighe 2012). Una vez establecida, la república se enfrenta a un largo y complejo periodo de inestabilidad política. Yuan Shikai, militar de notable relevancia en el desarrollo de la Revolución Xinhai, es puesto al frente de la república de manera provisional a comienzos de 1912. Las tensiones constantes entre Yuan y las fuerzas revolucionarias crean una serie de conflictos y concentraciones de poder que escalan hasta culminar en la decisión de Yuan de restaurar la monarquía. Esta decisión por parte de Yuan no es bien recibida (Chen, 1972), ni siquiera entre sus aliados, por lo que el Imperio de China que trata de establecer tiene una breve existencia – de mediados de diciembre de 1915 a marzo de 1916. Esta situación, unida a las luchas de poder internas que se dan en el ejército, crea un vacío de poder que propicia la restauración Manchú, movimiento que devuelve a la dinastía Qing el control de la nación. Breve es la vida de este intento de restauración, ya que las tropas republicanas consiguen acabar con este nuevo intento de monarquía en apenas unos días. Sin embargo, la inestabilidad del gobierno queda en evidencia y, poco después, China entra en una época de fragmentación filo-feudalista conocida como la Era de los Señores de la Guerra que se extiende desde 1916 hasta 1928. Durante esta era se suceden distintos intentos de reunificación fallidos debido a la poca voluntad de los distintos caudillos de renunciar a su poder, pretendiendo todos ellos reunificar el país bajo su

influencia. Estos conflictos y esta falta de voluntad para el entendimiento por parte de los caudillos permiten al Kuomintang el margen de acción necesario para recuperar el país.

En alianza con los comunistas, el Kuomintang pone en marcha la Expedición del Norte, campaña militar que tiene lugar entre 1926 y 1927 y que consigue reunificar China. Esta volátil alianza entre nacionalistas y comunistas, amén de la paulatina integración de las distintas tropas militares de los señores de la guerra dentro de este nuevo orden chino, desemboca en un nuevo y violento cisma. Fruto de las tensiones entre los bandos – debido especialmente a la progresiva represión de los comunistas por parte de los sectores capitalistas y militares más duros del Kuomintang – en agosto de 1927 estalla la Guerra Civil China, conflicto que se prolonga hasta 1949. Tras un primer periodo de dura persecución comunista, el estallido de la Segunda Guerra Sino-Japonesa e, inmediatamente después, de la Segunda Guerra Mundial, altera bruscamente el conflicto. Aunque tras la derrota de Japón se establece por parte de la comunidad internacional que los territorios chinos han de ser entregados al Kuomintang y no a los comunistas, la realidad es que la presencia del ejército rojo de Moscú en territorio chino y el notable crecimiento de las milicias adscritas al movimiento proletario inclina la balanza hacia el bando rojo (March, 1996). Para atenuar las diferencias, la comunidad internacional insta a los distintos bandos a establecer un gobierno de coalición en el que ambos tengan igual representación (March, 1996). Estas negociaciones son un fracaso y, tras la “interrupción” por parte de los japoneses, la difusa nación china vuelve de pleno a la guerra civil que había comenzado más de dos décadas atrás. Los comunistas y las distintas milicias civiles afines hacen retroceder la influencia de un Kuomintang cada vez más desmoralizado. En 1949, los comunistas toman Pekín. El 1 de octubre de 1949, Mao Tse-Tung proclama la República Popular de China mientras que el Kuomintang se ve obligado a retroceder hasta el último territorio que consigue mantener bajo su influencia: la isla de Taiwán. El general Chiang Kai-Shek establece en Taipéi la capital provisional de la República de China. Su intención es la eventual reunificación de China bajo el único gobierno legítimo que él y su partido representa (Dittmer, 2017). Sin embargo, esta República de China se encuentra con una notable ausencia de aliados dispuestos a invertir en este intento de reunificación (Alagappa, 2001). Con la invasión y conquista por parte de los comunistas de las distintas islas y archipiélagos que aún quedaban por asumir dentro de su territorio, la comunidad internacional espera que la caída y posterior asimilación de Taiwán no tarde demasiado en suceder. Sin embargo, una sorpresa se presenta en el horizonte. Durante los primeros años de la guerra fría, un conflicto surge entre las dos Coreas. Temiendo el imparable avance del comunismo en la península, Estados Unidos muestra su apoyo e interviene en el conflicto apoyando a la Corea del Sur capitalista y democrática. En este nuevo tablero, Taiwán se convierte claramente en una posición estratégica de cara al abastecimiento y el posible despliegue de tropas de Estados Unidos. Aunque Estados Unidos no muestra interés alguno en ayudar al Kuomintang en su objetivo de reconquista de los territorios continentales (Goldstein & Schriver 2001), sí que muestra un interés muy marcado por su propia conveniencia de impedir la entrada de los comunistas en Taiwán y asegurar la presencia de un gobierno afín en la isla.

Distintos cambios de gobierno, de alianzas, de bandos enemigos y de conflictos se suceden en un periodo muy acelerado de tiempo, impidiendo cualquier construcción de identidad nacional (Hall, 2003). Taiwán parece construirse, políticamente, como un lugar de paso, una moneda de cambio, donde las distintas etnias, pueblos, culturas y naciones que la habitan no tienen ninguna

posibilidad de establecer relaciones sociales permanentes. Esto es visible tanto en una dirección – la expulsión de los ciudadanos japoneses una vez acaba la ocupación – como en la contraria – el flujo de inmigrantes chinos afines al Kuomintang que se desplazarían a la isla tras la victoria comunista. Esta doble vertiente también aparece en la configuración que la isla asume frente a la nostalgia – los taiwaneses frente a la relativa estabilidad ofrecida por los japoneses, los chinos frente a su pasado en los territorios continentales – y su temor por un futuro siempre amenazado por conflictos y cambios políticos. Destacable resulta también la presencia de esa cultura extranjera hegemónica – los Estados Unidos de América u Occidente en un término menos concreto – cuyo interés en la isla y sus habitantes es puramente utilitarista.

El fin de la guerra civil china en 1949 no impide que el general Chiang Kai-Shek siga mostrándose en actitud beligerante frente a los comunistas, cuya rebelión y ocupación ilegítima del continente justifica la ley marcial en la isla. La amenaza de esta rebelión frente al último bastión de la República de China supone el pretexto perfecto para que Chiang Kai-Shek instaure un régimen autoritario en Taiwán (Fenby, 2004), postergando la puesta en vigor de diversas garantías y derechos constitucionales que habían sido firmados durante la constitución de 1947. Comienza así una etapa similar a aquella ocupación japonesa que había tenido lugar décadas antes, etapa marcada por la presencia de un régimen opresor de un lado y por un acelerado crecimiento industrial, económico y tecnológico del otro, con especial mención a una serie de reformas agrarias que permitieron – otro paralelismo con el desarrollo de aquella ocupación japonesa – una mejora generalizada del nivel de vida de la población rural (Ho 1987, Hsiung 1996, Wu 2005).

Tras la cesión de la isla por parte del gobierno japonés en 1945, los habitantes de la isla observan un retroceso importante en la capacidad de autogobierno que habían ido adquiriendo a lo largo del periodo de ocupación. Cuando el Kuomintang se hace con el control de la isla, esta deja de ser una colonia aventajada del gobierno japonés y se convierte en la nueva República de China, estableciendo una nueva jerarquía de prioridades que antepone la reconstrucción y el crecimiento de este nuevo estado frente a la estructura como ente relativamente autónomo que había tenido durante los últimos 50 años. Al malestar provocado por este cambio se une una serie de abusos de poder por parte de los oficiales y autoridades del Kuomintang (Amsden, 1979). La reorganización de la estructura económica de la isla – una de las potencias económicas más importantes del sudeste asiático y un ente de notable importancia en el sector productivo global – se debilita rápidamente por la mala gestión y los cambios establecidos por el nuevo gobierno del Kuomintang. La debilitación del mercado se traduce en un auge del desempleo, de la economía sumergida, de la inflación y en escasez de alimentos. Además, el nuevo gobierno expropia distintas fábricas, granjas e incluso domicilios privados con la intención de reforzar el aparato administrativo y burocrático de esta nueva República de China. El 28 de febrero de 1947, este intenso clima de malestar estalla. Un día antes, un grupo de inspectores de la agencia del Monopolio del Tabaco confisca a una mujer unos cigarrillos de contrabando. Durante la discusión, uno de los agentes la golpea con su pistola. La tensión crece y un agente dispara a la multitud. Un civil muere. Al día siguiente estallan revueltas en la ciudad de Taipéi. El gobierno comienza entonces una brutal represión contra los manifestantes. El Kuomintang declara la ley marcial en la nación, instaurando un toque de queda. A pesar del despliegue de violencia las revueltas se siguen sucediendo y los habitantes de Taiwán se levantan para tomar las calles, haciéndose con el control de grandes enclaves estratégicos a lo largo y ancho de la isla. Su

organización en torno a un objetivo común, a un sentimiento de rechazo común frente a estos invasores, los hacen tremendamente efectivos.

Algunas semanas después, los líderes de este movimiento espontáneo presentan al gobierno del Kuomintang un documento con sus condiciones de reforma de la sociedad taiwanesa. Estas 32 demandas engloban diversos aspectos de la organización política y social, desde la economía al servicio militar pasando por los derechos civiles, laborales o de propiedad. El elemento de fondo en estas reformas es la vuelta a la autonomía que gozaba la isla durante la ocupación japonesa, recuperando sus competencias de autogobierno, la posibilidad de elecciones y poniendo fin a la corrupción y los abusos sistemáticos del Kuomintang frente a la población taiwanesa (Kerr, 1965). Algunos de sus participantes tienen una visión más ambiciosa y comienza a fraguarse el movimiento para la independencia de la nación de Taiwán, con vistas a construir una nación con identidad propia, alejada del papel de títere de ocupantes extranjeros que había tenido hasta el momento (Sun, 2012). El 8 de marzo de 1947, tropas del Ejército Nacional Revolucionario, cuerpo militar de la República de China, desembarca en la isla y comienza un ataque frontal y desproporcionado contra los ciudadanos sublevados. A finales de marzo el Kuomintang recupera el control de la isla y comienza la purga contra los líderes y simpatizantes del movimiento revolucionario, entre ellos un número considerable de alumnos de secundaria simpatizantes del anterior régimen japonés. El gobierno ilegaliza y persigue todos aquellos movimientos y asociaciones de carácter político que no tengan afinidad con el Kuomintang. Con este terrible incidente comienza el régimen conocido como “Terror Blanco”, que se continuaría hasta 1987, cuarenta años después.

A partir de 1953, la persecución activa de la disidencia política disminuye y la situación económica e industrial vuelve a su cauce, en gran parte gracias a la ayuda de una comunidad internacional interesada en garantizar la estabilidad de un mercado global gravemente afectado por la Segunda Guerra Mundial (Amsden, 1979). Taiwán no tarda en convertirse de nuevo en una de las potencias imprescindibles en el mercado. Pero este milagro económico y esta mejora de la situación social no implica que la represión de sus gobernantes desaparezca ni mucho menos. Distintos episodios de abusos y persecución política se suceden a lo largo de estos cuarenta años. Como en los días de la ocupación japonesa, el relativo bienestar social, la estabilidad económica y el miedo provocado por los excesos de violencia por parte del poder, acaban por inducir un clima de calma forzosa en la población, pero frente a la posibilidad de un nuevo surgimiento de compromiso político que pueda poner en peligro la posición del Kuomintang, el gobierno actúa para garantizar que quede anulado.

Este periodo de expansión y estabilidad económica sufriría importantes reveses en décadas posteriores. Uno de vital importancia es la expulsión de la República de China del comité de las Naciones Unidas en 1971. Aunque las relaciones internacionales con Taiwán habían sido favorables en esta primera etapa bajo el régimen del Kuomintang, el crecimiento de la República Popular de China en el continente atrae la atención de las distintas potencias mundiales a lo largo de la década de los 70 (International Organization, 1966). Ambas repúblicas quieren monopolizar la legitimidad sobre la nación de China. Debido a la extensión, la población y el potencial del desarrollo de la China continental – y la dudosa reputación del Kuomintang por sus casos de abusos, corrupción y luchas internas -, los distintos miembros de las Naciones Unidas abandonan a la Taiwán del Kuomintang frente a la República Popular China de los comunistas.

En 1979 el entonces presidente de los Estados Unidos de América, Jimmy Carter, comienza las negociaciones para iniciar relaciones diplomáticas y comerciales con la República Popular China, interrumpidas décadas atrás durante la Guerra de Corea. Como ya se ha citado, Estados Unidos había sido uno de los grandes impulsores de Taiwán en sus primeros años y uno de sus grandes apoyos económicos – a pesar de las diferencias entre ambos países y su desconfianza mutua (Fenby, 2004). Con este cambio de alianzas, Taiwán pierde uno de los activos que garantizan su presencia en el mercado internacional. Aun así, la economía de Taiwán – y, por consiguiente, su desarrollo y la garantía de su estabilidad – se mantiene lo suficientemente fuerte y bien encaminada como para garantizar que este crecimiento no se vea amenazado (Wu, 2005). En la segunda mitad de la década de los 70 se pone en marcha un plan de desarrollo de infraestructuras conocido como Proyecto de las Diez Grandes Construcciones, cuyo objeto es expandir las comunicaciones y el poder industrial y energético de la nación. Tras esto, Taiwán entra en un periodo de crecimiento económico sólido y acelerado, confirmando su posición como una de las grandes superpotencias de Asia – un logro notable para una nación sin apenas reconocimiento por parte de la comunidad internacional (Wu, 2005) – y estableciendo su autonomía hasta tal punto que incluso le permite resistir frente a fuertes crisis económicas que afectan al mercado en años posteriores – como la crisis financiera asiática de 1997, predecesora de la crisis global financiera de 2007 (Wu, 2005).

Chiang Kai-Shek sigue al frente tanto de la nación como del partido nacionalista hasta su muerte en 1975. Tras su muerte, la nación entra en un proceso de democratización que se extiende hasta 1987, año en que, tras cuatro décadas vigente, se procede a abolir la ley marcial. En estas décadas de dictadura la atmosfera sigue siendo una de división y desconfianza entre los distintos sectores de la población taiwanesa. El incidente más relevante quizás sea el de Formosa o incidente de Kaohsiung, que tiene lugar el 10 de diciembre de 1979. Ese día un grupo de protestantes, pertenecientes a la clase media acomodada de Taiwán, convoca una manifestación en el día de los derechos humanos reclamando la democratización del país. Por su parte, el gobierno despliega unos operativos con la intención de reprimir la protesta. La situación escala y la interrupción de la protesta da paso a la detención de varios de estos disidentes que acaban incomunicados, juzgados y procesados. Durante el proceso, la esposa de uno de los líderes disidentes lo visita en prisión y se pone en contacto con la oficina de Amnistía Internacional en Osaka. Más tarde, la mujer y dos de sus dos hijas son asesinadas y una tercera se ve gravemente herida. El incidente de Formosa fue uno de los catalizadores para el proceso democratizador de Taiwán, así como de la apertura de un Kuomintang distante para con su propia población y para la restauración de las conversaciones para la posible independencia y autogobierno de la isla.

En los siguientes años el aparato de represión de la Kuomintang iría suavizándose (Hsiao 2002, Chao & Myers 2000, Ngo & Chen 2008). A pesar de seguir vigente la legislación mediante la cual se prohíbe la presencia de partidos contrarios a los principios del Kuomintang, en 1986 se funda el Minjindang o Partido Progresista Demócrata de Taiwán y los dirigentes del Kuomintang votan en contra de su disolución, permitiéndoles presentarse a las elecciones en el grupo de los independientes. Un año más tarde se suspende la ley marcial. La muerte de Chiang Kai-Shek y, con él, del sueño de la reunificación de China, la búsqueda de relaciones comerciales y diplomáticas estables con la República Popular de China, el desarrollo económico e industrial de la isla y el creciente sentimiento de pertenencia a Taiwán como ente autónomo – o el

sentimiento de rechazo a una República de China distante – por parte de sus habitantes hacen cambiar el rumbo de la Kuomintang. Durante la segunda mitad de los años 80, el partido hace una serie de importantes concesiones de cara al autogobierno de la isla y, especialmente, a la representación de los taiwaneses dentro del aparato político que calman considerablemente la animadversión de la sociedad frente a los nacionalistas. A finales de la década, el gobierno comienza a dar forma a un proceso que reconozca y facilite la taiwanización cultural de la isla. Si durante la ocupación japonesa se toma la decisión de educar culturalmente a la isla en los valores del imperio nipón con la intención de hacerles sentir integrados en los valores y la historia de este, en los años de la República de China el foco fue el de una visión sinocentrista, fruto de los anhelos de reconquista de Chiang Kai-Shek. Las clases medias cultas, educadas y bien posicionadas crecidas en los 60, 70 y 80 abogan por la construcción y la difusión de un carácter nacional, de un estudio y un reconocimiento de la cultura de Taiwán y sus manifestaciones más allá de la pertenencia a China (Hao 2010, Friedman 2009, Tan & Horowitz 2005). En 1991, el Yuan legislativo y la Asamblea Nacional de la República de China se disuelven – llevaban vigentes desde su fundación en 1947 – para permitir la elección de nuevos miembros que respondan a este nuevo tablero de democracia. El 23 de marzo de 1996, finalmente, Taiwán elige mediante votación directa a su presidente, Lee Teng-hui, miembro del Kuomintang y primer dirigente de la nación nacido en la isla.

2.3.- La Nueva Ola Taiwanesa

En la década de 1980, durante el periodo de desarrollo económico e industrial en que estaba inmerso Taiwán, el gobierno pone en marcha un programa con el que fomentar la industria cinematográfica en el país (Nornes & Yeh, 2014). En ese momento, Hong Kong se ve convertido en uno de los mercados cinematográficos de mayor rendimiento y la expansión del video doméstico convierte el interés en este arte en un lugar común del consumo cultural de la sociedad taiwanesa (Davies & Yeh, 2005). El fomento de una producción propia atiende a una doble necesidad. Por un lado, sacar rendimiento económico de una industria con alta demanda por parte de los habitantes de Taiwán. Por otro, aprovechar el interés en el medio para crear una imagen de aperturismo e interés en la integración cultural en mercados extranjeros, así como para promover una serie de valores ideológicos entre una población en busca de una identidad propia (Weiming, 1996).

La Central Motion Picture Corporation, órgano público dedicado a la financiación cinematográfica, nace en 1953. En sus comienzos, la CMPC centra su producción en la propaganda anti comunista. Con los años, el cambio de directivos y el crecimiento de la industria dirige al organismo a la creación de obras de cierto éxito en la industria nacional, principalmente melodramas y películas de artes marciales. En 1982 la CMPC decide dar un cambio radical y financia *In Our Time* (*Guang yin de gu shi*, 1982), largometraje antológico en el que cuatro directores noveles – entre ellos, Edward Yang – dan una visión conjunta de la sociedad taiwanesa. De carácter realista y cercano a las sensibilidades cinematográficas europeas del periodo, *In Our Time* supone uno de los pilares fundacionales de la Nueva Ola Taiwanesa (Nornes & Yeh, 2014) junto a *The Sandwich Man* (*Er zi de da wan ou*, 1983) y la *Growing Up* (*Xiao Bi de gu shi*, 1983) de Chen Kun Hou. Este movimiento apócrifo, concentrado habitualmente en la filmografía de Edward Yang y Hou Hsiao Hsien, a la que posteriormente se añade la figura de Tsai Ming Liang, esboza un retrato de la historia reciente de Taiwán que va desde los días de la ocupación japonesa hasta el presente, centrándose en la situación psicológica de sus personajes, las dificultades y complejidad de sus relaciones sociales y su posición – o falta de ella - dentro de la nación.

Edward Yang (1947 – 2007) realiza su primera obra en solitario un año después, en 1983. *That Day, On The Beach* (*Hai tan de yi tian*, 1983) establece algunas de las constantes que aparecerían posteriormente en la obra de su director, como su interés en el Taiwán urbano y presente, las narrativas desfragmentadas, los efectos del capitalismo y la globalización sobre la isla, el fuerte sentimiento de desapego de los ciudadanos de la nación, y la falta de una cohesión social que les permita desarrollar algún tipo de identidad común. Tanto en *That Day, On The Beach* como en *In Our Time* aparecen una serie de nombres - Wu Nien-jen, Sylvia Chang – que se convertirían en habituales dentro de la producción cinematográfica taiwanesa en diversos roles. Por ejemplo, Wu Nien-jen, ganador del premio a Mejor Guion por *That Day, On The Beach* en los premios Golden Horse, más tarde serviría como actor protagonista en *Yi-Yi* (*Yi-Yi*, 2000), mientras que Sylvia Chang, que había producido el primer contacto de Yang con la labor de dirección en un proyecto televisivo acabaría protagonizando *That Day, On The Beach*. El propio Hou Hsiao Hsien sirve como otro de los ejemplos paradigmáticos de este apoyo entre compañeros, teniendo un pequeño papel como actor en *That Day, On The Beach*, protagonizando *Taipei Story* (*Qing mei*

zhu ma, 1985) y sirviendo de productor – apoyó la financiación de la película hipotecando su propio hogar (Zhang & Xiao, 1998) – en *Terrorizers (Kong bu fen zi*, 1986).

Hou Hsiao Hsien (nacido en 1947) debuta en 1980 con *Lovable You (Jiu shi liu liu de ta*, 1980) comedia alimenticia con pocos elementos en común con su obra posterior. En 1983 participa en *The Sandwich Man*, otra producción antológica de la CMPC en la que tres jóvenes directores aportan su particular visión histórica del desarrollo de Taiwán en los primeros años bajo el régimen del Kuomintang y el crecimiento económico de la nación con el apoyo de Estados Unidos. A diferencia de la obra de su compañero, Hou Hsiao Hsien centra su obra – al menos durante gran parte de su primera etapa (Yip, 2004) – en el Taiwán rural. Otro aspecto a destacar en las singularidades que diferencian a ambos directores es la mirada sobre eventos concretos que ponen de manifiesto la relación entre los habitantes de Taiwán y sus ocupadores extranjeros en la historia reciente del país. *A City Of Sadness (Beiqing chéngshì*, 1989) se convierte en la primera representación cinematográfica de la masacre del 28 de febrero por parte del Kuomintang. *A Time To Live and A Time To Die (Tóngnián wangshì*, 1985) presenta una visión pseudo autobiográfica del crecimiento de un joven y su familia durante los primeros años del Kuomintang. *The Puppetmaster (Xi meng ren sheng*, 1993) cuenta la historia de un famoso titiritero taiwanés durante los años de la ocupación japonesa y su relación con la autoridad del imperio nipón. *Good Men, Good Women (Hao nan hao nu*, 1995) trata – al menos en parte – sobre las vivencias de Ching Bi Yu, su paso por la resistencia anti japonesa y su activismo pro comunista en la isla durante la guerra de Corea. Estas referencias concretas y explícitas a momentos de la historia reciente de la nación no aparecerían en la obra de Yang, que decide centrar sus narrativas en las vivencias de personajes anónimos y comunes. Con *Millenium Mambo (Qianxi mànbo*, 2001), Hou Hsiao Hsien se aleja de la Taiwán rural y comienza a observar a los personajes en la gran ciudad de una manera algo más cercana a la de Yang, con un foco evidente en la pérdida del pasado, la incapacidad para la conexión entre individuos por ausencia de lazos comunes y la separación de estos del espacio natural y habitable del que provienen, sustituido por el laberíntico no lugar que supone la urbe. Algunas de estas obras tendrían lugar en países extranjeros, como *Café Lumiere (Kôhî jikô*, 2003) o *Flight Of The Red Balloon (Le voyage du ballon rouge*, 2007). Esta visión de la globalización contrasta con la de Yang, que se limita a presentar los elementos de culturas extranjeras dentro de la ciudad de Taipéi. Hay personajes en la obra de Yang que abandonan Taiwán y visitan otros lugares, pero solo en una ocasión los vemos fuera del país – en ese fragmento de *Yi-Yi* que tiene lugar en Tokio.

El último pilar de este movimiento es Tsai Ming Liang (nacido en 1957). Ming Liang, nacido en Malasia – ninguno nace en la isla, dato de simbólica relevancia -, debuta en 1989 con *All The Corners of The World (Hajjiao tianya*, 1989), proyecto televisivo con fuertes reminiscencias de *Los Cuatrocientos Golpes (Les quatre cents coups*, 1959) del gallo François Truffaut. Su espaldarazo llega tres años después, en 1992, con el estreno de *Rebels of The Neon God (Qing shao nian nuo zha*, 1992). La producción cinematográfica en Taiwán ha ofrecido más autores y obras, pero el foco en estos tres pone de manifiesto la importancia de sus intereses temáticos y formales comunes. Ming Liang es una figura más difícil y abrasiva de cara al público que Yang y Hsiao Hsien, pero no es difícil ver una evidente cercanía en cuanto a intenciones. *Rebels of The Neon God*, posiblemente su obra más accesible, se centra en una serie de jóvenes de Taipéi que, desencantados e incapaces de encontrar algún tipo de pertenencia en las instituciones sociales que se les ofrecen, se unen formando una pandilla y se dedican a recorrer en moto las calles de

la ciudad durante la noche. Este periodo de crecimiento, desarrollo y búsqueda de un grupo al que pertenecer está presente de manera recurrente en la obra de estos tres autores, al igual que estas pandillas de maleantes que se forman frente a la ausencia de oportunidades atractivas por parte de la sociedad. La siguiente obra de Ming Liang, *Vive L'Amour (Ai qing wan sui, 1994)* presenta interesantes similitudes con la *Terrorizers* de Yang. Sin embargo, el posterior desarrollo de su carrera tomaría derroteros mucho más singulares. Si en la obra de Yang presenciamos una atmosfera de intranquilidad creciente que acaba desembocando en un estallido de violencia, en la obra de Ming Liang se recurre en varias ocasiones al sexo como el último recurso desesperado, físico y visceral de los individuos en su búsqueda de una relación significativa. Este fuerte contenido sexual lo aleja de las representaciones habituales de Hsiao Hsien y Yang, que presentan estas relaciones de un modo mucho menos físico. Los experimentos de Ming Liang con diversos elementos de género – el apocalipsis en fuera de campo de *The Hole (Dong, 1998)*, los números musicales presentes en esta o en *The Wayward Cloud (Tian bian yi duo yun, 2005)* – hacen que sea difícil insertarlo dentro de las directrices comunes de un movimiento, ya que es difícil pensar en la obra de Ming Liang en unos términos que no sean los suyos propios. Y, aun así, pueden verse lugares comunes y paralelismos, fruto de la sociedad que retratan en común. La desconexión y el aislamiento que Hsiao Hsien y Yang observan alcanzan cotas asfixiantes en algunas de las piezas de Ming Liang como *What Time Is It There? (Ni na bian ji dian, 2001)* o *Stray Dogs (Jiao you, 2013)*. Su fijación con la arquitectura distante, fría, obediente a las directrices y exigencias del mercado por encima de las necesidades y deseos de sus usuarios es más que evidente en una pieza como *Goodbye, Dragon Inn (Bu san, 2003)*, construida en gran parte alrededor de esta idea y sobre el anhelo de un pasado imposible de retener o conservar. Ming Liang presenta la versión más decadente y oscura de Taiwán, pero no deja de ser la misma nación que observan Yang y Hsiao Hsien.

2.4.- Edward Yang (1947 – 2007)

El 29 de junio de 2007, tras años de lucha contra un cáncer de colon, Edward Yang fallece en su residencia de Beverly Hills en Los Ángeles, California (Shannon, 2007). Siete años lo separan de su última obra: *Yi-Yi* (*Yi-Yi*, 2000), película que sigue en su vida diaria a los distintos miembros de la familia Jian, residentes en Taipéi. El cabeza de familia es NJ, empleado de una empresa informática que pretende asociarse con una desarrolladora de videojuegos extranjera al ver disminuidos sus beneficios en un mercado cada vez más competitivo. Yang Yang, hijo menor de NJ, niño callado y con gran curiosidad por el mundo que le rodea, encuentra refugio en la fotografía frente a la incompreensión de sus compañeros y profesores. Ting Ting, la hija mayor, se ve involucrada en un complejo triángulo amoroso que guarda más de un paralelismo con la historia amorosa de su propio padre. Este trío de personajes compone la base principal del prisma que usa Yang para narrar su vasta y compleja crónica del Taipéi de cambio de siglo, pero no son los únicos que deambulan por su metraje. La abuela de la familia cae en coma tras un accidente y sus descendientes se turnan para hablarle mientras esperan a que despierte. La esposa de NJ sufre una profunda crisis existencial tras el accidente de su madre y busca consuelo en la religión. El cuñado de NJ, que acaba de contraer matrimonio y espera un hijo, ve como su reputación de exitoso hombre de negocios se erosiona al verse atrapado por deudas pasadas. Cada miembro de la familia establece una serie de lazos externos a la familia que complican aún más sus relaciones: NJ se reencuentra con el amor frustrado de su adolescencia y forma amistad con el director de la compañía de videojuegos con el que su corporación negocia. El profesor de Yang Yang se burla de sus esfuerzos fotográficos a la vez que el chico empieza a atisbar su primer contacto amoroso en la figura de una guardiana de los pasillos algo mayor que él. Mientras, Ting Ting observa el paulatino deterioro de la fachada de estabilidad que sus vecinos, los Jiang, quieren proyectar frente al mundo. La última película de Edward Yang sería, paradójicamente, la obra que introduciría y afianzaría a su director entre gran parte de la cinefilia de occidente (Campbell 2001, Bloomer 2011) – fue reconocida con el premio a Mejor Director en el Festival de Cannes en el año 2000 (BBC News, 2000) – por lo que el camino en que muchos de sus admiradores lo descubrieron fue precisamente este, desde el final hacia el principio. También es esta la pieza que mejor recoge y revela los complejos intereses formales y temáticos con los que Yang había estado trabajando desde el comienzo de su obra, la que mejor resume su visión de una ciudad – Taipéi, sinécdoque de la nación de Taiwán – en continuo proceso de transformación brusca e irreversible, la que mejor resume la visión de sus habitantes, que observan intranquilos el incierto futuro y anhelan melancólicos un pasado distante e imposible de recuperar. Es en *Yi-Yi* donde, posiblemente, más fácil sea establecer paralelismos entre la obra, la vida del autor y la historia de la nación que configura dicha obra.

Dechang “Edward” Yang nace en la ciudad de Shanghái el seis de noviembre de 1947. Dos años después, en 1949, los padres de Yang – afines a los nacionalistas chinos y, por lo tanto, adversarios de los comunistas que tomarían los territorios continentales (Pena, 2008) - se trasladan a Taipéi, en la isla de Taiwán, último bastión del Kuomintang tras la Guerra Civil China. Es en esta ciudad donde Yang pasa su infancia y su juventud. Allí descubre el cine gracias a la comunión entre el interés de su padre por este arte y a la política aperturista de un gobierno en búsqueda del reconocimiento internacional. También es en la ciudad de Taipéi donde Yang inicia la primera parte de sus estudios superiores. En el año 1967, se gradúa en Ingeniería Eléctrica por la influyente universidad nacional de Chiao Tung. Tras esto, se traslada hasta Gainesville,

Florida, en Estados Unidos, para seguir con sus estudios de Ingeniería Eléctrica en la Universidad de Florida. Una vez finalizados estos estudios, Yang decide dejar a un lado la opción de doctorarse y prueba suerte en la USC, la Escuela de Artes Cinematográficas de la Universidad del Sur de California. Tras un breve periodo enrolado en estos estudios, Yang decide que no tiene el talento (o la fuerza de voluntad) suficiente para perseguir su carrera en el mundo del cine y decide abandonarla. Solicita entonces matricularse en la Escuela de Arquitectura de Harvard. A pesar de ser aceptado en la misma, acaba trasladándose a Seattle, Washington y comienza a trabajar en un laboratorio desarrollando microprocesadores y aplicaciones para microcomputadoras. Algún tiempo después, mientras conduce por el centro de la ciudad, Yang se encuentra con un cartel que anuncia una exhibición de la Nueva Ola Alemana. La película proyectada es *Aguirre, the Wrath of God* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972), de Werner Herzog y la experiencia de aquel visionado devuelve a Yang aquel sueño de hacer cine (Anderson, 2005).

Aun tendrían que pasar tres años más para que Yang tuviese su primer contacto con la creación cinematográfica, cuando en 1981 vuelve a Taiwán para servir de ayudante de producción y guionista en *The Winter of 1905* (*Yi jiu ling wu de dong tian*, 1982), de Yu Weizheng, antiguo compañero suyo. Esta película, protagonizada por el director de cine hongkonés Tsui Hark, relata la vida de un monje budista que viaja a Japón con la intención de estudiar el arte y la música occidentales durante los días de la guerra ruso-japonesa. Aunque la obra guarda poca relación con sus trabajos posteriores, algunos de sus intereses ya empiezan a insinuarse aquí, como la conflictiva relación de las distintas naciones del sudeste asiático, tanto entre sí como con occidente, y los efectos de estas relaciones, conflictos y cambios sobre los individuos a lo largo del siglo XX. *The Winter of 1905* formaría parte de la sección Un Certain Regard del Festival de Cannes de 1982.

A este primer contacto cinematográfico le sucede su primer trabajo como director en un episodio doble de la serie televisiva *Eleven Women* (*Shi yige nüren*, 1981), producida por la directora y actriz Sylvia Chang. Un año después, en 1982, Sylvia Chang formaría parte del reparto de *In Our Time* (*Guang yin de gu shi*, 1982), el proyecto colaborativo que introduce de pleno a Yang en el panorama cinematográfico taiwanés. Tres años antes de la producción de esta película, en 1979, el entonces presidente de los Estados Unidos de América, Jimmy Carter, había reconocido al gobierno de la República Popular de China como gobierno legítimo de China, lo que supone un duro revés para Taiwán (Sklar & Yang, 2000). A pesar de haber experimentado uno de los crecimientos económicos y uno de los desarrollos industriales, urbanísticos y tecnológicos más impresionantes y acelerados de todo el sudeste asiático, la nación de Taiwán ve su influencia y la posibilidad de establecer su posición en el ámbito internacional gravemente afectada con el reconocimiento al gobierno comunista por parte del dirigente estadounidense. El gobierno de Taiwán apuesta entonces por una serie de estrategias culturales con las que apelar a las sensibilidades de las democracias occidentales, buscando ganarse su afinidad. Entre ellas, este apoyo al talento cinematográfico de la isla. *In Our Time*, financiada por la Central Picture Motion Corporation de Taiwán, se compone de cuatro cortometrajes que intentan dar una visión global de la sociedad e historia reciente de Taiwán a través de las vivencias personales de sus habitantes. Estos cuatro cortometrajes son encargados a cuatro directores noveles – Chang Yi, Ko I Cheng y Jim Tao, además de Yang - en cuyo potencial la CPMC deposita su confianza. El fragmento de Yang, cuyo título podría traducirse como *Esperanzas, Expectativas o Deseos* trata sobre una joven que se enamora de un hombre mayor de ella y que acaba envuelta

en un triángulo amoroso. *In Our Time* no es solo relevante por ser la primera gran muestra del talento de Yang sino también por suponer la piedra fundacional de esa Nueva Ola Taiwanesa que tan importante acabaría por revelarse décadas después en su configuración y visión de un mundo globalizado, desfragmentado y distante.

La buena recepción de *In Our Time*, tanto por parte de la crítica como del público, facilita el desembarco de Yang en el mundo del largometraje. En el año 1983, Edward Yang estrena su primer largo *That Day, On The Beach* (*Hai tan de yi tian*, 1983). Fotografiada por Christopher Doyle – que comenzaría su carrera como director de fotografía en esta cinta – y protagonizada por la ya citada Sylvia Chang y Terry Hu, *That Day, On The Beach* es la historia de dos amigas que se reencuentran en Taipéi tras más de una década sin verse. Una de ellas acaba de abrir un nuevo negocio en la ciudad mientras que la otra, pianista de éxito, ha vuelto a Taiwán tras una gira por Europa. El tono melancólico, la distancia de los personajes respecto a las sociedades en que habitan, las recurrentes miradas al pasado y la inquietante, desasosegante presencia del espectro que anuncia la paradójica muerte de un futuro que ni siquiera llegó a nacer – reminiscente de aquella hauntología de la que hablaba Derrida (1993) – se convertirían en una constante en la obra del director. *That Day, On The Beach* es la historia de un matrimonio que no llegó a tener lugar, pero cuya presencia aún persiste en la atmosfera que rodea a aquellos que quisieron conjurarlo. También es la historia de un matrimonio que ha tenido lugar de manera artificial, no deseado por ninguno de sus participantes y que se mantiene por mera inercia social, impuesto por encima de los deseos y las necesidades del individuo. Y es, también, la historia de un matrimonio que se deteriora antes incluso de ser construido y confirmado. La relación de los personajes de *That Day, On The Beach* con la institución del matrimonio es un fragmento claramente representativo de la posición en que se encuentran los habitantes de Taipéi respecto a la sociedad en que viven. La nación de Taiwán se ve convertida en un espectro que anuncia la muerte de algo que ni siquiera llegó a estar vivo, un espacio y un tiempo enlazados entre sí, pero desplazados respecto al eje que permite la estabilidad de aquellos que lo habitan, un constante ahora que fuerza a dichos habitantes a vivir, simultáneamente, en busca de un pasado que se desvanece y de un futuro cuyas formas cambian constantemente. Las contradictorias lógicas del capitalismo tardío y sus efectos sobre aquellos que quieren vivir coherentemente respecto a un sistema de valores que no tiene cabida en un sistema dictado por el mercado y la perpetua búsqueda de la novedad serían otras de las constantes que hacen aquí aparición por primera vez y cuyos ecos irían en incremento en la posterior obra de Yang, con especial hincapié en sus dos siguientes obras.

En el año 1985, Edward Yang estrena *Taipei Story* (*Qing mei zhu ma*, 1985), película que cuenta la historia de Chin y Lung, una pareja que habita en la capital de Taiwán. Chin es una mujer que pierde su trabajo en la industria inmobiliaria y se ve forzada a buscar un nuevo puesto que le permita mantener su independencia económica. Lung, por su parte, se conforma con su rutinario empleo en una tienda de telas a la vez que revisita en vídeo viejos partidos de baseball que le recuerdan su pasado en este deporte. Chin y Lung pretenden mudarse algún día a los Estados Unidos, tal vez usando la relación de Lung con el marido de su hermana para hacer algunas inversiones. Pero la pareja se va distanciando y diversas deudas amenazan con acabar con cualquier oportunidad de salir de la isla.

Un año más tarde llegaría *Terrorizers* (*Kong bu fen zi*, 1986). Ganadora del premio a Mejor Película en los premios Golden Horse de 1986, del Leopardo de Plata en el Festival de Locarno, del Trofeo Sutherland otorgado por el British Film Institute y del premio a Mejor Guion en el Asia Pacific Film Festival, *Terrorizers* sigue a un grupo de personajes sin aparente relación entre sí – un doctor de la China continental y su esposa, que está escribiendo un libro, un grupo de jóvenes de los bajos fondos de Taipéi, un fotógrafo distante y reservado que observa la ciudad y sus habitantes mediante las imágenes que el mismo toma, una misteriosa mujer occidental – que vagan por la ciudad sin dirección y que poco a poco van viéndose atraídos mediante fortuitos estímulos externos hacia una serie de intersecciones y encuentros que culminan en un repentino brote de violencia. Elementos que ya estaban presentes en las obras previas de Yang aquí toman el foco principal y se convierten en el objeto central alrededor del cual orbitan los personajes. Los dos que más interesan en este análisis son el uso que hace Yang de la disposición urbanística y la arquitectura de Taipéi – Michelangelo Antonioni y sus trabajos sobre el *ennui* son una influencia ya convertida en lugar común al hablar de la Nueva Ola Taiwanesa (Wilson 2014, Tremois 2000, Anderson 2017, Rosembaum 1997), sin olvidar el interés de Edward Yang en la arquitectura que le hizo solicitar la entrada en la Escuela de Arquitectura de Harvard – y la autoconsciente disposición de una realidad mediada que contrapone la artificial estructura de los discursos capturados y remodelados para inscribirles sentido – las fotografías, los noticieros, la novela – frente al desmadejado, caótico, imparcial devenir de la vida real. *Terrorizers* es la obra más fría y distante – en cuanto a construcción formal – de todas las que hizo Yang a lo largo de su carrera y es esta distancia y frialdad la que nos permite examinar con mayor claridad y menor interrupción esta compleja estructura que nos presenta. En *Terrorizers* la ciudad de Taipéi se configura no como un espacio para ser habitado y dar estabilidad y dirección a sus residentes, sino como un laberíntico – el montaje fragmentario y descontextualizado de la cinta funciona en la misma dirección que esta conceptualización del espacio: desorientación mediante un elemento cuyo propósito debería de ser facilitar la guía a aquellos que recorren su interior – rizoma de cemento, vidrio y metal cuyo desarrollo como sistema somete y anula a los integrantes que, supuestamente, han de beneficiarse de vivir en dicho sistema. Es en *Terrorizers* donde más frontal y evidente es el acercamiento de Yang a aquella anomia de la que hablaba Durkheim. El desarrollo urbanístico y económico de la ciudad es, supuestamente, un requisito y una herramienta para poner a Taipéi a la altura de las grandes potencias del primer mundo, con la presumible intención final de mejorar y hacer más cómoda la existencia de sus habitantes. Pero al carecer de un objetivo último – la búsqueda neoliberal de un crecimiento económico continuo que, por pura definición, no puede tener final - que guíe, defina y delimite este medio, el medio se convierte en un fin recursivo y la necesidad suprema de la nación de seguir creciendo y seguir desarrollándose indefinidamente acaba por supeditar y anular a sus integrantes. El problema concreto que aquí se presenta no es el deseo del crecimiento continuo sino que, a diferencia de modelos pasados en el que el crecimiento sigue algún fin concreto – cruzadas y misiones que buscan expandir una fe religiosa, campañas militares o matrimonios entre monarquías que buscan consolidar reinos, expansión colonialista de imperios con fervor nacionalista – impulsados y dirigidos por los creyentes de dichos fines, en el mundo de la globalización el crecimiento se convierte en su propia justificación y todos hemos de colaborar con dicho crecimiento creamos en él o no, nos guste o no, estemos dispuestos a hacerlo o no. Esta doble dinámica de obligatoriedad de participación en aquellos que no tienen interés en hacerlo y de posible abandono de aquellos dispuestos a participar es lo que crea esta tensión

concreta y este malestar urbano. El que quiere, no puede. El que no quiere, debe. ¿Cómo se relaciona esto con el espacio geográfico, con la disposición espacial que presenta Taipéi en *Terrorizers*? En primer lugar, como ya se ha comentado, en ese abandono de las necesidades de habitación frente a las necesidades de desarrollo del mercado inmobiliario. Los edificios en *Terrorizers* son, antes que hogares potenciales que den refugio y estabilidad, activos económicos con la intención de ser adquiridos, vendidos o negociados. Las calles y los barrios se convierten en mercados segmentados, unidos entre sí por carriles que permiten el flujo continuo de la población en las direcciones decididas por el sistema en vez de estar integrados de manera orgánica como un solo núcleo de población. Taipéi es un gran centro comercial que aglutina distintas tiendas que comparten el mismo espacio solo de manera tangencial y conceptual, cada una de ellas aisladas y atomizadas en su pequeña parcela de interacción con sus clientes. Grandes bloques de apartamentos son desarrollados de manera homogénea e impersonal, viviendas prediseñadas, prefabricadas, sin ningún elemento diferenciador que den entidad a unas frente a las otras. Taipéi se presenta como una ciudad convertida en no lugar, espacio de tránsito continuo del que, paradójicamente, uno nunca puede escapar.

A finales de los años 80, la misma CPMC que propicia el primer acercamiento de Yang a la dirección y que, como institución, supone la fuente de financiación principal para gran parte de la producción cinematográfica del país, hace una serie de reestructuraciones estructurales y de recortes en su presupuesto, afectando a la industria (Daw Ming, 2012). Cinco años habrían de pasar hasta que Yang se ponga tras las cámaras de nuevo. *A Brighter Summer Day* (*Gu ling jie shao nian sha ren shi jian*, 1991) supone un cambio importante frente a todo lo que había hecho hasta el momento. Con casi cuatro horas de duración y más de 80 roles con diálogos, es su obra más extensa y ambiciosa. Todas las obras de Yang hablan del Taipéi del momento en que se enmarcan, trazando una evolución orgánica, natural, en tiempo real, de la ciudad y la nación de Taiwán en la segunda mitad del siglo XX. *A Brighter Summer Day*, sin embargo, tiene lugar en el pasado, concretamente en la primera mitad de la década de los sesenta. Aun así, no es difícil encontrar una fuerte coherencia temática, formal y narrativa con el resto de la obra de Yang. *A Brighter Summer Day*, trata – entre otras cosas - de un adolescente que se enamora de una compañera de clase y de la compleja evolución de dicha relación en un país marcado por fuertes tensiones políticas debido a la situación entre la isla y la China continental. La relación entre los adolescentes se vuelve convulsa e inestable, la fuerte sensación de desapego de los habitantes de Taipéi – en gran número inmigrantes de la China continental – hace que muchos de ellos se unan a pandillas para obtener algún tipo de sensación de pertenencia y validación identitaria, los efectos de la globalización se hacen evidentes en la continua intrusión de elementos de la cultura extranjera – el *Are You Lonesome Tonight?* de Elvis Presley, la presencia del cristianismo – y el arte, en esta ocasión el rodaje de una película, se presenta como modo de formación y de deformación, de captura y solidificación del delirio de la realidad percibida frente a la no forma de una existencia imposible de capturar, detener ni predecir. Como en obras anteriores, toda esta atmósfera de malestar y creciente desasosiego - construida por una vasta red de vectores que interaccionan entre sí de manera inconsciente y que desencadenan una serie de reacciones cuyos efectos sus actantes apenas si son capaces de percibir, mucho menos predecir – acaba por desembocar en un súbito y desesperado estallido de violencia que conmociona al conjunto de la sociedad. Aunque la obra se conoce en occidente como *A Brighter Summer Day* – o *Un Día*

de Verano en España – el título original de la misma es *El Homicidio del Joven en la Calle Guling* (Austin Asian American Film Festival, 2016).

Dos películas más verían la luz durante la década de los 90. Teniendo en cuenta la producción que había realizado Yang hasta el momento, lo primero que sorprende de *Mahjong* (*Ma jiang*, 1996) y *A Confucian Confusion* (*Du li shi dai*, 1994) es el cambio de tono, más ligero y abiertamente cómico que en todo aquello que las había precedido. No significa esto haya dejado de lado en estas obras sus intereses recurrentes, ni mucho menos, pero si hay una importante variación en el acercamiento al mismo y que culminaría en la compasión y la cercanía presente en la *Yi-Yi* que sirve de cierre a su carrera.

Realizada en 1994, *A Confucian Confusion* es una comedia sobre una mujer que comienza a plantear dudas sobre su posición y su vida tras despedir a uno de sus compañeros. No solo el tono cómico señala el cambio que iría acometiendo el director en esta última etapa de su carrera, sino que una serie de pequeñas diferencias en cuanto a estructura y desarrollo narrativo – la escalada de tensión que culmina en un acto repentino de violencia – evidencian un cambio de actitud respecto a la posición del individuo bajo la impersonal marea de cambios en la sociedad neoliberal globalizada. Si hasta el momento estas fuerzas se presentan, con fuerte pesimismo, como un torrente imparable que aboca al individuo al malestar y frente al cual la obra solo observa, en *A Confucian Confusion* hace primer acto de presencia un posicionamiento a favor del margen que tiene el individuo para explicitar su rechazo activo a este sistema. Lo que Yang presenta no es un optimismo ingenuo que exprese falsamente la posibilidad del individuo de derrocar o subvertir al sistema, sino el margen que tiene para mostrar su negativa frente a este. Dos elementos que habían permanecido meramente como observables hasta el momento – el aferramiento nostálgico al pasado y la idealización romántica de sus formas y códigos, el delirio de la realidad mediada sobre los esquemas mentales que realizamos sobre la realidad forzosamente vivible – comienzan a ser señalados explícitamente como lastres que cargamos y que propician el crecimiento del malestar urbano y, también, como guías huecas que nos empeñamos en seguir a pesar de que solo nos dirigen a esta fuerte decepción y desencanto que nos asola y que nos incapacitan para dar forma a un futuro cuyo continuo movimiento hacia nosotros nos inmoviliza. Incluso bajo esta presentación de comedia y con este nuevo acercamiento, menos derrotista, menos fatalista, más abierto a la necesidad y al poder del acercamiento el contacto humano, *A Confucian Confusion* sigue presentando la misma visión de Taipéi. Una ciudad anónima, distante, fría, construida para satisfacer las necesidades del mercado, configurada como almacén de productos aislados, facilitadora de una atomización y una desconexión entre individuos que propicia el flujo del mercado – donde uno puede despedir a sus compañeros pues los lazos que los unen no son férreos, donde uno puede desplazarse de un lugar a otro porque nada lo ata a ningún sitio.

Dos años después de *A Confucian Confusion*, llegaría *Mahjong*, penúltima obra del director. Como en la anterior película, Yang toma aquí un acercamiento más cómico y ligero, pero no significa esto que su mirada al complejo contexto social, político, cultural, geográfico y cronológico pierda un ápice de certeza, precisión o capacidad crítica. *Mahjong* es una suerte de versión retorcida de comedia de enredos donde un importante hombre de negocios que ha mantenido contactos con el hampa desaparece un día sin dejar rastro con una importante deuda a sus espaldas. Esto hace crecer las tensiones entre unos jóvenes que buscan ascender en la

organización y que se disponen a seguir al hijo del deudor, que también tiene sus propios lazos con el mundo del crimen. Para complicarlo todo aún más, unos extranjeros, entre los que destaca una joven interpretada por la francesa Virginie Ledoyen, llegan a la ciudad y se ven involucrados en la trama. Destaca en *Mahjong* lo acertadamente que usa Yang la definición y los elementos de los géneros cinematográficos – la comedia enrevesada, el thriller criminal – para vertebrar y enfocar sus temas recurrentes dentro de una trama más lineal, cerrada y concreta que en el resto de sus películas. La relación entre el capitalismo tardío y el neoliberalismo económico, la estructura criminal surgida de la confluencia entre un vacío de poder, una crisis de legitimidad y de estructura que oriente a sus integrantes y la erosión de los sistemas de valores tradicionales, la presencia e influencia de la globalización, la nostalgia y la necesidad autoimpuesta de vivir a la altura de las expectativas creadas por el delirio de pasados tiempos de gloria que ni siquiera tuvieron lugar, la desaparición de los individuos, las repercusiones de dicha desaparición sobre aquellos con los que mantenían lazos y la desesperada escalada de violencia como respuesta última frente al caos se ven integradas en *Mahjong* de una manera mucho más justificada narrativamente – con una justificación de un carácter mucho más marcado y explícito, por establecer un matiz más preciso – dentro de esta trama. La ciudad se revela aquí, gracias a la proximidad de género, más cercana en espíritu a esas ciudades opresivas del *noir* clásico, llenas de sombras y niebla, de callejones y alcantarillas de blanco aliento, aunque la Taipéi que se presenta quiera esconderse bajo luces de neón y áticos de lujo a medio amueblar. Que *Mahjong* se acerque a Taipéi desde este prisma que evidencia su naturaleza de artificio cinematográfico permite a Yang atacar los males de la ciudad de una manera mucho más frontal e incisiva. *Mahjong* no solo se limita a recoger la visión que Yang tiene de Taiwán como sociedad anulada en su singularidad por la globalización y desorientada por la erosión de los distintos márgenes referenciales que el mundo tradicional había conservado hasta el momento (Jameson, 1994), sino que, haciendo uso de esa dicotomía entre la realidad y la realidad mediada que tantas veces ha sido establecida y expuesta en su filmografía, introduce esa visión dentro de una forma deformante con la intención de dar sentido, foco y dirección a dicha visión.

La última película de Edward Yang llegaría a las pantallas en el año final del siglo. Aunque *Yi-Yi* remite al grueso más reconocible de su obra – tal y como se dijo al comienzo, para gran parte de la cinefilia, es la pieza más reconocible en su filmografía – no es difícil ver este cambio de percepción frente a la situación de la ciudad y sus habitantes, de la relación de los individuos con la nostalgia y con la incertidumbre futura, de los conflictos entre hacer concesiones para progresar y poder funcionar integrados dentro de un sistema capitalista y conservar unos ideales personales irrenunciables que nos dignifiquen y nos humanicen frente al todo vale del mercado liberalizado. Lo que provoca malestar a NJ en *Yi-Yi* es, por una parte, el giro de su empresa de centrarse en el reconocimiento de marca – apelar al mercado – frente a la mera producción de un buen producto – satisfacer las necesidades del consumidor. Cuando NJ se encuentra el director de la empresa de videojuegos – un hombre de Japón – descubre que su filosofía es bastante afín a la suya propia. A NJ la mayor parte del tiempo se le observa en espacios de trabajo, en su oficina o en la sala de reuniones. Incluso fuera de estos espacios, su relación con sus compañeros y con el señor japonés acaba por remitir al trabajo. Bares y restaurantes son una extensión de la oficina que mantienen a NJ siempre dentro de la estructura económica de la sociedad. Cuando viaja a Japón para seguir con las negociaciones se encuentra con su amor de adolescencia. Ambos pasean por las calles de este país que no es el suyo y, sin embargo,

parecen encontrarse más cómodos que en su propio país. La globalización tiene un doble efecto en el que lo que debería ser familiar se vuelve ajeno y extraño pero que también convierte estos otros no lugares en espacios reconocibles – al menos en parte – para aquellos que vienen de fuera. La erosión de los códigos permite la posibilidad de una tabula rasa que invita a construir nuevos códigos que satisfagan las necesidades concretas de los habitantes del presente.

III.- MARCO METODOLÓGICO

3.1.- Narratología filmica

En el siglo IV antes de Cristo, Aristóteles recoge un conjunto de notas propias en las que desarrolla distintas enseñanzas y teorías que definen y analizan las características de la tragedia, uno de los principales géneros de las artes dramáticas griegas. Esta obra, llamada *Poética* (*Περὶ Ποιητικῆς*) supone uno de los primeros y más importantes textos sobre el estudio de las formas y estructuras narrativas.

Para Aristóteles, el elemento principal de toda tragedia es la fábula, que constituye el conjunto de acontecimientos contenidos en aquello que se representa. La forma que adquiere esta fábula, esto es, la forma en que se narran estos acontecimientos, conforman el relato o discurso. Hay otros cinco elementos de importancia en la construcción de la tragedia (caracteres, dicción o elocución, pensamiento, espectáculo y melodía), pero sin la concatenación lógica de eventos e incidentes, no puede haber tragedia.

La acción ha de seguir un orden que permita una adecuada recepción por parte de su público. Aristóteles habla sobre la escala de esta acción, sobre su orden, su unidad y la proporción entre sus partes. Divide la acción en una serie de estadios (variables, dependiendo de si la fábula es simple o compuesta) y examina las relaciones, funciones y límites de cada uno de estos estadios. La forma habitual de estos estadios es el comienzo mediante un prólogo al que le suceden los episodios que conducen al éxodo. Una estructura que consiste en un comienzo, un nudo y un desenlace y las intervenciones del coro.

Dentro de estas organizaciones, Aristóteles señala que las tragedias suponen un acto de imitación cuyo propósito es el de inspirar estremecimiento en el público. Un elemento de cambio, ya sea de bien a mal o de mal a bien, funciona mejor que la simple estasis. Una transición de una buena posición a una mala posición funciona mejor para un personaje malo que para uno bueno. De la misma manera, un cambio de una mala posición a una buena funciona mejor para aquel personaje que el receptor pueda reconocer como digno de esta mejora. Estos cambios y conflictos resultarán más efectivos si suceden entre personajes cercanos como amigos o familiares.

Las tragedias complejas facilitan la inclusión de peripecias y reconocimientos, eventos que cambian la situación de los distintos personajes, tanto en el desencadenamiento de nuevas acciones como en la percepción que los mismos personajes tienen de los eventos y sus consecuencias. Estos eventos deben de mantener una relación de estricta verosimilitud y necesidad. La fábula, como conjunto de eventos, ha de discriminar lo superfluo y quedarse solo con aquellas acciones que nos resulten imprescindibles a la hora de construir el carácter concreto que la fábula precisa.

Con su *Poética*, Aristóteles sienta las bases con las que examinar los distintos elementos de las formas narrativas – en este caso dramática – y su función en la estructura que configuran en su disposición e interacción.

En *Una Introducción a la Teoría Literaria* (*Literary Theory: An Introduction*, 1983), Terry Eagleton señala a los formalistas rusos, concretamente a Viktor Shklovsky y su ensayo *El Arte Como Recurso*, como pioneros de la narratología, un nuevo campo académico encargado de estudiar estas estructuras narrativas y sus dinámicas.

De estos formalistas rusos quizás el más famoso e influyente sea Vladimir Propp. En su *Morfología del Cuento (Morfologija skazky, 1928)*, Propp examina y descompone una amplia selección de cuentos clásicos rusos con la intención de determinar, por una parte, una serie de personajes y elementos recurrentes y la función que estos cumplen dentro del cuento. Por otra parte, cómo estos elementos y personajes se engarzan y se suceden para componer una serie de estructuras que se repiten a lo largo de estas distintas historias. Como Aristóteles antes que él, Propp plantea el relato, en este caso un texto escrito, como una estructura que puede ser descompuesta en sus elementos constituyentes y analizada con la intención de ver cuál es la función de cada uno de estos elementos dentro de la estructura. La propuesta de Propp es principalmente empírica, en cuanto que toma estrictamente a los cuentos como objetos de estudio directo y extrae de ellos las pruebas con las que realizar su modelo. Propp construye su modelo siguiendo una perspectiva sintagmática, esto es, analizando el orden lineal en que las distintas funciones se presentan, se suceden y se relacionan entre sí. Más tarde, Claude Lévi Strauss, que presenta un análisis similar al de Propp usando mitos como objeto de estudio en su artículo *La Estructura de los Mitos (The Structural Study of Myth, 1955)*, desarrollaría un modelo paradigmático, que en vez de centrarse en esta estructura lineal pone el foco sobre una serie de temas, de porciones irreducibles de significado que conforman estructuras mediante oposición binaria y una recurrencia de intercambio y reensamblaje. Para Levi Strauss, la importancia en la estructura no radica en el orden en que se presentan y disponen las funciones y los acontecimientos sino en las estructuras de significado que surgen de la presencia, ausencia e interacción (no necesariamente lineal) de estos elementos constituyentes. No sería esta la única diferencia respecto a los planteamientos de Propp. Para Propp, el estudio de la estructura, de la forma, puede desligarse completamente del contenido de la obra. La fábula puede separarse del relato. Para Levi Strauss, sin embargo, esta relación es más compleja y la relación y presencia (o ausencia) de los temas y el contenido de estos permean e influyen entre sí, aun cuando ambos presentan entidad propia. Levi Strauss sería uno de los fundadores de la antropología estructural, que considera a los fenómenos sociales y las expresiones culturales no como meros hechos o acontecimientos, sino como significaciones que integran una estructura común del pensamiento humano. Esta antropología cultural y sus postulados presentan una gran influencia por parte de Ferdinand de Saussure y sus teorías lingüísticas, así como la de otros lingüistas de la época como Nikolái Trubetskói.

Es en este contexto de desarrollo y aplicación de las teorías formalistas y estructuralistas donde surgen tanto la semiótica como la narratología. El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define la narratología como la “teoría y metodología crítica de las formas narrativas, en especial las literarias y cinematográficas.”. Para Prince (1982), la narratología es:

“la forma y el funcionamiento de la narrativa. [...] La narratología examina lo que tienen en común todas las narraciones - narrativamente hablando - y lo que les permite ser narrativamente diferentes. En consecuencia, no está interesada tanto en la historia de novelas o cuentos concretos, o con su significado, sino más bien con los rasgos que distinguen a la narrativa de otros sistemas de significación, y con las modalidades de estos rasgos. [...] En cuanto a su tarea primordial, es la elaboración de instrumentos que conduzcan a la descripción explícita de las narraciones y a la comprensión de su funcionamiento.” (1982, p.4&5)

El término narratología lo acuña Tzvetan Todorov en su obra *Grammaire du Decamerón* (*Grammaire du Decamerón*, 1969). Como Hawkes (1977) señala, Todorov analiza en su obra las distintas historias que componen el *Decamerón* (*Decameron*, 1352) de Giovanni Boccaccio, usando un modelo análogo al de la gramática, considerando las unidades que forman proposiciones y secuencias como partes del discurso y dichas proposiciones y secuencias como frases que conforman el texto.

Autores como Algirdas J. Greimas, Gerard Genette o Roland Barthes expandirían el término a la vez que sentarían las bases para el definitivo afianzamiento del campo de sus estudios. (Eagleton, 1983). La narratología nace con la intención primera de continuar estos análisis sobre la estructura de los relatos literarios. Barthes, en su ensayo *Introducción al análisis estructural de los relatos* (*Introduction à l'analyse structurale des récits*, 1966) expande el nivel de análisis de estas partes y funciones para intentar determinar, en sus propias palabras, que conforma la lengua del relato. En este ensayo de Barthes podemos encontrar otra alusión a Todorov y a la separación que este hace entre la historia y el discurso. Algo después, Barthes propondrá separar en la obra narrativa tres niveles de descripción: uno referido a las funciones (en alusión a la categoría que Propp ya había señalado), uno referido a las acciones y otro a la narración. En una de sus obras más famosas, *Mitologías* (*Mythologies*, 1957) Barthes aplicaría estos estudios estructurales y semióticos a una amplia variedad de fenómenos culturales (de películas a artículos periodísticos, pasando por la publicidad o la lucha libre) reconsiderados como mitos contemporáneos (o, al menos, como fenómenos que cumplen la misma función y tienen la misma función que los mitos), de nuevo, siguiendo el modelo de signos que había iniciado Ferdinand de Saussure.

El artículo *Introducción al análisis estructural de los relatos* de Barthes fue originalmente publicado en el número 8 de la revista *Communications*. En este mismo número podemos encontrar ensayos de otros nombres de importancia en el desarrollo de la narratología. Es el caso de Greimas y su *Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico* (*Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, 1966), texto en homenaje a Levi Strauss donde se relaciona la teoría semántica y la mitología y donde se trata de establecer una estructura de los componentes del mito. También podemos encontrar un ensayo de Todorov llamado *Las categorías del relato literario* (*Les catégories du récit littéraire*, 1966), uno de Genette llamado *Fronteras del Relato* (*Frontières du récit*, 1966) o uno de Christian Metz, especialmente relevante, llamado *La gran sintagmática del film narrativo* (*La grande syntagmatique du film narratif*, 1966) que enfoca este análisis estructural hacia el texto cinematográfico. En este mismo texto, Metz (1966) afirma que es mediante la lingüística y la semiología como el lenguaje cinematográfico puede adquirir los modelos metodológicos de estudio y análisis apropiados. Para Chatman (1990) “solo una narratología general puede ayudar a explicar que tienen en común la literatura y el cine, narrativamente hablando, y solo una buena comprensión de esa comunidad nos permitirá diferenciar que es literario o cinematográfico.” (1990)

El nombre de Christian Metz es uno de los de mayor importancia en el desarrollo de la narratología y la semiología fílmica. En *Cine-2: La imagen-tiempo* (*Cinéma II: L'image-temps*, 1985) Gilles Deleuze escribe sobre Metz y señala la pregunta subyacente a su acercamiento a este campo: ¿bajo qué condiciones debe de considerarse el cine como un lenguaje? En *Film*

Language: A Semiotics of the Cinema (Essais sur la signification au cinema, 1971) Metz analiza los diferentes problemas que presenta el cine tomado como lenguaje, así como los signos que quedan imbricados dentro de este lenguaje. Esta obra está separada en tres partes; una dedicada a un acercamiento al cine de carácter fenoménico, un segundo apartado que examina la problemática de la semiótica fílmica y un último apartado referido al análisis sintagmático de la pista de imagen.

Metz, Deleuze o Barthes son exponentes de un contexto en el que cine comienza a considerarse como un objeto de estudio dentro de la academia. Estos estudios nacen como una suerte de extensión de este campo de la teoría literaria centrada en la narración y su estructura y de esta concepción del lenguaje como sistema de signos.

En su *Teorías del Cine (Teorie del cinema, 1999)*, Francesco Casetti señala tres generaciones y tres paradigmas para este estudio del texto cinematográfico. El primero de estos paradigmas se refiere a las teorías ontológicas, esto es aquellas que se refieren al ente en sí mismo y las relaciones en que el ente participa. En este caso, uno de los nombres de mayor influencia en la concepción y desarrollo de este método es el del americano Charles Sanders Peirce. Peirce, que presenta una notable influencia filosófica por parte de Immanuel Kant, desarrolló una teoría de categorías que, más tarde, sería de notable relevancia para el desarrollo de la semiótica y la metodología de investigación de esta. El nombre de Peirce, así como su concepción trídica del signo, también son citados por Deleuze en su *Cine-2: La imagen-tiempo*. Dentro de estas teorías ontológicas cabe destacar el nombre del influyente crítico francés André Bazin, autor de *¿Qué es el cine? (Qu'est-ce que le cinéma?, 1967)*, obra que ya desde su título apunta hacia a la aproximación con la que se pretende analizar el texto cinematográfico. Casetti (1999) destaca de estas teorías una serie de rasgos, a saber, la existencia previa de unos principios que fundamentan la investigación, la atención a la naturaleza misma del cine como fenómeno, la intención de descubrir qué elementos son los que otorgan al cine sus características y funciones decisivas y la presunción de unos datos objetivos e intrínsecamente válidos que componen una verdad esencialista que determina la naturaleza misma del cine.

A este enfoque ontológico le suceden las teorías metodológicas. Estas teorías metodológicas toman al cine como método de estudio siguiendo el método científico y observan las intersecciones que presenta con distintas disciplinas científicas como pueden ser la sociología, la psicología o la semiótica con la intención de establecer un punto de vista concreto y determinado desde el que analizar el texto en cuestión. Lo que se observa aquí no es la naturaleza general del cine, sino una sección de este y los hechos que destacan al ser observado desde esta perspectiva. Casetti destaca que estas teorías señalan la pertinencia y el componente semántico del cine en su relación con otras disciplinas. Lo que se pretende con estas teorías no es un acceso a la verdad sino la corrección de un análisis.

En último lugar tenemos las teorías de campo. En palabras de Torrent y Pla (2012), estas teorías consideran que:

“el cine es un fenómeno poseedor de causas y consecuencias. Esto quiere decir que el cine y sus películas tienen un lugar en la sociedad, y su existencia misma genera cambios y, a la vez, proviene de una realidad social. Entonces, cada película o conjunto de películas puede ser abordado desde diferentes perspectivas. Con ello, la cantidad de combinaciones y ángulos para analizar cada fenómeno se puede volver infinita.” (Torrent & Pla, 2012)

Como Casetti (1999) afirma, con estas teorías lo que se valora es la dimensión fenoménica e inductiva de la teoría. Se establece un campo de observación en el que aflora una problemática. Mediante esta problemática se delimitan las preguntas que conducen la investigación. A destacar de estas teorías su acercamiento mediante el cine a los modos de representación de distintos ámbitos y estudios de notable relevancia en este periodo que abarca desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días como pueden ser el feminismo, la política o el propio papel del espectador respecto su consumo de los medios. Tal como dice Casetti, este tipo de teorías se centran en una exploración multidisciplinar que produce un tipo de conocimiento transversal. En este caso el interés no radica en acceder a una verdad como en el modelo ontológico o en la corrección de la investigación como en las teorías metodológicas, sino en la densidad de respuestas que provocan las preguntas planteadas en la investigación.

	TEORÍAS ONTOLÓGICAS	TEORÍAS METODOLÓGICAS	TEORÍAS DE CAMPO
Componente	Metafísico	Sistemático	Fenoménico
Objeto	Esencia	Pertinencia	Problemática
Operación	Definir	Analizar	Explorar
Saber	Global	En perspectiva	Transversal
Criterio	Verdad	Corrección	Impregnación

Tabla 1. Teorías planteadas por Casetti y sus características. (Casetti 1999, p.25)

Tanto el análisis del relato literario como el del relato fílmico observan la estructura en que estos se disponen y las funciones que cumplen los distintos elementos constituyentes de esta estructura. En su libro *Como Analizar un Film (Análisis del film, 2007)* Francesco Casetti y Federico di Chio dedican un lugar destacado dentro del análisis de la representación cinematográfica al estudio de los espacios. Como señalan Gaudreault & Joust (1995):

“La unidad de base del relato cinematográfico, la imagen, es un significante eminentemente espacial, de modo que, al contrario que en otros vehículos narrativos, el cine presenta siempre las acciones que constituyen un relato y el contexto en el que ocurren” (p.57)

EJES DE ORGANIZACIÓN	CATEGORÍAS ANALÍTICAS
In/off	In Off no percibido Off imaginable Off Definido
Estático / Dinámico	Estático fijo Estático móvil Dinámico descriptivo Dinámico expresivo
Orgánico / Inorgánico	Plano / profundo Unitario / fragmentado Centrado / excéntrico Cerrado / abierto

Tabla 2. Tipos de espacio planteados por Casetti y DiChio. (Casetti & Di Chio 2007, p.150)

Entre las posibles configuraciones y organizaciones del espacio en el análisis fílmico Casetti & Di Chio destacan, por ejemplo, aquella que separa entre los espacios dentro de campo y fuera de campo. Estos aluden al espacio en cuanto a su representación mediante su inclusión o exclusión del plano. Entre los espacios que quedan fuera de plano subestablecen tres posibilidades: el espacio no percibido, el espacio imaginado y el espacio definido. El espacio no percibido es todo aquel espacio que queda excluido del plano, no es evocado y no reclama en ningún momento la atención del espectador. El espacio imaginado es aquel que, quedando excluido de su representación explícita en el plano, queda evocado por el resto de elementos representados. Por último, el espacio definido es aquel que permanece excluido del plano en el momento preciso, pero ha sido incluido con anterioridad o será incluido más tarde.

Respecto al movimiento los autores discriminan entre espacios fijos y espacios dinámicos. Estos pueden ser, a su vez, espacios fijos estáticos o móviles y dinámicos descriptivos o expresivos. Los espacios fijos estáticos son aquellos que no presentan movimiento visible ni en cuanto a la captura de la imagen – la cámara no se mueve – ni en cuanto a lo recogido por la imagen – los elementos internos que componen el contenido del plano. Los espacios fijos dinámicos, por su parte, son aquellos donde la cámara no se mueve pero que, sin embargo, sí que recogen algún tipo de movimiento interno como pueden ser desplazamientos de personas o vehículos.

En cuanto a la separación de los espacios dinámicos, el espacio dinámico descriptivo se refiere a aquel que acompaña y sigue el movimiento de las figuras que integran el plano mientras que el dinámico expresivo es aquel que configura y amplifica elementos y realidades por analogía o señalización. El espacio dinámico descriptivo persigue en su movimiento una objetividad respecto al movimiento del objeto representado, esto es, si un personaje se desplaza hacia la derecha en el plano, la cámara hará un movimiento que desplaza el mundo contenido en el plano - la realidad contenida dentro de campo - hacia esa dirección con objeto de seguir a la figura en su desplazamiento.

Por su parte, el espacio dinámico expresivo, se configura y reconoce como un elemento artificial que solo tiene sentido dentro de la realidad interna que configura la representación,

prescindiendo de la objetividad o la imitación respecto al movimiento del objeto que representa. Un claro ejemplo de este espacio dinámico expresivo sería aquel *travelling* que señalaba Jacques Rivette (1961) en su crítica de *Kapó* (*Kapó*, 1960) de Gillo Pontecorvo. En esta película, una mujer que se encuentra encerrada en un campo de concentración nazi decide suicidarse lanzándose contra la alambrada eléctrica que cerca el recinto. Una vez esto ocurre la cámara se desplaza en un *travelling* hacia la alambrada hasta encuadrar la mano de la mujer en un plano contrapicado. Este movimiento, que no sigue la visión ni el movimiento de nadie, sino que se configura como un elemento externo con la intención de dirigir y modificar, de conducir al espectador hacia una percepción concreta del hecho representado, es uno de los ejemplos paradigmáticos de este espacio dinámico expresivo. El movimiento construye una realidad que se encuentra en un plano distinto al de lo meramente mimético y representado. Crea un significado que es externo a aquello que está recogiendo. Otro ejemplo de este espacio dinámico serían los desplazamientos presentes en algunos de los últimos momentos de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles, donde la cámara se desplaza por el almacén abarrotado de objetos en busca de Rosebud y, segundos después, se acerca al trineo de Charles Foster Kane para verlo arder en el horno, sin que este movimiento siga el movimiento de ningún objeto o personaje dentro del plano, sino simplemente para acercar al espectador hasta la revelación del significado de Rosebud y el destino de este trineo.

El último aspecto al que se refieren Casetti & Di Chio en cuanto a la representación espacial es aquel que configura el espacio como orgánico o inorgánico, refiriéndose esta distinción al grado de cohesión y unidad que presentan los espacios que se disponen en la pantalla. En su análisis de la representación, los autores establecen también tres niveles de ordenación de la realidad representada en cuanto a su traslación a la pantalla. Estos niveles son los de la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie. La puesta en serie se refiere a la ordenación que se da en cuanto a la concatenación de los distintos planos, es decir, la ordenación que resulta del proceso del montaje de la película. Con esta puesta en serie se consigue que espacios que en la realidad han sido capturados en distintas posiciones no adyacentes, una vez reconfiguradas en la realidad interna de la película, se presenten como unitarios, continuos o cercanos. Un personaje sale por una puerta que pertenece a un lugar concreto y aparece en una calle que en el plano de la realidad no está al otro lado de la puerta pero que dentro de la realidad construida de la obra se presenta como adyacente. Esto pone de manifiesto la diferencia explícita entre la realidad representada y la representación en sí misma. En su ensayo *Los Angeles Plays Itself* (*Los Angeles Plays Itself*, 2003) el crítico y cineasta Thom Andersen expone en profundidad esta compleja relación entre la representación fidedigna de un espacio real – en este caso, la ciudad de Los Ángeles – y las distintas deformaciones que resultan en la construcción mental del espectador este acceso mediante la mera simulación, sin margen para el contraste mediante el conocimiento directo del espacio real. Un espacio orgánico no es, necesariamente, aquel que presenta mayor grado de similitud entre el espacio representado y la representación, sino simplemente aquel cuyas conexiones presentan una continuidad que resulta verosímil al receptor. Dentro de esta división, Casetti & Di Chio hablan de espacios planos y profundos, espacios unitarios y fragmentados, espacios centrados y excéntricos y espacios cerrados y abiertos.

Los espacios unitarios presentan un alto grado de accesibilidad de cara a la lectura espacial del lector. Por el contrario, los espacios fragmentados establecen una serie de barreras y

disrupciones que dificultan la concepción espacial por parte del receptor. En la ciudad moderna, llena de superficies espejadas, metal, vidrio, ventanas, puertas, balcones y terrazas esta concepción se hace más que evidente. Distintas esferas que habían permanecido separadas a lo largo del tiempo – lo privado y lo público, lo personal y lo político, lo real y lo simulado – empiezan a difuminarse en un contexto de hiperrealidad y rápida globalización mediada. Esto se refleja en el desarrollo de los espacios y en la representación de los mismos. Es aquí donde entra en juego la función de estos espacios fragmentados, que presentan a la ciudad como un espacio caótico y complejo donde múltiples realidades y marcos de acción se suceden simultáneamente, provocando una disrupción en aquella búsqueda de la unidad que señalaba Aristóteles. La configuración de la ciudad moderna presenta una realidad donde muchos factores intervienen a la vez y donde la armónica navegación de los distintos actantes y personajes se torna mucho más difícil que en los espacios de narrativas clásicas que tienen lugar en espacios más cerrados y en los que intervienen menos personajes. Esto afecta a la propia representación en la imagen, que lejos de presentar un espacio cerrado y unitario presenta una suerte de contaminación de otros espacios que permean en el cuadro a través de elementos que permiten esta intrusión como ventanas, cristales, superficies reflectantes o pantallas.

Para entender este nuevo escenario en que se desarrollan estos textos cinematográficos es necesario nombrar el urbanismo. El urbanismo se ocupa de la planificación y distribución del crecimiento de las ciudades. Junto a la arquitectura ha ido adquiriendo un desarrollo notable a lo largo del último siglo debido a una serie de razones como la migración de las poblaciones del campo a la ciudad, el crecimiento demográfico, el paso de la económica agrícola a la economía industrial y el desarrollo del capitalismo, que han convertido a las grandes ciudades en los espacios principales de la habitabilidad humana.

Este auge en la importancia de la concepción de la ciudad como espacio cuyo crecimiento ha de ser estudiado, analizado y regulado pone de manifiesto un interés en los estudios del espacio que se hace visible en obras del siglo XX como *La poética del espacio* (*La Poétique de l'espace*, 1957) de Gaston Bachelard o el póstumo *Libro de los pasajes* (*The Arcades Project*, 2002) de Walter Benjamin. En su obra *La producción del espacio* (*La production de l'espace*, 1974), Henri Lefebvre quizás sea el primero en alejarse de la visión del espacio urbano como un elemento meramente geográfico para examinar sus dimensiones en cuanto a su influencia en la construcción de la realidad social. El espacio urbano en que nos movemos no es solo un espacio geográfico contenido dentro de las ciudades, sino que está compuesto por una serie de signos que condicionan no solo nuestra relación con ese espacio que habitamos, sino también nuestras relaciones con el resto de elementos que componen la sociedad. La obra de Lefebvre ha sido de gran influencia a la hora de concebir los espacios, especialmente los espacios urbanos, más allá de sus elementos más literales, observando que representan y cómo influyen en nuestra organización social. Esta disciplina que observa la semiotización de los espacios impregna de una manera notable al análisis del espacio cinematográfico, especialmente aquel que busca representar una ciudad contemporánea.

Una última configuración del espacio en cuanto a su representación cinematográfica es aquella que se refiere al propio formato físico de la película. La relación entre elementos es un aspecto fundamental en la puesta tanto en escena como en cuadro como en serie del arte cinematográfico. Los tipos de plano elegidos a la hora de representar las realidades internas de

la película afectan a la percepción de los espacios y su relación con los personajes que los habitan. Esto incluye no solo el tipo de plano en sí – del plano detalle que nos hace observar una pieza concreta al gran plano general que nos permite tener una visión más amplia de estos vastos espacios urbanos que componen la ciudad – sino también la propia relación de aspecto de la película.

Un formato más panorámico da primacía a la dimensión horizontal del espacio, mientras que un formato académico clásico está en mayor sintonía con la verticalidad de la figura humana. Casetti & Di Chio (2007) establecen una separación en tres grupos de estos códigos visuales. Por una parte, tenemos la iconicidad. Estos códigos no son exclusivos de la imagen cinematográfica y se refieren a unos códigos reguladores que establecen una correspondencia entre el signo y el significado. Estos códigos van desde la denominación y el reconocimiento icónico hasta los códigos estilísticos, pasando por los códigos iconográficos, los códigos de composición icónica y los códigos de transcripción icónica. El segundo grupo de estos códigos visuales es el de la composición fotográfica y en este se incluyen elementos que ya han sido citados como la escala de planos o la relación de aspecto, que regulan la forma que tiene el cuadro en el que se representa la imagen cinematográfica, así como la escala de su contenido, pero también otros elementos como la perspectiva, la profundidad de campo, la iluminación o el uso de color o blanco y negro. Todos estos elementos influyen en la configuración y construcción de una cierta representación que, al marcarse con estos códigos, matiza los signos que expone al espectador. El último de estos códigos señala la movilidad del plano. La concatenación de distintas imágenes, así como el movimiento de una imagen, son elementos propios del cine. Este movimiento puede tomar varias formas, desde la panorámica al *travelling* pasando por el movimiento aparente del zoom. Y estos movimientos pueden estar marcados en su intención por distintos factores, desde la búsqueda de la descripción al seguimiento subjetivo de la acción.

Estos códigos también afectan al aspecto temporal de los distintos planos en cuanto a su puesta en serie. Con los juegos y sucesiones de distintos planos que conforman el montaje se consigue crear una estructura que determina la proporcionalidad entre los distintos elementos que acaban por componer la imagen completa contenida en la película. Planos más extensos - en cuanto a su dimensión temporal – permiten una mayor observación de los espacios que se presentan. Planos más breves ponen el interés sobre aquello que está pasando, por lo que no precisa de quedarse en un lugar y dejarnos observar sus dimensiones, sus proporciones y la relación que presenta con los distintos elementos que lo ocupan y configuran. En una obra paciente, de planos largos, tenemos más margen para observar todas estas singularidades en cuanto a la representación del espacio, lo que pone de manifiesto la importancia de esta observación proporcional, esto es, de relación entre los distintos elementos que componen la pieza, y dimensional, esto es de distribución, tanto temporal como espacial, de dichos elementos a través de los distintos ejes que ocupamos y en los cuales nos desplazamos de manera directa y lineal. El ritmo con que se presentan y concatenan estos códigos visuales son igual de importantes que los códigos en sí. El tiempo en que estos espacios se desarrollan informan de manera destacable a aquello que está contenido en estos códigos visuales y al espectador que recibe la información de estos códigos.

3.2.- Algunas nociones sobre el espacio cinematográfico

El espacio, “un concepto abstracto que supone una aprehensión de la realidad en que se desenvuelven los seres humanos” (Martínez, 2009), es un elemento fundamental de la narrativa. La RAE lo define como la “extensión que contiene toda la materia existente” (2018) pero también como la “parte de espacio ocupada por cada objeto material”, así como la “capacidad de un terreno o lugar” y la “distancia entre dos cuerpos” entre otras múltiples acepciones. Nuestros relatos tienen lugar en espacios y estos espacios no son mero adorno arbitrario o escenario estéril, sino que influyen de manera directa en la manera en que la narrativa se desarrolla y la manera en que nos relacionamos con estas narrativas y les otorgamos significado.

Immanuel Kant (1781), en su obra *Crítica de la Razón Pura (Kritik der reinen Vernunft, 1781)* habla del espacio como condición que precede y posibilita la percepción fenoménica, esto es, la capacidad para entrar en contacto con aquellas realidades que permiten una impresión cognoscitiva teórica en oposición a las realidades más allá de esta percepción sensible, los noúmenos o “las cosas en sí”, cuyo conocimiento solo puede ser intuido mediante el intelecto (Land, 1992). En las palabras del propio Kant:

“El espacio es una representación necesaria, a priori, que está a la base de todas las intuiciones externas. No podemos nunca representarnos que no haya espacio, aunque podemos pensar muy bien que no se encuentren en él objetos algunos. [...]”

El espacio no es un concepto discursivo o, según se dice, universal, de las relaciones de las cosas en general, sino una intuición pura. Pues primeramente no se puede representar más que un único espacio, y cuando se habla de muchos espacios, se entiende por esto sólo una parte del mismo espacio único. Estas partes no pueden tampoco preceder al espacio uno, que lo comprende todo, como si fueran, por decirlo, así, sus componentes (por donde la composición del espacio fuera posible). Por el contrario, sólo en él pueden ser pensadas.” (Kant, 1781 p.132, 133)

Por lo tanto, ha de considerarse el espacio no solo como las manifestaciones físicas que podemos percibir de este sino también como la condición misma que permite estas manifestaciones, una suerte de lienzo posibilitador que permite el desarrollo y la percepción de los espacios físicos con que nos relacionamos. Las teorías espaciales de Kant, como señala Garrido Domínguez (1996), han servido para insistir de manera creciente en la importancia de esta categoría a la hora de pensar el lenguaje, la antropología cultural y, también, la expresión artística.

Kant señala al tiempo como otra de estas condiciones preexistentes que posibilitan la percepción humana. Volviendo al diccionario de Real Academia de la Lengua Española, el tiempo se define como la “duración de las cosas sujetas a mudanza” (RAE, 2018) pero también como la “magnitud física que permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro, y cuya unidad en el sistema internacional es el segundo” y como “parte de la secuencia de los sucesos”, entre otras acepciones.

Ambas condiciones suelen presentarse de manera estrechamente ligada. El propio Kant (1781) señalaría cómo ambas operan y establecen las condiciones mediante las cuales acceder a la percepción de los fenómenos:

“Espacio y tiempo son, por tanto, dos fuentes de conocimiento de las cuales a priori podemos extraer diferentes conocimientos sintéticos [...]. Ambas, tomadas juntas, son formas puras de toda intuición sensible y, por eso, hacen posibles proposiciones sintéticas a priori.” (Kant, 1781 p.144)

De la simbiótica conexión entre ambos conceptos, del espacio unido al tiempo, resulta el concepto de cronotopo. Mijail Bakhtin (1975) en su ensayo *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*, recurriría a la novela griega, la novela de aventuras costumbrista, la biografía y autobiografía antigua, la novela caballerescas o la obra *sui generis* de Rabelais para sus comentarios y estudios sobre este concepto en el que se pone de manifiesto la indisociable relación entre el tiempo y el espacio. En sus propias palabras, el cronotopo se refiere “a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.” (Bakhtin, 1975).

Los distintos cronotopos que señala Bakhtin en su ensayo se refieren a las uniones de los espacios y tiempos que se desarrollan en las obras analizadas, no a las condiciones en sí, sino a las manifestaciones que dichas condiciones posibilitan. Con esto se establece una doble concepción mental del espacio y el tiempo. Por un lado, aquella que supone al espacio y al tiempo como lienzos posibilitadores, externos y totales, en los cuales se manifiesta la segunda concepción, aquella que alude a las concepciones concretas que se desarrollan gracias a la presencia de estas condiciones.

También es importante considerar otra doble vertiente en cuanto a la concepción del espacio. Ernst Cassirer (1975) diferenciaría entre espacio perceptivo y espacio orgánico, esto es, el espacio que resulta en nosotros del proceso de nuestra percepción y esta otra naturaleza externa y geométrica, un “espacio de la acción”, en palabras del propio Cassirer, homogéneo, universal y sistemático. Con esto se pone de manifiesto la diferencia entre el espacio que construimos mentalmente mediante nuestra percepción de ciertos estímulos sensoriales o de cierto conocimiento teórico y una naturaleza ontológica del espacio en sí mismo.

Las complejidades del espacio, tanto en su propia naturaleza como en su interdependencia con el tiempo, configuran y determinan aspectos fundamentales de la narrativa, posibilitando ciertas realidades e imposibilitando otras. Aunque no conviene olvidar esta estrecha relación con el tiempo, en el análisis narrativo suele primar la presencia del elemento espacial, en cuanto que es en este dónde “cristaliza, se vuelve concreta y tangible, la acción narrativa”. (Garrido Domínguez, 1996. p.210) Pero, ¿cómo se perciben estos espacios narrativos? ¿Y cómo se diferencian, no solo los espacios narrativos de nuestros espacios, sino también, como se diferencian los espacios narrativos contenidos entre las distintas posibilidades narrativas?

Para aquel que lee un relato los espacios se presentan como construcciones abstractas basadas en descripciones. Al receptor se le indican unas características o unas referencias y mediante estas construye una imagen mental. Cada palabra elegida dirige esa imagen mental, que acaba por connotarse y semiotizarse. Incluso cuando los espacios dentro de las representaciones remiten a espacios reales, no suponen una traslación literal y mimética de este espacio real, sino que conforman la creación de un espacio distinto que pertenece al mundo contenido en la obra. Las distintas elecciones, connotaciones y signos que se usan en la obra en cuestión acaban por crear un espacio narrativo, un marco que no solo sirve de arquitectura para el espacio en que

sucede la obra, sino que también impregna al resto de elementos constituyentes con una cierta atmosfera y tono, mediante los cuales dirigir la percepción y la reconstrucción mental del receptor.

Chatman (1990) separa la imagen abstracta construida por el receptor de los relatos orales o escritos frente a esta construcción concreta que se le presenta al espectador de una película. Aunque en ambos casos distintos receptores son provistos de la misma información (dos espectadores viendo la misma película, dos lectores leyendo las mismas palabras) el margen en la capacidad de construcción varía notablemente debido a la naturaleza concreta y fija de la imagen. La palabra esboza, señala y sugiere una serie de elementos, pero la palabra solo tiene capacidad para referir a la categoría que quiere enmarcar, por lo que las realidades que configura son mucho más volubles. Se establece un perímetro, pero dentro de este perímetro, el receptor tiene una cierta libertad para configurar el vacío y establecer las formas concretas que tomará la descripción que se le ofrece. El espacio literario se construye como una abstracción no análoga de la realidad a la que se refiere.

Sin embargo, tal y como afirma Piñeiro (1998) “Una característica importante del espacio del relato filmico es que este se ofrece bajo una imagen concreta” (p.374). El proceso es, en cierto modo, el inverso respecto a la construcción mental resultante de la información generada por una descripción. Si en una descripción verbal se nos establecen los límites en que podemos configurar nuestras abstractas imágenes mentales, en la imagen se nos ofrece una serie de elementos fijos cuyo grado de significación, relevancia y matices concretos caen hacia el aparato de nuestra recepción. Cuando se nos ofrece una imagen concreta nuestros mecanismos de recepción son los encargados de separar los componentes y con ellos hemos de construir la descripción que ha configurado dicha imagen. Citando a Bazin (1974) “La pantalla no es un simple rectángulo sino la homotética superficie del visor de su cámara. Es todo lo opuesto a un marco. La pantalla es una máscara cuya función no es la de ocultar la realidad sino la de revelarla.” (p. 89) La cámara ofrece una conversación entre la realidad que se intenta representar, la selección que el autor realiza de dicha realidad en aras de plasmar su visión concreta, la selección que realiza el espectador en su lectura y decodificación de estas selecciones y la danza que entre ambos surge al intentar comprender los mecanismos del otro: el director al intentar anticipar la visión de su espectador ideal y el espectador al intentar comprender y decodificar las intenciones de aquel que le ofrece la imagen. Esta conversación, sin embargo, viene contaminada por esa recurrencia a descripciones y conceptos marcados por los límites de la palabra. De la misma manera que una descripción mediante palabras acaba construyendo una imagen mental, también la lectura de una imagen acaba despojándose de su naturaleza como imagen, como realidad visual y sonora percibida directamente por los sentidos, para convertirse en una serie de códigos, signos y símbolos mentales.

Por un lado, esto establece un problema en cuanto a la independencia de la imagen secuencial como lenguaje que permita esa misma relación de construcción que señalábamos en el espacio literario. Este problema ha sido señalado por académicos como Christian Metz (1971) y cineastas como Robert Bresson (1975) o Stan Brakhage (1960), al que citamos a continuación:

“Imagina un ojo que no esté dominado por las leyes de perspectiva fabricadas por el hombre, un ojo que no esté sesgado por la lógica composicional, un ojo que no responde al nombre de todo, sino que ha de conocer cada objeto que encuentra en la vida mediante la aventura de la percepción. ¿Cuántos colores hay en la hierba para el bebé que se arrastra inconsciente de la palabra verde? ¿Cuántos arcoíris puede la luz crear en el ojo sin tutorizar? ¿Cómo de sensible a las variaciones en las olas de calor puede el ojo llegar a ser? Imagina un mundo vivo con objetos incomprensibles y resplandeciente con una variedad sin fin de movimiento e innumerables gradaciones de color. Imagina un mundo anterior al principio en que fue el verbo.” (Brakhage, 1960 p)

Los objetos y realidades contenidas en la imagen remiten a la palabra y la palabra remite a conceptos y construcciones mentales, señalan hacia la construcción de un contenido interno, un significado, alejándose de la mera percepción directa de aquello que simplemente es y no representa a otra cosa. Esto dificulta las posibilidades de la constitución de un lenguaje cinematográfico independiente, ya que está contaminado tanto por la tendencia a la simple mimesis de lo representado como por obligación gravitacional de la representación del concepto contenido en la palabra, pero también revela esta relación que expone a lo contenido en la imagen como signo y símbolo de realidades conceptuales más allá de la mera representación literal de aquello a lo que refieren.

En todo caso, con sus diferencias y similitudes, tanto en el espacio literario como en el cinematográfico, el emisor esculpe un espacio simbólico que trasciende el mero escenario en el que se disponen los elementos narrativos. En su *Teoría de La Narrativa (De theorie van vertellen en verhalen, 1990)*, Mieke Bal pone un ejemplo al hablar sobre el contenido y la función del lugar y el espacio: “Cuando cierto acontecimiento se sitúe en Dublín, significará algo distinto para el lector que conoce bien la ciudad que para el que sólo sepa que Dublín es una gran urbe” (p.103). Esta indicación del margen de referencia compartido por el receptor no solo implica una variación en el reconocimiento y la construcción mental del espacio narrativo, sino también en la construcción de un espacio simbólico que va más allá de servir al marco de la acción.

El espacio simbólico difumina las fronteras espaciotemporales de lo que está explícitamente contenido en la obra para aludir, sugerir o indicar la posibilidad de sus potenciales extensiones, evocando ideas o sensaciones que guían al receptor en su decodificación. Entre estas extensiones destaca no solo aquella que señala a los espacios que, sin revelarse en la obra, se infieren por una lógica espacial coherente - tanto respecto a nuestra concepción de los espacios como respecto a la información tonal, temática y narrativa que la obra ofrece – sino también aquella que desdibuja la frontera entre el espacio narrativo y nuestro propio espacio efectivo, tendiendo un puente de identificación entre lo contenido en la obra y la propia experiencia del lector. Como señalaba Cassirer en su distinción entre el espacio perceptivo y el orgánico, esto es, entre la naturaleza propia del espacio y nuestra percepción del mismo, en este espacio simbólico se produce una separación similar. Para el receptor con un marco cultural compartido con el emisor, la decodificación y construcción de este espacio simbólico será más rica en matices, por lo que la percepción de lo que el espacio narrativo quiere transmitir en su construcción será más cercana cuanto mayor capacidad tenga el receptor de identificar los códigos y los signos inscritos en estos códigos que se imprimen en el espacio.

Esta voluntad de retroalimentación entre lo ofrecido por la obra y el margen que se le cede al lector para que pueda complementar y trazar paralelismos con sus propios conocimientos abre una serie de interesantes posibilidades de cara a la representación del espacio en la narrativa, ya sea literaria como cinematográfica. Este espacio simbólico hace que, como en *La Casa de Hojas* (*House of Leaves*, 2000) de Mark Z. Danielewski, la casa sea más grande por dentro que por fuera, trascendiendo las fronteras geométricas de su disposición física para expandirse más allá de lo puramente presente en el espacio orgánico. La citada *House of Leaves* es uno de los ejemplos paradigmáticos de la importancia de los espacios en la ficción del último siglo, donde la casa no solo funciona como marco donde sucede la acción, sino que su posición como signo se hace explícita por parte del autor y toma un lugar central en el desarrollo de la obra. Podríamos citar otros ejemplos interesantes como *El Mar De Las Sirtes* (*Le Rivage des Syrtes*, 1951) de Julien Gracq, *El Desierto de los Tártaros* (*Il deserto dei Tartari*, 1940) de Dino Buzzati, *Más de un Siglo Dura el Día* (*И дольше века длится день*, 1980) de Chinguiz Aitmatov o *Las Ciudades Invisibles* (*Le città invisibili*, 1972) de Italo Calvino que ponen de manifiesto esta importancia del espacio en cierta narrativa reciente (Gullón, 1980) y la dimensión que adquiere como espacio simbólico al ser tratado como elemento de ubicua presencia y marcada relevancia temática. Esta presencia se hace evidente también en el cine, especialmente en obras como *Taipei Story* que ponen a la ciudad en primer y frontal término. Para un mundo globalizado e industrializado cada vez más alejado de lo rural y más inmerso en lo urbano, obras como esta establecen un puente claro para la configuración del receptor respecto a estos extensos y complejos espacios simbólicos que suponen, en gran parte, un espejo del propio contexto espacial en que se mueven dichos receptores.

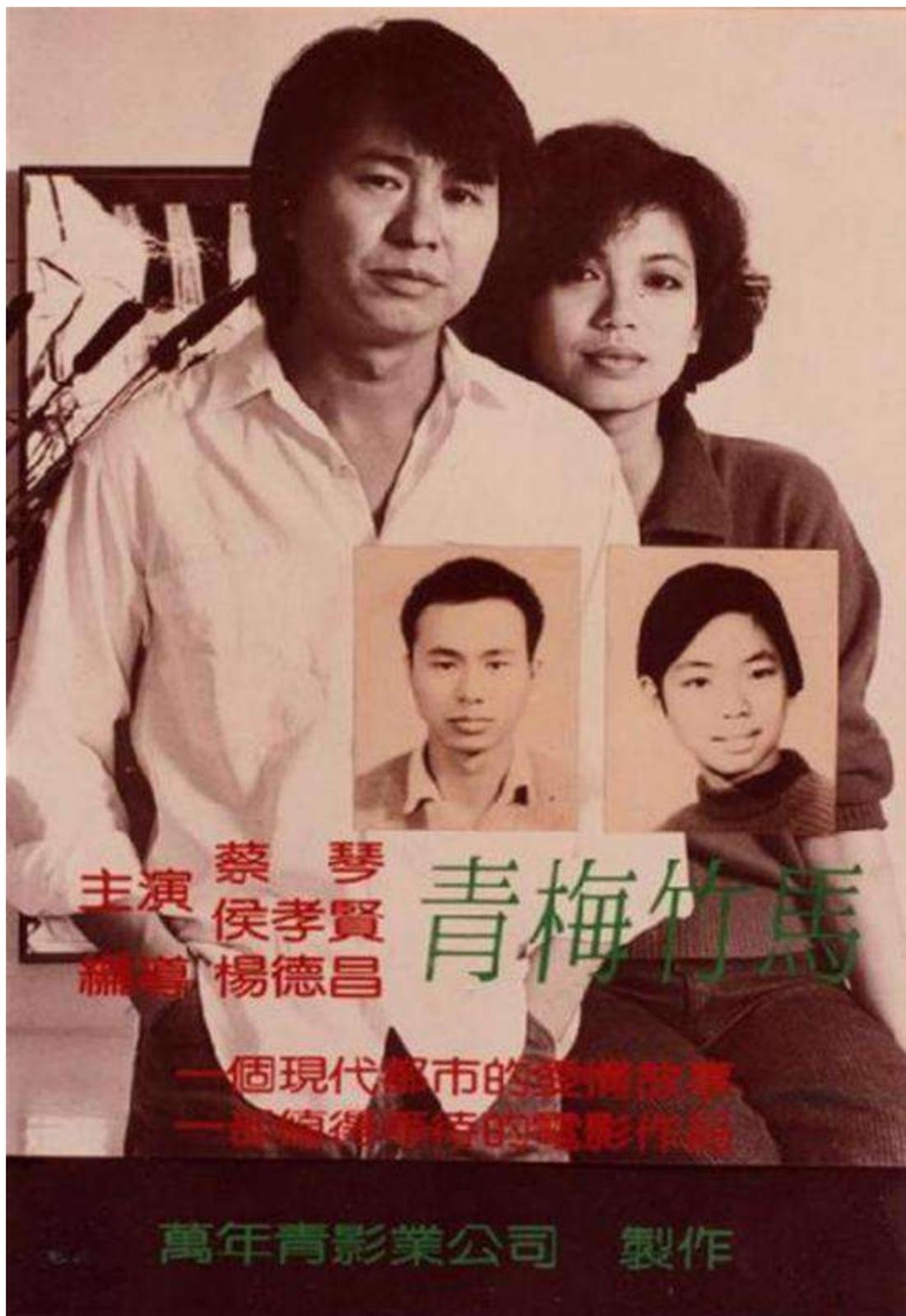
Una última dimensión a considerar en cuanto a la configuración de estos espacios simbólicos tiene lugar fuera del texto. Autores como Valera (1998) señalan una interesante construcción urbana estrechamente relacionada con la representación mediada, la solidificación de ciertas visiones de la ciudad y la identificación social de sus habitantes. En la propia configuración de las ciudades, gracias a ciertas decisiones de urbanismo, arquitectura o a la exhibición de ciertos elementos culturales o artísticos (esculturas o nombres de calles, por citar algunos ejemplos), también se configuran, visibilizan e invisibilizan unos modelos concretos de legitimación cultural que propician la identificación de grupos e individuos con aquellas realidades que quedan señaladas por dichas decisiones. Se construye un espacio simbólico que transmite al habitante una cierta configuración mental de la propia ciudad en que habita. La construcción de esta ciudad simbólica influye en la percepción que el habitante tiene de su ciudad, así como en su posterior identificación del espacio narrativo que se le presenta en una ficción que tenga lugar en una ciudad similar a la que habita o que conoce y, por lo tanto, también supone un factor de influencia en cuanto a la posterior reconstrucción del espacio simbólico que el texto pretende. Barber (2002) o Mennel (2008) han puesto de manifiesto esta compleja relación entre la arquitectura, el urbanismo, la ciudad y sus distintas representaciones en el cine. Los elementos que se asocian a la configuración – urbana, en este caso concreto – tanto en su presencia manifiesta en el cine como en su ausencia, acaban por solidificar, como señalaba Bal en su ejemplo, una imagen de la ciudad asociada a una serie de características que, para aquel que no esté profundamente familiarizado con el ente cultural que representan, acaban por supeditar este mapa creado con la intención de guiarnos y revelarnos unos elementos concretos de la ciudad por encima del territorio en que se mueven.

3.3.- Cuadro de análisis

La siguiente tabla recoge los elementos que serán examinados para recoger las muestras necesarias con las que establecer la arquitectura de la Taipéi presente en *Taipei Story*. Esta recogida de muestras tiene lugar a dos niveles: el nivel la unidad mínima cinematográfica, el plano, y el nivel de las estructuras resultantes de la concatenación de estos planos, las escenas y las secuencias. A su vez, en estos dos niveles se tienen en consideración tres ejes de acción estrechamente ligados entre sí: el eje de la representación, el eje del espacio representado y el eje el contenido de la representación.

	REPRESENTACIÓN	ESPACIO REPRESENTADO	CONTENIDO DE LA REPRESENTACIÓN
PLANO	<ul style="list-style-type: none"> - Tipo de Plano - Duración del plano 	<ul style="list-style-type: none"> - Tipo de espacio - Descripción del espacio - Presencia / Ausencia 	<ul style="list-style-type: none"> - Personajes que aparecen en el plano - Acciones que realizan los personajes. - Relaciones de los personajes con el espacio.
ESCENAS / SECUENCIAS	<ul style="list-style-type: none"> - Duración escena - Puesta en serie 	<ul style="list-style-type: none"> - Espacios definidos - Relaciones espaciales mediante la puesta en serie - Repetición y recurrencia de espacios 	<ul style="list-style-type: none"> - Personajes que intervienen en la escena. - Acciones que realizan los personajes.

IV.- ANÁLISIS ESPACIAL DE TAIPEI STORY (QING MEI ZHU MA, 1985)



Dirigida por Edward Yang / *Escrita por* Edward Yang, Hou Hsiao Hsien & Chu Tien Wen / *Fotografía de* Yang Wei Han / *Montaje de* Song Fanchen & Wang Qi Yang / *Música compuesta por* Edward Yang

Intérpretes: Tsai Chin, Hou Hsiao Hsien, Ko I Chen, Ko Su Yun, Wu Nien Jen, Lin Hsiu Ling, Chen Su Fang

4.1.- Sobre *Taipei Story* (*Qing mei zhu ma*, 1985)

Realizada en 1985, entre *That Day, On The Beach* (*Hai tan de yi tian*, 1983) y *Terrorizers* (*Kong bu fen zi*, 1986), *Taipei Story* (*Qing mei zhu ma*, 1985) supone el segundo largometraje en la trayectoria del director taiwanés Edward Yang. La película cuenta la historia de Lung y Chin, una joven pareja que vive en Taipéi, capital de Taiwán. En los primeros compases de la película, Lung y Chin están visitando un apartamento. Chin, que trabaja en una empresa que se dedica a la construcción y el desarrollo urbanístico, planea comprarlo con la intención de mudarse allí junto a Lung, a pesar de que la pareja aún no se encuentra casada ni comprometida. Sin embargo, un viaje de Lung a Estados Unidos para visitar a su hermana y un importante cambio en la dirección de la empresa de Chin que acaba por dejar a la mujer sin empleo empuja a la pareja hacia un camino de incertidumbre e inestabilidad que frustra la posibilidad de esta convivencia y acaba por romper la relación.

Taipei Story es una película de tensiones y dualidades, de conflictos humanos que surgen por la presencia simultánea de unas fuerzas contradictorias que están forzadas a ocupar un mismo espacio. Los personajes protagonistas de *Taipei Story* habitan una nación marcada por importantes procesos de cambio e inestabilidad histórica, una nación que fuerza a sus habitantes a mirar a un futuro de constante cambio y desarrollo a la vez que los obliga a respetar y conservar una fuerte herencia cultural. Para Lung, cuyos días de éxito como jugador de baseball han quedado detrás y no ofrecen ninguna esperanza de volver a repetirse, el futuro es un vasto desierto de monotonía y decepción. Para Chin, que ha crecido en un hogar patriarcal fuertemente marcado por el confucionismo, el futuro es una posibilidad de poder construirse a sí misma lejos de las reglas de una nación que la ha mantenido anulada en su adolescencia. Lung abraza el pasado en su rechazo al futuro. Chin abraza el futuro en su rechazo al pasado. No es la única contradicción que surgirá en la vida de la pareja. Lung, que ha pasado un tiempo fuera del país, acaba por expresar un deseo de quedarse en Taiwán. Chin, que ha pasado toda la vida en la isla, insta a su pareja a partir hacia Estados Unidos con la intención de comenzar una nueva vida. Ambos están buscando lo mismo; un sentido de pertenencia, de propósito, de identidad, pero lo buscan en direcciones opuestas, fruto de las distintas circunstancias que han moldeado a ambos.

Las tensiones no se limitan simplemente a la relación de la pareja, también aparecen en las relaciones que ambos integrantes presentan con el resto de miembros de sus círculos sociales. Lung tiene una fuerte relación con el padre de Chin, hombre tradicional y acosado por las deudas. La relación de este hombre con su hija es completamente distinta debido a su visión patriarcal y jerárquica que desplaza y aliena no solo a su hija mayor, sino también a su esposa. La relación de Lung con su propia familia también presenta importantes diferencias: su hermana y su madre viven lejos de la isla, en los Estados Unidos, y Lung solo las visita ocasionalmente. Poco se comenta sobre su padre, más allá de una oportuna visión para los negocios que ha permitido a Lung vivir una vida suficientemente acomodada. Estas ramificaciones y complejas estructuras sociales son una constante no solo en *Taipei Story*, sino en toda la obra de Yang. Para Yang, los personajes y las relaciones que estos establecen entre sí son un mar de ecos y variaciones, un caleidoscopio de recurrencias que permiten observar las distintas reacciones que cada personaje presenta frente a deseos, anhelos, necesidades y situaciones comunes. Tanto Lung como Chin tienen amantes en *Taipei Story*. Esta necesidad de una relación cercana fuera

de la pareja posiblemente surja de un deseo común, pero en cada caso los matices convierten cada caso en una variación única y distintiva. Para Lung, la figura fuera de la pareja toma la forma de Gwan, antigua compañera de clase y amiga de Chin que vive un matrimonio frustrado en Japón. Para Chin, la relación surge con Ke, compañero de trabajo que trabaja expandiendo la urbe de Taipéi. La relación de Lung con Gwan es puramente platónica, un último lazo que conecta a ambos con un pasado frustrado. La relación de Chin con Ke es mucho más cercana, fruto de la ausencia de Lung. Cuando Chin llega tarde a casa, Lung reacciona con total indiferencia. Cuando Chin descubre que Lung ha visitado a Gwan en Japón, la mujer se muestra herida y expulsa a Lung del hogar común. Para Lung, la amistad se materializa en un antiguo compañero de equipo que vive en la más absoluta pobreza. Para Chin, la amistad se materializa en su hermana pequeña y su grupo de amigos, jóvenes que se reúnen en un edificio abandonado y se limitan a vivir en el momento, sin ningún deseo de propiedad ni estabilidad.

Estas complejas relaciones, que suponen uno de los más importantes pilares dramáticos de la obra, se encuentran estrechamente relacionadas con los espacios en que tienen lugar. Esta relación de cercanía entre las relaciones y los espacios que permiten y condicionan su desarrollo son uno de los motivos por los que se ha elegido el elemento espacial como columna principal para el análisis. Muchos de estos espacios ya han aparecido nombrados en este breve desarrollo del argumento y los personajes: el apartamento en que la pareja planea cimentar su relación, la huida de la casa familiar de Chin, el trabajo de esta en la empresa constructora, la herencia de Lung de la propiedad de su padre, la presencia de varias de sus relaciones fuera de la isla (Gwan en Japón, su familia en Estados Unidos) o el edificio abandonado en que la hermana de Chin se reúne con sus amigos. De la misma manera en que el espacio, como condición preexistente, posibilita los desarrollos de las concreciones de los espacios físicos, estos espacios físicos concretos posibilitan y determinan las acciones y reacciones que se presentan en la obra. El apartamento en venta posibilita no solo su adquisición, sino también su modificación y conversión en un hogar que expresa el desarrollo concreto que busca Chin. El edificio abandonado posibilita no solo la reunión de los amigos de la hermana de Chin, sino que también los empuja a considerar dicho espacio como transitorio y ajeno, no una propiedad que mantener y modificar, sino un lugar de reunión común y alejado del egoísmo marcado por la modificación del individuo. La herencia de la vieja casa de Lung no es solo un activo que le permite, potencialmente, venderlo y usar el capital recibido para empezar una nueva vida en otro lugar, sino que también es un recordatorio de un privilegio heredado, un privilegio que lo precede y al que está ligado no solo histórica, sino también económicamente. Los espacios no son solo, por lo tanto, mero escenario donde situar la acción, sino también condicionantes y catalizadores de las acciones y decisiones que se les presentan a los personajes, materializaciones y caminos de las posibilidades que se abren ante ellos.

Establecer las relaciones entre los espacios que aparecen en *Taipei Story* y su influencia en el desarrollo dramático de la película, así como su relación con los personajes es el objetivo principal del análisis que a continuación se presenta. Usando la tabla de análisis que se ha estructurado anteriormente, analizaremos la aparición y la importancia de estos espacios, su relevancia y su presencia, así como la presencia de los personajes en dichos espacios, su historia común y su relevancia dramática y narrativa. Usando estos datos y atendiendo al desarrollo narrativo y a las acciones de los personajes, se irá estableciendo y explicitando la relación que guardan con los personajes, así como la importancia narrativa y dramática que tiene dicha

relación en el desarrollo de la película. El objetivo final de este método es el de establecer de la manera más objetiva y fidedigna posible cuales son las formas que adquieren la visión manifiesta que Edward Yang presenta aquí de la ciudad de Taipéi, atendiendo en la menor medida posible a conclusiones e interpretaciones personales. De esta manera, se trata de establecer como punto de principal relevancia el contenido explícito que se presenta en la película y revelar, también, su relación con el complejo contexto social, histórico, político y económico de la isla. Mediante esta mirada a los planos de la obra, a las formas concretas que presenta el espacio en *Taipei Story* y a la función que estos espacios realizan dentro de la construcción narrativa y dramática de la película, se podrá establecer posteriormente las relaciones y las funciones que se construyen tanto en la posterior puesta en serie como, finalmente, en el conjunto total de la obra.

La intención es una separación de las partes que revelen con claridad el funcionamiento del conjunto, una visibilización de lo que está contenido que facilite la posterior conexión con los elementos contextuales que han influido en dicha construcción. De esta manera se intentará dilucidar cuál es la visión concreta de Taipéi que se presenta en *Taipei Story*, es decir, aquella que corresponde a la intención de Yang al realizar su obra, aquella que alude al uso concreto que hace de los espacios y de la representación de estos espacios, definiendo y delimitando la visión que Edward Yang pretende construir de la ciudad, de sus habitantes y de la relación que estos guardan con el espacio que habitan.

4.2.- Recogida de datos

SECUENCIA PRIMERA: Chin compra el apartamento.

De 00:00:45 a 00:04:53 // 20 Planos

REPRESENTACION:

Tipo de planos: Plano general (8) Plano medio (4) Primer Plano (3) Plano detalle (4)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION:

Personajes que intervienen en la secuencia: Lung, Chin, empleado de la compañía telefónica.

Acciones que realizan los personajes: Chin y Lung recorren el apartamento, observándolo antes de comprarlo. Lung comenta sobre el coste de acondicionar el espacio. Chin hace planes de distribución y, posteriormente, decora el espacio.

Relaciones de los personajes con el espacio: Chin y Lung muestran interés en el espacio. Chin acaba adquiriéndolo y acondicionándolo posteriormente, convirtiéndolo en su apartamento.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Apartamento de Chin, rellano del edificio, calles de Taipéi.

Descripción del espacio: El apartamento de Chin se presenta primero como un espacio austero, deshabitado y sin terminar de construir. No muestra decoración alguna. Una vez Chin adquiere y ocupa el apartamento, el espacio cambia. La mujer decora las distintas estancias y mantiene el apartamento limpio, aunque abarrotado de diversos objetos que dan al apartamento una apariencia de ligero, pero visible desorden.

SECUENCIA SEGUNDA: Chin en la oficina.

De 00:04:53 a 00:08:18 // 12 Planos

REPRESENTACION:

Tipos de planos: Plano general (5) Plano medio (6) Primer plano (1)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION:

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin, Ke, Ms. Mei, diversos empleados de la compañía donde Chin trabaja, nuevos miembros de la dirección de la empresa.

Acciones que realizan los personajes: Chin trabaja en su oficina, coge el teléfono y se dirige a la oficina de Ke. Ke observa desde su despacho a la nueva junta directiva de la empresa. La nueva junta directiva se reúne y se mantiene a la espera. Chin y Ke hablan mientras pasean por los pasillos exteriores del edificio.

Relaciones de los personajes con el espacio: Tanto Chin como Ke trabajan dentro de este edificio. La nueva junta directiva se ha dirigido al edificio con la intención de comunicar a los empleados la nueva dirección de la empresa.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Edificio de oficinas, Pasillos exteriores del edificio, calles de Taipéi, espacio en obras.

Descripción del espacio: La oficina de Chin es amplia y está separada del resto del espacio de trabajo por una pared de cristal. La sala donde se encuentran el resto de trabajadores consiste en un espacio abierto donde se disponen varios despachos. Plantas de interior decoran la estancia. Grandes ventanales permiten la visión de la ciudad alrededor del edificio. La oficina de Ke está situada frente a la sala de reuniones donde se encuentran los miembros del nuevo comité directivo. El desorden es mayor en el despacho del hombre que en el de Chin. Alrededor del edificio se disponen una serie de pasillos que conectan las distintas alas y sectores del edificio.

SECUENCIA TERCERA: Lung en el campo de baseball

De 00:08:18 a 00:11:05 // 15 Planos

REPRESENTACION:

Tipos de planos: Plano general (9) Plano medio (4) Primer plano (2)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION:

Personajes que intervienen en la secuencia: Lung, Mr. Lai, jugadores del equipo infantil de baseball.

Acciones que realizan los personajes: Lung conduce por una calle con tráfico de Taipéi. Se acerca hasta el campo de baseball, donde Mr. Lai entrena a un grupo de niños. Los niños juegan al baseball.

Relaciones de los personajes con el espacio: Los niños realizan su entrenamiento en el campo de juego. Mr. Lai, que ha sido entrenador durante gran parte de su vida, los observa y les da indicaciones. Lung llega tarde debido al tráfico. El campo de baseball es el mismo en que él entreno cuando aún era jugador de baseball, durante su adolescencia.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Calles de Taipéi, vehículo de Lung, campo de baseball de la escuela.

Descripción del espacio: Las calles de Taipéi se distribuyen de manera compleja y entrelazada, con multitud de tráfico dirigiéndose en todas direcciones. Los edificios se agolpan a los lados de las calles. El campo de baseball pertenece a una escuela. Está equipado para poder entrenar correctamente (bases, redes, delineaciones sobre el suelo) pero no presenta gradas ni espacio para el público. La arena del suelo está mojada.

SECUENCIA CUARTA: Chin sale de la oficina

De 00:11:05 a 00:12:48 // 6 Planos

REPRESENTACION:

Tipos de planos: Plano general (3) Plano medio (3)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION:

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin, Lung.

Acciones que realizan los personajes: Chin sale del edificio donde trabaja y observa el tráfico. Lung la espera en su coche. Ambos conversan de camino a la casa de los padres de Chin, en el interior del vehículo

Relaciones de los personajes con el espacio: Chin está saliendo del edificio donde trabaja. Lung la espera dentro de su vehículo, al otro lado de la calle.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Edificio de oficinas, calles de Taipéi, vehículo de Lung.

Descripción del espacio: La calle de Taipéi vuelve a representarse como desbordada por el tráfico. Chin sale del edificio a través de una puerta giratoria de metal y cristal que deja ver el interior del edificio. Grandes ventanales en la fachada también permiten ver el interior.

SECUENCIA QUINTA: El hogar familiar de Chin.

De 00:12:48 a 00:20:09 // 38 Planos

REPRESENTACION:

Tipos de planos: Plano general (15) Plano medio (17) Primer plano (1) Plano detalle (5)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION:

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin, Lung, Ling, padre de Chin, madre de Chin, abuela de Chin

Acciones que realizan los personajes: Chin observa viejos recuerdos en su habitación. Lung espera en una sala de visitas. El padre de Chin llega a casa y habla con Lung. Lung y el padre de Chin cenan. Chin les trae la bebida.

Relaciones de los personajes con el espacio: La casa pertenece a los padres de Chin y es el lugar donde la joven ha pasado la mayor parte de su vida, hasta su reciente emancipación.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Casa de los padres de Chin, Mercado callejero.

Descripción del espacio: Este nuevo espacio contrasta fuertemente con los interiores que han aparecido hasta el momento. Su aspecto es tradicional, en oposición a los elementos modernos del apartamento de Chin o las oficinas de trabajo. La madera predomina sobre el metal y el vidrio. El suelo carece de lustre, hay manchas de humedad y grietas en las paredes. El espacio en general se muestra mucho más envejecido. El flujo de los espacios se presenta también fragmentado y difuso, como en localizaciones anteriores. Las distintas estancias permean unas con otras, los pasillos se abren y conectan habitaciones que presentan un bajo nivel de hermetismo. Ventanas translucidas permiten una cierta visión entre distintas estancias. Otro dato destacable es el grado mayor de oscuridad que presenta la casa. La iluminación es peor, menos potente que en otras localizaciones.

SECUENCIA SEXTA: Chin dimite

De 00:20:09 a 00:21:37 // 7 Planos

REPRESENTACION:

Tipos de planos: Plano medio (7)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION:

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin, nuevo director de la empresa.

Acciones que realizan los personajes: Chin y el nuevo director de la empresa se reúnen en el despacho de este para hablar de la nueva estructura de la compañía. Chin decide dimitir.

Relaciones de los personajes con el espacio: La oficina pertenece al nuevo director. Chin se encuentra en ella sabiendo que pertenece a una figura de mayor rango que ella y que esta figura no conoce su posición dentro de la compañía.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Edificio de oficinas

Descripción del espacio: La secuencia tiene lugar casi al completo dentro del despacho de un superior de Chin. El aspecto de este espacio se muestra continuista y coherente respecto al resto del edificio de oficinas, con una dominancia del metal y el vidrio que permiten ver el resto del edificio.

SECUENCIA SEPTIMA: De vuelta al apartamento

De 00:21:37 a 00:24:06 // 9 Planos

REPRESENTACION:

Tipo de planos: Plano general (5) Plano medio (1) Primer plano (2) Plano detalle (1)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin

Acciones que realizan los personajes: Chin vuelve a casa e intenta contactar con Ms. Mei por teléfono.

Relaciones de los personajes con el espacio: Chin se encuentra en su apartamento, pasando tiempo tras perder su trabajo.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Ninguno.

Espacios recurrentes: Apartamento de Chin, calles de Taipéi

Descripción del espacio: La habitación de Chin y la sala de estar se configuran como los espacios más relevantes dentro del apartamento de Chin. La mayoría de los elementos ya han hecho acto de presencia y su importancia se confirma con cada nueva aparición. Destacan las puertas de cristal que dan al balcón y la decoración de la casa, consistente en cuadros enmarcados en las paredes, algunas plantas de exterior, así como un mobiliario austero, pero con suficiente presencia como para hacer que la casa no se sienta vacía.

SECUENCIA OCTAVA: Noche en Taipéi

De 00:24:06 a 00:27:58 // 19 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (6) Plano medio (8) Primer plano (1) Plano detalle (4)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Lung, Chin, Ke, dueño del bar de karaoke, hombre que canta.

Acciones que realizan los personajes: Chin llama por teléfono a Lung. Lung entra en el bar de karaoke junto a varios amigos. Ke trabaja en su despacho. Chin se encuentra con Ke y ambos salen a cenar algo en un bar callejero.

Relaciones de los personajes con el espacio: Lung no se encuentra en su apartamento. El hombre está en un bar de karaoke al que acudirá en diversas ocasiones a lo largo de la película. Chin busca a Ke en su despacho, el espacio en el que pasa la mayor parte del tiempo. Más tarde, Chin y Ke se dirigen a un bar callejero para tomar algo juntos.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Apartamento de Lung, bar de karaoke, bar callejero.

Espacios recurrentes: Apartamento de Chin, edificio de oficinas

Descripción del espacio: El apartamento de Lung se muestra oscuro y con una marcada separación respecto al exterior, bloqueando las vistas de las calles de Taipéi con el uso de persianas y cortinas. El apartamento del hombre se muestra ampliamente decorado. Aun así, Lung no se encuentra en su interior. El interior del bar de karaoke está constituido por varias estancias interconectadas, entre ellas la barra y una sala con una pista donde cantar. Tras la pista destaca una pared compuesta por tiras de cristal espejado donde se refleja el resto de la sala. El bar callejero se presenta distante y difuso, se dan pocos detalles concretos de este espacio.

SECUENCIA NOVENA: Ke llega a casa

De 00:27:58 a 00:29:43 // 7 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (4) Plano medio (3)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Ke, esposa de Ke

Acciones que realizan los personajes: Ke llega a casa. Su mujer termina de preparar la comida y se la sirve. En la habitación, la esposa de Ke lee mientras el hombre intenta dormir.

Relaciones de los personajes con el espacio: El apartamento pertenece a este matrimonio. En él están criando a una hija que permanece fuera de plano.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Apartamento de Ke

Espacios recurrentes: Ninguno

Descripción del espacio: El apartamento de Ke presenta un aspecto marcadamente minimalista. Las paredes son blancas y carecen de decoración y el mobiliario brilla por su ausencia, optando solo por aquellos elementos que son de marcada necesidad. Contrasta fuertemente con el aspecto descuidado de la oficina de Ke.

SECUENCIA DECIMA: Chin y Lung se encuentran en el apartamento

De 00:29:43 a 00:36:51 // 15 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (4) Plano medio (3) Primer plano (5) Plano detalle (3)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin, Lung

Acciones que realizan los personajes: Chin sale del ascensor, abre la puerta de casa y entra en el apartamento. Lung mira unos viejos videos en el televisor. Chin y Lung conversan, primero en la cama, luego en la sala de estar.

Relaciones de los personajes con el espacio: Chin es la dueña del apartamento. Se encuentra a Lung dentro, viendo el televisor, sentado sobre su cama. Tanto el ascensor como el rellano del edificio son espacios de paso y de propiedad común. Esta propiedad común, lejos de crear una cierta comunidad entre los copropietarios, presenta una marcada distancia respecto a aquellos que transitan por él.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Ascensor

Espacios recurrentes: Rellano del edificio, apartamento de Chin

Descripción del espacio: El interior del ascensor es pequeño, aunque no lo suficiente como para resultar opresivo. A pesar del aspecto moderno que este presenta desde fuera, con el marcador electrónico y las puertas correderas metálicas, el interior del ascensor está lleno de pintadas. No demasiados elementos destacan del rellano que da acceso a los distintos apartamentos del edificio. Es un espacio completamente impersonal, meramente funcional.

SECUENCIA UNDECIMA: Viejos espacios, nuevos espacios

De 00:36:51 a 00:40:29 // 22 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (7) Plano medio (11) Plano detalle (4)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin, Lung, Ling, Ms. Mei, compañero de la tienda de Lung, amigos de Ling.

Acciones que realizan los personajes: El compañero de la tienda de Lung hace inventario. Lung descansa en su escritorio. Chin y Ms. Mei conversan mientras toman té.

Relaciones de los personajes con el espacio: La tienda pertenece a Lung. Su compañero es quien parece realizar la mayor parte del trabajo. No sabemos la relación que tienen las mujeres con la cafetería. El edificio abandonado es el lugar donde Ling se reúne con sus amigos. Ling llama a Chin para que se reúna allí con ella para pedirle dinero.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Viejos edificios, tienda de Lung, cafetería, edificio abandonado

Espacios recurrentes: Calles de Taipéi

Descripción del espacio: La secuencia comienza con una sucesión de fachadas de edificios antiguos. Las fachadas se muestran ennegrecidas y cubiertas de suciedad, humedad y grietas, fruto del paso del tiempo. Musgo y malas hierbas crecen sobre la piedra. También pueden observarse elementos modernos como cables del tendido eléctrico. La tienda textil de Lung está situada en un local de un polígono industrial. Presenta un aspecto sencillo pero ordenado y elegante. Telas de colores se disponen en diversos muebles de madera nueva y resplandeciente. La puerta del local está abierta y a través de ella puede verse la calle del polígono industrial. Al fondo del local se encuentran un par de escritorios. Uno de ellos pertenece a Lung. Tras el escritorio, una pared de azulejos blancos. Chin y Ms. Mei se encuentran en una suerte de cafetería. A través de unos ventanales, al lado de las mujeres, pueden verse las calles de Taipéi. En el edificio abandonado, el espacio se encuentra abierto, sin mobiliario y plenamente iluminado gracias a los grandes ventanales que rodean la construcción. Diversas pintadas se suceden por las paredes. Desde este edificio pueden verse distintos elementos de las calles de Taipéi como el tráfico, los grandes edificios de la ciudad o los carteles luminosos de publicidad.

SECUENCIA DUODECIMA: Juegos y dinero

De 00:40:29 a 00:41:51 // 7 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (2) Plano medio (4) Plano detalle (1)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Lung, Mr. Lai, padre de Chin

Acciones que realizan los personajes: Mr. Lai y el padre de Chin juegan al xiangqi mientras Lung los observa. Lung abandona la casa y el padre de Chin lo sigue para hablar con él en privado

Relaciones de los personajes con el espacio: Mr. Lai y el padre de Chin juegan en la sala de espera de la casa de este último. El padre de Chin habla con Lung frente a la casa, en el exterior inmediato de esta.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Ninguno

Espacios recurrentes: Casa de los padres de Chin

Descripción del espacio: Durante el día, la casa de los padres de Chin se muestra notablemente más luminosa que durante la noche. La luz natural está mejor aprovechada que la luz artificial a la que recurren en la noche. El aspecto tradicional y envejecido de la casa sigue siendo más que evidente. En el porche destaca una sobreabundancia de elementos que raya en el desorden, destacando la multitud de plantas y jaulas con pájaros, elementos que dan cierta vida al espacio y lo alejan de la calculada frialdad de espacios más marcados por la modernidad.

SECUENCIA DECIMOTERCERA: Un viejo amigo

De 00:41:51 a 00:44:47 // 11 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (4) Plano medio (6)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Lung, viejo amigo de Lung, hijas del viejo amigo de Lung

Acciones que realizan los personajes: Lung conduce. Se detiene en la carretera y se baja del vehículo debido a la insistencia de un taxi que conduce un viejo amigo. El viejo amigo lo lleva su casa.

Relaciones de los personajes con el espacio: Lung se encuentra dentro de su vehículo cuando se encuentra con su viejo amigo, que está conduciendo un taxi tras él. Después de detenerse en la carretera, los hombres van a la casa del amigo de Lung y conversan en el comedor, observados por las tres hijas del hombre.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Casa del viejo amigo de Lung

Espacios recurrentes: Vehículo de Lung, calles de Taipéi

Descripción del espacio: La casa del viejo amigo de Lung es un espacio pequeño, humilde, oscuro y ruinoso. Manchas de humedad y grietas cubren las paredes. Apenas unas sillas y una mesa decoran la estancia. Solo los viejos trofeos de baseball del hombre dan algo de lustre a la estancia. El nivel económico del hombre es muy bajo y el espacio así lo refleja, tanto por su condición como por la ausencia de elementos superfluos en su interior. Esta diferencia en el nivel económico respecto a Lung o Chin también se observa en la calle, donde las rejas están oxidadas, los cristales sucios o rotos y diversas marcas de papel y pegamento cubren las paredes.

SECUENCIA DECIMOCUARTA: Mujeres

De 00:44:47 a 00:47:15 // 9 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (2) Plano medio (5) Plano detalle (1)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin, Ling, Madre de Chin, Padre de Chin, Abuela de Chin

Acciones que realizan los personajes: Ling habla a su abuela sobre Japón

Relaciones de los personajes con el espacio: Las cuatro mujeres habitan en la casa, aunque ahora Chin tenga su propio apartamento. El padre se permite cantar por los pasillos, bebido, a pesar de estar sumiendo a la familia en la deuda. Mientras, la madre de Chin intenta no llorar y no decirle nada a su hija de los problemas. Chin entra en el banco a sacar dinero, sola. Su madre la espera en la calle. Chin se aleja de su madre para hablar en una cabina telefónica mientras que la mujer pide ayuda para encontrar la parada del autobús.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Banco

Espacios recurrentes: Calle de Taipéi, Casa de los padres de Chin

Descripción del espacio: La casa de los padres de Chin vuelve a presentarse como un lugar oscuro y anticuado, donde la madera ocupa la parte central de la construcción. Un único plano sirve para establecer el banco, que se encuentra más cercano a las configuraciones modernas del apartamento de Chin o del edificio de oficinas, con las paredes blancas, un aspecto minimalista y ordenado con el que mantener una distancia respecto a los clientes y la presencia de unas puertas de cristal que permiten ver el exterior. Mientras que la calle se presenta llena de gente y de tráfico, se introduce un elemento que sirve para separar a Chin de su madre: una cabina de teléfono.

SECUENCIA DECIMOQUINTA: Dardos.

De 00:47:15 a 00:52:40 // 23 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (4) Plano medio (17) Plano detalle (2)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Lung, Chin, Allen, amigos de Chin

Acciones que realizan los personajes: Chin y sus amigos se encuentra bebiendo en una mesa del bar. Lung llega algo más tarde, entra y se acerca a la mesa. Pasado un rato, Lung se levanta y va al baño. El hombre se acerca a una diana para jugar a los dardos, lejos de los amigos de Chin. Allen se acerca y comienza a competir con Lung. Lung y Allen acaban discutiendo y enfrascados en una pelea.

Relaciones de los personajes con el espacio: Lung se ha reunido con sus amigos en un bar para tomar unas copas y pasar un rato. Lung lleva algo más tarde y se une al grupo.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Bar

Espacios recurrentes: Ninguno

Descripción del espacio: Un bar moderno y elegante de madera oscura y paredes color crema. Billetes de diversos países decoran una de sus paredes, cerca del tocadiscos que da música al local. Chin y sus amigos están reunidos alrededor de una de las mesas del local. Muchas otras se disponen por la sala. En la sala destaca un pequeño pasillo, separado por finas columnas del resto de la estancia, en la que jugar a los dardos. En las paredes cuelgan multitud de anuncios de marcas extranjeras. Varias pintadas también pueden verse en las paredes.

SECUENCIA DECIMOSEXTA: Volviendo a casa de Lung

De 00:52:40 a 00:55:01 // 6 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (1) Plano medio (4) Primer plano (1)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Lung, Chin

Acciones que realizan los personajes: Chin y Lung entran en la casa. Lung se mira el rostro herido en un espejo. Luego, ambos personajes conversan sentados en la cama del hombre.

Relaciones de los personajes con el espacio: El apartamento pertenece a Lung. Chin lo visita por primera vez en la película, aunque se muestra familiar con el espacio.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Ninguno

Espacios recurrentes: Apartamento de Lung

Descripción del espacio: El apartamento de Lung vuelve a presentarse como un espacio más oscuro que el apartamento de Chin. También se presenta como un espacio con un mayor afán de mostrarse unitario.

SECUENCIA DECIMOSEPTIMA: La vieja casa

De 00:55:01 a 00:56:21 // 7 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (5) Plano medio (2)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Lung, Yang

Acciones que realizan los personajes: Yang y Lung se lanzan una bola de baseball mientras conversan en el salón de la vieja casa. Lung está sentado en un sillón. Yang está de pie, frente a él.

Relaciones de los personajes con el espacio: La vieja casa pertenece a Lung. Su padre la compró años antes y Lung la ha heredado. Ahora Lung quiere venderla para conseguir dinero e ir a Estados Unidos. Yang es el encargado de encontrar comprador para la casa.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Vieja casa perteneciente a Lung

Espacios recurrentes: Ninguno.

Descripción del espacio: Un gran salón sin muebles. La luz entra por las ventanas y por una puerta abierta. Algunos cuadros cuelgan sobre una de las paredes. El papel de las paredes está arrugado y humedecido. Aun así, la estancia se muestra amplia, cuidada y lujosa. El único mobiliario lo conforma el sillón en que Lung está sentado.

SECUENCIA DECIMOCTAVA: El parque frente a la casa

De 00:56:21 a 00:57:25 // 6 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (5) Plano medio (1)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin, Ling

Acciones que realizan los personajes: Chin lee apoyada contra la pared. Ling duerme en la cama de su hermana. Más tarde, Ling pasea por el parque mientras que Chin observa el exterior desde el balcón de su apartamento.

Relaciones de los personajes con el espacio: Chin se encuentra en su apartamento, pero deja a su hermana dormir en su cama. Ling pasea por el parque mientras que Chin se limita a observar el exterior desde su casa.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Parque frente al apartamento de Chin

Espacios recurrentes: Apartamento de Chin, calles de Taipéi

Descripción del espacio: El parque destaca por la inusual abundancia de árboles, un elemento que siempre se ha presentado de manera discreta. Aquí tienen un lugar central que oculta gran parte de los espacios concretos en que los niños juegan. Más tarde, cuando Chin observa el parque desde su balcón, los edificios de la ciudad de Taipéi vuelven a recobrar importancia y los árboles son apartados de este lugar central en la imagen.

SECUENCIA DECIMONOVENA: Un partido de baseball

De 00:57:25 a 00:58:26 // 11 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (9) Plano medio (2)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Lung, viejo amigo de Lung, equipo infantil de baseball

Acciones que realizan los personajes: Los niños juegan un partido de baseball mientras que Lung y su viejo amigo observan desde fuera del campo de juego.

Relaciones de los personajes con el espacio: Para el equipo infantil el campo de juego no es solo el espacio donde tiene lugar el partido, sino también parte la escuela en que estudian. Para Lung y su amigo, este espacio es la escuela donde estudiaron de niños y el campo donde entrenaron en sus tiempos como jugadores de baseball.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Ninguno.

Espacios recurrentes: Campo de baseball de la escuela

Descripción del espacio: A diferencia de la anterior aparición del campo de baseball, en esta ocasión, el partido se realiza ante público. Ya que la escuela no está acondicionada para el espectáculo, sino que está enfocada en el entrenamiento de los chicos, el público se dispone alrededor del campo, de pie sobre la arena. En esta ocasión destaca también la presencia marcada de los árboles plantados alrededor del terreno, un elemento que no estaría presente en un campo de baseball profesional.

SECUENCIA VIGESIMA: Llamada

De 00:58:26 a 01:01:04 // 10 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (2) Plano medio (3) Primer plano (4) Plano detalle (1)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin, Lung, Ke, Ling, amigos de Ling

Acciones que realizan los personajes: Lung observa un cuadro en el dormitorio de Chin. El hombre sale del apartamento y deja a Chin con su hermana y dos de sus amigos. Chin recibe una llamada. Ke habla con Chin por teléfono, desde una cabina.

Relaciones de los personajes con el espacio: Ni Lung ni Ling son dueños del apartamento de Chin. Sin embargo, Ling permanece en casa de su hermana y Lung sale de esta y decide pasar unos días en su propio domicilio, esperando una llamada de su cuñado. Tras esto, Ke llama a Chin desde una cabina de teléfono cuya localización no queda establecida.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Cabina de teléfono.

Espacios recurrentes: Apartamento de Chin.

Descripción del espacio: La sala de estar y la habitación vuelven a formar la parte visible del apartamento de Chin. El apartamento de la mujer otorga espacio a Ling y sus amigos, que se encuentran reunidos (junto a Chin) en la mesa de la sala de estar. Ke llama a Chin desde una cabina. En una secuencia anterior, Chin es separada de su madre en la calle cuando decide entrar en una cabina a hablar. Aquí, Ke se encuentra igualmente separado de la calle gracias a la cabina. La ciudad invade el espacio mediante diversas luces que aparecen reflejadas sobre el cristal de la cabina. Una vez el hombre sale de la cabina y vuelve a la calle, este se muestra desorientado y perdido.

SECUENCIA VIGESIMOPRIMERA: Deuda

De 01:01:04 a 01:04:18 // 14 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (2) Plano medio (3) Primer plano (9)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Lung, Chin, padre de Chin, acreedores

Acciones que realizan los personajes: Chin se dirige a casa de los padres de Chin con un maletín en la mano. Allí lo esperan el padre de Chin y unos acreedores, que preguntan al hombre sobre un cheque con el que el padre de Chin ha intentado pagar una deuda pendiente. En el apartamento de Chin, la mujer y Lung discuten sobre la decisión del hombre de prestar dinero al padre de Chin. Lung confiesa a Chin que preferiría que no abandonaran Taiwán.

Relaciones de los personajes con el espacio: Lung se dirige a la casa de los padres de Chin con la intención de ayudar al padre de su pareja con una deuda. Allí lo esperan el dueño de la casa y un grupo de acreedores. Luego, Lung y Chin discuten en el apartamento que pertenece a la mujer.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Ninguno

Espacios recurrentes: Calle de Taipéi, Casa de los padres de Chin, apartamento de Chin

Descripción del espacio: La sala donde los acreedores se reúnen ya ha aparecido en varias ocasiones: es la misma sala donde el padre de Chin y Mr. Lai jugaban y donde Lung se hallaba esperando. En el apartamento de Chin, la pareja discute en la sala de estar.

SECUENCIA VIGESIMOSEGUNDA: Apuestas

De 01:04:18 a 01:06:02 // 10 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (5) Plano medio (5)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Lung, hija mayor del viejo amigo de Lung, esposa del viejo amigo de Lung, mujeres en la casa de apuestas

Acciones que realizan los personajes: Lung va a visitar a su viejo amigo. Se encuentra a sus hijas solas en casa. Lung busca a la esposa de su amigo y la encuentra apostando en una pequeña casa de juegos. El hombre saca a la mujer de la casa por la fuerza.

Relaciones de los personajes con el espacio: Lung entra en casa de su amigo, que está abierta, y la encuentra vacía, con solo las niñas en el interior. Luego, va en búsqueda de la madre de las niñas, que se encuentra en una pequeña casa de juegos donde apuesta el dinero de la familia.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Casa de apuestas, callejón

Espacios recurrentes: Casa del viejo amigo de Lung

Descripción del espacio: Lung se adentra en la casa de su viejo amigo. El pasillo y las escaleras con las que se encuentra presentan el mismo aspecto ruinoso que el comedor en que se ha reunido con su amigo en anteriores ocasiones. Más tarde, Lung se dirige a buscar a la madre de las hijas de su amigo. La mujer se encuentra en una pequeña casa donde se reúnen con otras mujeres para jugar y apostar. Este espacio también es pequeño y modesto, pero se muestra menos opresivo y ruinoso que la casa del amigo de Lung. Está mejor iluminado, mejor decorado, ordenado y no muestra signos de deterioro visibles.

SECUENCIA VIGESIMOTERCERA: Gwan

De 01:06:02 a 01:14:46 // 30 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (9) Plano medio (17) Plano detalle (4)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Lung, Gwan, Chin, Ling, Mr. Lai, hijo de Gwan, compañero de Lung

Acciones que realizan los personajes: El compañero de Lung coge el teléfono en la tienda. Luego, avisa a Lung de la llamada. Lung se encuentra comiendo en un bar cercano. Lung se acerca a la casa de Mr. Lai, que está jugando con su nieto. Gwan, la madre del niño e hija de Mr. Lai se acerca hasta Lung. De noche, Lung y Gwan se acercan hasta la escuela donde estudiaron y conversan. Gwan sugiere a Lung que vayan a su apartamento, pero Lung rechaza la sugerencia. Mientras, Ling visiona unos anuncios televisivos japoneses en la habitación de su hermana. Chin le pregunta por las cintas. En el vehículo de Lung, Gwan y el hombre conversan. La mujer baja del coche y pregunta a Lung por su próxima visita a Japón.

Relaciones de los personajes con el espacio: Ling sigue pasando las noches en el apartamento de su hermana, viendo la televisión en el dormitorio. Chin hace algunas tareas domésticas en su apartamento. El compañero de Lung está trabajando en la tienda, coge el teléfono y avisa a Lung, que se encuentra comiendo en un bar cercano. El hombre se acerca hasta la casa de Mr. Lai, donde están Gwan y el hijo de esta. Lung y Gwan deciden ir a conversar a la escuela donde estudiaron en su juventud. La mujer le sugiere pasar la noche juntos, pero Lung se niega, así que Gwan vuelve a casa de su padre, sola.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Casa de Mr. Lai, Escuela

Espacios recurrentes: Tienda de Lung, calles de Taipéi, vehículo de Lung

Descripción del espacio: La casa de Mr. Lai presenta abundante decoración. Por la disposición de los elementos de la casa no es difícil inferir cierta comodidad económica en la familia. Las paredes están cubiertas por tablones de madera blanca, limpia, cuidada y elegante. A un lado del largo pasillo se encuentra un frontispicio en madera. Al fondo del pasillo están situadas unas ventanas por las que entra la luz. De noche, Lung y Gwan se trasladan hasta su vieja escuela. Es la misma escuela en la que está situado el campo de baseball en que los niños juegan en otras secuencias. La mayor parte del espacio permanece a oscuras y tranquilo, ya que, a estas horas de la noche, no hay nadie alrededor salvo Gwan y Lung. El único elemento claramente reconocible es un columpio en que Gwan se balancea.

SECUENCIA VIGESIMOCUARTA: Una separación.

De 01:14:46 a 01:17:59 // 10 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (4) Plano medio (6)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin, Lung, Ling

Acciones que realizan los personajes: Lung llega a casa de Chin. Ling está hablando por teléfono. Al ver entrar a Lung, la joven cuelga y abandona la sala. Chin abofetea a Lung por haberle mentado sobre su visita a Japón. Lung sale del apartamento. Chin arroja las pertenencias de Lung fuera del apartamento.

Relaciones de los personajes con el espacio: Chin sigue en su apartamento, junto a su hermana Ling, que cada vez parece presentar mayor comodidad y pertenencia dentro de este espacio. Lung tiene unas llaves de la casa que le dan acceso, pero tras la discusión con Chin, la mujer arroja las pertenencias de Lung fuera de la casa, exiliándolo de este espacio.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Ninguno

Espacios recurrentes: Ascensor, rellano, apartamento de Chin

Descripción del espacio: Como en otras apariciones del apartamento, es en la sala de estar donde se sitúa la acción. Tras la discusión, las pertenencias de Lung caen al rellano del edificio, un espacio intermedio sin ninguna muestra de decoración que lo personalice.

SECUENCIA VIGESIMOQUINTA: Otra visita al bar

De 01:17:59 a 01:21:04 // 7 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (4) Plano medio (3)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Lung, dueño del bar, compañeros de partida, mujer cantando en karaoke

Acciones que realizan los personajes: El dueño del bar lee un periódico. Varios hombres juegan en el interior del bar karaoke mientras una mujer vestida de rojo canta sobre el escenario. Lung se acerca y se une a la partida. La partida avanza, la mujer deja de cantar y observa a los hombres jugar. El dueño del bar duerme junto a la mesa de juego. Lung apuesta y pierde su vehículo. Lung vuelve a casa andando por la carretera, a oscuras. El hombre intenta detener a un taxi, pero no tiene éxito.

Relaciones de los personajes con el espacio: Tras ser expulsado de casa de Chin, Lung no se dirige a su apartamento, sino que pasa la noche en el bar de karaoke, apostando.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Carretera nocturna de Taipéi

Espacios recurrentes: Bar de karaoke

Descripción del espacio: Vuelve a aparecer el bar de karaoke. Lung pasa la noche en la sala con la pista sobre la que se canta. Allí, Lung y un grupo de hombres se reúnen alrededor de una mesa para jugar y apostar. Son los únicos ocupantes del espacio. Más tarde, Lung vuelve a casa andando por una carretera nocturna, apenas iluminada. Las luces de la ciudad asoman discretamente en el horizonte. Al contrario que en otras apariciones de la carretera, aquí el tráfico brilla por su ausencia.

SECUENCIA VIGESIMOSEXTA: Chin conoce a otro hombre.

De 01:21:04 a 01:26:11 // 23 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (12) Plano medio (8) Primer plano (1) Plano detalle (2)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin, Ling, Joven, amigos de Ling

Acciones que realizan los personajes: Chin deambula por una calle de Taipéi. Más tarde, la mujer se dirige al edificio abandonado en busca de su hermana. Allí se encuentra con un joven, uno de los amigos de Ling. El joven y Chin dan un paseo por la costa. De noche, Chin, Ling y los amigos de esta se reúnen en el edificio abandonado para celebrar un cumpleaños. Chin sale a la azotea. El joven con el que ha pasado el día se le acerca y le ofrece una chaqueta.

Relaciones de los personajes con el espacio: Chin vuelve al edificio abandonado donde su hermana pasa el tiempo con sus amigos. Allí conoce a un joven, uno de los amigos de su hermana. Junto, el joven y Chin dan un paseo por la costa, fuera de la ciudad, un espacio totalmente distinto a la Taipéi presentada hasta ahora por la película. Más tarde, Chin y el joven vuelven al edificio abandonado y se reúnen junto a Ling y el resto de amigos para celebrar un cumpleaños. Este espacio es el lugar de reunión y de convivencia de estos jóvenes, por lo que es el espacio ideal para una celebración de este tipo.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Océano, costa, carreteras fuera de la ciudad

Espacios recurrentes: Edificio abandonado, calles de Taipéi

Descripción del espacio: Chin establece relación con uno de los amigos de su hermana en el edificio abandonado. Ambos conversan en una sala de este edificio que conecta con otros pisos mediante una escalera y con la azotea que da al exterior mediante un pasillo con grandes ventanales. Más tarde, el joven y Chin pasean por las afueras de la ciudad, un espacio natural que solo hace presencia en esta secuencia. Chin y el joven viajan hasta la costa, que se presenta en grandes planos abiertos donde lo único visible es el agua del océano y el cielo. Chin y el joven observan el océano desde un acantilado en el que no hay edificios ni otras personas. De vuelta a la ciudad, Chin y el joven conducen por una carretera. En esta carretera predomina el mismo espacio natural. Apenas unos edificios son visibles al fondo, pero son pequeños y modestos, en comparación con los de Taipéi. El océano y el cielo siguen teniendo mayor peso visual que estas construcciones. De noche, Chin, el joven, Ling y sus amigos celebran un cumpleaños en otra sala del edificio abandonado. Esta sala tiene una mesa en el centro, donde se dispone la comida y la bebida de la celebración. Dos grandes ventanales dejan ver la ciudad, así como otros edificios y grandes carteles luminosos cuyas luces invaden la sala del edificio abandonado.

SECUENCIA VIGESIMOSEPTIMA: Suicidio

De 01:26:11 a 01:27:37 // 6 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (1) Plano medio (5)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Lung, viejo amigo de Lung, hijas del viejo amigo de Lung.

Acciones que realizan los personajes: Lung y su viejo amigo están reunidos en la casa de este. Lung escucha a su amigo hablar sobre el suicidio de esposa. Las hijas del hombre observan la escena. Lung coge a su amigo por la camisa y lo levanta. Una de las hijas del hombre comienza a llorar.

Relaciones de los personajes con el espacio: El amigo de Lung y sus hijas se encuentran dentro de su apartamento tras el suicidio de la madre. Lung se encuentra de nuevo allí para dar apoyo a su amigo.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Ninguno.

Espacios recurrentes: Apartamento del viejo amigo de Lung

Descripción del espacio: De nuevo, Lung y su amigo se reúnen en el comedor de la casa, dejando el resto de la casa fuera de campo. Las niñas, como en otras ocasiones, observan a los hombres desde una cierta distancia, junto al umbral de la puerta, cerca de la separación entre el comedor y el pasillo. El espacio está oscuro y solo se encuentra iluminado por una pequeña bombilla que cuelga, sin pantalla alguna, del techo. Una luz fortuita, procedente de un coche que pasa por la calle al otro lado de la ventana, ilumina el interior de la habitación fugazmente. Sobre las paredes pueden verse algunos cables sin cubrir, otra muestra del nivel económico del amigo de Lung y del estado de su vivienda.

SECUENCIA VIGESIMOCTAVA: Despertar en el edificio abandonado

De 01:27:37 a 01:28:17 // 3 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (3)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin, Ling, amigos de Ling

Acciones que realizan los personajes: Chin, Ling y los amigos de esta duermen en el edificio abandonado, en la sala donde ha tenido lugar la celebración del cumpleaños. Chin se despierta y mira por una de las ventanas.

Relaciones de los personajes con el espacio: Chin, Ling y sus amigos siguen en la sala donde han celebrado el cumpleaños la noche anterior. Se encuentran durmiendo, juntos en la misma habitación.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Ninguno.

Espacios recurrentes: Edificio abandonado, calles de Taipéi

Descripción del espacio: Continuación de la secuencia anterior. La sala donde han celebrado el cumpleaños se presenta ahora bajo la luz del día, que entra a través de los grandes ventanales. Los jóvenes y Chin duermen juntos, como bien pueden, rodeados de la comida y bebida que han consumido la noche anterior. Chin se despierta y mira a la ciudad a través de una de las grandes ventanas de la habitación.

SECUENCIA VIGESIMONOVENA: Un paseo en moto por la ciudad

De 01:28:17 a 01:32:08 // 22 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (9) Plano medio (11) Plano detalle (2)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin, Ling, Ke, esposa de Ke, Joven, amigos de Ling

Acciones que realizan los personajes: Chin, el joven, Ling y sus amigos pasean por las calles nocturnas de Taipéi en moto. Las calles están decoradas con luces de celebración, posiblemente navideñas. El grupo se detiene en una estación de servicio a comprar algo. Allí, Chin se encuentra con Ke y su esposa, aunque no hacen contacto en ningún momento. Una vez salen de la tienda, Chin y los jóvenes vuelven a la calle con las motos. Más tarde, van a un club de baile. Los jóvenes bailan en la pista mientras que Chin y el joven se quedan a un lado del local, bebiendo. Hay un breve apagón en el local.

Relaciones de los personajes con el espacio: La mayor parte de la secuencia tiene lugar en carreteras y en una estación de servicio. Estos espacios se presentan como meramente transitorios, por lo que no se establece ninguna conexión entre los personajes y los espacios. El uso de ciertas imágenes que remiten a la política de la isla y a la historia de China conecta, sin embargo, a las calles, un espacio que pertenece a la totalidad del pueblo taiwanés, con los habitantes de la isla. En la sala de baile los jóvenes se reúnen para realizar otra actividad conjunta, en un espacio que no es de ninguno, pero donde todos tienen un sentido de pertenencia. Chin, que pertenece a otra generación, se presenta aislada en este espacio.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Estación de servicio, calles nocturnas decoradas, sala de baile

Espacios recurrentes: Ninguno.

Descripción del espacio: Las calles se presentan iluminadas, llenas de decoración navideña. En su paseo por la Taipéi nocturna, los jóvenes se encuentran con un retrato de Chiang Kai-Shek y diversos pórticos tradicionales chinos. La estación de servicio tiene un aspecto genérico e impersonal, una sucesión de estantes y refrigeradores con el único propósito de almacenar objetos que vender a sus clientes. En la sala de bailes hay dos imágenes de un mismo espacio, claramente diferenciadas. Por un lado, se encuentra la pista de baile, donde los jóvenes bailan juntos. Una pared espejada les permite observarse inmersos en la actividad grupal. Por otro lado, se encuentra la mesa a la que Chin está sentada, alejada y aislada de los jóvenes, sin elementos visuales que la conecten con el resto de la estancia.

SECUENCIA TRIGESIMA: Llamadas paralelas

De 01:32:08 a 01:33:22 // 4 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (2) Plano medio (2)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin, Lung

Acciones que realizan los personajes: Chin llega a casa, mira algunos papeles e intenta contactar con Ms. Mei por teléfono. Lung intenta contactar por teléfono con el marido de su hermana.

Relaciones de los personajes con el espacio: Lung y Chin se encuentran, solos, en sus respectivos apartamentos. Ambos intentan contactar, mediante el teléfono, con personajes que se hallan en espacios distantes, fuera de Taiwán. Ninguno de ellos tiene éxito en su intento.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Ninguno.

Espacios recurrentes: Apartamento de Chin, apartamento de Lung

Descripción del espacio: Tanto el apartamento de Chin como el de Lung son algunos de los espacios que mayor representación y más importancia tienen dentro de la narrativa de *Taipei Story*. Los espacios presentados en esta secuencia no tienen ninguna información que no haya aparecido anteriormente. En el caso de Chin, tenemos un apartamento donde el espacio se encuentra interconectado interiormente (diversas puertas abiertas que dejan las habitaciones abiertas entre sí) como exteriormente (la presencia del balcón o las puertas de cristal). En el caso de Lung, se presenta un espacio más oscuro y aislado, con cortinas cubriendo las ventanas para que el exterior no contamine su apartamento.

SECUENCIA TRIGESIMOPRIMERA: Lluvia y reencuentros

De 01:33:22 a 01:36:43 // 13 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (5) Plano medio (3) Primer plano (3) Plano detalle (1)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin, Lung, Joven, dueño del bar

Acciones que realizan los personajes: Chin se dirige a su apartamento en taxi. El joven con el que ha pasado los últimos días la está esperando. Chin, al verse seguida, pide al taxi que la lleve de vuelta, lejos de casa. Chin pasea por la calle para hacer pasar el tiempo. Al volver de nuevo al apartamento observa que el joven sigue esperándola allí. Chin va al bar de karaoke y llama a Lung para que vaya con ella a casa.

Relaciones de los personajes con el espacio: Chin no puede entrar en su apartamento ya que el joven con quien ha pasado los días anteriores está acosándola. Solo el exterior del edificio es visible. Ni el joven ni la propia Chin pueden acceder a él. Chin llama a Lung desde el bar de karaoke.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Interior taxi

Espacios recurrentes: Calles de Taipéi, apartamento de Chin, Bar de karaoke

Descripción del espacio: Diversas vistas de las calles de Taipéi se presentan mientras Chin vuelve a casa en taxi. La ciudad se configura como una colmena de calles, carreteras y grandes edificios cubiertos de carteles y cristales espejados. En esta ocasión, el apartamento de Chin se observa desde fuera, centrándose principalmente en el balcón de su casa.

SECUENCIA TRIGESIMOSEGUNDA: Hoteles y recuerdos

De 01:36:43 a 01:39:51 // 10 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (3) Plano medio (3) Plano detalle (4)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Lung, padre de Chin

Acciones que realizan los personajes: Lung se encuentra con el padre de Chin en la habitación de un hotel, donde se esconde de sus deudores. Más tarde, Lung y el padre de Chin conversan sentados en una vieja calle desde la que observan las fachadas de los viejos edificios.

Relaciones de los personajes con el espacio: El padre de Chin no puede volver a su casa ya que lo persiguen los acreedores. El hombre se ve obligado a refugiarse en una habitación de hotel. Allí se encuentra con Lung. Más tarde, ambos hombres van a la calle y observan algunos edificios antiguos (los mismos que han aparecido al presentar la tienda de Lung). El padre de Chin comenta a Lung su pasado junto a estos espacios y su historia en estas calles.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Hotel, Viejas calles de Taipéi

Espacios recurrentes: Viejos edificios

Descripción del espacio: La habitación del hotel es pequeña y modesta, apenas un dormitorio en el que pasar la noche con un refrigerador y un televisor. Pocos elementos de decoración aparecen en la estancia, más allá de un cuadro que cuelga en una de las paredes y las cortinas sobre las ventanas. En la calle, los hombres observan los edificios sentados frente a una puerta azul. Los edificios son antiguos, están surcados de columnas y antiguos carteles, posiblemente desfasados, y se presentan en una oscuridad que se ve interrumpida, ocasionalmente, por la fugaz luz de los coches que pasan por la carretera.

SECUENCIA TRIGESIMOTERCERA: Una propuesta de matrimonio

De 01:39:51 a 01:45:41 // 8 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (2) Plano medio (6)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin, Lung, Joven, dueño del bar

Acciones que realizan los personajes: Lung y Chin se reencuentran en el bar de karaoke. Ambos vuelven al apartamento de la mujer. El joven no se encuentra allí. La pareja sube al apartamento. Chin se disculpa con Lung y le pide que se casen. Lung abandona el apartamento.

Relaciones de los personajes con el espacio: Lung y Chin se encuentran en el bar de karaoke, un lugar que ha servido de alternativa al apartamento (en la otra ocasión, al apartamento de Lung) en otra ocasión. Tras esto, vuelven al apartamento de Chin. La mujer no solo permite a Lung que entre de nuevo, sino que le pide que se case con ella y que se muden a Estados Unidos. El hombre decide marcharse, ya que se ve incapaz de pasar la noche en aquel espacio y necesita volver a su apartamento para poder estar solo.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Ninguno

Espacios recurrentes: Apartamento de Chin, ascensor, bar de karaoke, calles de Taipéi

Descripción del espacio: Lung y Chin se reencuentran en el bar de karaoke, en unas mesas que se disponen junto a la barra del local. De vuelta en el apartamento, el espacio permanece la mayor parte del tiempo a oscuras. A través de las cortinas entra un leve fulgor procedente de la calle, suficiente para demarcar ciertas siluetas dentro de la sala de estar del apartamento.

SECUENCIA TRIGESIMOCUARTA: Un acto de violencia

De 01:45:41 a 01:55:36 // 39 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (20) Plano medio (15) Plano detalle (4)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Lung, Chin, Joven, taxista

Acciones que realizan los personajes: Lung abandona la casa de Chin y llama a un taxi. Antes de montarse en el vehículo, le pide al joven que deje de molestar a Chin. El joven sigue el taxi de Lung. Lung se detiene en la carretera e inicia una confrontación con el joven. El joven apuñala a Lung y sale corriendo. Lung se sienta junto a una pila de basura y recuerda su adolescencia como jugador de baseball.

Relaciones de los personajes con el espacio: La carretera por la que el taxi se aleja de casa de Chin es la misma por la que Lung volvió a casa tras perder el coche apostando. Por lo demás, la calle no guarda relación con ninguno de los hombres implicados, no hay nada que los conecte a ella. Este evento trágico tiene lugar en un espacio sin significado ni capacidad para el significado, marcadamente impersonal e inane, algo aún más evidente con la presencia de la pila de basura.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Acerado con pila de basura

Espacios recurrentes: Carretera nocturna, apartamento de Chin, interior Taxi

Descripción del espacio: Todo el espacio durante la secuencia se halla fuertemente marcado por la oscuridad. En las carreteras en que tiene lugar la confrontación, apenas unas farolas iluminan algunos tramos del asfalto. El tráfico también brilla por su ausencia, igual que otros elementos que marcan la presencia del resto de habitantes de Taipéi. No hay viandantes ni edificios a la vista. Los árboles cubren los espacios adyacentes a la carretera, una presencia inusual teniendo en cuenta su ausencia durante el resto de la película. Cuando Lung se queda herido y a solas, el hombre se sienta en el acerado, frente a un muro de bloques de hormigón. A su lado hay una pila de basura donde destaca un viejo televisor y un sillón. El hombre mira al televisor y comienza a recordar su pasado como jugador de baseball. Una sucesión de imágenes muestra las calles repletas de gente y los estadios de baseball rebosantes de público.

SECUENCIA TRIGESIMOQUINTA: Chin recibe una llamada / Fin

De 01:55:36 a 01:59:53 // 17 Planos

REPRESENTACION

Tipo de planos: Plano general (10) Plano medio (1) Primer plano (2) Plano detalle (4)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION

Personajes que intervienen en la secuencia: Chin, Ms. Mei, doctores, policías

Acciones que realizan los personajes: Chin recibe una llamada de Ms. Mei y se reúne con ella en un gran edificio aun a medio construir para discutir una oferta de trabajo. Ms. Mei habla con Chin de las oficinas que planea construir en aquel edificio. Un grupo de policías y médicos se ocupa del cuerpo de Lung.

Relaciones de los personajes con el espacio: Chin recibe la llamada de Ms. Mei en su apartamento. Más tarde, las mujeres se encuentran en una sala de gran tamaño de un edificio que aún no está totalmente acondicionado. Ms. Mei se ha hecho con este inmueble con la intención de montar unas nuevas oficinas y ofrece a Chin un trabajo en aquel lugar.

ESPACIO REPRESENTADO:

Espacios definidos durante la secuencia: Nuevo edificio de oficinas, Edificio de fachada espejada.

Espacios recurrentes: Apartamento de Chin, Acerado con pila de basura

Descripción del espacio: Varias columnas se reparten a lo largo de una sala amplia y vacía. La luz entra a través de una hilera de ventanas. Al otro lado de los cristales puede verse, sutilmente, la fachada espejada de otro edificio. En el techo, cables colgando, donde irá colocada la futura iluminación del espacio. "Home of the new data giant. Data Command. Taipei Branch Office" puede leerse en un cartel sobre uno de los ventanales. Puertas de cristal y grandes ventanales dejan ver el espacio del resto del edificio, cuya arquitectura es bastante similar al edificio en el que Chin trabajaba al comenzar la película.

RESUMEN DEL ESPACIO EN TAIPEI STORY

REPRESENTACION:

Tipos de plano: Plano general (191) Plano medio (199) Primer plano (35) Plano detalle (47)

CONTENIDO DE LA REPRESENTACION:

Personajes que intervienen en la obra (entre paréntesis el número de secuencias en que intervienen): Chin (25) Lung (25) Ling (10) Ke (5) Padre de Chin (5) Joven (5) Amigos de Ling (5) Dueño del bar (4) Ms. Mei (3) Mr. Lai (3) Viejo amigo de Lung (3) Hijas del viejo amigo de Lung (3) Madre de Chin (2) Esposa de Ke (2) Compañero de tienda de Lung (2) Esposa de viejo amigo de Lung (1) Yang (1) Allen (1) Amigos de Chin (1) Gwan (1)

ESPACIOS REPRESENTADOS:

Espacios contenidos en la obra (entre paréntesis el número de secuencias en que aparecen): Calles de Taipéi (16) Apartamento de Chin (12) Edificio de oficinas (4) Vehículo de Lung (4) Casa de los padres de Chin (4) Bar de karaoke (4) Apartamento de Lung (3) Edificio abandonado (3) Casa del viejo amigo de Lung (3) Rellano del edificio (2) Campo de baseball de la escuela (2) Ascensor (2) Viejos edificios (2) Tienda de Lung (2) Carretera nocturna de Taipéi (2) Interior taxi (2) Acerado con pila de basura (2) Pasillos exteriores del edificio de oficinas (2) Espacio en obras (1) Mercado callejero (1) Bar callejero (1) Apartamento de Ke (1) Cafetería (1) Costa (1) Océano (1) Banco (1) Bar (1) Vieja casa perteneciente a Lung (1) Parque frente al apartamento de Chin (1) Cabina de teléfono (1) Casa de apuestas (1) Callejón (1) Casa de Mr. Lai (1) Escuela (1) Carreteras fuera de la ciudad (1) Estación de servicio (1) Calles nocturnas decoradas (1) Sala de baile (1) Hotel (1) Viejas calles (1) Nuevo edificio de oficinas (1) Fachada espejada (1)

4.3.- Discusión de datos

4.3.1- Apartamentos

Apartamento de Chin

Los apartamentos y casas de *Taipei Story* (*Qing mei zhu ma*, 1985) conforman los espacios más importantes de la obra. Dentro de estos, posiblemente el apartamento de Chin sea el más importante de todos. En la primera escena de la película, el apartamento aún no pertenece a Chin. Las paredes están pintadas de color blanco. El suelo está ligeramente sucio. Hay marcas en los cristales y la única iluminación presenta es la tenue luz del día que entra por las ventanas. A través de unas puertas que dan a un balcón pueden verse otros edificios de apartamentos similares a este que Lung y Chin visitan. En estos primeros planos ya se presenta una visión general del espacio que, más tarde, Chin ocupará. A pesar de no estar aún decorado y personalizado por la mujer, algunos elementos de importancia ya están presentes, como la presencia del espacio fragmentado (en base a espejos, cristales o marcos abiertos que comunican habitaciones) o la luminosidad de este espacio en contraste a la oscuridad del apartamento de Lung.

En esta misma secuencia encontramos a Chin organizando el espacio que la habitación ofrece. La mujer ve en este espacio vacío e impersonal un hogar potencial en el que seguir construyendo su relación. A lo largo de *Taipei Story*, Chin se encuentra en diversos espacios similares, todos vacíos, sin ocupar, sin nadie que los mantenga anclados a un estado sólido. Para Chin, estos espacios presentan la posibilidad de un futuro aun sin construir y definir, un espacio que le permite un desarrollo y una distancia respecto al pasado. Por su parte, la relación de Lung con los espacios es la inversa. El hombre pretende mantener un pasado que ya ha quedado detrás.

Un hogar, conceptualmente, debería de ser un espacio cerrado y unitario, un espacio privado que pertenece en exclusiva a sus propietarios. Sin embargo, en *Taipei Story*, este tipo de espacios apenas hacen presencia y se opta por una dominancia de espacios fragmentados. Las ventanas abiertas, las puertas de cristal y los espejos que reflejan son una presencia ubicua que nos recuerda que estos espacios son solo parte de una ciudad y una nación mucho mayor, de cuya influencia y presencia es imposible escapar. Otro aspecto importante en la configuración de estos espacios es el paralelismo que establece respecto a las relaciones de los personajes de la película. Del mismo modo que un hogar supone una suerte de refugio del exterior y espacio privado para sus habitantes, las relaciones (amistosas, románticas, familiares) también suponen una asociación cerrada entre sus integrantes. La misma intrusión que se presenta en los espacios, señalando hacia la desintegración de esta frontera, hace presencia en las relaciones de *Taipei Story*, con ambos protagonistas manteniendo relaciones fuera de la pareja, con complejas situaciones familiares que desestructuran y desintegran esta unidad (la relación del padre de Chin con Lung, la relación ausente de Lung con su madre y su hermana, por adelantar algunos ejemplos) o con amistades cuya cercanía acaban por desembocar en situaciones que imposibilitan el pacto social que se supone implícito.

Algo más tarde, aún en la misma escena, Lung le dice a Chin que va a costarles mucho dinero arreglar la casa. En esta ocasión, no es el espacio el que se está organizando, sino el impacto económico que tendrá el convertir esta casa en un lugar donde poder habitar. El dinero es otro elemento de gran importancia en el desarrollo narrativo y de los personajes en *Taipei Story*.

Gran parte de los elementos que aparecen en la obra remiten directamente al impacto que tiene el capitalismo sobre los individuos y las sociedades que conforman. Esto afecta también al desarrollo del espacio en la obra, desde esta primera secuencia, que ya señala al espacio como posible adquisición y como futuro gasto, pasando por el trabajo de Chin dentro de una empresa que se dedica a la construcción o a la venta que Lung pretende hacer de una vieja casa de su padre. Los espacios remiten de manera directa y explícita al condicionamiento que el sistema económico impone para la posibilidad o el impedimento de los personajes para ocupar y habitar ciertos espacios y, por lo tanto, para garantizar o impedir cierta movilidad social y económica que viene condicionada por el acceso a ciertos espacios.

En esta primera secuencia, Chin y Lung apenas comparten plano, aun cuando ambos están visitando las mismas habitaciones dentro de la misma casa y aun cuando estas estancias se presentan como abiertas y conectadas entre sí. Prácticamente ningún espacio permite la completa soledad, el aislamiento físico de los personajes. Las estancias están conectadas no solo entre sí, sino también a la ciudad que queda visible fuera del apartamento. Los personajes mantienen una marcada distancia, son incapaces de relacionarse de manera orgánica y directa. Chin le dice a Lung que él aun estará en Estados Unidos cuando ella se mude al apartamento. Estas alusiones a países extranjeros que nunca aparecen de manera explícita (Estados Unidos y Japón) son otra de las constantes de la película y construyen también, a su modo, una suerte de supraespacio fragmentado donde ni siquiera una isla como Taiwán puede permitirse una entidad cerrada y unitaria. Los lazos con otros países, presente en estas alusiones al extranjero, pero también en la presencia física de distintas marcas y en la presencia del exterior en los medios de masas (la televisión, el cine, la música), impiden la configuración de una identidad sólida de Taiwán. El mercado global invade y modifica cualquier posibilidad de esta solidificación.

Esta primera escena tiene lugar antes de los títulos de apertura. Con el último de los nombres de los créditos (Dirigido por Edward Yang) se percibe un cambio en el apartamento de Chin. La estancia es la misma y el plano es similar, sin embargo, la habitación se encuentra ahora decorada y limpia. Hay cortinas sobre las puertas de cristal que tapan aquellos otros edificios de apartamentos, confiriendo privacidad e independencia a la casa. Aparecen detalles de la decoración de la casa. Se ha producido una elipsis temporal. En esta escena se muestran aquellos elementos a los que Chin ha aludido en su primer diálogo, cuando estaba organizando el espacio de la habitación: Un televisor acompañado de un reproductor de video, un aparato de música y un altavoz. Rodeando estos elementos hay multitud de pequeños objetos en desorden (un vaso de agua, revistas, zapatos, casetes) que contrastan con el vacío que exhibía la casa antes de ser comprada. Hay un cambio notable entre el espacio en sí, antes de ser ocupado y el espacio una vez que Chin establece relación permanente con él.

Aunque Chin le da un juego de llaves a Lung para que puedan compartir este apartamento, la mayor parte del tiempo la mujer está bien a solas o bien acompañada de su hermana. En una secuencia posterior, Chin, sentada sobre la cama, llama por teléfono. Frente a ella puede observarse un televisor donde un presentador de noticias habla de una reunión de la asamblea nacional. Al igual que la fragmentación de los espacios, esta multiplicidad de pantallas e imágenes presenta una fragmentación de la realidad ubicua en los espacios que habitan los personajes. Estas imágenes, aparte de conectar espacios distantes, permiten construir una

narrativa que presenta una visión romántica e idealizada de la realidad. En el caso de Lung, que se apega fuertemente a una versión sesgada de su pasado, esta relación con la realidad mediada toma gran importancia. En una escena posterior, Lung abre la puerta y se encuentra a solas en el apartamento de Chin. La cámara observa desde fuera para mostrar el apartamento como conjunto, alejándose de la visión por habitaciones presente hasta el momento, señalando que la soledad del hombre no es mera apariencia. Cuando Chin vuelve a casa, se encuentra a Lung sentado sobre la cama. A su lado descansan varias cintas de video. Lung y Chin se miran en silencio y es el sonido de la televisión lo que se oye. Se trata de una grabación de un partido de baseball. El baseball, deporte que le dio cierta fama y reconocimiento en su adolescencia, es parte fundamental para su persona. Este elemento culmina en el último recuerdo de Lung, que tiene lugar frente a un televisor. Lo que recuerda no es el hecho, sino la retransmisión que idealiza y convierte en leyenda el hecho.

En una escena posterior, Chin y Lung conversan en el comedor del apartamento. Esta es una de las pocas ocasiones en que el espacio en *Taipei Story* se presenta como unitario. “No has hablado conmigo desde que volviste de los Estados Unidos”, dice Chin, antes de preguntarle que como es el país. “Nada especial. Lo que cabría esperar.” Esta respuesta de Lung ya ha hecho acto de presencia en una secuencia anterior, con el hombre hablando con su antiguo entrenador. Chin pregunta a Lung sobre la posibilidad de mudarse a los Estados Unidos, pero Lung responde con excusas y evasivas. A Lung este prospecto de cambiar de espacio, de nación, de salir de la isla, no le resulta tan prometedor. Precisamente, porque Lung ya ha estado fuera y lo que ha encontrado no parece presentar demasiada diferencia. Esta distancia y tensión en la pareja, así como la necesidad de Chin de escapar de la isla también será recurrente en escenas posteriores. Más tarde, Chin pregunta a Lung sobre su decisión de prestar dinero a su padre, un hombre con importantes deudas. “¿Cómo vamos a mudarnos a Estados Unidos?” pregunta la mujer. “Preferiría que no abandonáramos Taiwán”, responde Lung. La erosión de las esferas de diferenciación, producida en gran parte por el avance de la globalización, hace que todos los espacios sean percibidos como muy similares, como un gradiente continuo. Esto deja la posibilidad de una alternativa fuera de las consideraciones de Lung, que ve todos los espacios como el mismo, una suerte de gran jaula de la que no se puede escapar.

No solo Lung y Chin tienen relación con este apartamento. Ling, hermana de Chin, será otro de los personajes habituales de este espacio. En otra secuencia, encontramos a la joven sentada en la cama de su hermana, mirando el televisor, una acción que, como puede observarse, se repite en varias ocasiones a lo largo de la película. “Son anuncios japoneses”, responde Ling a su hermana cuando esta pregunta por las cintas de video. En el televisor finaliza un anuncio y comienza otro que mezcla el idioma inglés hablado con subtítulos en japonés para el mercado al que se dirige (otro acto de invasión y mezcla entre dos culturas separadas geográficamente). La cinta pasa a un partido de baseball. En una secuencia anterior, Chin le ha preguntado a Lung si pasó por Japón al volver de Estados Unidos. El hombre dijo que solo pasó por el aeropuerto (una forma de decir que no ha pasado por el país salvo en términos puramente geográficos, que su estancia ha sido mecánica, distante, impersonal al asociarla a un no lugar, a un espacio de mero tránsito). Las cintas revelan su mentira. Más tarde, Lung vuelve a casa y se encuentra a Chin, cabizbaja. “¿Qué ocurre?”, pregunta Lung. La mujer se gira y lo abofetea. “Viste a Gwan en Tokio”, le responde. Tras esto, Lung abandona el apartamento y Chin arroja sus pertenencias

fuera. Este espacio que la mujer ha adquirido con la intención de convivir junto a Lung apenas los ha visto juntos y ahora, finalmente, ha exiliado de manera explícita al hombre.

Este acto de separación y exilio no supone la última ocasión en que Lung y Chin se encuentran en el apartamento. Cerca del final, la pareja vuelve a reunirse para intentar una reconciliación. Lung, que se muestra como una persona que busca blindarse contra el dolor de la decepción, le pide algún tiempo a Chin para pensarse esta posibilidad. Durante esta secuencia Lung y Chin hablan dentro del apartamento, pero el espacio permanece en la oscuridad. Chin le propone a Lung que se casen. “El matrimonio no lo soluciona todo. Lo sabes”, responde Lung. “¿Tenemos que esperar para mudarnos a los Estados Unidos?”, pregunta ella. “Olvídate de los Estados Unidos”, responde Lung. “Tampoco es la solución a todo. Tan solo es una esperanza pasajera. La ilusión de poder comenzar de nuevo.” Queda explícita la concepción que cada personaje tiene respecto al tiempo y al espacio. Chin quiere ir a un lugar nuevo, donde aún no haya nada establecido y ambos puedan intentar construir algo satisfactorio. Lung, sin embargo, se aferra a un pesimismo que contempla cada lugar como el mismo lugar, que tan solo servirá para reproducir la misma decepción que ya han sufrido en Taiwán. El hombre se protege de la decepción aferrándose a la seguridad de un pasado que, al menos, conoce. “Quédate conmigo esta noche”, dice Chin. Ambas figuras siguen dentro de la habitación, pero la puerta del apartamento está abierta. “Esta noche no. Volveré a estar confundido si me quedo. Necesito estar solo.” Lung sale de la habitación y vuelve a dejar a Chin sola en la casa.

La última vez que aparece el apartamento de Chin en *Taipei Story* vuelve a mostrar a la mujer sola. Tras varios planos que se limitan a mostrar la decoración y disposición de la casa, dejando fuera cualquier figura humana, la cámara realiza una lenta panorámica ascendente hasta revelar a Chin dormida, sentada en el colchón, apoyada sobre la pared. El teléfono está sonando. Finalmente, Chin, fuera de campo (manteniendo visualmente una ausencia de la figura humana que conecta con aquella primera aparición en que el hogar aún no estaba habitado), responde a la llamada. “¿Has encontrado trabajo?” pregunta Ms. Mei.

Apartamento de Lung

La habitación de Lung se presenta más oscura y aislada que cualquier espacio dentro del apartamento de Chin. Esta habitación es el espacio al que se recurre casi en exclusiva para mostrar el apartamento de Lung. Debido a la marcada oscuridad, los elementos son más difíciles de reconocer que en el apartamento de Chin. Lung es una persona más distante y reservada que Chin, alguien que valora su privacidad. En la oscuridad en que mantiene su habitación (y en el hecho de que la película casi limite el apartamento a esta habitación) se observa esta diferencia de personalidad. Lung no tiene las cortinas abiertas, no quiere ver las calles de Taipéi ni quiere que nadie en la calle pueda observar, desde fuera, este espacio privado que tan solo pertenece a él. Unos trofeos metálicos destacan frente a la oscuridad de la estancia. Es el único elemento que puede verse con claridad, signos del pasado al que Lung se aferra.

En esta misma secuencia, un teléfono suena. El teléfono lanza un mensaje automático indicando la ausencia de Lung. El mensaje dirige a aquel que ha llamado a intentar contactar con él en la tienda textil. La habitación de Lung se encuentra sin la presencia del hombre. La máquina responde por él. Hay dos aspectos interesantes en este hecho. Uno, la mecanización de la respuesta humana, derivada hacia una máquina que permite esquivar el contacto a pesar de

estar fabricada con la intención de poder comunicar a las personas en la distancia. Dos, la referencia de hacer contacto en la tienda textil. Ke, otro personaje de la película, presenta la misma relación respecto a su domicilio y su trabajo. Un puesto de trabajo viene determinado por una jornada laboral, es decir, las horas en las que Lung podría estar en la tienda vienen determinadas por el horario de la tienda, que es fijo y cognoscible. Sin embargo, el hombre hace referencia a la tienda, ya que, tal vez, se encuentre allí. Este espacio, que tiene un propósito claro, invade este otro espacio privado y amenaza con sustituirlo al tomar horas más allá de las marcadas por su función, una consecuencia lógica de un mundo convertido en un mercado donde la ocupación laboral tiene un lugar privilegiado en la construcción social de la persona.

Otra notable diferencia respecto al resto de apartamentos es el rechazo frontal que Lung profesa respecto a la entrada de otras personas a su espacio. En el resto de apartamentos (incluso en el de Chin) se hace explícita la presencia de miembros del núcleo familiar. Sin embargo, la familia de Lung se encuentra distante, ausente, fuera de la isla. Gwan, una vieja amiga con la que Lung tuvo relación en el pasado, pide al hombre entrar en su casa. Sin embargo, Lung rechaza la proposición. Solo a Chin se le permite la entrada en una aparición posterior de este apartamento. Tras una pelea en un bar, Lung y Chin se dirigen al apartamento del hombre. Lung entra en casa y deja la puerta abierta. La silueta de Chin queda visible contra la luz que ilumina una cortina a su espalda. La mujer queda a la izquierda del plano. A la derecha, apenas perceptible entre la densa oscuridad, queda una escalera. La pared del pasillo en que esta escalera asciende también se encuentra iluminada, creando la segunda isla de luz visible en el plano. De esta manera, estos dos espacios iluminados quedan separados, aislados por la oscuridad del resto de la imagen, un motivo visual recurrente en el espacio de *Taipei Story*, que encuentra diversas formas de separar a sus habitantes aun cuando estos se encuentran en el mismo espacio. Una vez en la habitación, Chin queda sentada sobre la cama mientras que Lung se cambia de camisa junto a una de las ventanas. De nuevo, quedan visibles las cortinas que cubren el cristal. La casa del hombre muestra mayor intención de unificar el espacio, de aislar aquello que está fuera minimizando reflejos y aperturas. A la izquierda quedan los trofeos de baseball. Lung aparece por la derecha y se sienta junto a Chin. En esta ocasión, no hay nada entre ellos separándolos. En su conversación aparecen dos elementos temáticos que ya deben resultar familiares: el hombre alude al pasado al preguntar si la situación le ha recordado a las peleas en que se metía en sus días de estudiante y, después plantea a Chin la posibilidad de mudarse a Estados Unidos. “Quiero vender la vieja casa”, dice el hombre.

Casa de los padres de Chin

En la primera aparición de la casa de los padres de Chin, la pareja se encuentra separada en habitaciones distintas. Lung lee un periódico en la sala de estar, sentado en una ornamentada silla de madera de aspecto clásico. Chin se encuentra en su antigua habitación, observando viejas fotografías. Este nuevo espacio contrasta fuertemente con anteriores apartamentos, su aspecto es mucho más tradicional, en oposición a los elementos modernos que hemos visto en el apartamento de Chin y Lung. Predomina la madera por encima del vidrio y el metal. El suelo carece de lustre y hay manchas de humedad y grietas en la pintura de la pared, lo que indica que por este espacio ha pasado mayor cantidad de tiempo. No solo los espacios marcados por la antigüedad, por un pasado que queda sepultado bajo el presente, se presentan como deteriorados, pero todos los espacios que se presentan como antiguos vienen marcados por

estos signos de deterioro. Una similitud, sin embargo, se presenta respecto a los otros apartamentos en la fragmentación de su espacio, algo de lo que ningún espacio parece poder escapar en la isla de Taiwán.

El padre de Chin se despide de alguien y entra en su casa. Este hombre no busca a su hija, sino a Lung, y le pregunta por su visita a Estados Unidos. Lung habla con el padre de Chin en la sala de estar. La cámara los observa desde fuera de la sala, al igual que Chin los escucha desde su habitación. La fragmentación de los espacios pone de manifiesto un mundo de fronteras y límites difusos, un mundo hay una multitud de factores y actores interviniendo más allá de nuestra percepción, y ninguna frontera protege a nadie de sus consecuencias. En este caso, Chin se encuentra suficientemente cerca para oír la conversación, pero ella no es parte de la conversación. En esta concepción también hay una marcada distancia respecto a la posibilidad de acción que Chin tiene respecto un importante número de cosas en su vida. Chin, como se verá algo más tarde, ha crecido en un hogar tradicional donde ella, como mujer, se ha visto anulada y privada de importantes márgenes de acción. Está presente pero ignorada, al igual que en la conversación que está teniendo lugar entre su pareja y su padre.

Más tarde, en la misma secuencia, vuelve a incidirse en el papel que ha tenido el hogar de sus padres en la construcción personal de Chin. Chin llega hasta la mesa en que su padre y Lung se encuentran comiendo. Varios elementos de fragmentación aparecen en este plano, desde la puerta abierta por el que la mujer ha entrado a las escaleras pasando por las ventanas tras Lung y el padre de Chin o un largo pasillo en último término que abre el espacio al resto de la casa. La mesa sobre la que los hombres comen presenta el mismo aspecto deslustrado que ya se ha visto en otros elementos de la casa. El padre de Chin le pregunta a su hija por lo que estaba haciendo en su habitación. La mujer le responde que buscaba un registro necesario para el cambio de vivienda. Su padre le contesta que los tiempos han cambiado y expresa sorpresa ante el prospecto de una pareja que no está unida en matrimonio mudándose a un apartamento común. Esta visión del condicionamiento de Chin, como mujer, frente a un padre tradicional y patriarcal es una de las motivaciones evidentes detrás de la búsqueda de Chin por adquirir su propio espacio. Para Chin, la casa familiar y los recuerdos que contienen no remiten a un pasado tiempo de gloria como a Lung le remiten sus recuerdos, sino que representan una marca de aquello a lo que pretende escapar, un espacio ya cerrado, desarrollado y marcado por la tradición donde ella no tiene voz para crear ningún tipo de identidad propia. La madre y la abuela de Chin, que también aparecerán algo después en esta misma secuencia, son la clase de mujer (sumisa, silente, anulada) que Chin teme convertirse si no consigue su propio espacio, desarrollado por ella misma. El padre de Chin manda a su hija a que le traiga una cerveza. Este espacio no le pertenece. Pertenece a su padre y es el quien dispone no solo la distribución física, sino también las reglas sociales. La casa presenta un aspecto marcadamente tradicional ya que es el padre quien toma las decisiones y configura el espacio. El padre de Chin cree que no tiene ninguna necesidad de adaptar su hogar a tiempos modernos, ya que estos tiempos modernos están erosionando gran parte de una estructura que le beneficia. La influencia del confucianismo en la sociedad taiwanesa es otra de las constantes en la obra de Yang y entre los pilares de esta doctrina se encuentran el respeto a la jerarquía familiar, la aceptación de la posición social y la búsqueda de la armonía y el orden. Chin no busca alterar el orden, no busca introducir el caos en el núcleo familiar que encabeza su padre. La mujer busca su propio espacio donde la armonía aún no este establecida y la jerarquía aún no se haya fijado. Hay un rechazo y una búsqueda de

distanciamiento de este espacio, pero no hay una voluntad de reestructurarlo o reformarlo, lo que imprime una cierta capa de conformismo en Chin. Chin busca un espacio distinto, pero no quiere recurrir al conflicto para conseguirlo. Chin entra en la cocina y encuentra allí a su madre. Ambas mujeres son separadas visualmente por el marco de la ventana. El padre de Chin sigue hablando en la otra habitación, su voz contamina este espacio que vemos. La voz del padre se hace escuchar aun cuando no está presente en el espacio, mientras que la voz de la madre de Chin permanece ausente aun cuando su hija le habla. “Lung se parece cada día más a mi padre”, dice Chin algo más tarde, expresando el miedo a no poder escapar de la razón por la que se ha alejado de este hogar en que ha crecido.

Algo más tarde aparece el último miembro femenino de la familia. Ling, la hermana menor de Chin, avanza por un pasillo y se detiene frente a la habitación de su hermana. Ling es radicalmente distinta a Chin, ya que no tiene ningún reparo en desafiar las costumbres confucionistas de la familia ni en rebelarse contra ellas. Para ella, este espacio no representa nada, es solo una casa, y ella es quien es independientemente del lugar en que se encuentre. Las reglas que imprimen la configuración del espacio tienen tan poca importancia para Ling que su principal lugar de reunión con sus amigos es un edificio abandonado, espacio que no pertenece a ella ni a nadie, donde no hay ninguna marca de identidad que la asocie con ella. Hay un salto generacional evidente entre Ling y su hermana, de la misma manera que lo hay entre Chin y su padre. El cambio y el choque cultural en la generación que ha crecido entre las tradiciones del confucianismo y la liberalización capitalista es otro elemento en la obra de Yang, no solo en *Taipei Story*. Chin y Lung se encuentran inmersos en este cisma. Es esta falta de dirección social, esta anomia que les impide discriminar entre distintos valores contradictorios entre sí, la que ha creado gran parte de la problemática en que se encuentran. Ling deja su maleta y se sienta junto a su hermana, en un pequeño taburete. Luego, coloca un pequeño juguete (una lata de Pepsi Cola que camina al darle cuerda) sobre la mesa que se encuentra entre ambas mujeres. Incluso en los juegos y la búsqueda de la evasión, aparecen los signos del mercado que han creado gran parte de la problemática expuesta en la película.

En una secuencia posterior, Ling habla a su abuela sobre visitar Harakuju algún día. “En Japón todo es divertido y todo es bonito”, dice Ling. Como su hermana y su deseo de mudarse junto a Lung a Estados Unidos, Ling también tiene una visión idealizada de un país extranjero que parece mostrar más rechazo al país en que habita que admiración respecto al lugar donde quiere irse.

Apartamento de Ke

El apartamento de Ke no muestra grandes alardes de decoración. El único toque de color en la primera estancia visible lo aportan dos cojines que descansan sobre un sillón. La habitación tiene un corte marcadamente minimalista e impersonal. Este orden y esta ausencia de elementos contrastan notablemente con el desorden en su despacho. Es un ambiente en exceso formal y frío para ser el hogar donde habita un matrimonio. Ke está manteniendo una relación con Chin. Ambos trabajan en la misma empresa. El hombre pasa más tiempo en su despacho que en casa. Esto conecta con aquella erosión en la separación entre el espacio personal y el espacio de trabajo ya señalada al hablar del apartamento de Lung. Para Ke, su posición dentro de la empresa, su trabajo, tiene mayor peso social que su posición dentro del núcleo de su familia. En una de las primeras secuencias de la película, Chin y Ke dan un paseo por una serie de pasillos que rodean el edificio en que ambos trabajan. El hombre se muestra decepcionado ante el hecho

de que sus edificios sean iguales que el resto de edificios de la ciudad. No hay nada en ellos que el hombre pueda reconocer como suyos. El mercado lo anula y anula también, en esta ausencia de rasgos personales, cualquier posibilidad de que el hombre se atribuya el mérito (y el reconocimiento social que conlleva) de los edificios que diseña. En una sociedad convertida en mercado, una posición sólida dentro de la familia no tiene gran valor. Ciertas estructuras tradicionales se ven erosionadas por la globalización y el avance de esta nueva sociedad mercantil, ya que estas estructuras no aportan nada al mercado. Un núcleo familiar sólido y fijo no tiene valor dentro de esta sociedad ya que fija a las personas a sitios (dificultando la movilidad de activos y personas para cubrir las necesidades del mercado) y limita las posibilidades de necesidades que el mercado puede imprimir a los miembros de esta pequeña comunidad cerrada. No ser reconocido dentro del mercado, no tener la seguridad de estar cumpliendo la función dentro de esta estructura, provoca mayor desasosiego en Ke que sus problemas familiares. Más tarde, el hombre confiesa a Chin que está pensando en divorciarse.

Mientras tanto, su esposa, se encuentra dentro de la cocina del apartamento. Ke ha pasado la noche fuera, cenando con Chin en un bar callejero. Su esposa se acerca hasta él y le dice que ha de estar hambriento. El hombre no se acerca hasta ella, sino que se queda en el comedor, manteniendo la distancia con su esposa. Su esposa le ha preparado la cena. No se da ninguna información sobre la esposa de Ke, pero basta un par de breves esbozos para observar que es una mujer que tiene en mayor consideración la estructura familiar. Por un lado, no solo la preocupación por las necesidades de su marido, sino también la voluntad de no desconfiar de él. Por otra parte, algo más tarde, aun en la misma secuencia, Ke se dispone a visitar a su hija en su habitación y su esposa lo insta a que no la despierte. La mujer toma una posición de responsabilidad, de un mantenimiento de esta estructura que no beneficia al mercado.

Apartamento del viejo amigo de Lung

El contraste de este apartamento con los de Chin, Lung y Ke es más que evidente. Todos pertenecen a la misma generación, pero no a la misma clase social. Este es un apartamento mucho más humilde y oscuro. A destacar del espacio, la suciedad y el mal estado general de la vivienda y la escasez de adornos u objetos en general. La pared está sucia y agrietada. En los espacios antiguos nombrados, se ha señalado que la antigüedad de los espacios viene marcada por un notable deterioro. Ese deterioro también está presente aquí, pero en sus formas concretas queda marcado que no se debe a la antigüedad de la construcción, sino a la calidad del mismo.

La habitación en que Lung y su amigo se encuentran parece un comedor, pero no hay comida a la vista, apenas si pueden verse un par de botes en una encimera y una tetera sobre la mesa. Las hijas del amigo de Lung observan junto al marco de una puerta (manteniendo una marcada distancia, doblemente expresada al separar las figuras en planos distintos) mientras los hombres hablan sobre baseball. Como en casa de Lung, unos trofeos son visibles, el único elemento con cierto lustre en la estancia. Como Lung, su amigo también se aferra a su pasado como jugador juvenil de cierto éxito. En su caso, viendo el aspecto de la casa, es más fácil de entender este anhelo por las promesas de un pasado que acabo frustrándose. Lung volverá a este espacio en dos ocasiones más. Una, para traer una bolsa de necesidades básicas a su amigo. En esa ocasión se encuentra con que las niñas están solas en casa. El amigo de Lung está casado con una mujer

con un problema de adicción al juego. Esta mujer nunca aparece en este espacio. La última vez en que Lung visite este espacio será tras el suicidio de la esposa de su amigo.

Vieja casa de Lung

Para poder mudarse fuera de la isla, Lung opta por poner a la venta un antiguo inmueble que pertenece a su familia. “Tu padre era un visionario, comprando una casa como esta en Yangmingshan”, le dice el encargado de gestionar la venta del inmueble a Lung. Lung, sin embargo, minimiza el mérito de su padre (cuya relación con Lung apenas si se esboza explícitamente en la película) y dice que solo fue suerte. Lung comenta que su madre, que ahora viene en los Estados Unidos, estuvo viviendo un tiempo en esta casa, tras el divorcio. Aunque se ha mostrado a Lung como alguien con un fuerte apego a su pasado como jugador de baseball, el hombre no parece mostrar ningún tipo de interés en esta casa familiar o en estos otros símbolos del pasado adscritos al núcleo de su familia. Este espacio vacío, que le pertenece, no es más que un activo con el que adquirir el dinero para poder marcharse a Estados Unidos. No tiene ningún otro significado. Para Lung, al contrario que para Chin, este espacio vacío no ofrece ningún tipo de posibilidad, en sí mismo, para la posible construcción de un futuro. El hombre no le pide a Chin, por ejemplo, que se muden a este espacio y lo conviertan juntos en un hogar. Chin, sin embargo, sí que le ha ofrecido a Lung las llaves de su apartamento para posibilitar una convivencia. Otro importante contraste es la ligereza con la que Lung pretende librarse de esta herencia, algo que también choca con el respeto al pasado del confucionismo. Lung, como hombre, no tiene la misma presión social para seguir las reglas sociales y se le permite un mayor grado de egoísmo y de individualismo, de establecer sus propias normas. Sin embargo, el hombre sí que presenta un fuerte sentido del deber al arriesgar su dinero en ayudar al padre de Chin o en rechazar a Gwan para mantener su relación con Chin, incluso cuando esta relación no pasa por sus mejores momentos. Lung es un hombre decididamente reservado y distante, y así se muestra, por lo que sus motivaciones permanecen ambiguas durante la obra. Aun así, se atisba una fuerte contradicción en su persona, uno de los focos más interesantes al mostrarnos a un hombre atrapado en una fuerte contradicción, entre mantener una cierta estructura heredada del pasado y aceptar la inexorabilidad de los cambios que el futuro trae consigo y enfrentarse a ellos.

Este espacio se presenta a medio camino entre la antigüedad de la casa de los padres de Chin y el aspecto actual del apartamento de Chin. Como el propio hombre que lo ha heredado, esta casa se encuentra atrapada entre dos generaciones muy distintas, en pleno cisma generacional. Como las personas de esta generación, este espacio no encuentra más propósito que el de servir al mercado como activo de comercio. Algunos cuadros aun cuelgan en la pared del salón. No hay muebles en la estancia y el papel de las paredes está arrugado y ligeramente humedecido. Puede reconocerse cierto lujo, cierta elegancia en la sala, pero es evidente que lleva sin ocupar un tiempo importante. En esta configuración física también se evidencia esta posición intermedia. Podría ser un apartamento moderno, podría integrarse dentro del presente con algunos ligeros cambios, pero las muestras de la acción del pasado, el deterioro que ya hemos visto afectar a otros edificios está empezando a hacer acto de presencia.

4.3.2- Espacios de trabajo

Oficina de Chin y Ke

La oficina en que trabaja Chin guarda algunos paralelismos visuales con el apartamento en que habita (el color de las paredes, la presencia de los libros) aunque resulta notable el contraste que presenta en cuanto al orden y la disposición de los elementos. El paralelismo más claro, sin duda, es esta disrupción entre el espacio personal y el espacio público. Chin está separada del resto de sus compañeros mediante unos grandes ventanales, pero sus compañeros pueden verla a través del cristal. Esto es, aunque la mujer está separada físicamente por una barrera que impide que sus compañeros invadan su espacio, la transparencia de los cristales le impide conformar un espacio de privacidad asegurada. Cualquiera puede verla en su oficina. A diferencia de la mujer, los compañeros de Chin trabajan en una sala abierta donde se disponen múltiples escritorios repletos de material de oficina. Se puede inferir que la mujer se encuentra en un puesto diferenciado respecto a estos otros trabajadores del edificio. A la mujer se le ha garantizado un mayor nivel de separación que a los trabajadores que ocupan esta sala. Cada uno tiene su escritorio dentro de la sala, delimitando el espacio que conforma su despacho. Sin embargo, los compañeros de Chin no tienen el lujo de una separación física explícita.

En este espacio se presentan por primera vez otros dos personajes que tienen gran importancia en el arco narrativo de Chin. El primero de ellos es Ke, un arquitecto que trabaja en la misma empresa y que mantiene una relación sentimental con Chin, a pesar de que él está casado y que ella aún sigue con Lung. El despacho de Ke (al igual que el resto del edificio) aparece notablemente fragmentado. Ningún espacio en Taipéi parece quedar completamente cerrado del exterior, ningún espacio presenta una privacidad para el que se encuentra en su interior ni un aislamiento completo respecto a los espacios que lo rodean. Tras el hombre hay un ventanal y, completamente desenfocado, puede observarse la presencia de la ciudad, otra de esas intrusiones constantes en la película, otra erosión de fronteras que iguala lo privado y lo público, lo personal y lo político, lo particular y lo general. Con esta separación todo espacio se vuelve intersticial, una constante y confusa orilla donde es difícil orientarse al no haber márgenes de referencias claros y definidos.

El escritorio de Ke está lleno de papeles, libros, teléfonos. Un espacio con mayor desorden que la oficina de Chin, algo más similar a la casa de esta. Ke es un hombre que pasa gran parte del tiempo en el trabajo y que está teniendo problemas en su matrimonio, como evidencia su relación extramatrimonial con Chin. Esto difumina dos realidades que deberían de estar separadas, como son el espacio de trabajo y el espacio doméstico, para convertir la oficina en una suerte de segundo hogar para Ke. Durante estas primeras secuencias, los encuentros de Ke y Chin se suceden en este espacio de trabajo, el espacio que comparten y que posibilita su socialización. Esto contrasta con el espacio al que la película alude como el origen de la relación de Chin con Lung: la escuela. Si hay una diferenciación aun clara dentro de esta Taipéi es aquella que separa la infancia de la edad adulta. La relación de Lung y Chin surge de un espacio diferenciado del mercado de trabajo, la escuela (aunque, tangencialmente, Lung asocia los días de escuela con el baseball, un campo en el que podría haber hecho carrera no solo personal, sino también laboral). La relación de Ke y Chin surge en la oficina. Más tarde, Ms. Mei (el otro personaje importante en la narrativa de Chin que surge de este espacio) le comenta a Chin que no debería tener relación sentimental con alguien de su trabajo. Y, aun así, este es el espacio

común más habitual en la vida adulta, y un espacio de sociabilidad común es necesario para establecer una relación, ya que estas no pueden surgir de un vacío.

En otra escena, Chin y Ke recorren uno de los pasillos que rodean el edificio en que trabajan. Ke mira hacia la ciudad a través de una de las ventanas. Tras él queda un gran edificio blanco. El hombre le pide a Lung que observe los edificios. “Cada vez se me hace más difícil”, dice Ke, “distinguir los que he diseñado de los que no. Todos lucen igual. Que esté o no involucrado parece cada vez menos importante.” Ke pasa gran parte del día en su trabajo. Ha sido denunciado por una negligencia, pero lejos de retirarse o tomarse un tiempo de descanso, el hombre sigue mostrando una gran implicación con su empleo. Sin embargo, es evidente que sufre una fuerte alienación respecto a su trabajo. Está empezando a no reconocer que edificios son suyos y cuáles no. Las exigencias y la tendencia del mercado hacia una homogenización impiden a Ke el reconocimiento personal que anhela en el desarrollo de unos trabajos que no le pertenecen a él. La presencia de una ciudad que no deja de crecer y de diseminar bloques de edificios idénticos entre si invaden el espacio en que el hombre podría desarrollar una obra satisfactoria. La sensibilidad del hombre respecto al espacio es similar a la de Lung: el hombre se aferra a un pasado donde todo era mejor y aun podía soñar con una carrera donde obtener una satisfacción y una validación basada en méritos que remiten directa e inequívocamente a su persona. Ahora el mercado lo ha invadido todo y esta separación entre el logro personal y el beneficio del sistema queda difusa. La cámara sigue su panorámica y nos muestra una amplia vista de la ciudad y los edificios que la componen.

El segundo personaje que guarda relación con Chin y su espacio de trabajo es la citada Ms. Mei, la mujer para quien Chin trabaja en calidad de asistente personal. Esta mujer aparece muy sucintamente a lo largo de la película, pero en sus intervenciones se observa una fuerte afinidad con Chin. La narrativa de ambas mujeres está fuertemente ligada al mercado laboral y los espacios de trabajo, a una búsqueda constante de la satisfacción personal (no de una manera egoísta, sino en la búsqueda de una autonomía que les permita librarse de las fuertes raíces patriarcales de la sociedad taiwanesa, algo que pasa irremediabilmente por la independencia económica, especialmente en una sociedad capitalista de consumo) y a esta concepción del espacio vacío como lugar donde la posibilidad de la creación y la modificación aún está abierta. Curiosamente, aunque Ms. Mei está ligada a este espacio, la mujer nunca hace acto de presencia en estas oficinas, manteniéndose al margen, preservando así una cierta separación e independencia.

Tienda de Lung

La tienda textil donde trabaja Lung está situada en un local de un polígono industrial. El local es sencillo pero elegante, con muebles de madera resplandeciente y distintas telas de colores dispuestas en los armarios. De este espacio no se da excesiva información explícita, pero en el comportamiento de Lung pueden observarse algunos elementos de interés. En la tienda, junto a Lung, hay un empleado que se encuentra haciendo inventario. El hombre está de pie, atendiendo al material de la tienda. Mientras tanto, Lung se encuentra al fondo del local, sentado en su escritorio, con los pies encima de la mesa. De esta postura se deduce que la tienda es suya, que no tiene que dar cuentas a nadie que pudiera tomar represalias al verlo de esta manera. Más tarde, Lung se encuentra con Chin y unos amigos en un bar. Allí le preguntan por su trabajo y el hombre confirma esta sospecha: la tienda es de su propiedad.

A diferencia de Ke, Lung no tiene especial apego a su posición como hombre de mercado. En la misma secuencia del bar, los amigos de Chin insisten en definir su ocupación como “dentro del mercado textil”. Sin embargo, Lung se empeña en señalar que tan solo tiene una tienda de tela. No hay necesidad de glorificar su puesto. Para Lung, que ha vivido una gloria pasada adscrita a un campo distinto al económico, estas ínfulas de integración y relevancia dentro del mercado son superfluas e insignificantes. Su tienda, como su casa, es poco más que una herencia (una propiedad que ni siquiera es fruto de su trabajo) y un activo con el que ganar suficiente dinero para poder hacer otras cosas. Para Lung, la tienda es un medio, no un fin en sí mismo.

Otro aspecto a destacar es la familiaridad adscrita a este espacio. La mesa de Lung está surcada de objetos (un cenicero cerca del hombre, un mechero, un paquete de cigarrillos, un teléfono...). Este espacio es tan personal como su domicilio, hay una clara ausencia de diferenciación entre su domicilio y este otro lugar, tanto en la configuración del espacio, como en la actitud de Lung en ambos, como en el desorden presente en su zona personal de la tienda, como en el mensaje telefónico que insta a aquellos que lo llamen a que intenten contactar con él en la tienda. Aun así, se muestran algunas diferencias que dejan claras la consciencia de Lung sobre la diferenciación de los lugares. El más claro y evidente, es la negativa a dejar que alguien entre en su apartamento, una actitud que no tendría sentido dentro de la tienda. Lung toma este espacio con una familiaridad que lo acerca a su domicilio, pero, aun así, el hombre es consciente de que son dos espacios distintos con funciones claramente diferenciadas.

Nuevas oficinas

Al final de *Taipei Story*, Ms. Mei contacta con Chin para ofrecerle un nuevo empleo. Tras la llamada, las mujeres se reúnen en el interior de una sala amplia y vacía, con varias columnas que se reparten por el plano y una hilera de ventanas por las que entra la luz. Ms. Mei planea construir unas nuevas oficinas en este espacio. “Esta será la sala de los ordenadores”, dice Ms. Mei mientras señala a una de las zonas de la sala. “Mi oficina estará allí y la tuya estará al lado.” Como en la primera secuencia, cuando Chin estaba distribuyendo las posibilidades que le ofrecía el espacio vacío de su apartamento, Ms. Mei señala las posibilidades que le ofrece esta sala. “Todo el mundo se ha ido al sur de California” dice Ms. Mei. “¿Para que irse a otro país? Acabarías en alguna gran compañía en los Estados Unidos.” Aunque Chin y Ms. Mei guardan fuertes paralelismos (ambas son mujeres que buscan una independencia que pasa por la correcta integración en el mercado, ambas tienen una relación similar con los espacios vacíos y las oportunidades que ofrecen) aquí se presenta una clara diferencia entre ambas. Para Chin, la construcción de un nuevo modelo pasa por el abandono y el alejamiento del pasado. Primero, la mujer busca un apartamento para poder alejarse de su padre. Después, la mujer busca la forma de ir a Estados Unidos para alejarse de Taiwán. Para Ms. Mei el cambio implica necesariamente una ruptura y una reforma. La solución no es irse a otro país e integrarse en un modelo análogo al que produce el malestar, sino infiltrarse, subvertirlo y reformarlo.

Otro elemento interesante de este espacio radica en el edificio frente a esta futura sala de oficinas. Mientras Ms. Mei cuenta sus planes para el edificio, Chin se encuentra mirando por una de las ventanas, hacia una fachada espejada e inclinada que refleja el tráfico de la ciudad. Este tráfico se presenta, visualmente, fragmentado y distorsionado y mientras que Chin lo observa, la mujer puede ver su propio reflejo. Esta visión de fragmentos, distorsiones y reflejos es una sinécdoque, lucida y perfecta, de la Taipéi que Yang construye en su película.

4.3.3.- Espacios de servicio

Bar de karaoke

En cada una de las apariciones del bar de karaoke el espacio parece cumplir una función distinta. La primera vez, Lung se acerca junto a dos hombres. El dueño del bar lo saluda, desde el otro lado de la barra. Más clientes se agolpan y abarrotan la escena. El teléfono, que se encuentra oculto por uno de los acompañantes de Lung, comienza a sonar. Un hombre canta karaoke sobre un escenario. Tras él, una pared compuesta por tiras de cristal espejado donde se reflejan las luces del bar. El hombre está cantando solo sobre el escenario, pero en la misma sala que el resto. Los espejos tras él comunican visualmente tanto la unión como la separación entre estas dos partes del espacio y entre aquellos que los ocupan. En esta ocasión, el espacio sirve de lugar de reunión y socialización para gente muy diversa, todas ocupando un mismo espacio común sin tener, necesariamente, objetivos o motivaciones comunes entre ellos.

En la siguiente aparición, el espacio está mucho más vacío. Lung viene al bar tras ser expulsado del apartamento de Chin, a altas horas de la noche. Un grupo de hombres están sentados alrededor de una de las mesas, jugando. Lung pasa gran parte de la noche en el bar, jugando con los hombres y apostando. En este caso, el juego supone un objeto y motivación común. Pasa tanto tiempo que el dueño del bar se queda dormido en un asiento, junto a la mesa. En esta ocasión, el espacio se presenta como una suerte de refugio, un lugar donde ir cuando los espacios personales y sus estructuras internas acaban por generar rechazo en sus ocupantes. En esta secuencia, Lung pierde su coche apostando. El refugio no solo le cuesta un precio de entrada (tiene que apostar para poder entrar en el juego y es el juego el elemento común de socialización que reúne a los hombres en la mesa), sino que le incita a un vicio que acaba perjudicándolo y despojándolo de su propiedad. El bar de karaoke es, parcialmente, un refugio donde pasar la noche, pero también es un lugar integrado en el sistema del mercado, por lo que su prioridad es el movimiento del capital y el mantenimiento del sistema, por encima de las necesidades de sus integrantes.

La siguiente vez que aparece este espacio es Chin quien lo ocupa. La mujer llama por teléfono e intenta reunirse allí con Lung. De nuevo, el local aparece vacío. En esta ocasión, el espacio se presenta simplemente como un lugar de encuentro neutro donde la pareja puede reunirse sin que haya elementos personales que influyan.

Bar

Una de las secuencias más importantes de *Taipei Story* es aquella que sucede en el bar en que Chin se reúne con sus amigos. Este espacio es moderno y elegante. Los nombres de distintos cocteles aparecen pintados en tiza (con su nombre en inglés, otra muestra de la presencia de la cultura extranjera en Taiwán) tras la barra. Billetes de diversos países están clavados en la pared con chinchetas, a modo de adorno. Chin y un grupo de amigos conversan en una de las mesas del local. Tras ellos, un hombre juega a los dardos. Este espacio dentro del espacio será un elemento de vital importancia en el desarrollo de la secuencia.

Una mujer con un jersey rosa pregunta a Allen sobre la posibilidad de darle un trabajo a Chin. El hombre dice que sería un desperdicio del talento de Chin. El trabajo se torna un elemento de marcada importancia social en una sociedad enfocada a la producción, el consumo y el

intercambio de bienes. Es algo que ya se ha mostrado en el arco narrativo de Chin: su relación con Ke surge en el trabajo (donde son compañeros), realiza diversas llamadas a Ms. Mei donde también hablan de trabajo y aquí, en una reunión puramente informal entre amigos, vuelve a surgir el tema. Ningún espacio es impermeable a la presión del mercado laboral. Cuando Lung llega al bar, los amigos de Chin le ofrecen sus tarjetas de negocio. “Yo no tengo una”, responde el hombre. Es entonces cuando Allen le pregunta por su ocupación. Lung responde que tiene una tienda de telas en la calle Dihua. “Te dedicas al mercado textil”, le dice el hombre. “No, solo tengo una tienda de telas”, responde Lung. Para estos hombres, su empleo, su posición dentro de la estructura capitalista es un símbolo de éxito y estatus. Para Lung, que posiblemente haya heredado la tienda de su padre, su empleo no tiene ningún tipo de relevancia en cuanto a su validación social. No tiene que fingir que el espacio que ocupa (una modesta tienda en un polígono industrial) tiene mayor importancia de la que realmente tiene.

Más tarde, Lung se ausenta para ir al baño, un espacio marcadamente privado, aislado del resto del bar. Al salir del baño, Lung decide quedarse lejos de la mesa y jugar a los dardos, a solas. El hombre no puede quedarse en el baño, no puede irse a casa, así que toma la siguiente mejor opción con la que evitar el espacio de sociabilidad plena con este grupo de amigos con los que no tiene nada en común. El pasillo de los dardos está dentro del bar, en la misma sala que se encuentra Chin y sus amigos, pero dada la configuración del juego (tirar dardos puntiagudos a una diana) se establece un perímetro imaginario en el que realizar la acción sin peligro para el resto de la sala. Hay una clara separación. Allen se acerca a Lung. En primer término queda un poste que sirve para dividir el pasillo donde se juega a los dardos del resto de la habitación, para que nadie se ponga en la trayectoria de los dardos. Estos postes también separan a los hombres en el plano. Cabe destacar también la distancia a la que se encuentran el uno del otro. No son amigos, no hay cercanía entre ellos. La pared donde cuelga la diana también está cubierta de pintadas, otro elemento recurrente que la película muestra en diversos espacios (el interior del ascensor en el edificio donde vive Chin, los muros del edificio abandonado, los cristales de las puertas al comienzo de la obra). Cuando Lung se acerca con los dardos, los hombres intercambian sus posiciones. Allen queda en el interior del pasillo mientras que Lung queda se queda al margen, separado de nuevo por la presencia de un poste. En el siguiente plano, esta división se hace aún más explícita. Comienza a sonar una canción de Michael Jackson en el bar, otro elemento intrusivo que denota la constante presencia de la cultura americana en la isla. Allen lanza un dardo, pero Lung lo empuja con el hombro. Ambos hombres ocupan ahora el mismo espacio. Paradójicamente, el conflicto une a los hombres que, hasta el momento, se habían mostrado separados por diversos elementos. Lung empuja a Allen al interior del pasillo y comienzan a discutir. Otros dos hombres aparecen por la derecha e intentan detener la pelea.

Casa de apuestas

Tras la segunda visita al apartamento de su viejo amigo, Lung se encuentra a las hijas de este solas en la casa. Lung pregunta a la hija mayor por su madre. Cuatro mujeres juegan alrededor de una mesa. Este espacio, una casa donde la esposa del amigo de Chin se reúne con otras mujeres para jugar y apostar, es pequeño y modesto, pero mucho menos opresivo que la casa del amigo de Lung. Está más iluminado, mejor decorado, ordenado y sin muestras visibles de deterioro. Este espacio aparece muy brevemente en la película, pero esta aparición es suficiente para denotar la diferencia de cuidado respecto a la vivienda del viejo amigo de Lung, a pesar de

estar situada en el mismo barrio. Este espacio permite un flujo de dinero, lo que facilita su conservación. A su vez, esta conservación es necesaria para que el espacio resulte suficientemente atractivo como para atraer a jugadores a su interior.

Sala de baile

Tras pasear por las calles de Taipéi, Chin acompaña a su hermana y sus amigos hasta una sala de baile. Como en el bar, la canción que allí suena procede de Estados Unidos (*Footloose*, de Kenny Loggins). Chin observa a los jóvenes sentada a una de las mesas del local. Habla con el hombre que ha estado acompañándola en las escenas anteriores, pero la música impide oír la conversación que mantienen. La función de este espacio no es facilitar una conversación, si no establecer un espacio donde los jóvenes puedan escuchar música y bailar. Diversas luces móviles iluminan la estancia hasta que hay un apagón en la sala. Cuando la luz vuelve al local, los jóvenes vuelven a bailar. La función del local depende de la tecnología. En cuanto esta falla, el objetivo común (la música y el baile) desaparece y los jóvenes no saben qué otra cosa hacer porque han venido hasta este lugar siguiendo la función del mismo.

Chin, por su parte, tiene la cabeza gacha. En la escena, la mujer no aparece en plano junto a su hermana o los jóvenes de la generación de esta. Los azulejos espejados de la pared no reflejan el lugar en que se encuentra Chin. Chin se mantiene separada visualmente del grupo que baila alegre, de aquellos jóvenes con los que intenta socializar e integrarse. La mujer sabe que no pertenece a los jóvenes.

4.3.4.- Edificios abandonados

Los viejos edificios

Las fachadas de unos viejos edificios aparecen en dos secuencias. La primera secuencia comienza con una sucesión de detalles de estas fachadas: un arco con dos columnas en una fachada ennegrecida por el paso del tiempo, ventanas de madera con cristales cubiertos de polvo, cuatro columnas enmarcando cristales rotos y polvorientos, musgo creciendo en la piedra. Frente a los edificios, en un término más cercano, cables del tendido eléctrico. Los edificios, antiguos y majestuosos, se ven gravemente deteriorados por el paso del tiempo, algo que ya se ha visto en la casa de los padres de Chin. No solo la suciedad, la vegetación o la humedad han hecho mella en su aspecto y su integridad estructural, sino que el continuo progreso de la ciudad (la presencia del tendido eléctrico) invade su espacio. El progreso, que avanza de manera continua y sin dirección fija, no tiene tiempo para asegurar la preservación de aquello que lo precede. El problema no se limita a una falta de cuidado derivada de la ausencia de ocupantes (como en la vieja casa de los padres de Lung o en el apartamento de Chin antes de que esta lo compre) ni en que el nivel económico de los responsables del cuidado de estos edificios sea tan bajo que no permitan un aspecto refinado y elegante (como es el caso del amigo de Lung). El problema aquí es el inevitable paso del tiempo, la erosión y el cambio de toda la estructura que podría sustentar estos edificios. La ciudad ha cambiado y solo es cuestión de tiempo hasta que estos edificios desaparezcan y sean sustituidos por otros o que, en el caso poco probable de que esta sustitución no tenga lugar, que la naturaleza vuelva a reclamar su espacio y los sepulte bajo su acción.

Más tarde, Lung y el padre de Chin se encuentran sentados en las escaleras de un viejo edificio y su conversación vuelve a reflejar este efecto del paso del tiempo sobre los edificios que aun dejan ver, en cierto modo, el esqueleto de los tiempos ya pasados. “Ahí solía haber un cine”, dice el padre de Chin. Una moto pasa por delante de los hombres y los ilumina fugazmente. “Y allí había una tienda de vegetales. No había un solo coche por aquí. Ahora están por todas partes”. Los vehículos siguen pasando por delante de los hombres, interrumpiendo la conversación con sus ruidos e iluminando a Lung y al padre de Chin. “Recuerdo que tu abuelo solía vivir en esa esquina.” El padre de Chin sigue hablando del pasado, asociando los recuerdos de su vida y juventud con los lugares en que tuvieron lugar, señalando hacia el hecho de que gran parte del mérito de esos recuerdos radica en los espacios que permitieron que tuvieran lugar. Estos tiempos de los que el hombre habla han quedado detrás, y aunque gran parte de los espacios siguen, técnicamente, en el mismo lugar, la entidad de estos ha desaparecido, las posibilidades que en el pasado construyeron ya no están presentes bajo las fachadas inertes. El edificio físico se mantiene, pero ya no son tiendas en las que se venda algo o cines en los que ver películas. “Había muchas chicas guapas al otro lado de la calle. Solía pedir dinero prestado a tu padre para llevarlas al hotel.” Las columnas de las galerías proyectan sombras sobre las paredes. Aparecen de nuevo las fachadas, sucias y gastadas. Los coches siguen pasando fuera de campo y con sus luces fugaces crean sombras móviles sobre los edificios. La acción se repite sobre la fachada de otro viejo edificio. No hay personas a la vista. El edificio se ilumina fugazmente y, una vez pasa el vehículo, vuelve a la oscuridad. El funcionamiento de la secuencia es claramente análogo a aquello a lo que la secuencia alude. El padre de Chin está manteniendo vivo el pasado al hablar de sus recuerdos, pero su conversación se ve interrumpida por los constantes ruidos e intrusiones de la ciudad y la tecnología. Y esos recuerdos a los que se aferra, que tan importantes resultan en su vida, no son más que momentos frágiles y pasajeros, como sombras y luces proyectados sobre una pared gracias al paso de los vehículos.

El edificio abandonado

Ling le dice a su hermana que tiene que visitar el edificio donde se reúne con sus amigos, un gran bloque abandonado en el centro de la ciudad. Cuando Chin se dirige hacia allí, el espacio se presenta con un cartel sobre una puerta de cristal que reza “Edificio Abandonado. Peligro. Mantener la Distancia”. Este espacio también será de notable importancia en el arco narrativo de Chin. Como su apartamento, antes de ser comprado y habitado, o las nuevas oficinas en que acaba *Taipei Story*, este espacio viene marcado por la ausencia de una estructura fija y determinada. En el caso de los otros dos espacios mencionados, este aspecto se debe a que estos inmuebles están a la venta, es decir, que están a disposición de quien pague por ellos para que pueda reconfigurarlos acorde a sus deseos y necesidades. Sin embargo, este edificio simplemente no pertenece a nadie y es por ello por lo que Ling y sus amigos (jóvenes que deambulan por la ciudad sin necesidad de adquirir propiedades, más interesados en vivir el presente que en construir un futuro sólido) pasan allí la mayor parte del tiempo reunidos. En este espacio no hay jerarquía, no hay un dueño que dicte las normas, no hay una estructura que los condicione.

Al igual que el apartamento de Chin y las nuevas oficinas, este espacio se muestra luminoso y abierto a la ciudad de manera natural y orgánica, una constante en los espacios asociados a la narrativa de Chin, en oposición al rechazo frente a la intrusión presente en los espacios

asociados a Lung. La luz del día entra por las ventanas. Una escalera en el centro de la imagen indica la presencia de una planta superior, abriendo el espacio hacia otras estancias desconocidas, cuyas posibilidades aún están por descubrir.

Desde este edificio se tiene una vista privilegiada de la ciudad. Ling y Chin se reúnen en la azotea del edificio y contemplan la extensión de la ciudad mientras hablan. “Es como si pudieras ver a todo el mundo desde aquí arriba, pero nadie puede verte a ti”, dice Ling. En primer término queda la fachada de un edificio con un gran letrero de una compañía extranjera, en este caso, la japonesa Fuji Film. Chin le da un fajo de billetes a su hermana (se sugiere que va a abortar, otra muestra de rebelión contra la tradición confucionista de su hogar).

Más tarde, tras discutir con Lung, Chin vuelve al edificio. La mujer ha pasado gran parte de la película a solas en su apartamento, o en compañía de su hermana. Una vez termina la relación con Lung (uno de los motivos, también, de la adquisición del apartamento) la mujer decide salir de este espacio y moverse en otros. De dejar que su hermana pase gran tiempo en su apartamento, Chin pasa ahora a la situación inversa, reuniéndose en el espacio que “pertenece” a su hermana y sus amigos. De la que integra y da cobijo pasa a ser la cobijada. En este regreso al edificio se encuentra con uno de los amigos de su hermana, un joven con el que iniciará una fugaz aventura. Chin y el hombre hablan en una sala del edificio abandonado. Chin y Lung han terminado su relación, lo que deja un vacío dentro de la estructura social de la mujer. Como ya se ha señalado, Chin toma estos vacíos no como ausencias que la atormentan o pesan sobre ella, sino como la apertura hacia una nueva posibilidad. “Lung se parece cada día más a mi padre”, decía Chin en una secuencia anterior. Es lógico que esta ruptura indique la posibilidad a Chin de construir una nueva relación que no acabe remitiendo al orden y la estructura patriarcal de la que pretende escapar, motivando un cambio de espacio (de su apartamento al edificio abandonado) similar al cambio de espacio que la llevo a adquirir su apartamento. Chin comienza a flirtear con este hombre, amigo de su hermana, más joven que Lung, perteneciente a otra generación, una generación alejada de los dogmas del confucianismo. Y la posibilidad de esta relación surge, precisamente, en este espacio vacío que conforma el edificio abandonado, un lugar cuya estructura y finalidad no llegó a solidificarse, dejando abierta la apertura a las posibilidades del futuro.

4.3.5.- Espacios abiertos

Parque

Los árboles, como signo de un espacio natural y no construido artificialmente, aparecen en contadas ocasiones a lo largo de la película, habitualmente como un mero elemento decorativo integrado entre el cemento, el asfalto, el metal y el vidrio de las calles o del interior de los edificios (la planta en el balcón de Chin o las que colgaban en los pasillos del edificio de su oficina). Estos han sido asimilados y desvirtuados por las lógicas espaciales del capitalismo. Sin embargo, en contadas ocasiones, estos árboles aparecen en un espacio con un propósito lógico para ellos. Frente al apartamento de Chin hay un parque donde los niños juegan. Este espacio se sugiere durante gran parte del metraje (se puede oír las voces de los niños jugando en la primera secuencia, a través de las ventanas) pero no se hace explícito y visible hasta una secuencia posterior. En dicha secuencia se revela que los árboles sugeridos a través de las ventanas del apartamento de Chin pertenecen a un modesto parque que supone el espacio de

juego de los niños. Los niños aún no tienen que preocuparse de trabajos ni cuestiones económicas, por lo que pueden permitirse estar separados de los distintos significadores de la ciudad (las marcas comerciales, los grandes bloques de edificios, el tráfico). En otra secuencia, la película muestra un partido de baseball y la presencia de los árboles se hace manifiesta en casi cada plano. Estos espacios más naturales, como los espacios vacíos que dominan en el arco narrativo de Chin, parecen apuntar a esta presencia de la posibilidad en un mundo cuya estructura aún no ha sido fijada, y es por eso por lo que lo pueblan los niños, porque aún tienen el futuro frente a ellos y ese futuro está lleno de posibilidades. Más tarde, Chin tomará parte de una pequeña secuencia que tiene lugar en un espacio donde también predomina lo natural. Aunque en esa secuencia los protagonistas no son los niños, sí que incluye a un hombre más joven que Chin (un amigo de su hermana) y sirve para señalar a una posible nueva relación que, de nuevo, en su marcada ausencia de férrea estructura fija, permite soñar con las posibilidades del futuro. Aun así, la ciudad sigue haciendo sutil acto de presencia en esta imagen y, al fondo se observan algunos coches, así como fachadas de edificios. De igual manera, en la primera aparición del parque destaca la diferencia entre la percepción de Ling del espacio y la percepción de su hermana mayor. Cuando Ling se encuentra en este espacio, lo hace integrada en el propio espacio, entre niños que juegan y árboles. Sin embargo, cuando su hermana mayor lo observa, lo hace desde el balcón de su apartamento, desde una distancia, y la vista de los árboles se ve invadida por los edificios que rodean el parque.

Campo de baseball

Resulta interesante señalar el paralelismo entre la puesta en serie del juego que se presenta en el campo de baseball, construyendo el terreno y el partido en base a fragmentos de fácil identificación (la red, las bases, los distintos jugadores en sus distintas posiciones) y las relaciones espaciales entre ellos con la puesta en serie de los otros espacios presentes en la película. El caso más evidente es el apartamento de Chin, que se ha mostrado en diversas fragmentaciones que permiten identificar las partes del espacio y la relación de estas partes entre sí. Pero también permiten esta doble concepción de los fragmentos del espacio como partes de una realidad mayor (habitaciones dentro de una casa) y como entidades autónomas (una habitación, independientemente de su posición en la casa y su relación con las otras habitaciones). Una simultánea y contradictoria doble concepción que alude de nuevo a la disolución de las esferas diferenciadas y que remite a la construcción de Taipéi como una ciudad cuyos espacios constituyentes siempre se encuentran invadidos por la presencia de otros espacios, recordando siempre que todos los lugares acaban por pertenecer al mismo lugar y que no hay escapatoria a esta realidad tan compleja como contradictoria.

El campo de baseball aparece en dos secuencias de la película. En la primera, Lung y Mr. Lai observan un entrenamiento. En la segunda no está teniendo lugar un entrenamiento sino un partido real. Un niño en uniforme azul está de pie frente a un grupo de personas, principalmente otros niños, sentados al fondo del plano. Tras estas personas se encuentra un árbol y, tras el árbol, la fachada de lo que parece un colegio. Dos niños, también vestidos de uniforme, están encuadrados entre dos árboles que quedan tras ellos. Al fondo, un grupo de niños arrodillados alrededor de un adulto. El niño está rodeado de público, que se agolpa a los lados de un árbol. El niño batea. El resto del equipo, incluidos los entrenadores, están sentados, disfrutando del partido. Los árboles suponen una presencia constante dentro de este espacio, a pesar de no

cumplir una función estructural dentro del terreno de juego. De hecho, cumplen una función contraproducente, ya que podrían interrumpir o dificultar el juego. Pero el campo está integrado en la escuela, y los niños necesitan los árboles. Las necesidades de los niños son más importantes que la productividad del sistema de juego, una marcada diferencia que separa la escuela del resto de la ciudad, así como a los niños de los adultos. En esta misma secuencia se observa a una chica que camina en primer término, ajena al juego. Este es un espacio cuya función es albergar el partido de baseball, pero la chica no obedece esta regla y camina por allí mientras el juego se sucede. Sin embargo, el espacio no castiga su falta de integración, ni su posible interrupción al juego.

Costa

Se han observado árboles constituir un espacio propio dentro de la ciudad. Sin embargo, este espacio aún estaba inmerso en la urbe, contenido dentro de sus fronteras. Un espacio plenamente natural y no urbano solo aparece en una ocasión en *Taipei Story*, en la forma de la costa y el océano. Chin y el hombre que ha conocido en el edificio abandonado dan un paseo por las afueras, pasando el día frente al mar. La pareja observa a un pájaro que sobrevuela las aguas, sin ningún tipo de intrusión visual. Hay un barco en el mar, un signo del mercado, de la industria, de la tecnología, pero este barco se presenta distante, lejano y diminuto frente a la inmensidad del océano y el cielo. La secuencia continua con Chin y el hombre conduciendo por una carretera, aun fuera de la ciudad, a plena luz del día. Esta carretera también contrasta de manera frontal con el resto de calles y carreteras presentadas hasta ahora. El cielo ocupa la mitad del plano, sin interrumpir por la verticalidad de los edificios y carteles de Taipéi. La carretera no presenta apenas tráfico más allá de la moto en que el hombre y Chin viajan. A los lados de la carretera crece la vegetación, también visible al fondo de la imagen. Algunos edificios son visibles, pero son pequeños y escasos. Es un espacio natural, virgen, sin contaminar por el desarrollo urbano.

Escuela

En la secuencia de su reencuentro, Gwan y Lung buscan un lugar en el que conversar, así que deciden ir a su vieja escuela. Este espacio ya ha aparecido anteriormente, de manera tangencial, ya que es donde se sitúa el campo de baseball donde los niños entrenan y juegan. Gwan se balancea alegre en un columpio, un objeto claramente asociado a la infancia y juventud en que ella y Lung mantuvieron una relación. La mujer habla del pasado, de cómo se quedaba en las escaleras junto a Chin mirándolo jugar al baseball. Vuelve a aparecer la referencia a los viejos días de escuela y baseball como refugio nostálgico frente a la decepción e incertidumbre del presente, una constante en el arco narrativo de Lung. La conversación del hombre y la mujer mantiene una fuerte órbita alrededor de los espacios. El hombre le dice a Gwan que Chin se ha mudado al apartamento para poder librarse de la presencia de su padre. Luego, hablan sobre su breve reencuentro en Tokio, sobre el país, el aeropuerto y sobre un hotel. En una secuencia anterior, Lung le dijo a Chin que solo pasó por el aeropuerto de Tokio al volver de los Estados Unidos. Es ahora cuando la película revela no solo la mentira, sino también la razón de la mentira. “¿Por qué no vamos a tu casa?” pregunta Gwan. Lung, que intenta mantener su espacio personal tan desconectado del exterior como sea posible (las cortinas, su rechazo a coger el teléfono en casa) evade la proposición de la mujer de acceder a este espacio privado. Solo a Chin se le ha permitido el acceso a este espacio que pertenece a Lung.

4.3.6.- Calles

Las calles de Taipéi son otro de los espacios de mayor importancia dentro de la película, no solo por los eventos que tienen lugar en ellas, sino también por su constante aparición a través de las fragmentaciones de los otros espacios. Las calles no son solo un espacio por el que los habitantes de la ciudad transitan, sino también un tejido conector que sirve de unión entre los distintos espacios, convirtiéndolos en parte de una red en vez de limitarlos a núcleos aislados, algo que guarda una fuerte cohesión de la ciudad como un conjunto de espacios fragmentados y entrelazados de manera compleja.

Dentro de las calles destacan las carreteras y el tráfico, significadores de esta mirada de agentes que intervienen en la ciudad. La ciudad está conectada mediante la red de carreteras, que permiten un desplazamiento fluido. Todos los agentes que navegan por la ciudad y por las carreteras ocupan un mismo espacio. Sin embargo, todos ellos ocupan una pequeña parcela atomizada y aislada. Esta atomización se hace evidente en la concepción de los vehículos que transitan por las carreteras, un microespacio dentro del espacio que permiten la construcción de una frontera entre la calle y el individuo que la transita. Lejos de servir para unir a los distintos actores en la búsqueda de unos objetivos comunes, la red de carreteras y el tráfico que componen los vehículos obstaculizan a unos actores que solo buscan la satisfacción de unos objetivos individuales. Cuando Chin sale del edificio donde trabaja, el tráfico se interpone entre ella y Lung. En esta escena, una mujer desenfocada ocupa el primer término y otras dos aparecen algo más alejadas. Cuando la mujer sale de plano, deja a la vista un coche blanco detenido en la carretera en el que se montan dos personas. Si el tráfico indica la multiplicidad de actores que intervienen en la ciudad, aquí Chin observa a un par de estos actores, en la distancia y sin saber quiénes son o a donde se dirigen. Aunque la obra se encuentra focalizada principalmente en las figuras de Chin y Lung, hay ocasiones en que Yang sale de estos personajes para seguir, aunque sea brevemente, a otros como Ke. Pero hay más personas, y más historias y más actores interviniendo y Yang señala en su dirección ocasionalmente porque en una ciudad como Taipéi la focalización lineal y exclusiva es imposible y las relaciones y las historias aluden a otros actores externos que acaban configurando nuevas relaciones que se extienden sin control.

En una secuencia posterior, Chin visita un banco para sacar dinero con el que ayudar a su madre con unas deudas familiares. Como ya se ha señalado, en una sociedad marcadamente capitalista el dinero se vuelve un elemento de forzada importancia en las relaciones personales, incluso en las familiares, algo que la película marca en repetidas ocasiones. Tras salir del banco y darle el dinero a su madre, Chin se mete en una cabina telefónica y realiza una llamada. La madre de Chin detiene a una chica en la calle y le hace una pregunta (que no oímos debido al ruido del tráfico). La chica acompaña a la madre de Chin hasta la parada del autobús. El autobús se detiene y la madre de Chin se mete en su interior. A pesar de que su hija se encuentra a unos metros de ella, la madre de Chin recurre a una extraña para pedirle ayuda, ya que su hija ha decidido aislarse de la calle al entrar en la cabina. Al igual que los espacios públicos invaden los apartamentos privados, aquí estos microespacios de aislamiento (similares a la función de los vehículos personales en las carreteras) permiten una frontera que aísla al individuo del resto de viandantes. La calle es un espacio público y transitar por ella debería conllevar una aceptación implícita de este hecho. Sin embargo, se presentan estos microespacios que permiten un

aislamiento, una privacidad y una separación respecto a este espacio público. Incluso cuando Chin y su madre aún siguen en la misma calle, la mujer ha de preguntar a una desconocida por el autobús ya que su hija se encuentra marcadamente separada de la calle por los cristales y el interior de la cabina en que se halla.

Cuando Chin se reúne con su hermana y sus amigos, las calles también toman un papel de relevancia, en esta ocasión, para mostrar una cierta configuración de la identidad nacional expuesta en la ciudad. Los jóvenes pasean en moto por las calles nocturnas de Taipéi y se encuentran con que los edificios están decorados con luces. Entre estas luces puede observarse una versión iluminada de la bandera nacional de Taiwán. En este paseo nocturno destaca también un paifang iluminado con multitud de luces, así como un altar tradicional chino en el que puede verse un retrato de Chiang Kai-Shek. Bajo el retrato reza “Larga vida a la República de China”. Todos son signos del régimen del Kuomintang, un gobierno que busca equiparar la identidad china a la republica de la isla frente a la identidad china continental fruto de los esfuerzos de los comunistas, una doble concepción que dificulta y desorienta a los habitantes de la nación.

El arco narrativo de Lung también recurren a las calles en alguna ocasión. Destaca especialmente el encuentro final entre Lung y el joven que acosa a Chin. Al salir del apartamento de Chin, Lung le pide al hombre que deje de molestar a la mujer y luego se mete en un taxi para volver a casa. El joven arranca su motocicleta y comienza a seguir a Lung. Lung acaba por bajarse del coche y se acerca al acosador. Como en la anterior secuencia del bar, cuando Lung acaba por acercarse a una persona, el encuentro acaba en violencia. Luego, coge al joven, lo lanza al suelo y comienza a darle patadas. El forcejeo continúa hasta que el joven acaba por apuñalar a Lung. Estos estallidos de violencia repentina que tienen lugar en la calle se encuentran presentes en varias películas de Yang. La calle es un espacio común, no es un espacio privado que pertenezca a nadie. Aquí se presenta como un espacio en el que el conflicto finalmente estalla, donde en vez de presentarse una comunidad entre individuos se presenta justo lo contrario, unas diferencias irreconciliables que conducen a un acto de violencia fatal. Lejos de unir en comunidad a los individuos, este espacio los enfrenta al dejarlos abandonados y sin guía, algo aún más evidente teniendo en cuenta la ausencia de otros viandantes. Lung levanta la mano manchada de sangre para intentar detener a un vehículo que pasa por la carretera, pero este pasa de largo, otro ejemplo de la perversión de este espacio común. Lung es ignorado por el ciudadano ocasional que se cruza en su camino. El espacio no pertenece a nadie, nadie ve un sentido de pertenencia o responsabilidad para los cohabitantes de este espacio y deciden permanecer atomizados y separados del resto de los habitantes de la ciudad.

Lung, herido, acaba sentándose junto a una pila de basura. Entre los objetos de esta pila destacan un viejo televisor y una pequeña butaca, elementos (desechados y abandonados) que sugieren un espacio muy distinto. El sonido de una vieja retransmisión de un partido de baseball invade la escena. Lung mira hacia la pila de basura y observa el televisor. Comienzan a sucederse viejas imágenes, llenas de grano y en blanco y negro, de una gran multitud que vitorea a unos hombres que pasean por la calle montados en coches. Las imágenes muestran a jóvenes jugadores de baseball que pasan por la calle montados en los coches, saludando a la afición que se agolpa a los lados de la carretera. Tras esto, aparece la imagen de un estadio de baseball. Tres hombres juegan sobre el campo. Las gradas rebosan de público. Estos espacios son la antítesis

de la calle vacía y nocturna en que Lung se encuentra. Hay un sentimiento de comunidad, de pertenencia. Lung, aun sentado sobre la acera, mira hacia el televisor. Sus recuerdos finales no son del evento, sino de la retransmisión del evento. Una construcción artificial. La última secuencia de Chin, aquella en que la mujer observa el tráfico distorsionado en los cristales espejados resume de una manera bastante clara gran parte de la visión que Yang presenta de Taipéi. Esta última escena de Lung ofrece una visión que vuelve aún más compleja su representación al reconocerse como representación artificial, poco más que luces sobre una pantalla, sombras sobre una pared, humo que se desvanece en el aire nocturno.

V.- CONCLUSIONES

5.1.- Conclusiones

El objetivo principal de este análisis ha sido el de examinar las formas concretas que Yang usa en su obra para construir una visión personal de Taipéi, fuertemente asociada a unos síntomas de malestar en la población producidos por la industrialización de las ciudades y la expansión de un mercado global y aculturador que disuelve la historia y los lazos comunes de aquellos lugares en que se desarrolla. La ciudad es Taipéi es una realidad mucho más compleja y con multitud de aristas, por lo que la construcción de Yang no debe tomarse como una de mimesis respecto al referente real, sino como una construcción artificial que pone de manifiesto una visión concreta.

Con el análisis se ha intentado trazar un mapa de esta ciudad simulada. Las conclusiones a las que se ha llegado son varias.

Primero; la visión de Yang es una eminentemente urbana. *Taipei Story* construye una visión de la ciudad cimentada entre calles rebosantes de tráfico y grandes bloques de edificios. El exterior de la ciudad, así como zonas urbanizadas, pero de menor densidad en cuanto a construcción y población son relegadas a un segundo plano de mucha menor presencia.

Segundo; la mayor parte de la construcción está centrada en los interiores. Aunque el espacio se haya fragmentado y la presencia de la ciudad se hace evidente en la mayor parte de los planos, los personajes deambulan de interior en interior, presentando una ciudad de apartamentos, bares, tiendas y oficinas. Los personajes pasan la mayor parte del tiempo en espacios de propiedad privada y cuyo valor comercial es significativo, tanto dentro del mercado inmobiliario que incumbe a los apartamentos como respecto a los locales que prestan algún tipo de servicio o sirven para realizar algún trabajo que aporta sostenibilidad al sistema capitalista.

Tercero; aunque, como se ha dicho, la mayor parte de la Taipéi construida en *Taipei Story* se sustenta en interiores, los exteriores que apelan a la ciudad (como ente que contiene todos estos otros espacios interiores) invaden continuamente estos interiores gracias a la fragmentación del espacio. Ventanas, televisiones, reflejos, espejos, cristales o puertas abiertas rompen con la unidad del espacio para señalar a una concepción de la ciudad como un extenso espacio intersticial y difuso donde no hay cabida para lo sólido y definitivo, erosionando cualquier posibilidad de establecer fronteras que permitan a los espacios ser totalmente personales, privados o personales.

Cuarto; de la misma manera en que la ciudad invade recurrentemente los distintos espacios que se presentan en *Taipei Story*, otra invasión notable se presenta en la concepción y configuración que Yang construye en su obra, aquella que refiere al sistema capitalista. El dinero y el trabajo son temas de conversación recurrentes para los personajes de *Taipei Story*, y esta preocupación por integrarse en un sistema que mide la valía de sus integrantes en base a su productividad y su capacidad para mantener el flujo del capital se hace evidente cuando se toma en consideración no solo los espacios que los personajes habitan (la vieja casa en venta de Yang, el apartamento de Chin, los edificios de oficinas, las apuestas en el bar o en la casa del callejón donde Lung encuentra a la esposa de su amigo) sino también en varios elementos que se engarzan en estos espacios, como la constante presencia de marcas comerciales o de carteles que anuncian negocios en las fachadas de los edificios.

Quinto; A partir de la construcción de Taipéi como una ciudad de espacios fragmentados surgen otras concepciones que también resultan destacables. Por una parte, la construcción de Taipéi dentro la película de Yang es, marcada y explícitamente, la de una ciudad de importantes contradicciones. Entre estas contradicciones destaca que esta fragmentación que se presenta en la obra construye una ciudad donde todos los espacios se encuentran interconectados entre sí, difuminando las fronteras entre unos y otros. Sin embargo, es también una ciudad de espacios claramente diferenciados, a pesar de esta interconexión. Esta compleja contradicción influye en la desorientación de los habitantes de la ciudad. Otro aspecto destacable es el aislamiento que sufren los personajes. Incluso cuando los personajes se encuentran en espacios compartidos (la oficina de Chin o su apartamento, el bar donde se reúne con sus amigos), el espacio encuentra formas de separar a los personajes y aislarlos. El ejemplo más claro en este aspecto es, sin duda, el apartamento de Chin: un espacio que la mujer y Lung comparten y donde, sin embargo, apenas comparten plano.

Sexto; otra importante contradicción surge de un elemento que está estrechamente ligado al espacio, aunque no se construya sobre este. Taipéi es una ciudad atrapada en un cisma entre un pasado de fuerte tradición y un futuro continuo progreso y cambio. Esta dinámica de tensión entre pasado y futuro también se hace presente en la construcción de la ciudad que Yang hace en su obra, con varias referencias a edificios y elementos del pasado que, aun deteriorados, siguen haciendo acto de presencia y a una ciudad en continua expansión, un organismo en un estado permanente de evolución líquida.

Por último, destacar que desde un principio se ha intentado establecer dentro de esta visión de la ciudad de Taipéi su identificación con una serie de síntomas que conforman un malestar urbano desarrollado por una serie de autores que relacionan la influencia del nuevo modelo de organización social y el crecimiento de estas ciudades industriales con un importante sentimiento de desajuste en ciertos sectores de la población. Este malestar urbano se ha edificado sobre tres pilares representativos: la anomia (facilitada por la erosión de las fronteras entre distintas esferas de acción y la desaparición de márgenes de referencia sólidos), la alienación (facilitado por un sistema capitalista, mecánico y globalizado donde el trabajo individual es un elemento compartimentalizado y cuyos efectos directos son invisibles) y el desencantamiento (facilitado por la sustitución del mundo natural por un sistema artificial de construcción mecánica). Atendiendo al análisis de la película resulta sencillo identificar estas presencias dentro de los espacios elegidos por Yang para configurar su visión de Taipéi y la relación de estos espacios con los personajes que los habitan.

5.2.- Limitaciones

Ninguna obra de arte es capaz de agotar la realidad sobre la que se construye. De la misma manera, ningún análisis es capaz de agotar la obra en que se sustenta. Una película tan compleja y tan llena de matices en su representación del espacio como *Taipei Story* bien podría dar para un análisis aún más extenso y complejo. Alcanzados este punto es necesario reconocer las propias limitaciones que este análisis presenta. En primer lugar, una empresa como esta requiere una cantidad de tiempo y espacio vastamente superior a aquella en que se ha realizado. Para hacer verdadera justicia a una obra como esta posiblemente se requiriese una cantidad de ambas casi ilimitada. Este análisis tan solo expone una sucinta y modesta relación entre la visión de Yang de la Taipéi urbana de mediados de los años ochenta, la percepción de la ciudad y su influencia en los personajes que la habitan así las formas en que esta percepción se presenta y la relación de estas formas con el contexto que justifica y expone el malestar urbano que ha sido señalado en diversas ocasiones. Un enfoque muy concreto que no anula muchas otras perspectivas posibles y que tampoco pretende ser el estudio definitivo sobre dicho enfoque.

Otra importante limitación radica en el nivel de detalle que alcanza la información del contexto. Este contexto sirve para justificar y reconocer cualquier conclusión que pretenda construir el análisis. Un grado mayor de detalle permitiría realizar un análisis aún más complejo al reconocer mayor nivel de elementos significantes y establecer mayor número de conexiones entre los elementos que se presentan. En el otro lado del espectro tenemos otra limitación importante: la visión de Yang es una que rehúsa de caer en conclusiones y motivaciones simplistas. Es parte del diseño. En coherencia con este diseño, un análisis de su obra no puede pretender construir una visión simplista y lineal de su uso del espacio. La visión de Yang de Taipéi es la de una ciudad confusa, caótica y compleja. Examinar y analizar esta visión requiere una cierta presencia de esta ofuscación. Aunque se ha intentado ser lo más claro y diáfano posible, se entiende que un modelo construido en base a multitud de elementos que confluyen entre sí de manera simultánea puede resultar más confuso que una construcción basada en una reacción de causa efecto directa, lineal y binaria. El propio contenido de la obra y la intención de analizar la obra de Yang según sus términos limita la capacidad de linealidad y simplificación que el análisis puede presentar sin traicionarse a sí mismo en sus intenciones. De la misma manera, se ha puesto especial énfasis en señalar aquello que se encuentra presente objetivamente dentro del plano y en la forma que toman dichos planos. Las conclusiones concretas sobre las funciones del espacio han sido construidas sobre el contenido analizado, son un resultado de estos datos recogidos y expuestos, pero el énfasis sigue estando en la muestra y recogida de los datos, en la percepción y la presencia, por encima de la construcción de una narrativa lineal y cerrada. Una mayor cantidad de tiempo posiblemente hubiese permitido una mayor (y mejor) recogida de muestras y un establecimiento de más relaciones entre las muestras. Es nuestra intención expandir este análisis posteriormente y analizar la función del espacio no solo en esta obra, sino en todas aquellas que Yang realizó en la primera etapa de su carrera, bajo la producción de la CMPC, con Taiwán aún bajo el régimen político de Chiang Kai-Shek. Aunque un análisis que sea capaz de agotar el contenido de estas fascinantes obras es, bajo nuestra opinión personal, imposible, esperamos que una mayor recogida de muestras y un mayor tiempo para indagar en el contexto cultural, histórico y social de Taiwán en este periodo permitan un análisis aún más exhaustivo, más profundo y cuyas relaciones revelen con mayor claridad la compleja y fascinante visión que Yang presenta de su ciudad y su nación.

VI.- REFERENCIAS

- Alagappa, M. (2001). *Taiwan's Presidential Politics: Democratization and Cross-strait Relations in the Twenty-first Century* London: Routledge.
- Amsden, A. (1979). Taiwan's Economic History: A Case of Etatism and a Challenge to Dependency Theory. *Modern China*, 5(3), 341-379. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/188893>
- Anderson, J. (2005) *Edward Yang. Contemporary Film Directors*. Champaign: Illinois Press.
- Anderson, M. (1971) Urban migration in nineteenth-century Lancashire: some insights into two competing hypotheses. *Annales de demographie historique* 13-26.
- Anderson, M. (8 de Mayo de 2017) Enter the new global modernism: On Edward Yang's Taipei Story (1985) Oklahoma City: *Oklahoma City Museum of Art* <http://www.okcma.com/taipei-story/>
- Andrade, T. (2005). *How Taiwan Became Chinese: Dutch, Spanish and Han Colonization in the Seventeenth Century*. New York: Columbia University Press.
- Aristóteles (1992) *Poética*. Madrid: Editorial Gredos
- Austin Asian American Film Festival (14 de Junio de 2016) Stranger in My Own Hometown: Edward Yang, the New Cinema, and A Brighter Summer Day Austin: *Austin Asian American Film Festival* <https://www.aaafilmfest.org/stranger-in-my-own-home-town/>
- Bachelard, G. (1957) *The Poetics Of Space*. Boston: Beacon Press.
- Bakhtin, M.M. (1975) *Questions of Literature and Aesthetics*, Moscow: Progress.
- Bal, M. (1990) *Teoría de la Narrativa* Madrid: Ediciones Cátedra
- Barber, S. (2002) *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. London: Reaktion Books.
- Barclay, G. (1954). *Colonial Development and Population in Taiwan*. Princeton: Princeton University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/j.ctt183q00z>
- Barclay, P. (2018). *Outcasts of Empire: Japan's Rule on Taiwan's Savage Border, 1874-1945*. Oakland: University of California Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt2204r2t>
- Barthes, R. (1957) *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil.
- Barthes, R. (1966) Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications* (8) p.1-27 Recuperado de https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113
- Bauman, Z. (1998) *Globalization: The Human Consequences*. New York: Columbia University Press.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press. ISBN 9780745624099
- Bazin, A. (1967) *What Is Cinema Vol.1* Los Angeles: University of California Press
- Bazin, A. (1974) *Jean Renoir*. London: WH Allen.
- Benjamin, W. (1935) *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, London: Fontana.
- Benjamin, W. (2002) *The Arcades Project*. Cambridge: The Belknap of Harvard University Press.

- Bernal, J. D. (1970) [1953]. *Science and Industry in the Nineteenth Century*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bloomer, J. (18 de Noviembre de 2011) (Re)Discover Elusive Master Edward Yang. New York: *Film Society Lincoln Center* <https://www.filmlinc.org/daily/rediscover-one-of-contemporary-cinemas-most-elusive-masters-edward-yang/>
- Boserup, E. (1981) *Population and Technological Change: A Study of Long-Term Trends*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brakhage, S. (1960) *Metaphors On Vision*. New York: Anthology Film Archives/Light Industry
- Bresson, R. (1975) *Notes on the Cinematographer*. New York: NYRB Classics
- Brophy, D. & Garnaut, A. & Tighe, J. (2012). Introduction: The Xinhai Revolution and Inner Asia. *Inner Asia*, 14(2), 319-322. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/24572067>
- Brown, B. (2000) *Revolution & Anomie. "Comparative Politics"* Fort Worth: Harcourt College Publishers
- Buruma, I. (1996). Taiwan's New Nationalists. *Foreign Affairs*, 75(4), 77-91. doi:10.2307/20047660
- Campbell, D. (3 de Abril de 2001) Take Two. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/culture/2001/apr/03/artsfeatures>
- Canclini, N., & Yúdice, G. (2001). *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttttbq>
- Casetti, F. (1999) *Teorías del Cine*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Madrid: Paidós Comunicación Cine
- Cassirer, E. (1975) *Antropología filosófica*, Madrid, FCE.
- Cavallo, R. & Komossa, S. & Marzot, N. (2014). *New Urban Configurations*. Delft: Delft University Press.
- Chang, P. (1979). Beautiful Island. *The Wilson Quarterly* (1976-), 3(4), 56-68. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40255704>
- Chao, L. & Myers, R. (2000). How Elections Promoted Democracy in Taiwan under Martial Law. *The China Quarterly*, (162), 387-409. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/656014>
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid: Taurus.
- Chen J. (1972) *Yuan Shih-k'ai* Stanford: Stanford University Press
- Chen, E. (1972). Formosan Political Movements Under Japanese Colonial Rule, 1914-1937. *The Journal of Asian Studies*, 31(3), 477-497. doi:10.2307/2052230
- Chen, E. (1977). Japan's Decision to Annex Taiwan: A Study of Ito-Mutsu Diplomacy, 1894-95. *The Journal of Asian Studies*, 37(1), 61-72. doi:10.2307/2053328

China, the United Nations and United States Policy: An Analysis of the Issues and Principal Alternatives with Recommendations for U.S. Policy: A Report of a National Policy Panel Established by the United Nations Association of the United States of America. (1966). *International Organization*, 20(4), Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/2705737>

Crew, D. F. (1979) *Town in the Ruhr: A Social History of Bochum, 1860-1914*. New York: Columbia Univ. Press.

Dana, S. (1997). The Republic of China (Taiwan)'s Campaign to Join the UN: A Fight on Two Fronts. *China Perspectives*, (14), 52-60. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/24050502>

Dancer's surprise win at Cannes (25 de Mayo de 2000) *BBC News*. Recuperado de <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/758280.stm>

Davidson, J. (1903). *The Island of Formosa, Past and Present : history, people, resources, and commercial prospects : tea, camphor, sugar, gold, coal, sulphur, economical plants, and other productions*. London and New York: Macmillan & co. OL 6931635M.

Davis, D.W & Chen, R.R. (2007). *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of Arts* London: Routledge

Daw-Ming, L. (2012) *Historical Dictionary of Taiwan Cinema*. Lanham: Scarecrow Press

De Vries, J. (1994). The Industrial Revolution and the Industrious Revolution. *The Journal of Economic History*, 54(2), 249-270. doi:10.1017/S0022050700014467

Deleuze, G. (1985) *Cinema 2: The Time-Image* Minneapolis: University of Minnesota Press

Derrida, J. (1993) *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. London: Routledge

Dittmer, L. (2017). *Taiwan and China: Fitful Embrace* "Taiwan and the Waning Dream of Reunification" (pp. 283-300). Oakland: University of California Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1w76wpm.18>

Durkheim, E. (1897) [1951]. *Suicide: A Study in Sociology*. New York: The Free Press.

Durkheim, Emile. (1893) [1997] *The Division of Labour in Society*. New York: Free Press, 1997

Eagleton, T. (1983) *Literary Theory: An Introduction*. Hoboken: Blackwell Publishing

Feinstein, C. (1998). Pessimism Perpetuated: Real Wages and the Standard of Living in Britain during and after the Industrial Revolution. *The Journal of Economic History*, 58(3), 625-658. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/2566618>

Fenby, J. (2004). *Chiang Kai-Shek. China's Generalissimo and the Nation he Lost*. New York: Carroll & Graf Publishers.

Friedman, E. (2009). Chineseness and Taiwan's Democratization. *American Journal of Chinese Studies*, 16, 57-67. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/44289294>

Friedman, J. (2002). *Globalization, dis-integration, re-organization: the transformations of violence*. "Globalization, the state and violence". Lanham: AltaMira Press.

Garrido Domínguez, A. (1996) *El Texto Narrativo* Madrid: Editorial Síntesis

Gaudreault, A., Joust, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós, Barcelona.

- Geddes, P. (1910) [1949] *Cities in Evolution*. London: Lund Humphries.
- Genette, G. (1966) Frontières du récit. *Communications* (8) p.152-163 Recuperado de www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121
- Gideon, S. (1955) The Preindustrial City *American Journal of Sociology* 60, no. 5 438-445.
- Goldstein, S. & Schriver, R. (2001). An Uncertain Relationship: The United States, Taiwan and the Taiwan Relations Act. *The China Quarterly*, (165), 147-172. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3451110>
- Gordon, L. (1976) The Cession of Taiwan: A Second Look. *Pacific Historical Review*, 45(4), 539-567. doi:10.2307/3638102
- Grajdanzev, A. (1942). Formosa (Taiwan) Under Japanese Rule. *Pacific Affairs*, 15(3), 311-324. doi:10.2307/2752241
- Greimas, J. (1966) Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique. *Communications* (8) p.28-59 Recuperado de www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1114
- Gullón, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Guy Peters, B. (1981) The Problem of Bureaucratic Government, *The Journal of Politics* 43, no. 1 56-82. <https://doi.org/10.2307/2130237>
- Hall, B. (2003). Modernization and the Social Construction of National Identity: The Case of Taiwanese Identity. *Berkeley Journal of Sociology*, 47, 135-169. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41035585>
- Han, Y. (1950). Formosa under Three Rules. *Pacific Historical Review*, 19(4), 397-407. doi:10.2307/3635821
- Hao, Z. (2010). *Whither Taiwan and Mainland China: National Identity, the State and Intellectuals*. Pokfulam: Hong Kong University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1xwc63>
- Harrison, S. (1988). Taiwan after Chiang Ching-Kuo. *Foreign Affairs*, 66(4), 790-808. doi:10.2307/20043483
- Hawkes, T. (1977) *Structuralism and Semiotics*. London: Routledge
- Heé, N. (2014) Taiwan under Japanese Rule. Showpiece of a Model Colony? Historiographical Tendencies in Narrating Colonialism *History Compass*, pp. 1-10.
- Heylen, A. (2012). *Japanese Models, Chinese Culture and the Dilemma of Taiwanese Language Reform*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/j.ctvbqs7ng>
- Hillenbrand, M. (2005). Trauma and the Politics of Identity: Form and Function in Fictional Narratives of the February 28th Incident. *Modern Chinese Literature and Culture*, 17(2), 49-89. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41490943>
- Hjort, M., & Petrie, D. (2007). *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1r1xcf>

- Ho, S. (1975). The Economic Development of Colonial Taiwan: Evidence and Interpretation. *The Journal of Asian Studies*, 34(2), 417-439. doi:10.2307/2052756
- Ho, S. (1987). Economics, Economic Bureaucracy, and Taiwan's Economic Development. *Pacific Affairs*, 60(2), 226-247. doi:10.2307/2758133
- Hobsbawm, E. J. (1999). *Industry and Empire: From 1750 to the Present Day*. New York: New Press.
- Horowitz, S., & Tan, A. (2005). The Strategic Logic of Taiwanization. *World Affairs*, 168(2), 87-95. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20672736>
- Hsiao, B. (2002). Taiwan's Democratization and External Policy. *American Journal of Chinese Studies*, 9(2), 203-207. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/44288706>
- Hsiung, P. (1996). *Living Rooms as Factories: Class, Gender, and the Satellite Factory System in Taiwan* "Taiwan's Economic Miracle" Philadelphia: Temple University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/j.ctt14bssv8.5>
- Huang, F. (2005). *A Brief History of Taiwan* "Chapter 6: Colonization and Modernization under Japanese Rule (1895–1945)". ROC Government Information Office.
- Jacobs, J. (2011). The History of Taiwan. *The China Journal*, (65), 195-203. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/25790564>
- Jameson, F. & Miyoshi, M. (1998) *The Cultures of Globalization (Post-Contemporary Interventions)* Durham: Duke University Press Books
- Jameson, F. (1994). *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics* "Remapping Taipei" Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9781139174121.007
- Jenkins, R. (2000). Disenchantment, Enchantment and Re-Enchantment: Max Weber at the Millennium. *Max Weber Studies*, 1(1), 11-32. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/24579711>
- Josephson-Storm, J. (2017) *The Myth of Disenchantment. Magic, Modernity and the birth of the human sciences* Chicago: University of Chicago Press
- Kaczynski, T. (22 de Septiembre de 1995), Industrial Society and Its Future *The Washington Post* Recuperado de <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/national/longterm/unabomber/manifesto.text.htm>
- Kant, I. (1781) *Critica de la razón pura*. Madrid: Tecnos.
- Katz, P. (2005). Governmentality and Its Consequences in Colonial Taiwan: A Case Study of the Ta-pa-ni Incident of 1915. *The Journal of Asian Studies*, 64(2), 387-424. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/25075755>
- Katz, P. (2005). *When Valleys Turned Blood Red: The Tapani Incident in Colonial Taiwan*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Kenichi, G. (2004). Japan's southward advance and colonial Taiwan. *European Journal of East Asian Studies*, 3(1), 15-44. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23615167>
- Kerr, G. & Stuart, J. (1947) Memorandum on the Situation in Taiwan (Report). American Embassy, Nanking, China. Telegram No. 689. reprinted in United States relations with China,

with special reference to the period 1944-1949, based on the files of the Department of State. Far Eastern Series. Washington: U.S. Govt. Print. Off.

Kerr, G. (1965). *Formosa Betrayed* "Appendix I: The Thirty-two Demands". California: Taiwan Publishing Co.

Kim, S. (2007). Immigration, Industrial Revolution and Urban Growth in the United States, 1820-1920: Factor Endowments, Technology and Geography. National Bureau of Economic Research, Inc, NBER Working Papers.

Klintworth, G. (1996) Taiwan's International Identity: 400 years in the melting pot. *The Journal of East Asian Affairs*, 10(2), 373-394. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23255715>

Kojima, R. (2007). Introduction: Population migration and urbanization in developing countries. *The Developing Economies*. 34. 349 - 369.

Kwok, R.Y. (2005). *Globalizing Taipei: The Political Economy of Spatial Development*. London: Routledge

Lamley, H. (1968) The 1895 Taiwan Republic: A Significant Episode in Modern Chinese History. *The Journal of Asian Studies*, 27(4), 739-762. doi:10.2307/2051577

Lamley, H. (2007) *Taiwan: A New History* "Taiwan Under Japanese Rule, 1895-1945: The Vicissitudes of Colonialism". New York: M.E. Sharpe.

Land, N. (1992) *The Thirst For Annihilation: Georges Bataille And Virulent Nihilism*. London: Routledge

Landes, D. (1969). *The Unbound Prometheus: Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge.

Lefebvre, H. (1974) *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing

Lévi-Strauss, C. (1955). The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore*, 68(270), 428-444. doi:10.2307/536768

Lin, S. (2007). *Representing Atrocity in Taiwan: The 2/28 Incident and White Terror in Fiction and Film*. New York: Columbia University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.7312/lin-14360>

Linebarger, P. (1963). The Republic of China on Taiwan: A Descriptive Appraisal. *World Affairs*, 126(1), 5-16. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20670269>

Lynch, D. (2002). Taiwan's Democratization and the Rise of Taiwanese Nationalism as Socialization to Global Culture. *Pacific Affairs*, 75(4), 557-574. doi:10.2307/4127346

March, P. (1996) *Eastern Destiny: Russia in Asia and the North Pacific*. Westport: Greenwood Publishing Group. ISBN 0-275-95566-4.

Martínez, M.A. (2009) El nuevo espacio interactivo. Confluencias entre la literatura y el multimedia. *Siranda* (2) p. 114-148 Recuperado de http://grupo.us.es/tecnoarcom/uploads/revistasiranda/Siranda_II_FULL.pdf

Marx, K. (1974). *Manuscritos: economía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.

- Mattlock, J. (2003). *The Cambridge Companion to the French Novel: From 1800 to the Present* "Novels of testimony and the invention of the modern French novel" Cambridge: Cambridge University Press.
- McMichael A. J. (2000). The urban environment and health in a world of increasing globalization: issues for developing countries. *Bulletin of the World Health Organization*, 78(9), 1117-26.
- Mennel, B. (2008) *Cities and Cinema*. London: Routledge
- Merton, R. (1938). Social Structure and Anomie. *American Sociological Review*, 3(5), 672-682. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/2084686>
- Metz, C. (1966) La grande syntagmatique du film narratif. *Communications* (8) p.120-124 Recuperado de www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1119
- Metz, C. (1974) *Film Language: A Semiotics of The Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Meyer, M. (1987). The Growth of Public and Private Bureaucracies. *Theory and Society*, 16(2), 215-235. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/657352>
- Milanovic, B. & Lindert, P. & Williamson, J. (2010) Pre-Industrial Inequality. *The Economic Journal*, Vol. 121, No. 551, pp. 255-272, 2011. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1468-0297.2010.02403.x>
- Mitter, R. (2011). 1911: The Unanchored Chinese Revolution. *The China Quarterly*, (208), 1009-1020. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41447787>
- Morgan, S., & Liu, S. (2007). Was Japanese Colonialism Good for the Welfare of Taiwanese? Stature and the Standard of Living. *The China Quarterly*, (192), 990-1017. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20192858>
- Morris A. & Jordan D. & Moskowitz M. (2004) *The Minor Arts of Daily Life: Popular Culture in Taiwan* "Taiwan's History: An Introduction". Honolulu: University of Hawaii Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/j.ctt6wqp5x.4>
- Myers, R. (1984). The Economic Transformation of the Republic of China on Taiwan. *The China Quarterly*, (99), 500-528. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/653239>
- Myers, R. (2012). *The Ivory Tower and the Marble Citadel: Essays on Political Philosophy in Our Modern Era of Interacting Cultures* "Understanding the Taiwan Experience: An Historical Perspective". Sha Tin: Chinese University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1p6qgm6.17>
- Ngo, T., & Chen, Y. (2008). The Genesis of Responsible Government under Authoritarian Conditions: Taiwan during Martial Law. *China Review*, 8(2), 15-48. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23462736>
- Pena, J. (2008) *Edward Yang. Colección Nosferatu. "Nunca Podremos Volver a Casa"* San Sebastián: E.P.E Donostia Kultura.
- Pickering, W.S.F. & Walford, G. (2000). *Durkheim's Suicide: A Century of Research and Debate*. London: Routledge.

Ping-Hui, L., & Wang, D. (2006). *Taiwan Under Japanese Colonial Rule, 1895-1945: History, Culture, Memory*. New York: Columbia University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.7312/liao13798>

Piñeiro, M.R. (1998) El espacio en el relato cinematográfico. Análisis de los espacios en un film. *Archivum* (48,49) p. 373-397 Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2186513>

Prince, G. (1982) *Narratology: The Form and Function of Narrative*. Berlin: De Gruyter Mouton

Propp, V. (1958) *Morphology of The Folktale* Austin: University of Texas Press

Quo, F. (1968). British Diplomacy and the Cession of Formosa, 1894-95. *Modern Asian Studies*, 2(2), 141-154. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/311514>

Real Academia Española. (2018). Diccionario de la lengua española. Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

Rivette, J. (1961) De l'abjection. *Cahiers Du Cinema* (120) p.54-55 Recuperado de <https://imagejuste.hypotheses.org/files/2015/10/Rivette-De-labjection.pdf>

Rosenbaum, J. (7 de noviembre de 1997) Exiles in Modernity. *The Chicago Reader*. Recuperado de <https://www.jonathanrosenbaum.net/1997/11/exiles-in-modernity/>

Ross, R., & Changbin, J. (2001). *Re-examining the Cold War: U.S.-China Diplomacy, 1954–1973*. Cambridge: Harvard University Asia Center. doi:10.2307/j.ctt1tg5nbn

Selvin, H. (1958). Durkheim's Suicide and Problems of Empirical Research. *American Journal of Sociology*, 63(6), 607-619. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/2772991>

Sennett, R. (2006) *The Culture of the New Capitalism* New Haven: Yale University Press

Shannon, J. (10 de Julio de 2007) Edward Yang, 59, filmmaker with Seattle ties. *The Seattle Times*. Recuperado de <https://www.seattletimes.com/entertainment/edward-yang-59-filmmaker-with-seattle-ties/>

Shaw, Y. (1985). Taiwan: A View from Taipei. *Foreign Affairs*, 63(5), 1050-1063. doi:10.2307/20042369

Shepherd, J. (2011). *Death at the Opposite Ends of the Eurasian Continent: Mortality Trends in Taiwan and the Netherlands 1850-1945* "Regional and ethnic variation in mortality in Japanese colonial period Taiwan" (pp. 99-152). Amsterdam: Amsterdam University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/j.ctt6wp6k1.7>

Sklar, R. & Yang, E. (2000). The Engineer of Modern Perplexity: An Interview with Edward Yang. *Cinéaste*, 26(1), 6-8. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41689311>

Skocpol, T. (1979) *States and Social Revolutions: A Comparative Analysis of France, Russia and China*. Cambridge: Cambridge University Press

Spicker, P. (2006). *Liberty, equality, fraternity*. Bristol: Bristol University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qgkg5>

Srivastava K. (2009). Urbanization and mental health. *Industrial psychiatry journal*, 18(2), 75-6.

- Sun, J. (2012). *Japan and China as Charm Rivals: Soft Power in Regional Diplomacy*. Ann Arbor: University of Michigan Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.3918076>
- Tang, X. (1999). On the Concept of Taiwan Literature. *Modern China*, 25(4), 379-422. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/189445>
- Thernstrom, S. (1970) *Poverty and Progress, Social Mobility in a 19th Century City*. New York: Atheneum.
- Todorov, T. (1966) Les catégories du récit littéraire. *Communications* (8) p.125-151 Recuperado de www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120
- Todorov, T. (1969) *Grammaire du Decamerón*. Den Haag: Mouton
- Torrent, K. & Pla, E. (2012) Lenguaje cinematográfico: El lenguaje. *Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del profesorado* Madrid Recuperado de http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m6_2/index.html
- Touraine, A. (1999). Toward a Civilization of Work. *Canadian Journal of Sociology / Cahiers Canadiens de Sociologie*, 24(4), 535. doi:10.2307/3341790
- Trémois, C. (2000). Yi Yi D'Edward Yang. *Esprit* (1940-), (268 (10)), 205-208. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/24279071>
- Tseng, K. (2016). A Constructed Imaginarium: Re-Contemplating Identity Construction in Taiwan. *American Journal of Chinese Studies*, 23(2), 221-237. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/44289156>
- Valera, S. (1998). Estudio de la relación entre el espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social. *Revista de Psicología Social*, 12(1), 17–30. Recuperado de <https://doi.org/10.1174/021347497320892009>
- Van Poppel, F. & Day, L. (1996). A Test of Durkheim's Theory of Suicide—Without Committing the Ecological Fallacy. *American Sociological Review*. 61 (3): 500. doi:10.2307/2096361.
- Vogel, E. (1993). *The Four Little Dragons: The Spread of Industrialization in East Asia*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wang, B. (2003). Black Holes of Globalization: Critique of the New Millennium in Taiwan Cinema. *Modern Chinese Literature and Culture*, 15(1), 90-119. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41490895>
- Weber, M. (1905) [2002] *The Protestant ethic and the spirit of capitalism and other writings*. Westminster: Penguin Press.
- Weber, M. (1920) [1993] *Sociology of Religion*. Boston: Beacon Press
- Weiming, T. (1996). Cultural Identity and the Politics of Recognition in Contemporary Taiwan. *The China Quarterly*, (148), 1115-1140. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/655519>
- White, L. (1999). Globalization and Taiwan. *Asian Perspective*, 23(4), 97-141. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/42704236>
- Wilson, F. (2014) New Taiwanese Cinema in Focus: Moving Within and Beyond the Frame “Taiwanese – Italian conjugations: The fractured storytelling of Edward Yang’s The Terrorizers

and Michelangelo Antonioni's *Blow Up*" Edinburgh: Edinburgh University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt9qdr57.8>

Wu, Y. (2005). *A Political Explanation of Economic Growth: State Survival, Bureaucratic Politics, and Private Enterprises in the Making of Taiwan's Economy, 1950–1985*. Cambridge: Harvard University Asia Center. doi:10.2307/j.ctt1tg5j3p

Yeh, E. & Davis, D. (2005). *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* "Challenges and Controversies of the Taiwan New Cinema" (pp. 55-90). New York: Columbia University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.7312/yeh-12898.6>

Yeh, E. & Davis, D. (2005). *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* "Navigating the House of Yang" New York: Columbia University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.7312/yeh-12898.7>

Yeh, E. & Nornes, A. (2014) *Staging Memories: Hou Hsiao-hsien's A City of Sadness* Ann Arbor: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2014.

Yip, J (2004) *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*. Durham: Duke University Press.

Zang, Y. & Xiao, Z. (1998) *Encyclopedia of Chinese Film*. London: Routledge.

Žižek, S. (1997) Multiculturalism, or, the cultural logic of multinational capitalism. *New Left Review*, 225, 28-51.