

El estilo trascendental en Tsai Ming-Liang

IVÁN GÓMEZ MUÑOZ

Crítico de cine y escritor. Docente de la Universidad Central. Correo electrónico: igomunoz@hotmail.com.

El amor es el agua de la vida —¡bébela hasta el fondo, con alma y corazón!—.

POEMA RUMI

Incluso antes de que el ser humano conquistara la mayor parte del planeta y los consecutivos reinos de lo tangible, su preocupación por lo desconocido e inmaterial se manifestaba en la creación de los mitos y el arte primitivo. Darle forma a lo inimaginable, asir lo impalpable, eran parte de una visión del mundo en donde todo estaba interconectado en un nivel profundo. Pero, a medida que la fuerza alienante de la civilización separó a la humanidad de la naturaleza, la religión y el arte se encargaron de continuar, con mayor o menor éxito, la tarea.

En su libro *El estilo trascendental en el cine* (Ozu, Bresson, Dreyer), el guionista y director Paul Schrader describe una forma de cine consistente en resaltar el misterio de la existencia al representar lo sagrado y analiza la manera como tres cineastas lo hacen a lo largo de sus sendas filmografías mediante una estética paralela a diversas tendencias históricas. El estilo es resultado de dos contingencias: el deseo propio del arte de expresar lo metafísico y el modo de ser propio del arte cinematográfico (Schrader 23).

En este texto, me baso en las teorías de Schrader para examinar el cine del director taiwanés Tsai Ming-Liang como ejemplo actual del estilo trascendental, pero en una

dicotomía particular. El director mezcla estéticas y conceptos de Oriente y Occidente, además de presentar un crudo retrato de la contemporaneidad en un tono paródico, con lo cual ilustra la función del estilo a partir de la negación de lo trascendente.

Por medio del señalamiento del vacío en lo sagrado, se suscita la revelación, en una especie de paralipsis temática. Esta forma de expresar lo inefable tiene sus raíces en la *vía negativa* o teología negativa, que sostiene que la única forma de conocer lo divino es a través de su opuesto, debido a la deficiencia cognitiva del ser humano.

Influencia y tradición de una isla marginal

Nacido en Kuching, Malasia, Tsai Ming-Liang establece su hogar en Taiwán desde la temprana juventud, en donde fue influenciado por la cultura y tradición del país. Por eso, es prudente repasar un poco el contexto histórico para situar al cineasta en un respectivo marco de referencia; en particular debido al aspecto multicultural de la isla, cuyo cine ha evolucionado de manera paralela a la industria popular de Hong Kong y a la censura de la República Popular China en busca de una identidad¹.

1 No sobra decir esto también, para ubicar al lector casual, pues ninguno de los filmes del director ha sido estrenado o presentado de forma oficial en Colombia.

Desde sus orígenes, el cine taiwanés fue modelado e influenciado en gran parte por Japón. Pero, debido a la Segunda Guerra Mundial, la industria filmica se detuvo y no volvería a resurgir sino hasta el advenimiento del Kuomintang, en 1945. A mediados de siglo XX, mientras se popularizaban los géneros del melodrama y de artes marciales, se desvanecería de forma gradual el uso del lenguaje nativo por el mandarín.

A principios de los ochenta arrancó una nueva ola que, entre los filmes históricos de Hou Hsao-Hsien, y las reflexiones posmodernas de Edward Yang, tiene a sus más grandes representantes. Uno de los aspectos técnicos más relevantes del periodo fue el abandono de la estructura dramática usual por un ritmo sosegado, más parecido a la vida. Hacia finales de siglo, floreció una nueva generación conocida como la segunda nueva ola, marcada por un tono más ligero pero igual de comprometida con representar las contradicciones entre la tradición y la vida moderna.

El director más popular es Ang Lee por sus exitosos filmes en mandarín e incursiones en Hollywood. Lee, Lai (Stan) y en especial Tsai, de quien se dice haber inventado un nuevo estilo cinematográfico distinto al de la nueva ola taiwanesa, están más cerca de un grupo más joven de directores de una segunda ola (Zhang 279).

El mundo de las películas de Tsai es uno solo, tiene una coherencia temática, estilística y actoral y está habitado por un álter ego, el actor Lee Kang-Sheng, que suele representarlo en distintas instancias de su vida como Jean-Pierre Léaud en el ciclo de 'Antoine Doinel' de Francois Truffaut. De forma reiterada también aparecen los mismos actores para encarnar las figuras paterna y materna, así como las mismas actrices para interpretar diferentes intereses románticos.

Sin establecer una linealidad dramática que nos haga pensar en una película como secuela de la anterior o continuación de la historia (con una notoria excepción, como se explicará más adelante), Tsai utiliza los mismos espacios físicos para ambientar "sus" historias: la misma residencia familiar, ascensores, cuartos de hotel, baños públicos y privados, escaleras convencionales y eléctricas, sitios en construcción o abandonados y largos corredores o pasadizos vacíos.

Todo esto se conjuga en una visión personal y auténtica para manifestar una serie de preocupaciones y temáticas sobre nuestro mundo actual y sobre cuestiones atemporales de nuestra existencia. Para abordar y entender sus filmes, se debe mantener una mentalidad específica. Como él mismo sugiere en una entrevista: "cuando realizo una película nunca pienso primero en la trama, sino pienso en términos de concepto o revelación [...]. Si no puedes acceder a mis filmes de forma metafórica, los malinterpretarás por completo" (Camhi).

Temáticas y enfoques de un cineasta marginal

Las inquietudes de Tsai se reflejan a través de la técnica, la simbología y la puesta en escena, que, a su vez, son representaciones de una unidad más grande: la relación entre el individuo y los demás. A continuación expondré dichas temáticas.

Colapso de la unidad familiar. En *Rebeldes del dios neón* (*Qing shao nian nuo zha*, 1992) la fascinación del personaje de Kang Sheng por un delincuente de poca monta lo hace despremiar a su familia y respectiva tradición, a tal punto que su nihilismo es visto por los padres como la posesión de una deidad destructiva. En *El río* (*He liu*, 1997), la ocultación hipócrita de la orientación sexual de padre e hijo los precipita a un

郊遊

indeseado encuentro incestuoso, en lo que podríamos considerar una extensión del tema erótico caníbal de *Saturno devorando a sus hijos*, de Goya.

En *Perros callejeros* (*Jiao you*, 2013), los personajes de Kang Sheng y Shiang-chyi Chen son los padres separados de dos niños que viven en un edificio en ruinas y deben aprovechar las degustaciones en supermercados para alimentarse. Es un comentario bastante incisivo acerca de la degradación de la paternidad en medio de una supuesta economía próspera. Incluso, en una forma de paralipsis, la familia brilla por su ausencia en *Vive l'amour* (*Ai qing wan sui*, 1994):

[...] lo que vemos en *Amour* no es tanto la dramatización del trágico desplome de una mítica “familia tradicional”, como ha sido sugerido por algunos, sino del “vaciamiento” de la *jia* (hogar familiar), que lleva a una reconsideración fundamental de su significado en relación con las transformaciones actuales en la sociedad y la cultura de Taiwán. (Berry)

Aislamiento urbano e incomunicación. En los filmes de Tsai, los espacios urbanos se

revelan como puntos de encuentro superficial en los cuales es imposible una verdadera comunión entre dos personas, incluso cuando estas se reúnen para sostener relaciones sexuales (como los cuartos de hotel de *El río y Rebeldes...* y el apartamento donde confluyen los personajes de *Vive...*).

En las escaleras y baños públicos suelen cruzarse los personajes sin disfrutar siquiera de un saludo o una mirada compartida por la calidad transitoria de los sitios, cuyo paso efímero los obliga a duras penas a ser conscientes de la existencia del otro. Los espacios deteriorados o en ruinas representan el producto de un frío y deshumanizante desarrollo de la ciudad y actúan en función del abandono de los personajes que los habitan. Cada uno de los filmes de Tsai construye una alegoría alrededor de las dinámicas de ocupación y desalojo, de invasión y desplazamiento, en Taipéi (Berry).

Identidad. El director explora a sus personajes desde diversos ámbitos, su orientación sexual, género, etc. La homosexualidad de padre e hijo es determinante en *El río*, ni qué decir de los encuentros casuales en baños públicos o las salas de cine, como en *Adiós, Dragón Inn* (*Bu San*, 2003). En *Vive...*, el personaje de Sheng se prueba prendas de mujer del apartamento que ha invadido y se presenta un jocoso intercambio de roles entre los protagonistas de *La nube errante* (*Tian bian yi duo yun*, 2005) en uno de los números musicales.

El uso de espejos y otras superficies reflexivas suele cuestionar la idea del *yo* cuando no multiplica la soledad de un personaje. Sin ahondar en cuestiones políticas, Tsai incluye ligeros comentarios que realzan las inquietudes sobre historia y multiculturalidad en Taiwán. Por ejemplo, la inclusión de un mapa de la isla como decorado en el cuarto del adolescente de *Rebeldes...* o el número musical en *La nube...* sobre la estatua de Chang Kai Chek. En *No*

quiero dormir solo (*Hei yan quan*, 2006), se muestra la situación social de los inmigrantes. Incluso, se podría elaborar un discurso sobre la interdependencia a partir del triángulo amoroso de los personajes.

Soledad y alienación. Los personajes aparecen encuadrados entre marcos de puertas y desde ángulos en los cuales parecen encerrados. Los ejemplos más claros son las escenas de ascensores, en las cuales los personajes, vistos desde afuera, parecen habitar en cajas o peceras. En *La nube...*, el director destaca la soledad al utilizar lentes gran angulares para mostrar a los personajes aislados entre pasajes y corredores. En *¿Qué hora es allí?* (*Ni na bian ji dian*, 2002), un personaje viaja a París mientras otro permanece en Taipéi y se obsesiona por ajustar todos los relojes a la zona horaria francesa.

Amor, sexo e intimidad. Sin caer en lugares comunes o fórmulas, en gran parte de la obra de Tsai, su protagonista usual, *Hsiao Kang*, interpretado por Lee, está en busca del amor o de una conexión verdadera con otro ser humano. Un símbolo constante de este anhelo es el agua. Al respecto, el director afirma:

Para mí, el agua significa muchas cosas. Creo que los seres humanos son como plantas. No pueden vivir sin agua o se secan. Los seres humanos, sin amor u otro tipo de nutrientes, también se marchitan. Cuanta más agua veas en mis películas, es porque los personajes más necesitan llenar ese vacío en sus vidas, para hidratarse de nuevo. Si son solitarios, sin amor o amigos, los verás beber mucha agua. Algunas veces el agua se amontona y se vuelve una molestia. Por ejemplo, en *¿Qué hora...?*, el héroe va mucho a orinar. Es como si tuviera mucha pasión y emoción en él, pero no tiene dónde ponerla, así que se vierte hacia el sistema. (Tobias)

Una de las escenas más dicientes es una hacia el final de *El agujero* (*Dong*, 1998), cuando un personaje le pasa a otro,

por entre un hoyo en el suelo, un vaso con agua. En contraste con la verdadera intimidad entre dos personas, Tsai muestra el sexo como una forma superficial de contacto que solo compensa de forma temporal el vacío. Esto se vuelve evidente en los encuentros casuales en cines, apartamentos y baños entre personajes del mismo o distinto sexo. Y se lleva al extremo en *La nube...* al mostrar la artificialidad de la industria del porno.

Metaficción y homenajes. Tsai reconoce las influencias de forma directa en su cine con homenajes a diferentes autores y géneros. En *La nube...*, *Visage* y *El agujero* se presentan diversos números musicales como homenaje al cine de los años cincuenta en China y, en particular, a la actriz y cantante Grace Chang. *Adiós, Dragón Inn* es un homenaje tanto a los antiguos y majestuosos teatros de cine como al género de artes marciales. En *Rebeldes...*, Hisao es encuadrado dentro de la sala de juegos de video al lado de un afiche de James Dean. Obsesionado por París, en *¿Qué hora...?* Hsiao observa una y otra vez *Los 400 golpes* (1960), de Truffaut. Y, en *La nube...*, los personajes luchan por cocinar un par de langostas, al igual que Woody Allen y Diane Keaton en la memorable *Annie Hall* (1977).

Dualidades. Es interesante apreciar cómo Tsai combina en sus filmes la tradición de la cultura popular (artes marciales, melodrama, comedia musical) con el folclor religioso, las técnicas de cineastas orientales y occidentales, una visión casi documental de sus personajes y metáforas poco realistas. En cuestión de tono, también existe una ambigüedad entre el discurso serio y el tratamiento paródico de algunas escenas y personajes.

Esta ironía pasa inadvertida por el absurdo de una realidad hiperbolizada muy a la manera de los relatos de Kafka. Por ejemplo, en *Vive...*, el personaje de Hsiao empieza a jugar con una sandía mientras

permanece solo en el apartamento². Al principio, la acaricia, la besa como si fuera una cabeza. Pero, cuando empieza a hacerle agujeros, la audiencia imagina la resolución más mórbida, excepto que Hsiao termina por usarlos como asidero para sus dedos con el fin de jugar bolos en el corredor.

Algunos relacionan este tipo de humor con la estética *camp*, estudiada por la crítica y escritora Susan Sontag. Yueh-yu Yeh y Davis afirman que dicha estética, que juega entre la ironía y el mal gusto (más explícitamente en el cine de John Waters), le permite trascender un análisis primario de una tendencia oscura y cruel por sus temas para tomar una actitud subversiva y entretenida que le permite evadir las etiquetas de cine gay por su propia inclinación y el comportamiento de sus personajes.

Estilos convergentes entre Oriente y Occidente

Es posible vincular el cine de Tsai Ming-Liang con el de los directores del estilo trascendental en varios niveles: técnica, temáticas y los distintos pasos del estilo descrito por Schrader ya mencionado (lo cotidiano, la disparidad y la estasis, que serán abordados en profundidad en los siguientes apartados).

Como lo afirma Schrader, para Ozu, la conciencia de lo trascendente era una forma de vivir, mientras que para Bresson era una forma de morir. Para Tsai, no hay siquiera conciencia de lo trascendente, los personajes están demasiado evadidos de su angustia existencial por el contexto: una opulenta sociedad globalizada, pero inequitativa, con más distracciones que razones por las cuales vivir. En este vacío brilla lo

2 Esta fruta también será un elemento reiterativo en otros filmes a manera de compensación por la falta de intimidad. Su pulpa jugosa reemplaza al verdadero afecto, que es representado por el agua.

trascendente por su ausencia, en un increíble ejemplo de paralipsis. Pero, aun así, está presente por definición, pues, según Schrader, cuanto más incorpore una obra de arte los medios de lo precario dentro de una sociedad caracterizada por la abundancia, más se aproximará a su fin trascendental (182).

Asimismo, Tsai cumple la profecía del crítico cuando resalta que, a lo largo de la historia, la constante tendencia del arte ha sido la de pasar de lo sagrado a lo profano (183). En los casos de Ozu, Bresson y Dreyer, se argumenta un uso del arte religioso en sus filmes: el arte zen, el retrato bizantino y la arquitectura gótica, respectivamente. En el caso de Tsai, hay una contraposición entre el arte oriental, la cultura popular y la filosofía occidental para retratar la espiritualidad como forma, tal como lo afirma Ken Chen.

Este crítico compara el uso del espacio en los filmes de Tsai con la poesía china, en particular con la de Wang Wei, bate de la dinastía Tang. Asimismo, compara la perspectiva humanista del director con la del pensador alemán Heidegger. De forma paulatina, las referencias religiosas decrecen en la filmografía de Tsai, desde el dios Na-Cha, que los padres creen que ha reencarnado en su hijo en *Rebeldes...*, y los rituales budistas a los que el padre lleva a su hijo para sanarlo en *El río*, hasta la completa omisión en sus últimas obras.

De nuevo, es claro el progreso del director en función del conflicto entre lo sagrado y lo profano, la tradición y la modernidad, la inclusión de aspectos religiosos y la cultura popular, incluso el arte mismo como forma de aislamiento, tal como se puede interpretar en la caótica puesta en escena de Salomé en *Visage* (2009). No solo la totalidad de su obra, sino el progreso de ella en su forma son testimonio del discurso de Tsai sobre el vacío de la trascendencia en la cultura contemporánea.

Primer paso: lo cotidiano

En el primer paso del estilo trascendental, se representan los lugares aburridos, comunes y banales de la vida cotidiana. Esta tendencia es una visión realista y se apoya en la noción de la preparación de lo que más adelante será la intrusión de lo trascendente. Desde su primer filme, Tsai adopta un estilo que busca una realidad casi documental. Incluso va más allá, al presentar a los personajes en situaciones que ni siquiera un documentalista se molestaría en mostrar (como usar el baño o sentarse solo y aburrido en medio de una habitación). Al respecto, la difunta revista *online* de cine *Tren de sombras* dice en su reseña de *Rebeldes*:

Resulta curioso cómo la decisión de Tsai de centrarse en lo cotidiano y rutinario de sus deambulantes criaturas hace que estas actividades sean percibidas por el espectador como algo insólito y singular, “saturado ya de tantas acciones necesarias y con un sentido último, que son las que monopolizan la vida de los personajes que nos enseñan la mayoría de las películas de ficción”. Así los convierte en observadores conscientes de un comportamiento menos estereotípicamente cinematográfico y más impredeciblemente humano, como ha sido llamado.

Las acciones diarias de los personajes son tan básicas que, independientemente del contexto, se vuelven universales, pues se remiten a las funciones fisiológicas primarias: comer, dormir, asearse, etc. En *¿Qué hora...?*, donde Tsai sigue a uno de los personajes hasta París, la visión del director permanece, con la única diferencia de que los espacios son más antiguos en comparación con Taipéi.

En Tsai, la cotidianidad es incluso más profunda porque trasciende cada filme individual al presentarnos, a lo largo de su obra, los mismos espacios (tanto a nivel literal como representativo: escaleras, as-

ensores, etc.) y los mismos personajes, interpretados por los mismos actores sin una continuidad narrativa, con lo cual crea una complicidad con el espectador. Lee Kang Sheng interpreta siempre a Hsiao Kang, alter ego del director. Tien Miao y Yi-Ching Lu interpretan a los padres de Kang en *Rebeldes...* y *El río...*, además de aparecer como referencias del luto del personaje en un reflejo biográfico de la pérdida de los padres de Tsai en la vida real, durante la producción de *¿Qué hora...?* y *Visage*.

Los rituales diarios no solo muestran la cotidianidad. En sí, también representan parte del discurso cuando se emplazan en los espacios reiterativos, como la metáfora de los ascensores para el cuerpo físico desplazado de sí mismo en la sociedad urbana actual: un cuerpo sometido a un ritual anónimo y despersonalizado que se extiende hasta las escenas mecánicas y poco eróticas de sexo en la filmación de porno en *La nube...* (Strictly Film School, 2005).

La alienación producida por nuestro estilo de vida contemporáneo incluye una visión también metafórica de acciones repetitivas y mecánicas que realizan los personajes para escapar, encerrarse o recuperar el pasado. Ejemplos de estas acciones son los números musicales y la cinta negra con la cual cubre Laetitia Casta las ventanas del Museo Louvre en *Visage*.

Segundo paso: la disparidad

El segundo paso, la disparidad, es una grieta que amenaza la superficie de la realidad cotidiana. Schrader la relaciona con el concepto de *incidente incitante*, según el triángulo de Fretag, y destaca que es provocada por lo que Ayfre llama “densidad humana”. En este paso se presenta un inexplicable desahogo del sufrimiento humano que no va a tener ningún receptáculo que lo albergue.

Desde la mera posibilidad, hasta el contacto con el otro, los personajes de Tsai parecen abocados a confrontar su soledad como parte de su existencia en la urbe. Tsai muestra la incapacidad de los personajes para conectarse, ya por razones generacionales (interfamiliares), ya por el simple clima de alienación de la gran ciudad. En *Vive...*, tres personajes rondan el mismo apartamento, dos tienen relaciones, pero no se conectan, entre ellos se evitan y no pueden dejar su soledad. Como lo afirma Adrián Martín:

Cada espacio vacío en Tsai es *un espacio que espera ser llenado*. Y, cuando no es llenado, o lo es solo a medias, advertimos la ausencia y el anhelo filtrándose en cada imagen y situación. Una de las imágenes más bellas y subestimadas de este tipo que sucede en su trabajo es una de 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.

El ejemplo más literal de la disparidad en un filme de Tsai es el boquete que le da título a *El agujero*: una hendidura que se abre entre dos apartamentos, uno debajo del otro, donde los protagonistas se espían de forma mutua en un anhelo romántico sublimado por las secuencias musicales. Otro ejemplo, tal vez único en la historia cinematográfica, en cuanto a relación de forma y contenido, es el tríptico conformado por *¿Qué hora...?*, el cortometraje *The Skywalk is gone* (El puente ha desaparecido, 2002) y *La nube...*

En el primero, los personajes se conocen en un puente peatonal donde Kang vende relojes cuando Shiang le compra uno antes de viajar a París. En el cortometraje, los personajes vuelven a aparecer en Tai-

Por último, la forma más visual de disparidad se encuentra en el uso de escenas musicales en los filmes *El agujero*, *La nube...* y *Visage*. Como él mismo lo afirma, las escenas reflejan un momento más dulce y pacífico de su adolescencia y representan las fantasías de los personajes contemporáneos que contrastan con su realidad (Martín).

péi y se cruzan entre los espacios urbanos sin lograr encontrarse, debido a la desaparición del puente. Al final, Kang presenta una audición como actor porno, su papel en el siguiente filme (*La nube...*), donde dicho oficio le impide una relación sincera con Shiang. De nuevo, el puente que une a los personajes desaparece. Sin embargo, es su ausencia la que determina la historia del cortometraje, que, a su vez, es un puente conector entre los dos largometrajes.

Las emociones negadas en lo cotidiano reaparecen en la disparidad como preparación de la estasis. Por último, la forma más visual de disparidad se encuentra en el uso de escenas musicales en los filmes *El agujero*, *La nube...* y *Visage*. Como él mismo lo afirma, las escenas reflejan un momento más dulce y pacífico de su adolescencia y representan las fantasías de los personajes contemporáneos que contrastan con su realidad (Martín).

Tercer paso: la estasis

Para Schrader, la estasis es una estática revisión del mundo externo que intenta sugerir la unidad de todas las cosas (107), así como también una visión quiescente de la vida que, en lugar de resolver la disparidad, la trasciende (70). En las secuencias o planos finales de la filmografía de Tsai, los personajes suelen permanecer en un estado de trance o desolación en el cual no hay cabida para una epifanía o un cierre emocional.

Existe cabida a cierta ambigüedad en las secuencias finales de *La nube...* y *No quiero...*; así como en *El agujero* se vislumbra cierta esperanza revestida por la visión de un futuro cercano donde la sociedad ha tocado fondo y, por tanto, se mantiene una visión pesimista del presente. Como lo sugiere *Tren de sombras* en su reseña de *Vive...*:

Estamos en un cine a la deriva, en el que las cosas, las personas, las vidas carecen de rumbo. En él se nos muestran unos instantes, un fragmento de existencia que es exactamente igual a otros fragmentos, que se repiten una y otra vez, en un eterno retorno del que no logran escapar y que apenas nada puede alterar, ni la enfermedad, ni la ausencia, ni la muerte de los demás: nada.

Schrader describe el final de *Primavera tardía* como uno de los ejemplos más bellos de estasis en Ozu: las lágrimas del personaje de Hirayama y el plano final de un jarrón como forma para albergar la profunda emoción. Al final de *Vive...*, el personaje de Mei llora sin consuelo por casi siete minutos, con un parque en construcción de fondo, en un plano fijo hasta que la imagen va a negro. El espectador termina con la impresión de la desconfianza del personaje por una vida mejor: una relación pasajera es todo el amor que el destino le podrá conceder. La ausencia de un símbolo o elemento

significativo apunta a revelar la incapacidad de encontrar la trascendencia en nuestro mundo actual.

Los planos de la estasis final en Ozu y Bresson suelen consistir en una lenta retirada de los personajes principales, una visión estática del entorno natural y la fuerte implicación de la unidad de todo ser (Schrader 73). En Tsai, los planos sugieren un desborde, sin destinatario, de la pasión de los personajes, simbolizada por el agua, una visión congelada de su inescapable entorno urbano y el vacío, incertidumbre e incredulidad hacia un plano más allá de la realidad.

Todo lo que necesitamos está aquí en la tierra, pero, debido al constructo social, no somos conscientes de eso más allá de nuestros sueños. En el plano final de *No quiero...*, los tres personajes que conforman el triángulo amoroso salen del encuadre a medida que flotan en un colchón en una noche llena de estrellas reflejadas en el agua. Una secuencia surrealista que informa sobre un sitio más allá de la realidad donde la posesión y exclusividad no tienen mayor injerencia.

Como en *Vive...*, al final de su último filme, *Perros callejeros* (según lo ha afirmado, también el último de su carrera), la pareja reiterativa de sus últimos filmes (Kang y Chyi), que parece separada luego de concebir a dos hijos, mira por casi trece minutos el mural dentro del edificio en ruinas donde viven. Hay una imagen de un mundo perfecto, ideal, pero esa franja entre dicho lugar y la realidad parece infranqueable, un misterio al cual solo es posible dedicarle unas lágrimas.

Conclusiones

Como se ha demostrado, la influencias y lazos conectores entre los directores del estilo trascendental y el director taiwanés Tsai Ming-Liang son innegables. La tendencia



marcada por Schrader del paso de lo sagrado a lo secular en los creadores fílmicos se cumple a cabalidad en Tsai; no solo por su carácter contemporáneo, sino dentro de su misma obra, dada la decreciente mención del factor religioso en cada película.

Tsai también pasa con amplitud la prueba del grado de espiritualidad descrito por Schrader, a partir del abandono de los medios inherentes a lo abundante y su sustitución por lo precario, con la clara técnica minimalista del director en su restricción hacia los movimientos de cámara, diálogos, trama, etc. De igual forma, los filmes del director evitan caer en la categoría de lo sobreprecario, o filmes de estasis, que Schrader describe como aquellos que examinan una visión de la vista estática y quiescen-

te durante un determinado tiempo (196). Algunos ejemplos son los filmes de Andy Warhol, o *Wavelength*, de Michael Snow. Ciertamente los filmes de Tsai no son para el público general. Sin embargo, cuentan con suficiente suspicacia como para mantener la atención del espectador.

En sus tres pasos, el cine de Tsai logra combinar los estilos de Oriente y Occidente, además de continuar con el cambio de la búsqueda de lo espiritual en el arte, como profetizaba Schrader, para desentrañar el misterio de lo trascendental. Más aún en esta era, en la cual caen las máscaras de los antiguos dioses para justificar actos de violencia, y de los nuevos que le han fallado a la humanidad en su búsqueda de bienestar y felicidad. ■

Bibliografía

- Berry, Chris. *China on Screen: Cinema and Nation*. Nueva York: Columbia University Press, 2006.
- Camhi, Leslie. "In Taiwan, an Anti-Modern Poet Of Modern Anomie". *The New York Times*, 24 jun. 2001. Consultado en <http://www.nytimes.com/2001/06/24/movies/film-in-taiwan-an-anti-modern-poet-of-modern-anomie.html>.
- Chen, Ken. "The River". *Reverse Shot*. 2004. Consultado en http://reverseshot.org/symposiums/entry/327/tsai_river.
- Martín, Adrián. "Tsai-fi: un recorrido por la obra de Tsai Ming-Liang". *Tren de Sombras*. 2007. Consultado en <http://www.trendesombras.com/articulos/?i=58> (fuera de línea).
- Martin, Fran. "Wild Women and Mechanical Men: A Review of The Hole". *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*. 2000. Consultado en <http://intersections.anu.edu.au/issue4/holereview.html>.
- Schrader, Paul. *Ozu, Bresson, Dreyer: el estilo trascendental en el cine*. Madrid: Ediciones JC, 1972.
- "The Wayward Cloud". *Strictly Film School*. 2005. Consultado en <http://www.filmref.com/directors/dirpages/tsai.html>.
- Tobias, Scott. "Tsai Ming-Liang". *The A. V. Club*. 2002. Consultado en <http://www.avclub.com/articles/tsai-mingliang,13756/>.
- Tren de Sombras*. "La ciudad, el laberinto y sus fantasmas". s. f. Consultado en <http://www.trendesombras.com/articulos/?i=58> (fuera de línea).
- Tren de Sombras*. "Taipei bajo el influjo del dios Norcha". s. f. Consultado en <http://www.trendesombras.com/articulos/?i=7> (fuera de línea).
- Yueh-yu Yeh, Emilie y Darrell William Davis. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. Nueva York: Columbia University Press, 2005.
- Zhang, Yingjin. *Chinese National Cinema*. Nueva York: Routledge, 2004.

Filmografía esencial

- Qing shao nian nuo zha* (Rebeldes del dios neón, 1992)
- Ai qing wan sui* (Vive l'amour, 1994)
- He liu* (El río, 1997)
- Dong* (El agujero, 1998)
- Ni na bian ji dian* (¿Qué hora es allí?, 2001)
- Tian qiao bu jian le* (El puente ha desaparecido, 2002) (cortometraje)
- Bu san* (Adiós, Dragón Inn, 2003)
- Tian bian yi duo yun* (La nube errante, 2005)
- Hei yan quan* (No quiero dormir solo, 2006)
- Visage* (2009)
- Jiao you* (Perros callejeros, 2013)