



**La Promesse (La promesa, Jean-Pierre y Luc Dardenne, 1996).**

Suscripción a la alerta del programa mensual del cine Doré en:

<http://www.mcu.es/suscripciones/loadAlertForm.do?cache=init&layout=alertasFiltro&area=FILMO>

Ciclos en preparación:

Mayo:

Documenta Madrid 2012

Claire Denis

Claves para una historia del cine (II)

Raúl Ruiz (VI)

XI ImagineIndia

Nuevo cine sueco

La mirada japonesa

Andy Warhol

Howard Hawks

Centenario de Xavier Montsalvatge

Georges Franju

Jirí Trnka

Ida Lupino

ABRIL 2012

Jean-Pierre y Luc Dardenne



Claves para una historia del cine (I)

Recuerdo de Elizabeth Taylor (y II)

Raúl Ruiz (V)

La mirada japonesa -

El camino del artista (I)



Centenario de Alexander Mackendrick

Recuerdo de Maurice Garrel

Carolina Rivas

Cine para todos



Luc y Jean-Pierre Dardenne.



**The Ladykillers (El quinteto de la muerte, Alexander Mackendrick, 1955).**

**Agradecimientos abril 2012:**

AMIP, París ; BFI/NFTVA, Londres (Andrew Youdell); Carolina Rivas, Madrid; Cinéart, Bruselas (Daniela Vidanovski); Cinemateca Portuguesa, Lisboa (Sara Moreira); Cinémathèque de Grenoble (Benoît Letendre); Cinémathèque Royale, Bruselas (Clémentine De Blicq); Classic Films, Barcelona; Embajada de Bélgica, Madrid (Jan de Bock, Bettina Van den Bremt); Les Films du fleuve, Lieja (Delphine Tomson); Fundación Japón, Madrid (Hiroyuki Ueno, Alejandro Rodríguez Medina); Hollywood Classics, Londres (Geraldine Higgins); INA, París (Bernadette Gazzola Dirrix); Institut Français, Madrid (Nicolas Peyre); Jean-Pierre y Luc Dardenne, Lieja-Bruselas; Park Circus, Glasgow (Nick Varley, Jack Bell); Paulo Branco, Lisboa; Rosebud Films, Madrid (Jos Oliver); Sony Pictures Entertainment, Los Angeles (Grover Crisp, Christopher Lane); Svenska Filminstitutet, Estocolmo (Jon Wengström); Vértigo Films, Madrid (Maite Gala); Wallonie-Bruxelles International, Bruselas (Anne Lenoir, Emmanuelle Lambert, Charkaoui Aboubacar); Wanda Films, Madrid (Lidia Suárez).

## Introducción

En la tercera edición del ciclo **Claves para una Historia del cine**, evocador de los organizados en 1995 y en 2002, repasamos durante varios meses, y con una mirada renovada, las películas que han marcado puntos de inflexión en el arte cinematográfico. En esta primera entrega hemos seleccionado 19 títulos de Bergman, Bresson, Buñuel, Chaplin, De Sica, Eisenstein, Ford, Godard, Griffith, Lubitsch, Murnau, Renoir y Rossellini, entre otros,

En cambio, es la primera vez que programamos una retrospectiva de **Jean-Pierre y Luc Dardenne**. Mostramos su filmografía completa, desde su primera etapa, inédita en España, con sus inicios en el vídeo documental entre 1978 y 1983 y sus dos primeras incursiones en la ficción -los largometrajes *Falsch* (1987) y *Je pense à vous* (1992)-, hasta sus obras más recientes, las comprendidas entre *La promesa* (1996) y *El niño de la bicicleta* (2011), premiadas en Cannes y Valladolid y todas ellas estrenadas en nuestras salas. El día 24 los hermanos Dardenne nos acompañan en un coloquio moderado por Carlos F. Heredero.

Continúa la retrospectiva de **Raúl Ruiz** con tres títulos y concluye el **recuerdo de Elizabeth Taylor** con cinco títulos dirigidos por renombrados directores: Cukor, Brooks, Mankiewicz y Zeffirelli (de quien proyectamos *La mujer indomable*). Nos quedamos, sin embargo, con la espinita de no haber podido incluir esta vez sus actuaciones de cuando era una estrella infantil y adolescente.

En el marco del **recuerdo del actor francés Maurice Garrel**, se presenta el día 26 el libro *El cine independiente francés. Les Enfants perdus. Eustache, Pialat, Garrel y Doillon*, de María Velasco; y, en el del **centenario de Alexander Mackendrick**, Asier Aranzubia hace una presentación, el día 12, de su monografía homónima, la primera publicada en castellano. A este cineasta escocés nacido en Boston le habíamos dedicado una retrospectiva en 1995 en colaboración con el Festival Internacional de Cine de Gijón.

El ciclo **La mirada japonesa - El camino del artista**, que prosigue en mayo y junio, nos propone el largometraje contemporáneo *Quartet!* y el clásico de Ozu *La hierba errante* comentados por Lorenzo Torres, comisario de la muestra, los días 11 y 18, respectivamente. Varios directores nos visitan este mes para hablar-nos de sus últimos trabajos: el día 20, **Pablo Llorca** participará en un coloquio con el público tras la proyección de su largometraje *El mundo que fue y el que es* (2011); y los días 18 y 19, **Carolina Rivas** asiste a los pases de sus documentales *El color de los olivos* y *Lecciones para Zafirah*, ambos de 2006. En esta última fecha la cineasta mexicana presenta, además, su libro *Cine paso a paso: metodología del autoconocimiento* (2010). El día 25 se hará la presentación de otros dos libros, *World Film Locations: Madrid* y *Directory of World Cinema: Spain*, a cargo de su editor Lorenzo J. Torres, coincidiendo con el segundo pase de *Surcos*. El primer pase de la película de Nieves Conde, previsto el día 21, es, sin embargo, fruto de una colaboración con **El ojo cojo** ([www.elojocojo.org](http://www.elojocojo.org)), organización impulsora de la muestra *1936. Memorias del silencio*.

## Jean-Luc y Pierre Dardenne

Si bien los hermanos Dardenne comienzan a ser conocidos internacionalmente a partir de la presentación en el Festival de Cannes de 1996 de su tercer largometraje, *La Promesse* (*La promesa*), su actividad audiovisual se remonta casi veinte años atrás. Nacidos ambos en esa región valona de Bélgica, que luego será el telón de fondo de todas sus películas, a orillas del río Mosa, primero Jean-Pierre en Engis (el 21 de abril de 1951) y luego Luc en Awirs (10 de marzo de 1954), crecen en un ambiente familiar y social de carácter cristiano, en la zona industrial de Seraing, estudiando con los jesuitas y siendo influidos desde muy pronto por el cine de Robert Bresson. Mientras Jean-Pierre desarrolla estudios teatrales en el I.A.D. de Bruselas, Luc lo hace en el campo de la Filosofía, diplomándose por la Universidad Católica de Lovaina, si bien ambos abandonan esas dedicaciones al socaire de la radicalización socio-política motivada por la crisis industrial que afecta a su región a finales de los años setenta.

Siguiendo la estela del hombre de teatro y cineasta francés Armand Gatti<sup>1</sup> y del cameraman godardiano Ned Burgess, los hermanos Dardenne ponen su videocámara y su micrófono al servicio del movimiento obrero, bien sea registrando las luchas, huelgas, encierros, etc. del momento, bien sea evocando la historia del movimiento. Así nacen sus primeros trabajos videográficos, a partir de *Le Chant du rossignol* (1978), documental hoy perdido, grabado en media pulgada y blanco / negro de 62 minutos de duración. Se trata de un recordatorio de la resistencia anti-nazi en Valonia, donde seis hombres y una mujer narran la vida en clandestinidad, con sus sabotajes, prensa clandestina, campos de concentración, lucha armada, etc.

A continuación se completa una especie de trilogía videográfica documental con *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois* (1979) y *Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler - Le Journal* (1980). La primera rememora -con ayuda de materiales extraídos del archivo del "Fondo de Historia del Movimiento Valón"- las grandes huelgas ocurridas en Bélgica entre el 16 de diciembre de 1960 y el 22 de enero de 1961, afectando sobre todo a las minas de carbón, las siderúrgicas, el tráfico ferroviario y marítimo, los servicios públicos, etc. Para ello se centran en la memoria de un veterano militante, Léon Masy, pero desbordando la mera evocación histórica para alcanzar dimensiones poéticas al tomar el propio río Mosa como "leitmotiv" del discurso. En cuanto a los cincuenta minutos de *Pour que la guerre...* -grabada ya en U-Matic y color- están dedicados al periódico clandestino editado por los trabajadores de la empresa cementera Cockerill entre 1961 y 1969; en este caso, el hilo conductor es uno de los impulsores del periódico, Edmond Guide, despedido de aquella a causa de esa actividad militante. Hay que decir que pese al carácter "militante" de las dos últimas entregas, éstas contaron con el apoyo del Ministerio de la Comunidad Francesa de Bélgica y de la RTBF (Radio Télévision Belge Francophone), siendo producidas por el Collectif Dérives, creado por los propios hermanos Dardenne en 1975.

Dentro de la actividad de Dérives<sup>2</sup> se suceden algunos trabajos video-gráficos cercanos a la órbita de la tradición militante, si bien con rasgos ya alejados del uto-

pismo sesentayochista: *R... ne répond plus* (1981), especie de encuesta, apoyada por el Centre de l'Audiovisuel de Bruselas, sobre el fenómeno de las radio "libres" en la Europa del momento que les lleva durante tres meses por Francia (Alsacia), Italia, Suiza y Alemania, además de Bélgica. Con este trabajo los hermanos Dardenne abandonan la temática histórica para comenzar a prestar atención a la actualidad, aunque según su propia confesión el resultado final era más pesimista que otra cosa, ante la evidencia del triunfo final de la radio comercial sobre el voluntarismo de las radios "libres". Por su parte, *Leçons d'une université volante* (1982), producido de nuevo en colaboración con la RTBF, es su primera aproximación al tema migratorio: cinco inmigrantes polacos prestan su testimonio relativo a sus diversas experiencias en Bélgica. Entre ellos se cuenta uno que abandonó Polonia huyendo de los nazis en 1939, otro que lo hizo en la postguerra mundial ante la llegada de los comunistas, el tercero es un fugitivo del recrudecimiento antisemita de 1968, el cuarto un profesor exilado en 1976 y el último que ha salido de su país con motivo del golpe del general Jaruzelski en 1981.

Por fin, *Regard Jonathan / Jean Louvet, son oeuvre* (1983) resulta el último trabajo videográfico de los hermanos que representa un cierto retorno al tema histórico. Con un fondo musical constituido por obras de Ravel, Penderecki, Constant y Stockhausen, el documental se centra en la obra del dramaturgo Jean Louvet, que en los años sesenta había creado el "Teatro Proletario de La Louvière", mezclando una amplia entrevista, materiales de archivo de los años sesenta y unas metafóricas imágenes de un boxeador ejercitándose en solitario sobre un ring, además de algunos fragmentos de *Conversation en Wallonie*, del propio Louvet.

Con el largometraje *Falsch* (1987) los hermanos Dardenne debutan en el campo "cinematográfico" y de la ficción. Esta vez su productora Dérives cuenta con diversos apoyos: la RTBF, el Théâtre de la Place (Lieja), la Loterie Nationale Belgique y el Ministerio de la Comunidad Francesa de Bélgica; aunque el film es seleccionado para las "Perspectives du Cinéma Français" de Cannes 1986, no alcanza gran repercusión. El argumento, extraído de una pieza teatral escrita por René Kalinski, arranca con el aterrizaje en un aeropuerto de campaña de un avión del que desciende un único pasajero -encarnado por el actor francés Bruno Cremer- y deriva en el ajuste de cuentas generado en su familia en relación a lo ocurrido alrededor del ascenso del nazismo al poder y el comienzo de las persecuciones antisemitas, de las que el recién llegado es el último superviviente. Tratado bajo la forma del psicodrama antinaturalista, esta revisitación de la "shoah" se inscribe en la perspectiva de una historia de familia.

La tibia acogida de *Falsch* ralentiza la carrera de los hermanos, que antes de su segunda experiencia en el largometraje profesional sólo realizan inmediatamente un corto de ficción, *Il court, il court, le monde* (1987). En diez minutos se nos presenta a un realizador televisivo que ve cómo su trabajo sobre la velocidad es censurado en su alusión al carácter fascista de Marinetti; paralelamente a enterarse de ello, su novia -recién llegada de Nueva York- atropella a un peatón al conducir apresuradamente hacia su casa para comunicarle su estado de gravidez. Así, pasan cinco años hasta que los Dardenne puedan escribir -a partir de una idea del veterano cineasta Henri Storck-, producir -con numerosos apoyos belgas, franceses y luxemburgueses- y dirigir su segundo largometraje, *Je pense à vous* (1992), colaborando en el guión con Jean Gruault, habitual cómplice de Truffaut y Resnais.

Pese a la buena acogida en los festivales de Namur (del film francófono) y Biarritz, obteniendo en ambos el premio del público y en Namur el de interpretación femenina, la película resulta un neto fracaso comercial y alcanza una escasa resonancia crítica. En cierto modo *Je pense à vous*, que se ambienta -como sus sucesivos filmes- en la región belga de Seraing hacia 1980, en pleno desarrollo de una grave crisis industrial, implica un cierto retorno a la temática de sus primeros documentales. Cuando una de las últimas empresas activas amenaza con su cierre, las negociaciones se estancan y se desencadena una huelga que afecta a Fabrizio, cuya inactividad -y el rechazo de algunos trabajos poco cualificados- le conducen a una profunda depresión, que le lleva a una huida solventada por la búsqueda a cargo de Céline, su esposa. Tampoco esta aproximación a lo que se califica como "cine social" encuentra una recepción satisfactoria, por lo que de nuevo pasarán cuatro años antes de que puedan realizar -con una amplia y diversa participación en la producción- su siguiente film: *La Promesse (La promesa)*, 1996). Ahora las cosas cambian: presentada en la Quincena de Realizadores del festival de Cannes, obtiene el premio CICAIE, así como galardones en otros certámenes (Bruselas, Namur, Ginebra, Valladolid...) y el premio al mejor film extranjero de la National Society of Film Critics en Los Ángeles.

Sin duda, *La promesa* significa el lanzamiento internacional de los dos hermanos, algo que se verá ratificado cuando *Rosetta* (1999) logre la Palma de Oro y el premio -para Émilie Dequenne- a la mejor interpretación femenina en el Festival de Cannes. Algo que en parte repite *Le Fils (El hijo)*, 2002), siendo el omnipresente Olivier Gourmet premiado por su interpretación en Cannes. Situados en el pelotón de cabeza de un cierto cine de empeño social, volverán a triunfar en Cannes con *L'Enfant (El niño)*, 2005), recibiendo de nuevo la Palma de Oro que se verá acompañada por numerosos galardones, sobre todo de parte de asociaciones de críticos. Después, sólo la participación en el film colectivo *Chacun son cinéma* (2007), producido por el festival de Cannes para conmemorar su cincuenta aniversario, con el episodio *Dans l'obscurité*, con Émilie Dequenne -la antigua Rosetta- como protagonista, ha llegado a las pantallas, en espera de culminar su nuevo proyecto -*Le Silence de Lorna*- en torno a un joven amigo de una inmigrante clandestina albanesa que para regularizar su situación se casa con un toxicómano. (...)

**José Enrique Monterde**, "La realidad temblorosa. El cine social de los hermanos Dardenne", en Sojo, Kepa (ed.), *Sobre el cine belga entre flamencos y valones*, Vitoria: Festival de Nuevo Cine Europeo; Ayuntamiento; Diputación Foral de Álava; Gobierno Vasco; Caja Vital; Cultural Álava, 2008, p. 88-91.

#### NOTAS

1 Jean-Pierre ejerció como ayudante de cámara y Luc como ayudante de dirección para Gatti en *Nous étions tous des noms des arbres* (1981), colaborando también la producción. Además, los hermanos interminieron en dos montajes teatrales de Gatti: *La Colonne Durruti* y *L'Arche de Adelin*.

2 Este colectivo se transforma en 1981 en Films Dérives Productions y en 1994 en Les Films du Fleuve, produciendo además de sus propios trabajos, cerca de una sesentena de documentales.

*Muerte*: cese definitivo de la vida.

*Homicidio*: acción de matar voluntariamente a un ser humano

*Asesinato*: homicidio cometido con premeditación.

Estas definiciones sacadas del diccionario Petit Robert son tajantes como una puñalada. No se embarullan con adornos éticos ni con consideraciones filosóficas. Más adelante, el Robert añade que este cese de la vida es un fenómeno inherente a la condición humana. Esta precisión recuerda lo esencial, "la condición humana", y todo lo que ella acarrea, el bien, el mal, la memoria, el Otro, las pulsiones de destrucción y de supervivencia, la libertad del ser, y ahí, ya no se trata de fisiología ni de audiencias de lo criminal sino de una reflexión sobre lo que Hannah Arendt llamaba "la banalidad del mal", que, en las películas de los Dardenne, se convierte en su normalidad, violencia recibida contra violencia causada, gesto instintivo e inmediato.

Desembarazarse del otro o de uno mismo no se declina a tiros de pistola o peripecias sangrientas y esperadas. Un gesto, una palabra bastan. Y el dominio de la muerte se extiende a la no-vida social y al homicidio moral. Película tras película, su dominio y su influencia se ramifican y sobre todo se protegen de su contrario, de su antídoto, el nacimiento. Quizá con un humanismo a la Kurosawa, si nos acordamos de *Rashomon* donde, después de haber mostrado crimen e infamia, descripción inapelable de la oscuridad y la opacidad del alma humana, el cineasta expresa su fe en el hombre confiando al leñador un recién nacido al que va a salvar en un arrebato desinteresado.

**El "silencio zumbador" de la conciencia** - Si nos atenemos a las atestigüaciones policíacas, en las películas de los Dardenne, sólo hay un cadáver, el de Hamidou en *La Promesa*, el trabajador clandestino que se cayó por accidente de un andamio. Un cuerpo que se ve ensangrentado y en agonía, inmediatamente borrado, eclipsado por una capa de hormigón y las palabras que lo rodean: dado por desaparecido ante su mujer, inexistente para las autoridades. Pero el accidente se transforma en homicidio. Igor, el hijo, intenta parar la hemorragia cercando la herida, mientras que Roger, el padre, quitará ese torniquete, condenándole así a morir: ni hablar de llevarle al hospital con la curiosidad administrativa que eso implicaría. Homicidio cometido por el padre ante un hijo paralizado y silencioso. Homicidio sin tentación ni premeditación, consumado simplemente en la brutalidad de lo "ni visto ni oído". Pero cuya repercusión conducirá a Igor a una toma de conciencia inconsciente -y, en este caso, los dos términos no son contradictorios- que le permitirá llevar a cabo su "nacimiento" moral matando simbólicamente a su padre, gritándole a Assita mientras se aleja la verdad sobre el fallecimiento. Imagen congelada, sólo Edipo está en funcionamiento.

"El homicidio es un hecho banal, dirá Lévinas. La prohibición de matar no hace imposible el homicidio, aunque la autoridad de lo prohibido se mantenga en la mala conciencia por el daño efectuado." En esta película, los dos términos, el de banalidad y el de mala conciencia, no coinciden en la misma persona. Para Roger, el padre, el Otro no accede a lo humano. Es una mercancía importada, exportada, fuente de beneficio o de problemas. El Otro no es más que dinero. El Humano es el hijo, su hijo. Deshacerse del primero en beneficio del segundo está en la lógica del gesto adoptado. Igor, por su parte, va a introducirse en el mundo eligiendo a otros genitores, Hamidou y Assita, colocándose al lado de su hijo por el que ha prometido velar. Pero asume una doble función, la de protector de sustitución y la del que pide ternura materna a Assita. Su única salida entonces es "matar" a su propio padre, que se opone a la filiación que ha elegido. Su padre entregado y él, liberado. La palabra crea el vínculo, la de la promesa y la de la confesión. Ella introduce en el mundo y mata.

**"El no matarás es la primera palabra del rostro."** - Rosetta quiere existir socialmente. Y el trabajo es el acceso a esa existencia. Al ser despedida, deja de existir. Una no-vida social. Una sociedad asesina. Los Dardenne trabajarán sobre esta negación del individuo que no consiste en una eliminación física sino en su inexistencia sancionada por un sistema que no le necesita. El "triumfo", el nacimiento / renacimiento pasarán por la supresión del Otro, del que corta el paso.

Hay tres muertes posibles y no consumadas en *Rosetta*.

La de Rosetta, lanzada al estanque por su madre, alcohólica empedernida, que se deshace de lo que puede alejarla de la botella. Rosetta, con su energía de luchadora, sale del apuro, quiere vivir. Y el agua del estanque donde pesca clandestinamente, agua nutricia, no va a ahogarla. Un gesto y no un homicidio. Sin tentación ni conciencia. Realizado como si se ahuyentase a una mosca.

Su camarada Riquet, a su vez, se caerá en el estanque. Debatándose en el agua cenagosa, la llama desesperadamente. Si él se ahogase, ella conseguiría el trabajo. La tentación está ahí. Basta con no hacer un gesto. Un homicidio "in absentia". Rosetta no aparece en plano. La imagen la llena Riquet, sus gritos, su chapoteo mortal. ¿Le tenderá ella la mano salvadora? La tentación del homicidio está fuera de campo, señalada por la duración, el tiempo de su ausencia. Los estados de conciencia y las decisiones no los manifiesta el personaje que los siente sino una situación exterior que los objetiva... La muerte de él es "la vida" para ella. Tentación y resistencia. El primer reconocimiento del Otro pasa por la imposibilidad de matarle. Sin embargo, ella organizará con premeditación su "asesinato" social denunciándole a su jefe.

Rosetta no "ve" nunca a Riquet. Él no existe. No hay sitio para él, sólo existe "su sitio". Superponerse sobre su imagen social, situarse en un escenario en el que los demás la verán. Suprimirle, como un obstáculo entre ella y el trabajo, es una forma de comportarse que ha aprendido. Pero "lo aprendido" le tenderá, tanto en sentido literal como figurado, una mano. Ella ha sentido la angustia de ahogarse, del hundimiento nefasto. Es incapaz de no salvarle: ella se ve reflejada. Rosetta, dicen los hermanos, es una luchadora no una asesina. Sacarle del agua es una reacción física, robarle su trabajo un homicidio social y esto, lo hace porque le va a "dar categoría", la pondrá a la vista, hará que la vean, aun cuando ella se niega a mirar a Riquet que la persigue con el zumbido de su motocicleta.

La brutal evolución de Rosetta que se rinde y decide acabar con su vida está

elidida. Como dice Lévinas, para no matar, hay que ver. Y Rosetta no se mira nunca. Ni a ella ni a los demás. La sociedad no le devuelve nunca un reflejo. Quien no tiene imagen, no existe y matarse es tan sencillo como cocinar: hace falta gas butano. Muerte sin tentación pero con una oscura y necesaria determinación. La muerte, en este caso, señala una no-existencia. Pero la mirada de Riquet la salvará. La muerte es imposible para el que es observado.

**"La paternidad es una relación con un extraño que, al tiempo que es el prójimo, es también yo"** - *El hijo* es la película de la tentación. Lo que pasó es un hecho: el hijo fue asesinado. Homicidio no visto, consumado. Narrado más adelante, durante el viaje que cierra la película. Una muerte presentada, una vez más en el pánico de la supervivencia. Una muerte que no estaba prevista. El gesto de más. Absurdo. Lo que pasará, la expectativa de una muerte posible, la venganza del padre y el resurgimiento de la ley del talión. Crimen / exorcismo de un sufrimiento todavía vivo. La película cubre este espacio de suspensión. Paso a paso, se sigue la evolución de una conciencia. Primero con la llegada de Francis, el aprendiz, al taller. La irreprimible necesidad de saber del padre: comprender el misterio de ese otro que, siendo aún niño, ha matado a un chiquillo de su edad. La aproximación a su cuerpo, a sus reacciones, a su carácter. Una batida hacia el conocimiento. Saber, antes de superponer una muerte paralela. La tentación milenaria del ojo por ojo, diente por diente, ese acto de venganza sin mediación ni perdón. Los Dardenne proponen una salvación por sustitución. El paso por la palabra y la confesión antes de un posible paso al acto. La apnea de la lucha necesaria con el hecho de tener al otro a su merced en un mismo gesto mortal. Pero lo casi hecho reemplaza a lo hecho. Se ha producido la catarsis. Nos acercamos ahí a la petición de los allegados, que escuchamos tan a menudo en los tribunales, de saber para poder realizar el duelo, de oír al culpable para que la víctima pueda perdonar. A esta constancia de reivindicación de conocimiento, los Dardenne van a añadir todo el espectro de reacciones, desde la más primitiva, el acoso all asesino, espiado, olfateado como carne de caza, hasta la propuesta por Lévinas: "Se puede tener una actitud paternal hacia el prójimo. Considerar al prójimo como su propio hijo, es precisamente establecer con él esas relaciones que denomino "más allá de lo posible". Y más aún: "El hecho [...] de poder salirse de los límites de la propia identidad y de lo que se os asigna hacia algo que no se os asigna y que sin embargo es vuestro - eso es la paternidad"<sup>2</sup>. Francis, el aprendiz que no había sido asignado a ese padre quizá "se vuelva suyo". Matar se vuelve inútil.

**"El vínculo con el prójimo no se entabla sólo como responsabilidad... sepamos o no cómo asumirlo... decir: aquí estoy."** - La paternidad es central en el cine de los Dardenne ya sea ésta atribuida, rechazada, aceptada o elegida. Con lo que implica de transmisión, de memoria, de violencia, de legítimo deseo de homicidio, ahí tenemos a los psicoanalistas para recordárnoslo. Frente a la molesta, e incluso terrorífica, sombra del padre se deja ver también el peso del hijo, la intrusión de ese Otro, ladrón de libertad, solicitante implícito de responsabilidades. Tener acceso a esta conciencia y aceptarla es lo que está en juego en la película *El niño*. Bruno, padre por casualidad, padre tan niño como su hijo, no es un asesino. Lleva a cabo simplemente una supresión. El Otro desaparece. Si deja de estar ahí, la vida será mejor para todos. Como en los videojuegos en los que se borra a un personaje inoportuno. Hace el vacío, vacía el cochecito. Un juego de manos: lo habéis visto, estaba allí, ya no está. Y pasen por caja. Esta eliminación -eufemismo a veces empleado en diálogos de películas o novelas policíacas- que para él es normal, acarreará otra ausencia, breve pero extrema, el desvanecimiento de la joven madre, especie de pequeña muerte. Ella no puede seguir existiendo. Bruno tendrá que presentar acta de demiurgo, remontar en el tiempo, borrar sus acciones, devolver a la vida, a su vida, a la madre y al bebé. El "criminal" por inconsciencia, si se acepta la creencia de que la muerte es la negación, el que borra la existencia, tendrá *a contrario* acceso a la vida, es decir, a lo humano. En los sollozos y las lágrimas. La aceptación de su hijo le introduce en el mundo.

**"La epifanía de la vida"** - Al leer el guión, los de los hermanos son concisos, *El silencio de Lorna* parece ser su película más sombría. No se trata ya de truhanes de poca monta, de oportunistas miserables, de chorizos mediocres sino del hampa, la de una mafia procedente de Europa del Este. Traficar, aprovecharse de alguien, matar, todo vale: el hombre es instrumento o cadáver, el chantaje y la explotación, elementos normales del "negocio". Matar no es ni accidente ni tentación sino un gesto profesional. Se mata sin una predisposición anímica. Frente a este sistema, Lorna siente la tentación de la vida. Salvar al joven drogadicto con el que se ha casado en un matrimonio amañado para obtener, ella, los papeles y, él, el dinero. Salvar a un hijo cuando abortar sería tan sencillo. Salvase. No aceptar la muerte que no pudo impedir, creer en la transmisión al hijo quien, quizá, continuará la vida del padre asesinado. La mecánica del relato se ha ensombrecido pero invertida.

Estas temáticas que fundamentan y cruzan los últimos largometrajes de ficción de los hermanos estaban ahí desde sus primeras imágenes documentales. Planteadas de otra manera. ¿Luchar contra el olvido no es acaso evitar la tentación del homicidio hacia la Historia? Y no son sólo los hombres los que corren el peligro de desaparecer sino también las reivindicaciones, las esperanzas, las ideologías. Los hijos aceptan o rechazan el legado de los padres con o sin beneficio de inventario. El Otro es lo necesario. El peso también. Pero los Dardenne hablan de la irrecusable libertad.

"No es conveniente que se considere la muerte del prójimo como algo que no nos concierne, es decir, como si mi inocencia estuviese absolutamente excluida... Cuando se dice que la muerte es un escándalo, se quiere decir que el superviviente no puede lavarse las manos simple y llanamente. La humanidad sería responsable de cualquier mal que se produzca sobre la tierra"<sup>3</sup>

**Jacqueline Aubenas**, "La Tentation du meurtre", en Aubenas, Jacqueline (dir.), *Jean-Pierre & Luc Dardenne*, Bruxelles: CGRI, 2008, p. 283-285.

#### NOTAS

1 y 2 así como los intertítulos: Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini*. Dialogos con Philippe Nemo, Paris, Le Livre de poche, coll. "Biblio Essais", 1997 [1982]

3 Michaël de Saint Cheron, *Entretiens avec Emmanuel Lévinas*. 1992-1994, Le Livre de poche, coll. "Biblio Essais", 2006.

## La mirada japonesa - El camino del artista

El ciclo de cine japonés *La mirada japonesa*, comisariado por el Profesor Lorenzo Torres de la Universidad Rey Juan Carlos, pretende rendir homenaje a una de las cinematografías más importantes a través de una serie de mini ciclos concebidos en torno a una premisa temática o estilística. En cada una de estas tandas mensuales se proyectan dos cintas, una clásica considerada una obra maestra de la filmografía japonesa (producida entre principios del siglo XX y las décadas de los sesenta y setenta) y otra contemporánea (entre los años ochenta-noventa hasta la actualidad) que haya sobresalido por su calidad.

Así, cada pareja de filmes comparte una temática o un estilo que invita al espectador a buscar interrelaciones, afinidades y reflexiones comunes, en un diálogo entre la tradición y la modernidad, entre la mirada clásica y la contemporánea, que ofrezca al espectador la oportunidad no sólo de reflexionar sobre cómo ha evolucionado el cine y la sociedad japonesa desde principios del siglo XX, sino también de disfrutar de un diálogo que atraviesa el tiempo y las modas.

La selección realizada por el comisario del ciclo para esta nueva edición de *La mirada japonesa* lleva por título *El camino del artista*.

## Recuerdo de Maurice Garrel

(Saint-Gervais, Francia, 24/02/1923 - Paris, Francia, 04/06/2011)

Padre de Philippe y abuelo de Louis, Maurice Garrel fue un actor con magnetismo, de rostro chupado, voz profunda, mirada penetrante. Después de la guerra, se convirtió en actor de teatro, actuando bajo la dirección de Georges Vitaly, Jean Vilar o Jean-Marie Serreau, lo que le abrió más tarde las puertas de la televisión. En el cine, tuvo que contentarse a menudo con papeles secundarios, habitualmente ambiguos. Maurice Garrel coqueteó con la Nouvelle Vague, apareciendo en *Adieu Philippine* de Jacques Rozier (1961), *La Peau douce / La piel suave* de Jacques Rozier (1961) y *La Mariée était en noir / La novia vestía de negro* (1967) de François Truffaut o, más adelante, en *Nada* de Claude Chabrol (1973) y *Merry-Go-Round* de Jacques Rivette (1978). Tras ser visto en películas de Alain Cavalier (*Le Combat dans l'île*, 1961; *L'Insoumis / La muerte no deserta*, 1963), rueda también con Édouard Molinaro, Jacques Deray, Claude Lelouch o Claude Sautet sin desvincularse en ningún momento del teatro ni de la televisión. Nominado a los César por *La Discrète / La discreta* de Christian Vincent (1990) y *Rois et Reines* de Arnaud Desplechin (2004), acompañó también a Michel Piccoli en la aventura de su primera película (*Alors voilà*, 1997).

Pero nada es, sin duda, tan valioso como la obra común que nació de su colaboración con su hijo. Maurice Garrel aparecía en su primerísimo cortometraje, *Les Enfants désaccordés* (1964), rodado cuando Philippe Garrel sólo tenía 16 años. Y aparecía todavía en 2005 en *Les Amants réguliers*, donde encarnaba al abuelo de su nieto Louis Garrel. Entre ambas obras, se sucedieron *Anémone* (1966), *Marie pour mémoire* (1967), *Liberté, la nuit* (1983), *Les Baisers de secours* (1988), *Le Coeur fantôme* (1995), *Sauvage Innocence* (2001)... Maurice Garrel murió el 5 de junio. Tenía 88 años.

*Cahiers du Cinéma* N° 669, julio - agosto 2011, p. 79.

## Centenario de Alexander Mackendrick

(Boston, EEUU, 08/09/1912 - Los Ángeles, EE UU, 22/12/1993)

Después de cursar estudios en Glasgow, entra como guionista en los estudios de Pinewood (1937). Durante la guerra, el Ministerio de Información le confía la realización de algunas películas de propaganda. Michael Balcon lo contrata en los estudios Ealing para participar en los guiones de *Matrimonio de Estado* (B. Dearden, 1948) y de *El farol azul* (id. 1950). Es allí donde rueda *Whisky Galore* (1949), uno de esos grandes clásicos del cine de humor del que los estudios Ealing se hicieron prestigiosos especialistas.

Fuertemente influenciado por la escuela documentalista, Alexander Mackendrick sitúa su ficción (el naufragio de un barco cargado de whisky) en la realidad de una pequeña isla escocesa, en 1943. *El hombre del traje blanco* (*The Man in the White Suit*, 1951) favorece el trabajo del actor (Alec Guinness) al tiempo que respeta la receta que hace posible la originalidad de las películas de humor británico de esta época: un punto de partida absurdo llevado hasta sus consecuencias más lógicas. En esta película, un modesto inventor lleva a cabo la fórmula del tejido irrompible, provocando así la imposible unión sagrada del Capital y del Trabajo. Tras la obra realista *Mandy* (id., 1952), emocionante crónica de la reeducación de una pequeña sordomuda, Mackendrick vuelve al humor realizando *La bella Maggie* (*The Maggie*, 1954), entretenimiento menor, y *El quinteto de la muerte* (*The Ladykillers*, 1955) con Alec Guinness en un irresistible número de truhán patibulario falsamente melómano.

Instalado en Estados Unidos, Mackendrick cambia sus temas pero mantiene la eficacia de su estilo. El retrato de una prensa sensacionalista en *Chantaje en Broadway / El dulce sabor del éxito* (*Sweet Smell of Success*, 1957) iguala a los mejores éxitos del cine negro americano. Después de *Huida hacia el Sur* (*Sammy Going South*, 1963), realiza su obra maestra, *Viento en las velas* (*A High Wind in Jamaica*, 1965), película de aventuras marítimas construida sobre el enfrentamiento psicológico entre un pirata (Anthony Quinn) y dos niños. Esta filmografía, desgraciadamente escasa, termina en Estados Unidos con una comedia de poca envergadura, *No hagan olas* (*Don't Make Waves*, 1967). Después, Mackendrick se dedicó a la enseñanza, dirigiendo el Instituto de Calarts (California Institute for the Arts) donde más tarde se contentaría con impartir clases.

**Raymond Lefèvre**, "Mackendrick". En Passek, Jean-Loup, *Diccionario del cine*, Madrid: Rialp, 1991, p. 495-496.