

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
La promesa

Autor/es:
Lozano Aguilar, Arturo

Citar como:
Lozano Aguilar, A. (1997). La promesa. Banda aparte. (8):94-95.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42240>

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:



perspectiva ética) define y redefine cada situación hacia un planteamiento cada vez más insoslayable que exige la participación y respuesta reflexiva del espectador.

Sin duda no faltará quien aplique la tónica interpretación psicoanalista sobre el desenlace de **La promesa**: el rechazo de la figura del padre se vierte hacia el lado de la viuda y su hijo (connotándose la ausencia de la madre en el adolescente protagonista). No en vano, el filme, ya desde el principio, explicita una cierta fijación o atracción del chaval hacia la señora africana. De cualquier manera, reitero, el problema que se plantea en todo momento es ético, dejándose de lado propo-sitalmente (aunque no de una manera transversal) cualquier viso de lo que Freud denomina "novela familiar". De hecho, la relación entre padre e hijo parece más de colegas o amigos que familiar, ambos se llaman por el nombre de pila; el padre es una especie de hermano mayor o patrón que le inicia en el sexo llevándose un día a un club nocturno.

El conflicto de Igor es vivenciado de una manera tan natural, desprovisto de cualquier mediación y en absoluta soledad, con una inocencia casi rousseniana, que, sintomáticamente, su

experiencia resulta más hondamente religiosa (se trata del eco interior de valores humanos esenciales) que si se hubiese realizado bajo la influencia o a través de una actitud abiertamente religiosa (católica, protestante, etc). De hecho, el recorrido iniciático de Igor (maravillosa interpretación del joven Jérémie Rénier) convive con el conocimiento de otras formas y costumbres, divinidades y ritos ancestrales africanos con las cuales mantiene un respeto digno de encomio (Igor se ofrece para arreglar la figura africana que un grupo de neonazis hizo romper con sus motos; un gesto que realiza no por conocer o intuir su misterioso sentido, sino porque comprende el significado afectivo que tiene para ella).

En definitiva, **La promesa** es un exiguo pero indómito exponente de una tradición realista cinematográfica (especialmente francófona), que, a pesar del veto a que es sometida por la industria, proporciona la veta más auténtica para levantar acta de la realidad. Una realidad, en estos tiempos que *El país* publica editoriales con títulos como "La lepenización de Europa", donde la miseria moral de la democrática Europa no es más que el reverso actual de la esclavitud colonial.

LA PROMESA

(*La promesse*. Jean-Pierre y Luc Dardenne. Bélgica, 1996) / *Arturo Lozano Aguilar*

Entre el *cinéma-vérité* y el relato.

No parece casual que el primer filme de ficción de los hermanos Luc y Jean Pierre Dardenne presente una forma híbrida. Conjugando su experiencia en el campo documental y una ficción sabiamente tejida, estos realizadores belgas estructuran un filme que se inscribe en la corriente realista de la vanguardia europea. Puesto que se trata, a nivel de contenido, de mostrar dos realidades muy diferentes —como son la esclerotizada cultura europea yugulada por una idea de "desarrollo" medida únicamente por índices económicos, frente a rígidos comportamientos culturales con plena vigencia en latitudes "subdesarrolladas"—, resulta consecuente que a nivel formal confluyan dos tendencias opuestas como son el *cinéma-vérité* y el relato.

Aunque entrelazadas, las dos tendencias formales ocupan, respectivamente, dos partes del filme sobradamente marcadas. El *cinéma-vérité* se enseña de la primera parte de la cinta, lo que

conlleva numerosas implicaciones cargadas de significación. En esta primera parte asistimos al deambular de un joven, Igor, excesivamente hermético para el espectador. De sus verdades sólo sabemos su afición por los "go-kart" y su ignorancia respecto a valores éticos que le llevan a robar una cartera sólo porque la oportunidad se ha presentado. De su compañero y organizador del lucrativo negocio de la inmigración ilegal, Roger, sólo una vez avanzado el tiempo descubriremos que es su padre. Por lo tanto tenemos una azarosa sucesión de momentos que poco dicen del personaje y muestran mucho de la realidad de los emigrantes ilegales en Europa. En esta parte priman las características del *cinéma-vérité*, es decir, lo azaroso, los personajes habituales que no poseen ningún rasgo específicamente individualizador como para elevarse al rango de protagonistas de un relato, la mostración de la realidad sin acontecimientos dramáticos y la denuncia sin la interpre-

tación de un enunciadore que estructure poderosamente un relato.

La segunda parte se inicia con un suceso traumático y el recorrido del relato será el camino que va desde el titubeo a la plena integración de ese punto fuerte. Ese nudo desencadenante del relato no es otro que la promesa que el agonizante Hamidou arranca a Igor de cuidar de su mujer y su hijo.

Antes de continuar, recordemos la afirmación de W. Benjamin: *"la muerte confiere al relato su genuina y más dramática dimensión antropológica y el moribundo sería la silueta sobre la cual toma forma ideal un relato"*. Nos encontramos pues ante un suceso que excede lo habitual, que no puede ser tratado como un acontecimiento azaroso sin mayor relevancia, dicho de otro modo, la muerte, en este filme, sigue inquietando hasta el punto que necesitamos integrarla en una interpretación y que necesariamente debe provocar profundas transformaciones —muy al contrario de la muerte espectacular y carente de contenido que tantos éxitos cosecha en las pantallas actuales—. La importancia de la muerte o de la desaparición es evidente para Assita, mujer de Hamidou, y su hijo, quien cada vez que se aleja del muerto sufre fuertes accesos de fiebre, fruto de la conexión entre vivos y muertos propio de su cultura. Sin embargo, para Roger la muerte del emigrante explotado no supone más que un *affaire* embarazoso; tampoco reviste gran importancia para nuestra burocrática cultura para quien no existe la muerte de una persona sin papeles. Entre ambos mundos, Igor deberá recorrer el relato para lo que tendrá que anular a su padre y convertir el deambular azaroso del *cinéma-vérité* en el viaje iniciático y progresivo del relato hasta su resolución.

El relato va tornándose cada vez más rígido en lo que se refiere a su cohesión, empieza a aparecer la fuerza mágica de tradiciones atávicas y ritos de muerte (cuerpo sepultado en tierra extranjera) que

refuerzan el carácter lógico-causal para dar una mayor imbricación a la relación básica del relato causa-efecto. Pero hasta que el relato llegue a su recta final, donde su estructuración es cada vez más inexorable y su paso decidido nos acerca a un fin inminente, tendremos oportunidad de encontrar retazos de *cinéma-vérité* jalonando el relato, el cual no es todavía aceptado por Igor. De esta manera, asistimos a un pasaje en el que Roger pretende iniciar a Igor en la sexualidad, padre e hijo salen en camaradería como si de un rito iniciático se tratara, pero lo sorprendente es que lo que debería estar repleto de simbolismo se muestra como algo excesivamente chato e incluso cutre. Ambos cantan juntos, se emborrachan juntos y se acuestan con dos amigas, pero se trata más de una estrategia de Roger para que su hijo no lo delate que de un paso del que Igor, iniciado por su padre, pueda salir reforzado o renovado, su único resultado es la posterior resaca.

La maduración de Igor se producirá en el relato. A lo largo del recorrido vemos como el joven desarraigado y solipsista del inicio se va desplazando en favor de un personaje en busca de anclaje social para lo que debe abandonar a su padre en favor de una relación más profunda con Assita y su hijo. El protagonista consigue abandonar su estatus inicial y descubrir experiencias y valores, comunicables sólo a través del relato, gracias a su progresiva implicación con el otro.

Al final, un denso silencio a modo de luto. De la duda a la determinación, de la promesa a la realización con la plena aceptación de sus consecuencias. Todo un proceso de aprendizaje que nos lleva del hedonismo inicial a la aprehensión de unos conocimientos y valores que no permiten el retorno.

NOTA

1. Benjamin, Walter, *El narrador en Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Pág. 121. Taurus. Madrid. 1991.

NORMAS PARA COLABORACIONES

- * *banda aparte* admite artículos originales sin responsabilizarse de su publicación ni devolución.
- * La extensión de los artículos tendrá un máximo de 15 folios escritos a doble espacio. Para la sección de **tickets** la extensión tendrá un máximo de 5 folios, y para **transtextos** no excederá de 4.
- * Las notas deben ir al final del texto.
- * Los artículos se entregaran en papel y soporte informático.
- * Las películas se citarán en **negrita** en su traducción al castellano y a continuación el título original y año en *cursiva* entre paréntesis.
- * Los libros se citarán: autor, (apellidos, nombre), título (en **negrita**), ciudad, editorial y año.
- * Los artículos se citarán entrecomillados, seguidos del volumen, libro o revista en **negrita**.