

Follas do Cineclub | 17/11/2021

A POUSADA DO DRAGÓN
 (龍門客棧 [Lóng Mén Kè Zhàn], King Hu,
 Taiwán / Hong Kong, 1967, 111', VOSG

03

[Tirado de Teo, Stephen, Chinese Martial Arts Cinema. The Wǔxiá Tradition, Edinburgh University Press pp. 90-93, 115, 124-129]

En 1965, o estudio Shaw Bros. anunciou o lanzamento dunha nova “era de acción” de filmes *wǔxiá* de nova escola. Que a Shaw Bros. liderase este novo movemento non foi por accidente. Ao cabo, xa tivera precedentes históricos do seu lado. O antecedente máis temperán do estudio, Tianyi (Único), iniciara o xénero nos anos vinte en Shanghai. A Shaw Bros. invocou tales precedentes históricos cando explicou na súa revista de réxime interno Pantalla do Sur os que eran os seus obxectivos á hora de encabezar a nova escola do movemento *wǔxiá* :

«As historias *wǔxiá* teñen circularon por China cerca de mil anos, desde o *chuanqi* da dinastía Tang ata Á beira da auga. Os exemplos sobranceiros non foron escaseando cos anos, pero no cinema, a *wuxia* aínda está agardando pola chegada dunha obra mestra. O xénero estivo limitado moito tempo polas técnicas escénicas da “escola do norte”, as cales erraban o tiro pola súa artificiosidade e teatralidade. Ou, como alternativa, os filmes escóranse cara a fantasía *shenguai*, tan afastada da realidade. As audiencias modernas reclaman unha “acción” real. Con esta finalidade, a Shaw Bros. lanzará un movemento que creará un novo estilo de filmes *wǔxiá* »

Descrindo a súa nova aventura nova como “movemento progresivo” que rompía cos métodos “convencionais” de posta en escena e introducía novas técnicas para acadar un nivel máis alto de realismo, particularmente nas secuencias de loita, a nova escola da *wǔxiá* xa non confiara nos mestres Dragón-Tigre, ou polo menos no seu estilo de combate, e substituiría o seu “modo simbólico” de pelexa (subordinado a pinchacarneiros, acrobacias e xestos teatrais) con “espadas e lanzas reais” e o “repenique metálico” da acción.

A Shaw Bros. comezou a produción cunha serie de filmes *wǔxiá* en 1965, incluíndo *O rapaz tigre* (*Hǔxiá jiānchóu*) e *O trío magnífico* (*Biānchéng sānxiá*), de Zhāng Chè e a triloxía de Xú Zēnghóng *O templo do loto vermello* (*Jiānghú qíxiá*), *As espadas xemelgas* (*Yuānyāng jiànxiá*) e *A Espada e o laúde* (*Chóuēn qínjiàn*). Non lle chamou a estes filmes “nova escola”, senón acuñando o seu propio slogan “*wǔxiá xīn shìjì*”, a *wǔxiá* do novo século, un nomeamento un tanto torpe para denotar a escola nova. O slogan foi inventado quizais porque moitos dos filmes da Shaw Bros. eran de feito novas versións e adaptacións conscientes de novelas da vella escola. *O templo do loto vermello*, *As espadas xemelgas* e *A espada e o laúde* foron baseados na novela de Píngjiāng Búxiàoshēng *A lenda dos estraños espadachíns* (*Jiānghú qíxiá chuán*), que inspirara ao cinema de Shanghai a facer o serial *A queima do templo do loto Vermello* a finais dos anos vinte. *O rei gato* (*Qíxiá wūyì*) de Xú Zēnghóng estaba por suposto baseada na popular novela de finais do XIX *Os sete heroes e os cinco cabaleiros* (*Zhōng liè xiá yichuán*) que consolidara o ascenso das ficcións *Xiàyì* desencadeado por unha versión previa do mesmo relato, *Os tres heroes e os cinco cabaleiros* (*Sānxiá wǔxiá yì*)(...)

King Hu comezou a súa carreira en Shaw Bros. Irmáns de Souto como actor, principalmente en papeis secundarios. Non se implicou no xénero da *wǔxiá* até 1965, cando se lle deu a posibilidade de dirixir *O home borracho* (*Dàzui xiá*). O tema do cabaleiro errante non foi obvio de maneira inmediata nos primeiros traballos de Hu como director. Despois de facer varios filmes históricos do subxénero da ópera huángméidiào baixo a tutela de Lǐ Hànxíang, a Hu déuselle a posibilidade de dirixir o seu primeiro filme en solitario con *Os fillos da terra* (*Dàdì érnǚ*), un filme bélico ambientado durante a Segunda Guerra Sino-xaponesa entre 1937 e 1945. Hu escribiu o guión e interpretou o papel dun líder da resistencia que perece nunha morte heroica mentres libera unha aldea ocupada. O dirixente guerrilleiro (o único papel heroico que Hu fixo como actor) mobiliza aos campesiños na súa loita nacionalista contra os xaponeses (...)

Debido á súa infelicidade coa Shaw Bros. King Hu facía plans para deixar o estudio e xa negociaba con Zhang Taoran, o representante de Hong Kong da Union Film Company de Taiwán para unirse á compañía e continuar a facer filmes. As conversas con Zhang levaron a Hu a asinar un contrato para facer o seu seguinte filme en Taiwán. Segundo un libro recentemente publicado sobre o cinema taiwanés polo crítico chinés Song Ziwen, Hu tivo quixo facer outra *wǔxiá* baseada nunha historia curta, *A pel pintada* (*Huàpí*), tirada da antoloxía *Liaozhai*, mais tivo problemas coa censura taiwanesa, a cal se opuxo aos elementos paranormais *shenguai* e á alegoría política inherente á historia orixinal.

Deberíamos lembrar neste punto que o *wǔxiá shenguai* aínda era un xénero proscrito baixo o goberno do Zhōngguó Guómíndǎng, o Partido Nacionalista Chinés de Taiwán, se ben de feito unhas cantas *wǔxiás* foran feitas e estreadas no país na industria cinematográfica do dialecto taiwanés nos anos sesenta. Hu renunciou ao filme proposto, que acabaría realizando en 1992 co título de *O rei do Yin e do Yang da pel pintada* (*Huàpí zhī yīnyáng fāwáng*), o seu derradeiro filme, e volveu presentar outro guión, acentuando o realismo histórico e o tipo de alegoría anti-tiranía autoritaria que se adaptaba mellor ao réxime do Zhōngguó Guómíndǎng e a súa loita política contra o Zhōngguó Gòngchǎndǎng, o Partido Comunista da China. Este novo proxecto era *A pousada do dragón* (*Lóngmén kèzhàn*), o cal lanzou á *wǔxiá* como novo xénero en Taiwán, polo menos no cinema mandarín.

Ao asinar coa Union Film Company, Hu mantíña que completara o seu contrato coa Shaw Bros., mais tras o éxito d’*O home borracho*, a produtora mantivo que Hu aínda lle debía varios filmes. A ollos da Shaw Bros., Hu rompeu o seu contrato. Cando *A pousada do dragón* resultou ser un éxito aínda maior, (o filme esnaquizou os récords de caixa de filmes chineses, gañando o equivalente a dous millóns de dólares só en Hong Kong), foi a Shaw Bros. quen finalmente tirou proveito. *A pousada do dragón* foi distribuída pola compañía en Hong Kong e no sureste de Asia por mor da venta dos dereitos ultramarinos do filme á que se viu obrigada a Union Film Company para resolver a disputa sobre o contrato de Hu.

A Union Film Company comezara a súa vida en Taiwán en 1953 como empresa de distribución cinematográfica. Os empresarios de Shanghai detrás da Union, entre os que estaba Sha Yung-fong (que fixera a súa fortuna na industria téxtil), planeaban montar unha empresa de produción independente dentro do sector privado. A produción taiwanesa de filmes en mandarín estaba virtualmente controlada polo goberno

O TRUNFO DA WǔXIÁ EN TAIWÁN

STEPHEN TEO

Partido Nacionalista Chinés no exilio, o cal montara os únicos estudos cinematográficos da illa. En 1963, co investimento Cathay Organization, con base en Singapur, a Union co-fundara Grand Motion Picture Company, unha idea do director Li Hanxiang que deixara Shaw Bros. con grandiosos plans para construír o seu propio estudio. Como pasou con King Hu despois, Li desilusionouse con Shaw Bros. e procuraba a independencia artística en Taiwán. Con todo, o seu soño acabou en desastre financeiro. A sociedade entre Li e a Union foi disolta en 1966. Á súa vez, o outro socio da Union, outro socio, a Cathay Organization, estaba feita un desastre tras a morte do seu xefe executivo Loke Wan Tho. O brazo da produción da Cathay en Hong Kong comezara declinar, incapaz de resistir a arremetida competitiva do estudio Shaw Bros. Todas estas circunstancias levaron á Union a embarcarse nas súas propias producións. A empresa contratou a King Hu como xefe de produción, responsábel do adestramento de novos talentos e da compra de equipamento para facilitar as operacións do estudio.

A Union estableceu coa produción d' *A pousada do dragón*. O seu éxito fixo o xénero *wūxiá* esencial para o estudio, outro caso de como o xénero alimentou as condicións económicas dos estudos cinematográficos para prosperar e sobrevivir na historia do cinema chinés. Non se pode minimizar as contribucións de Hu á hora de xerar estas condicións. Tal e como Zhāng Chè establecera os principios xerais do estilo de artes marciais da Shaw Bros., nomeadamente a énfase no masculino (yang gang) e unha dura escola da violencia, Hu tamén estableceu os principios do estilo da Union. Debido á fascinación de Hu co período da dinastía Ming, as *wūxiá* da Union ambientábanse constantemente no mesmo período (ou nun equivalente próximo, a dinastía Song).

Esta énfase histórica resultou en temas recorrentes como a ameaza de invasión por hordas estranxeiras, a prevalencia de contendas domésticas, a loita contra oficiais corruptos, cabealeiros e cabaleiras andantes e a morte polo país, como podemos ver n' *A Dama de Ferro* (Tiě niángzǐ, 1969) de Sung Tsun-shou, *Lume furioso* (Lièhuǒ, 1970) de Yang Hsi-ching, *Dez días na cidade do dragón* (Lóng chéng shí rì, 1970) de Tu Chung-Hsun ou *A rapaza cabaleira* (Xiá nǚ, 1971) do propio Hu. Baseadas nestes temas, as *wūxiá*s da Union adquiriron unha veta nacionalista que encaixaba comodamente coa ideoloxía do goberno no exilio do Partido Nacionalista Chinés de Taiwán. De feito, en producións subseguintes da Union, o xénero sería absorbido pola ideoloxía estatal dominante, funcionando máis ou menos como alegoría do conflito co Partido Comunista da China.

A trama d' *A pousada do dragón* ábrese cunha narración que presenta o marco (mediaidos do S. XV, dinastía Ming) e explica o ascenso ao poder dos eunucos que controlan dous dos departamentos do estado: o Dongchang (a "axencia oriental", o servizo secreto do emperador) e o Jinyiwei (a garda imperial). O ministro da guerra, Yu Qian, é executado por orde do eunuco Cao Shaoqin (interpretado por Bai Ying), líder do Dongchang. A narración do prólogo d' *A pousada do dragón* denota unha alegoría moderna de forzas de liberdade loitando contra un goberno autoritario. Yu Qian é o símbolo das primeiras, sendo o seu delito a oposición aos eunucos, que simbolizan o segundo. No filme, os tres nenos de Yu Qian son desterrados alén da Porta do dragón, un posto fronterizo militar na fronteira do norte vixiada por tropas de goberno.

Para evitar ser perseguido anos despois pola sede de vinganza dos fillos de Yu, Cao Shaoqin envía aos seus secuares desde o Dongchang para asasinar aos nenos mentres marchan cara o exilio, mais un espadachín solitario intervéñe para salvarlos. Cao entón envía ás súas tropas, lideradas polo Capitán Pi Shaotang (Miao Tian), para ocupar a pousada da Porta do dragón co fin de interceptar os nenos e matalos alí. Forzas leais a Yu envían aos seus propios axentes para protexelos e defendelos. Os fiéis a Yu son o xefe de gabinete, Wu Ning (Cao Jian) facéndose pasar por pousadeiro, o cabaleiro andante Xiao Shaozi (Shi Jun), a cabaleira andante Zhu Hui (Shangguan Lingfeng) e o seu irmán Zhu Ji (Xue Han), que xa aparecera para salvar os nenos.

A narrativa se desenvolve en forma dunha serie de escenas

que amosan as chegadas por separado dos protagonistas á pousada da Porta do dragón, e as varias situacións de combate que mostran como os partidarios de Yu Qian se defenden das técnicas de intimidación dos seus inimigos (en particular, o veneno vertido no viño bebido por Xiao Shaozi e os irmáns Zhu). Estas escenas desenvólvense sen historia ou fio conductor aparentes. Tang Wenbiao sostén que o filme isuxire as estruturas anti-narrativas da nova vaga francesa e de Jean-Luc Godard, outro sinal máis da modernidade de Hu. A natureza fragmentada da súa narrativa, así como a súa xerarquía marcando os cambios de ton nas escenas son realmente síntomas estilo operístico do director. Como explicou Vicki Ooi «cada loita nunha ópera de Pequín é unha escena individual que ten lugar no marco dunha batalla ou torneo. E o clímax da batalla, e da obra, é conformado por unha serie de escenas resplandecentes encadeadas, cada unha delas cada vez máis complexa e densamente construída que a precedente».

A pousada do dragón foi o primeiro filme no que Hu introduciu axeitadamente correctamente a ópera de Pequín no seu estilo cinematográfico. Dito estilo operístico sinálase nas escenas de apertura onde Hu presenta aos xefes viláns, os eunucos de Dongchang, que aparecen en pantalla movéndose cos maxestuosos ritmos da música de ópera tradicional (o efecto de "entrada en escena" que definiu como unha característica importante da ópera tradicional). Este prólogo no filme vai seguido da secuencia do espadachín solitario Zhu Ji, enfrontándose aos axentes do Dongchang cando levan a cabo a encargada de matar aos nenos de Yu. O avance de Zhu Ji está coreografiado segundo o ritmo acentuado polas claves de madeira, tipicamente recorrentes nas óperas de Pequín.

Poden verse variacións deste estilo coreográfico básico máis adiante en secuencias ambientadas na pousada, particularmente aquelas escenas onde Zhu Hui, o novo espadachín, é emparellado con Mao Zongxian, un dos comandantes do Dongchang (interpretado por Han Yingjie, tamén coreógrafo de artes marciais do filme), e na escena seguinte onde Xiao Shaozi ábrese paso loitando a través cerco de Soldados de Mao. Nestas escenas, os movementos e os xestos están sincronizados co ritmo da ópera, resultando en pausas incómodas onde os adversarios se observan tanto como lotan. Ditas pausas tamén parecen suxerir que os protagonistas están tentando equilibrarse con coidado pola carga de levar espadas pesadas. Cando Xiao Shaozi consegue romper o cerco, os movementos dos protagonistas semellan os de caranguexos afundindo na area, o cal é unha descrición axeitada do efecto operístico que xeralmente distingue as escenas de acción.

Un síntoma da Incorporación de Hu de características da ópera de Pequín ao seu cinema é a sensación de os seus personaxes dan máis a impresión de ser tipos teatrais que auténticos seres de carne e oso atrapados por conflitos humanos. As escenas de acción son estampas entretidas por dereito propio, proporcionándolle a Hu oportunidades para indagar en temas de decepcións, subterfuxios e estratexia, pero a miúdo non parecen ser necesarios para a trama. O extravagante sentido das estratexias nas secuencias da pousada, onde os personaxes proban as súas habilidades na loita antes da grande batalla, xa evidentes n' *O home borracho*, son un sinal da propensión de Hu cara a acción pola acción. Estas secuencias desenvólvense aquí de maneira relaxada, dado que grande parte da acción do filme ten lugar arredor da pousada. As escenas posúen un sentido de exaltación da batalla. Hu celebra o seu interese na estratexia militar, entregándose ao dispositivo clásico do *jiguan* (a disposición de trampas) convertendo a pousada nunha enxeñosa trampa mortal. Este interese na estratexia e nas tácticas de combate fícarían un motivo habitual en todas as *wūxiá*s de Hu.

Isto non debería suxerir que a Hu só lle preocupan os elementos superficiais da ópera e a *wūxiá*. A mestura de ambas tradicións é unha fazaña bastante notábel por si mesma, pero ao traducir características operísticas ao cinema, Hu atopou o medio máis económico para expresar o "significado" do director, tal e como el expresou. Como expresa a ópera o seu significado? Vicki Ooi suxire que a técnica da ópera de Pequín máis prominente e nas tácticas que Hu emprega é a

convención da loita:

«Na ópera de Pequín a coraxe marcial do protagonista é practicamente a medida da súa consecución moral. Esta dimensión moral é dramatizada e reflectida pola orde xerárquica ascendente na cal o heroe loita contra os seus adversarios. Cada oponente é máis forte e máis malvado que o precedente. E a victoria final do heroe normalmente simboliza o triunfo do ben sobre mal. As poucas excepcións a esta regra son cando o heroe é derrotado, non debido ao inadecuado da súa forza, física e moral, senón debido á falsidade e astutas maquinacións postas en vigor por un oficial malvado ou corrupto do seu propio bando».

Segundo a interpretación de Ooi, o poder cabaleiresco do heroe só é tan grande como a súa fazaña moral. N'A pousada do dragón, os heroes loitan pola causa dun ministro xusto contra as forzas dun poder totalitario. Prevalcen, mais o sacrificio é grande. Pero como determina un a dimensión moral de violencia? A resposta xace nas caracterizacións de Hu. Emparellado co eunuco Cao Shaoqin, que representa o poder totalitario militar, está o tipo de erudito representado por Wu Ning, o xefe de gabinete de Yu Qian. As maneiras cívicas de Wu contradín a violencia da convención da loita na que Hu se deleita. Por exemplo, libera aos prisioneiros feridos capturados polo seu propio bando, e a habilidade política do seu personaxe impresiona a outros dous prisioneiros, un par de irmáns tártaros que desertan cara o seu lado despois de revelarlle as súas penas a un compasivo Wu. Nesta caracterización, Hu suxire unha harmonía entre valores *wen* (cívico) e *wu* (marciais). Este tipo de harmonía devén un medio político cara a consecuencia dunha sociedade xusta e equilibrada.

O vilán Cao Shaoqin é visto como un home que confía totalmente na violencia ou nos medios militares (o *wu*), por isto é alguén que está contra a harmonía de natureza. O feito de que sexa un eunuco reforza a súa presenza antinatural. Cao Shaoqin é descrito polos irmáns tártaros como o espadachín máis rápido e preciso. Para derrotalo se requiren as habilidades combinadas dos mellores espadachíns que o bando leal poida reunir. A secuencia de loita ao final do filme é a primeira das grandes batallas climáticas nas *wūxiá* de Hu e amosa o seu exhibicionismo técnico, dende a colisión frontal entre as forzas do ben e do mal, ata o simbolismo de accións específicas que transforman estas últimas batallas en tratamentos alegóricos da Historia moderna de China.

Os adversarios de Cao fan mofa da súa sexualidade castrada. Estes escarnios están deseñados para provocar a Cao, co fin de empeorar a súa condición asmática e debilitar as súas habilidades no combate. Nun momento crucial na batalla, Cao tala unha árbore murcha para utilizar como estaca contra os seus adversarios. Esta acción vólvese altamente persoal como se sinala polos planos das emotivas consideracións de Cao sobre a árbore antes de que a corte, simbolizando esta o seu propio estado emocional e a súa corrupción física. Á súa vez, o esforzo físico da tala tamén significa a súa auto-

negación e o seu desafío á natureza. Máis adiante, as árbores serán elementos recorrentes nos filmes subseguintes de Hu, como sinalan Yeh e Davis, cando sexan utilizados máis ben como *atrezzo* desde o cal os protagonistas saltarán como parte da imaxinería coreográfica da acción.

Finalmente, vista a descrición da narrativa do filme, pódese ver que a figura da muller como cabaleira andante non é tan prominente como n'O home borracho, e pese a todo A pousada do dragón converteu a Shangguan Lingfeng, aínda adolescente daquela, nunha estrela. Como pasou con Zheng Peipei n'O home borracho, Shangguan deveu emblema dun tipo de guerreira orixinal, decidida e comprometida (así como patriótica), cuxas habilidades na loita son iguais ás dos homes. Con todo, o filme trata máis sobre a estratexia que sobre a habilidade física real, resaltando o traballo en equipo, se ben amosa unha preferencia pola figura do cabaleiro andante de Xiao Shaozi (Shi Jun), que é descrito como un auténtico *youxia*, un espadachín itinerante, un xinete errante que é presentado literalmente vagando cara a pousada da Porta do dragón.

Zhu Hui, a cabaleira andante interpretada por Shangguan, amosa a súa individualidade como loitadora versada. O tropo da espadachín n'A pousada do dragón é o dunha muller guerreira de pés a cabeza, e como na Andoriña dourada (Jin yānzi, 1968) de Zhāng Chè, secuela d'O home borracho, é vista ao comezo vestida como un home, e aparece do mesmo xeito ao longo de todo o filme. Neste sentido, o seu personaxe non ten moita complexidade, só importándolle lixeiramente o seu sexo a Xiao Shaozi, que nalgunhas escenas amosa unha certa preocupación cara ella, pero rapidamente o seu foco de atención retorna ao combate. Non hai lugar para emoción na acción, unha condición que a cabaleira errante debe satisfacer. Este tema, que xorde n'A pousada do dragón, será tratado por Hu de maneira decisiva na figura central da cabaleira errante n'A rapaza cabaleira.

A cabaleira errante non será o centro de atención n'A pousada do dragón. Ela máis ben encaixa perfectamente na compañía dos homes e, se ben a súa presenza non é indispensable, certamente é fiábel e de confianza. A súa significación reside en proporcionar unha presenza feminina, aínda que caracterizada con vestimenta masculina, no medio da hiper-virilidade da cultura masculina da *wūxiá*. N'A pousada do dragón, Hu amosa á muller cabaleira andante converténdose nunha peza máis do taboleiro de xadrez da batalla, que doutro xeito sería un dominio completamente masculino, e a súa ausencia conlevaría unha perda. A partir de aquí, en todas as *wūxiás* de Hu, a cabaleira andante estará sempre presente, ocupando n'A rapaza cabaleira o lugar central.

CINECLUBE DE COMPOSTELA



ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.wordpress.com [facebook.com/cineclubedecompostela](https://www.facebook.com/cineclubedecompostela) @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

3 DE NOVENBRO

AS AVENTURAS DO PRÍNCIPE ACHMED (Die Abenteuer des Prinzen Achmed, Lotte Reiniger, Alemaña, 1926, 66', VOSG)

10 DE NOVENBRO

LEMONADE JOE, OU A ÓPERA EQUINA (Limonádový Joe aneb Koňská opera, Oldřich Lipský, Checoslovaquia, 1964, 95', VOSG)

17 DE NOVENBRO

A POUSADA DO DRAGÓN (龍門客棧 [Lóng Mén Kè Zhàn], King Hu, Taiwán / Hong Kong, 1967, 111', VOSG)

24 DE NOVENBRO

PERO SON UNHA ANIMADORA (But I'm a Cheerleader, Jamie Babbit, EUA, 1999, 89', VOSG)