

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:  
Cyclo

Autor/es:  
Fernández, Alexandre; Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:  
Fernández, A.; Lomillos, MÁ. (1996). Cyclo. Banda aparte. (5):67-70.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42190>

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:



Un hogar destrozado por la muerte de un hijo. Una casa violada en su máxima intimidad por numerosas cadenas de televisión. Cientos de focos que queman salvajemente las paredes de la fachada. La viuda, Suzanne, enchufada siempre a su propia realidad, resurge radiante de vitalidad. Toda la secuencia es una versión cósmica de la resurrección de Norma Desmond en **El crepúsculo de los dioses** (Sunset Boulevard, 1949) de Billy Wilder.

Fiel al modelo clásico de "femme fatale", Suzanne comete paradójicamente su error: en un acto esquizoide hace que en el entierro suene una canción que es toda una confesión: "All by myself" (todo fue por mi culpa) de Eric Carmen. Janice declara: "Desde ese momento supe que se había deshecho de él".

En su último acto público, ofuscada por el esplendor glamouroso de una orquesta de luces, comunica: "Larry era adicto a la droga. Russell y Jimmy se la proporcionaban. Debió ser un ajuste de cuentas". Sumergida en su paradoja, había olvidado que su difunto marido pertenecía a uno de los pilares de Italo-América: la familia Maretto, posiblemente relacionada con la mafia. Para ellos, eliminado de manera visceral el elemento básico del crimen (la televisión), basta con actuar pulcramente: una simple llamada telefónica, un esmerado menú para entretener a la policía y una tumba de hielo hecha a medida.

Que el creador de **Videodrome** (1982), disfrazado de director de importante cadena televisiva asuma el papel de verdugo, conduciendo a Suzanne fuera de campo y, sustituyendo un crudo atentado mafioso por unos silenciosos parajes nevados, no resulta sorprendente si recordamos que este director canadiense es quien mejor ha plasmado el terror estadounidense a la pornografía y la crueldad de las "snuff movies". Janice, en cínico y purificador baile, patina satisfecha sobre la impoluta faz de Suzanne en una laguna glacial, mientras Donovan anuncia que acabó "la temporada de la bruja".

NOTA: 1. "El ideal televisivo ya no es aportar información al ojo. Es substituir a este órgano de la percepción y convertirse en ortopedia natural del ojo, en su prótesis substitutiva". Del artículo **La mirada mass-mediática: la percepción por el atajo** de Pere Salabert, incluido en el libro: **¿Qué miras?**, Andreu López Blasco Ed. Valencia, 1991.

## CYCLO - TRAN ANH HUNG (CYCLO, VIETNAM-FRANCIA, 1995)

### EL CICLO DE LA VIOLENCIA, LA CULPA Y LA REDENCIÓN

*Alexandre Fernández - Miguel Ángel Lomillos*

**Cyclo**, la segunda película del joven cineasta vietnamita afincado en París, Tran Anh Hung, retoma el interés por la realidad de su país de origen. Al sofisticado ejercicio visual de **El olor de la papaya verde** (1993), sugeridor de atmósferas y sentidos como los que alude el propio título, le sucede ahora un proyecto más arriesgado que combina objetividad y estilización, realismo y poesía.

Los primeros quince minutos de **Cyclo** funcionan como una especie de prólogo que en un tono verista nos muestra el devenir cotidiano de la familia del ciclista, una

tickets

como tantas de las que pueblan los barrios humildes de Ho Chi Minh City. Con su fuerte poder de presencia y autenticidad, las imágenes constatan que la vida del ciclista y su familia -las dos hermanas y el abuelo- se resume al trabajo diario y absorbente. En un registro documental más próximo a los nuevos cines de los '60 que al neorealismo, la cámara captura el movimiento continuo de las personas en las calles de la ciudad y plasma con detalle el trabajo digno pero físicamente extenuante de los personajes.

La dinámica del trabajo manual, asociado a un posicionamiento de dignidad y fortaleza, es una actividad que el cine y la fotografía, por su propia especificidad, captan con asombrosa autenticidad. Por poner dos ejemplos, casi tomados al azar, podemos citar el film del japonés Kaneto Shindo **La isla desnuda (Hadaka no shima, 1964)** o los recientes reportajes del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado sobre el universo de los trabajadores manuales en los cinco continentes.

Sin embargo, esta celebración de la laboriosidad no es el leit-motiv de **Cyclo**, sino únicamente el trasfondo moral para su punto de arranque. Pues justamente este prólogo se da por finalizado cuando le roban al ciclista su instrumento de trabajo (no por obvia podemos dejar de mencionar la referencia a **Ladrón de bicicletas** de Vittorio de Sica). A partir de este momento su vida sufre una transformación radical y, análogamente, la manera de narrar gana nuevos e inesperados contornos.

Tras el robo de la bicicleta, el ciclista deja el mundo del trabajo y empieza a conocer el mundo de la violencia y del crimen. En este universo transita un personaje enigmático, el Poeta, un proxeneta que dirige una banda de maleantes. Este personaje, de inequívoca coloración trágica, se impone ahora como eje central de la narrativa, a la que imprime una tonalidad simbólica que rompe el predominio realista del comienzo pero sin agotarlo por completo (las imágenes en estilo documental seguirán apareciendo a lo largo del film como veremos más adelante).

El Poeta vive dominado por la angustia existencial entre la inocencia perdida y su presente de destrucción y crueldad. La fascinación que siente por el espíritu noble que demuestran el ciclista y su hermana en el trabajo -sinónimo de vida digna- es también el acicate o el reverso que espolea su dilaceración interna. Se inicia así un juego de perversión física y moral sin aparente vuelta de hoja: induce al crimen al ciclista y a la prostitución a la hermana.

En su fijación al pasado, el Poeta rememora imágenes y sensaciones de la infancia, vista como el paraíso irremediamente perdido. Una parte de estos recuerdos se manifiesta a través de sus poemas, preferidos siempre en voz en off. En uno de ellos, el Poeta explícita la fuente de su angustia: "No he olvidado mi deuda con los orígenes y sigo errando por el mundo". No obstante, los tormentos del Poeta se definen con más riqueza en la aproximación simbólica que se establece entre los ritos de purificación y la noción de juego como pura actividad lúdica. Así se hace por ejemplo en los planos dispersos que muestran a unos niños lavándose y jugando con agua en la calle -planos no diegéticos descritos con talante documental-. También se muestra en la secuencia donde las tres prostitutas se divierten lanzándose agua unas a otras, o en otra donde un cliente lava ceremoniosamente los pies de la prostituta o en la escena, casi al final de la película, en que el Poeta lava los cabellos de la hermana del ciclista.

Gesto purificador, pero también lúdico, la ablución reitera la pureza y la inocencia tan ansiadas por el Poeta y que sólo puede alcanzar, revisitando su infancia, a través

del recuerdo y la nostalgia.

En este sentido, la conexión simbólica entre pureza y juego también se apoya en otro tipo de escenas infantiles como la que muestra a unos niños en el colegio cantando canciones tradicionales, rodada con el mismo registro realista que en el prólogo. En ellas se insertan imágenes extradiegéticas y discontinuas, a la manera de Godard, que sugieren la subjetividad atormentada del Poeta (es el caso de la sucesión de planos frontales de niños que cierran los ojos). Al combinar la mirada documental con una mise-en-scene estilizada que amplifica y contextualiza el impacto de la violencia y la sordidez del mundo del Poeta, aquella se contamina de ésta potencializando los sentidos y ambigüedades del texto.

El registro documental también ayuda a caracterizar

el opresivo ambiente donde se desarrolla la ficción, tanto en los interiores naturales (la casa-reclusión del ciclista, el prostíbulo, el matadero, etc) como en los exteriores de la ciudad y sus calles bulliciosas, siempre repletas de gente en movimiento y en las que se consigue preservar la espontaneidad gestual de las personas anónimas (Hung do dudó en emplear procedimientos habituales entre los documentalistas, sobre todo la cámara escondida).

El descenso a los infiernos del ciclista es un viaje de ida y vuelta que, frustrando primero el suicidio, propiciará después la redención. Entre estos dos movimientos aparece la estilización, impregnada de simbología religiosa en la aproximación entre juego y purificación, en el significado de los colores intensos y de los gestos hieráticos, en el carácter ritual de los cuerpos pintados, en la representación de los suicidios como expresión límite y plena de dramaticidad. La depurada simbiosis que se da en la composición de las imágenes entre fisicidad documental y estilización plástica irradia sus correspondencias en las compulsivas mezclas de los fluidos que se adhieren al cuerpo: agua (abluciones, lluvia), sudor (ambiente, tensión interna), pintura (juego, ritual), sangre (violencia, tragicidad). Estos elementos ejemplifican el periplo de los personajes (el Ciclista, el Poeta, la Hermana), pero sintomáticamente confluyen en una escena clave: cuando la patrona, en un gesto de **Pietà**, toma en sus brazos a su hijo muerto.



Cyclo (1995)

Acorde a la tónica febril que el Poeta impone al relato, los movimientos de cámara y los cortes en el montaje son rápidos y nerviosos. Se pasa sin gradaciones del plano-secuencia lento (que dota de cierta gravedad solemne a la figura del poeta y contempla con respeto la ingenuidad del ciclista, la hermana y los niños) a la oscilación brusca de la cámara en mano. Parecida intención de ruptura con el realismo se da en la escena del enfrentamiento entre las dos bandas rivales, donde un silencio profundo y fluctuante intensifica el cariz dramático y ritual de la violencia.

Esta secuencia marca el punto de inflexión en la trayectoria del ciclista. Durante la pelea callejera un hecho accidental provoca la muerte de otro ciclista y esto le hace recordar la muerte de su padre, transmisor de los valores positivos de esta profesión cada vez más expuesta a la violencia y degradación social. Inmediatamente corre a ajustar cuentas con el ladrón que le robó la bicicleta. La tentativa de suicidio, poco después, se ofrece como una experiencia de “muerte simbólica” a través de un proceso ritual de liberación y expiación de culpas. El gesto autodestructivo fracasa pero cumple su función de metamorfosis y renovación: el pez que se introduce en la boca como método de asfixia representa un símbolo religioso de “resurrección”. En este caso se opone a la lagartija que el muchacho hubo de colocarse entre los labios como rito pagano de iniciación para ingresar en la cuadrilla del Poeta (“la lagartija en la boca del ciclista es una iconografía del mal, vuelve su rostro extraño como el del diablo”, dice Hung).

El proceso de regeneración del ciclista se inserta en un movimiento final más amplio, resultado de una espiral creciente que se resuelve según la simbología trágica occidental (dinámica catástrofe/catarsis): la muerte por accidente del hijo retrasado de la patrona, acción simultánea a la intentona suicida del ciclista (la pintura corporal permite el vínculo y connota dos matices diferentes de inocencia: en uno, la muerte le sobrevive en pleno abandono de su juego, pintándose el cuerpo de amarillo; el otro realiza su gesto sacrificial untándose el cuerpo de azul), el proceso de sustitución que genera en la madre/patrona (pasa de repudiar al ciclista a aceptarlo como hijo) y, finalmente, el destino trágico invariablemente sellado en la figura del Poeta.

En este último caso la forma ritual de violencia se traba con la aparatosa muerte que el Poeta profiere, asestando navajazos a diestro y siniestro como queriendo expiar su propia caída irreversible, contra el único cliente de la hermana del ciclista que no osó respetar su virginidad, valor supremo de una inocencia que el propio Poeta expuso al riesgo. Acto seguido, el Poeta se suicida prendiendo fuego a su apartamento, su único y definitivo ritual de purificación. El suicidio viene precedido por un poema en voz en off que habla del anhelado reencuentro con el padre. Si en el caso del ciclista la figura paterna fue el motivo impulsor de su transformación, en la del Poeta expresa la fatalidad del imposible deseo de reconciliación con el padre, emblema del fracaso que apunta hacia una salvación que pasa necesariamente por el aniquilamiento.

La última secuencia del film retoma la inspiración documental del prólogo confirmando el equilibrio reencontrado de la familia del ciclista que pasea apaciblemente, montada en el carrito de la bicicleta, por las calles de la ciudad. Sin embargo, proyéctase un elemento desestabilizador a partir del punto de vista de la cámara que, en plano aéreo, sugiere el desequilibrio social mostrando una lujosa mansión, atalayada como un islote amurallado, en medio de la hormigueante capital vietnamita.