

Identidades, valores y familia en *La ciudad de la tristeza*

Francisco Javier Haro Navejas

Introducción: *La ciudad de la tristeza* y la disputa por recuperar la casa identitaria

Debido a la similitud geopolítica que tendría con Ucrania, Taiwán ha estado en los titulares como nunca. En el caso taiwanés, son dos los problemas fundamentales en juego. El primero, de mayor importancia histórica, es el sentimiento de la población isleña sobre su sinidad¹: ¿Es chino Taiwán? ¿Es su población china? ¿Qué tipo de sinidad sería? Mientras que el segundo, ligado a aspectos geopolíticos y de ejercicio de soberanía, es el de la pertenencia o no de la isla al Estado chino o República Popular China (RPC). En el sentido moderno europeo, el pequeño archipiélago fue un Estado centralizado hasta después de la Segunda Guerra Mundial y no perteneció a uno antes de esa época. En el siglo XIX, a partir de 1872, en la Conferencia Imperial japonesa, se fraguó la invasión a la isla, la cual se materializará en 1874. La época colonial sería oficializada sobre todo por el Tratado de Shimonoseki, de 1895.

Los isleños, contra los designios de los grandes poderes y de las partes chinas en disputa, han construido su identidad. Han enfrentado y enfrentan los deseos en su contra de grupos políticos

¹ Sinización o sinificación, se refiere a la asimilación lingüística o cultural de conceptos del idioma y la cultura China.

originados en el continente. Cuando los nacionalistas continentales llegaron en los años cuarenta del siglo XX buscaron a toda costa sinificar a los locales, muchos de los cuales también habían llegado a la isla en algún momento. Los esfuerzos sinificadores han sido constantes y ahora son realizados por el gobierno encabezado por Xi Jinping, presidente de la RPC.

La historia no es pasado, es actualidad y futuro. Lu Shaye, embajador chino en París (BMFTV, 2022) ha dicho que a la reunificación, política central desde la capital china, seguiría la reeducación, ya que la población habría sido intoxicada y adoctrinada en contra de Beijing. Es decir, buscarán destruir la identidad existente para imponer la dominante en China.

La ciudad de la tristeza, creación de Hou Hsiao-hsien (1989), tiene como telón de fondo y pretexto el fin de la colonización japonesa y la irrupción violenta de los nacionalistas en la isla. Ambos buscaron destruir las identidades locales. El elemento específico e hilo conductor histórico de la película es la masacre en contra de la población el 28 de febrero de 1947, cuyo inicio fue una arbitrariedad a cargo de funcionarios armados de la Oficina del Monopolio del Tabaco. La víctima fue una viuda, a quien le confiscaron cigarrillos de contrabando, le robaron sus ahorros y la golpearon. La respuesta de algunos vecinos y transeúntes en ese momento, así como de miles al día siguiente, fue insoportable para el autoritarismo nacionalista. El resultado fue asesinar a miles de personas.

La película es acerca del desplazamiento de una familia como metáfora de los intentos de destrucción de los componentes identitarios isleños. El momento culminante de la imposición identitaria, de violencia tanto simbólica como física, fue ese 28 de febrero. El fin del colonialismo nipón y la llegada nacionalista cambiaron la relación de fuerzas entre grupos políticos, al igual que los comportamientos sociales y culturales, interacciones familiares, y hasta la forma de hacer negocios ilegales. Los personajes principales son tres hermanos, un cuarto habría desaparecido en Filipinas. Más allá de los problemas vividos por los hermanos por cuestiones comerciales y morales, el puente de la biografía familiar hacia el sufrimiento infringido por la represión del autoritarismo nacionalista fue la masacre mencionada, microcosmos muestra de lo vivido por gran parte de la sociedad.

El filme transforma lo cotidiano que no pertenece a la historia de grandes eventos y personajes heroicos en lo relevante del proceso social. Los ciudadanos sin poder y sin representación política se convierten en los personajes principales de las historias. Los débiles y sin voz se apoderan de la escena histórica. La película cinetiza las metáforas perfectas representadas por el hermano fotógrafo sordomudo, sobre todo debido a la importancia de las mujeres en no pocas escenas. Si en este libro familia y valores son el eje, la cinta analizada aquí muestra el peso de las estructuras familiares tradicionales en contraposición a las del Estado con acciones de modernización vertical.

El análisis académico de la película requiere de un concepto para su mejor comprensión, el de la cinetización. Esta herramienta conceptual remite comprender los procesos de transformación de las realidades por medio de imágenes en movimiento. Los cuales pueden ser películas, documentales y/o video. Además, es un concepto para el análisis de esa transformación.

Se trata de una obra cinematográfica que atrapa diferentes momentos de las historias taiwanesas. Al no ser una reproducción de la realidad, su comprensión requiere del periscopio de la cinetización para comprender esa porción de los procesos sociales y una película con perspectivas periféricas. En el nivel macro, la situación en el Estrecho de Taiwán involucra agendas y actores múltiples, como fue la invasión nipona, y hoy son la seguridad nacional o la disputa por la hegemonía global con Estados Unidos. Los sentimientos de diferente tipo y las relaciones familiares, mezclados con intereses materiales, en el nivel micro, son los motores de las sociedades.

La cinetización como medio de recreación de la realidad y como concepto mostrará en este capítulo que, en toda temporalidad, desde fines de los años cuarenta del siglo pasado, el problema histórico entre el Estado chino de Xi y la población taiwanesa, como lo fue entre esta y los colonizadores nacionalistas, es el identitario: ante las repetidas pretensiones de colonización e imposición de la metaidentidad continental, los habitantes isleños han resistido y resisten de diferentes formas. Una de ellas es el cine, Hou es el referente.

Para realizar el análisis, el texto está compuesto de una primera parte, *La ciudad de la tristeza* y la recuperación de la casa, donde se establece el objetivo del análisis y el instrumento conceptual para realizarlo. Para comprender el tema, se explica el origen histórico de lo estudiado. El conflicto entre nacionalistas y comunistas, que se ha concentrado alrededor de Taiwán, se aborda en el apartado *Contexto e importancia de Taiwán*. A continuación, en *El director y la cinetización*, se ofrece información relevante de la biografía de Hou; principalmente, se explica su aportación a la historia y al cine a partir de su cinetización de un hecho histórico. Enseguida, en *El hecho histórico y su cinetización*, el análisis se sustenta en los niveles micro y macro de los procesos sociales para explicar cómo un evento es el detonador para ordenar la realidad por medio del cine, la cinetización, que ayuda a la recuperación de la casa. Por último, se cierra con algunas reflexiones que giran alrededor de la idea de que la cinetización permite apoderarse del pasado y construir un futuro diferente.

La ciudad de la tristeza y la recuperación de la casa

La colonización japonesa, primero, y la llegada de los nacionalistas continentales, después, significó que se apoderaron del hogar de los habitantes. En *Casa tomada* (Cortázar, 2014), cuento de 1946, dos jóvenes viven en un espacio heredado por su familia donde están sus recuerdos, pero algo los desplaza casi imperceptiblemente hasta echarlos de la vivienda. A diferencia de lo acontecido en esta historia, el despojo vino desde fuera y los fuereños tomaron la casa, Taiwán. El despojo fue a cargo de la burocracia era esencialmente militar y violenta en contra de los locales. Tanto en lo físico como en lo simbólico, la fuerza utilizada fue mayor que la de la colonización nipona. El objetivo primordial era despojarlos de su identidad, la cual estaba compuesta de recuerdos de sus antepasados, sobre todo de patrones culturales de diferentes orígenes y contruidos en procesos sociales de cientos de años. Aunque con puntos de contacto, construyeron una identidad diferente y opuesta a la *han* continental, una de cuyas características es la de tomar la casa de otros mediante procesos de colonización interna, entre los cuales los de mayor resonancia han sido los del Tibet-Xizang y Xinjiang.

Hou Hsiao-hsien, desde el cine, se propuso recuperar simbólicamente la casa, donde conviven personas de origen diferente y que arribaron en muchos momentos para construir un espacio híbrido (Yip, 1997), contrario al monolitismo oficial. Ese espacio es sustancialmente multidimensional dada su riqueza cultural, expresada particularmente en lo etno-lingüístico.

Lo anterior conduce al análisis de la película *La ciudad de la tristeza*, *beiqing chengshi* 悲情城市 (Hou, 1989), dirigida por Hou, quien nació en el continente. El planteamiento central del filme es el de la resistencia de los locales frente al autoritarismo de los burócratas provenientes del continente, cuya misión principal era imponer su identidad *han* de pretensión civilizadora.

El análisis de este capítulo está apuntalado en un concepto: cinetización (Haro Navejas, 2021), el cual permite entender cómo se construye un discurso histórico en el cine, con énfasis en las maneras en las cuales ese discurso enfrenta a las narrativas identitarias dominantes, el cual incluso podría desplazarlas. En este trabajo sobresaldrá como, de acuerdo con la cinetización de la realidad lograda por Hou, el núcleo familiar isleño fue uno de los blancos preferidos del terror nacionalista como elemento esencial para doblegar a los isleños y ejercer el dominio civilizador-identitario sobre ellos.

Además de todos los elementos relacionados con temas identitarios, el filme ha sido estudiado con análisis esencialmente estéticos (Lo, 2011). Como pareja esencial del concepto de cinetización, central para entender el pasado -la película-, pero también el presente, es decir, el intento autoritario de reunificación, se utiliza el de metaetnicidad (Haro Navejas, 2012). Este concepto permite explicar que la imposición violenta de la identidad se sustenta en el supuesto de que más allá de lo biológico o cultural, está la lealtad a poderes políticos que se escudan en la interpretación de procesos históricos presuntamente lineales, propiedad de un grupo étnico pretendidamente homogéneo y civilizador; por lo tanto, este grupo sería superior a los demás y en este caso se trata de la construcción de una identidad que tiene como fundamento y eje al Partido Comunista Chino (PCC) y a sus líderes.

Contexto e importancia de Taiwán

El conflicto doméstico más largo en el mundo, por momentos de gran violencia, es el que enfrentó a los nacionalistas, organizados en el Partido Nacionalista o Kuomintang (KMT)/Guomindang (GMD) con los miembros del PCC. El primero nació como producto de la Revolución Xinhai, que dio nacimiento a la primera república, 1911. El segundo surgió de los impulsos de la Revolución de Octubre, 1917, y del Movimiento 4 de mayo, 1919.

En algún momento, los años veinte del siglo XX, ambas corrientes políticas y sus dirigentes se desarrollaron bajo la égida de Moscú, desde donde llegaba dinero, formadores de cuadros político-militares, así como instrucciones referentes a formas organizativas e ideas doctrinarias. De un lado, entre los comunistas chinos siempre existió alguna corriente cercana a la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS) y al Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), lo cual dejó de existir abiertamente sobre todo a partir del XX Congreso y del famoso discurso de Nikita Khrushchev, 1956; del otro, para el líder nacionalista, Chiang Kai-shek, fue posible aceptar los designios soviéticos en tanto que aprovechó todo lo que pudo de ellos. Una vez que consideró tener fuerzas y recursos propios, pretendió eliminar físicamente a los comunistas, particularmente en Shanghai, principal y casi único bastión de sus rivales. Estos, a su vez, realizaron el Levantamiento de Nanchang. Ambos eventos, sucedidos en 1927, podrían ser considerados el inicio de la guerra civil, así como la entronización de Chiang y la incubación, lo mismo del maoísmo que de la idea de la guerra popular prolongada.

Una vez que las fuerzas de Mao Zedong tomaron el poder, los nacionalistas continuaron la huida hacia diferentes lugares del mundo. Algunos huyeron a Taiwán, entre los que sobresalieron las personas de la burocracia de las instituciones del Estado y sus familias. Contrario a lo que pudiera pensarse, la ahora República China no surgió como consecuencia lógica y directa del triunfo maoísta (Lin, 2016). Inicialmente llegó el alud nacionalista, tanto de población civil como de burócratas con motivos diferenciados, pero unidos por el fin del statu quo en el continente que les afectó de maneras desiguales. La élite política-militar se instaló en Taipéi

como poder representante de China, al menos esos fueron los designios asumidos por el KMT y apoyados por Estados Unidos.

El conflicto ha sido esencialmente irreductible y constreñido a posiciones maximalistas, salvo durante la invasión japonesa en los treinta cuando los intentos de frente unido fracasaron. O bien ya con el creciente poder de la China de Deng y con el fin del autoritarismo de la familia Chiang hubo acercamientos considerables. Las diferencias que parecían insolubles han desaparecido parcialmente, al menos para el KMT. Desde la perspectiva del ejercicio del poder político, los nacionalistas aceptaron que, en algún futuro incierto, pero no lejano, Beijing les dejaría gobernar dentro del marco de alguna variante de la política denominada *Un país, dos sistemas*; a su vez, desde la perspectiva económica, a ambos lados del estrecho existen versiones de desarrollo capitalista. Sin embargo, la unificación no es una opción para la mayoría de la población.

Además del desdibujamiento de fronteras ideológicas y materiales que los separaron durante décadas, ambas corrientes políticas chinas tienen un elemento esencial que las une en el largo plazo y frente a otras corrientes, sobre todo de la isla. En un universo de sinidades diversas y hasta contrapuestas, incluso de identidades no sínicas, nacionalistas y comunistas se consideran herederos de una identidad patrilineal desarrollada de forma lineal durante miles de años donde ellos, los *han*, son la etnicidad civilizadora. Ambos bandos *han* pueden ser comprendidos con el concepto de metaetnicidad.

Antes de Chiang, el poder estaba en manos de un gobernador, Chen Yi, un represor que incluso significó un retroceso en comparación al entorno que existía durante el colonialismo japonés. No obstante, hubo otros aspectos benéficos para los isleños, como la reforma agraria, la desaparición del colonialismo nipón. Asimismo, algunas políticas económicas alentaron los deseos de no pocos taiwaneses de luchar por tener un país independiente (Manthorpe, 2009).

El director y la cinetización

Hou Hsiao-hsien, quien llevó el cine a alturas insospechadas, nació dos años antes del triunfo de las fuerzas lideradas por Mao Zedong, 1947, en Meixian, provincia de Guangdong en la hoy República Popular China. Nacido en el seno de una familia *hakka* cercana al Kuomintang (KMT), llegó al sur de Taiwán apenas con un año.

Hou no tuvo una carrera meteórica. A fines de los setenta trabajaba como asistente de director y como guionista, fue hasta la culminación de los noventa que llegó a ser una celebridad, sobre la cual se ha discutido ampliamente para establecer cuáles han sido los cimientos de su carrera. Su ascenso respondió incluso a factores como las políticas de austeridad del gobierno hacia la industria (Udden, 2013), a sus proyectos individuales, a la manera en que se relacionó con sus colegas e instituciones, pero gracias al desarrollo de la industria cinematográfica, tanto a nivel local como global (Ti, 2008).

Abordado de forma binaria, no es posible entender a este director con muchas influencias, que de manera sintética se puede decir que es lo mismo taiwanés que asiático (Udden, 2017). Aunque no pocas veces, sobre todo para audiencias europeas, es más chino que otros directores, tanto por sus temas como por no haber estudiado en el extranjero (Liu, 2011). En última instancia, es mucho más que chino (Udden, 2002). Se trata de un director de muchas capas, pero que no pretende dirigir de todo.

La complejidad viene de su origen. Un extraño sureño en el continente, al no ser *han* norteño, y en la isla, ajeno al ser continental. El cine le ha permitido ser cosmopolita, pero parte inseparable y necesaria de la historia taiwanesa en muchos sentidos. Es testigo y protagonista, pero sobre todo un constructor de nuevas narrativas e interpretaciones de los procesos históricos.

Es el gran cinetizador de los mundos chinos y de otras culturas: plasma en la estructura del lenguaje cinematográfico una historia, real o no, le da vida y fuerza estética, al mismo tiempo que crea un discurso. En *La ciudad de la tristeza* construye la historia, permitiendo una recuperación y apropiación del pasado por parte de grupos extraños, como él, a las élites políticas continentales dominantes. Hou es un constructor clave de la identidad taiwanesa contrapuesta a la dupla metaidentidad-metaetnicidad domi-

nante *han*, ya sea nacionalista o comunista. Contraposición que se encuentra como contradicción principal entre Beijing y Taipéi.

Poco más de dos decenas de películas permiten apreciar que Hou es un director taiwanés y chino, pero no por ello menos cosmopolita. Lo cual quiere decir, por un lado, que cubre aspectos claves de la cultura e historia de los mundos chinos, como podría ser el caso de *La asesina* o *Flores de Shanghai*; por otro lado, está *Café Lumière*, un homenaje a sus influencias japonesas. Además, ha llevado a la pantalla temas llenos de existencialismo en las relaciones humanas de fuerte reverberación proveniente de Francia, como fue su obra *Millenium mambo*.

Su producción cinematográfica (tabla 1), se ha materializado en no pocos premios. Sin ser todos los reconocimientos, sobresalen los de Cannes, donde ha sido premiado como mejor director, por *La asesina*, 2015; ha obtenido el del Jurado Ecuménico por *El vuelo del globo rojo*, 2015; logró el denominado FIPRESCI, 1993, por *El maestro de las marionetas*; además, alcanzó el del Jurado por *Tiempo para vivir y tiempo para morir*, 1985. En el evento de Cine Asiático, 2016, por *La asesina*, se le reconoció como mejor director y por mejor película. Mientras que, en el Internacional de Cine de Berlín, conquistó el Oso de Plata por Contribución Artística Sobresaliente gracias a *La ciudad de la Tristeza*, 1989, y el Caligari por *El maestro de las marionetas*, 1993. En Venecia conquistó un León de Oro en 1998 por *La ciudad de la tristeza*, el FIPRESCI por *Flores de Shanghai* de 1998 y el Premio a la trayectoria en 2015.

Tabla 1. Las películas de Hou, 1980-2015

| Título | Año |
|---|------|
| <i>La asesina</i> | 2015 |
| <i>10 + 10</i> | 2011 |
| <i>A cada uno su cine</i> | 2007 |
| <i>El vuelo del globo rojo</i> | 2007 |
| <i>Tres tiempos</i> | 2005 |
| <i>Café Lumière</i> | 2003 |
| <i>Millennium mambo</i> | 2001 |
| <i>Flores de Shanghai</i> | 1998 |
| <i>Adiós, sur, adiós</i> | 1996 |
| <i>Hombres buenos, mujeres buenas</i> | 1995 |
| <i>El maestro de marionetas</i> | 1993 |
| <i>Ciudad de la tristeza</i> | 1989 |
| <i>La hija del Nilo</i> | 1987 |
| <i>Polvo en el viento</i> | 1986 |
| <i>Tiempo de vivir, tiempo de morir</i> | 1985 |
| <i>Un verano en casa</i> | 1984 |
| <i>Aquellos días de juventud</i> | 1983 |
| <i>El hombre sándwich</i> | 1983 |
| <i>La muñeca del hijo</i> | 1983 |
| <i>El pasto verde de la casa</i> | 1982 |
| <i>Ciego de amor</i> | 1981 |
| <i>Adorable</i> | 1980 |

Fuente: Film Affinity (2023).

El hecho histórico y su cinetización

Los acontecimientos acaecidos entre fines de febrero y mediados de mayo de 1947 establecieron quiénes iban a ejercer el poder y de qué manera lo harían, así como las formas de entablar las relaciones entre gobernantes y gobernados, que se materializarían en toda la sociedad de manera siempre vertical, autoritaria, sustentadas en el temor a ser reprimidos y en el miedo a ser invadidos por Beijing.

Chen, quien en algún momento regresó al continente y fue apresado por los comunistas, fue incapaz de gobernar, por lo que enfrentó a la población con el uso excesivo de la violencia física. El maltrato a la vendedora de cigarros detonó la violencia gubernamental desbordada en contra de toda persona que pudiera ser considerada un rival para el KMT y, por lo tanto, una aliada de los comunistas. Alrededor de 30 mil personas terminaron en prisión y/o muertas.

Más que un incidente coyuntural y olvidable al poco tiempo, esos días sentaron las bases para la formación de características estructurales posteriores: el autoritarismo unipersonal heredable, por el lado de la cúspide de la pirámide del poder; mientras que, en la parte inferior, se fortalecieron rasgos identitarios crecientemente no continentales y no hanizados, así como antitotalitarios e independentistas. Además, nació la disposición a lidiar con el pasado, a apoderarse de él para reinterpretarlo. Durante décadas, ha sido un elemento esencial de la construcción identitaria, pero principalmente de la lucha política y de un debate interminable sobre en quién debe recaer la culpa de la represión (Smith, 2008). Por encima de estos debates y luchas sobre las responsabilidades legales, políticas e incluso éticas, se yergue la construcción identitaria

Llevar a la pantalla el hecho histórico no debería plantear mayores problemas técnicos o narrativos. Se podría hacer una denuncia de los acontecimientos de 1947 en un contexto *a posteriori* relativamente flexible y en una obra cinematográfica sin nombres importantes, con lo cual no se pondría en peligro el rodaje o la distribución. Se tendría, finalmente, una obra insulsa exponiendo un tema complejo de una manera simplista. Sin embargo, el resultado, en el espíritu de Hou (2022), fue la aparición velada de la violencia física, para abrir paso a personajes que entrelazan sus

sentimientos privados con los grandes temas que forjan a los sistemas políticos y que ha dado forma al Taiwán de hoy. Los niveles macro y micro se hacen uno dentro de los procesos sociales.

En el nivel macro, por un lado, la realidad y su cinetización son acerca del vacío político difícil de llenar que dejaron los japoneses y que los nacionalistas intentaron ocupar; por el otro, se trata de que la sociedad ha desarrollado su propia identidad y ya no quiere ser dominada por un poder externo, sobre todo por uno autoritario. Gobierno y sociedad chocan, hasta que el primero reprime violentamente a la segunda. En el nivel micro, la cinetización es sobre la familia Lin y cuatro hijos. Se cinetizan sus relaciones domésticas y externas en el contexto de un espacio metáfora, Jiufen, un lugar alejado de todo, incluso de la historia macro. Esa localidad alejada de la historia tradicional representa a todo el archipiélago, mientras que la familia y sus redes son una muestra de la sociedad que irrumpe en los procesos sociales para hacer su historia y construir su identidad.

Hou eligió un camino de rutas múltiples para construir un trabajo magno multidimensional y de complejidad como reflejo de una sociedad pluricultural, expresada cuando dos personajes intentan entenderse entre sí con cuatro lenguas habladas (Nornes y Yeh, 2015) y una de señas. Es un espejo donde el espectador se puede ver en casi todas sus capas. También es un manifiesto alentando a la manifestación de las identidades locales, además de un ataque frontal a las metaetnicidades verticales y autoritarias.

Desde antes de iniciada la película, el público sabe qué pasó, conoce el hecho histórico y a quienes participaron en él, tampoco ignora el desenlace de la historia. La película, que contiene elementos de un documental, es atractiva precisamente porque es un cinetización de la realidad compuesta de muchas partes, de procesos inconclusos e incluso algunos que podrían parecer inconexos. Quienes la ven se sienten parte del filme, su historia o la de sus vecinos bien podría ser parte de la trama observable en la pantalla.

El filme narra la gesta de quienes sufrieron la imposición de un orden social surgido de los designios de las grandes personalidades creadoras de hechos históricos que aparecerán en las crónicas oficiales. Irrumpen en la vida de las personas de forma

intempestiva, incomprensible. Las arrastran y las llevan a cambiar sus patrones de conducta, incluso a perder su vida.

En *La ciudad de la tristeza*, el director presenta una compleja telaraña de imágenes y simbolismos. Una polifonía (Yip, 1997) estruendosa, donde también existen silencios, ya sea los impuestos por las autoridades nacionalistas o los no menos reales pero simbólicos de Lin Wen-ching, el sordomudo, actuado por Tony Leung Chiu-wai. En lo individual, el ser sordomudo no le impide ser fotógrafo como medio para intervenir en la realidad. Lo relevante es que, paradójicamente, alza su voz y lucha contra el gobierno. Esta paradoja muestra la posibilidad de tener voz, pero al mismo tiempo la imposibilidad de hacerse escuchar, pero sobre todo la negativa de los poderosos de escucharlo.

Hou rehace el concepto de historia y le imbuye nuevo contenido, además de que integra a nuevos actores. Realiza el proceso de cinetización de la realidad. En la película, los personajes tradicionales historiables, los de los libros, no dominan el espacio, su imagen no aparece. Su presencia es una imposición que es preciso desechar. Apenas son voces en *off*. La película influyó, obviamente, sobre el cine realizado posteriormente; pero también sobre muchos sectores de la sociedad, principalmente en la literatura y en el debate público sobre la identidad (Wen, 2008).

La cinetización de Hou muestra que la familia es, ante todo, multifuncional: no existe solamente para expresiones de amor filial. Las familias se entrelazan por un sinfín de intereses y ponen en movimiento a la sociedad. De ahí que el gobierno isleño hizo de ella el centro de ataques sistemáticos para acabar con cualquier brote opositor, pero sobre todo para infundir el terror entre la población.

La obra se presta a interpretaciones múltiples respecto a todos los temas. Existe lo que dice el guion y el director, pero también lo que quisieron o pudieron decir. Incluso, público y expertos construyen su propia percepción. En este campo sobresale el tema de las mujeres (Hung, 2014), donde se discute el papel que Hou les asigna. Es una discusión importante, donde la mayoría considera que este director reproduce identidades patriarcales; sin embargo, es posible considerar que *La ciudad de la tristeza* está imbuida de voces femeninas, sobre todo en el nivel creativo que no caben en el patrón tradicional.

En todo caso, el debate se podría enriquecer si no se realizan interpretaciones lineales, tampoco binarias. Un retrato no significaría una asignación de conducta social. Un aspecto relevante, tanto en lo gráfico como en lo simbólico, es que la manifestación de la violencia es limitada, pero el énfasis tiene que ver con temas de los traumas sociales y de la identidad (Cai, 2019).

Conclusiones

La ciudad de la tristeza no es un grito de nostalgia para volver al pasado. La película cinetiza ese pasado, lo reconstruye para recuperar su casa tomada, la que contiene sus identidades: memorias, lenguas, comidas, celebraciones y todo aquello que no es aceptado por la identidad dominante que pretende sinificarlos autoritariamente y encasillarlos en la identidad *han* continental. Prepara para vivir el presente de manera diferente. Precisamente esa recuperación de la casa es lo que resulta atractivo para la audiencia, la cual encuentra un mapa que la guía a ordenar un pasado que conoce, posiblemente distorsionado, y como un instrumento para construir un futuro no autoritario taiwanés.

En 1949, los nacionalistas impusieron una ley marcial que fue levantada hasta 1987, con lo que oficialmente se abrió la posibilidad de debatir sobre el llamado Terror Blanco y la oferta de pagar indemnizaciones. Sin embargo, desde la perspectiva histórica, la sociedad se fortalece con la cinetización por permitirle apoderarse de su pasado y derrotar a las tendencias políticas autoritarias.

La ciudad de la tristeza reconstruye la realidad para poner a la familia y a las personas por encima de los personajes considerados dignos de los libros de historia, así como del mismo Estado. La película permite dar un lugar primordial a las personas sin voz, lo mismo literal un sordomudo, que parcialmente de manera simbólica, las mujeres.

Según el gobierno chino, todo conduce irremediablemente a la unificación, sobre todo porque el futuro ya se decidió en el continente, lo cual es claro por las declaraciones del embajador en Francia arriba citadas y que queda aún más claro en el libro blanco sobre el tema que salió al público extranjero (State Council, 2022) unos días después de lo dicho por el diplomático.

La ciudad de la tristeza, su cinetización, tiene como telón de fondo la imposibilidad cultural de que eso suceda. Bajo la ocupación por un ejército como el japonés y del autoritarismo de los nacionalistas, parte de la misma matriz cultural, los isleños desarrollaron sus identidades, no pocas de sus bases provienen del continente, pero se han desarrollado hasta alcanzar sus identidades propias y diferenciadas. Las similitudes para gran parte de la población son insuficientes para ser un país y dos sistemas. Además de los aspectos culturales, el autoritarismo chino se convierte en el elemento clave de rechazo al acercamiento.

Los acontecimientos del Taiwán posterior al colonialismo japonés y los procesos cinetizados que tienen como espacio un lugar metáfora, que bien pudiera ser Taipéi y no un pueblo pequeño, como maldición cíclica, volverán a repetirse: un poder externo, ajeno, tratará de sinificarlos. La metaetnicidad de los poderosos se impondrá violentamente sobre la los valores de las familias locales, con sus sordomudos y sus mujeres.

Referencias

- BMFTV (Director). (2022, 3 de agosto). *Taiwan : "Après la réunification, on va faire une rééducation"*, affirme l'ambassadeur de Chine en France. https://www.bfmtv.com/international/asie/chine/taiwan-apres-la-reunification-on-va-faire-une-reeducation-affirme-l-ambassadeur-de-chine-en-france_VN-202208030437.html
- Cai, X. (2019). *The Ethics of Witness Dailiness and History in Hou Hsiao-hsien's Films*. Springer.
- Cortázar, J. (2014). Casa tomada. En *Bestiario*. Ministerio de Educación. Presidencia de la Nación.
- FilmAffinity.com (2023). *Hou Hsiao-hsien*. <https://www.filmaffinity.com/es/search.php?stype=director&stext=Hou+Hsiao-hsien>
- Haro Navejas, F. J. (2012). Rectificación de los nombres y antropología de las relaciones internacionales en la República Popular China. En R. Cornejo Bustamante (Ed.), *China: Estudios y ensayos en honor de Flora Botton Beja* (1a edición) (pp. 249-334). El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África.
- Haro Navejas, F. J. (2021). Los japoneses vinieron a construir la sinidad: La cinetización y Los demonios en mi puerta. En M. Loaiza Becerra, E. Rangel Delgado e I. Pineda Lara (Coords.), *Cine bélico en Asia* (pp. 51-77). Universidad de Colima.

- Hou, H. (Director). (1989, 15 de septiembre). *La ciudad de la tristeza* 悲情城市 *beiqing chengshi* [Película]. Curzon Artificial Eye.
- Hou Hsiao-hsien. (2022). *Preparing to Live in the Present: An Interview with Hou Hsiao-hsien* [Cinéaste]. <https://www.jstor.org/stable/41689517>
- Hung, C. Y. (2014). Are women included in history? The debate of micro-history and macro-history in Hou Hsiao-hsien's film, *A City of Sadness*. *Asian Cinema*, 25(1), 49–70. https://doi.org/10.1386/ac.25.1.49_1
- Lin, H. (2016). *Accidental State: Chiang Kai-shek, the United States and the Making of Taiwan*. Harvard University Press.
- Liu, T. (2011). Taiwan New Cinema and its Legacy. En H. L. Song y Julian Ward (Eds.), *The Chinese Cinema Book* (pp. 122–130). British Film Institute.
- Lo, W. (2011). Traditional Chinese Aesthetics and Contemporary Chinese Films: Applying the Idea of Qi-yun to Understand the Temporal Structure of Selected Films of Hou Hsiao-hsien. En Y. Kinnia Shuk-ting (Ed.), *East Asian Cinema and Cultural Heritage. From China, Hong Kong, Taiwan to Japan and South Korea* (pp. 81–100). Palgrave Macmillan.
- Manthorpe, J. (2009). *Forbidden Nation: A History of Taiwan*. Palgrave Macmillan.
- Nornes, A. M. y Yeh, E. Y. (2015). *Staging Memories. Hou Hsiao-hsien's A City of Sadness*. Maize Books.
- Smith, C. A. (2008). Taiwan's 228 Incident and the Politics of Placing Blame. *Past Imperfect*, 14, 143–163. <https://journals.library.ualberta.ca/pi/index.php/pi/article/view/4228>
- State Council. (2022, 10 de agosto). *Full Text: The Taiwan Question and China's Reunification in the New Era-Xinhua* [Gubernamental]. Xinhua. <https://english.news.cn/20220810/df9d3b8702154b34bbf1d451b99bf64a/c.html>
- Ti, W. (2008). How did Hou Hsiao-hsien change Taiwan cinema? A critical reassessment. *Inter-Asia Cultural Studies*, 9(2), 271–279. <https://doi.org/10.1080/14649370801965638>
- Udden, J. (2017). *No Man is an Island. The cinema of Hou Hsiao-hsien* (2a edición). Hong Kong University Press.
- Udden, J. (2013). Taiwanese Popular Cinema and the Strange Apprenticeship of Hou Hsiao-hsien. *Modern Chinese Literature and Culture*, 15(1), 120–145. <https://www.jstor.org/stable/41490896>
- Udden, J. (2002). Hou Hsiao-hsien and the Question of a Chinese Style. *Asian Cinema*, 13(2), 54–71. https://doi.org/10.1386/ac.13.2.54_1

- Wen, T. (2008, junio 17). Hou Hsiao-hsien: A standard for evaluating Taiwan's cinema (S. H. Gan, Trad.). *Inter-Asia Cultural Studies*, 9(2), 211–238. <https://doi.org/10.1080/14649370801965596>
- Yip, J. (1997). Constructing a Nation. Taiwanese History and the Films of Hou Hsiao-hsien. En S. H. Lu (Ed.), *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender* (pp. 139–168). University of Hawai'i Press.