

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
El tiempo que resbala

Autor/es:
Alonso García, Luis

Citar como:
Alonso García, L. (2001). El tiempo que resbala. La madriguera. (39):64-65.

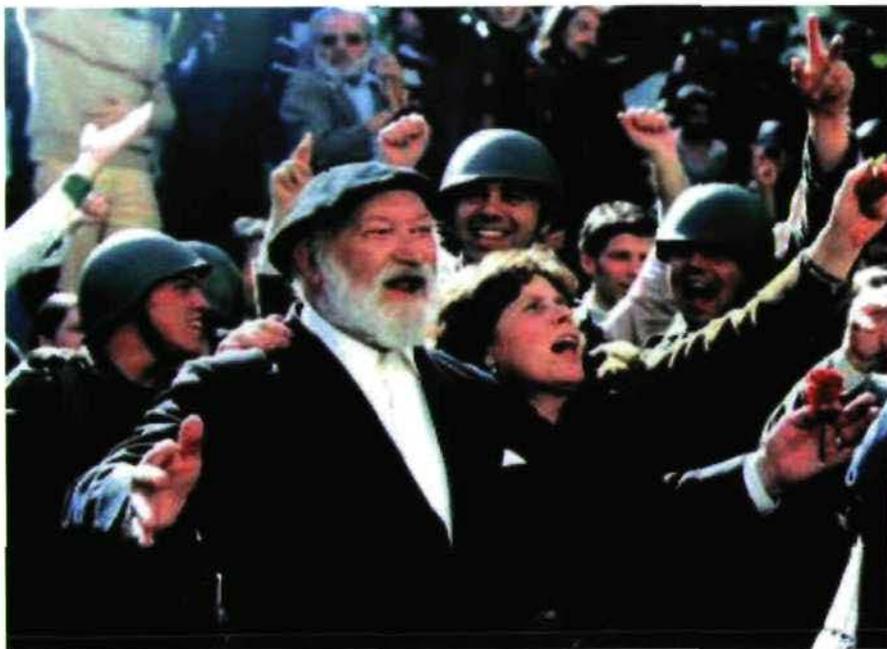
Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41981>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:





El tiempo que resbala

À la verticale de l'été

Pleno Verano

Tran Anh Hung

Francia / Vietnam, 2000

durante tanto tiempo contenidas. Como botón de muestra, el avanzar de un grupo de mujeres que gritan "Libertade sexual" y "Os homens a cozinha". Otro acierto reside en la insólita mirada que extiende Medeiros sobre Lisboa, al seleccionar los lugares más emblemáticos de la ciudad como caja de resonancia de los hechos históricos. Así, el espacio del poder por excelencia, la plaza del Terreiro do Paço vacía de gente y tomada por los tanques; la fachada del antiguo convento do Carmo, guarida del dictador; la subida al Castelo S. Jorge pasando por la Sé Velha y el Mirador de Santa Luzia, en cuya cuesta las tanquetas militares se paran ante un semáforo en rojo, sinécdote del respetuoso tono en que se produjo el pacífico golpe; las tortuosas calles escalonadas del barrio de Alfama, la vieja judería; o los entrañables tranvías ("os eléctricos") que suben y bajan las numerosas colinas de la antigua Olisippo.

Lo más inconsistente del film es el hilo argumental de ficción que superpone a la trama histórica, un cuadrángulo amoroso

que subraya el lirismo de la llamada Revolución de los Claveles.

Stefano Accorsi encarna al capitán Maia, el joven idealista y héroe del film, cuyas convicciones se imponen al cínico escepticismo de su superior, el comandante Gervasio que interpreta Joaquim de Almeida. Los breves diálogos entre ambos personajes, son los únicos pasajes donde aflora alguna reflexión sobre los motivos de la lucha. Porque *Capitães de abril* no va más allá de una exposición de los hechos sin plantear otros interrogantes ni hurgar en las condiciones sociales del país. Ahora bien, al menos muestra cómo Portugal admitió y asumió críticamente los desastres de su pasado, incluido el genocidio colonial, un reconocimiento que es la única vía para construir una democracia sin fisuras. Y ello desde el propio estamento militar, algo impensable en nuestro país. Sin la vacuna de este reconocimiento, los atropellos contra la memoria histórica perpetúan las mentiras y legitiman la injusticia.

Pau Martínez

En 1997, pocos meses antes de su fallecimiento, César Simón, uno de los más destacados poetas de las últimas décadas, veía publicado *Perros ahorcados*, un texto que, concebido a modo de diario, había sido elaborado entre los meses de marzo y agosto de 1994. Combinando el aforismo, la poesía, la prosa y la metafísica increíble de un "templo sin dioses", *Perros ahorcados* —al igual que sucederá con su libro póstumo *En nombre de nada*— rehuye cualquier tipo de teorización, dado que lo que intenta es comunicar experiencias antes que ideas. Debido a ello, el discurso desarrollado condensa la presencia tenaz del silencio y de lo incomunicable, es decir, de lo que sólo callado puede ser percibido. El propio poeta escribirá al respecto: "De lo que quisiera dejar constancia es de los momentos dispersos, enormes, en que no sucede nada. Nada, excepto lo fundamental: la sensación de vivir [...] Todo lo que se *hace* es para algunos la vida. Para otros, la vida es este saber que se vive".

Sin temor a caer en reduccionismo alguno, se puede señalar que la escritura de César Simón dota de significación al espacio que se extiende entre la quietud y la ausencia, entre la respiración y el silencio, un espacio que —ajeno a palabras e ideas— cobra especial protagonismo en el último film de Tran

Anh Hung, un film que actúa no sólo como paráfrasis visual de lo apuntado anteriormente, sino como austera y minimalizadora glosa a través de la cual las imágenes –rebosantes de olores y sabores, de humedad y calor– relatan la nada que transcurre, esa vida callada, llena de ritos profanos y de repetidos ritmos que no por inaudibles resultan menos sonoros: el despertador que suena y es apagado, el hermano que se levanta, la música que se escucha, la pereza que dulce se ciñe sobre el somnoliento rostro de la joven hermana, los ejercicios matutinos de gimnasia y tai-chi, el latente erotismo de un incesto impensable, el desayuno compartido...

Ante el predominio de una mirada maltratada por la videopatía de la acción y del espectáculo, *Pleno verano* plantea un cine en el que el tiempo no desea ir con los tiempos. Un cine para el que las imágenes no son coartada de voracidad, sino reflejo de una veracidad destinada a mostrar cómo un relato puede ser construido con historias sencillas, con ritmos que se acompañan y armonizan, con silencios que se respiran, con horas que se dilatan, con sentimientos que se intuyen y con cámaras que –incapaces de perseguir y acosar a los actores– prolongan sus miradas. Un cine, en definitiva, en el que las imágenes surgen morosas e inmóviles en su propio desarrollo, al igual que esas horas de las tardes estivales en las que nada sucede, nada salvo lo fundamental: el resbalar del tiempo y de los sonidos, el acaecer de la luz que por las persianas bajadas se filtra, el dormitar de las palabras que sin decir quedan.

Las relaciones de tres hermanas con sus respectivas parejas –esposos, amante y hermano–, sus titubeos, dudas y deseos, así como la persistencia

del incontrovertible referente matrimonial de la ya desaparecida –aunque todavía venerada– pareja paterna, sirven de pretexto argumental para la escenificación de un transcurrir en el que los personajes más que someter el tiempo de la mirada filmica a las necesidades del relato, contaminan ese relato con el del propio devenir cinematográfico. De este modo, lo que la película narra no es tanto una historia de afinidades y discrepancias sentimentales que se desarrollan en el interior de un microcosmos del Hanoi contemporáneo, como la constatación de un tiempo –de una mirada, si se prefiere– que transforma el espacio en una actitud. Una actitud a través de la cual se relata la construcción de un mirar no compulsivo, la presencia de un erotismo no explícito, la posibilidad de una inocencia visual y ética.

Tran Anh Hung comentaba que durante el rodaje “todos los actores admitieron encontrar aspectos de sus propias vidas en sus papeles o en el papel

que algún otro interpretaba”. Y añadía, redundando en la constante ósmosis establecida entre realidad y ficción: “Así fue hecha la película, con la permanente sonrisa traviesa de algo dejado por decir”.

Debido a ello, debido a esa voluntad por no decir todo lo que puede ser dicho y que, en verdad, resulta indecible, *Pleno verano* ofrece un recorrido visual –y también sonoro– por esa “vida impalpable” que César Simón deseaba atrapar con sus palabras, una vida que aquí –en el film– transcurre paradójicamente detenida en medio de largos planos, demorándose con el humo de un cigarrillo que se desvanece en el aire, postergándose con la contumaz lluvia que encharca las calles, rezagándose con los desconchados de una desnuda pared que pintada de rojo y de verde ilumina la desazón. La desazón de un vivir que, a veces, también es hermoso. Aunque naufrague en la nada.

David Pérez

