



Rosetta

1999, Bélgica,

“No veo diferencia, escribe Paul Celan a Hans Bender, entre un apretón de manos y un poema.” Esta cita abre un texto de Lévinas consagrado a Paul Celan. Me gustaría que consiguiésemos hacer un filme que sea un apretón de manos.

L. D.

D y G: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne ; **Pr :** Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Laurent Pétin, Michèle Pétin, Arlette Zylberberg, Les Films de Fleuve, CNC, RTBF y otras; **F :** Alain Marcoen; **M:** Jean-Pierre Cocco; **A :** Émilie Dequenne, Fabrizio Rongione, Anne Yernaux, Olivier Gourmet, Bernard Marbaix, Frédéric Bodson, Florian Delain,
Color, 95 min. DCP

Uno de los problemas de la crítica contemporánea es su corta memoria y su ausencia de respiro reflexivo a la hora de determinar el valor de las obras de arte, cinematográficas o no. Sin duda este doble asunto ha afectado al pensamiento crítico sobre las imágenes en movimiento desde que el cine es cine. Pero no cabe duda que en la era de Internet y las mal llamadas “redes sociales” el tiempo parece haberse acelerado y el gusto, siempre mutante por definición, está produciendo una relativización de las elecciones como nunca había sucedido.

Estos lugares comunes vienen a cuento de que siempre he tenido la sensación de que sectores muy amplios de la crítica cinematográfica han tenido problemas para ubicar dónde residen las principales razones de interés sobre las que fundar un acercamiento sin prejuicios al cine firmado por los Hermanos Dardenne.¹ Es verdad que su obra posterior a 1995 ha gozado de un amplio reconocimiento mundial sobre todo a partir de su inclusión repetida de sus películas en el palmarés del Festival de Cannes.² Reconocimiento que alcanzó un ápice incluso entre los sectores más progresistas de los escritores cinematográficos norteamericanos, entre los que ha jugado un papel destacado Jonathan Rosenbaum con su calurosa acogida a *Rosetta* con motivo de su estreno en los USA. Pero me parece intuir que, a la hora de la verdad, su trabajo siempre ha sido considerado como marginal con relación a los caminos supuestamente más avanzados en términos creativos transitados por el cine apadrinado por la crítica más exigente. Un doble ejemplo (todo lo anecdótico que se quiera) puede ilustrar este problema.

En Febrero de 2010, siguiendo una tendencia mundial, una importante revista cinematográfica española convocó a un total de veintiún críticos nacionales a seleccionar los “mejores filmes de la década”. Solo un crítico destacó un filme de los Dardenne para formar parte de esa selecta lista (se trataba de *El hijo / Le fils*, 2002). Cuando diez años después la misma revista volvió a convocar a la crítica esta vez para elegir las películas más notables de la segunda década del siglo XXI, ni una sola de las obra de los Hermanos Dardenne realizadas en ese periodo de tiempo consiguió plaza en la lista de las 50 primeras.³ Conviene destacar dos cosas: la primera, que esta vez el panorama abarcaba la opinión de nada menos que 134 críticos, tanto españoles como extranjeros; la segunda, que únicamente un estudioso incluyó en su listado no solo un trabajo sino dos de los cineastas que nos ocupan: *Dos días, una noche* (*Deux jours, une nuit*, 2014), seleccionada como mejor película de la década y *El chico de la bicicleta* (*Le gamin au vélo*, 2011) elegida en quinto lugar. Nadie debería sorprenderse de que estemos ante un crítico reincidente. El mismo nombre para el único escritor cinematográfico capaz de fijar su punto de vista sobre los cineastas belgas en las dos encuestas separadas por diez años de distancia.

06.05.2022

Historias de cine (III)

Todo lo anterior, por esquemático que pueda parecer, me parece un buen punto de partida para acercarme a las obras más pregnantes de esta singular

pareja cinematográfica. Aunque solo sea porque me hace pensar hasta qué punto una cierta crítica “culta”, que no vacila en rendirse con armas y bagajes ante cualquier nimiedad venida lo mismo de tierras que de horizonte lejanos, parece mostrar, a la hora de la verdad, una actitud esquiva ante el trabajo de unos cineastas de los que, de un lado se parece reconocer cada filme, pero de otro no se considera que su propuesta estética tenga o pueda tener proyección más allá de su propia obra.⁴ Dicho con otras palabras: para un sector de la crítica cinematográfica que intenta señalar las tendencias por las que transita (¿debe transitar?) lo mejor del cine contemporáneo, el cine de los Dardenne no parece apuntar (o lo hace cada vez menos) caminos a partir de los que pueda tomarse impulso para seguir avanzando en la producción de un cine que, como decía Peter Handke, tenga en cuenta “¿qué cosa de ahora es *materia para el ojo?*”:⁵

Lo que me obliga, yendo directamente al grano, a plantear algunas dudas en torno al papel que juegan en la evaluación del cine de los Dardenne determinados aspectos que planean sobre el mismo cuando se afrontan sus películas.

Quizás la primera afirmación que conviene discutir es la que encuadra el trabajo cinematográfico de los hermanos belgas en lo que suele conocerse como “cine social”, entendiendo bajo esta denominación todo aquel que tiende a reducir el comportamiento de sus personajes a sus determinaciones sociales. O si quiere decirlo mediante un sencillo ejemplo comparativo acercarlo más al territorio frecuentado por un Ken Loach que al visitado por un Aki Kaurismaki. Sostendremos la ausencia de relación, salvo epidérmica, del cine que nos ocupa con la obra del aguerrido cineasta británico, mientras que insistiremos, más allá de sus diferencias, en las afinidades electivas que mantienen sus filmes con los trabajos del cineasta finlandés.⁶ En una entrevista concedida al diario *El periódico* en 2017 con motivo del estreno en España de *La chica desconocida* (*La fille inconnue*, 2016) resumieron en pocas palabras su orientación: “No ondeamos pancartas, ni hacemos discursos. Nuestras películas no son platos precocinados”.

Para resumirla en una afirmación más o menos lapidaria, diré que lo que distingue a los Dardenne del cine de un Loach, reside en que los “problemas” que abruman a sus criaturas no pueden reducirse a las culpas indudables de un insano y malvado estado capitalista que ha transformado su estadio inicial de inocencia en una situación de brutal exclusión social y que una generalización de este tipo está bien lejos de su manera de entender los problemas de la vida en sociedad.⁷ Por el contrario, como sucede con los trabajos del artista finlandés su cine, no se llama a engaño sobre el hecho de que la vida no solo es complicada para las “pobres gentes” sino que, por razones de todo tipo, lo más probable es que estas salgan derrotadas en su lucha contra la exclusión y el mal. Si en Kaurismaki, contra todo pronóstico, sus irreductibles personajes consiguen abrirse paso en la selva oscura del capitalismo desenfundado en el que vivimos inmersos, no es porque de esta manera se pretenda “documentar” el resultado de este tipo de luchas (pienso en las ejemplares *Nubes pasajeras* o *El Havre*, sin ir más lejos) sino que pese a ser consciente de que en la vida real las luchas de los oprimidos están, casi siempre, condenadas al fracaso, en el arte (esa práctica que en palabras de Luc Dardenne siempre parece “llegar tarde” a su cita) es posible elevar “monumentos” imperecederos a esos resistentes incansables.

Como en el caso de Kaurismaki, el cine de los hermanos Dardenne puede contemplarse bajo este prisma, como un arte celebratorio de la resistencia (baste recordar la frase que cierra la peripecia de la protagonista “derrotada” de *Dos días, una noche*: “Pero al menos hemos luchado”). De tal manera que su cine no debe ser juzgado únicamente desde la perspectiva obvia de su patente refinamiento técnico sino desde un punto de vista que permita apreciar la manera en que la obra de arte puede “contribuir a incrementar nuestras menudadas reservas de inteligencia moral”, por decirlo con la clarividente fórmu-

la acuñada por George Steiner.⁸ No se persigue, por tanto, un efecto político basado en la generalización tranquilizadora que busca un adoctrinamiento directo. Por el contrario se practica un arte de lo concreto, que intenta hacer ver el dolor particular y extraer del mismo una toma de postura ética (volveré de inmediato sobre este tema central) haciendo suya las palabras arriba señaladas por Paul Celan cuando afirmaba que no veía diferencia entre un poema y un apretón de manos (clara formulación avanzada por un poeta considerado por muchos como “oscuro” y “opaco”).⁹

Relacionado con esa catalogación limitadora de tratarse de un cine social, para algunos escritores cinematográficos estaríamos ante un “triste cine de la miseria”, un “cine social triste”. Esta afirmación que intenta confinar en un gueto genérico el cine de los Dardenne es impugnada por los hermanos de manera frontal: en primer lugar, insistiendo en su ausencia de miedo a extraer los materiales de sus películas “de lo que la realidad muestra de más sórdido”. Y yendo un paso más lejos no solo no niegan esa caracterización sino que la profundizan: “efectivamente lo es [un cine de la miseria]. Testimonia acerca de la miseria económica unida a la miseria de la condición humana”.¹⁰ Lo que no impide su conciencia de que uno de los peligros que acechan a un cine que nada en estas aguas es caer en la tentación en la que se sumergen muchos cineastas demasiado ingenuos: convertir su inmersión en estos territorios pantanosos en una mera “visita guiada” a los mismos.

El segundo aspecto que distancia a determinada crítica del cine de los Dardenne está vinculado con el anterior aunque se sitúe en un nivel aparentemente distinto. En su perceptiva reseña de *Rosetta* publicada con motivo del estreno en los USA del filme, Jonathan Rosenbaum¹¹ se hizo eco del reproche de no ser brechtiano que algunos críticos le hacían al filme. Aunque no sea este el mejor lugar para dilucidar en qué sentido debe entenderse el verdadero alcance de una afirmación como esta¹², conviene no perder de vista que al menos desde finales de los años cincuenta del pasado siglo con la emergencia de lo que entonces se denominaron “nuevos cines” y la explosión del fenómeno de la modernidad cinematográfica, la referencia a las ideas de Bertolt Brecht (y de forma más precisa su noción de “distanciamiento”, mejor o peor entendida) se convirtió en el nuevo fetiche para distinguir hasta qué punto los “nuevos filmes” eran no solo “modernos” sino también de “izquierdas”, en la medida en que ambos campos semánticos parecían venir a coincidir en la nueva doxa crítica dominante. El resultado, aunque mi descripción peque por rápida de simplista, fue la producción de toda una serie de obras de arte (el tema desbordó, con amplitud, el territorio del cinema) que hicieron una ley de hierro de “distanciar” al espectador de los acontecimientos que se le mostraban mediante el procedimiento de hacer visible en algún momento del relato cinematográfico la parafernalia (cámara, equipos de rodaje, actores que interpelaban “directamente” al espectador) que hacía posible las imágenes que estaban viendo. Todo ello con el fin de que el público fuera “consciente” (se afirmaba, también muy rápidamente que el llamado cine clásico, ese objeto a deconstruir y a destruir, ocultaba la “verdad” de su producción) del engaño y la ilusión a que se le estaba sometiendo en el cine que hasta entonces venía consumiendo.¹³

Para entrar en harina con rapidez bastará recordar que los Dardenne siempre han manifestado su distancia tanto con el pensamiento brechtiano en relación con la obra de arte como, sobre todo, en su sentido político más amplio. Nada mejor que dejarles que se expliquen ellos mismos:

“Brecht ha escrito que el realismo no consistía en decir cosas verdaderas sino en decir lo que son verdaderamente las cosas. Mientras que sus obras de teatro decían lo que eran verdaderamente las cosas, un prisionero del GULAG recogía hechos, cosas verdaderas que decían que esas obras de teatro decían cosas falsas. Cuando decir lo que son verdaderamente las cosas requiere decir cosas falsas, decir cosas verdaderas se convierte en la forma de decir lo que son verdaderamente las cosas”.¹⁴

Sin embargo el tema ha vuelto una y otra vez a la palestra. Por ejemplo en 2012, coincidiendo con el estreno de *El chico de la bicicleta*, y hablando acerca

de la influencia de Brecht en su trabajo, influencia que reconocen se hace patente en la presencia en su cine de esos “personajes simples, no conscientes políticamente cuya simplicidad les conduce a descubrir la realidad salvaje del capitalismo”, aprovechan para poner los puntos sobre las íes:

“A diferencia de lo que sucede con Brecht, nuestra elección es moral antes que política. La gran diferencia, aunque no busco en ningún caso la comparación, tiene que ver con que Brecht escribía antes del fracaso del comunismo. Él tenía ante sí una Verdad que el espectador tenía que descubrir: la Revolución dando a luz a una sociedad comunista. Y es partiendo de esta idea cuando critica un cierto número de relaciones sociales entre sus personajes. Nosotros, por contra, carecemos de cualquier verdad. Estamos más bien perdidos, en el mundo de hoy. Lo que es menos malo de lo que pueda parecer. Nuestros personajes lo que intentan salvar en este mundo es una cierta moralidad, una cierta idea de la ayuda entre personas, de la fraternidad, de la integridad. Y, además, como dice Lévinas, la moral es económica. Comer, beber, dormir, son bienes primordiales de los que mucha gente carece. Toda la moral parte de ahí: ¿Cómo nos arreglamos con todo esto?”¹⁵

Señalado lo anterior no podemos quedarnos ahí. Por eso conviene recordar que su posición no vacila en señalar lo que mucha crítica que se reclama de izquierdas calla. Y lo hacen cuando señalan sus distancias con el dictamen de Alain Badiou acerca del sentido a través del que debemos evaluar el siglo XX:

“Acabo [Luc Dardenne] de leer *Le siècle* de Alain Badiou. El siglo XX habría sido, para él, el siglo de la ‘pasión por lo real’. De hecho, ha sido el siglo de la ‘pasión por lo imaginario’, de la pasión de la negación de lo real. Pasión por lo imaginario tal ante la que un Boris Pasternak respondiendo a la necesidad de realidad, había escrito lo siguiente en el *Doctor Zhivago*: Y cuando estalló la guerra, sus horrores reales, el peligro real y la amenaza de una muerte real fueron un bien en comparación con el dominio inhumano de la abstracción, y proporcionaron un alivio, estableciendo un límite a la diabólica fuerza de la letra muerta”¹⁶

Para entender mejor este rechazo frontal de los Dardenne de ciertas ilusiones que han desembocado en desastres que todavía se intentan maquillar o cuando menos olvidar, nada mejor que volver a citar el diario de trabajo de Luc Dardenne, en el que me parece el momento en el que el cineasta expresa con mayor claridad (en páginas que rebosan de ella) el punto nodal que funda el pensamiento sobre el que pivota su trabajo:

“Hace mucho tiempo ya. Estaba sentado frente a él, mi profesor. Yo acaba de hablar, él me había escuchado. Me miraba en silencio, daba caladas a su cigarrillo... Me dijo ‘¿Por qué perseveras en pensar el ser humano a partir de su utopía y no de su déficit?’ Pregunta que me rumia desde hace treinta años”¹⁷

Lo que nos coloca ante el giro copernicano que sostiene un cine que sigue reivindicándose como de izquierdas pero que no quiere ceder esa bandera a sus habituales corifeos. Atendamos al hecho de que las utopías son siempre propuestas generales de actividad para la transformación social. Y a que la atención a los déficits que habitan en el hombre apuntan hacia lo particular, lo concreto, a ese terreno en que se construye la ética personal. De ahí que su cine se mueva con la expresa voluntad de escapar de cualquier generalización, habitado por la pasión de lo concreto ¿Y si el gran problema de esos programas de redención de la humanidad que han colonizado el siglo XX es que estuvieran basados en una premisa falsa? Porque en el fondo lo que sostiene toda la prédica política de la izquierda de tradición marxiana es una simple, pero falsa, afirmación: que el ser humano es bueno por naturaleza y que es la vida en sociedad la que le corrompe, como afirmaba Jean-Jacques Rousseau. Convertir semejante afirmación tanto en piedra angular de un sistema filosófico como de la praxis política que puede derivarse del mismo (y el fundamento último de las ideas de un Karl Marx reposa sobre esta premisa) es, como dice el viejo profesor de Luc Dardenne, abismarse en el pensamiento utópico y aceptar que el ser humano es absolutamente moldeable a través la mera reforma de las estructuras sociales hasta alcanzar la forma de un “hom-

bre nuevo” en el que se restauren de una vez para siempre unos supuestos valores originarios pervertidos por la vida en sociedad. Pensar así no puede sino conducir (y así ha sucedido) al fracaso del pensamiento utópico.

Dicho con otras palabras, para los Dardenne el destino de los pobres y los marginados de este mundo no reside solamente (que también) en el combate contra un mal exterior (ese mal en el que los proyectos utópicos recientes no han hecho sino ahondar) encarnado en la Burguesía, el Capitalismo, el Estado. Posición tranquilizadora que desconoce que uno de los grandes temas que acosan a la especie humana tiene que ver con esa dimensión a la que se referían los hermanos cuando se indignaban contra los que querían reducirlos a meros “cineastas sociales”: la miseria humana, entendida en sentido antropológico. Esa que exploraron Dostoyevsky o Kafka. Esa que nos aterra cuando leemos determinadas noticias de ciertas actividades humanas en la prensa diaria. Esa que hace que los hermanos Dardenne busquen en el pensamiento de un filósofo como Emmanuel Lévinas, una manera distinta de acercarse al *otro*, no al *otro* genérico sino al *otro* individual y siempre diferente.

No parece demasiado arriesgado que, curiosamente, las artes visuales (y de manera muy específica el cinematógrafo) estén bien equipadas en su misma materialidad para hacer suya esa dimensión. En el fondo, los Dardenne intentan dar forma cinematográfica a la idea de Lévinas que sostiene que “la ética es una óptica”. En la medida que su cine busca, de forma incansable, que el espectador se vea como *otro*. Su propuesta no es otra que cambiar la idea de que eso que denominamos el “alma” no es para el ser humano *posibilidad de inmortalidad* (ninguna duda sobre este tema) sino *imposibilidad de matar* (al otro). En este sentido el arte dejaría de ser un anti-destino (en la célebre expresión de André Malraux) sino más bien una modalidad de la imposibilidad de matar. Algo que solo se consigue cuando el espectador se ve a sí mismo como otro.

Lo que obliga al artista a pensar de nuevo (muchos cineastas que reivindicaban esta denominación para sí mismos no han pensado en este tema jamás) su relación con los materiales que maneja. Apreciemos como se plantea este problema Luc Dardenne (que ha tomado sobre sus espaldas la carga de explicitar los fundamentos de un trabajo colectivo) para el cual no es posible fabricar imágenes sin preguntarse hasta qué punto la realidad se deja atrapar en la jaula del arte. ¿Se trata de un espacio en el que el mal se fatiga o repone sus fuerzas?¹⁸

“Paradoja contemporánea: la estetización de la realidad exige la desestetización del arte.

¿Por qué personajes que sufren y hacen sufrir? A veces me digo que hay algo sádico en nuestra mirada. A veces me digo que queremos hacer surgir cuerpos vivos, reales, y que el sufrimiento es la confirmación de esta existencia carnal, de esta encarnación. A veces me digo que quizás pensamos que solo los gestos de la gente que sufre pueden dar nacimiento a una historia o quizás que no hay historia sin sufrimiento, sin modificación, cambio, y también (aunque no solamente) sufrimiento. A veces me digo que en el fondo de mí mismo (y de mi hermano también) existe un miedo hacia los humanos que somos, un miedo del mal del que somos capaces, del que yo soy capaz. Quizás sea para exorcizar este miedo por lo que mostramos el trabajo del mal. Es por esto ciertamente... y también por el instante en el que un ser humano escapa al dominio de ese trabajo”.¹⁹

Pero hay más. Es preciso auscultar de forma precisa las motivaciones que subyacen bajo cada elección estilística y narrativa. Detengámonos un instante en este vidrioso territorio:

“Los nazis organizaron un concurso fotográfico cuyo tema era el instante inmediatamente anterior a la muerte. Las fotos se sacaban durante ejecuciones. Todo lo que el hombre puede hacer, lo hará, y en este hombre habitará siempre el artista que verá en ello un desafío formidable a su arte y el teórico que justifique la aventura. (...)

Violencia del cine en relación con la violencia de la realidad. ¿Qué tipo de relación? Esta violencia cinematográfica no es una representación de la violencia de la realidad, no la traspone sobre otra escena, se satisface con ser su doble saturado en violencia del efecto. La banda sonora fabricada hoy por los ingenieros de sonido y los mezcladores es ejemplar de este efecto fantasmático que infecta y mata cualquier tentativa de representación”.²⁰

A lo que habría que añadir que, en la medida en que, como dice Lévinas (*Difícil libertad*), el mal no es un principio místico que se pueda cancelar mediante un ritual. Nadie, nunca puede sustituir a la víctima. Y es también por eso por lo que los Dardenne se interrogan por el “lazo íntimo entre la imagen y la víctima. La autorización monoteísta de la imagen se dio con la imagen de la víctima, del cuerpo sufriente de la víctima. ¿Imagen matriz de todas las generaciones de imágenes occidentales? ¿Incluidas las imágenes mediáticas de nuestros días?”²¹

Dicho de otra manera: estamos en pleno territorio de la ética. Hemos regresado a esa interrogación que pusimos, de la mano de Peter Handke, en negro sobre blanco en el inicio de esta reflexión cuando hacíamos nuestra la pregunta sobre cual es, en el mundo que nos ha tocado vivir, la verdadera materia para el ojo. Inteligencia moral, por tanto. Que en el caso del cine de los Dardenne se concreta en ayudarnos a que no debemos ceder al deseo del mal. Por eso su cine, si se me permite la comparación cinefílica, es un cine profundamente hawksiano, un cine que intenta mantenerse a “la altura del hombre”. De tal manera que se trata de hacer un cine que elige “no levantar los ojos por encima de las cabezas humanas. Permanecer a su altura, a mi altura, a la altura del tiempo, de nuestra infancia, de nuestra mortalidad”.

A lo que habría que añadir su conciencia de un tema que se convertirá en extremadamente relevante en el caso de *Rosetta*, con sus encuadres cerrados sobre la nuca del personaje, privándonos de cualquier perspectiva sobre su futuro inmediato, convertido en un mero movimiento incesante. Una mirada limitada de la cámara que se corresponde con la mirada de “individuos limitados por el nacimiento y la muerte. Todo lo que filmamos es la mirada de un vivo mortal”.²²

Estamos ante un cine que mira a su alrededor. A lo que tiene cerca. A lo que es próximo y que, tantas veces, no queremos ver. Lo es perfectamente congruente con que hasta el momento los Dardenne han intentado agotar la exploración del pequeño país que habitan, de un microcosmos que replica todos los problemas del mundo. Todos sus filmes, casi sin excepción, están rodados en el área de la pequeña población de Seraing, en la región de Lieja, en la Bélgica de expresión francófona (“Seraing es casi como un estudio de Hollywood para nosotros”). De idéntica forma han intentado aislarse en lo posible de los medios cinematográficos, no vivir en el interior de ese mundillo. ¿Cómo no recordar la respuesta de Jean-Luc Godard cuando le preguntaron que diferenciaba su relación con el cine con la que mantenía un Quentin Tarantino con el séptimo arte? Respuesta del maestro franco-suizo: Tarantino vive en el cine en tanto que el cine vive en mi.

Pero necesitamos profundizar un poco más en la manera en que esa ética de la mirada (abstracta) se convierte en una mirada cinematográfica ética (concreta). Fijémonos en primer lugar en el tema de las filiaciones. Es fácil reconocer en el cine de los Dardenne la huella de algunos maestros. Por supuesto la más señalada ha sido la de Robert Bresson, bien patente en su renuncia al uso convencional de la causalidad narrativa, en el juego de las recurrencias que tejen entre los diversos momentos de un relato una red de sentido en unas imágenes que nos vedan, muchas veces, el acceso global a una realidad visual que no podemos abarcar en su totalidad, o el severo uso del sonido (diálogos, ruidos, música²³).

Pero me gustaría empezar por la alusión a Roberto Rossellini, cineasta bajo el que, me parece, se sitúa el arte de los Dardenne. Y que pasa por la adap-

tación a nuestros días de la actitud con la que el cineasta romano se echó a sus espaldas la indagación en la crisis moral que sacudió a Europa tras el final de la II Guerra Mundial. No solo por el hecho de que repetidas veces han hecho saber que para ellos un filme como *Alemania año cero* marca el nivel de intensidad fílmica al que aspira su cine. O porque a la hora de buscar un esquema narrativo para afrontar determinados problemas de la inmigración hayan elegido *Stromboli* como modelo, en todos los sentidos, como sucede en *El silencio de Lorna* (2008). Sobre todo quiero aludir a su reflexión acerca del cine que reúne a Rossellini con Ingrid Bergman y de la que el plano final de *Europa 51* resume una actitud que los cineastas belgas harán suya:

“el sentirse culpable por la muerte de otro y aspirar al amor de todos los seres humanos. Una locura, una ficción intensa y profunda, obstinada, frente a todos nuestros asesinatos”.²⁴

No menos trascendente me parece la filiación que este cine mantiene con el de Jean Renoir. Del que aprenden la lección que André Bazin supo extraer como nadie, cuando escrutó la obra de los años treinta del pasado siglo del cineasta francés. Luc Dardenne, leyendo al crítico no puede dejar de hacer suya esa idea que reconoceremos funcionando a pleno rendimiento en el cine de los hermanos. Dice Bazin que, como consecuencia directa de la mirada “ideal y concreta” del cineasta:

“la pantalla no pretende dar sentido a la realidad, sino que nos la *presenta* como un apasionado recorrido sobre un *documento cifrado* [las cursivas son mías]”.²⁵

Por tanto no se trata de presentar, sino de re-presentar, de construir. Se trata de renunciar a la idea de raigambre stendhaliana de que la cámara cinematográfica se pasea a lo largo del camino recogiendo el reflejo de la realidad (cosa que, dicho sea entre paréntesis, no es lo que hace la prosa de Henry Beyle), para insistir en que hay que encontrar una fórmula que nos haga posible descifrar, mediante lo que Renoir llama “apasionado recorrido” el “documento de la realidad”.²⁶ Podemos poner estas *reflexiones* en relación con esas apreciaciones que se han hecho sobre la sensación que producen los filmes de los Dardenne. De manera muy concreta cuando se alude por parte de algún espectador a que estas películas le dejan con la sensación de haber llegado tarde a la sala de proyección. O cuando lo abrupto del final nos priva de saber cómo se prolongarán las peripecias de los personajes. Los mismos cineastas reclaman para sus películas que no parezcan responder a una forma premeditada. Para entender el sentido de estas afirmaciones basta pensar en el abrupto inicio y en el indeterminado final de *Rosetta*.

Nunca la filiación de los Dardenne con Renoir ha sido tan evidente como, precisamente, en la escena que cierra *Rosetta* (que suele ser leída de manera un tanto esquemática únicamente en una mera clave bressoniana). En ese último plano que hace entrar en campo, de forma imprevista, a la figura esencial de Riquet (el ruido de su motocicleta ha acompañado buena parte de esta escena; ver infra) recuerda de forma irresistible a la entrada en campo de Jean Gabin (Maréchal) para ayudar a seguir su camino a su compañero de fuga Marcel Dalio (Rosenthal) tras lo que parece una ruptura definitiva entre ambos. Ninguna manera mejor de desvelar la *cifra* que hace posible comprender la realidad: la solidaridad.

Pero dado que estamos con *Rosetta* hay que señalar, además, al lector la última de las influencias que los propios Dardenne han explicitado. Influencia a la que reconocen haber dotado a su puesta en escena de uno de los disparadores fundamentales. En 1974 el cineasta Johan Van der Keuken rueda su documental, *Le nouvel âge glaciaire*. Este filme se ocupa de los avatares de una obrera iletrada que trabaja en una fábrica de hielo (*Rosetta* se inicia, precisamente, con el despido de la protagonista que ocupa una puesto de trabajo eventual en una fábrica similar) que, en un momento dado intenta leer una carta de amor. Las vacilaciones, los errores, el sufrimiento que causa en la mujer su dificultad de lectura determina la mirada del cineasta hasta el punto de que las panorámicas que la recogen golpean los muros de la habitación, a

medida que las palabras surgen con gran dificultad de la boca de la protagonista. Los Dardenne tomarán de Van der Keuken una idea matriz: hacer de la cámara filmadora no un mero instrumento receptor de las acciones que se desarrollan frente a ella sino un lugar en el que se inscribe el dolor del personaje, su sufrimiento, su rebeldía, su falta de futuro.

Dicho lo cual no perderemos el tiempo si nos adentramos en la genealogía de *Rosetta*, filme rodado en los meses finales de 1998 y estrenado en el Festival de Cannes de 1999. Hasta ese momento se encuentra un largo trayecto del que destacaremos algunos momentos significativos.

Conviene saber que el resultado final (la película estrenada y premiada en Cannes) da forma definitiva a un complejo trabajo creativo que se despliega a través de nueve versiones del guion, trabajadas durante cuatro largos años. Cuatro años en el que los hermanos Dardenne incuban poco a poco el proyecto, a la espera de lo que denominarán “quemar el guion en el fuego del filme”²⁷. De hecho la primera alusión a *Rosetta*, está fechada el 01/09/1994 en los diarios de trabajo de Luc Dardenne.²⁸ O lo que es lo mismo, cuando los cineastas aún no han puesto a punto el que será el filme que abrirá el camino que transitarán en las próximas décadas. De hecho, *La promesa* (La promesse) no se estrenará hasta 1996.

No existe mejor guía a las interioridades de la composición del filme que seguir los pasos que se recogen en el diario de trabajo de Luc Dardenne, ya varias veces aludido. Estamos lejos de esos escolares manuales de escritura de guion que pretenden llevarnos de la mano por la arquitectura narrativa del relato mediante fórmulas estereotipadas en las que se pretende reside la llave secreta (pero se trata de una mera colección de lugares comunes) para alcanzar el éxito. Por el contrario, acompañar a Luc Dardenne (y a su hermano) en sus vacilaciones y dudas, en sus intentos de encontrar una nueva dramaturgia es entender que cada obra necesita afirmarse en su singularidad y que, como suele recordar Godard, cuando se escribe un filme ya se está rodando y montándolo, cuándo se rueda se sigue escribiéndolo y montándolo y cuando se lleva a cabo la postrera operación de montaje no se hace sino proseguir con el trabajo inacabable de la escritura y la filmación.

Por eso mismo destacaré algunos aspectos puestos en valor en ese texto y que tienen que ver con una manera poco habitual de entender la “cocina creativa” del artista. Seguir a Luc Dardenne en los avatares de la escritura de *Rosetta* es, ya lo veremos, comprender cómo la historia se va modificando para encontrar su molde definitivo, Pero sirve sobre todo para entender que ponerse a la escucha de un filme es también leer o escuchar la “música de acompañamiento” que envuelve el trabajo creativo.

En relación con el primer aspecto aludiré al conjunto de lecturas que Dardenne lleva a cabo durante el largo proceso de creación y que se inaugura con la entrada del 02/09/1996 : “Rosetta no avanza. Sin estructura. Sigo con la lectura de Proust pero no desata nada que me sirva para la estructura del guion. Nada tampoco por parte de Jean-Pierre (...)”²⁹ Lo que pone de manifiesto que leer, cuando se está inmerso en el trabajo creativo, no es buscar una evasión con relación a los problemas que se afrontan sino embarcarse en la búsqueda obsesiva de aquello que puede servir para alimentar el trabajo en el que el guionista está absorto.

A partir de ahí podemos entender mejor las distintas lecturas a las que va aludiendo el artista en su largo periplo de búsqueda. El listado es extraordinariamente significativo aunque se cometería un grave error si se buscará una filiación directa entre las obras literarias transitadas durante su creación y el filme definitivo. Como en el caso de las filiaciones cinematográficas arriba aludidas, la influencia es, sobre todo, indirecta, aunque a veces resulte esencial. El proceso de asimilación de autores y obras desde el ya citado Marcel Proust, a los ahora convocados Russell Banks, Vassili Grossman (su *Vida y*

destino es una referencia recurrente), Marguerite Duras (*Un dique sobre el Pacífico* que le prestará) la idea del “rostro armado” de Rosetta), Friedrich Gorenstein (*Salmo, Redención*). O los textos de Hanna Arendt sobre Franz Kafka que le permiten dar cuerpo en el personaje que está construyendo a esa idea nodal consistente en la duda que la joven mantiene sobre su propia realidad. Todos estos textos dejan su poso sobre el trabajo final, lo enriquecen y permiten a los autores, a su vez afirmar, su voz singular (“quizás encuentre ahí el clima, la energía, el estado de necesidad que prevemos para Rosetta”).

Aún más interesante es lo que sucede con la música. Que funciona en dos niveles distintos y complementarios. Recordemos, de entrada, que *Rosetta* carece de música no diegética (ver supra). Pero no echemos en saco roto esta afirmación de Luc Dardenne que puede parecer meramente circunstancial: “No sé por qué tengo necesidad de leer y escuchar música (las sonatas y conciertos para piano de Beethoven) antes de lanzarme a la escritura de un guion”. Y continúa así: “Me alegro de haber terminado la primera versión y de seguir trabajándola con Jean-Pierre. Ambos compartimos idéntica intuición acerca del personaje de Rosetta. Al final del filme no debería estar sola”.³⁰

Dos ideas a retener. La elección de Beethoven, por supuesto. Será el compositor, ya lo hemos dicho antes, que en el *El silencio de Lorna*, nueve años después de *Rosetta*, sellará la aparición, todavía de manera muy discreta, de la música no diegética en la obra de los hermanos. Algo que se ratificará cuando unos pocos compases del segundo movimiento del quinto concierto para piano del compositor de Bonn se conviertan en el *leit-motiv* y en el mejor resumen de *El chico de la bicicleta* que rodarán en 2011. Por lo demás no hace falta recordar hasta qué punto la música de Beethoven está ligada con la idea de la solidaridad. Es fácil entender la frase final de la entrada del diario de trabajo citada en el párrafo anterior y caer en la cuenta de cómo en un caso como este se vinculan música y narración incluso desde antes de que el filme exista.

Pero esto no es todo. Durante el montaje del filme, la música viene en ayuda de los cineastas. No para incorporarse en la banda sonora del mismo. Sino como modelo para la concreción de su ritmo, de su respiración. Nada mejor que leer al propio Luc Dardenne que con esa extraordinaria precisión que revela a un musicófilo advertido, se responde así mismo cuando se pregunta sobre el “ritmo justo” para el “retrato” en el que están implicados. El retrato de una joven en lucha con el mundo y la sociedad que le rodea y le oprime:

“Pienso a menudo en el ritmo que Schumann consigue dar a ciertos movimientos. *Una especie de fiebre, de frenesí, de empuje interrumpido por momentos de calma respiratoria aún recorridos por un temblor que no puede apagarse.* Rosetta se mueve, se mueve, se mueve. No sabe dónde reposar la cabeza. Si tienes hambre o sed, hay alguien que te persigue (...).”³¹ [la cursiva es mía]

Para las pretensiones de sus creadores la enseñanza de Schumann les permitirá trasponer al cine las modulaciones de su escritura, incorporar en sus métodos de rodaje y en lo brutal de su montaje ese movimiento frenético, esa desestructuración que llevan el arte del músico sajón más allá de las formas clásicas.

Pero todo esto debe encarnarse en una estructura en la que la historia que se quiere relatar tome “forma”. Y aquí entran en funcionamiento una serie de opciones decisivas que toman los hermanos Dardenne en el terreno estético: no centrarse en la construcción de una intriga, no obsesionarse con relatar algo que tenga un comienzo y un fin determinados. Escapar de una estructura que pueda ser replicada en próximos filmes. Conceder al trabajo en curso su dimensión de radical singularidad. Renunciar a establecer una línea dramática que haga de barrera entre el espectador y el personaje central (enseñanza que proviene directamente de la lectura de Dostoyevsky). Desarticular el relato, fragmentarlo. Concentrar la atención en “estar con el personaje”, a su lado. Tan cerca de la protagonista que nos permita “comprender” sus obsesiones, aquello que se expresa a través de sus acciones. Dejar de lado la inmersión

en las “profundidades” de la psicología. Huir de ella y de la banalización que propone como de la peste. Y de la misma suprimir cualquier personaje (esto sucederá con el padre de Rosetta, eliminado tras la octava versión del guion) cuya presencia parezca ofrecer luz explicativa sobre el comportamiento de la protagonista. Poner en escena personajes (como Riquet, magnífico Fabrizio Rongione) que no hacen sino “estar ahí”, sin que sepamos nada más sobre ellos. Borrar de la narración cualquier huella de lo que pueda acercar alguna de las relaciones entre los personajes al ámbito de la seducción amorosa. Impedir que el espectador pueda identificarse sentimentalmente con el personaje, permitirle proyectar sobre él su piedad.

Vaciamiento, pues, de cualquier explicación de corte psicológico. De hecho, el filme sustituye la banalidad de las explicaciones tranquilizadoras por la mostración implacable de una lucha por la vida que se sostiene sobre movimientos estrictamente físicos. Como en el mejor cine clásico americano (ya antes he aludido a la dimensión hawksiana del cine de los Dardenne) todo el movimiento de la película reposa sobre la atención maniática hacia las acciones físicas que llevan a cabo los personajes. La psicología es evacuada en provecho de la atención maniática a las acciones físicas: el entrecocar de los cuerpos en conflicto (la escena de apertura; los afrontamientos entre Rosetta y su madre a mitad de camino entre la hostilidad y el cariño; el mecánico cambio entre sus zapatillas deportivas y las botas de goma cada vez que vuelve al camping-caravanning en el que malvive), la pelea con una naturaleza hostil (las aguas de ese río que puede ser cómplice de las peores acciones), el peso del mundo (encarnado en esos objetos que empujan hacia la tierra los cuerpos humanos admirablemente ejemplificados por esos pesados bultos de la harina que sirven para fabricar los gofres pero sobre todo, por la bombona de butano de la escena que cierra el filme).

No hacer, en suma, otra cosa que permitirnos asistir a la lucha para no desaparecer de un personaje, para no ser absorbido por el maelstrom de la indiferencia social. Que vive todo el tiempo al borde un abismo, en combate permanente con la sociedad que se niega a concederle una oportunidad, que rechaza todos sus intentos de integrarse en una “comunidad humana”. Hasta el punto de que el filme se convierte en un filme bélico. En el que, como es lógico, solo importa quién alcanza la victoria: encontrar a cualquier precio un puesto de trabajo, aún al precio de expulsar a otro de aquel. De tal manera que se “provoque en el espectador la experiencia del sufrimiento del otro, como forma a través de la que el arte puede reconstruir parte de la experiencia humana”.³²

Pero *Rosetta* no sería el filme que es sin que ese guion lentamente modelado no hubiera encontrado su puesta en escena, su singular manera de materializarse en imágenes y sonidos. Para conseguir este efecto de inmersión (que no de identificación en el sentido convencional del término) del espectador en la vida de Rosetta, los Dardenne traman un estilo cinematográfico hecho de planos cerrados (las más de las veces extremadamente cercanos a la nuca o al rostro de la protagonista casi siempre en movimiento); planos que se cortan abruptamente; que no intentan describirnos un espacio habitable (muchos de los mismos solo nos permiten seguir el trayecto de la protagonista desde esquinas que nos vedan la visión de una parte del espacio) sino construir un efecto de claustrofobia que muestra que el futuro es un mero *cul-de-sac* a menos que alguien sea capaz de tendernos una mano para intentar (nunca sabremos si se consigue, estamos lejos de cualquier escapismo fácil) evitar que nos sumerjamos en las profundidades de la soledad. *Rosetta* es un filme en el que el agua, ese agua sucia del río cercano al campo de caravanas donde sobrevive la joven con su madre alcohólica está a punto de confirmarse una tragedia que no tiene nada de bautismal sino de pantano que chupa a los personajes hacia su fondo.

Detengámonos en tres secuencias básicas. En primer lugar las que abren y cierran el filme que se miran entre sí de manera evidente. La impactante

escena de apertura (tres minutos y medio que comprimen el tiempo de manera efectiva; media docena de planos montados *cut* y en los que la cámara tiene que hacer un auténtico *tour de force* para seguir los acontecimientos) nos arroja de improviso y con una violencia que no esperábamos en el corazón de la ficción: ritmada por el ruido de las puertas que Rosetta va cerrando a sus espaldas, la escena describe el recorrido por pasillos y escaleras de la empresa en que trabaja la joven que acaba de conocer que, terminado su periodo de prueba, ha sido despedida. Recorrido que se ve interrumpido por el encontronazo con el responsable de la empresa que intenta convencerla de que la acompañe a su despacho. Mientras, Rosetta recrimina a la encargada por haber dicho a sus jefes que siempre llegaba tarde. Ante la falta de respuesta a su demanda (“¿Trabajo bien o no?”), se desata una pelea campal entre la joven y sus empleadores que deciden llamar a la policía. Encerrada en los lavabos de la empresa, Rosetta será sacada violentamente de la misma por las fuerzas del orden mientras intenta desesperadamente agarrarse a un armario para evitar su expulsión.

Esta escena anuncia lo que luego se confirmará como una de las dimensiones esenciales de la película: su énfasis en el lugar que juegan los cuerpos y su materialidad en el desarrollo del relato. Hecho que se convertirá en un aspecto central en la medida en que Rosetta, humillada y ofendida, no encontrará otra manera de relacionarse con los demás si no es mediante afrontamientos físicos, mediante combates a brazo partido con los que ella considera, acertadamente o no, sus oponentes en la lucha por la supervivencia (los empleados de la empresa de fabricación de hielo, su madre, Riquet)

El plano que cierra el filme es, por el contrario, un largo plano secuencia de más de cinco minutos de duración. Rosetta que había conseguido un trabajo denunciando al patrón las trampas que Riquet (ese joven misterioso que se ha interesado por ella) hacía para embolsarse en negro unos magros céntimos adicionales en su empleo de vendedor de gofres, ha tomado una decisión trascendental: Tras introducir a su madre borracha una vez más en la caravana y acostarla, saldrá para llamar a su patrón y anunciarle que no volverá al trabajo, asumiendo la vergüenza moral que supone la denuncia que le ha permitido acceder a un empleo por miserable que este sea. Tras volver a la caravana cocerà y luego se comerá morosamente un huevo duro. Tras de lo que intentará sellar la puerta de la vivienda y dejando el gas abierto (el sonido casi imperceptible de su salida acompaña la escena) se acostará. Tumbada en su cama, con la mirada perdida, esperará. De pronto el ominoso silbido desaparece. El gas se ha terminado y obligará a la joven a salir a buscar una nueva bombona.

La cámara le acompañará (una más de las excepcionales prestaciones del operador Alain Marcoen) en todo su trayecto en el que va ser el plano que clausurará el filme. Primero mientras se dirige con la bombona vacía hasta la oficina del encargado del camping; después en su retorno a la caravana cada vez más agotada por el peso que tiene que transportar. Hacia la mitad del plano, comenzaremos a escuchar lejano el sonido del motor de la motocicleta de Riquet que, de improviso irrumpirá en el plano comenzando un “cortejo” alrededor de una Rosetta que rechaza su presencia lanzándole piedras. La joven, cada vez más exhausta por el peso que carga, apenas consigue avanzar y comienza a intentar hacerla rodar por el suelo, mientras solloza. Cuando parece que no conseguirá seguir avanzando, el cuerpo de Riquet entrará en el encuadre y la ayudará a incorporarse.³³ Por última vez, la cámara se centra en el rostro de una Rosetta puesta en pie. Corte a negro.

A diferencia de lo que sucede en estas dos escenas, la que reúne a Rosetta y Riquet en el apartamento de este último, es la única de todo el filme (no por azar está situada justo en su mitad) que contiene no solo una escena de una simplicidad desarmante (los ejercicios gimnásticos de Riquet, la cena y posterior baile de la pareja), sino que centra el discurso del filme: Rosetta se dispone a dormir en el precario lecho que le ha preparado Riquet. Mientras, dialoga consigo misma:

06.05.2022

Historias de cine (III)

*“Te llamas Rosetta.
Me llamo Rosetta.
Encontraste trabajo.
Encontré trabajo.
Encontraste un amigo.
Encontré un amigo.
Llevas una vida normal.
Llevo una vida normal.
No volverás a estar como siempre.
No volveré a estar como siempre.
Buenas noches.
Buenas noches”.*

Nadie, en cualquier caso ha expresado mejor el sentido del filme que Gilles Jacob, Delegado General del Festival de Cannes. Sobre todo teniendo en cuenta la conciencia de sus autores que estaban filmando “un filme bélico”. Estas son las palabras con la que saludó la recepción de la película en su festival: “*Rosetta* es un misil Exocet”.³⁴

ANEXO

“Lo que debería ser el texto de presentación que acompañe al guion de *Rosetta*: Exploración de una existencia, de un personaje, que quisiera ser el retrato de una época.

El personaje: Rosetta, una joven de 17 años en busca de un empleo, de un lugar, de una existencia, de un reconocimiento.

La época: la actual, la de la supervivencia condicionada por la escasez del trabajo. Lo que tiene como corolarios los problemas de dinero, de alojamiento, de alimentación, de salud, de exclusión...

Es un filme bélico. Rosetta marcha al frente en busca de un empleo que encuentra, pierde, que reencuentra, se la contrata, se la recontracta, siempre al acecho, obsesionada por el miedo a desaparecer, por la vergüenza de ser una desplazada, prisionera de su orgullo, endurecida hasta el punto de traicionar al único amigo aparecido para ayudarla. Solo importa la victoria: tener un empleo, encontrar un puesto de trabajo.

Filmaremos el cuerpo de Rosetta al borde de la explosión, comprimido, tenso, en guerra, intocable, encuadrado en amplios movimientos a veces cortados por planos en los que vendrá a respirar su rostro, a reposar su mirada...

Nuestra cámara no la dejará nunca en paz, buscando a ver, aunque sea invisible, la noche en la que se debate Rosetta. (...)³⁵

NOTAS

- 1 Para ser más precisos haré referencia a la obra de estos cineastas realizada a partir de su largometraje *La promesa* (La promesse, 1996). La evaluación de su anterior trabajo tanto documental como de ficción requería un acercamiento diferente.
- 2 La luna de miel de los cineastas con el Festival de Cannes se prolonga desde 1999 hasta casi nuestros días con dos Palmas de Oro (*Rosetta*, 1999; *El niño*, 2005), el premio al mejor guion (*El silencio de Lorna*, 2008), el Gran Premio del Jurado (*El chico de la bicicleta*, 2011) y el premio de la Puesta en Escena (*El joven Ahmed*, 2019).
- 3 Si repasamos listados similares de revistas influyentes en el panorama de la crítica “seria” como *Cabiers du cinéma*, *Film Comment*, *Positif* o *Sight and Sound*, podremos constatar la ausencia en los mismos de obras de los Hermanos Dardenne.
- 4 Podríamos tomar como síntoma del adelgazamiento de la atención crítica hacia este cine, al menos entre nosotros, el que así como el primer libro que los propios cineastas dedicaron a poner en claro su pensamiento cinematográfico aparecido en 2006 se tradujo de inmediato al castellano, el segundo aparecido en 2015 no parece haber merecido idéntica atención editorial.
- 5 Peter Handke, *La doctrina del Sainte-Victoire*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 66.
- 6 Preguntado por Philippe Azoury en *Libération* (06/11/2002) sobre de que cineastas actuales se sentía cercano, Kaurismäki respondía de esta guisa: “Los Dardenne. Vamos en direcciones distintas, pero nos encontramos en los mismos caminos”.
- 7 Luc Dardenne resume así su actitud ante esta idea en sus diarios de trabajo (15/02/2005): “Decir que nuestro cine es social, es como decir que *Crimen y castigo* es sobre todo una novela sobre las condiciones sociales de la vida de los estudiantes rusos del XIX” (*Au dos de nos images II (2005-2014) suivi de Le gamin au vélo et Deux jours, une nuit par Jean-Pierre y Luc Dardenne*, París, Seuil, 2015).
- 8 George Steiner, “La cultura y lo humano” (1963), en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 25.
- 9 Luc Dardenne, *Au dos de nos images (1991-2005) suivi de Le fils et L'enfant par Jean-Pierre y Luc Dardenne*, París, Seuil, 2006, p. 65 (26/12/1991). En la reedición en Folio 2008 se añade el guion de *Le silence de Lorna*. Existe versión española con el título *Detrás de nuestras imágenes (1991-2005): Diario de rodaje seguido de los guiones de El hijo y El niño*, Madrid, Plot, 2006.
- 10 *Au dos de nos images II (2005-2014)*, Op. cit., París, Seuil, (18/12/2010).
- 11 Aparecida con el expresivo título de “True Grit” en el *Chicago Reader* (14 de enero de 2000) y luego reimpresa en su *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, Baltimore/Londres, John Hopkins University, 2004.
- 12 Algún día habrá que abordar con meticulosidad, seriedad y sensatez la influencia y los métodos de transposición al mundo del cinema que se llevan a cabo de las ideas que están detrás de las concepciones del “teatro épico” brechtiano a partir de finales de los años cincuenta.
- 13 No es este el lugar intentar separar el trigo de la paja y aludir a qué filmes iban más allá de una banalidad de este tipo aún cuando parecían asumirla en sus procedimientos de puesta en escena.
- 14 *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit., p. 81, (26/11/1997) [todas las referencias a la paginación de este volumen corresponden a la edición de bolsillo de 2008].
- 15 De Jonhge, M., Soudan, J. y Vandamme, P.-E., “Entretien avec Luc Dardenne”, *Projections*, n.º 4, invierno 2011/2012.
- 16 *Au dos de nos images II (2005-2014)*, Op. cit., (13/05/2005). Citamos el texto de Pasternak por la edición de Natalia Ujanova y la traducción de Fernando Gutiérrez, revisada y anotada por José María Bravo (Madrid, Cátedra, 4ª edición, 2005, p. 673). La versión castellana del volumen de Alain Badiou fue editada en Buenos Aires con el título de *El siglo* por la editorial Manantial, 2005. En expresivas palabras de Emmanuel Carrère, “en Rusia no se abolió la propiedad, sino la realidad”.
- 17 *Au dos de nos images II (2005-2014)*, Op. cit., (12/01/2006).
- 18 *Au dos de nos images II (2005-2014)*, Op. cit., (30/10/2005).
- 19 *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit., (10/05/1997). Es curioso que esta reflexión acerca de la “mirada sádica” del artista (de algunos “artistas”) sea común a los hermanos Dardenne y a otra cineasta belga que también recibió el impacto del pensamiento de Lévinas. Recorriendo su filmografía con Nicole Brenez (Useful Book #1: Chantal Akerman. The Pajama Interview, Ed. Filmmuseum, Viena, 2011. Traducción del francés de Francisco Algarín Navarro, revisada por Miguel Armas en <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/entrevistapijama.php>). Chantal Akerman alude a su descubrimiento de la presencia del “horror sádico a través de la belleza”, algo que se hizo evidente cuando realizó en 1983 su “documental” sobre Pina Bausch.
- 20 *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit., pp. 14 (25/08/1992) y 40 (04/06/1994). Preguntados los Dardenne por la ausencia de música en *Rosetta* su respuesta fue muy precisa: “Para no tapar los ojos del espectador”.
- 21 *Au dos de nos images II (2005-2014)*, Op. cit., (26/11/2005).
- 22 *Au dos de nos images II (2005-2014)*, Op. cit., (25/08/2006).
- 23 Aunque sea de pasada hay que recordar que suele decirse que la música no diegética no comparece en este cine hasta *El chico de la bicicleta* (2011). Aunque no es exactamente así: En el filme anterior (*El silencio de Lorna*, 2008), tras el fundido en negro final que nos lleva a los títulos de crédito abandonamos a Lorna dormida en la cabaña mientras suena en la banda sonora la Arietta de última de sonata para piano de Beethoven: música de consolación, con la que los cineastas se hacen solidarios de un personaje cuyo futuro nunca conoceremos. Aquí se encierra un problema teórico importante, el que obliga a contrastar, si se quieren tratar seriamente los problemas de la música cinematográfica, la música *de* cine y la música *en* el cine. Para dar una idea de lo que quiero decir sostendré que el uso de Beethoven en *El silencio de Lorna* alude al de Monteverdi por Bresson en *Mouchette*. Eso sí, a través de una doble transposición de la música mediante su desplazamiento tanto al exterior del filme (los créditos en negro) como a un mundo laico.
- 24 *Au dos de nos images II (2005-2014)*, Op. cit., (06/07/2008).
- 25 André Bazin, Jean Renoir, Madrid, Arriach, 1973, p. 101.

06.05.2022

Historias de cine (III)

- 26 Lo que coincide, punto por punto, con la afirmación brechtiana de que para dar cuenta de la realidad hay que *construir* algo. El problema (siendo serios, uno de los problemas) reside en si ese *algo* solo puede adoptar *una* forma específica como sostiene un brechtismo de vía estrecha.
- 27 Ese “fuego” que, en buena medida, reposa sobre la excepcional prestación de Émile Dequenne, en su primera aparición en la pantalla justamente premiada con el premio de interpretación femenina en el Festival de Cannes.
- 28 Aunque puede decirse que lo básico del filme ya estaba ahí: “Título del nuevo guion: *Rosetta*. Un personaje femenino (¿delegada sindical?) que rechaza el descorazonamiento, el miedo que la rodea. Será una forma de seguir filmando la política actual. No sobre las desilusiones sino sobre las luchas diarias de aquellos y aquellos que rehusan las injusticias concretas, las que hacen mal (...)”. En *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit., p. 45 (01/09/1994).
- 29 *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit., p. 61 (02/09/1996).
- 30 *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit., p. 64 (30/12/1996).
- 31 *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit., pp. 92-93 (03/02/1999).
- 32 El lector encontrará una serie de reflexiones para ampliar estas ideas en las entradas 25/01/1997, 26/01/1997, 29/01/1997, 08/02/1997, 13/03/1997, 22/04/1997, 15/05/1997, 16/06/1997, 22/07/1997, 17/08/1997, 10/11/1997 de *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit.
- 33 De esta manera los Dardenne dan corporeidad a una idea central: alguien (Riquet) que está ahí a la espera de alguien que aún no está ahí (Rosetta). Además de convertir uno de los más bellos hallazgos del guion (los dolores de vientre de Rosetta que ella aplaca con el calor producido por un secador de pelo) en una metáfora de largo alcance: “Rosetta o el nacimiento. Sus dolores de tripa son las contracciones de un parto que no encuentra su criatura” (*Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit., p. (25/10/1998).
- 34 *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit. (09/04/1999).
- 35 *Au dos de nos images (1991-2005)*, Op. cit. (19/04/1998). El Exocet es un misil antibuque subsónico de fabricación francesa que saltó a la popularidad con su espectacular y efectivo uso por la aviación argentina en sus ataques a la *Task Force* enviada por el Reino Unido al Atlántico Sur durante la primavera de 1982 para recuperar el control militar y político sobre las islas Falkland/Malvinas de soberanía británica, que habían sido ocupadas por el ejército argentino.

BIBLIOGRAFÍA

Textos de los hermanos Dardenne:

- DARDENNE, Luc y Jean-Pierre, *Rosetta suizie de La promesse (scénarios)*, París, *Cabiers di cinéma*, 1999.
- DARDENNE, Luc, *Au dos de nos images (1991-2005) suivi de Le fils et L'enfant par Jean-Pierre y Luc Dardenne*, París, Seuil, 2006, p. 65 (26/12/1991). Reedición en *Folio 2008* con el añadido del guion de *Le silence de Lorna*. [Versión española con el título *Detrás de nuestras imágenes (1991-2005): Diario de rodaje seguido de los guiones de El hijo y El niño*, Madrid, Plot, 2006].
- *Sur l'affaire humaine*, París, Seuil, 2012.
- *Au dos de nos images II (2005-2014) suivi de Le gamin au vélo et Deux jours, une nuit par Jean-Pierre y Luc Dardenne*, París, Seuil, 2015.

Entrevistas con los hermanos Dardenne

- DE JONHGE, M., SOUDAN, J. y VANDAMME, P.-E., “Entretien avec Luc Dardenne”, *Projections*, n.º 4, invierno 2011/2012.
- LOURY, V., *Dardenne par Dardenne: Entretiens avec Michel Ciment*, La Muette, 2017.
- FONTAINE, J. “Peut-on penser l'inconsolable sans consolation?” y “Un cinéma wallon populaire en Wallonie?” (entrevistas con Luc Dardenne), *La revue Toudi*, 2013, www.larevuetoudi.org/fr/story/chapitre-x-peut-penser-linconsolable-sans-consolation-interview-de-luc-dardenne y www.larevuetoudi.org/es/node/3465

Libros y artículos sobre los hermanos Dardenne y *Rosetta*

- LÉFORT, G., “Rosetta d'urgence”, *Libération*, 24/05/1999.
- ANDRÉ, F., “Rosetta de Jean-Pierre et Luc Dardenne: Un film de résistance”, *Toudi Mensuel*, n.º 23, noviembre/diciembre 1999.
- ROSENBAUM, J., “True Grit”, *Chicago Reader* (14/01/2000). Reimpreso en *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, Baltimore/Londres, John Hopkins University, 2004.
- AUBENAS, J. (ed.), *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Bruselas, CGRI/Centre du Cinéma et l'Audiovisuel, 2008.
- MAL, J., *Jean-Pierre and Luc Dardenne*, University of Illinois Press, 2010.
- QUANDT, J., “Too Good to Be True: The Films of Jean-Pierre and Luc Dardenne”, *Artforum*, vol. 53, n.º 2, 2014 [consultable en <https://www.artforum.com/print/201408/too-good-to-be-true-the-films-of-jean-pierre-and-luc-dardenne-48221/>].
- DE LE ESTRADA, P. V., *Le fils de Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Bruselas, Yellow Now, 2021.
- ROCHÉ, T. y JUNGBLUT, G., *Jean-Pierre & Luc Dardenne / Seraing*, Bruselas, Yellow Now, 2021.