

Tsai-fi
Por ADRIAN MARTIN

En su ingenioso libro de 1989, *Making Meaning*, el profesor americano David Bordwell se toma a broma los procedimientos habituales usados en el análisis cinematográfico. Cojamos el montaje de plano/contraplano, nos propone Bordwell. A los críticos les gusta decir: si se ve, dentro de la misma escena, primero a una persona sola en un plano y luego a otra persona sola en otro plano, esto significa que están separados emocionalmente, situados aparte, sin relación entre ellos. Sin embargo, prosigue Bordwell, puede interpretarse también como lo contrario. El ritmo del montaje, la similitud entre la situación de los personajes dentro del encuadre, todo apunta a una unión, una unidad, una profunda conexión entre esas dos personas. Bordwell repite la misma demostración jocosamente con los movimientos de cámara: si un barrido de cámara o un seguimiento nos lleva, pasando por un espacio vacío, de un personaje hasta otro personaje los críticos dirán bien que hay una conexión oculta entre ambos o que, al contrario, existe un vacío entre ellos.

No es difícil, como hace Bordwell, hallar esta doble figura retórica en cualquier parte, tanto en los mejores artículos sobre cine como en los mediocres. Recientemente me he encontrado, en apenas unos días, tres interpretaciones muy diferentes, escritas durante el año pasado, de planificaciones similares de los años 50. Primero, en Fred Camper hablando sobre Douglas Sirk. “En el interior de los films de Sirk, la composición se desmenuza. El montaje parte el espacio. Los movimientos de cámara aíslan en vez de unir”. Luego, Andrew Klevan escribiendo sobre Vincente Minelli: “Las relaciones entre el actor, el mobiliario y la habitación se conservan y la película se niega a separar, o aislar, estos elementos mediante el montaje”. Por último, un periodista australiano sobre una retrospectiva de Visconti: “La cámara une y separa a los personajes, transitando de uno a otro, o acercándose para recoger sus expresiones faciales, de forma que se sugiere un mundo roto por puntos de vista incompatibles. En el primer caso, el espacio continuo y en expansión de los diferentes fragmentos de la escena, aísla y separa. En el segundo, evita la fragmentación e insiste en la unidad, mientras que en el tercero, ¡la cámara une a los personajes moviéndose de uno a otro y los separa acercándose!
¿Quién tiene razón? ¿Quién no?

Quizás no nos estamos planteando la pregunta correcta. Podría ser suficiente, para dar una respuesta a Bordwell, con señalar que estos significados, de conexión mutua o desconexión, no son simplemente alucinaciones a la medida del crítico sino que cada película, mediante la creación de su propio contexto dramático, nos instruye, con o sin sutileza, sobre cómo leer el significado emocional y temático de sus recursos estilísticos. De acuerdo, debate terminado –al menos dentro del ámbito de la estética fundamentalmente clásica y orgánica-. Sin embargo, hay otra manera de enfrentarse a esta materia y es un modo más filosófico. Volvamos a las meditaciones de Gilles Deleuze sobre las películas de Kenji Mizoguchi en su libro *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine I: “[...] este parece ser el elemento esencial en los que han sido denominados como extravagantes movimientos de cámara de Mizoguchi: el plano secuencia asegura una suerte de comparación entre fuerzas con diferentes orientaciones y, por ello, constituye una conexión entre fragmentos heterogéneos del espacio, confiriendo una homogeneidad especial al espacio así compuesto [...]. No es una línea que delimita un todo, si no la que conecta o enlaza elementos disjuntos, manteniéndolos independientes. Las líneas de este universo siguen tanto una física —

que alcanza su culmen en el plano secuencia y en el plano de seguimiento— y una metafísica, encarnada en los temas de Mizoguchi".

Menudo concepto para dejar sin habla a Bordwell: ¡el movimiento de cámara es, parafraseando a Deleuze, una línea que une lo que está separado mientras lo mantiene separado! Pero esta es precisamente la complejidad de lo que se nos muestra para que lo veamos, como espectadores, en una película de Mizoguchi o de tantos otros directores. Un juego ambiguo o ambivalente, de unir o desunir, enlazar o desatar, las personas, los objetos y los elementos que hay en el mundo.

Otro ejemplo. Cojamos la duda, el ansia —la tensión del quizá pase, quizá no— que llena los segundos inmortales, poco antes del final, de la obra maestra de Jean Renoir *Partie de Champagne* (1936) —en sí una poderosa obra incompleta y aún así un cristal perfectamente formado-. Hay un movimiento de cámara que sigue a Henri (Georges St Saens) en el que apenas se conserva el encuadre o se mantiene a su altura mientras el actor aprieta el paso, reduce la marcha, se detiene, como queriendo refugiarse tras una pequeña rama colgante; entonces un latigazo de cámara encuentra, con la mirada del actor pero no en ella, a su antigua amante de un sólo día, Henriette (Sylvia Bataille) la cual se vuelve, lo ve y prueba a acercarse mientras la cámara la acompaña ahora a ella. Todo termina con el plano/contraplano entre el rostro de él y el de ella, al principio en primeros planos (con el fondo desenfocado) para luego, en rápida sucesión, encuadrar sobre el hombro y finalizar saliéndose de plano, con el ademán solitario de fumar y encender un cigarrillo, sobre un fondo fuertemente desenfocado... ¿Se puede decir sin ambigüedad que esto es un ejemplo de conexión (armonía, unión) o de desconexión (disonancia, separación)? Sucede tanto en este rico fragmento —tantos pasos, revisiones, borrados, posibilidades en potencia, tantos sueños que de repente se hacen reales como tantos que se apagan, encerrado todo esto en el juego sucesivo de los cuerpos, los movimientos, las miradas— como en las respectivas posiciones analíticas que toma la cámara, bien se mueva o permanezca quieta, bien anticipe el montaje o lo aplace. La escena es mucho más que un espectáculo que simplemente sucede ante nuestros ojos, es el resumen de todo lo que pudo haber pasado, podría haber pasado o que nunca sucederá de un plano al siguiente entre estas dos personas y su entorno; el resultado, en otras palabras, de todo lo que es real e irreal tanto en la estructura interna de la historia como de la situación. En esta clase de estructura, el montaje o los movimientos de cámara ciertamente funcionan como misterios, tanto filosóficos como personales y socio-culturales. No se puede decidir fácilmente qué será lo que nos reunirá o lo que nos separará, en qué preciso momento, cómo o por qué.

En el cine del gran director Taiwanés Tsai-Ming-liang encontramos también tanto una física como una metafísica —y en este caso, al menos, la duda entre si pretende unir o separar los fragmentos del mundo no es en ningún caso accidental, puesto que ése es el tema central de la obra del director—. En este caso, asimismo, los dominios de lo real y lo virtual se entretajan estrechamente, a menudo de manera que es difícil separarlos, siempre escondiendo el uno al otro dentro de sí. Incluso cuando Tsai utiliza (como Chantal Akerman) la composición modernista más típica, al estilo de Antonioni —una persona en soledad en un plano urbano y arquitectónico, que se mueve sin titubeos a lo largo de una única línea o vector, como pudiera ser el acto de subir por unas escaleras mecánicas, caminar a lo largo de una calle, recorrer el andén de una estación— hay en ella un sentimiento que tiene menos de atomización, de la pulverización de un individuo solitario en el interior de las arquerías de hormigón y cristal, que de un posible, pero al mismo tiempo invisible e imposible, encuentro/choque de cuerpos y líneas que es

retenido, proyectado en nuestras mentes, creando un delicado suspense. Cada imagen vibra con una conexión latente que en cualquier momento podría manifestarse —y este sentimiento es el que sitúa el cine de Tsai por encima de las estructuras deterministas, semejantes a prisiones, de Michael Haneke o Peter Greenaway, donde las fuerzas independientes están bien aseguradas y la ficción sólo confirma su peso aplastante e implacable—.

Tsai usa lo que Manny Farber denominaba el espacio negativo: las fuerzas en potencia dentro del encuadre, que pueden ser sugeridas, señaladas, bloqueadas, liberadas, excepto cuando sigue la dirección opuesta, lo que Alain Bergala bautizó como "plano acuario", aquel en el que ya no queda espacio libre ni en el encuadre ni fuera de él, aquel en cuyo interior todo se congestiona, comprime, y el plano se llena completamente, bien para crear un efecto de pesadilla casi de cómic —la heroína atrapada en un abarrotado tren parisino en *¿Qué hora es?* [2001]— o para reproducir el abrazo de una intimidad dolorosa y no recíproca, o no lo suficiente —la escena de cama lésbica en *¿Qué hora es?*, o el hombre besando su objeto de deseo homosexual en *Vive l'amour* (1994)—. Pero incluso esos espacios angostos donde nada se deja fuera, crean una tensión extrema que se puede (hacer) explotar en cualquier otro instante de la película.

Bien se trate del espacio negativo o del plano acuario, en Tsai encontramos la continuación de una estética muy moderna. El primero que lo abordó cinematográficamente, de forma intuitiva, fue Rivette en los Cahiers de los primeros 60 (basándose en la teorías en aquel tiempo sobre la nueva música, según Pierre Boulez y otros) refiriéndose (sorprendentemente) a los films de Elia Kazan; expandiéndose después a finales de los 60 y los 70 a la era del montaje radical (Vera Chytilová, Dusan Makavejev, Chris Marker, Alain Resnais, Jean-Daniel Pollet); para ser formalizado teóricamente en el laboratorio vivo de Theory of Film Practice de Noël Burch y llegar, finalmente, a las concepciones de Deleuze sobre la imagen-tiempo y la imagen-cristal, o dicho de manera más filosófica, el pliegue y el rizoma. En todos estos modelos y experimentos, el plano deja de ser una unidad mensurable, con una función específica en una cadena lineal, para convertirse en una célula, elementos, niveles y capas, múltiples, en libre flotación, fácilmente dispersables, para formar relaciones vitales y complejas a lo largo de toda la película. Y lo mismo ocurre con las tan alabadas unidades de la narración cinematográfica, el gesto, el plano, la escena, la secuencia, el acto, la parte, la mitad, el todo...

Pensar el cine atómicamente, en términos del funcionamiento dinámico de una célula o núcleo, brinda un camino para liberarse de la prisión de la puesta en escena como simple teatro filmado, como "dramatización en profundidad" (como Bordwell la llama) en el seno de una escena coextensiva y coherente —la cual, como ejercicio decisivo, cumplió espléndidamente a los gustos de Max Ophüls y F.W. Murnau, pero entró en decadencia a comienzos de los 60, con Antonioni, Jean-Luc Godard y todos los que les siguieron—. El moderno cine del pliegue pertenece a artistas como Theo Angelopoulos, Sergei Paradjanov y Béla Tarr quienes, al recorrer vastos tramos de espacio y comprimir grandes lapsos de tiempo dentro del plano-secuencia, crean olas de movimiento que trascienden cualquier plano aislado, vinculando los diversos escenarios que acogen cada parte del film, configurando el tiempo compacto y a la vez múltiple que Rosenbaum denomina lo no-narrativo (que no anti-narrativo) presente en trabajos como *Mélo* de Resnais (1986) —que como concepto queda muy cerca a la imagen-cristal-tiempo de Deleuze—. Y éste es muy diferente del modelo estético, derivado de la

literatura, de rimas o motivos sumándose en la película, mediante pulcra repetición y variación, en un magma de significados temáticos, una aproximación que muy a menudo abstrae el cine a una especie de compendio de profundas lecciones morales, dejando atrás el goce de sus imágenes y sonidos reales en su despertar. En el moderno cine de Tsai, Abel Ferrara y otros, entramos en una sublime economía figural de elementos constantemente transformados, extendidos, revertidos, redoblados o hundidos a la fuerza, una economía dinámica cuya inspiración (que no su interpretación definitiva) puede hallarse en los procesos psíquicos de condensación, desplazamiento, inversión, negación, fantasía, proyección...

Tal concepción celular del cine es sin duda una construcción poética, pero una en la que la poesía (o "lo poético") no significa un vago ambiente o atmósfera sentimental — como tan frecuentemente ocurre en ese cine contemporáneo ultra-decorativo, sobrecargado en diseño—, ni un mero efecto poético, sino más bien una sólida estructura —materia y virtual a un tiempo, consciente e inconsciente en su aprehensión por el espectador—, dependiente de lo que Gaston Bachelard llamaba el "instante vertical" o superposición e interrelación poéticas. Y, tal como Bachelard definía este instante superpuesto como aquel en que "los sentimientos ambivalentes podrían coexistir sin ser reducidos a su antítesis, simultaneidad o sucesión", así debemos acercarnos a Tsai en un esfuerzo por despejar el desorden temático y, lo que es peor, moralista que conlleva interpretar las "cadenas de acontecimientos" de sus películas como asuntos de causa-efecto, o por oposición semántica, o como un implacable destino moderno... Después de todo, incluso en Mizoguchi —quien para Deleuze "llega al extremo límite de la imagen-acción: cuando un mundo de miseria desata todas las líneas del universo, deja resurgir una realidad que ya no está sino desorientada, desconectada"— hemos de considerar el estímulo que acompaña hasta al más amargo final, hasta la más trágica y enloquecedora introspección, esta recompensa plena y trascendente (aunque tan materialmente labrada) para el espectador, que no para los personajes fílmicos. Indudablemente esto tiene mucho que ver con el aspecto espiritual en el trabajo de Tsai como devoto budista, pero también como inquisitivo creyente que examina la vida dentro de la modernidad asiática y europea. Bérénice Reynaud dice sobre el corto digital *A Conversation with God* (Underground, 2001) que Tsai "revisita su propio sistema de valores, su propia vinculación emocional con la tradición china, y se pregunta en voz alta cómo en un país hiper-industrializado donde la contaminación mata los peces, un expatriado malasio todavía puede acudir a un medio (psíquico) de consuelo, encontrando las huellas de Dios en la cansada sonrisa de una stripper, o en el pálido brillo de la luz del tráfico nocturno".

De manera visible (y provocadora), cada nuevo trabajo de Tsai se acerca más a la comedia; Tsai, como Raúl Ruiz, es un director que realiza películas profundamente divertidas que a veces no se reconocen como tales. ¡Algunos espectadores sólo pueden ver la desesperación, el tedio, las lágrimas! Pero todo este pathos sólo se ajusta por completo a personajes psicológicamente descarnados, no a la clase de figuras dramáticas que Tsai esboza, atenúa y hace circular con tanto amor (este pathos tan pomposamente humanista e inapropiado, hablando de egos alienados y a medio formar, es de lo que tanto y tan equivocadamente se ha escrito sobre Tsai). ¿Qué propósito tienen las lágrimas humanas en las películas de Tsai Ming-liang? Tanto *Vive l'amour* como *The Wayward Cloud* (2005) terminan con un río de lágrimas, o con una sola rodando por la mejilla de una mujer. Y debemos seguir al pie de la letra las palabras de Tsai cuando dice que ve más a sus personajes como plantas en ausencia de agua que como gente tridimensional dentro de un drama convencional. En cada una de sus

películas, llorar es fundamentalmente una liberación para esos cuerpos que beben sin parar botellas de agua, tanto si hace un calor sofocante como si no para de llover, y que en un ciclo corporal perfecto, trasvasan este agua a la mitad inferior de sus sistemas cuando orinan en el aseo o en diversos recipientes. Como mínimo cien comentaristas de todo el mundo han especulado sobre el papel del agua en Tsai: el agua lo contiene y lo expresa todo, es tan indiferente como dinámica, o más bien representa la manera más idónea y fluida de conectarlo todo (es la perfecta máquina abstracta que dirían Deleuze y Guattari), porque es a la vez natural (en tanto procede del mundo), social (embotellada, racionada, canalizada, contaminada) y corporal (ingerida y expelida, y de hecho la mayor parte del ser humano está constituida de agua). La ausencia de obstrucción del agua puede llevar a la absoluta catástrofe (*The Hole*, 1998) o a toda clase de perversiones con melón (*The Wayward Cloud*). Finalmente, todas estas funciones y categorías del agua se confunden completamente: ¿qué es la sauna gay, una antigua tradición, una perversión moderna, o simple expresión de una necesidad humana? Tsai se muestra de lo más flemático al respecto de todos estos simbolismos acuosos cuando simplemente responde a sus exegetas: “Me gusta tomar largos baños calientes”.

Las corrientes de agua (corrientes torrenciales, corrientes de amor, corrientes de enfermedad) nos llevan directamente a los misterios poéticos más profundos de estas películas. La lágrima en la mejilla de Chen Shiang-Chyi al final de *The Wayward Cloud* no dista tanto del sudor en las nalgas del hombre (Lee Kang-Sheng) cuyo pene tiene en su boca en ese preciso momento. Tsai afirma que cuando hay que rodar escenas de sexo pide a su equipo que lo hagan como si fuese cine porno, sucias, sin clase, o quizás brutalmente práctico y realista: es porque el cuerpo en sus películas es un organismo-máquina, con agua entrando y saliendo, tensión y descarga, ansiedad y relajación (así como la sexualidad base del porno no es una condición espectacular alienada de nosotros mismos o a la que la sociedad nos fuerce, sino por el contrario “una parte más de la realidad”). En este mundo acuático que es el cine de Tsai Ming-Liang, el sexo y el cuarto de baño nunca están lejos: un corte tan sorprendente como fundacional en *The River* (1997) nos lleva de la petición de una mujer a su hombre (Lee, como siempre) de que apague las luces del hotel y corra las cortinas para que pueda orinar en privado en la oscuridad, a la misma pareja copulando abiertamente en la misma oscuridad secuestrada. También se besan, lo que es inhabitual en el porno pero característico en Tsai: besarse es como llorar, el exceso de intimidad del cuerpo-máquina cotidiano haciendo la ronda de sus funciones.

¿A qué clase de personajes están atribuidos estos cuerpos-máquina? No me refiero a qué especie de tipos de personalidad —depresivas, obsesivas, melancólicas, paranoicas, etc.— sino, más bien, a qué concepción de la criatura humana se nos está ofreciendo, qué combinación de elementos —rasgos de comportamiento, experiencias físicas, hábitos, procesos conscientes e inconscientes, un espíritu o un alma, encarnado o reencarnado, trazas socio-históricas, etc.— desgajadas y recombinadas para configurar un modelo especulativo —indisoluble de esta película o este opus— de personaje de ficción. No se trata de una elección entre ser (dolorosamente) humanista o (elegantemente) anti-humanista en nuestro acercamiento intelectual o político al cine, sino de poner la misma impronta de lo humano en cuestión. La crítica de cine siempre da por sentado —y ese es su gran fallo, su pecado original— que los personajes deberían ser considerados, descritos, identificados y juzgados igual que haríamos con nuestros amigos, familia, amantes o simplemente esas personas con las que no hemos cruzado en la calle hace dos minutos —gente tan feliz como triste, con destinos

cumplidos o frustrados, ganadores o perdedores, valores morales, etc.-. Pero si el cine tiene un papel como filosofía de la acción debería hacer que nos cuestionemos, para variar, qué conforma realmente a esos seres humanos que hallamos en la vida real — una reflexión hecha posible por el rodeo a través de todos los artificios y ensamblajes de la ficción.

La Tsai-fi(1) (si puedo llamarla así) cristaliza el núcleo de este misterio (o laboratorio) del ser humano en la premisa argumental inicial de *The River*: ese tipo flotando boca abajo en un sucio río urbano (para un equipo de rodaje, simplemente porque una vieja novia y su director le piden que lo haga, y él acepta ociosamente, tal vez a cambio de unos billetes o de una cena gratis, o por diversión). ¿Es él la figura del muerto-todavía-vivo, la representación de la siguiente víctima de una sociedad enferma o tan sólo otro chico vagando de suceso en suceso? La causa y efecto narrativos están irreparablemente quebrados en este film; nada está claro en sus conexiones, solamente los gestos y situaciones individuales, aislados, son comunicados con absoluta claridad y transparencia —dirigidos al lugar donde finalmente nos enfrentamos al impensable tótem y tabú del incesto entre padre e hijo—. ¿Exactamente qué es, dónde está el río en esta película? ¿Es el río en el que flota al comienzo? Puede ser, pero ¿podemos asimismo decir con certeza, al estilo melo de Hollywood, que “todo el problema comenzó allí”? ¿Es la lluvia que cae eternamente, se acumula y se drena en casa de la familia —o el más cultural “deporte acuático” organizado en la casa de baños gay? Es difícil no sentir, al término de este aterrador y majestuoso film —uno de los pocos, junto a *Safe* (1995) de Todd Haynes, que realmente examina la inexplicable condición de la terrorífica enfermedad psicósomática moderna, que descansa, tal vez más urgentemente, en todas esas cuestiones filosóficas sobre qué es verdaderamente un ser humano y cómo funciona realmente—, que el río en cuestión es una forma más abstracta de ola tarkovskiana en su fuerza y gravedad. Una fuerza que, bastante literalmente, parece impeler a la cámara a moverse al fin hacia delante, despacio y con seguridad, en la última o penúltima escena de *The River* y *The Wayward Cloud*, más allá de la lógica estricta, lineal y realista (si aún queda algo de eso aquí) de trama o personajes. Tsai, como Carl Dreyer, Ritwik Ghatak, Manoel de Oliveira o Michael Mann, es un maestro en organizar estos momentos misteriosamente fatales, generados en lo más recóndito del texto fílmico, donde la cámara sólo tiene que moverse adelante, alrededor o a lo largo, como parte de un clímax revelatorio o epifánico, en un tipo de rectitud ceremonial que asimismo ocasiona una tremenda —y en ocasiones oscura— liberación en nosotros.

Al comienzo de *Vive l'amour*, un hombre (Lee Kang-sheng) trata repetidamente de rasgar sus muñecas con una navaja de bolsillo; al final de la película, una mujer (Yan Kuei-mei) se sienta en el banco de un parque y llora durante cinco minutos completos. ¿Por qué actúan así? Los films de Tsai no dan respuestas ni claves. No hay patologías o neurosis internas en sus personajes; no hay historial de traumas o pérdidas. Lo que ha pasado antes de la película es irrelevante, y lo que pasa después es incognoscible. Por supuesto, como espectadores, podemos apelar a la tristeza y desesperación de la vida moderna, la alienación y lo desalmado de una gran ciudad como Taipei. Pero hay, finalmente, poco o nulo análisis social en el trabajo de Tsai. El mundo es simplemente lo que es en sus films: un peso, circunstancialmente opresivo y demoledoramente aburrido. Pero también un laberinto para la representación de un cierto tipo de deseo amorfo, omnipresente: Deseo indeseado, deseo de miradas fijas frustradas, gestos furtivos y estratagemas descaminadas, sujetas a un alguien que está ausente, desincronizado u ocupado de otra manera. Todo el erotismo, ya sea gay, hetero o

simplemente una extensión de las opciones estándar, toma la forma del flirteo (cruising): la gente se acecha, adopta poses exhibicionistas indiferentes, no dicen nada. Diez, veinte minutos de semejantes juegos se desarrollan antes de que una sola palabra sea pronunciada en varios de sus films (y la banda sonora convencional, más allá de la erupción segregada de fantasías de música y baile, permanecerá ausente en todas las ocasiones).

La firma audiovisual de cada film de Tsai desde *Vive l'amour* —ese paso adelante en su carrera en el que la forma se ajusta perfectamente al contenido conseguido tras su aprendizaje con la escritura de guiones, la televisión y con la todavía indecisa y algo comprometida *Rebels of the Neon god* (1992)— es un préstamo de Robert Bresson. Vemos espacios públicos vacíos —un emblema de arquitectura moderna que existe sólo para ser atravesado por todos, todavía no habitado por persona alguna, como las escaleras sin fin de un bloque alto de apartamentos, el pasillo de una estación de tren, o las escaleras que conectan los niveles divididos de una plataforma—; comenzamos a oír, cristalina, desde fuera de campo, el sonido de unos pasos, zapatos sobre hormigón o madera. Exactamente igual que Bresson, Tsai graba y regraba cada clack-clack de sonido con infinito cuidado. Es un pequeño mini-espectáculo de suspense hitchcockiano, trasladado con pureza a términos formales de la toma, el espacio, el sonido: ¿Quién va a entrar, y desde dónde? Cada espacio vacío en Tsai es un espacio que espera ser llenado, y cuando no es llenado, o lo es sólo a medias, percibimos la ausencia y el anhelo filtrándose en cada imagen y situación. Una de las imágenes más bellas y subestimadas de este tipo en su trabajo sucede con Yang Kuei-mei tumbada en el colchón en *Vive l'amour*, mirando al espacio vacío que hay a su lado —espacio en el que previamente estaba su amante Chen Chao-jung—, que el encuadre define para nosotros como una ausencia dolorosa, una mitad que falta en la composición.

Pero finalmente, en este plano-firma, el sonido se hace más fuerte y un cuerpo aparece; se desplaza por el espacio, dentro y fuera del plano, y seguimos escuchando el clack-clack, ahora con la melancolía de una canción pop que se va desvaneciendo en la radio. Tsai marca el tiempo y da fuerza al espacio en este plano (con una tensión minimalista muy particular que Chantal Akerman también ha dominado) y además crea el marco para una cierta circulación: el espacio, el lugar, siempre existirá en esta forma que ha sido tallada en la pantalla, monumentalizada por la cámara estática y su ángulo. Pero los cuerpos cambiarán: hombre, mujer, joven, viejo, padre, hijo... y en esta circulación todo el mundo es diferente y todo el mundo es igual, pues una persona puede metamorfosearse en otra muy fácilmente. Esta interminable circulación de personas y objetos metamorfoseantes —objetos en personas, personas en objetos— contribuye a la curiosa pansexualidad, que también es asexualidad, del cine de Tsai: el secreto visible de su deseo motor más profundo está ciertamente centrado en Lee Lang-shang, menos el Jean-Pierre Léaud que la Anna Karina de Tsai, las propias películas cubren todas las bases y posibilidades sexuales, así como parecen eliminarlas.

La circulación de cuerpos de apariencia fantasmal por estos lugares tan marcados también crea otro tipo de suspense a gran escala: una forma muy peculiar de suspense narrativo. Los escenarios de Tsai están contruidos como arquitecturas: formas arquitectónicas, diagramas que son trazados con varios movimientos a lo largo de una cuadrícula urbana definida por unos puntos específicos (apartamento, hogar, sala de pinballs, paso elevado, sauna...). El argumento narrativo se convierte, lo primero y principal, en el trazado de puntos y movimientos en un mapa —algo que ya sabíamos

del tipo más formalista de películas-río con varias historias y personajes localizados en una ciudad—. Tsai destaca una posibilidad fundamental en esta estructura argumental: que a través de la repetición y circulación de los pasos de los personajes —mediante la fuerza extensiva de esta lógica combinatoria—estos lugares se convierten en espacios cargados de algo que podríamos definir no como un simple cruce potencial sino, más poderosamente, como un encuentro total. La particular tensión de estas películas viene de la forma en que anticipamos y esperamos estos encuentros, algunos de los cuales deseamos, y otros puede que temamos: los tres personajes encima o debajo de la cama en *Vive l'ammour*, padre e hijo en la sauna en *The River*, el hombre y la mujer en la sección porno de la tienda de vídeos en *The Wayward Cloud*... Desde esta perspectiva, el núcleo de la carrera de Tsai es el corto *The Skywalk is Gone* (2002) que, a lo largo de veinte elegantes minutos, continúa representando los caminos hermanados y separados de los personajes de *What Time Is It There?*. Solo que ahora estos personajes están de vuelta en la misma ciudad de Taipei —una ciudad que, como vemos, siempre está cambiando a su alrededor, en perpetuo y brutal redesarrollo— pero todo el objetivo de la pieza será enseñarles a ellos, en el plano-célula central, pasando cada uno al lado del otro (clack-clack arriba y abajo de un ancho tramo de escaleras públicas) sin llegar a reconocerse, y luego alejándose en direcciones opuestas después del instante de intersección, de nuevo lejos hacia sus tramas separadas.

En la medida en que las películas de Tsai muestran personas (frecuentemente solas) en medio de sus tareas y situaciones cotidianas (aunque nunca es realmente un agónico *temps mort*: hasta fumar un cigarrillo es una actividad completamente absorbente, para nosotros y para el fumador), así como evocan una especie de tiempo real en su concentrada duración, a algunos críticos y espectadores les parecen la culminación de un cierto realismo, incluso hiperrealismo, cinematográfico. Pero la intensa, rigurosa estilización de la obra de Tsai —la sencilla manera en que nos anuncia al inicio de cada nuevo film que estamos entrando en su mundo, su universo poético, no el mundo real— sugiere otra forma de estudiar a sus personajes carentes de psique. Intencionalmente o no —quizás más marcadamente a medida que su carrera se ha diversificado en el teatro y las galerías de arte—, las películas de Tsai deben mucho a la gran tradición de la performance artística que ha existido al menos desde la década de los sesenta: la variante que comprende simplemente la metódica realización de acciones, ya sean banales, surrealistas, o ultra racionales, como vaciar el contenido de un cubo de arena dentro de otro, o repintar una pared entera de un solo color primario (como en *La Chinoise* [1967] de Godard, una película más temprana influida por la ejecución de *happenings*). En Tsai una de las secuencias más extremas de este tipo es el juego solitario de *The Wayward Cloud* donde Chen pasea con una gran sandía fingiendo que está embarazada.

Semejante rutina de performances artísticas llega a suspender toda la psicología e historia del personaje, de manera simiñlar a cómo actúan las propias películas de Tsai: delante de nosotros no hay nada más que unos cuerpos, un espacio que habitan y unas acciones que realizan. Parte de la originalidad y la inspiración del cine de Tsai reside en la forma en que, película tras película, encuentra incluso más finos, más inusuales rituales de acción en lugares cotidianos. Alcanza el cenit en *Goodbye, Dragon Inn* (2003), con la mujer del cine buscando entre los asientos su zapato caído. La realidad dada y la rutina de las situaciones parece desprenderse lentamente de su forma cuando sus protagonistas persiguen tenazmente una u otra de estas extrañas acciones, tal y como hicieran Buster Keaton o Jacques Tati en sus mundos particulares: lanzar una

sandía como una bola de bolos en *Vive l'amour*, atrapar cangrejos en el reluciente suelo de la cocina en *The Wayward Cloud*, preparar el bollo con cariño y dejarlo en la cabina de proyección en *Goodbye, Dragon Inn*. A veces hasta hay claros gags slapstick o burlescos, como los dos chicos huidizos que sujetan sus zapatos delicadamente en el aire, sin esperar encontrarse en el rellano, en *Vive l'amour*.

En gran parte del arte performativo, al tratarse de una atenuada purificación del teatro, el espacio singular o decorado —que nunca se cambia por otro, si no se mantiene intacto es gradualmente transformado o incluso destruido, como vemos habitualmente en el trabajo de Michael Snow— adquiere una apariencia enclaustrada y especialmente hermética. Se convierte en un lugar sellado por el tiempo, por el tiempo que tardan sus gestos rituales en ser llevados a cabo. El parentesco de esta modalidad artística con el cine de Tsai ya debería ser obvia. Pero hay una intensificación más del intercambio teatro-cine en la manera en que Tsai convierte sus espacios singulares en lo que Valery llamaba sistemas cerrados: apartamentos (en particular) que bullen con una vida intensa, entrecruzados por las mini-trayectorias de cada personaje (como en *The River*), divididos en zonas, extendidos en sus bordes por aperturas de entrada y de salida (la lluvia que entra, las cañerías que salen). A todos los efectos, estas son habitaciones arrancadas del mundo exterior —por lo que los personajes desarrollan en su interior rituales excéntricos y obsesivos, como la forma en que Lee ve el clásico de Truffaut *Los 400 golpes* [1959] en *What Time...?* cambiando de postura para seguir el movimiento del joven Léaud en la atracción de la feria—. Es fácil ver metafóricamente estos espacios como prisiones a prueba de sonidos —Thierry Jousse se inspiró en Tsai para crear al músico principal de *Les Invisibles* (2005)—, de ahí que sea un reflejo lógico empezar a raspar lentamente una salida, como hace Lee Kang-sheng en *The Hole* Lee a semejanza del héroe de la Resistance de *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956) de Bresson. ¿Pero debemos quedarnos por tanto, como hacen muchos estudiosos, en el manejable simbolismo de la alienación urbana de las altas torres de apartamentos? A otro nivel, estos espacios se parecen más a acuarios —y a veces acuarios de verdad aparecen en ellos, con sus indomables peces circulando, comiendo, viviendo una clase de misteriosa existencia que los humanos solamente pueden mirar fijamente y maravillarse—. Además, los apartamentos separados pueden ser también —esta es la premisa de *The Hole* y hasta cierto punto de *The Wayward Cloud*— lo que los surrealistas llamaban vasos comunicantes: mundos distintos que resuenan entre sí, entran en una clase de relación o intercambio mientras mantienen su identidad individual. El final de *The Hole*, con su improbable visión del transporte de un cuerpo humano a través de un hueco —antes molesto e intaponable— en el techo de una persona y el suelo de la otra, es la imagen última de esta tan deseada conexión entre vasos, ahora sí, comunicantes.

Finalmente, ¿qué nos dicen, qué nos proponen las películas de Tsai? El misterio reina sobre su intención tanto como sobre su contenido. Por ejemplo, *What Time is It There?* es, desde cierto punto de vista, un cuento cautivador e incluso aleccionador (como *Código Desconocido* [2000] de Haneke) para una época y una cultura obsesionada con los supuestos privilegios y libertades cosmopolitas de un mundo instantáneo, globalizado y omni-conectado. Esto es precisamente lo que discutía al final del libro *Movie Mutations* —y fue después cuando las aturdidas y confundidas figuras extranjeras, los personajes japoneses de *Goodbye, Dragon Inn* y *The Wayward Cloud*, empezaron a aparecer con fuerza en la obra de Tsai—, sin embargo, aquí estamos lejos de las pulidas fantasías de *Les poupées russes* (Las muñecas rusas, Cédric Klapisch, 2005). *What Time...?* pone en marcha una cautivadora historia paralela: una joven

mujer (Chen Shiang-chyi) viaja a París, pero antes de partir compra un reloj en Taipei, en el puesto callejero de un hombre (Lee Kang-sheng). Durante el resto de la película, esta extraña pareja —que nunca más volverá a estar junta en el mismo espacio— es vista a través de sus mutuas y desoladoras trayectorias. Si la mujer es consciente en cada momento de su propia condición de extranjera en París, sufriendo la soledad y desdicha de la desconexión con la lengua, cultura y costumbres francesas, el hombre experimenta una sombría obsesión francófila, cambiando la hora de cada reloj que ve —incluso el gigantesco reloj público de una torre— a la de París y viendo obsesivamente *Los 400 golpes*, cuyo protagonista, Jean-Pierre Léaud, aparece en París, cuarenta y dos años mayor, sentado en un cementerio al lado de nuestra heroína perdida.

Todo en esta película insiste en la fragmentación y desplazamiento de nuestras experiencias modernas: nuestros usos horarios no coinciden, los lenguajes colisionan y, a pesar de que la madre del portagonista desea fervientemente contactar con el espíritu de su marido recientemente fallecido, éste va a parecer reencarnado donde menos se le espera: en París, caminado serenamente hacia una gran noria mientras se aleja de la cámara. Muerto en el corte que separa el primer plano de el segundo, regresa elegantemente en el plano final, pero es algo que no sirve de nada para la protagonista, cuya maleta robada vaga implacablemente por el estanque mientras ella duerme. ¿Qué representación mejor del desplazamiento existencial o décalage que este sublime hombre que camina y parece alejarse incluso de su papel anterior de padre?

Pero esta es sólo una manera —decididamente pesimista— de interpretar esta película. Es necesario hacer notar esa extraña sensación de levedad y euforia que podemos extraer del visionado de la obra de Tsai, como también percibimos la tremenda explosión de energía y fuerza que nos ofrecen hoy las películas en apariencia más negativas y apocalípticas (como las de Philippe Grandrieux, David Lynch, Larry Clark o incluso el último Bresson). Observando a los personajes y sus penalidades, sumando lo que les ocurre y evaluando dónde terminan, una vez más tan sólo nos da un destello de la verdadera belleza de la obra de Tsai. En su crítica de *What time...?*, Jonathan Rosenbaum enfatiza los “intrincados temas y ritmos formales” que atan a los personajes más que subrayar su descentramiento o el oscuro destino que cancela cualquier posibilidad de encuentro entre ellos. La película funciona, de acuerdo a esta visión, según la muy oriental de “noción mística de equivalencias cósmicas” que tiene el poder de poner de nuevo a los muertos en contacto con los vivos y superar los obstáculos sociales o geográficos que entorpecen su camino.

¿Y dónde tiene lugar esta convergencia mágica? Precisamente en la mente del espectador, ese punto evanescente hacia el que la película dirige todas sus juegos, su imaginación e ingenio, su energía formal. En Tsai, como en Rivette, Sohrab Shahid Saless o Darezhan Omirbaev, encontramos la expresión de una paradoja que es particularmente cinematográfica: demasiada soledad (Rosenbaum lo coloca entre Rivette y Nicholas Ray como “poetas de la soledad” de este medio) en medio de la “solitaria muchedumbre” de la ciudad moderna, pero también mucha vida (más que miseria alienada) en esa soledad: “sistema cerrado donde todas las cosas tienen vida”, como dijo Valery, y una interpelación directa al espectador que a su vez está también solo pero conectado (como parte de una audiencia) a una comunidad o grupo humano, aunque solo sea en modo virtual, como un “pez en un acuario” tal y como Thierry Jousse lo ha imaginado recientemente. Rosenbaum oscila al borde de una filosofía de la conexión y desconexión cuando escribe apenada pero profundamente sobre Haut

bas fragile (1995) de Rivette —y uno puede decir lo mismo de todas las grande películas de Tsai— que explora “las alegrías y las penas de estar sólo y de estar con alguien más”.

Los poetas de la soledad tienden a obsesionarse con fantasías de fusión —momentos sublimes de unidad—, imaginando, anticipando, contemplando, cultivando tanto la posibilidad como la imposibilidad de que algo así pueda llegar a pasar en el mundo tal cual lo conocemos. Mencioné anteriormente el poder y la atracción del amor no correspondido en la obra de Tsai; este aspecto suele ir de la mano con el papel dado, desde *The Hole*, a las fantasías musicales basadas en viejas canciones pop asiáticas (de Grace Chang y otros) a las que Tsai es muy aficionado, canciones que toman la forma tanto de melancólicos soliloquios como de historias de amor imaginarias.

En *Movie Mutations* hablé de la soberbia lógica de las escenas cantadas y bailadas de *The Hole* en términos de lugares comunes y estructuras del musical convencional (especialmente el de Hollywood), un género muy aficionado al sueño y las Utopía trascendente. Como secuencias fantásticas, las canciones son ambiguas: no podemos decir concluyentemente que estén siendo soñadas o imaginadas por los personajes, aunque Tsai —aquí y en *The Wayward Cloud*) se encarga de darnos algunas transiciones juguetonamente pensativas o cercanas al sueño (pero sólo al comienzo de la canción, nunca al final). La localización de la historia (un bloque de apartamentos durante una epidemia apocalíptica) permanece in situ durante las canciones; nunca cambiamos este mundo físico por otro como en mucho musicales. Pero este escenario mundano y sombrío está aderezado con motivos u objetos que recuerdan a los espacios encerrados de los dos apartamentos, el de él y el de ella: como los pañuelos con los que ella trata sin descanso de adecentar su espacio, o el papel que despega de las paredes. En la década de los 70, Richard Dyer propuso que las utopías musicales evocaban la abundancia —física, material— cuando, en la realidad circundante, sólo había escasez. Tsai retuerce esta convención con agria pero completamente desarmante ironía (su diseño escénico de estas escenas es a la vez maravillosamente inventivo y esquemáticamente austero, con los bordes del encuadre esculpiendo frágiles unidades de magia efímera). En el contexto del Taiwán económicamente depauperado de *The Hole* —una ciudad exhausta, enferma y moribunda gracias a la concepción Sci-Fi de la película— cada elemento de estas escenas musicales es abundante, excesivo, una fantasía de consumo: superávit, derroche, además de adorables coros de mujeres y hombres intercambiables... un mundo-simulacro que es muy diferente de ese otro mundo real excepto en la imagen de unión imposible con la que termina la película.

De hecho, otro de los polos magnéticos del cine de Tsai es la virtud poética de los encuentros perdidos, fallidos o imposibles —poéticamente acertada pues permite que siga funcionando la fantasía de una película a otra, con los mismos cuerpos de los actores, incluso con los mismos personajes ficticiales circulando como a lo largo de la posible trilogía formada por *What Time...?*, *The Skywalk is Gone* y *The Wayward Cloud*—. ¿Por qué los encuentros fallidos de Tsai a veces nos golpean como si expresasen una ligereza —casi la ligereza dulce y pop de las comedias románticas hollywoodienses y sus “barcos atravesando la noche”— antes que el peso de *The Missing*, esa película de no-encuentro final dirigida por el protegido Le Kang-sheng.

Quizás debido a la fusión, si es que realmente tiene lugar, es que no hay celebración en el cine de Tsai. El encuentro padre-hijo en *The River* proporciona un momento de alivio

para la inexplicable enfermedad nerviosa, pero abre una falla en la realidad cotidiana que sólo puede ser clausurada a la mañana siguiente, con la luz del día. *The Wayward Cloud* se mantiene dulce (la mejor historia de amor de Tsai de lejos) mientras Chen y Lee permanecen observándose mutuamente mientras duermen, o divirtiéndose mientras hacen la cena: cosas de niños o de adolescentes. El encuentro sexual final en el set de rodaje de la película porno, sin embargo —uno de los mayores momentos de transgresión en todos los niveles: espacial, formal, narrativo... del cine de Tsai— es un “instante vertical” minuciosamente ambiguo y ambivalente, sublime y chocante, satisfactorio y desasosegante, todo a la vez. A lo largo del film —desde la elaborada fantasía del melón del médico y la enfermera que sigue al clásico plano estático de apertura de caminos que se cruzan (clack-clack) en un espacio público y abierto— Tsai se cuida de mantener una cuidadosa ambigüedad al respecto del nivel o el estatus de muchas (sino todas) escenas: ¿pertenecen a un film dentro del film, tienen lugar en la cabeza de alguien, son eventos virtualmente posibles o narrativamente reales? Toda esta ambigüedad eclosiona en la escena final, con la incongruencia de la tarjeta de azafata aérea prominentemente recortada, la surreal desaparición del equipo en los últimos minutos, por no mencionar el inquietante toque de comedia negra de la actriz japonesa (Sumomo Yozakura) comatosa o muerta manipulada sin cesar como si fuera una muñeca hinchable.

¿Es esta vacilación en el estatus de la escena final una manera en la que Tsai, como cineasta, evita artísticamente la conmoción y el horror de “lo real” en sentido lacaniano? ¿Una manera de cubrir sus apuestas? Volvemos así a la seductora mezcla de tacto y rudeza, delicada ensoñación y fisicidad pornográfica, desesperanzada nostalgia —“todo era mejor entonces”, dice en el corto *Moonlight Over the Water* (2004)— e inflexible modernidad cinematográfica. Hay algo mucho más profundo que una evasión o una pantalla de humo en esta combinación de movimientos y estados de ánimos. Así que retornemos, finalmente, a la enigmática figura del padre, desvanecido durante casi toda *What Time Is It There?* Excepto por el paréntesis formado por los plano inicial y final. Es verdaderamente una criatura cinematográfica que cabalga una ola textual subterránea que lo rescata del olvido y lo deposita más allá del punto de vista de cualquier personaje para su definitiva y elegante salida final. ¿Representa la tristeza y la pérdida o la posibilidad de un nuevo comienzo? Quizás sea mejor evitar el filo de una elección positiva/negativa y decir, más bien, que su figura se hiergue por sí misma, orgullosa, haciendo posible la posibilidad de una no.narrativa tal y como la enteiende Rosenbaum: la estratificación del tiempo, la multiplicación de las identidades... lo que es, a la postre, un tipo más furtivo y secreto de Utopía que el que mantienen los sueños de los musicales de hollywoodienses (o asiáticos). Para llevar esta idea más lejos, otra forma de pensar este personaje es tomarlo como la personificación de la triste y sabia meditación filosófica, aunque no tan trágica como puede parecer, de Giorgio Agamben: que la vida es siempre experimentada antes del festival (demasiado pronto) o después del festival (demasiado tarde) pero nunca durante o fusionada o en unidad con el festival, porque esa fusión no es sólo efímera, delicada y traicionera sino fundamentalmente una ilusión. Nadie, incluidos Tsai y sus personajes, pueden vivir más allá de la ilusión, pero pueden aprender o sentir, lo que quizá es mejor, como atravesar las ondas secretas de su propia e infinita circulación.

Nota bibliográfica: tengo una deuda con una serie de textos clave sobre Tsai: el libro publicado en 2000 por Dis Voir, las críticas y ensayos de Yvette Bíró y mis coeditores en Rouge, Chris Fujiwara en Undercurrent, Kent Jones en Movie Mutations, Chris Berry en

Falling For You: Essays on Cinema and Performance, Robin Wood en Film International y Cineaction, y Jonathan Rosenbaum en Chicago Reader.

(1) Juego de palabras con "Sci-Fi" (apócope de Science Fiction: ciencia ficción) que se pronuncia de manera similar a "Tsai-Fi" (Tsai-ficción) [Nota del E.]