

BÁSICOS FILMOTECA

CINE DE AUTOR

TIEMPOS DE AMOR, JUVENTUD Y LIBERTAD

ZUI HAO DE SHI GUANG. Hou Hsiao-hsien. 2005

Sesión 8 / Jueves 29 de enero de 2015

Presentación y coloquio a cargo de Santiago Barrachina,
investigador y divulgador cinematográfico.



LA POÉTICA DE HOU HSIAO-HSIEN

La creencia popular sobre el cine de Hou dicta una serie de observaciones generales: son cuentos íntimos que presentan a unos personajes que se ven envueltos en los grandes movimientos de la historia de Taiwán; los personajes apenas se involucran en lo que les sucede; el estilo de Hou consiste en largas tomas fijas de espacios relativamente distantes y repetidos; el significado de una escena surge de factores como la experiencia temporal o el juego de luces, más que del drama que se desarrolla ante nosotros.

Muy a menudo, un resumen de la estética de Hou fácilmente podría estar describiendo a cualquier *auteur* del cine del siglo XX, desde Michelangelo Antonioni a Béla Tarr. Sin embargo, considero que hay cuatro principios básicos que fundamentan la construcción y el desarrollo de la estética de Hou:

1. La memoria histórica es impersonal.
2. Mis experiencias no me pertenecen.
3. El centro de atención de un plano se desvía siempre hacia el fuera de campo.
4. Somos un conjunto de símbolos y afectos a los que la luz da forma.

Estas fórmulas explican por qué los personajes de Hou son ajenos a la realidad de la que forman parte. El espectador percibe que la experiencia histórica nunca es verdaderamente subjetiva o colectiva, y su recuerdo no es ni subjetivo ni inter-subjetivo. Un aura de extrañeza envuelve al espectador ante las largas tomas fijas del director. Los hechos no tienen lugar en el espacio-tiempo, el espacio-tiempo es el acontecimiento que tiene lugar ante nuestros ojos. Su representación crea su propia memoria. El mundo contemporáneo no tiene cabida para los viajes psicológicos hacia lo más profundo de la memoria. La memoria es impersonal, nuestros recuerdos meras encarnaciones inscritas en la materia.

Para Hou, la historia en el cine es lo que debe componer la memoria, para prestar así un punto de orientación al sujeto, abrumado por estas visiones impersonales en las que está incluido o implicado. Los *flash-backs*, las elipsis incluso, nunca resultan convincentes en una película de Hou. Una historia es más bien la suma de “planos, su movimiento y variación” desde el punto de vista de un sujeto que desesperadamente trata de detener el curso del tiempo, pero sin lograrlo.

Las incursiones históricas de Hou no se contentan nunca con permanecer en el pasado, sino que contaminan invariablemente las circunstancias actuales de un personaje; *Good Men, Good Women* (*Hombres buenos, mujeres buenas*) (1995) es un claro ejemplo. Wang (Tony Leung) en *Flowers of Shanghai* (*Flores de Shanghai*) (1998) y Kao (Jack Kao) en *Goodbye, South, Goodbye* (1996) se encuentran desgarrados por una discrepancia interna, esa “dulce disyuntiva” que, en una película de Hou, hace añicos cualquier cosa unificada. Sus fotogramas son cúmulos dispersos de símbolos y afectos. A menudo sus imágenes son como presentimientos de recuerdos futuros más que representaciones de acontecimientos contemporáneos. Jean-François Ranger habla de sus personajes “embalsamados”, “rodeados por el silencio de sueños premonitorios”.

[...]

El reencuadre es mínimo en la obra de Hou. La cámara no sigue a los personajes porque una vez que se han salido del límite del encuadre se metamorfosean. Hou habla de sus fotogramas como “zonas”, afirmando que “ciertos planos parecen vacíos, pero no es así”. El plano sigue conteniendo afectos, que flotan en ese espacio. “Existe un paralelismo con los grabados chinos en los que parece que hay huecos vacíos... que ayudan a dirigir la mirada. Abarcan todo lo que está representado. Yo concibo mis planos de la misma manera”.

[...]

Pero se me antoja que, a fin de cuentas, los rasgos sociohistóricos de la obra de Hou son menos importantes para él de lo que parece, y que no constituyen la esencia de su originalidad. Tal y como Dudley Andrews dijo de Kenji Mizoguchi, los problemas sociales son “emanaciones de una ficción cósmica”, y se muestra a menudo la degradación social como si meramente fuera un pliegue apenas perceptible en el complejo tejido de la realidad. Para Hou, como ha señalado Kent Jones, lo que proporciona el fundamento de una posible ética es el “deslumbrante arreglo de luz y formas en espacios a medio definir, lo que sugiere una variedad de entradas a nuevas dimensiones”. Hou consigue “hacer que lo visible del fotograma se despliegue... hacia el mundo que se extiende más allá de sus parámetros”. Su forma de trabajar la luz, increíblemente original, permite crear espacios perforados o (según el término de Gilles Deleuze y Felix Guattari) intersticios: fotogramas que son como coladores por los que se escapa cualquier centro de expresión o punto de enfoque. Esto da lugar a su correspondiente narrativa con lagunas, que presenta a personajes que tienen huecos donde Occidente pone egos. Hou prefiere los contrastes, las referencias, el significado alusivo. “Lo que me interesa no es seguir la acción, “verla con claridad” sino subrayar las lagunas, los agujeros, los signos de interrogación. Me mantengo alejado de la acción, no la sigo en todos sus detalles sino que me sitúo en el sentido general de un acontecimiento”.

FERGUS DALY. “Las luces de Taiwán. Notas para un resumen de la poética de Hou Hsiao-hsien”, en ROSENBAUM, Jonathan y MARTIN, Adrian. *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae, 2010.

EL CINE DE HOU HSIAO-HSIEN

La mirada occidental experimenta frente a las imágenes de Hou Hsiao-hsien una doble y contradictoria vivencia. Es indudable, por un lado, que puede sucumbir a la fascinación hipnótica generada por un altísimo grado de ritualizada y estilizada formalización, pero no es menos cierto, por otra parte, que encuentra también en ellas –en su figuración estética y en su arquitectura narrativa– una acusada resistencia a dejarse interpretar mediante los códigos de lectura y análisis propios de nuestra cultura, una notable dificultad para deducir sus formas y sus mecanismos estructurales a modelos interpretativos forjados frente a un modo de representación muy diferente.

[...]

Esa fascinación y esa resistencia tienen, al mismo tiempo, raíces comunes y compartidas por ambas, que afectan tanto a los que han sido cautivados por la obra de Hou como a los que experimentan esa explicable dificultad para adentrarse en las claves que la sustentan. Raíces que pueden sintetizarse, al menos, en tres factores: 1) la controvertida, y casi desconocida para Occidente, identidad nacional taiwanesa, sujeto paciente –desde el siglo XVII– de múltiples mestizajes histórico-políticos¹ y heredera reciente, todavía hoy, de una escisión no cerrada: una cuestión capital, ineludible referente de fondo para una filmografía que plantea, casi en su totalidad, una reflexión sobre la historia y el presente de Taiwán; 2) las características propias de un lenguaje que incorpora, de forma operativa, códigos específicos que son deudores de modos de representación orientales (en esencia, los de la poesía y la pintura chinas) que no resultan directamente legibles desde la perspectiva de la cultura occidental; y 3) la fuerte influencia que ejercen, sobre el estilo y sobre la gramática de las obras de madurez de Hou, modelos y recursos que provienen del arsenal expresivo y lingüístico propio de la modernidad fílmica: desde la ruptura con los cánones estéticos y narrativos del clasicismo hasta el pasoliniano “cine de poesía” pasando por Godard, Bresson, Wenders, Fassbinder, Straub, Angelopoulos o el conjunto de las prácticas autorreflexivas² sobre las relaciones entre la realidad y la ficción, campo de juego que es –digámoslo ya de antemano– la gran cuestión de fondo que late bajo sus películas más personales.

[...]

Esta última dicotomía es inherente a toda la obra de Hou. Dentro de su universo poético, el ámbito rural está ligado a las raíces vitales, culturales y sociales de los habitantes primitivos de la isla, a las familias instaladas en ella desde muchísimas generaciones, al mundo de la infancia y de la adolescencia y, por tanto, al pasado histórico, ya sea éste el de taiwaneses que tienen sus raíces genealógicas en la isla, ya el de los hijos o descendientes de los chinos que llegaron allí desde el continente con el éxodo producido tras la derrota del Kuomintang y el triunfo de Mao Zedong. El espacio urbano representa, por el contrario, el desarrollo económico de Taiwán durante los años sesenta y setenta, el universo creado por los chinos que provienen del continente, la influencia occidentalizadora, el mundo de la juventud o de la madurez y el presente histórico.

[...]

El interés por asentar la ficción sobre raíces documentales se extiende, de forma coherente, al segundo de los elementos: el empeño por capturar con la cámara el palpito de la vida cotidiana de los niños, sus actividades en el campo, los juegos en el agua, los paseos en bicicleta... Es una preocupación ligada a la pulsión más interesante y más de fondo que ofrece la película: la que se manifiesta en el interés de Hou por dar forma y consistencia visual no sólo a la presencia y a la definición espacial de los lugares y de los escenarios, sino, sobre todo, a la relación física de los personajes con el entorno ambiental o geográfico en el que viven o en el que les ha situado la historia.

Esta búsqueda de lo físico y de las raíces documentales, que con el paso del tiempo devendrá consustancial al cine de Hou Hsiao-hsien, convive aquí ya, igualmente, con la propensión natural del autor a la formalización esencializada de un sentimiento melancólico.

[...]

2. Aparición de la “Nueva Ola”: la transición al cine moderno

Hay que esperar casi cuarenta años (respecto al nacimiento del neorealismo italiano) y casi veinticinco (tras la irrupción de la Nouvelle Vague francesa) para que aparezca en Taiwán *Un gran muñeco para su hijo / El hombre-anuncio* (1983), título genérico de un film compuesto por tres historias diferentes y pieza de referencia ineludible dentro de la incisión realista y modernizadora que germina, por aquellos días, en torno a la llamada “Nueva Ola” taiwanesa. Una película de episodios, por lo tanto, escrita por Wu Nien-jen a partir de tres novelas cortas de Huang Chun-ming –el escritor más representativo del movimiento revulsivo de “literatura regional”³– y cuyo denominador común es la reflexión sobre los problemas que sufre la gente humilde cuando debe enfrentarse a la tarea de la supervivencia cotidiana en medio de los cambios culturales y civilizatorios impulsados por la creciente influencia foránea que trae consigo el desarrollismo económico [...] calidoscopio con vocación realista que convierte a su título genérico –extraído del primero de los episodios– en una metáfora de lo aprisionado que se siente el hombre común taiwanés por los efectos que tienen sobre su vida cotidiana las influencias japonesa y americana, que no por casualidad se corresponden con las dos últimas “ocupaciones” foráneas sufridas por la isla: la militar y política anterior a 1945 y la económica y cultural introducida, a partir de los años cincuenta, con la complicidad del régimen dictatorial impuesto por el Kuomintang.

[...]

Meditación humanista y reflexión de fondo sobre la encrucijada histórico-social de Taiwán que inicia su proceso de occidentalización, y considerada por su director como “el comienzo de una toma de conciencia”⁴, *Un gran muñeco para su hijo / El hombre-anuncio* es una obra de transición, un eslabón de engarce entre la primera y la segunda etapa de la filmografía de Hou Hsiao-hsien. Muy marcada por las inquietudes social-realistas del nuevo cine taiwanés [...]



es una pieza que vuelve a mostrar la necesidad de su director por anclar firmemente a sus personajes dentro de un entorno físico (el espacio angosto de la casa, el calor ambiental del pueblecito sureño en el que se desarrolla la historia, la proximidad de la selva...) y cuyo relato, cargado de dolor y melancolía, se deja traspasar por un sentimiento de fluidez y de continuidad inexorable de la existencia [...] del esfuerzo de Hou por conferir densidad al paso del tiempo y al transcurso de la existencia, por abrir sus imágenes a las múltiples sugerencias que la contemplación del discurrir de la vida cotidiana puede despertar en los espectadores.

CARLOS F. HEREDERO. “El cine de Hou Hsiao-Hsien. Historia, documento y estilización”, en *Nosferatu*, nº 36-37

BREVE APUNTE SOBRE *TIEMPOS DE AMOR, JUVENTUD Y LIBERTAD*. RECURSOS FORMALES PARA CONTAR LA INTRAHISTORIA.

Tres épocas; tres relatos en diferentes contextos históricos que se mueven de lo general a lo particular; tres pasajes de la historia contemporánea de Taiwán en los que prevalece la intrahistoria, esto es: la vivencia personal o relacional –con un fuerte componente afectivo en cada uno de los casos– marcada por el devenir de los acontecimientos.

Este es el punto de partida de *Zui hao de shi guang* (*Three Times*, Hou Hsiao-hsien, 2005) –estrenada en España en agosto de 2006 con el título *Tiempos de amor, juventud y libertad*⁵–, filme que comienza cada historia con su correspondiente situación espacio-temporal –Kaoshiung (1966), Dadaocheng (1911) y Taipéi (2005)– seguida de una escena esencial que, de algún modo, la resume o sintetiza; un momento previo al inicio de la narración que, aunque inicialmente genera cierto extrañamiento por su descontextualización, acabará adquiriendo ese estatuto de condensación expresiva o esencialidad.

El objetivo del presente texto es, de una manera muy sucinta, prestar atención a ciertos rasgos estilísticos/formales, en la mayoría de los casos, comunes a los tres relatos, y a partir de los que el filme se aproxima a esa particularidad de la historia vivida por los personajes puestos en liza y que, además, conectan el cine de Hou Hsiao-hsien con la denominada modernidad cinematográfica, desde la perspectiva de una sensibilidad o modo de representación oriental.

Entre estas marcas de la enunciación quiero subrayar, en primera instancia, la asunción de un punto de vista que bascula entre el distanciamiento de encuadres abiertos, frontales y con profundidad de campo –con un carácter marcadamente reflexivo y contemplativo– y la proximidad de los primeros planos de los rostros de los personajes que contienen un alto grado de

expresividad, e invitan a la implicación emotiva del espectador. En ambos casos, la duración de los planos nos invita, en tanto que observadores, a rellenar los huecos de sentido. En *Tiempos de amor, juventud y libertad* existe una cierta concepción del tiempo suspendido como invitación a pensar sobre la imagen y, en este sentido, la apuesta por la continuidad a través del continuo empleo del plano-secuencia –y ahí va el segundo de los rasgos– también fomenta esa actitud contemplativa –distanciada en ocasiones, más próxima en otras– en la que podemos llegar a imbuirnos.

Por otro lado, el filme también maneja la simultaneidad de niveles de lectura a través de la repetición de espacios, textos y canciones, que identifican emocionalmente a los personajes en sus –continuos también– encuentros y desencuentros en el marco de la Historia. Lugares reconocibles (familiares), cartas o mensajes de texto que conectan desde la distancia y temas musicales a modo de *leitmotivs* se ensamblan y –por qué no decirlo– conectan tres relatos que nos hacen intuir un contexto histórico convulso pero que, sobre todo, establecen una correlación entre tres historias particulares; de seres humanos en permanente búsqueda en un ambiente de opresión y alienación, responsable elidido de su falta.

En definitiva, la película que nos ocupa reincide en la preocupación por las relaciones entre Historia y personajes –algo característico en Hou Hsiao-hsien como cineasta renovador del cine taiwanés, prácticamente desde los inicios de su larga filmografía, allá por 1983– desde una toma de posición –digamos– estilizada, en la que la voluntad de crear una atmósfera determinada, o sugerir la reflexión, está por encima de un propósito documental o, incluso, narrativo de una serie de aconteceres.

SANTIAGO BARRACHINA ASENSIO

- Habitada por los chinos que desembarcaron en el archipiélago en el siglo XII, la isla fue ocupada por los españoles durante diez años en el siglo XVII y colonizada luego por los holandeses. Convertida finalmente en una provincia china desde 1886, fue cedida a Japón en 1895 y la presencia nipona se prolongó hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, en 1945. Cuatro años después, el ejército nacionalista de Chang Kai-Chek se instala en Taiwán junto con los miles de chinos que huyen de la China comunista dirigida por Mao Zedong. Se instaura entonces una dictadura de partido único que implanta la ley marcial (vigente hasta 1987) y bajo la que crecen encontrados sentimientos nacionales entre los taiwaneses de origen y los chinos continentales. La controvertida cuestión de la “especificidad” tailandesa ocupará, durante todos estos años, el centro de los debates culturales y políticos sobre la identidad nacional.
- No por casualidad, Hou Hsiao-hsien ha citado a los cuatro primeros autores reconocidos en este párrafo entre los cineastas cuya obra estudiaba (en compañía de Edward Yang, Chen Kun-hou, Chang Hwa-kun, Jim Tao, Ke Yi-cheng y Chang Yi) durante los momentos incipientes de la “Nueva Ola” taiwanesa y ha insistido, sobre todo, en el hallazgo esencial que supuso para él descubrir, en casa de Edward Yang (figura catalizadora, mentor y padrino de esa “Nueva Ola”), el *Edipo, el hijo de la fortuna* (Edipo re, 1967) de Pasolini, película en la que encontró, para decirlo con sus propias palabras, “la respuesta a todos mis interrogantes” (declaraciones de Emmanuel Burdeau, en: Frodon, Jean-Michel, ed. *Hou Hsiao-hsien*. Ed. Cahiers du Cinéma. París, 1999)
- Native Regional Writing (en la expresión inglesa) es un movimiento que surge como expresión de resistencia intelectual frente a la ocupación japonesa, una producción que la “segunda generación” de los taiwaneses llegados a la isla (de la que forma parte Hou Hsiao-hsien, pero también Huang Chun-ming) reivindicaba como una manifestación autóctona, lo que la hizo ser perseguida y reprimida por la dictadura del Kuomintang, alérgica a cualquier expresión social que tratara de asentar una identidad específica tailandesa diferenciada de la propia China continental, de la que se reclamaba no sólo parte integrante, sino también matriz consustancial.
- Declaraciones a Michel Egger. *Positif*, número 334.
- De la veintena de películas dirigidas por Hou Hsiao-hsien, sólo cuatro han sido estrenadas en España: *El maestro de marionetas* (1993), *Millennium Mambo* (2001), *Tiempos de amor, juventud y libertad* (2005) y *El vuelo del globo rojo* (2007). Datos extraídos de la Base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de España (<http://www.mecd.gob.es/bdddpeliculas/buscarPeliculas.do>).

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionadas, complementarias a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea

EN LA BIBLIOTECA

ivac_documentacion@gva.es
<http://opac.ivac-lafilMOTECA.es>

- ALDAZABAL, Peio. *Hou Hsiao-hsien*. Donostia-San Sebastián: Filmoteca Vasca. Festival Internacional de Cine de Donostia, 1995.
- CODELLI, Lorenzo; TOBIN, Yann; CIMENT, Michel; MASSON, Alain. "Hou Hsiao-hsien". *Positif*, nº 537, 2005.
- DALY, Fergus. "Las luces de Taiwán. Notas para un resumen de la poética de Hou Hsiao-hsien", en ROSENBAUM, Jonathan y MARTIN, Adrian. *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae, 2010.
- FRODON, Jean-Michel. *Hou Hsiao-hsien*. Paris: Cahiers du cinéma, 1999.
- GOMBEAUD, Adrien. "Au soleil chinois de la mélancolie". *Positif*, nº 556, 2007.
- GOMBEAUD, Adrien. "Poussières dans le vent: devenir humain, sans se lasser jamais". *Positif*, nº 625, 2013.
- JAMES, Nick; RAYNS, Tony. "Songs for Swinging Lovers". *Sight & Sound*, Vol. XVI, nº 8, 2006.
- LUCAS, Gonzalo de; AIDELMAN, Núria. "El cine, desde Oriente". *Archivos de la Filmoteca*, nº 55, 2007.
- RINS, Silvia. *Las grandes películas asiáticas: Espiritualidad, violencia y erotismo en el cine oriental*. Madrid: JC, 2007.
- RODRÍGUEZ, Hilario J. "Tiempos de amor, juventud y libertad: suspensos en historia". *Dirigido por*, nº 359, 2006.
- UDDEN, James. "Hou después de Hu". *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 13, 2013.

EN LA VIDEOTECA

- El vuelo del globo rojo* (2009)
Millennium mambo (2002)

ORGANIZA



CULTURARTS
IVAC

COLABORA

visita ivac.gva.es para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades de La Filmoteca de CulturArts

caimán
cuadernosdecine