

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El cine de los hermanos Dardenne: una poética de la contemporaneidad y el compromiso humano

Autor/es:

Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:

Lomillos, MÁ. (2000). El cine de los hermanos Dardenne: una poética de la contemporaneidad y el compromiso humano. Banda aparte. (17):26-32.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42408>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



EL CINE DE LOS HERMANOS DARDENNE: UNA POÉTICA DE LA CONTEMPORANEIDAD Y EL COMPROMISO HUMANO

Miguel Ángel Lomillos



Rosetta, 1999

A Iñaki Ochoa de Echagüen y Toñi Melendo, trabajadores del otro lado del cine.

Una manera sencilla e inmediata de identificar o situar a los hermanos Dardenne sería decir de ellos la siguiente frase: *los hermanos Dardenne son los cineastas más contemporáneos de nuestro tiempo*. Resalto este término, contemporaneidad, en detrimento de otro, modernidad, de sobra conocido por su uso y abuso, aun a riesgo de caer en una redundancia que es solo aparente (no por vivir el presente, por otro lado ineluctable, se ha de estar inscrito en él). Reivindico, por tanto, el significado literal y original del término: con-temporáneo: ser simultáneo a su tiempo, estar en nuestro tiempo. En los años 60, emplear la misma frase con respecto de cualquier cineasta hubiese sido un verdadero pleonasma; entonces se recurría al vocablo "modernidad" como elemento diferenciador y afirmativo, siendo Godard su máximo abanderado (y todavía lo sigue siendo, a pesar o a favor, según se mire, de su marginalidad forzosa o de su retiro voluntario). Claro, la *Nouvelle Vague* supuso el gesto heroico de volver a traer a la arena aquello que era específico del cinema —el arte que mejor refleja la historia, el tiempo en que vive—, un cinema que entonces estaba tocado de un manierismo que ahora se nos antoja *naïf* comparado con las manazas de los amaneramientos actuales.

La contemporaneidad de los Dardenne se destaca en el estilo, en la forma del relato, en su capacidad de riesgo e innovación sin perder jamás la vocación realista, el referente verista (si *Rosetta* ha

escandalizado a muchos en Cannes por llevarse la Palma de Oro se debe a que una gran parte de la crítica es insensible, o más bien ciega, a reconocer los matices, intensos pero siempre *limitados*, con que trabajan el referente real los cineastas post-*Nouvelle Vague*). En el otro lado de la moneda, en cuanto a los temas tratados: ¿existe alguna cuestión, no de este fin de milenio que ya es *pasado perfecto*, sino presente y futuro puesto que será el verdadero reto del siglo venidero, cuestión, digo, más preeminente, acuciante y fundamental que el derrumbe de la sociedad del trabajo en algo que todavía no sabemos a ciencia cierta lo que es pero que su solo dislumbre provoca escalofríos y temor? El cine de los Dardenne es de los pocos osados que levantan acta, desde el lado de los desposeídos obviamente, de ese finiquito otorgado al mundo del trabajo, de la fractura y el desmoronamiento de toda una cultura levantada y sostenida a base de luchas y movimientos obreros, de los efectos en el individuo de esta pérdida de trabajo (*Je pense à vous*, 1992), de reproducir los comportamientos perversos del sistema dedicándose al trabajo clandestino con el fin de explotar la carne barata de los emigrantes ilegales (*La promesa*, 1996), de los denodados esfuerzos de una adolescente pobre y sin casa por conseguir un trabajo y salir del pozo, algo que le es constantemente negado y rechazado (*Rosetta*, 1999).

En un programa especial dedicado a los cineastas belgas en el canal 5 de la televisión francesa, Luc Dardenne argumentaba que ellos *"filman la realidad, no a partir de grandes ideas*

o grandes temas, sino a través de hechos individuales, de destinos individuales, de gente normal de la calle". A esto el periodista replicó que ellos alcanzaban los grandes temas a partir de lo particular, del individuo. Estas categorías —lo general, lo particular— siempre han estado en constante dialéctica, incluso en las magras ficciones que acusa nuestra época postmoderna caracterizada por la ausencia (¿la muerte?) de grandes relatos. Toda ficción, además, puede leerse a varios niveles, desde el nivel anecdótico de la intriga hasta el más amplio nivel simbólico. En los mayores frescos colectivos de Eisenstein (*El acorazado Potemkin*, *Lo nuevo y lo viejo*, *Qué viva Méjico*) nunca ha faltado la apelación al elemento individual: la celebración del grupo o la idea común cohabita con esa atención a los sentimientos más personales, esos rostros únicos que no se agotan en el mero diseño tipológico¹. El reverso perfecto del cineasta ruso se ha acreditado siempre con el clasicismo de Griffith y Ford, donde el héroe y la familia ejemplifican la visión colectiva, el apego a una tierra y a una nación todavía campesina (*Las uvas de la ira*, 1940). Cuando la idea emancipadora y el espíritu colectivo se cifran en una narrativa clásica que incorpora estilemas de Eisenstein filtrados por Welles, como en la maravillosa *La sal de la tierra* (H. Biberman, 1953), resulta imposible *separar* a la familia protagonista del resto del grupo de trabajadores. Tras la *Nouvelle Vague* el retrato de una época o comunidad esconde el aliento épico (evanescente o irremediabilmente perdido) en la metáfora o la poesía (Olmi, Rocha, Alea, Pasolini, Chahine, Taviani, Skolimowski...).

En las tres películas de los Dardenne realizadas en los años noventa, la falta de ideales políticos o ideológicos se da como algo asumido por el imaginario social; la crónica de *"la miseria de la vida cotidiana de los trabajadores"* (por utilizar una expresiva frase de Guy Debord) se circunscribe al sujeto individual; el espacio doméstico y familiar es el lugar donde se forjan los cambios de mentalidad que provocan las crisis y dramas sociales; los protagonistas (Fabrice, Igor, Rosetta) de tales dramas comandan de manera esencial el vector que hace avanzar el relato. En esta última trayectoria de los antaño documentalistas se agudiza cada vez más el tono menor, la radicalización estética y formal, el rebajamiento o desinflamiento del mundo ficcional en beneficio del registro crudo y duro de lo real mediante el minimalismo y la extrema condensación.

El cine de los Dardenne es profundamente ético. La crítica y el trasfondo social pasan siempre por esa perspectiva, por una razón insatisfecha consigo misma y con el mundo. Sus personajes saben



Grève chez Citroen, 1938, Willy Ronis, Rose Zehner

1. Nunca ha sido suficientemente reconocido en Eisenstein esta simultaneidad del pensamiento: por un lado, el montaje dialéctico no puede dejar de ser constructivo, resolutorio, determinante; por otro, hay también una tensión que anima el plano —sobre todo si la imagen dura, persiste— que es respetuosa con la figura por su propia ley personal, una tensión que asimila y comprende lo que es genuinamente heterogéneo y subjetivo (de hecho, este lado es el que más poderosamente se graba en nuestra memoria).

o aprenden a indignarse. Jean-Pierre y Luc Dardenne son tal vez los primogénitos de la pequeña familia que hereda el cine de Rossellini en estos tiempos del "compro, luego existo": *Para encontrar la verdad hace falta una posición moral. Hace falta un juicio crítico*. La palabra clave, entonces, de estos cineastas provenientes del corazón de Europa es esta: *conciencia*. Conciencia de la escritura del cine, de su lenguaje y evolución, de la específica poética cinematográfica. Conciencia de la coyuntura, de la crisis, de la vigencia de valores y compromisos.

LA FÁBRICA HA CERRADO: ESTOY PERDIDO (JE PENSE À VOUS)

Fabrice (notése la conexión del nombre con el mundo fabril) representa la pertenencia a una cultura del trabajo, originada con la Revolución Industrial, que implica fuertes lazos —familia, compañeros, comunidad—, una forma de estar en el mundo. En el momento que cierra la fábrica (Aceros de Seraing), Fabrice pierde el sentido de las cosas. El grado de inadaptación a los nuevos tiempos —descomunal, profundo— es proporcional al grado de arraigamiento con ese mundo que ahora se desmorona². Toda la película es la puesta en escena de esa inadaptación, de la incapacidad de la mente humana educada en la civilización del trabajo para aceptar y acomodarse a las nuevas y devastadoras situaciones que plantea el progreso tecnológico y el capitalismo neoliberal.

Fabrice busca ahora la soledad. El demorado paseo con su hijo por el paisaje industrial en ruinas le devuelve su imagen como un murrioso espejo roto. Ninguno de los nuevos empleos, precarios o no, le satisface. Atraviesa un duro periodo de crisis (depresión, inseguridad, celos, victimismo), cuyos efectos se desencadenan en el hogar, contra su esposa. Un día, a la hora del amanecer, visita su nueva casa en construcción -proyectos truncados- y decide huir.

El mismo título del filme lleva consigo el componente ético, pues durante la larga ausencia de Fabrice (egoísta y desproporcionada, sin duda, pero ahí destila la resonancia del *Pienso en vosotros*), la focalización pasa del hombre a la mujer. La fractura laboral fue propinada al hombre, pero la verdadera dimensión del sufrimiento y del dolor le cabe a su esposa. La mujer será, por tanto, la que recibe todo el peso del drama y también la que redime al marido, la que pone de nuevo las cosas en su sitio.

En este filme todavía amarrado a los parámetros de la ficción clásica³, existe una especie de compensación, producto del celo comprensivo de los Dardenne por sus personajes (un poco como M. Armendariz hace con los suyos), en el juego de cargas y remisiones de culpas. Si la mujer tiene la llave para sacar al marido del agujero y sancionar el relato (como los fuertes personajes femeninos fordianos), existen una serie de personajes cuya nítida función es intensificar el aguijón, la desorien-

2. El plano general de la fábrica que abre la película (sus chimeneas despiden las últimas volutas de humo) es una imagen que puntúa todo el proceso de caída de Fabrice.

3. Aunque lo hace con un talante moderno digno de encomio. El filme tiene una factura eminentemente dialéctica, pues lo que hace avanzar el relato no sólo es la dimensión temporal, sino el choque o complementariedad de varios hechos en una misma secuencia. *Je pense à vous* anuncia en ciertos aspectos el estilo de los Dardenne que cristaliza con *La promesa*: la perfecta articulación entre las partes y el todo; la curiosa observación en los detalles, siempre sutiles y sugestivos; la mirada abierta y abarcadora que recoge, en el mismo movimiento, sensibilidad, documento y crítica.

Keystone, usine en grève, 1936





La promesa, 1996

tación del marido (el hermano pragmático enamorado de su mujer, el entrometido profesor de inglés, la vieja prostituta de lengua viperina).

La reconciliación de la pareja, en pleno desfile de carnaval, concita el famoso final de *Te querré siempre* (R. Rossellini, 1953), pero ahora arropados por el calor de una muchedumbre cercana y conocida, un reencuentro también con los compañeros y la comunidad. La naranja que le lanza el hijo al padre y éste luego a la esposa, entre miradas vagarosas, tal vez nos quiera recordar que *aquella* otra fruta prohibida nos trajo el trabajo terrenal como castigo divino (¿no será, ahora que se nos presenta en toda su amplitud, aunque de forma aviesa, la anhelada "liberación laboral", que las grandes compañías deseen que las iglesias vuelvan a llenarse?).

HAY QUE DECIRLE LA VERDAD... LO HE PROMETIDO (LA PROMESA)

En *La promesa* la vocación verista o documental se integra plenamente con la tensa dosificación de los criterios dramáticos para exponer, de manera despojada y directa, el drama de la explotación de los inmigrantes clandestinos en Europa. Una especie de bajos fondos gorkiano de los 90 (el muro de Berlín se ha trasplantado ahora a las fronteras de la UE) es el espacio donde se debate el drama social. El dueño del antro —dedicado a su negocio tan cicatera y profesionalmente como el personaje de la obra rusa— vive a costa de todo un elenco de negocios sucios gracias al desamparo e indefensión de los inmigrantes ilegales: alquileres, mano de obra casi gratuita, permisos, bombonas, sobornos, prostitución...

En *La promesa* la dimensión ética es el núcleo del filme: lo que se promete es una cuenta a saldar con la propia conciencia, aún formándose (Igor, el hijo del *ogro*, tiene 15 años) y presintiéndola como algo esencial en el íntimo juego de hacerla suya y conocer la fibra humana de los valores. La muerte por accidente de un emigrante africano será el motivo de la promesa —cuidar de la mujer y el hijo—, pero su valor radica en el compromiso de una verdad punzante, dolorosa, necesaria: dar cuenta de ello a la mujer que se debate ahora sola con su hijo en un continente opulentamente sórdido (reverso actual del colonialismo). Estos dos personajes, Igor y Assita, están destinados por el relato a encontrarse y seguir juntos los mismos avatares. El proceso de iniciación de Igor se hará, por tanto, contra el padre irresponsable que prefirió dejar morir al "sin papeles" en vez de llevarle al hospital como era el deseo de Igor y a favor de la mujer africana, por quien ya de inicio el muchacho siente una especial atracción (no sólo por su cultura diferente, también porque se connota la falta de la madre).

El filme se estructura bajo el coherente y minucioso punto de vista del muchacho; acorde a su mirada, el espectador percibe en toda su magnitud la dilaceración interna de su conflicto. El avance inexorable de los hechos (las sucesivas artimañas del padre para ocultar el hecho o incluso deshacerse de la mujer frente a la progresiva transcendencia que adquiere la promesa para Igor), define y redefine cada situación hacia un planteamiento cada vez más insoslayable que exige la participación y el posicionamiento del espectador. Frente a un cine dominante que banaliza la muerte y un sistema que privilegia el dinero y la estulticia cultural, los Dardenne profundizan con este imprescindible filme la perspectiva moral de su cine. Entre la cartera que roba Igor a una pensionista sólo porque se le presenta la ocasión —inicio del filme— y el dulce instante que confiesa a Assita la verdad en las escaleras de la estación —la más



Rosetta, 1999

bella escena rosselliniana del cine contemporáneo, porque siendo esperada resulta inesperada, auténtica, vigorosamente verdadera⁴—, acompañamos una travesía que nos compromete. Ya no es el *happy end* que congrega al grupo y celebra la música de Wim Mertens en *Je pense à vous*; ahora el silencio y la pantalla en negro, como luego también hará *Rosetta*, pertenecen por entero al espectador.

La promesa se ha convertido ya en un paradigma del cine moderno en la época del pensamiento único (en la estela de Renoir, Rossellini, Welles, N. Ray, Godard). Pero también es moderno en su concepción filosófica y cultural, remite a la tradición moderna que todavía nos concierne: la Ilustración. Este filme nos habla de cuestiones que siguen vigentes desde hace más de 200 años y que aún nos constituyen: la independencia del individuo para pensar y decidir guiándose por su propia razón, acerca del bien y lo justo, del mal, de los valores humanos. O por decirlo con las palabras de Kant: *Ten valor de servirte de tu propio entendimiento*.

La conciencia en el cine, tanto en la primera vanguardia —años 20— como en la segunda —los nuevos cines de los 60— estaba presa de una idea, de una ideología *militarmente* concebida como motor de la Historia, de una razón excesivamente segura de sí misma. El cine de los Dardenne expone esta crítica a la razón, pero sin menospreciarla. Su compromiso no se proyecta únicamente hacia la coyuntura y la política, escarban en el sentido profundo de las cosas, en los valores y afectos, en el respeto por los mitos y otras formas de pensar (notése el valor que se le concede en el relato a los rituales y al mundo simbólico de Assita), en la capacidad de sentir al otro y de dejarse sentir. Cuestiones intemporales del hombre que serán abordadas con más ímpetu (también en el estilo) en el último filme: la "toma de conciencia" de Rosetta ya no pasa por los canales del saber o la razón.

NO PARARÉ HASTA CONSEGUIR UN TRABAJO (ROSETTA)

Rosetta es un personaje que se encuentra por debajo de la *media* antropológica-social, por debajo de la tipología del hombre común que protagoniza la novela y el cine desde su nacimiento: ese "hombre sin atributos", terrenal, pequeño-burgués, definitivamente desligado de dioses y héroes. La aspiración de Rosetta es llegar a ser como ese ser terrenal, ser alguien, dar apellido o sustancia a esa abstracción italianizante, o sea laboral, que despide su *prénom*⁵. Su anhelo más inmediato no flota en el limbo de los sueños o ideales; al contrario, es algo bien concreto y obsesivo: *tener una casa y llevar una vida normal*. Habría que abrir una subcategoría en el modo de lo "mimético bajo" (N. Frye) para incluir en ella a todos esos altísimos porcentajes que las gélidas estadísticas sitúan por debajo del umbral de la pobreza, pero que el cine dominante persiste en despreciar con arrogancia.

4. La dimensión de espera que tiene la temporalidad de *La promesa* no refiere una suspensión dirigida hacia un fin concreto, sino el juego de determinación e indeterminación de una cuestión esencial que se vive como experiencia nueva. La revelación es la espera misma —vivencia— y no un mágico final.

La pelea de Rosetta con la vida es que la dejen entrar en el mundo, que le hagan un hueco en ese montón de cemento que puebla los arrabales de todas las ciudades. Su hábitat es ese mato asilvestrado que está más allá de la ciudad: una *roulotte* en medio de un perdido *camping*, donde vive con su madre alcohólica y desesperanzada. Ahí se mueve como una pequeña amazona antes de adentrarse en la ciudad en busca de trabajo: cruzar la verja del *camping* por el atajo, dejar las botas que esconde en un agujero de la maleza, ponerse los zapatos y coger un autobús cualquiera en una carretera cualquiera. El carácter ordenado, responsable y metódico convive con el intenso orgullo, la rabia y el furor contra el mundo. Su obsesión por conseguir un empleo y sus gestos repetitivos —cazar lombrices, pesca furtiva, hacer la limpieza y las cuentas de la casa— la emparentan con los infantes monomaniáticos de Kiarostami.

Rossetta expone de manera más cruda que *Je pense à vous* el cisma entre la despótica velocidad de la tecnología y el capital y el ritmo pausado de sedimento vital en la estructura o tejido social. La trágica paradoja de estas dos *velocidades* enfrentadas (en condiciones de desigualdad cada vez más profundas) es que mientras la primera provoca la progresiva degradación o desaparición del trabajo, se desentiende por completo de intervenir en el terreno de las estructuras, pues el trabajo continúa siendo la llave de acceso e integración en el mundo (derechos, hogar, pertenencias, seguridad...). Este papel estructural que desempeña el trabajo lo sabe, *lo sufre* Rossetta —de ahí su postura *cinética* por subirse al endiablado tren del escaso empleo— y no está dispuesta a sucumbir en esa loca carrera. En todo caso, ella prefería hacerlo, tal vez mediante una bombona de gas, que “detenerse” en cualquier iglesia, taberna o prostíbulo (como ha hecho su madre).

Ante este ser que no merece ningún crédito por la sociedad, que no para de moverse porque no quiere estar “parada”, la cámara de los hermanos Dardenne decide seguirla como si fuese su sombra, como una segunda piel. A golpe de cámara al hombro, del montaje y sonido percusivos, de la vivísima proximidad entre personaje y cámara, de encuadres y desencuadres continuos, de planos-secuencias inmensos, de estrategias de sonido *off* y del fuera de campo... en fin, de un dispositivo que intenta que el espectador sienta con la misma tensión y crudeza la vida de este animal herido que aspira a ser como el común de los mortales. Nunca el dispositivo cinematográfico ha sido menos depredador, nunca el “travelling godardiano” ha sido más ético. Incluso cuando Rosetta traiciona a su nuevo y único amigo, provocando las lógicas antipatías en el espectador, la cámara mantiene su atención exclusiva al personaje. Como si el relato perdiese sus relaciones narrativas más íntimas, la ficción olvidase las pautas dramáticas, el discurso renunciase a su teleología, vamos a seguir a ese pequeño ratón con faldas —parece decirnos esa cámara ética, tan enfebrecida como su personaje— con el objeto de conocer cuerpo a cuerpo sus movimientos, sus pequeños accesos de violencia, su vida culebreante⁶.

5. Reparen bien que las tres primeras letras (los cuatro primeros fonemas) del personaje son las mismas que las de Rossellini.



La promesse, 1996

Ya en la primera escena del filme, la batería furiosa de pasos, gritos, golpes y portazos de Rosetta en una empresa donde acaba de ser despedida tras completar el periodo de prueba es el prelude de lo que nos espera por estar pegados a ella. Apenas un descanso para reponer fuerzas y beber agua, otra pelea con la madre y luego otra con Riquet. Rosetta es una especie de "Hija Coraje" (pues esta hija infante carga con el papelón de madre) que incorpora los más férreos valores adultos y masculinos para hacer frente, ella sola, a la dura pelea diaria. El papel que en los dos filmes anteriores cumplían Celine y Assita le cabe ahora al joven Riquet, cuyo carácter abierto y amistoso recuerda aquello que carece ese rostro (y estómago⁷) duro que impregna constante y quebradamente la pantalla. *Grosso modo*, lo que le propone Riquet a Rosetta es salir juntos del atolladero, la amistad solidaria de los perdedores. Uno de sus muchos favores es la propuesta de un pequeño negocio a espaldas del jefe —la venta de gofres en el chiringuito—, pero ella lo rechaza e incluso lo delata para conseguir su puesto, acción que se nos muestra en una rápida y efectiva escena de sustitución (bajar persiana, trocar el delantal de persona, subir la persiana).

Riquet encarna el personaje moral del cuento: *¿por qué?, ¿por qué?, ¿por qué?*, pregunta sin cesar el ruido de su moto⁸ en su estrategia de acoso a Rosetta. A partir de ahora la cámara (de naturaleza ética, insisto), pegada siempre a la protagonista, también cobrará una intrigante dimensión de acecho, de presencia incómoda. La traición de Rosetta a Riquet (que antes ella había ensayado en las aguas del río, pero tal vez los gritos de pánico del muchacho le recordaron sus propios gritos) cumple la misma función que la muerte de Hamidou en *La promesa*: la dimensión profunda del relato, de la historia (en el sentido benjaminiano). Hasta ese momento, había esa "rotura" o exceso de la imagen bruta, del cuerpo aquí y ahora, de la presencia cruda de las cosas. Ahora las imágenes adquieren una tensión dramática que sin romper ese rasgo o rasgadura de la imagen, se apoya también en la pequeña intriga (por eso el fuera de campo se revigoriza).

En la última escena del filme, por fin se parará Rosetta (y con ella, la cámara). Ha decidido suicidarse, junto a su madre que yace borracha y derrotada, pero el gas se acaba antes de completar su fatal labor (es la suerte de los pobres, se nos sugiere sin ninguna ironía). Tendrá que cargar con una pesada bombona a través del *camping* (el ritmo lento y ahora trágico del plano-secuencia lo marca, como siempre, la respiración entrecortada de Rosetta) y sufrirá el acoso estridente de la moto de Riquet (*¿por qué?, ¿por qué? ¿por qué?*). Por fin se detendrá Rosetta, con un lloro compulsivo y posando su mirada de animal herido, pobre, desgraciado, pequeño, débil... ante el rostro de Riquet, permitiendo finalmente que el abismo interior que la embarga, que antes disfrazaba de fortaleza e individualismo, pueda ser visto, comunicado, entregado a aquel a quien engañó.

El poético final abierto de *Rosetta* va más lejos aún que el final de *La promesa*. La dimensión de testimonio y denuncia social no se entendería sin la dimensión poética y trágica que la acoge, la fábula brechtiana (pisar al otro para ocupar su lugar) queda incluida en esa maravillosa fábula universal que asume el humano destino trágico: ver al otro es verse la interioridad herida.

6. Se trata, en cierto modo, de una "estrategia de agresión" (Noël Burch) del dispositivo que busca incomodar al espectador, hacerle participe de la alienación forzada y opresiva a que es sometida Rosetta.

7. Rosetta alivia sus fuertes contracciones pasándose el secador por el estómago. En este nítido sintagma del "cine social" (apelativo, presuntamente peyorativo, utilizado como arma contra el cine de los belgas), los Dardenne se permiten una genial cita con la mejor tradición estética del cine, es decir, con el Hitchcock de *Psicosis*. Un plano detalle del secador dando vueltas alrededor del ombligo —un agujero negro todavía más originario que el sumidero— y luego la cámara va directa al ojo de Rosetta.

8. La especial atracción de los Dardenne por las motos ya se anunciaba en el cortometraje *Il court, il court... le monde* (1988), un descacharrante ejercicio de vanguardia que trata sobre la estética de la desaparición, la velocidad, la transformación acelerada del mundo que corre... "hacia la muerte" (esta frase la dice el propio Marinetti, sarcástico, que se lleva a la chica en la moto en la última escena de la historietta). En los dos últimos filmes de los Dardenne, las motos cumplen parecida función que los coches en Kiarostami.

Meeting electoral, 1936. Robert Capa

