

ROSTRO, RETRATO Y HERENCIA TRADICIONAL CHINA EN EL CINE DE TSAI MING-LIANG

FACE, PORTRAIT AND TRADITIONAL CHINESE HERITAGE IN THE CINEMA OF TSAI MING-LIANG

Jesús España Rodríguez¹

Universidad de Córdoba

d92esroj@uco.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6510-9280>

Resumen

Abordamos el análisis de dos films del cineasta Tsai Ming-Liang, *Journey to the west* (2014) y *Tu cara* (2018), con el fin de relacionar el tratamiento especial del rostro con la posible emergencia de un retrato filmado en los mismos. Para ello, contrastaremos las diferencias entre la formalización e ideología del rostro en el cine clásico, que no permite la independencia de sus elementos ni, por extensión, la posibilidad del retrato, en contraposición al que se da en un sistema estético, el visual oriental de Tsai, donde la herencia de la pintura tradicional china resulta decisiva en la aparición de un rostro filmado independiente que se presenta, creemos, como un retrato cinematográfico en toda su integridad.

¹ Trabajo de investigación financiado por el Ministerio de Universidades del Gobierno de España en el Marco del Plan de Formación del Profesorado Universitario (FPU) con referencia FPU19/00214.

Abstract

We approach the analysis of two films by the filmmaker Tsai Ming-Liang, *Journey to the west* (2014) and *Your face* (2018), in order to connect the special treatment of the face and the possible emergence of a filmed portrait in them. To do so, we will contrast the differences between the formalisation and ideology of the face in classical cinema, which does not allow for the independence of its elements or, by extension, the possibility of a portraiture, in contrast to that in Tsai's Eastern visual aesthetic system, where the heritage of traditional Chinese painting is decisive in the emergence of an independent filmed face that is presented, we believe, as a cinematic portrait in its entirety.

Palabras clave

Tsai Ming-Liang; retrato cinematográfico; rostro; pintura china; rostro afección; rostro ordinario del cine;

Keywords

Tsai Ming-Liang; film portrait; face; Chinese painting; visage affection; ordinary face of cinema.

1.Introducción: una historia del cine de rostros, pero no de retratos

Antes de comenzar este trabajo, queremos advertir que no resulta fácil encontrar, entre la historiografía del arte o entre los escritos de los cineastas, declaraciones que hablen del rostro filmado en términos de retrato. La teoría, aunque sofisticándose con los años, se ha limitado a estudiar el papel o presentación del rostro del cine en diferentes épocas. Una historia del cine de rostros, pero nunca en calidad de retrato cinematográfico. El teórico Jaques Aumont ha llegado a negarlo rotundamente cuando alude que

en una historia del cine bloqueada rápidamente por las excesivas exigencias de la industria, el retrato nunca llegó a ser un género, y todo lo que se le acerca se mantuvo

cuidadosamente en los márgenes de la industria, en los peldaños de la historia... (Aumont, 1998: 37).

Y, en segundo lugar, al apostillar que

sí existe en alguna parte una eclosión del retrato animado, en el fondo habría que buscarla en el inagotable tesoro del cine privado, aunque el cine de aficionado, como la fotografía de aficionado, está por definición fuera de la historia del arte (Aumont, 1998: 37).

No sin antes advertir que, a partir de ahora, evitaremos hablar de *peldaños*, como hace Aumont², la hipótesis de partida del trabajo que vamos a desplegar es que sí existe la posibilidad de un retrato en el cine pero este solo es posible en un modelo, ajeno al del cine clásico, donde más que estar todos los elementos al servicio de *un todo mayor* que será el relato y su clara legibilidad (algo que ya venía sucediendo en occidente desde el advenimiento de la pintura florentina) sean estos lo suficientemente independientes para funcionar como dispositivos autónomos. Será, creemos, el sistema estético de algunos autores orientales, como el del que nos ocupará, Tsai Ming-Liang, ideal para el desarrollo emancipado del rostro y, por extensión, del retrato en el cine, debido a una influencia decisiva de la tradición artística china que, al contrario de la clásica, daba prioridad a lo puramente material frente a la historia general del texto.

Tras las precisiones metodológicas pertinentes, entre las que estarán el desarrollo de una semblanza del concepto de *retrato cinematográfico*, el análisis del papel del rostro en el cine clásico y la contextualización de la tradición pictórica china en contraste ideológico con la occidental, entraremos en el estudio principal de dos films de Tsai Ming-Liang, *Viaje al oeste (Journey to the west, 2014)* y *Tu cara (Ni de Lian, 2018)* por ser los mejores ejemplos del director de un cine que concede total protagonismo al rostro en forma de retrato.

Sobre los elementos en los que nos centraremos a la hora de desgranar cómo el tratamiento del rostro en estos dos films nos permite hablar de retrato cinematográfico propiamente dicho, decir que incidiremos tanto en recursos de Tsai Ming-Liang heredados de la modernidad europea, el uso prolongado de tomas sostenidas, por ejemplo, como en una ideología general legada de la

² Ya que dicha expresión parece remitir a los primeros años de la Historia del Cine; la confusión podría ser mayor si se tiene en cuenta que, precisamente, en ese periodo de los orígenes el que dominaba era el plano general y no existían primeros planos que atendieran exclusivamente a los rostros.

pintura de paisajes tradicional china, que dirigirá la mirada del cineasta y que tendrá como dos grandes piedras angulares los conceptos de *vacío* y de *you*, que explicaremos debidamente.

En cuanto al estudio del papel del rostro dentro del cine clásico, nos hemos beneficiado tanto de la teoría de Bordwell en cuanto al modelo de Hollywood y su «lógica dramática del relato» (Bordwell; Staiger; Thompson, 1997: 7), como de los trabajos relacionados con el rostro de autores tan dispares como Béla Balázs, con su definición de la fotogenia y el descubrimiento del primer plano (2013), Gilles Deleuze y importancia de la imagen-afección como operadora de sentido (1984), Jacques Aumont, con su concepto del rostro ordinario del cine clásico (1998) y de Noa Steimatsky y su rostro como dispositivo (2017).

Para el estudio de las relaciones entre cine y arte tradicional chino, debemos mencionar a Lin Niantong (1985), de quien recogemos la definición y uso del concepto de *you*, a Françoise Cheng (1993) de quien adaptamos los preceptos de la pintura china que nos hablan del *vacío* y que conectan al hombre con la naturaleza y con la pintura paisajística y a Javier Moral (2007) cuyo trabajo fue, en gran medida, revelador para estudiar comparativamente cine y arte chino.

Por último, estamos en deuda con los trabajos de David Vázquez Couto, que nos descubrió la definición, que matizaremos, sobre un posible retrato filmado (2021) y de Ángel Quintana (2007) y Horacio Muñoz (2017) por sus escritos sobre la conexión del trabajo de algunos cineastas orientales postmodernos con la modernidad cinematográfica de los sesenta.

Sin más, esperamos que este estudio sirva no solo para situar el foco sobre un concepto que muchos llegan a considerar oxímoron puro, retrato cinematográfico, sino para poner en valor un tratamiento especial del rostro, un valor retratístico, que ofrece una mirada de posibilidades y que, en lo que a otras disciplinas ajenas al cine se refiere, jamás se puso en duda.

2. Una posible definición de *retrato cinematográfico*

Existen dos casos curiosos de sendos cineastas, Luis Buñuel y Carl Theodore Dreyer, que alabaron la apuesta por ese montaje que «cortaba cabezas» de D. W. Griffith. El primero concedió al primer plano su capacidad para el conocimiento poético del mundo y encumbró al director norteamericano

como «auténtico creador del arte fotogénico» (Buñuel, 1982: 154-157). El segundo habló, por su parte, de «retrato cinematográfico» para algunos primeros planos paradigmáticos de filmes de Griffith (Dreyer, 1983) como *Broken Blossoms* (1919), donde la cámara revela al público los más imperceptibles gestos de la actriz Lillian Gish³.

En el caso del barcelonés José Luis Guerin, este se siente heredero no solo de los operadores tomavistas de los hermanos Lumière sino de los pintores mismos, y lo explicita claramente cuando confirma que:

Cada vez estoy más interesado en el cine como un arte del retrato; y a menudo me pienso como un pintor, en el sentido no de cerrarme en cualidades plásticas, sino de cómo relacionarme con la otra persona, cómo situarla, cómo utilizar la relación entre el entorno y la figura; a dónde va a mirar. Cómo creas una situación, con qué objeto caracterizas a una persona, en qué situación la captas, cómo describes su espacio. A menudo pienso que olvido casi todo de las películas y lo que retengo son una pausa de silencio, un gesto, una expresión, una emoción. Cosas muy próximas a esa idea del retrato, que es lo que más cultivo últimamente (José Luis Guerin en Villar, 2011: 46-47).

En cuanto a definiciones, nos parece interesante la que nos presentan Galiene y Pier Francastel, que plantea unas condiciones para su existencia, «sentido agudo de observación, medios técnicos para la transposición, interés por lo que es temporal y pasajero» (Francastel, 1978: 12), y que tendrá su carácter ideal si hay una «reunión de los rasgos individualizados y la posibilidad de identificar al modelo» (Francastel, 1978: 14).

Condiciones que, en ningún caso, excluyen al filmado y que nos llevan a plantear una posible semblanza del retrato cinematográfico, en acertada definición de David Vázquez Couto, como

rostro filmado en primer plano, que permanece en el tiempo, inscrito en algo mayor que es la película, como un fragmento simbólico de identidad que mantiene ciertas convenciones formales de la institución pictórica que históricamente ha dado forma al concepto de retrato (Vázquez Couto, 2021: 699).

³ D. W. Griffith poseía, de hecho, un método de "interpretación ininterrumpida", centrado en el rostro, en el que se mantenía el plano mientras se sucedían esas expresiones mudas. El propio Griffith explicó, en una entrevista en la que hablaba de que este método de interpretación realista, que pretendía evitar la actuación exagerada de los tiempos en que se filmaban las figuras de cuerpo entero y que esta nueva forma de filmar "ocasionó" el primer plano (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1997: 209-210).

Aunque no será condición indispensable que ese primer plano se encuentre articulado como una parte de esa obra marco, creemos, como veremos más adelante, que el retrato filmado plenamente desarrollado se encuentra *desinscrito* de todo mayor alguno y sí será verdaderamente interesante escrutar no «si los planos en su conjunto cargan de contenido a la película, sino si la narración carga de contenido a esos planos» (Vázquez Couto, 2021: 699).

3. Rostro clásico insertado

3.1 Una herencia pictórica

La imposición de la narración general sobre la imagen en el arte no es un asunto, precisamente, surgido de la nada. En cuanto a la pintura, se produce un cisma tras el advenimiento del arte florentino del *quattrocento*. La aparición de la perspectiva con Masaccio y Giotto da cuenta no ya de una fractura sino de un salto que desdeñaba ese mundo retórico bidimensional del gótico para instaurar la proyección en profundidad de los cuerpos. El cuadro/marco de la pintura renacentista instaura unas reglas que prescriben la «correcta lectura de lo visible» (Moral, 2007: 89). El significante pictórico será un signo lingüístico que no vale por sí mismo si no es leído. Dichas normas someten a lo puramente material de la pintura a un discurso que identifica ver con leer y que, hasta el golpe de estado de las vanguardias de comienzos del XX, fue catecismo en la historia de la imagen occidental desde el siglo XVI.

Este acatamiento a un orden de lo legible afectó, por supuesto y años después, también al cine tras el triunfo de la integración narrativa de D. W. Griffith, que superó a las propuestas de la atracción (desligadas en su mayoría de rendir pleitesía a lo narrado). El modelo o *estilo* clásico que surgió en Hollywood, como sublimación de las propuestas de Griffith, definía su naturaleza por la posición nuclear del relato y su lógica. La concepción del tiempo y el espacio, el uso de los recursos propios del cine y, en definitiva, la planificación de cada elemento de la película se afanaba en potenciar la trama, una historia que lograría la inmersión total, la toma por parte del espectador del «mundo diegético como entorno»⁴. Se condenaba todo lo que acontecía dentro del marco de la

⁴ Citando a Noel Burch (BORDWELL, STAIGER, THOMPSON, 1997: 8).

pantalla de cine a ser cara significativa de un sentido que está inscrito mucho más allá de nuestra posibilidad de escape. El texto fílmico aprisiona la mirada a una retórica que se nos impone desde aquella fractura renacentista de la que hablábamos (primero Masaccio, después Griffith). Una dictadura de una unívoca forma de pensar el cuadro artístico, el pictórico o el fílmico, «heredera de aquella que nos da una perspectiva como sostén ideológico de una estrategia de comprensión basada en renegar de la imagen en detrimento de lo que dice» (Moral, 2007: 90).

Por supuesto, un modelo como este tendría un lenguaje especial, una «correcta lectura de lo visible», insistimos, complicado en sus inicios pero que, con los años, fue aprendido por un público que pasó de rechazar, por obscenos e improcedentes, los primeros planos de Griffith a asimilar los complejos mecanismos del plano contraplano y leer inconscientemente los mensajes lanzados a través de una puesta en escena muy concreta. Un lenguaje, al fin y al cabo, que establecía un sistema, también, de estructuras significantes: todo lo visto en pantalla podía (y debía) ser leído como un libro abierto. Así, los rostros de las grandes estrellas también eran elementos legibles. El meticuloso modelado de los actores y actrices, el glamour, era un trabajo de puesta en forma que otorgaba a los rostros un papel nuclear.

3.1. Rostro legible

Si bien el primer teórico del cine que focaliza su interés en el rostro del cine sería, con permiso de Louis Delluc y Jean Epstein, el húngaro Béla Balázs, sobre todo al incidir en el primer plano como síntesis lírica de todo el drama cinematográfico, en el territorio más específico del cine (Balázs, 2013), el primer autor que desarrolló de forma contundente los mecanismos de funcionamiento del rostro del cine clásico fue el francés Gilles Deleuze.

Dentro de lo que él llama imagen-movimiento, Deleuze enumera tres tipos: imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección (primer plano). El espectador expresa, gracias a esta imagen-afección, su subjetividad, siendo nosotros, «(...)una composición de las tres imágenes, un consolidado de imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección» (Deleuze, 1984: 101). En su estudio *La imagen-movimiento*, Gilles Deleuze emite,

contundentemente, lo siguiente: «la imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no es otra cosa que el rostro» (Deleuze, 1984: 131).

Esta imagen-afección nos impele a percibirnos a nosotros mismos, nos muestra una potencialidad de acción, nos sitúa en un espacio-tiempo irreal. El rostro, un primer plano de él, funciona aquí como expresión y como reflejo.

Afirmará, finalmente, Deleuze que

(...) como había demostrado Balázs, el primer plano no arranca su objeto a un conjunto del que formaría parte, del que sería una parte, sino que, y esto es completamente distinto, lo abstrae de todas las coordenadas espacio-temporales, es decir, lo eleva al estado de entidad (Deleuze, 1984: 142).

Entidad, definida por el DRAE como «valor o importancia» o como «lo que constituye la esencia o la forma de una cosa». El rostro como Entidad, como esencia, o, nos permitimos otro salto temporal, como artefacto o *dispositivo* (Steimatsky, 2017: 2). La máquina cine pivota alrededor del rostro y lo usa, en muchas ocasiones, como valor, como otro dispositivo que el primero utiliza para comunicar, para conectar a las personas con objetos o con vistas, para crear mundos narrativos o discursivos coherentes o para enlazar imágenes y pensamientos. El rostro es, para Deleuze, elemento nuclear del cine clásico, imagen intemporal y concepto abstracto, pero no es necesariamente independiente y no está desligado de la narración. El rostro, aun así, y volvemos con Steimatsky, es un poder no controlable, un dispositivo que a menudo excede sus coordenadas formales reales. El rostro quiere ser libre, quiere ser independiente. El rostro como «más que una imagen» es capaz de confundir herramientas formales y analíticas. El rostro frente a una cámara no solo es un objeto filmado, sino que es un dispositivo facial de categoría perceptual-estética.

La historiografía idolatra, por ahora, el dispositivo que quiere ser autónomo, la Entidad-Rostro, pero recela de ir más allá. Otro autor, Jacques Aumont, seguirá en la línea de la idolatría del rostro del cine, pero, en cuanto a la posibilidad del retrato filmado, también hablará en términos claros: descarta totalmente, como hemos visto, dicha posibilidad. La primera vez que leemos a la historiografía pronunciarse claramente sobre este asunto es para negarlo.

Aunque, antes de continuar, hemos de hablar de un rostro que «(...) existe, y es americano» (Aumont, 1998: 48) y que no es otro que el rostro ordinario del cine aumontiano. Este es, en primer lugar, un rostro transitivo: debe hacerlo todo para ser visto y oído por su destinatario. El rostro ordinario, que Aumont identifica con el «cine clásico», registra el paso del tiempo para devolverlo al espectador en forma de tiempo pasado. Es este, igualmente, medio para hacer pasar el sentido de un plano al siguiente: el rostro se pliega a las necesidades del relato, a la obligación de la continuidad semántica y semiótica de un plano al siguiente, pero también a la exigencia de claridad. Algo tendrá este rostro parlante de ficha intercambiable: rostro como valor ideológico del cine clásico. Es obligado recordar que este valor de cambio del rostro no le restará, así y todo, importancia: el rostro como la moneda de cambio, sí, pero «puro operador de sentido, pivote de la narratividad y el vínculo de la diégesis» (Aumont, 1998: 53). Aumont, que en todo momento remite tan solo al rostro del cine, entiende que la posibilidad de un retrato cinematográfico se diluye en el magma de algo más grande, de algo implacable como es la industria en percusión continua contra el arte, que deja poco lugar a la independencia del rostro y que impone esa correcta lectura de los elementos que lo componen.

Dicha dictadura, la elección de la escritura cinematográfica clásica occidental por el ansía de leer sensatamente, se estrella con otro discurso, uno que viene de oriente, que promueve un encuentro entre la imagen y su posible interpretación desde lo sensible, posibilitando la aparición de un contexto perfecto para la emancipación del dispositivo rostro como elemento autónomo más allá de su servicio a un lenguaje concreto.

4. La pintura paisajística china: otro modo de mirar

En tanto en cuanto se dirige desde una propuesta que conlleva una guía precisa sobre la relación entre hombre y universo, la pintura china constituye una «filosofía en acción» (Cheng, 1993: 41). Más que marco de representación, pretende crear una suerte de espacio interactivo donde la vida sea posible.

La paisajística será la principal corriente de la pintura china y, dentro de ella, el concepto de «vacío» será de capital importancia. Numerosos teórico/pintores, aluden a él como origen supremo o como engranaje principal del mecanismo

de funcionamiento de las cosas del mundo. El vacío se desarrolla de forma ambivalente y no se agota en el origen, sino que participa de lo fenomenológico del mundo material: se aprecia dentro de cada ser, de cada objeto, interviniendo en sus propias mutaciones y promoviendo un proceso transformador perpetuo. El vacío se suele relacionar con el valle: lo contiene todo, pero nunca se desborda ni se extingue (Cheng, 1993: 47). Será el vacío, el continente, el que dé forma o estructura el uso. Siendo el celeberrimo par *yin / yang* generador del vacío primordial, el primero fuerza activa, el segundo suavidad receptiva, regirán estos con su interacción mutua, combinada con el vacío primigenio, los alientos de todo ser creado en una cosmogonía, la china, dominada así por dos ejes: uno vertical (oscilación entre vacío y plenitud) y otro horizontal (interacción, dentro de lo no vacío, de *yin* y *yang* como polos opuestos).

El ejemplo de la noción del *yinxian*, visible e invisible al mismo tiempo, que se aplica a la pintura de paisajes y mediante la cual el artista no lo muestra todo, ya que omite figuras parcial o totalmente, nos habla de un vacío que debe entremezclarse con lo lleno. En la tradición china, la expresión *montaña-agua* alude directamente a la pintura paisajística. No debemos olvidar que los chinos establecen relación entre las virtudes naturales y las humanas. Una comunión que invierte, o confunde, estos mundos: pintar la montaña y el agua es retratar al hombre; no tanto retrato físico sino del espíritu. Estos dos elementos, estas dos masas, devienen la una hacia la otra en una suerte de movimiento circular que es posible gracias a la introducción del vacío. Vacío que rompe el estatismo y transforma. Asimismo, la dualidad *montaña-agua* puede formar un par cohesionado que contrasta con el cielo. La tierra (*montaña-agua*) frente al cielo, con el hombre adherido, construirán, más que rivalidades, como venimos diciendo, equilibrios totémicos.

En cuanto al encuadre, la pintura no solo recuerda miméticamente el aspecto exterior de las cosas, sino que recrea el universo nacido del aliento primordial y del espíritu del propio artista. La regla del artista Xie He, sus seis cánones, nos indica que «un tercio de lleno, dos tercios de vacío» (Cheng, 1993: 66).

La perspectiva se resume en los pares «interior-exterior» y «lejano-cerca». Al tener la perspectiva lineal europea un punto de vista privilegiado y una línea de fuga, la perspectiva china estaría más cerca de ser una aérea o caballera. La

impresión al observar una de estas pinturas es que el artista se «moviera a través del cuadro, que se amolda al ritmo de un espacio dinámico y contempla las cosas de lejos, de cerca y de distintos costados» (Cheng, 1993: 81).

Hay paisajes pintados que atravesamos, que contemplamos: otros en los que podemos pasear; otros también en los que quisiéramos permanecer o vivir. Todos esos paisajes logran el grado de excelencia. No obstante, aquellos en los que quisiéramos vivir son superiores a los demás [...] La pintura debe suscitar en quien la contempla el deseo de estar en ella; y la impresión de lo maravilloso que genera la rebasa, la trasciende (Gou Xi en Cheng, 1993: 82).

Existe una correspondencia entre la naturaleza profunda de la montaña-agua y la de la sensibilidad humana. Podemos hablar de una simbolización general: las figuras exteriores se vuelven representación de un mundo interior. Asimilar las formas de la naturaleza durante siglos ha llevado a una concepción cosmológica que tiende hacia el ideal de vivir hasta los confines de la naturaleza e interiorizarla mediante los alientos dominados, que no son otra cosa que los signos⁵. En China, la paisajística no es una pintura al natural donde el hombre no está representado, sino que este, ni mucho menos ausente, se manifiesta en los rasgos de la naturaleza. En una correspondencia de inspiración taoísta, las rocas nos hablarán de las «atormentadas expresiones de un hombre» (Cheng, 1993: 114). Pintar un paisaje es retratar al hombre. En la naturaleza pintada, el espectador oriental percibe conexiones ético-morales entre elementos del paisaje que parecen relacionarse entre sí: unas montañas que adoptan gestos o actitudes humanas como la amistad, la hostilidad, la reverencia... En contraste, el homónimo occidental se centraría en percibir u ordenar parámetros como la relación de miradas, actitudes, inclinaciones o tendencias corporales, que son las claves de lectura de cualquier cuadro renacentista. Mientras que en esta pintura clásica domina la figura humana, concentración de todo lo bello, el arte chino privilegia el paisaje, puerta abierta a lo misterioso del mundo y acceso a lo profundo del hombre.

Si bien existen diferencias plásticas claramente diferenciadas entre la pintura china tradicional y la pintura clásica florentina, el principal contraste, que

⁵ Será célebre, en este sentido, el estudio del especial comportamiento del signo en la cultura japonesa, en contraste con la utilización de este en occidente, de Roland Barthes, *El imperio de los signos* (BARTHES, 2007).

llevaremos a una dialéctica entre modelo clásico cinematográfico y visión oriental de lo visual, tiene que ver con una suerte de ideología principal u ordenadora de lo escópico. Frente a la «ideología de la transparencia del signo, [en occidente] la ideología de la presentación del lejano oriente» (Moral, 2007: 93), siendo esa bidimensionalidad del plano en la pintura china⁶ epítome de ese ideal que nos habla de un significante plástico que no se anula a sí mismo en favor del significado general.

Una ideología del mirar, de acercarse al cuadro, la oriental, que trasgrede la norma monolítica de que texto/figura están inmisericordemente unidos *in saecula saeculorum* -donde la imagen es revelación del mundo que se proyecta en profundidad, siempre sujeta al abismo del punto de fuga- para convertirse más en una suerte de tabla libérrima que revaloriza un rechazo a las jerarquías geométricas. En una pintura oriental nada te ordena no ya a dónde mirar sino desde dónde mirar. El espectador pierde su punto de vista, se transforma en un «ojo incorpóreo» (Moral, 2007: 95), que vaga libre por la imagen, y se facilita aquel estado de meditación contemplativa que se sitúa en la base de esa experiencia estética y filosófica china que venimos relatando y que, ahora, se define por el concepto de *you*.

Lin Niantong catalogará a este *you* como el legado principal de la pintura al cine chino⁷ y lo definirá como

(«Errer, vagabonden») est un mot chinois qui indique un mouvement et une activité incessants. On peut l'appliquer à l'activité visuelle du spectateur ainsi qu'au déchaînement de son imagination (par exemple, «lorsque les yeux bougent, même l'esprit galope»). Le regard du spectateur part de ce quit est le plus près pour aller de plus en plus loin et explore la scène en même temps que son imagination erre dans un espace sans limites. Cette notion est empruntée à la philosophie taoïste et revêt une importance toute particulière dans le vocabulaire de l'esthétique classique⁸ (Niantong, 1985: 93).

⁶ «Planitud» en la representación que fue leitmotiv central, generadora de ideas de gran parte de la producción de autores europeos que supieron entender la importancia de adoptar ciertas soluciones plásticas orientales, como Henri Matisse.

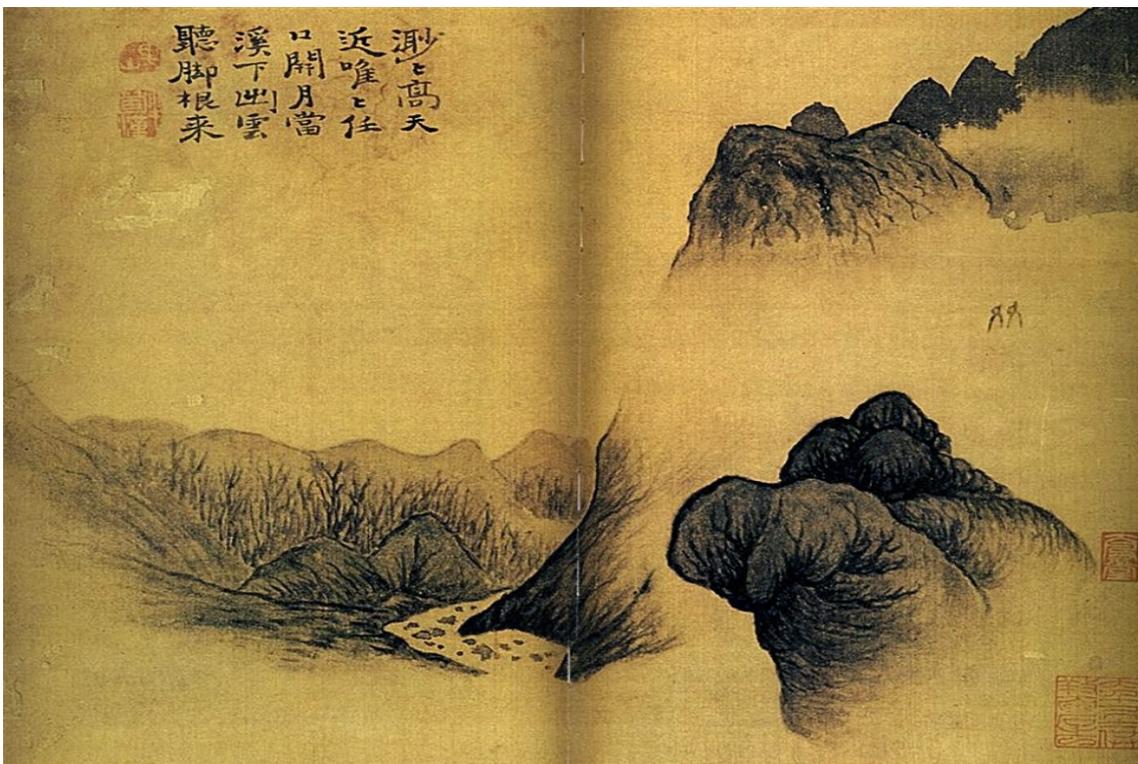
⁷ Niantong analiza cómo, a partir de 1949, el cine chino, convertido en arte nacional, se ve influido por una estética cinematográfica tradicional, más clásica, en cuanto a montaje y planos secuencias, y por el arte folclórico antiguo, bebiendo, así, de las formas artísticas generales y literarias para dar una estética conceptualizada, en gran medida, basándose en la noción de *you* (NIANTONG, 1985: 85).

⁸ [(«Errar, vagabundean») es un término chino que indica movimiento y actividad incesantes. Puede aplicarse tanto a la actividad visual del espectador como al desencadenamiento de su imaginación (por ejemplo, «cuando los ojos se mueven, incluso la mente galopa»). La mirada del espectador parte de lo más cercano y se aleja cada vez más, explorando la escena mientras su imaginación vaga por un espacio ilimitado. Esta noción, tomada de la filosofía taoísta, reviste especial importancia en el vocabulario de la estética clásica. Traducción del autor].

Ejercer el *you* se aplicará a la actividad del espectador, fomentada por la estética visual china, en virtud de la cual desencadena su imaginación y centra su mirada en los elementos más cercanos para, después, dirigirse a lo que está más lejos. Todo esto, como afirma Niantong, en un espacio sin límites aparentes, aunque definido por ese equilibrio vacío/lleño del mundo.

Si bien la formalización en imagen en movimiento de esta filosofía estética se podría llevar a cabo mediante el uso de puntos de vista cambiantes, serán el plano fijo y/o la toma sostenida los recursos ideales para esa incitación al ojo a pasear por el cuadro en un estado de *aparente libertad*⁹.

Para felicidad del que hemos llamado *ojo galopante*, el escenario ideal es el de una cámara, llamémosla, estática y unos planos contemplativos que cortan el flujo narrativo. Lo apropiado será sumirse en un estado errante que abstrae la mirada del acto de lectura del modelo clásico y que favorece la irrupción de lo *pictural*, condición necesaria para que el ojo pueda transitar y habitar el paisaje o, por qué no, acampar en el rostro filmado.



F 1. Dos amigos en la luz de la luna (Shitao, 1695).

⁹ Puntualiza Jacques Aumont que en este tipo de planos sostenidos, lo que tenemos no deja de ser una «ilusión de libertad», la inmersión en un universo cerrado (AUMONT, 1997: 48).

5. El rostro y el retrato en el cine de Tsai Ming-Liang

Llegados a este punto, no queremos dejar de comentar una sorprendente declaración de nuestro autor a estudio, Tsai Ming-Liang:

Fue al llegar a Taiwán y ver películas americanas y europeas, al descubrir las obras de Truffaut, Fassbinder, Fellini, Bresson, etc., cuando mi concepción del cine cambió radicalmente. Es difícil decir en qué medida mi cine conecta con las artes chinas, con la poesía o con la música, por ejemplo. La estética china no tiene una influencia directa en mis películas y mi manera de hacer cine, entre otras cosas porque el cine ha sido siempre y sigue siendo un producto occidental. No obstante, la tradición china orienta en general mi manera de pensar (Tsai Ming-Liang en Burdeau; Joyard, 2008: 88-89).

Resulta curiosa dicha afirmación, todo lo más cuando, hasta ahora, hemos intentado demostrar la vinculación de este cine con, precisamente, la tradición de su entorno. De todos modos, y sin ánimo de ofenderle, acudiremos a Jacques Rivette para matizar a Tsai. El director francés, desde *Cahiers du Cinéma* y a propósito de una retrospectiva sobre Kenji Mizoguchi en los cincuenta, calmó a la agitada crítica de su país, que consideraba abstruso el cine del japonés si no se conocía a fondo la cultura nipona, al comentar que, si «la música era un lenguaje universal, también lo era la puesta en escena» (Quintana, 2007: 57), siendo ese el lenguaje que se necesitaba conocer para acercarse al cine del maestro. Así, coincidimos en que el cine no es un producto propiedad de occidente, pero, igualmente y volvemos a matizar, entendemos que desligar completamente el texto de su entorno cultural es dejar pasar una valiosa oportunidad de enriquecerlo. Igual que nos vienen a la mente los casos del propio Mizoguchi, cuyos trávelin horizontales pueden asociarse al *emaki* (pinturas en rollo), o de Yasujirō Ozu, y la relación entre el uso especial de la profundidad de campo de su cine y la pintura clásica japonesa (en cierta consonancia con la china, no se ordena está a partir de la perspectiva geométrica), consideramos que, en afán de la comprensión total del cine de Tsai, es indispensable entender, y en ello nos hemos centrado hasta ahora, algunos conceptos básicos sobre los que pivota la tradición pictórica paisajística.

Habida cuenta de lo poliédrico de su perfil como creador, y ensartando un amplio espectro de medios, el trabajo de Tsai Ming-liang comprende

instalaciones artísticas, performances callejeras, teatro, pintura y cine. Igualmente, compleja, la personalidad de este cineasta ha sido analizada en múltiples términos. Aunque reiteran, los especialistas, su carácter de cronista de los efectos del capitalismo tardío sobre la sociedad (la china, la taiwanesa, la «asiática» en una generalización tristemente recurrente), se desprende de su creación audiovisual una personalidad con múltiples conexiones: una innegable preocupación por el asiento del cine del futuro y su posible refugio en los museos, el carácter especial de un mundo íntimo que filma con el ritmo de un *slow cinema* (o un cine de la *dureé*) o su conexión con la tradición budista, como señalará Teng-Kuang Ng, a propósito de *Walker* (2012), cortometraje y germen del que saldrá la posterior *Journey to the west*:

(...) its filmic performance of Zen walking meditation serves two functions: present slowness and simplicity as prophetic counterpoints against the dissing excesses of the contemporary metropolis; and to offer contemplative attentiveness as a therapeutic resource for life in the modern world¹⁰ (...) (Teng-Kuang Ng, 2018).

Malayo de nacimiento, taiwanés asentado, la estética visual de Tsai Ming-liang será éter ideal para rodar, fomentar o dar alimento a la revelación y saludable desarrollo del dispositivo rostro cinematográfico.

Cuando rodaba *The deserted* me sentí confundido con este nuevo medio y en un primer momento no sabía cómo utilizarlo. Por ejemplo, ya no había primeros planos faciales (no existen en la realidad virtual). Súbitamente sentí interés en hacer *close-ups*, en acercar mucho la cámara a los actores. En ese momento comprendí que quería hacer un filme con primeros planos. Para mí los primeros planos son rostros y también son el paisaje más hermoso en el cine (Tsai Ming-Liang, 2018).

The deserted (2017), filme de 55 minutos, remedo de una antigua historia de fantasmas y rodada mediante la realidad virtual con cámaras de 360 grados que permitirán al futuro espectador desparramar su mirada, deambular por la escena, a su antojo, descubrió a Tsai, él mismo lo confirma, el interés por los rostros. Se ha repetido, otro estilema más, que el director malayo es capaz de

¹⁰ [La representación fílmica de la meditación zen a pie cumple dos funciones: presentar la lentitud y la sencillez como contrapuntos proféticos frente a los excesos disolventes de la metrópolis contemporánea; y ofrecer la atención contemplativa como recurso terapéutico para la vida en el mundo moderno. Traducción del autor].

cohesionar los conceptos de lo público y lo privado. Lo hace, sobre todo, en sus reconstrucciones de ciertos escenarios urbanos. Aunque caminamos siempre por las mismas calles y nos topamos, nosotros, los habitantes de las grandes o medianas ciudades, con las mismas suertes de sonidos, de rostros, de olores rutinarios y con el mismo aire viciado compartido, Tsai es capaz de, dentro de ese conglomerado, descubrir las adaptaciones de ese ritmo a «nuestros deseos y rituales de descubrimiento y pérdida» (Rosenbaum; Martin, 2010: 104).

En el caso de los rostros, serán los casos de los dos films que analizaremos, *Journey to the west* (2014) y *Ni de Lian* (2018), los que nos mostrarán una maniobra que no serán tanto de cohesión sino de, digámoslo así, inversión. Las caras se sacarán de sus espacios habitacionales privados, de los propios lechos, también, para ser expuestas al mundo en una maniobra un tanto subversiva que divaga en torno a la rima confusa o paradójica: los rostros, expropiados, son sacados al exterior para ser observados como un paisaje y, como las grandes montañas, son convertidos en *res pública*.

En la vida real no nos solemos fijar en los rostros, no los observamos. Tampoco en el momento de ver cine. Solemos estar más atentos al desarrollo de la trama, o a las expresiones de los actores, pero no observamos verdaderamente las caras. En mi trabajo quiero dar una importancia total a los rostros, por eso utilizo planos muy cerrados. En el rostro se puede apreciar el paso del tiempo, se ven las marcas dejadas por el paso del tiempo. Todo esto, creo, es mucho más impactante y relevante para el espectador que lo que se cuenta en habitualmente en una trama (Tsai Ming-Liang en Kovacsics, 2020: 36-37).

*Journey to the west*¹¹ continúa temas presentes en la serie *Walker*: un monje budista camina despacio, aparentemente ajeno, en actitud seguramente retardadora, por distintos espacios urbanos. La fuerza de las imágenes de este filme se basa en el contraste, dentro de un encuadre fijo, entre los ritmos de la propia ciudad y los del deambular del monje, necesariamente parsimonioso y *hermosamente imperfecto* (Kovacsics, 2020: 25). Si en esta paradoja conceptual, y visual, resuenan tanto la necesidad de cambiar el tiempo de nuestra vida, que tanto conecta con la tradición filosófico religiosa china, como,

¹¹ Existe una novela clásica, *Viaje al oeste*, atribuida a Wu Cheng'en, escrita durante el siglo XV, que relata, precisamente, la dura peregrinación del monje Xuanzang desde China hasta la India, en busca de documentos budistas.

otra vez, ese interés por el individualismo del uso de los espacios públicos, también será interesante analizar cómo el tratamiento especial del tiempo del relato y del plano fijo condicionan la presentación de la faz humana en este uno de los primeros films donde se concede tal libertad y protagonismo, tal aislamiento, tal emancipación, al rostro. Justo en el arranque de la cinta, se nos ofrece un primerísimo primer plano de una cara, la del actor francés Denis Lavant, que parece haber sido creada para ser filmada (F2).



F2. *Journey to the west* (House on Fire, Neon, Homegreen, Résurgences, 2014).

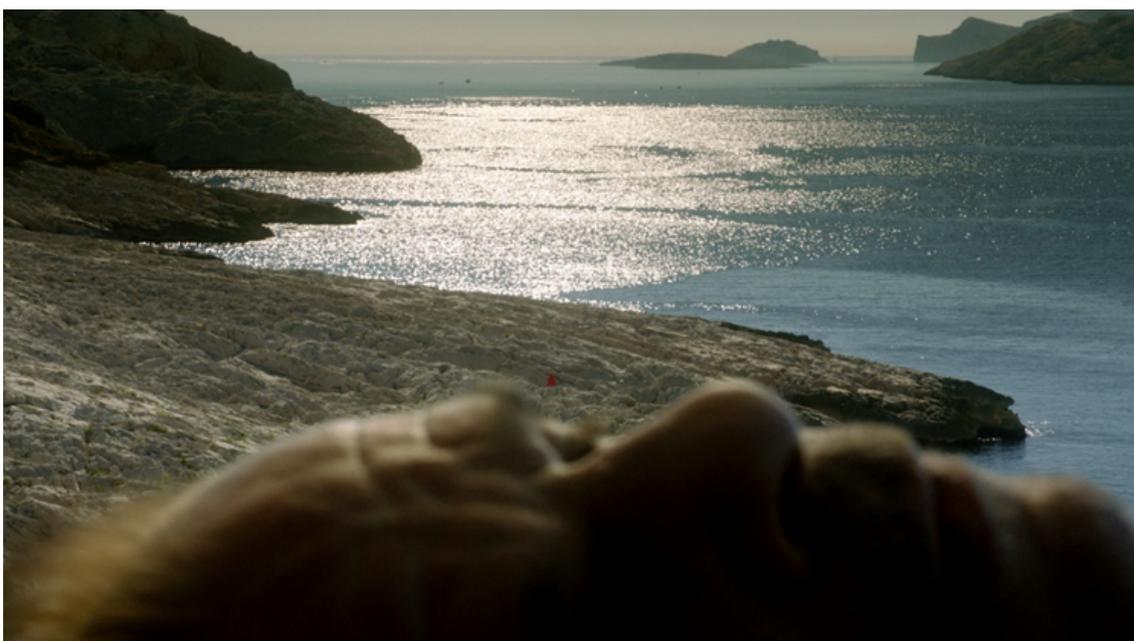
Si bien en este plano/rostro de Lavant parece invertida la máxima ya mencionada de los «dos tercios de vacío y uno de lleno» de Xie He, existe, así y todo, una extraña conexión entre fondo y figura, que parecen volverse, por lo dilatado del mantenimiento temporal del plano, «reversibles» (Aidelman; De Lucas, 2007: 153). Serán «(...)objetos inanimados, a los que la cámara observa durante tanto tiempo que su movimiento parece inmanente(...)» (Rosenbaum; Martin, 2010: 106) en forma, en este caso, de cabeza levemente animada - Lavant mueve los ojos en lo que parece un despertar dilatado *ad infinitum*- que parece flotar, durante más de ocho minutos, en lo que identificamos como un territorio idóneamente fronterizo. Estamos en un «(...)espacio mediúmnico donde el hombre se une a la corriente vital; más que un objeto que ha de ser mirado, el cuadro [cinematográfico] ha de ser vivido(...)»¹². Se nos invita a

¹² Afirmación sobre la pintura clásica china (CHENG, 1993: 81).

recorrer, literalmente a caminar, las incipientes arrugas de Lavant que, a su vez, convive y posee el vacío con el que su cuello se difumina o entremezcla. No hay punto de fuga, no hay más salida que el vagabundeo, la errancia del ojo y el ejercicio del *you*. El Hombre-montaña, hombre-rocas o rostro-paisaje en una relación entre virtudes humanas y naturales, «pintar la montaña y el agua es retratar al hombre», recordamos, que, quizá, queda un tanto más clara en unos planos sostenidos posteriores (F3 y F4).



F3. *Journey to the west* (House on Fire, Neon, Homegreen, Résurgences, 2014).



F4. *Journey to the west* (House on Fire, Neon, Homegreen, Résurgences, 2014).

Tras la experiencia con la realidad virtual de *The deserted*, Tsai Ming-liang se sumergió por las calles de Taipéi en busca de rostros que capturar. Tras dos meses de búsqueda, conformó un reparto y «(...)uno tras otro, los iluminé con especial atención, como si fueran composiciones cinematográficas(...)»¹³ para, finalmente, filmar *Tu cara* (Ni de lian, 2018), documental *sui generis* donde vemos un retrato, con todas las letras, de trece individuos¹⁴.



F5. *Your face* (Homegreen, 2018).

Si bien es una minimalista banda sonora y el silencio, «(...)los cineastas privilegian el peso de la imagen y del sonido para situarse más cerca de los aspectos sensibles que de los narrativos(...)» (Quintana, 2007: 56), los que presiden e inoculan el tiempo mismo en una mirada, la del espectador, totalmente focalizada en aquellos rostros, estos no son exactamente elementos estáticos: algunos hablan de su pasado, de sus matrimonios fallidos, de su infancia o de las rutinas que exige la senectud, otras se masajean la cara y otros tocan la harmónica. El hecho de compaginar estas declaraciones puntuales con el silencio, ese equilibrio, nos lleva otra vez a ciertos rasgos del arte tradicional chino, concretamente a la costumbre de incrustar poemas en las pinturas de tinta. Estos versos, inscritos en los cuadros, no eran comentarios agregados

¹³ Declaración de Tsai Ming-liang para página web oficial de la Bienal de Venecia a propósito de su filme *Tu cara* (Tsai Ming-Liang, 2018: edición en línea)

¹⁴ Entre ellos está el del actor fetiche de Tsai Ming-liang, Lee Kang-Sheng y el de la madre de este.

gratuitamente, sino que habitaban el espacio. La experiencia vivida relatada ampliaba las tres dimensiones, revelando los procesos mediante los cuales los pensamientos del artista, o en estos casos contemporáneos de los filmados por Tsai, también de los retratados, tenían un desenlace en la obra, suscitando un eco que prolongaba lo pintado: «tiempo de ritmo vivido y siempre renovado, tiempo que mantiene abierto el espacio» (Cheng, 1993: 84-85).

Aunque hay, evidentemente, una equidistancia relativa de Tsai con respecto a estos personajes ya que «...la cámara parece observar cada escena desde una distancia que es (...) discreta, respetuosa y voyerista (...) cada personaje es su propia isla (...)» (Rosenbaum; Martin, 2010: 105), las divagaciones de cada retratado se pueden entender como desprendidas de todo el proceso de puesta en escena/situación de Tsai Ming-Liana. Se podría decir que existe una extensión del pensamiento del artista, el que filma, con un desenlace en la imagen. Son personajes isla cuyos comentarios, cuyas experiencias vividas, insistimos, habitan el espacio fílmico.

Así, ya no hay relato, ni adelgazado que valga, en esta subversión del documental *talking head*¹⁵, sino la sumisión a estos trece personajes-insula - como lo era también, en cierto modo, el rostro-paisaje de Lavant en *Journey to the west*- de rostros emancipados. En un experimento *desenfanzador* del lenguaje cinematográfico clásico, se reduce a la mínima expresión todo aquello que puede ser leído en pantalla. «Como el concepto de drama ha sido revocado, los personajes son cuerpos sin psicología que valen más por sus cualidades plásticas y estéticas que narrativas» (Muñoz Fernández, 2017: 230). *Tu cara* supone la extrema aventura de la contemplación y la definición perfecta del retrato filmado actual: cada rostro, cada uno de los trece retratos, que permanecen en el tiempo, herederos de la retratística tradicional y, aquí matizamos decisivamente, totalmente *desinscritos* de «todo mayor alguno». Un amor por el rostro que se revela

(...) en un trabajo no solo por la insistencia y la destreza técnica que muestra Tsai (...) filmándolos, sino también por el discurso y la solución que parece proponer (...)

¹⁵ Es como se conoce, en el mundo angloparlante, la traducción podría ser algo como "busto parlante", al típico encuadre de televisión en el que un sujeto responde a las preguntas de un entrevistador invisible mientras es filmado/emitado en primer plano sin mirar a cámara.

declaración poética del artista que busca convertir de nuevo el rostro en el lugar del ser y de la apariencia, devolviéndole su olvidado estatuto metafísico (Muñoz, 2017: 263).



F6. *Your face* (Homegreen, 2018).

6. Conclusiones

Si bien entendemos que lo *zen* aflora en el trabajo de Tsai, un modo de mirar, una percepción especial de un tiempo otro ajeno al occidental que revierte en un cine en cierto modo terapéutico, entendemos probado que, amén de que algunas de sus técnicas nos retrotraigan a la modernidad europea, habrá en este cineasta un modo de concebir el plano, su formalización, que conecta con los principios ordenadores del arte pictórico chino: esas composiciones basadas en el concepto de «vacío» y la invitación a ejercer el *you* dentro de las imágenes. Igualmente, hemos analizado la identificación entre hombre y naturaleza tanto en la pintura china como en un film concreto de Tsai, *Journey to the west*, y hemos constatado que existen intereses comunes entre una y otra propuesta, existiendo una identificación entre el rostro humano y paisaje natural: una reversibilidad total, tomado como retrato.

Asimismo, con el estudio del rostro afección *deleuziano*, del rostro ordinario del cine *aumontiano* y del dispositivo-rostro de Steimatsky hemos conformado una teoría que articula el rostro filmado como un elemento, dentro de ese cine clásico occidental que definió Bordwell, al servicio de un *fin mayor*, de esa lógica dramática del relato que domeña la puesta en escena en su totalidad sin dejar libre desarrollo a ningún elemento.

Como proponíamos, y ya, por último, creemos haber arrojado luz no solo al esquivo concepto de *retrato cinematográfico* sino que hemos presentado el territorio de algunos cines marginales, proyectos estéticos anticlásicos, como el ideal para el desarrollo de distintos dispositivos cinematográficos, siendo el cine anti-dramático, *contratrama* de Tsai, creemos, el ecosistema ideal para una independencia del rostro y la aparición del retrato filmado.

Referencias bibliográficas

- «NI DE LIAN (YOUR FACE)» (comentarios del director, Tsai Ming-Liang) (2018). En: <https://www.labiennale.org/en/cinema/2018/lineup/out-competition/ni-de-lian-your-face> (fecha de consulta 1/3/2023).
- AIDELMAN, Nuria; DE LUCAS, Gonzalo (2007), «El cine desde oriente», *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, N° 55, pp. 146-157.
- AUMONT, Jacques (1997), *El ojo interminable*, Barcelona: Paidós-Comunicación-Cine.
- AUMONT, Jaques (1998), *El rostro en el cine*, Barcelona: Paidós.
- BALÁZS, Béla (2013), *El hombre visible, o la cultura del cine*, Buenos Aires: El cuenco de plata.
- BARTHES, Roland (2007), *El imperio de los signos*, Barcelona: Seix Barral.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin (1997), *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona: Paidós.
- BUÑUEL, Luis. *Luis Buñuel* (1982), *Obra literaria*, Zaragoza: Ediciones Heraldo de Aragón.
- BURDEAU, Emmanuel; JOYARD, Oliver (entrevistadores); MING-LIANG, Tsai (entrevistado) (2008), «La claridad del presente», *Cahiers du cinema*, N° 13, pp. 88-89.
- CHEN, Hui-Yin (entrevistador), «Interview: Tsai Ming-Liang», En: <https://www.filmcomment.com/blog/interview-tsai-ming-liang> (fecha de consulta 10/3/2022)
- CHENG, Françoise (1993), *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela.
- DELEUZE, Gilles (1984), *La imagen-movimiento*, Barcelona: Paidós.
- DREYER, Carl Theodor (1983), *Reflexiones sobre mi oficio*, Barcelona: Paidós.
- FRANCASTEL, Galiene y Pierre (1978), *El retrato*, Madrid: Cátedra.
- KOVACSICS, Violeta (2020), «Stray Dogs, Tsai Ming-liang: el silencio creativo», *Caimán cuadernos de cine*, N° 94, pp.24-26.
- MORAL, Javier (2007), «Ebrio de mujeres y pintura. El ojo que habita la imagen», en ORTIZ VILLETÀ, Àurea (Editora), *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*, Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat; Rea de Cultura de la Diputació de València, pp. 85-98.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio (2017), *Posnarrativo. El cine más allá de la narración*, Santander: Shangrila.
- NG, Teng-Kuang (2018), «Pedestrian Dharma: Slowness and Seeing in Tsai Ming-Liang's Walken», *RELIGIONS*, Vol. 9, N° 7.

- NIANTONG, Lin (1985), «Les theories du cinéma chinois et l'esthétique traditionnelle», en VV. AA. *Le cinéma chinois*, París: Centre Georges Pompidou, pp. 85-94.
- QUINTANA, Ángel (2007), «La modernidad europea en el cine asiático: reflexiones sobre una migración estética», en ONT, DOMÈNEC, LOSILLA (editores), *Derivas del cine europeo contemporáneo*, Valencia, Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo (MICEC)_filmoteca de Catalunya_Centro Galego de Artes da Imaxe-IVAC La Filmoteca, pp. 53-68.
- ROSENBAUM, Jonathan; MARTÍN, Adrián (coordinadores) (2010), *Mutaciones del cine contemporáneo*, Madrid: Errata Naturae Editores.
- STEIMATSKY, Noa (2017), *The face on film*, Nueva York: Oxford University Press, 2017.
- VÁZQUEZ COUTO, David (2021), «Problemas en torno al retrato en el cine», en DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SALAMANCA; COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE; UNIVERSIDAD DE SALAMANCA (editores), *Universitas. Las artes ante el tiempo. XXIII Congreso Nacional de historia del arte Universidad de Salamanca* (17 al 20 de Mayo, pp. 695-708.
- VILLAR, Eloísa (2011), «José Luis Guerín: "cada vez estoy más interesado en el cine como arte del retrato"», *Academia: Revista del Cine Español*, N° Extra-178, pp. 46-47.