

Diumenge 3 d'abril, 18:00 h

Xcèntric

RESCRITS

RESCRITS HOU HSIAO-HSIEN



Les Flors de Shanghai

Què hi ha d'intraduïble en el cinema? Quines textures i quins ritmes poden manifestar-se únicament mitjançant les matèries cinematogràfiques? Poques experiències donen forma a aquestes clàssiques qüestions com *Les flors de Shanghai*, on l'escriptura de Hou Hsiao-hsien parteix d'una novel·la de Han Ziyun publicada en fulletons a finals del segle XIX, per tal de crear una sensual i seductora cadència de plans-seqüències i foses a negre que sembla així arribar a algun ressort profund de la memòria.

Les flors de Shanghai, Hou Hsiao-hsien, 1998, 109', 35mm.

Entrevista a Hou Hsiao-hsien

¿Per què després d'un film tan contemporani com "Goodbye South, Goodbye" has tingut la necessitat de fer un film històric amb vestuari i decorat d'època?

Ha estat per pur atzar. Allò que més m'importa és la matèria profunda que posa en joc cadascun dels meus temes, i no els seus contextos. Em dedico sobretot a parlar dels homes, del que passa entre ells, i de la forma en què es comporten. Que siguin o no els meus contemporanis em sembla secundari. Vaig descobrir la novel·la de la qual he adaptat *Les flors de Shanghai* mentre provava de rodar un altre film. De cop, el meu desig va desplaçar-se i em va semblar necessari fer aquesta pel·lícula més que no pas l'altra. Però, per respondre amb precisió a la vostra pregunta, és veritat que fins a *Good Men Good Women* vaig escriure els meus films a partir dels meus records personals, de la meua vida interior, del meu passat o del de la gent propera. Quan feia *Good Men Good Women* vaig sentir que em tancava en un sistema, que calia que el meu cinema respirés un aire diferent. Llavors vaig fer *Goodbye South, Goodbye* amb la sensació que deslliurava el meu cinema del contracte autobiogràfic, que m'obria, que trencava un motlle que havia esdevingut massa rígid. Segurament ha estat sentir això el que m'ha permès de tornar al film històric o d'altres èpoques sense tenir la impressió de repetir-me. Vaig pensar que el que havia après amb *Goodbye South, Goodbye* em permetia tornar a aquesta mena de films partint d'altres bases i renovant-me.

¿Quines obligacions formals us semblen imposades pel gènere del film històric?

Malgrat això que us he dit, crec que a cada pel·lícula he provat de canviar el meu sistema formal. La diferència entre *Goodbye South, Goodbye* i aquesta potser radica en el ritme. La gent no viu avui al mateix ritme que abans. I els meus films tracten de copsar alguna cosa de la velocitat específica d'una època.

El text de "Les flors de Shanghai" és alhora dens i tènue. ¿Has treballat la novel·la original per tal de depurar-la, suprimint moltes peripècies novel·lesques?

Al final, tinc la impressió que el film s'assembla veritablement a la novel·la, malgrat que l'adaptació ha exigint molt treball. La novel·la és molt densa, passen moltes coses i hi ha un centenar de personatges. L'estructura és molt complexa perquè l'acció es desenvolupa en molts bordells i les històries es despleguen fins a l'infinit. Es salta contínuament d'un personatge a l'altre, d'una anècdota a l'altra, de manera molt constant. Tot plegat dona una impressió de vida formiguejant. Així que vaig escollir reduir el nombre de personatges i concentrar el film en tres bordells. He simplificat molt la intriga. Però crec haver estat molt fidel a l'atmosfera general, i això és el que em sembla més important.

**SI VOLS REBRE INFORMACIÓ
D'XCÈNTRIC, OMPLE LA
BUTLLETA QUE TROBARÀS AL
MOSTRADOR DEL VESTÍBUL**

¿En quin aspecte aquest univers de bordell, amb els seus ritus, el seu ritme, els seus contorns particulars, et semblen una matèria específicament cinematogràfica?

No sé si la vida en aquests bordells, en un sentit absolut, és una matèria específicament cinematogràfica. Penso que fins i tot per alguns cineastes pot ser allò contrari del cinema. Però a mi em convé. Les persones hi van perquè el temps passi, per abandonar-se, detenir-se. No desitjo explicar històries. El meu desig és més aviat crear climes, ambients. Aquests moments d'espera són els que m'interessen.

Si bé hi ha molts poques relacions sexuals en els bordells del teu film, per contra, els personatges es droguen molt. Amb el seu ritme hipnòtic, el film intenta trobar un equivalent narratiu i visual a aquests sentiments lligats a l'opi que fumen tots els personatges?

[...] Francament, la meua intenció no era hipnotitzar als espectadors, però Tony Rains, que ha traduït els subtítols del film, m'ha parlat també d'hipnosis. Per ell, el film s'assembla a un somni en plena vetlla. Penso que aquest sentiment va lligat a la meua manera d'encarar el temps al cinema. Crec que en els meus films es perd el sentit del temps, com en els somnis, i no s'arriba a mesurar el temps que transcorre.

[...] *El teu cinema aspira a definir de nou les percepcions que tenim del temps o fins i tot de l'espai, per tal d'inventar-ne noves. Com l'opi, el film pertorba certes zones sensorials.*

Això que descriu s'assembla efectivament al meu ideal cinematogràfic. D'altra banda crec que tot els films tenen aquesta pretensió. Què és un film sinó procura inventar relacions originals entre el

temps i l'espai? En alguns films, com els meus, aquest treball potser és més aparent, fins i tot més radical. *Les flors de Shanghai* és, tal i com sembla creure, el film en el qual més he buscat produir aquesta sensació de fascinació. Però no ho busco de manera teòrica, sinó que em deixo portar pels llocs on rodo, sense calcular la llargada particular dels meus plans. Trobo el ritme del film de poc en poc.

[...] *Has escollit no sortir mai dels bordells en els quals es desenvolupa l'acció. Aquestes són, per dir-ho amb propietat, cases tancades, de portes tancades. Però alhora el bordell sembla una metàfora del funcionament de la societat. No és tracta més que de diners i transaccions. No és veritablement un lloc on els personatges s'excloquin del món, fins i tot si heu escollit excloure-us del món exterior.*

És la meua forma de contemplar el cinema. Estimo copsar els moments particulars que expressen alguna cosa general. Penso que si s'observa un detall amb prou insistència i intensitat s'arriba a percebre allò al qual es lliga. La totalitat està sempre inscrita en el fragment.

“Eloge des stupéfiants. Entretien avec Hou Hsiao-hsien”, per Antoine de Baecque i Jean-Marc Lalanne, *Cahiers du Cinéma*, nº529, novembre de 1998.

El pla amb doble centre

Com és que tan aviat s'esvaeix a la pantalla la darrera imatge de *Les flors de Shanghai* tenim ja nostàlgia d'aquest univers tancat que haurem d'abandonar i que el desig de tornar a habitar

aquest món de feltre —on els afectes romanen en suspensió, on els esclats no deixen traces visibles, si no és en les ànimes— ens estreny quan encara no han deixat d'avançar els lents títols de crèdit negres i vermells? Sens dubte, es tracta primerament de la "bellesa de les coses" que conformen aquest univers de luxe, calma i voluptuositat: sumptuositat dels decorats, refinament dels objectes i els teixits, tactilitat de les matèries. I molt especialment de la bellesa de les dones que habiten soberanament aquests plans com les “Femmes d'Alger” la famosa tela de Delacroix, de la qual Renoir deia que no hi havia al món un quadre més bell. En certa manera, es podria dir d'aquestes *Flors de Shanghai* que no hi ha més bell enclavament (consagrat a la celebració de la melancolia i de la bellesa pura) a l'interior del món del cinema, allunyant-se del món real al que precisament s'havia dedicat el cinema de Hou Hsiao-hsien fins aleshores. Degas, comentant el quadre de Delacroix, parlava dels avantatges de "dibuixar allò que només es veu a la memòria" i no pas en l'instant en què es veu en el món.

La singularitat d'aquesta pel·lícula en l'obra de Hou Hsiao-hsien rau el fet que també ell es va trobar per la primera vegada, amb aquesta història xinesa de fa un segle, en posició d'imaginar un món tancat els ulls sobre el món. Un món perfectament tancat, de colors sempre càlids, a l'interior d'un cofre de joies folrat de vermell, on la llum blavosa del dia no penetrarà, i només indirectament, que cap als darrers plans del film.

[...] Fins a *Les flors de Shanghai*, la qüestió de la insularitat havia estat central en el cinema del taiwanès Hou Hsiao-hsien. Què és una illa? És una extensió, però només pot sentir-se com a tal amb la consciència simultània dels seus límits, fins i tot quan no es veuen. És un territori a la vegada obert i limitat. En una illa, el cineasta pot prendre el risc d'allunyar-se dels seus personatges

més espontàniament que en un paisatge continu. En aquest espai limitat pot anar molt lluny en el joc de l'elàstic escòpic amb les seves criatures, que mai no podran escapar-li completament. Els personatges poden entrar i sortir del camp de la càmera sense estar amenaçats de perdre's en la immensitat del fora de camp, ja que aquest està naturalment limitat pels bords de l'illa. Si existeix un "pla Hou Hsiao-hsien", aquest es defineix per essència en la insularitat imaginària de la relació que el cineasta manté amb les seves criatures. Amb *Les flors de Shanghai*, on el guió "xinès continental" es presenta més aviat com un arxipèlag de cases tancades, Hou Hsiao-hsien abandona la matriu de pla insular i n'inventa una de nova: el *pla amb doble centre*, al que aquest film deu gran part del seu poder de fascinació hipnòtica. L'espai d'evolució dels personatges està reduït a les dimensions d'un pot en què la càmera està ella mateixa immersa, en flotació, fet que l'impossibilita la famosa distància "indiferent", que no s'assembla a cap altre, característica fins aleshores del *pla insular* de Hou Hsiao-hsien.

En el pla-aquari, l'espai es limita als límits del pot i no suposa cap segon límit imaginari concèntric als bords del camp. No prové tampoc del teatre, on l'espectador resta forçosament exterior al cub escenogràfic: cap efecte de teatre, a excepció d'una única escena en què la càmera es troba al principi a la cambra contigua, mirant els personatges a través d'una mena de tríptic retallat per les portes obertes. En la major part dels plans de *Les flors de Shanghai* la càmera està literalment fascinada per dos centres lluminosos (generalment figurats per dos làmpades de petroli), de manera que la seva força d'atracció, purament hipnòtica, arrossega la mirada en un moviment pendular indiferent a les intrigues de l'escena. L'interval entre les figures no deu res a la tensió de d'interval mizoguchià.

La càmera no està arrimada al sol, en un punt fix, per fer vibrar la mesura d'aquest interval, sinó que està com presa per un camp magnètic amb dos pols que exerceix sobre ella una doble atracció a la que s'abandona amb indolència, prenent visiblement un plaer passiu en debatre's sense resistència entre aquests dos focus de l'escena. Aquesta abolició de l'espai com a extensió deu també molt a la banda de so, magníficament sensual en la seva puresa sense fissures, on la textura de les veus, captada molt a prop dels rostres, no considera la distància que ens separa dels cossos. Cada personatge, sigui quina sigui la distància de la càmera, sembla xiuxiuejar-nos a cau d'orella com un hipnotitzador convidant-nos a mirar el pèndul lluminós que ens durà en un entreson artificial. Les lentes foses encadenades i obertures a negre que ens fan passar d'un lloc al seu semblant s'esvaneixen i s'obren sobre aquests punts lluminosos reduïts a la pura funció hipnòtica.

La música, repetitiva i lancinant, participa d'aquest envol de l'espectador, convidat a desdoblar-se entre el *jo* que veu i el *jo* que sent, i que ha comprès des del principi de la pel·lícula que només ha de deixar-se bressolar pel balanceig narratiu, només ha d'esperar passivament el retorn d'aquestes figures que teixeixen molt lentament els fils d'una història sense principi ni final, en la qual el senyor Hong, a la vegada omnipresent i fora de joc, serà el transportador.

El propi guió, serenament lacunar, funciona per atracció i doble focus: el jove Zhu es debat entre Jade i la seva primera dona; el S. Wang, entre Rubis et Jasmin; Esmeralda oscil·la entre el desig d'independència i el gust per jugar amb la generositat dels homes. Els propis actes poden ser presos en el joc d'un doble focus. "Crec que Jade a fet això a la vegada pel jove Zhu i contra Tresor": és així com Perla analitza amb gran

subtilitat la temptativa de doble suïcidi de Jade. La manca d'obligació d'unicitat està a la base de l'estat de suspensió flotant en què en ens submergeix amb delícia aquest film que des de la seva aparició ha trobat el seu lloc en el club molt tancat dels "films màgics" on l'auster Hou Hsiao-hsien no era necessàriament esperat.

L'últim pla, mut, entre Wang i Rubis que giren l'un al voltant de l'altre sense mirar-se, cadascú ocupat del seus gestos i perdut en els seus pensaments, és tot menys conclusiu. És la negació mateixa de qualsevol progressió, des del principi del film, en la relació entre aquest home i aquesta dona que no han pogut mai escollir entre resistir o cedir a l'atracció melancòlica que els posa en òrbita l'un de l'altre des del moment que són en presència, incapaços en la mateixa mesura de manifestar el seu desig d'acotar-se que el de separar-se. El nostre somni desvetllat, en hipnosi, fon a negre sobre un món sense última paraula, on el llenguatge no acabaria mai.

Alain Bergala, "Les Fleurs de Shanghai" dins de *Hou Hsiao-hsien*, dirigit per Jean-Michel Frodon (Cahiers du cinéma, 1999)