

LA IMAGEN DEL TIEMPO Y EL ESPACIO: El cine trascendental de Tarkovski, Ozu y Ming-Liang

The image of time and space: Transcendent cinema of Tarkovski, Ozu and Ming-Liang

PALABRAS CLAVES:

Imagen, tiempo, percepción, experiencia, experimental, cine, contemplativo, trascendente.

KEYWORDS:

Image, time, perception, experience, experimental, cinema, contemplative, transcendent.

RESUMEN

Este artículo pretende aproximarnos a la experiencia temporal y espacial de la imagen en el cine trascendental con el propósito de articular un recorrido desde el cine moderno al Transmoderno a partir del análisis de las obras de los cineastas Andrei Tarkovski, Yasujiro Ozu y de contemporáneos como Tsai Ming-liang. De este modo, será posible considerar que la creación de las formas filmicas que aparecieron con el cine moderno tuvieron un rol esencial en la obra cinematográfica actual. Estos modelos estéticos que siguen teniendo vigencia en la actualidad proponen un cine de resistencia para una cultura y un mundo acelerados.

ABSTRACT

This article aims to approach us to the experience of the image in transcendent cinema with the purpose of assembling a route from Modern cinema to Transmodern based on an analysis of the works of filmmakers Andrei Tarkovski, Yasujiro Ozu and contemporaries such as Tsai Ming-liang. In this way, it will be possible to consider that the creation of the film forms that appeared with the modern cinema had an essential role in the current film work. These aesthetic patterns that remain relevant today propose a cinema of resistance to an accelerated world.

Antes de presentar el artículo, me permito hacer una referencia autobiográfica con la que introducimos en el mundo de la imagen: Recuerdo que de niño ya realizaba dibujos de paisajes, personas y animales. Me dedicaba a recortar sus siluetas para animarlos, liberándoles de aquel plano, y con ello “dotarles de alma” para así poder dirigirlos por los distintos escenarios que había realizado para ellos. Jugaba creando una especie de teatro en el que se precedían las historias, una tras otra; ensimismado en aquel juego perdía la noción del tiempo. Época en la que pasaba muchas horas viendo cine y series de animación junto a mis hermanas. A mi hermana mayor le encantaba dibujar muchos de los personajes de sus series y películas favoritas. Ellas y muchas horas ante la pantalla fueron lo que incentivaron el interés por la imagen del movimiento, aunque también tuvieron gran influencia en mí mis padres. Mi madre tenía una pequeña peluquería en casa por la que pasaban muchos vecinos del pueblo. Me encantaba observar la imagen reflejada en el espejo de cada uno de los clientes mientras mi madre les cortaba el pelo y peinaba a la vez que mantenía distintas conversaciones con ellos. Desde la distancia observaba como se creaban las imágenes de todos ellos dentro de aquel espejo, una imagen invisible de ellos mismos, ya que siempre les veía de espaldas. Veía simultáneamente sus cabezas en manos de mi madre y el reflejo de sus rostros dialogando con ella. Muchas de aquellas imágenes quedaron impresas en mi memoria. Mi padre me llevaba al campo y mientras el trabajaba a mi me encantaba estar en contacto con la naturaleza y asombrarme continuamente con su lado más misterioso. Me enseñó a observar y entender la relación del hombre con la naturaleza. Su aguda percepción para acontecer los cambios climáticos que van desde la observación directa del cielo, la tierra, las plantas, el viento o el comportamiento de los animales y su relación con el entorno. Aprendí que debía conservar la capacidad de asombro y fascinación por aquello que nos rodea. Pasaron los años y el dibujo y la pintura no me ofrecían aquello que pretendía expresar, quería “pintar el tiempo”, no el sentido de congelarlo, como decía Maya Deren “lo importante no es cómo está todo en un momento determinado, sino en cómo se está haciendo y cómo se está transformando.” Necesitaba un nuevo medio de expresión que me permitiese capturar la duración que tienen las cosas en el tiempo, lo que buscaba era un tiempo hecho espacio en la imagen. Necesitaba trasladar lo pictórico a la obra audiovisual.

Hoy día con la digitalización de la imagen, ésta adquiere un aspecto evanescente, efímero, volátil e inaprensible, nos lleva a la idea de lo incorpóreo que tiene el transcurrir de los “hechos” o “situaciones” en sí en el tiempo y el espacio. Son características ópticas/sonoras de la imagen electrónica carente de substancialidad, propias de nuestra era, sin ubicación fija, se le asigna el concepto de volatilidad, sin promesa de eternidad. Todas y cada una de estas situaciones, donde las imágenes y las sensaciones están destinadas a consumirse en el instante, buscan la manera de transmisión mediante un método; lo audiovisual, conduciéndonos hacia una lectura de la imagen mucho más emocional –y en algunos casos “supraemocional”–, una guía que no solo pueda despertar la latencia de nuestro ser más profundo, sino también expresarlo. Un tipo de percepción puramente sensitiva que tiene como propósito que el público experimente y encuentre el saber en aquello intangible y lo acoja como fuente enriquecedora.

Sentir que la audiencia “vivencie” más que analice la obra respondiendo a los acontecimientos desde una percepción más cercana a la experiencia corporal, en el “estar” de la contemplación. Como decía Fellini sobre el cine: ciencia de las impresiones visuales que nos obliga a olvidar nuestra lógica propia y nuestros hábitos retínicos¹. No se trata de si la respuesta es A o B, sino que es A y B a su vez. Para comprender el contexto del cine trascendental es preciso analizar la época en que vivimos, definida con el término de Transmodernidad, acuñado por la filósofa valenciana Rosa María Rodríguez Magda ya en su libro *La sonrisa de Saturno* en 1989. Con ello, no pretende resolver nada, solo situarnos ante el nuevo paradigma del primer mundo, un nuevo reordenamiento cultural, una superación de la Postmodernidad que recupera desde la nostalgia aspectos que quedaron inconclusos en la modernidad, transmutando los antiguos paradigmas a superar. Para ella la globalización, como nuevo metarrelato, es la fisura con la que nos despedimos de la postmodernidad para dar paso a este fenómeno totalizante. Para el filósofo Enrique Dussella Transmodernidad no es un estado cultural actual, tampoco una continuidad de la postmodernidad como Rodríguez cuenta a través de su tríada dialéctica (modernidad, postmodernidad, transmodernidad). Para Dussel es algo que va en paralelo y que surge fuera de Europa y Estados Unidos como oposición al carácter totalizante del proyecto moderno europeo. Él nos habla de historia, en un intento por acercarse más a nuestra realidad, ya que su postura es la de analizar los fenómenos de manera mundial. En este sentido, el hecho de cruzar fronteras y el de ir más allá, define mejor el uso que el prefijo “trans” tiene de actual. Trascender los límites de la modernidad como producto intraeuropeo es la lucha con la que pretende batallar Dussel, en un intento por incluir a las culturas excluidas, para formar así un proyecto donde los diálogos interculturales sea hagan de manera “transversal”, en una integración sin ningún tipo de hegemonía centralista. A lo que responde Rodríguez Magda: “la Transmodernidad no es una ONG para el tercer mundo, que es simplemente el lugar donde están “ellos”, los del primer mundo. Digamos, entonces, que es precisamente donde no están los excluidos.” El proyecto transmoderno de Enrique Dussel se desprende de su filosofía, ética y política de la liberación, que tiene un carácter de denuncia y ruptura con el eurocentrismo que es hegemónico en los discursos institucionales. Dussel propone un proyecto que rompa con el discurso totalizante de la Modernidad/Postmodernidad, y nos plantea una visión desde el excluido.

La necesidad por encontrar nuevas formas de contar fue lo que por aquel entonces me condujo a la obra del genio y maestro ruso Andrei Tarkovski. Recuerdo perfectamente la primera vez que vi *Nostalgia*. Fue aquel plano secuencia de 9'08" que muestra al protagonista Goskino tratando de cruzar la piscina termal del Baño Vignoni, con una Vela encendida, lo que cambió por completo mi experiencia estética. En este caso además de Tarkovski irán surgiendo otros referentes para aproximarnos al retrato actual del cine trascendental. A la obra de Tarkovski hay dos modos de aproximarnos: Uno es entenderlo como una obra abierta, con la capacidad de suscitar múltiples interpretaciones, incluso contradictorias, y otro como obra cerrada que trasciende toda interpretación que

1 J. M. G. Le Clezio, «L'extra-terrestre», en *Fellini/Arc*, nº 45, pág. 28.

podamos hacer por tener ese carácter cerrado, consumado, terminado en que no queda nada pendiente de resolución.

Nos empeñamos muchas veces en revestir a la imagen desnuda de significado. Igualmente, preguntar por el significado del agua en su cine: el agua significa lo que ella misma es, agua. En mi opinión la obra del cineasta ruso sería el ejemplo perfecto para definir a la *obra de arte total*. Si tuviera que describir su obra con una sola imagen diría que es un círculo, donde cualquier polígono puede ser construido a partir de él, y a su vez ser contenidos dentro de él. La aparente naturaleza impenetrable de una obra de arte es solamente un reflejo del estado de conciencia del espectador. En palabras de Susan Sontag: "es precisamente el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de interpretarla lo que realmente sustenta la arbitraria suposición de que existe realmente algo asimilable a la idea de contenido de una obra de arte." Y es que, sus películas ofrecen variadas posibilidades dentro de un amplio campo hermenéutico. Nos conducen hacia distintos túneles de realidad que desembocan en un abanico de interpretaciones opuestas que gravitan entre; el acto de fe en un ser trascendente y un supuesto de que toda realidad sea un sueño solipsista sin salida. Sus películas se mueven en el ámbito de lo fronterizo. Invitan a dejarse llevar por una especie de movimiento pendular entre estos pares de opuestos, generando en el espectador una tensión interior, gracias a la cual se podría explicar la fascinación que suscita su arte. Un cine de lo fronterizo que nos muestra los límites de una época. que nace del equilibrio de todas las cosas, convirtiendo la imagen en un absoluto. Otro gran maestro del cine fue Yasujiro Ozu. En el epítafio de su tumba aparece el ideograma japonés *Mu*, traducido como vacío. Su cine consigue adaptar la filosofía tradicional del Zen que opera dentro del "ámbito de la trascendencia" en la modernidad nipona aproximándonos a la vacuidad. Ozu supo adaptar perfectamente esta expresión a la forma filmica, y sus películas muestran el ambiente de incomunicación con el otro mostrando una ruptura con la actitud tradicional del arte zen hacia la naturaleza. En sus finales siempre recurre a la imagen contemplativa mediante planos que nos describen algún paisaje, como un una montaña, y también elementos más actuales como un jarrón vacío en una habitación en penumbra. Con ello disuelve los conflictos planteados en esos silencios y vacíos, hombre y naturaleza se funden al final para trascenderlos. El tiempo se ubica en un pasaje entre: los sujetos y los objetos. Sería absurdo pensar que el cine detiene el tiempo, pues tiempo e imagen conviven porque se trata de un tiempo hecho espacio en la imagen.

El jarrón vacío que aparece en una de las últimas escenas de *Primavera Tardía* de Ozu "contiene" uno de los ejemplos de *la imagen del tiempo* que bien supo observar Deleuze. En esta escena vemos a Noriko y su padre alojados en una posada de Kyoto justo en el momento en el que ambos se van a dormir. Noriko conversa con su padre mientras se disponen a dormir, ella confiesa a su padre que encuentra su matrimonio "de mal gusto", mientras descubre que él ya está dormido. Ella levanta la vista hacia el techo y parece sonreír. A continuación en el centro de un plano medio en penumbra se encuentra un jarrón vacío. Detrás, el movimiento que producen las sombras proyectadas de los arbustos en la pared del fondo de la habitación, nos indican el factor temporal de la imagen. Es aquí donde se nos invita a contemplar los cambios sutiles que estas sombras

perpetran sobre la estaticidad de la naturaleza muerta del jarrón vacío. El cine tiene la capacidad de captar el tiempo mientras fluye en el encuadre de la imagen estática. En este caso, mediante un juego dialéctico, la intimidad y sentimientos de Noriko se enfrentan a la serena vacuidad del jarrón. En la filosofía zen la mente original es vacía, apegarse a lo fenoménico significa extraviarse o salirse del camino. Noriko atada a la rueda del sufrimiento del mundo material (samsara) se aleja de ese vacío aferrándose a las formas o apareceres en su reflexión. Para el taoísmo, el descubrimiento del vacío del Tao es la verdad originaria.

Confluyen aquí una doble percepción temporal en la misma imagen. El poeta y filósofo francés Gaston Bachelard tenía una concepción poética de lo temporal en la que distinguía: el *tiempo vertical*, que parece detener el tiempo, en nuestro caso cuando contemplamos el plano del jarrón, pues este representa la imagen de aquello que permanece, nace aquí el instante poético del que habla Bachelard que adquiere un nivel metafísico capaz de interrumpir la continuidad de un *tiempo horizontal* en el que "la vida corre, lineal y continua". La horizontalidad temporal sería aquella que transcurre de manera sucesiva, un tiempo común y corriente, que organiza el paso sucesivo de un estado de ánimo a otro, sin mayor dificultad. Es el tiempo físico que no cambia "ni dentro ni fuera del jarrón" como representación de lo que permanece y otro tiempo medido por el personaje y la sucesión de los estados cambiantes, la causa-efecto de lo emocional en el que sucede algo importante de naturaleza cualitativa.



Fotograma de *Primavera tardía* Yasujiro Ozu. 1949.



Fotograma de *Primavera tardía* Yasujiro Ozu. 1949.



Fotograma de *Primavera tardía* Yasujiro Ozu. 1949.

Son obras de arte trascendentes, que sobreviven a la prueba del tiempo y que vemos con melancolía desde nuestra época, al igual que una estrella cuando muere y deja su rastro de luz en su desintegrarse a lo largo cientos de años luz. Desde nuestra percepción, esa estrella parece seguir brillando sin moverse y es ese halo luminoso, la “estela” de la imagen, nos hace creer que aún sigue estando ahí, como estrella. Algunos piensan que igual que la estrella, el cine supuestamente también se muere debido a los nuevos avances tecnológicos. Nos hallamos ante la conjetura de la muerte del cine de manos del cine del entretenimiento y de la sobreenformación visual como consecuencia de la evolución tecnológica. Para mí el cine no ha muerto, sino que ha mutado, ha transcendido hacia otras formas de expresión. El cine es aun muy joven, y esta formándose continuamente, llevando consigo lo que aquellos modernos exploraron como posibilidades de la imagen no narrativa, largos planos secuencia, tiempos muertos, elipsis... que nos hacen desviar la mirada hacia otra dirección en la pantalla, para situarnos entre los objetos y los sujetos. La filosofía se distanciaba de la imagen, donde un cine que rechaza el concepto, evita explicarse y reclama ser percibido en la inmediatez de la emoción y el sentimiento, sin intermediarios. Un cine de las sensaciones y los sentimientos que resisten al concepto en el autor, aunque dependiente a este busque por encima de ello la emoción, el espectador ha de “sentir” la película que busca transformar la categoría del espectador que debe trabajar sobre la película al verla, donde no se desatiende nada de lo real, la cámara hace “visible” lo visible, lo real. Para ello, la cámara tiene que respetar las cosas que esta filmando, ya que tienen su tiempo en el espacio. El director Tsai Ming-liang con *Xi You (Journey to the west)* y su última película franco-taiwanesa dirigida en febrero de 2014 nos muestra en un plano detalle a un agotado Denis Lavant que respira profundamente en un letargo espiritual en el que ha caído desde que tiene *razón*. Marsella como legendario puerto y cuna del raciocinio ve la llegada de un monje budista (Lee Kang-sheng), que camina lentamente descalzo envuelto en una vigorosa túnica roja. Su andar es apenas perceptible entre la vorágine de velocidad a la que se mueve la ciudad. Toda una obra magistral de encuadres y planos secuencia que nos conducen a una experiencia de lo temporal exhaustiva, consiguiendo “sacarnos de nuestras casillas” con este modo de ver y sentir distinto de la imagen. Nos invita a la reflexión relativista sobre el espacio y el tiempo de mundo que vive acelerado por la velocidad con la que esta cambiando constantemente, afectando con el ritmo natural de las cosas, y con ello al ser humano. La imagen de esta película muestra las situaciones de manera respetuosa, también su imagen sonora mostrándonos el ambiente. Este filme requiere de un esfuerzo por parte del espectador que pues aun “no estamos educados en un cine de cosas, solo de los personajes, ahora cambiamos el cine de sujetos por el cine de cosas, el elemento narrativo ahora es mínimo”². Se podría decir que hay acción por parte del sujeto pero no pasa nada. La acción, no completa la situación, no tiene un papel importante, sino que son las situaciones *puras* que muestran directamente la duración, más allá del movimiento. En 2012, Ming-liang realiza un corto experimental –como esbozo

2 Jose Luis Molinuevo, *El Retorno de la imagen: Estética del cine en la modernidad melancólica*. Salamanca, 2010.

previo a su último largometraje– con el nombre de *Walker* inspirado en los antiguos escritos de un monje budista chino del Siglo VI que viaja en dirección oeste a la India. Es un ensayo poético en el que se muestra los primeros pasos del viaje que hace Lee Kang-sheng, (el monje) entre los puertos de Taipéi y Hong Kong y que en *Journey to the west* será la ciudad de Marsella la que comience a ser transformada por el andar del monje. De nuevo aquí, el juego temporal en la imagen hace que ambos tiempos como mencionábamos anteriormente, el tiempo horizontal y el tiempo vertical conviven simultáneamente en el mismo plano. Es en la imagen del tiempo y el espacio donde la *dureé* de Henri Bergson se hace patente consiguiendo realizar una magistral sinestesia que se manifiesta debido al contraste que surge entre la figura del monje que se haya inmerso en una experiencia temporal introspectiva sublimada por su andar y el tiempo exterior o material que se extiende por el espacio. Un monje que camina contracorriente en una ciudad que fluye continuamente insaciable. Como el pez que nada río arriba, donde su existencia depende de su “nadar contra corriente” para volver a su “origen”. Mirar y escuchar la imagen atemporal que surge del estado meditativo y la lucha interior de un monje que se adentra hacia un viaje iluminador es solo un tramo de lo que estéticamente puede aportarnos la película, hay otra parte del camino que debemos de recorrer nosotros (los espectadores) que se desvía de la pura observación o análisis reflexivo al que nos conduce las imágenes de la película, para darnos la oportunidad de reflexionar sobre nuestra propia experiencia contemplativa. Ahí es donde buscaba generar una mayor conciencia de nosotros mismos como espectadores. Es el reflejo de la imagen que nos conduce a descubrir nuestra propia experiencia contemplativa.

El cine que expresa la imagen como tiempo se le llama trascendente o transcendental. “Si una obra de arte pretende ser realmente trascendente (por encima de toda cultura), debe basarse en sus elementos universales, la forma en que se muestra es el elemento universal y que el contenido es necesariamente particular, ya que ha surgido de una cultura concreta que lo determina”³. Vivimos en una cultura que se nos da hecha cuando nacemos, y estamos acostumbrados a habitar un mundo ya interpretado, habituados a un mundo ya habitado, un mundo que se nos da ya como elaborado. “Cuando, a través de los ojos de un artista, las cosas nos son presentadas desnudas de toda interpretación hecha, tan habituados estamos al mundo interpretado, que, desprovistas de toda explicación, las cosas nos resultan crípticas, en el sentido de menesterosas de una aclaración, que de inmediato nos ponemos a buscar”⁴. La obra de arte inhabitada, desnudas no las entendemos, y pensamos que, para comprenderlas, es necesaria una interpretación.

La Transmodernidad como mirada que pretende salir de sus límites, límites que nacen de la interpretación que ya han dado otros, utilizando una cultura ya interpretada, acostumbrándonos a que todo se nos de interpretado.

3 Paul Schrader, *Estilo transcendental del cine: Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid, 1972, pág 82.

4 Alberto Ciria, *La obra de arte como lugar de un umbral: Tarkovski y Cranach* [en línea]. *Thémata*, 2006, no 37. <<http://www.andreitarkovski.org/articulos/Schamtloch%20Critica%20de%20Alberto%20Ciria.pdf>>. [consulta: 21 marzo 2014].

Hoy día no buscamos la imagen desnuda para así poder entenderla, y con esto, poder reflexionar entorno a ella. "A diferencia de épocas pasadas hoy día tenemos la sensación de que, a veces, es precisamente el bosque de las



Fotograma de *Journey to the west* Tsai Ming-Liang. 2014.



Fotograma de *Journey to the west* Tsai Ming-liang. 2014.

interpretaciones el que no deja ver los árboles de las imágenes"⁵. Algo característico de nuestra época es lo que ha aportado la cultura de diversos géneros del arte a la imagen del cine, una teoría del cine creada a base de géneros ajenos, desde la literatura, pintura, fotografía y filosofía. En obras de la literatura moderna como *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos y *Ulysses* de James Joyce se utilizan una serie de recursos narrativos de los que bebe el cine. Todos hablan de tiempo pero no de espacio. La magia de lo que hicieron los hermanos Lumière, con aquellos planos estáticos que seguían el ritmo de natural de la vida, respetado la naturaleza de lo captado. Con planos abiertos y largos se respeta al espectador y a su conciencia del espectador, donde puede indagar, reflexionar y posicionarse en aquello que se estaba viendo. Un cine reflexivo, un cine contemplativo, un cine que desacelere la vorágine en la que se encuentra la mirada contemporánea, ralentizando el frenesí, para que pueda observar con detenimiento lo que ocurre, y con ello, trascender su mirada descontaminándola. Desde el campo de la semiótica y de la narración, debemos construir señales de alto que nos hagan sentir y ser de modo distinto. Educar la mirada, reencontrarnos con la mirada llena de asombro de aquel niño que fuimos, y con ello, nuevos planteamientos estéticos, no en el sentido de lo ético, sino, "en el de sentir distinto, ni mejor ni peor, dándole a nuestra época no lo que le gusta, sino lo que necesita, ya que en eso estriba su verdadera actualidad" (Molinuevo). Tan simple como cuando éramos niños y nos enseñaban a cruzar la calle diciéndonos: *Para. Mira. Anda*. Las oportunidades se nos escapan en nuestras vidas por algo muy sencillo, porque no paramos. En nuestra sociedad desbordada por la información no nos es posible "conocer" sino "estar". Esto mismo frente al estar contemplativo y quietista de la mística, nos sumerge en un mundo que esta cambiando rápidamente, en una dinámica que se consume incesantemente y en el que es difícil el detenerse para "estar".

Referencias bibliográficas

- BACHELARD, Gastón. *La intuición del instante*. Ed. Fondo de cultura de Económica México, 2002.
- *La poética del espacio*. Ed. Fondo de cultura de Económica México, 2000.
- DELEUZE, Gille. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ed. Paidós, Barcelona, 1987.
- MOLINUEVO, José Luis . *Retorno a la imagen. Estética del cine en la modernidad melancólica*. Ed. Archipiélgo, Salamanca, 2010.
- SCHRADER, Paul. *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Ed. JC, Madrid, 1972.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre arte, la estética y la poética del cine*. Ed. Rialp, Madrid, 2008.

⁵ Jose Luis Molinuevo, *El retorno de la imagen: Estética del cine en la modernidad melancólica*. Salamanca, 2010, pág 11.