

## Derivas y trasvases en tiempos desquiciados

### La soledad en el cine de Tsai Ming-liang

Zacarías Marco

#### RESUMEN

¿Qué posibilidad se nos abre el día que entramos en deriva y el tiempo deja de ser nuestro tiempo? El análisis de la película *¿Qué hora es allí?*, del cineasta taiwanés Tsai Ming-liang, nos va a permitir acercarnos a un modo de operar opuesto a la concepción clásica que ordena el pensamiento separando rígidamente las funciones de artista, obra y espectador. Ahora el artista deviene obra, y lo hace en manos de un espectador, vuelto creador, que se descubre en lo que no podía reconocerse. En lugar de anestesiarnos con ese tipo de relato que nos garantiza un lugar en el tiempo y en el espacio, nos exponemos al contacto con lo que nos altera. Porque toda metáfora, todo símbolo nace de un trasvase. Toda obra de arte nace de un contacto con lo irrepresentable creando una forma que conecta dos mundos. Produce un mixto, que en realidad no se soporta, y enseguida se busca evacuar de él la parte que trastoca el sentido. Sufre el desgaste, deja de estar en contacto con *lo real*. El cine de Tsai Ming-liang nos devuelve a este origen de la creación. Parte de la ausencia de velos protectores, de filtros que nos protejan de la verdad de los encuentros, que es la soledad y el desencuentro, lo que lo coloca en posición de crear a partir de los trasvases, del trato directo con los fantasmas. Serán ellos los que organicen la obra hasta obtener una respuesta menos engañosa.

PALABRAS CLAVE: derivas, trasvases, tiempo, soledad, Tsai Ming-liang.

**Intervención: 6 de julio de 2023**

#### Tiempo y discurso



¿Qué hora es? ¿Aquí, o allí? Para contestar a estas preguntas solo necesitamos saber, literal y metafóricamente, nuestro lugar en el mundo, estar inscritos en un tiempo y un espacio sentidos como propios. ¿Pero, cómo lo sabemos? ¿Qué nos proporciona una ubicación y dónde se inscribe? Intentamos definir ese marco regulador basado en la eficacia simbólica, pero el símbolo mismo se nos escapa. ¿Qué pasa cuando se pierde? ¿Qué

Marco, Zacarías  
Derivas y trasvases en tiempos desquiciados  
Ciclo: Lengüajes nº 12, 2023.  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2023.

hace que un día entremos en deriva y el tiempo ya no sea más nuestro tiempo? Como hipótesis inicial, diré que depende de los fantasmas de cada cual. Depende del momento en que se abre la brecha del ser y a los fantasmas les da por retornar.

Tarde o temprano a todos nos asalta la duda. Por ejemplo, sobre la veracidad de lo que decimos sobre el pasado. Sin duda existe un tiempo anterior al nuestro, pero, ¿es este el que nos decimos, o es solo el fruto de un discurso común? Siguiendo mi hipótesis, habría que poner en relación discurso, sinónimo de ubicación, con la pérdida de esta, o sea, con la necesidad de ubicarse. Lo que nos indica que la clave estaría en la respuesta dada a un desamparo (actual) que haría eco de otro (originario). Entonces, ¿no será que, intentando ubicar nuestro desamparo, construimos el relato del pasado? Véase que no niego la deriva en la que estamos, la extendiendo a ese pasado donde tratamos de hacer existir, en forma de relato, un inexistente amparo previo. En otras palabras, nuestra mirada al pasado hace mito. Hablar sobre él es hacer mito. Y si llega a consenso, estamos en un discurso. Por eso, no importa tanto el nombre que le pongamos, cambiará según la época porque es la letra de una única función. Puede ser Dios, o Padre... El requisito es que sean nombres con mayúscula, mitos. Lo que nos lleva a pensar que echamos mano del relato protector ante la dificultad para tratar las minúsculas, lo que vienen a ser los encuentros cotidianos, que son los que alteran nuestro devenir.

Esta dificultad para tratar a los otros emerge según sea nuestra negativa a aceptar un límite inevitable, la imposibilidad de comunión con el otro, a la que el mito responde. No hay comunión, no puede haberla, al ser inevitable que cada uno lleve al encuentro lo que no puede reconocer como propio, su pulsión. El tema es qué hace con ella, si solo la padece o hace algo más. Si es capaz de producir de ese encuentro una imagen mixta. Porque todo símbolo nace de la captura de un real. Todo

símbolo nace de un trasvase. Crea una metáfora, una imagen que participa de una verdad, aunque no sepamos cuál. Surge al enfrentar un real, llevando a la palabra un hacer con la pulsión. El problema es que su eficacia es efímera. La creación se vacía con el uso que olvida el encuentro que lo propició. Para que subsista como belleza ha de mantener un guiño a lo desconocido, al mundo de los fantasmas. Por eso, para recoger su potencia creativa es preciso volver a lo real. Aceptemos, pues, estar en deriva, en el tiempo que ya no es lo que era, o lo que nos decíamos que era. Nuestro reto será llevar este *en deriva* a *en construcción*. Darle dignidad. Algo que dependerá de cómo respondamos a los trasvases.

Aprovecharé el trabajo sobre la perplejidad temporal que nos presenta una película del director de cine taiwanés, Tsai Ming-liang, titulada precisamente *¿Qué hora es allí?* (2001), para sugerir, en este tiempo de fantasmas de lo que decimos que un día fue el Padre, una relación menos engañosa con lo real. Una relación que acepte la deriva que supone ver el mito con otros ojos, dejándonos a cargo de un presente al que responder.

## La captura de lo real

¿Cómo lo haremos? Nuestra respuesta no puede venir del ser. Partiremos, entonces, de un modo de pensar que subvierte los consensos que sostenían el modelo clásico del pensamiento, el modelo que se ordenaba dividiendo funciones. Estamos en otro, que nos abre a unos intercambios particulares, que vienen a alterar esos lugares, su relación. Por concretar un poco, si pensamos en arte, el modelo clásico operaba separando el artista, como sujeto creador, de su obra; que a su vez entendía como un objeto destinado a observación, si no a culto, por parte de una figura tercera, el espectador. El nuevo modo de pensar participa del flujo que permea las funciones. No por ello este modo

Marco, Zacarías  
Derivas y trasvases en tiempos desquiciados  
Ciclo: Lengüajes n° 12, 2023.  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2023.

deja de ser mentiroso, pero lo será menos si no impide al sujeto la mirada hacia su propio abismo, restándole algo de su querida pretensión de ser. Porque ahora no le será lícito ampararse en un 'sí mismo' como aquel que maneja exitosamente los hilos, le habrá sido impedida la hasta entonces fácil solución.

En cine, la tradición que parte de esa modestia que obliga a sacar el exceso de autoría estaba vinculada a la necesidad de ofrecer un documento. Los que se ordenan según las divisiones (géneros) llamaron a estas películas *documentales*. Se suponía que poner la cámara y dejar hacer, si bien permitía un acceso a lo verdadero, era menos creativo. Pero fue este acceso directo de lo vivo al material filmado lo que atrajo precisamente a otros directores de cine, menos interesados en ver su nombre en los créditos que en devolverle a la imagen una vitalidad perdida. Percibieron claramente que si se intentaba traducir en imágenes una verdad, esta sufría con el tiempo un desgaste y terminaba por no llegar. La potencia inicial de la metáfora había dejado de funcionar. Era preciso entrar en una nueva relación con lo verdadero, aceptando su contagio. De Flaherty a Rossellini, de Satyajit Ray a Kiarostami, de Ozu a Kore-eda, se impone una modestia, una cámara que espera el registro de lo que acontece. Es otra forma de crear, sin recurrir al creador de antaño. Se ha dejado operar a los trasvases y el creador ha devenido obra, enseñando a su vez el mismo camino al espectador.

Veamos primero el contrapunto con aquellos artistas en posición de creador, inventores de recursos, que no solo conocen su oficio sino que modifican sus condiciones para provocar una conmoción en el espectador. Pensemos por ejemplo en Hitchcock, cuando crea el *Dolly zoom*, o efecto vértigo, para materializar la sensación de vértigo en la película del mismo nombre. Obviamente, el invento no fue casual. Por sencillo que fuera el juego óptico, tuvo que esperar hasta ese momento.

La cámara se aleja en un travelling hacia atrás mientras el zoom amplía lo enfocado, que permanece a los ojos del espectador fijo mientras el entorno se acerca, envolviéndolo irremisiblemente. O bien al revés, manteniendo fijo el entorno y alejando o acercando el centro de la imagen. ¿Qué nos muestra? Una imagen a la vez estática y dinámica, ya no dislocada, sino dislocándose, en deriva infinita, que viene a expresar lo extraño de nosotros que nos asalta sin que podamos apartarlo. En cierto sentido, el efecto nos muestra que el ojo no ve su objeto sin ser visto antes por él. Porque es el objeto, desde ese más allá de la realidad, el que atrapa su visión. Y lo hace trastocándola.



*Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock

Este dominio sobre lo visible por parte de estos maestros del cine se opone a la que vamos a seguir aquí, que implica una cesión para dejar que lo real juegue su carta. Pero en vez de afectar a la imagen, manipulándola, afecta al creador, transformándolo, y con él a todos los lugares que ese discurso sostenía. Lo veremos en los mínimos gestos de dirección. Por ejemplo, en el modo de colocar la cámara.

Marco, Zacarías  
Derivas y trasvases en tiempos desquiciados  
Ciclo: Lengüajes nº 12, 2023.  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2023.

Recordemos, en oposición a la inventiva de un Orson Welles, la obsesión de Yasujiro Ozu por reducir la altura y el movimiento de la cámara. Una acción restrictiva destinada a hacerse él mismo espectador de la obra. Se asiste entonces a lo que ocurre en el mismo plano que el espectador. Los trasvases operan diluyendo los lugares, en un modelo que es ahora el del registro.



*Cuentos de Tokio* (1953), de Yasujiro Ozu

## Funciones permeables

En esa estela encontramos al director del que nos vamos a ocupar hoy, Tsai Ming-liang, para analizar qué ocurre con el tiempo y los fantasmas en su película *¿Qué hora es allí?* Pero voy a poner primero un ejemplo de este modo documental de registro en otra película suya, que provocó una divertida respuesta del director. Ocurrió tras el estreno de su siguiente película *Adiós, Dragon Inn* (2003), en la que el director deja la cámara grabando sola en un plano fijo, que se prolonga sin apenas acción durante más de 5 minutos. En la posterior sala de prensa del festival donde competía, un periodista le preguntó por esta duración, intuimos para él exagerada. *¿Por qué prolongó el plano durante ese tiempo?* Breve silencio y respuesta del director: *Porque se acabó el rollo.* A continuación, la explosión de risa en la sala. ¿Se entiende la gracia? El director deja claro lo fortuito del metraje al

no poder él detener la grabación. Porque no fue un acto premeditado. Simplemente, no pudo decir *¡Corten!*, lo que se supone que dice un director de cine, y fue la duración del rollo lo que determinó el metraje de dicha escena.

Lo pongo en contexto para que se entienda. La película giraba en torno a una gran sala de cine, cuyo cierre era inminente ante la ausencia de espectadores. Tsai Ming-liang está avanzando en ese año 2003 lo que ha ocurrido después a una escala planetaria. Lo que vemos, en esta película que no es un documental, está rodado en los últimos días de actividad de ese cine, rodando su última proyección, que es la de una película mítica, *Dragon Inn*, que era en otro tiempo el tipo de películas (de artes marciales) que daba vida a estas salas. Realidad y ficción se confunden. La cámara enfoca, tras el final de la proyección, la sala de butacas vacía, una vez han abandonado sus asientos los escasos últimos espectadores. La película nos muestra este espejo particular, asistimos como espectadores al vacío del lugar del espectador. Es la vida yéndose, la de todos nosotros, antes de volver a la realidad, a ocupar la butaca que nos instale en la película de nuestras vidas. Se entiende entonces la imposibilidad por parte del director de efectuar el corte y abandonar esa sala. En una línea exactamente opuesta a la de Hitchcock, el cineasta se somete aquí al medio técnico para mostrar la soledad, diríase la orfandad, que es a la vez la del director y la del espectador, tanto del filmado, en su ausencia, como la del que ahora asiste a la proyección. Vacíos que le enfrentan a un real que no debe escatimarsele.

Obsérvese que la invención sigue existiendo, pero de otra manera, y no es fácil definirla porque nuestro lenguaje tiende a ordenar, a separar las funciones. En el territorio de los trasvases la creación tiene otras coordenadas. No nos encontramos propiamente con la obra, sino con una afectación que nos transforma en obra.

Marco, Zacarías  
Derivas y trasvases en tiempos desquiciados  
Ciclo: Lengüajes nº 12, 2023.  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2023.

## ¿Qué hora es allí?

Voy a intentar aclararme, como decía, introduciendo la que fue la quinta película de este director, del año 2001, *¿Qué hora es allí?*, en la que estos trasvases irrumpen en el tiempo dislocado en que vivimos –y empiezo a pensar que el tiempo siempre estuvo dislocado–, para mostrar otras posibilidades de tratamiento de la identidad.

Escena primera. Un hombre mayor se sirve un plato de comida. Se sienta ante él, vacila un momento y enciende un cigarrillo. Sin probar bocado se levanta, llama a su hijo, no hay respuesta. Finalmente va hacia la terraza. Lo vemos al fondo, tras la puerta de cristal, apartar una planta. Se queda de pie, con la vista dirigida fuera del plano. ¿Hacia dónde mira? ¿Hacia qué exterior? No sabemos. La escena se interrumpe. Siguiendo escena. El hijo sostiene entre las piernas la urna funeraria con las cenizas de su padre.

Este es el impactante inicio de una película donde los fantasmas se ponen a hablar. Puede que no sea del todo intrascendente saber que este director, de origen chino, nació y vivió en Malasia hasta los 20 años, antes de pasar a residir en Taiwán. (Malasia es un país formado a partes iguales por tres comunidades en buena convivencia. La originaria, malaya, y otras dos, resultado de grandes migraciones, la india y la china). Este origen, a la vez extranjero e integrado, le sirve a Tsai Ming-liang para interpretar que su hogar puede ser cualquiera, pues puede pasear su soledad donde le plazca. Está bien, cada uno interpreta y fabrica sentido como puede, pero aprovechemos la endeblez que manifiesta su velo identitario para ver, en lo concreto, qué ha hecho él con las zonas de tránsito. Nos interesa cómo ha enfrentado sus encuentros y cómo nos dibuja las relaciones. Qué ha capturado su mirada y cuáles son sus intervenciones. Es esto último lo que llamamos su arte, el material que nos devuelve su manejo vivo con lo real.

El suicidio del padre trae a este mundo el de los muertos. Se ha abierto la rendija por la que se cuela el espectro, que perseguirá a los vivos espesando al límite sus soledades. La metáfora es el enorme pez que viene a encarnar la presencia bestial del padre muerto en el hogar, con apenas espacio para dar vueltas en su pecera. La ley se ha quebrado, no por la vía del asesinato, como en *Hamlet*, sino por la vía del suicidio, y los protagonistas tendrán que hacer frente a su propio real, hasta entonces velado. O sea, que la ley tenía sus deficiencias, pero ha llegado el tiempo de que estallen.



## Soledades

Está la soledad de la madre, que enloquece tapando a cal y canto la casa para que el espíritu del marido no la abandone.

Está la soledad del hijo, que por momentos vive su particular encierro en su habitación, sin poder salir ni para mear. Intentará hacer frente a la locura de la madre pero esta ya hizo su elección. Seguirá entonces su vida vendiendo relojes en un puesto callejero. Por cierto, rodado en un puente peatonal justo antes de su demolición (como la sala de cine de su siguiente película). Estos detalles nos hablan del director, pero seguimos con los relojes, que es por donde se va a evidenciar el doble guiño a occidente, que es el afuera del director que articula *¿Qué hora es allí?*

La compra de un reloj va a introducir la tercera soledad, la de la joven que se empeña en comprarle al protagonista, no uno de los



Marco, Zacarías  
Derivas y trasvases en tiempos desquiciados  
Ciclo: Lengüajes n° 12, 2023.  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2023.

relojes que vende, sino el suyo propio. Ella busca un reloj con doble horario antes de viajar a París, y se encapricha del suyo. El joven le dice que da mala suerte vender algo personal estando de luto, pero ella insiste y él termina cediendo. Esta emergencia de un deseo más allá del límite traerá inesperadas consecuencias. En pocas palabras, el tiempo se disloca —*the time is out of joint*, como dijo Hamlet a Horacio al final del Primer Acto, tras la aparición del espectro de su padre—. Con ese reloj partirá ella a París, donde, por supuesto, no encontrará el amor. Y tras ese reloj-amor-imposible volará el alma perdida del joven, tratando de restaurar el desfase. Ninguno puede vivir ya en su tiempo y en su espacio. O sea, que los vivos no viven una vida más real que la de los espectros. O también, que es esta vida el real en el que viven.

Tsai Ming-liang retrata como nadie estas soledades infinitas, esos cuerpos que gritan su goce sin poder alcanzar nunca otro cuerpo que los detenga, ni siquiera que los alivie. Asistimos a posibilidades de encuentros que no pueden ser leídas por el otro, o a ensayos que culminan en fracaso. Cada uno está en su deriva, en su derrota particular.

## Derivas y trasvases

Hasta aquí, la versión que certifica algo común a todos, que cada uno está en su mundo. Cada uno en esa soledad que, aun en los encuentros, impone el desencuentro. Pero hay algo más. Por un lado, los fantasmas no paran quietos. Por otro, los desencuentros no dejan de producir encuentros inesperados. Son los trasvases de los que hablamos. Ocurre lo que no puede dejar de ocurrir, tanto del lado de la imposibilidad, como del lado de la posibilidad. Así vamos entrando en los distintos niveles de esta película que termina rompiendo sus propios límites. Veamos dos niveles de trasvases: lo que sucede en pantalla, y cómo esto nos llevará a lo que sucede más allá de la pantalla.

En la pantalla, mientras la joven puede leer en su reloj la hora real de París, su mente está en la hora de Taipéi. Su estancia en París evidencia la fragilidad de su fantasía. No hay un auténtico deseo que la sostenga. Y a la inversa, el corazón del protagonista se ha quedado en Taipéi, pero sin el tic-tac de su latido, que está en París. ¿Cómo responde? Busca recuperar su latido real cambiando de hora todos los relojes públicos de la ciudad. Es la parte graciosa de la película, este empeño insensato por traer el horario parisino a Taipéi. Una maravillosa metáfora del empeño del propio director por llenar de vida el cine taiwanés con su lectura de *la nouvelle vague* francesa.

A continuación, la deriva de los tres personajes los conducirá de una soledad a otra. Por ejemplo, el protagonista, que va de la pérdida del padre a la del amor, en versión melancólica, lo que lo llevará a un curioso hermanamiento cinematográfico. El joven busca una película donde se vea París. La elegida es *Los 400 golpes*, la primera película de François Truffaut, donde aparece por primera vez su alter ego, Antoine Doinel, protagonizado por el adolescente Jean-Pierre Léaud. El alter ego de Truffaut es ahora también el de nuestro protagonista. Los fantasmas pasan de mano en mano, se han puesto a jugar. La imagen elegida viene a mostrarlo con claridad. Es la de Antoine Doinel dando vueltas a toda velocidad en una atracción de feria. La fuerza centrífuga del tambor le permite, rotando sobre sí, sin caerse, todas las posiciones posibles. Y los trasvases se acentúan.





Marco, Zacarías  
Derivas y trasvases en tiempos desquiciados  
Ciclo: Lengüajes nº 12, 2023.  
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2023.

Ya no pararán. Jean-Pierre Léaud se aparecerá a la chica, como él mismo, en un cementerio de París. Es una aparición real. Jean-Pierre Léaud le escribe su nombre en un papel. Y en la última escena de la película es el fantasma del padre el que dará la hora, como puro fragmento visual, en la noria infinita del tiempo. Tras recuperar la maleta del estanque, y facilitar el retorno de la chica al espacio tiempo de Taiwán, vemos al padre alejarse camino de la noria hasta formar con su silueta la manecilla de ese reloj gigante que se mueve al compás de las fantasías de la ciudad. El fantasma ha sido devuelto al tiempo. Una imagen preciosa que responde a la de aquel adolescente que daba vueltas en la atracción de feria rodada por Truffaut en 1958.

La película se cierra con esta devolución a la noria del tiempo del espectro del padre. Tras este final, que ya veremos que tampoco es un final, veremos la dedicatoria al padre del cineasta y del actor principal.



Bueno, ya tenemos casi todos los elementos de lo que son propiamente los trasvases, los del cine y los del cine dentro del cine. Pero nos quedan los del otro más allá. Sí, todavía hay otro grado de trasvases, que lleva la marca personal del director, y donde vemos su particular manejo con lo real. Aquí los trasvases son inundación y el espectador que aguante la apuesta saldrá empapado. Porque los diálogos no se producen solo con el cine y dentro del cine, Tsai Ming-liang crea su propia narrativa más allá del tiempo y del formato de sus películas, y sus protagonistas pasan de una a otra. Véase la anterior, la perturbadora *El río*, o las posteriores, el corto *El Skypwalk es pasado* y *El sabor de la sandía*, con

las que *¿Qué hora es allí?* hace trilogía. Solo un detalle de estos infinitos cruces: en ese corto, la chica acaba de regresar a Taipéi y se encuentra perpleja mirando hacia el ya inexistente puente donde compró el reloj al chico. Mira su ausencia. El puente no está. Lo que nos permite deducir que tampoco en Taipéi el amor será posible.

Pero, como decía, todavía hay un nivel de trasvase más allá, que introduce otro real. Es el pasaje de la vida al cine. La escena *real* es la siguiente. Estamos en 1992, en Taipéi. Tsai Ming-liang pasea por sus calles pensando en localizaciones para su primer largometraje, *Rebeldes del dios del neón* (1992). Le llama la atención un joven. Lo observa detenidamente y se decide a abordarlo. Se ha producido un enamoramiento a primera vista que me hace recordar el de Joyce por Nora. También en plena calle. También para no separarse jamás. En efecto, este joven que no evitó el encuentro es Lee Kang-sheng, desde entonces musa absoluta del director. Es su Jean-Pierre Léaud, su huérfano, actor en todas sus películas... y también su pareja en la vida real.

De todas formas, no es este todavía el detalle fuerte del trasvase que quería señalar. Se trata del grado de intervención que le deja hacer a Lee Kang-sheng en sus películas. Digamos que las películas ya no son del director, se *abren* a Lee Kang-sheng, que tiene carta blanca para introducir cualquier detalle de su vida en la de sus personajes. Lee Kang-sheng es invitado a movilizar este afuera para sacar a Tsai Ming-liang de su soledad y juntos ofrecer al mundo estos impresionantes retratos de soledad. No solo el tiempo ha salido de sus goznes, también la respuesta del artista, creando símbolos que nacen en la captura de un real. En este caso, a partir de un amor que se introduce de contrabando en su obra y en nuestra soledad. Para que el autor devenga obra y nosotros con él. Ahora, su mundo no es solo su mundo, es también el nuestro. Porque ha permitido que ambos entren *verdaderamente* en comunicación.