

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Recuerdos de Vietnam El color y las emociones de Tran Anh Hung

Autor/es:

Aldarondo, Ricardo

Citar como:

Aldarondo, R. (2001). Recuerdos de Vietnam El color y las emociones de Tran Anh Hung. Nosferatu. Revista de cine. (36):131-136.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41235>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Cyclo

Recuerdos de Vietnam

El color y las emociones de Tran Anh Hung

Bere lehen film luzea 1993an Cannes-en agertu zenetik, Tran Anh Hung bilakatu da zalantzarik gabe gaur egungo zinegile vietnamdar garrantzitsuena. Parisen bizitutakoa hamabi urte zituenetik eta zinematografikoki bertan hezitakoa, berak eginiko hiru film luzeak, bere bi film laburrak bezala, talde berarekin eta oso estilo definituarekin, Europako zinema-jaialdi garrantzitsuenetan izan dira eta Mendebaldeko pantaila komertzialetara iritsi dira, zinema vietnamdar garaikidearen zutoihala bilakatu.

Ricardo Aldarondo

Un niño duerme la siesta, protegido por un suave velo blanco perfectamente dispuesto. El encuadre es limpio y perfecto. Reina la quietud y el silencio. Los claroscuros de la estancia crean una frontera total con el exterior. Es la primera imagen ofrecida por Tran Anh Hung en el que fue su cortometraje de fin de estudios en la École Nationale Louis Lumière, *La femme mariée de Nam Xuong* (1989). Y es una imagen



equivalente a muchas de las que conforman su hasta ahora último film, **Pleno verano** (*À la verticale de l'été*, 2000). El estilo férreamente definido, la claridad de ideas a la hora de crear un mundo propio, la repetición constante de una serie de apuestas estéticas y temáticas, identifican rápidamente la obra de un cineasta que ha colocado el cine vietnamita en el circuito internacional, y aporta un modo casi único, inundado de

sensaciones, con cada una de sus películas.

Nacido en Danan en 1962, Tran Anh Hung vive en París desde los doce años y encontró en Francia el camino abierto para desarrollar su carrera, a partir de que Christophe Rossignon le produjera su segundo cortometraje, **La pierre de l'attente** (1991), para Lazenec. Una colaboración que se extiende hasta hoy, y que forma par-

te de la constancia que Tran Anh Hung ha mostrado hasta ahora para acometer sus obras: un equipo con muy pocas variaciones a lo largo de los dos cortos y los tres largometrajes, para crear un lenguaje muy definido y estilizado. El músico Ton-That Tiet, el director de fotografía Benoît Delhomme en los dos primeros filmes y Mark Lee en el tercero, el decorador Benoît Barouh, incorporado en **Cyclo** (*Xích Lô / Cyclo*, 1995), y sobre todo la actriz (y su esposa) Tran Nu Yên-Khê, que ha protagonizado sus cinco títulos, han contribuido a traducir en imágenes y sonidos el poderoso mundo de sensaciones que el director vietnamita quiere transmitir.

Hasta su llegada a Cannes en 1993, cuando se llevó la Cámara de Oro por **El olor de la papaya verde** (*Mùi Du Du Xanh / L'odeur de la papaye verte*, 1992), el cine de Vietnam apenas tenía cabida en Occidente. Ahora Tran Anh Hung es su máxima cabeza visible, después de lograr también el León de





Venecia con **Cyclo**, mientras otros cineastas como Tony Bui, con **Tres estaciones** (*Three Seasons*, 1999), empiezan a tener una notable distribución en Europa.

Cuando Tran Anh Hung presentó en Cannes su tercer largometraje, **Pleno verano**, en un pase a las tres de la tarde y en la penúltima jornada del Festival, advirtió al público que, siendo la hora de la siesta, quizá alguien tuviera la tentación de echar una cabezadita durante la proyección. Pero ase-

guró que no sólo no le importaba si alguien lo hacía, sino que le parecía muy bien. Porque la siesta, el descanso, ese momento en el que los pensamientos y los sueños se confunden y el estado de duermevela que provoca unas sensaciones de rara intensidad, es uno de los temas de la película. Y de todo el cine de Tran Anh Hung. Los cuerpos tumbados, la inmovilidad, un momento de quietud en el que el tiempo parece detenerse, son materiales con los que el cineasta trabaja con más

intensidad que la historia que va a contar. Porque en su cine el hilo argumental es sólo un esqueleto para sostener el cuerpo sensual, acariciante, vivo y colorista de sus películas. Los objetos, la luz, los cuidadísimos encuadres, los movimientos de los actores, sus miradas, la comida, la vegetación que todo lo invade, el verde de la clorofila, las telas y las texturas de una pared de cáñamo, el sonido de la vida cotidiana en el exterior, la melancolía de una canción, no forman simplemente un entorno decorativo, sino que constituyen la esencia misma de lo que se está contando. Tanto es así que Tran Anh Hung puede llegar a crear confusión en el espectador con algunos detalles de la historia escondidos bajo esa exuberancia formal, esa construcción apabullante de armonía y belleza, en la que envuelve los acontecimientos.

En el cine del japonés Yasujiro Ozu se pueden encontrar algunos de los referentes de Tran Anh Hung: el tejido de rafia que servía como fondo para los títulos de



Cyclo



Cyclo

crédito de muchas de las películas de Ozu, su exquisita disposición de los objetos y la utilización de la profundidad de campo -véase el plano de las dos botellas en el puerto de **La hierba errante** (*Ukigusa*, 1959)- o la disposición de la cámara como un observador de la intimidad entre las estancias de la vivienda, diseñando un juego de líneas verticales y horizontales, encuadres sobre encuadres, que crean un sugerente ambiente estético y anímico. Porque el cine de Tran Anh Hung trata de definir estados de ánimo de unos pocos personajes, y de sus relaciones calladas. Desde el modo en que se despiden cada mañana los dos hermanos en **Pleno verano** mientras suena "Pale Blue Eyes" de Velvet Underground o "Coney Island Baby" de Lou Reed, al apesadumbrado y melancólico gángster de **Cyclo**, el Poeta, poderoso contrastado anímico y estético en un entorno de total violencia.

Ese ambiente de enorme belleza plástica, incluso para retratar la

violencia, que algunos tachan injustamente de esteticista, contiene buena parte del cuerpo narrativo de las historias que escribe el propio Tran Anh Hung. En el corto **La femme mariée de Nam Xuong**, una madre descubre el modo de acallar al niño que llora incesantemente por la ausencia del padre que se ha ido a la guerra: en la austeridad de su hogar, una sábana blanca y un candil le sirven para crear una sombra de sí misma, y provocar en el niño la ilusión de que el padre y la madre están junto a él. La figura del padre que desaparece durante un tiempo en el hogar es una constante casi traumática en el cine de Tran Anh Hung. Reaparece en el segundo corto, también basado en una leyenda vietnamita que cuenta cómo un hombre descubre que su esposa es en realidad su hermana (un detalle minimalista, muy del gusto del director, desencadena el drama: una cicatriz en el cuello de la chica) y se hace a la mar huyendo de la terrible verdad. En **El olor de la papaya verde** una mu-

jer sufre en silencio las continuas fugas del marido, con el dinero ahorrado por ella, al que recibe sumisamente a la vuelta. También una de las hermanas de **Pleno verano** sufre este tipo de abandono. La ausencia de los padres, refuerza la relación entre las hermanas, de forma equivalente a como el protagonista de **Cyclo** encontraba en el poeta un sustitutivo del progenitor fallecido en un accidente.

Aunque **El olor de la papaya verde** fue rodada en Francia, está hablada en vietnamita, situada en el Saigón de los años 50 e inundada de tradiciones, rituales y comportamientos propios del país de origen del cineasta. La historia se desarrolla en dos partes: la niña que va del campo a la ciudad para servir en una casa donde aprende los rituales de su trabajo y descubre algunas de las amarguras de la vida; y la adolescente, diez años después, que pasa a trabajar para el hombre que una vez vio fugazmente en la casa de su niñez, y encuentra con él el amor. Tran

Anh Hung recreó en estudio una compleja construcción de corte tradicional hecha a la medida de su sentido de la intimidad, en la que las estancias se interrelacionan a través de paneles, biombos y celosías entre los que la cámara se mueve como observadora activa y se va empapando de las emociones calladas que habitan ese espacio, y que van calando en la niña protagonista. El ambiente familiar está plagado de secretos: el altar montado por la abuela con fotos del marido perdido en la guerra; el sufrimiento en silencio de la esposa que permite las largas ausencias del marido; la crueldad infantil del niño que le hace la vida imposible a la pequeña sirvienta. Los vegetales, los insectos, los colores, la preparación de la comida, forman parte del ritual de símbolos creado por Tran Anh Hung, que traslada a la papaya, y al suave corte de su piel, el modo en que Mui va ahondando en las esencias de la vida, hasta encontrar el grano interior que la deja asombrada: el hombre que le enseña a leer y con el que encontrará un lenguaje común, el pia-

nista que viene a representar también la influencia de la cultura occidental en el arte de Tran Anh Hung.

Cyclo contiene dos referencias al cine europeo que parecen más fortuitas y anecdóticas que buscadas. Al chico protagonista, que lleva por nombre el del vehículo que le sirve para realizar su trabajo, la bicicleta con carrito en la que desplaza viajeros y objetos, le roban su herramienta de trabajo, por lo que con precipitación ha sido calificado el film como una versión vietnamita y violenta de **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio De Sica. Además, la pintura azul con la que el chico se cubre el rostro al final de su descenso a la violencia y el envilecimiento, remite, aunque sólo estéticamente, al Jean-Paul Belmondo de **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*, 1964), de Jean-Luc Godard. De nuevo Tran Anh Hung presenta la pérdida de inocencia de un adolescente en un entorno familiar. Pero esta vez el proceso es mucho más brutal. El cineasta logró permiso para rodar

en las calles de Ho Chi Minh (Saigón), aunque su visión no iba a ser amable. Entre el ruido, el calor y la continua circulación de gentes y vehículos existe una violencia latente que el chico conocerá en su intento de conseguir dinero para recuperar su vehículo. Una violencia que Tran Anh Hung incorpora a su personal estética sin renunciar a ninguno de sus presupuestos: la acción se representa en gestos secos y mínimos, digamos que en el polo opuesto de un Tarantino. Tran Anh Hung no concede ninguna capacidad de fascinación al crimen (el Poeta es por definición un gángster desplazado, la prostitución aparece como un ritual tan callado como doloroso), aunque también su representación se acomode a los personales códigos estéticos del cineasta. La sensualidad de sus imágenes, el poder de la luz exterior vista desde los interiores, los objetos perfectamente dispuestos, siguen ahí, pero el efecto que producen se adecúa a la voluntad de representar una sociedad sin salida para espíritus sensibles. Una sociedad herida por una gue-



Pleno verano



rra que está siempre en el subconsciente de Tran Anh Hung, quien quiso contagiarse del modo pausado, desprovisto de dramatismo y acritud, casi amable, con que unas ancianas le contaron algunos tremendos episodios que vivieron en la guerra.

Pleno verano recupera, y lleva al extremo, la placidez y la belleza formal de **El olor de la papaya verde**. Aquí el cine de Tran Anh Hung se vuelve aún más contemplativo en busca de ese territorio en el que los recuerdos inaprensibles, los olores que obligan a rememorar en un instante sensaciones indescriptibles, se

hacen dueños del relato y dejan en segundo plano las relaciones y explicaciones de los personajes, que resultan algo confusas. Pero el poder de las imágenes y los sonidos de Tran Anh Hung, absolutamente comprometido con la idea de que un cineasta se tiene que expresar a través de las imágenes y no de la palabra dicha, es fascinante, hipnótico y seductor como pocos cineastas logran. El verde de la clorofila lo inunda todo, el calor y la pereza del verano son palpables, y la quietud en los gestos y los susurros que transmiten secretos largamente silenciados crean un ambiente único. La fusión de lo

tradicional y lo contemporáneo, en la estética y en los problemas narrados, se corresponde con la magistral utilización de la música: por un lado las preciosas melodías vietnamitas de Trinh Cong Son, y por otro lado las canciones de Lou Reed y The Velvet Underground, o la emocionante pesadumbre del "Soaps" de Arab Strap. Si Radiohead y su "Creep" cortaban como un cuchillo y bañaban de desesperación la vivencia de **Cyclo**, las canciones elegidas para **Pleno verano**, con su diversidad, describen un itinerario emocional tremendamente compacto. Y demuestran, una vez más, que Tran Anh Hung es un tipo con un gusto exquisito.