

El personalismo fílmico de los hermanos Dardenne. Un cine de esperanza que reivindica la dignidad de la persona y la acogida a la fragilidad

*The Dardenne brothers' filmic personalism.
A cinema of hope that claimsthe dignity of the person
and the acceptance of fragility*

AMPARO AYGÜES CEJALVO*

Resumen: Los cineastas Jean-Pierre y Luc Dardenne son un referente inequívocamente personalista del cine contemporáneo europeo y su sello autoral concreta una de las mejores versiones de la alianza entre la filosofía y el cine, objeto de una creciente atención académica, cultural y social. Las películas de los hermanos Dardenne rastrean los signos de humanidad desnuda en la apertura a la alteridad y la donación como contrapeso a la cultura del descarte, las lógicas egoístas de prosperidad material, la fría razón instrumental y los aires de un progreso excluyente. Este artículo aporta algunas claves esenciales que permiten identificar la convergencia de la obra cinematográfica de los directores belgas con los presupuestos del personalismo fílmico, en tanto que expresión artística propia del personalismo integral. La centralidad de la persona como una realidad moral valiosa con dignidad intrínseca, el modo ético de entender los vínculos humanos, la acogida a la fragilidad del prójimo y la mirada esperanzada hacia la vida y el mundo en el que esta se despliega constituyen la plasmación plena y genuina de las coordenadas personalistas en su filmografía.

Palabras clave: Jean-Pierre y Luc Dardenne, personalismo fílmico, personalismo filosófico, dignidad intrínseca y fragilidad.

Abstract: Filmmakers Jean-Pierre and Luc Dardenne are an unmistakably benchmark personalist of contemporary European cinema and their authorial stamp concretizes one of the best versions of the alian-

* Escuela de Doctorado. Universidad Católica de Valencia. San Vicente Mártir. E-mail: amparoaygues@mail.ucv.es. ORCID: 0009-0002-6311-3005

ce between philosophy and cinema, the object of growing interest in the academic, cultural and social spheres. The films of the Dardenne brothers trace naked humanity in openness to otherness, acceptance and self-giving as a counterweight to the culture of discarding, the selfish logics of material prosperity, the cold instrumental reason and the airs of an exclusive progress. This article aims to provide some essential clues that allow us to identify the convergence of the cinematographic oeuvre of the Belgian directors with the budgets of film personalism, an artistic expression of integral personalism. The centrality of the person as a valuable moral reality with intrinsic dignity, the ethical way of understanding human bonds, the acceptance of the fragility of the neighbor and the hopeful gaze towards life and the world in which it unfolds constitute a full and genuine expression of the personalist coordinates in his filmography.

Keywords: Jean-Pierre and Luc Dardenne, film personalism, philosophical personalism, intrinsic dignity and fragility.

Recibido 20/03/2025

Aceptado 26/05/2025

1. Introducción

La convicción de que el cine es un agente de reflexión filosófica que puede contribuir a la educación, a la inteligencia de una cultura y ofrecer perspectivas inéditas sobre el ser humano con los medios propios del medio fílmico se ha abierto paso contra las iniciales reservas y los corsés academicistas, a la vez que ha cambiado nuestra forma de ver e interpretar las películas. Una serie de filósofos como Julián Marías, Eugenio Trías, Stanley Cavell o Robert B. Pippin, entre otros, ha hecho suyo el cometido de reflexionar sobre la huella que la experiencia cinematográfica proyecta en el espectador por la potencia del séptimo arte para captar la realidad física, recrear la vida humana, interrogarnos sobre las relaciones con el mundo y con los otros o encarnar valores que trastocan nuestra subjetividad y ponen en jaque posiciones morales. La idea de que el cine es capaz de transmitir un pensamiento ético no resulta baladí. En una cultura más visual que textual y una realidad influida por la virtualidad, la lealtad del cinematógrafo al mundo visto adquiere una dimensión moral que desborda la estética.

El filósofo Julián Marías admite que cuando escribió su obra más filosófica, *Antropología metafísica*, se dio cuenta de lo que le debía al cine porque muchas ideas se le habían ocurrido contemplando películas o re-

flexionando sobre ellas. De ahí, formula la tesis sobre la posible existencia de una “antropología cinematográfica”¹. Por su parte, Eugenio Triás destaca la capacidad para desafiar las categorías y los límites tradicionales de la filosofía por combinar atributos que confieren a esta forma de arte una habilidad única para capturar la complejidad de la experiencia humana². Estas reflexiones que convierten al cine en materia digna de estudio filosófico son coincidentes con las de los norteamericanos Stanley Cavell y Robert B. Pippin. El primero sostiene que las películas “trazan avenidas emocionales e intelectuales que la filosofía ya ha explorado, pero de las que, tal vez, haya tenido que regresar prematuramente, en particular, en las formas adquiridas desde su profesionalización, o academización” que la habrían alejado de la vocación moral³. El segundo, enfatiza la fuerza del cine para promover miradas imaginativas sobre el mundo y lo humano que resultan verosímiles por la encarnación de los personajes y las múltiples posibilidades de captar el rostro⁴.

1.1. Una antropología que enaltece la persona y los vínculos

Si vemos las películas como vidas que pueden llegar a inspirar otras vidas y que nos convocan a reflexiones filosóficas y diálogos fecundos, resulta tan importante distinguir los modelos antropológicos que sostienen las propuestas fílmicas como el modo de aproximarse a un análisis filosófico de estas. En este sentido, el personalismo fílmico⁵ es una propuesta de filosofía cinematográfica que avala a los directores de cine con una obra inequívocamente humanista, a la luz de las premisas del personalismo integral o filosófico⁶. La síntesis de doctrinas de esta corriente reali-

¹ J. MARÍAS, “Reflexión sobre el cine”, en *Scio. Revista de filosofía*, 13 (2017), pp. 255-268.

² VV.AA., *Visiones del abismo. Pensar el cine desde Eugenio Triás* (1ª ed.), Trama, Madrid 2023.

³ S. CAVELL, *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral* (1ª ed.), Pre-Textos, Valencia 2007, p. 27.

⁴ R.B. PIPPIN, “Minds in the Dark: Cinematic Experiencia in the Dardenne Brother’s Dans l’Obscurité”, en *Nonsite. Org*, 19 (2016), pp. 1-17.

⁵ J.A. PERIS-CANCIO & J. SANMARTÍN, “Cuando el cine se compromete con la dignidad de la persona entretiene mejor. Rasgos del personalismo fílmico en las películas de los hermanos Dardenne con alguna referencia a Aki Kaurismäki”, Web Scio. Red de Investigaciones filosóficas José Sanmartín Esplugues. Publicada en 2018. <https://proyectoscio.ucv.es/filosofia-y-cine/compromete-del-cine-con-la-dignidad-de-la-persona/>; J. A. PERIS-CANCIO & J. SANMARTÍN, “Personalismo integral y personalismo fílmico: Una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine”, en *Quién. Revista de Filosofía personalista*, 12 (2020), pp. 177-198; y J. A. PERIS-CANCIO, G. MARCO & J. SANMARTÍN, “La filosofía del cine que sostiene el personalismo fílmico: La centralidad de la experiencia y el análisis filosófico-fílmico”, en *Ayllu-Siaf*, 4 (2022), pp. 47-76.

⁶ J. M. BURGOS, “La filosofía personalista de Karol Wojtyła”, en *Persona. Revista Iberoamericana de Personalismo Comunitario*, 6 (2007), pp. 21-32; J. M. BURGOS, “El personalismo ontológico moderno. I. Arquitectónica”, en *Quién. Revista de Filosofía personalista*,

zada por el profesor Juan M. Burgos proporciona una arquitectura de la condición personal que facilita su estudio desde ámbitos que combinan miradas renovadas y rigor académico.

La línea de investigación sobre personalismo fílmico de la que es pionera la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir arranca hace varias décadas con los profesores José Alfredo Peris-Cancio y José Sanmartín, sumándose más tarde el profesor Ginés Marco. El visionado repetido y atento de los filmes, combinado con un análisis riguroso de estos, ha permitido establecer los fundamentos teóricos y metodológicos de una noción que no tiene tanto la pretensión de alumbrar un canon formal o ideológico, como de aportar criterios que distingan la determinación de algunos directores de promover una antropología que enaltece a la persona y las relaciones humanas. El estudio abarca, hasta el momento, tres periodos de la historia del cine especialmente fértiles en la realización de películas de corte personalista: el Hollywood clásico con cineastas como Frank Capra, Leo McCarey, John Ford, Mitchel Leisen y Gregory La Cava, entre otros; el neorrealismo italiano con Roberto Rossellini y Vittorio de Sica, así como el cine francés de Robert Bresson; y, en la actualidad, la obra de los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne, y de Aki Kaurismäki.

Un rasgo común de estos periodos son las crisis civilizatorias y la paulatina deshumanización desde el crack del 29 y la postguerra europea, tras la II Guerra Mundial, hasta las lógicas egoístas actuales del materialismo consumista y de un modelo de progreso que margina a los más vulnerables. Las amenazas a la condición personal y la necesidad de modos de vida más fraternales conducen a todos estos directores, desde una pluralidad de expresiones fílmicas y en momentos históricos diferentes, a abrazar una ética que engrandece el cinematógrafo por su compromiso irrenunciable con la primacía de la dignidad humana y los derechos fundamentales. El fecundo diálogo filosófico propiciado por el séptimo arte ha contribuido también a devolver a la filosofía a la vocación moral y a la preocupación por lo cotidiano.

En lo que sigue, este artículo se propone mostrar la plasmación plena y genuina de las premisas personalistas en la filmografía de Jean-Pierre y Luc Dardenne. A tal fin, se aludirá a las expresiones fílmicas de su corpus de películas desde 1996 hasta 2023 —periodo en el que identifican

1(2015a), pp. 9-27; J. M. BURGOS, "El personalismo ontológico moderno. II. Claves antropológicas", en *Quién. Revista de Filosofía personalista*, 2 (2015b), pp. 7-32; y J. M. BURGOS, *Antropología: una guía para la existencia* (5ª ed.), Palabra, Madrid 2013. También K. WOJTYŁA, *Persona y acción*, Palabra, Madrid 2011.

las obras más suyas—, a los contenidos de sus tres diarios⁷ y a una reciente entrevista con Luc Dardenne⁸, en su doble condición de cineasta y filósofo. Estas contribuciones visualizan las relaciones sinérgicas de la cinematografía dardenniana con los personalismos fílmico y filosófico. A este respecto, cabe apuntar dos notas relevantes: los diarios corroboran las abundantes influencias filosóficas, filmográficas y literarias que hay detrás de sus imágenes. La mayoría son autores adscritos al personalismo, próximos a esta corriente o, en cualquier caso, de reconocida adscripción humanista como Gabriel Marcel, Emmanuel Levinas, Max Picard, Simone Weil, Hannah Arendt o René Girard. Entre las influencias fílmicas, los directores se miran en el cine de Bresson, Rossellini y Renoir. En cuanto, a las literarias, son numerosas las citas que remiten a lecturas de Dostoievski, Morrison y Faulkner. Todo ello da cuenta del sentido profundo del cine dardenniano. La segunda nota, está relacionada con la reciente entrevista personal a Luc Dardenne. Sus reflexiones son un valioso testimonio al confirmar, por boca del propio cineasta, aquello que está en la médula del personalismo fílmico. Los hermanos Dardenne admiten el propósito deliberado —tanto en el proceso de creación de las películas como en su materialización— de situar sus filmes en parámetros antropológicos y éticos que vinculan y alientan sus convicciones morales humanistas con las del espectador. La cámara de los Dardenne visibiliza la injusticia y la ceguera de una sociedad influenciada por la idea de que hay vidas más valiosas que otras, convirtiéndose en garante de los desahuciados por las inercias del neoliberalismo economicista. Con todo, antes de identificar los ejes personalistas de la obra dardenniana conviene reparar en algunas notas biográficas que coadyuvan a una mejor comprensión del sentido de su filmografía.

2. El mundo chico de los Dardenne

Mario Benedetti alude en un poema al *mundo chico*, como aquel que nos permite echar raíces en lo que nos tocó en suerte, tomar conciencia

⁷ L. DARDENNE & J-P. DARDENNE, *Detrás de nuestras imágenes. Un diario (1991-2005) seguido de 'El hijo' y 'El niño'* (1ª. ed.) Plot, Madrid 2006; L. DARDENNE & J-P. DARDENNE, *Au dos de nos images II, 2005-2014 suivi de 'Le gamin au vélo' et 'Deux jours, une nuit'* (1ª. ed.) Seuil, París 2015; L. DARDENNE & J-P. DARDENNE, *Au dos de nos images III, 2014-2022 suivi des scénarios de 'Le silence de Lorna', 'La fille inconnue', 'Le jeune Ahmed', 'Tori et Lokita'* (1ª. ed.) Seuil, París 2023.

⁸ A. AYGÜES, "Entrevista a Luc Dardenne: El cine es una catarsis de todo lo que aniquila nuestra humanidad". Web Scio. Red de Investigaciones filosóficas José Sanmartín Esplugues. Artículo de fondo, 24 de febrero de 2025, https://proyectoscio.ucv.es/articulos-filosoficos/articulos_fondo/el-cine-es-una-catarsis-de-todo-lo-que-aniquila-nuestra-humanidad-entrevista-a-luc-dardenne/

de quiénes somos y de los sentimientos que nos otorgan nombre para ser lo que somos. En el *mundo chico* de los Dardenne habita la sencillez en la que —como recuerda el poeta— los hombres y las mujeres se comprenden y se alivian. Desde esa sencillez, los cineastas nos abren, a través de sus películas, las puertas de su vida y las de sus personajes, regalándonos las llaves para que abramos las nuestras⁹.

Jean-Pierre Dardenne (Engis, 1951) estudia Arte Dramático en el Institut des Arts de Diffusion de Bruselas (IAD) y Luc (Awirs, 1954) cursa filosofía en la Universidad Católica de Lovaina, lugar en el que conoce a Emmanuel Levinas y se deja atrapar por su ética del rostro que transforma de forma luminosa su visión del mundo y de la alteridad. Las convicciones católicas en las que ambos hermanos se educan también proyectan su influencia en la mirada trascendente que abre los corazones de sus personajes y de los espectadores de sus filmes.

Los directores no se han formado en ninguna escuela de cine. La profundidad de su mirada para captar la realidad se forja en el cine documental, de la mano del escritor y dramaturgo francés Armand Gatti, que los alienta a entender el arte cinematográfico como misión al servicio de lo humano. Para producir sus documentales, ambos hermanos trabajan en una central nuclear y con estos ingresos realizan reportajes comprometidos socialmente con la realidad que les había tocado vivir, especialmente, las luchas obreras en la región valona de Lieja, en la que nacieron.

Su preocupación social tiene su origen en la crisis de la industria del acero. Lieja conoció el capitalismo más precoz del continente europeo, pero también una recesión dramática que dejó altos niveles de desempleo, precariedad y una fractura social de la que fueron víctimas los más vulnerables, incluida su propia familia.

El compromiso con los más frágiles los acompaña cuando saltan a la ficción con *Falsch* (1986) y *Je pense à vous* (1992). Ambos directores no están satisfechos con sus primeras cintas y reorientan su cine. Con el filme *La promesa* (*La promesse*, 1996), que identifican como el inicio de la obra más suya, alcanzan renombre internacional. Le sigue *Rosetta* (*Rosetta*, 1999) con la que reciben su primera Palma de Oro en el Festival de Cannes y repiten esta gesta con *El niño* (*L'enfant*, 2005). Si bien, en medio de ambas producciones, realizan una de sus películas más difíciles, *El hijo* (*Le fils*, 2002) con la que Olivier Gourmet obtiene el premio al mejor actor. Posteriormente, logran el galardón al mejor guion con *El*

⁹ M. BENEDETTI, *Vivir adrede* (2ª ed.), Alfaguara, Madrid 2008, pp. 11 y 19.

silencio de Lorna (*Le silence de Lorna*, 2008), el Gran Premio del Jurado por *El niño de la bicicleta* (*Le gamin au vélo*, 2011) y a la mejor dirección por *El joven Ahmed* (*Le jeune Ahmed*, 2019). Las dos Palmas de Oro en Cannes aupán a Jean-Pierre y Luc Dardenne al exclusivo grupo de cineastas galardonados más de una vez, como Francis Ford Coppola, Ken Loach o Michael Haneke. Otros filmes que han consolidado su proyección internacional son *Dos días, una noche* (*Deux jours, une nuit*, 2014) y *La mujer desconocida* (*Le fille inconnue*, 2016). Su última distinción es la del 75º Festival de Cannes a la película *Tori y Lokita* (*Tori et Lokita*, 2022). Esta laureada carrera, que incluye los premios Robert Bresson (2011) y Lumière (2020), no ha enturbiado su compromiso ético, que se mantiene intacto, pese a las modas o los intereses de la industria.

Jean-Pierre y Luc Dardenne forman una dupla cinematográfica que desborda lo biológico. Su complicidad es tal que no se imaginan filmando en solitario. Su razón es poderosa: las películas serían otras. “¿Por qué el cine? Porque las ventanas calman, apaciguan. ¿Por qué mi hermano y yo somos cineastas? Porque somos dos en el mismo trapezio”¹⁰.

3. Los ejes personalistas en la obra cinematográfica

El estudio longitudinal de la obra cinematográfica dardenniana permite identificar los ejes que la vertebran, la dotan de coherencia y plasman de forma genuina las coordenadas personalistas fílmicas y filosóficas. Estructuralmente, los directores sitúan a la persona en el centro de su antropología cinematográfica y la dignidad intrínseca de cada ser humano aparece ligada al valor de la vida de los más vulnerables. Desde la perspectiva adoptada, la persona se percibe como un alguien, no un algo, y no puede comprenderse más que como un ser relacional, no como un individuo desvinculado. La acogida a la fragilidad del prójimo, un modo supremo de ir al encuentro del Tú¹¹, es una temática recurrente que los cineastas cultivan desde la transformación y la apertura que experimentan los corazones de los personajes. La esperanza tiene un potencial utópico indesligable de la redención que se vislumbra en los finales abiertos de los filmes, a tenor de los caminos elegidos por los protagonistas para afrontar dilemas morales en los que entran en juego la libertad, la responsabilidad y la deuda con el prójimo.

¹⁰ L. DARDENNE & J-P. DARDENNE, *Au dos de nos images III, 2014-2022 suivi des scénarios de 'Le silence de Lorna', 'La fille inconnue', 'Le jeune Ahmed', 'Tori et Lokita'*, cit., p. 192.

¹¹ M. BUBER, *Yo y Tú* (1ª ed.), Nueva visión, Buenos Aires 2002, pp. 7-13.

3.1. La centralidad de la persona y la dignidad de los bolsillos vacíos

Los protagonistas de las películas de Jean-Pierre y Luc Dardenne son los migrantes, los vagabundos, los toxicómanos, los parados, los explotados en las fábricas, los niños huérfanos por paternidades no asumidas; en definitiva, todos aquellos que están fuera del sistema, quienes no tienen ingresos o no pueden vivir de los que tienen, quienes luchan por no desaparecer y formar parte de la misma sociedad que tiende a hacerles creer que sus vidas son prescindibles, que no son personas.

Los cineastas tratan de filmar a sus personajes, no como víctimas, sino como personas. Esto implica no deformar la naturaleza humana en estereotipos, diluyéndola en el relato o bien ofreciendo un espectáculo de sufrimiento que pondría más el acento en el drama que en las vidas. “Filmamos personas libres que viven en un contexto de determinismo social o económico, pero que mantienen su libertad (...), son alguien, un ser único (...). Ninguna persona es reemplazable por otra, ni siquiera cuando ha muerto”¹². Pese a comparecer con los bolsillos vacíos y no poder participar en la sociedad del intercambio, la del doy para que tú me des, porque nada tienen, subyace en ellos una excelencia congénita: la dignidad, una cualidad inherente a la condición humana que convierte a todos, sin excepción, en acreedores y deudores¹³. La cámara de los Dardenne se alía con la desnudez y la indestructible esperanza de corazones que confían en que se les haga el bien y no el mal, “lo que es sagrado en todo ser humano”¹⁴, atrapa las luchas de las gentes sencillas para salir adelante y sigue de cerca cómo resuelven los dilemas morales cotidianos. El de esta dupla de cineastas es un acto de resistencia cinematográfica frente a la disposición natural a admirar las vidas de los más ricos y a despreciar o ignorar las vidas de los más pobres. La visibilidad de “los nadie”¹⁵ es la forma en la que los directores belgas combaten la eutanasia social, vista “como un proceso natural de eliminación, del que nadie se alegra, pero tampoco se queja”¹⁶. Su indagación fílmica aspira a responder a la pregunta: “¿Qué significa ser humano hoy? no de forma

¹² L. DARDENNE, “El cine es una catarsis de todo lo que aniquila nuestra humanidad”, cit., https://proyectoscio.ucv.es/articulos-filosoficos/articulos_fondo/el-cine-es-una-catarsis-de-todo-lo-que-aniquila-nuestra-humanidad-entrevista-a-luc-dardenne/

¹³ J. M. BURGOS, *Antropología: una guía para la existencia*, cit., pp. 27-32. También en J. GOMÁ, *Universal concreto. Método, ontología, pragmática y poética de la ejemplaridad* (1ª ed.), Taurus, Barcelona 2023, p. 152.

¹⁴ S. WEIL, *La persona y lo sagrado* (4ª ed.), Hermida, Madrid 2019, p. 36.

¹⁵ E. GALEANO, *El libro de los abrazos*, Siglo XXI, Madrid 2023, p. 32.

¹⁶ L. DARDENNE & J-P. DARDENNE, *Detrás de nuestras imágenes. Un diario (1991-2005) seguido de 'El hijo' y 'El niño'*, cit., p. 192.

abstracta, sino en las situaciones concretas y extremas que la sociedad construye cada día”¹⁷.

Para Zygmunt Bauman, la pérdida de sensibilidad y la globalización de la indiferencia, características de la modernidad “líquida”, conducen a que el mal no se presente solo en circunstancias extraordinarias, sino en la ceguera ética cotidiana ante el sufrimiento de los otros, en formas de desprotección de la vida y muertes a las que se les otorga cierta legitimidad y sentido político¹⁸. Los pobres molestan en una sociedad en la que el consumo sin restricciones es la medida del éxito que brinda el aplauso y el reconocimiento de los demás, de la felicidad y hasta de una forma perversa de entender la dignidad humana.

Así, *Rosetta* (Émilie Dequene) encarna esa obsesión por no desaparecer, la duda sobre si realmente existe, si es persona, y el anhelo de una “vida normal”. La joven de 17 años vive en un camping de caravanas con su madre alcohólica. El trabajo significa existir a los ojos de los demás y a sus propios ojos. No tenerlo implica la falta de dinero y dificulta, en extremo, unas condiciones dignas de vida por la ausencia de recursos para atender la menesterosidad y poder desplegar proyectos de vida propios. Los Dardenne capturan, cámara al hombro, el instante de conjura de los pobres contra la irrealidad, a través del diálogo que mantiene Rosetta consigo misma, cada noche, a modo de oración que posibilite el milagro: “Me llamo Rosetta, he encontrado un trabajo, tengo un amigo, llevo una vida normal, no caeré en el vacío”.

La vergüenza de la joven por ser una desplazada la convierte en prisionera de su orgullo, la aísla, la embrutece y hace anidar en su corazón rencores que enemistan con la vida y destruyen el resto hacia ella, como el creciente deseo de aniquilación de Riquet (Fabrizio Rongione). El chico que trabaja en un puesto ambulante de gofres representa todo lo que ella quiere tener. En un primer momento, mientras lo observa a escondidas, desea su puesto. Pero, al no poder obtenerlo porque está ocupado, ansía suprimir al ocupante. Tras intentar asesinarlo, Rosetta decide traicionar a aquel que, casi sin conocerla, le ha ofrecido refugio y ayuda. Pero, de forma inesperada, se arrepentirá de lo hecho y abandonará el empleo robado. Para Jean-Pierre y Luc Dardenne, esta es una de las expresiones más sobrecogedoras de la brutal competencia exigida por la economía ultraliberal de nuestra época que convierte a las personas

¹⁷ *Ibid.*, p.108.

¹⁸ Z. BAUMAN & L. DONSKIS, *Ceguera moral* (1ª ed.), Paidós, Barcelona 2022, pp. 9-33.

en productos. “Cuando el trabajo escasea hay una lucha a muerte por los puestos existentes (...). Ocupar el puesto del otro para no desaparecer”¹⁹.

3.1.1. El migrante en su desnudez y marginalidad

El drama migratorio contiene un esencial componente de vulnerabilidad, desvalimiento y radical desprotección que, en la actualidad, no encuentra respuesta desde la bondad ética, sino desde la ausencia de compasión ante rostros desnudos que ansían el amor y el reconocimiento sin límite, a través del auxilio, el consuelo y el sustento. El migrante es un ser humano “dislocado, sin morada, sin rostro, víctima de la indiferencia, la falta de sensibilidad y la ausencia de empatía”²⁰. La filósofa Hannah Arendt, con una gran influencia en pensadores como Jürgen Habermas, Zygmunt Bauman, Slavoj Žižek o Paul Ricoeur, advierte que el cosmos de incertidumbres al que se ve abocado el extranjero es indesligable de la privación de arraigo y de un lugar en el mundo. La mirada arendtiana sobre el fenómeno del desarraigo conserva intacta toda su vigencia. Los extranjeros, una vez que abandonan sus países, quedan sin abrigo; una vez que abandonan sus Estados, se tornan apátridas; una vez que se ven privados de derechos humanos, son tratados como “la escoria de la tierra”²¹. La amarga conclusión a la que llega Arendt es que el mundo no ha encontrado nada sagrado en la desnudez del ser humano.

Jean-Pierre y Luc Dardenne exploran en sus filmes *La promesa* (1996), *La chica desconocida* (2016) y *Tori y Lokita* (2022), la fragilidad radical y la condición de marginalidad de los migrantes. No son películas de tesis ni de mera denuncia social. Los cineastas recrean experiencias humanas que aspiran a dejar huella en el alma del espectador ante lo más turbio que se esconde en nuestros corazones: la puerta que no se abre para quienes necesitan hospitalidad y encuentran justo lo contrario, la hostilidad y la ofensa. Los hermanos Dardenne llevan a sus personajes y a los espectadores a reconocer que los seres humanos siempre estamos en deuda con los demás y que el mal reside, precisamente, en no reconocer esa deuda.

En la película *La promesa*, Amidou (Rasmane Ouédraogo) es un migrante ilegal africano que sufre en sus carnes el comercio y la explotación

¹⁹ L. DARDENNE & J-P. DARDENNE, *Detrás de nuestras imágenes. Un diario (1991-2005) seguido de 'El hijo' y 'El niño'*, cit., p. 75. También esta idea la desarrolla Z. BAUMAN, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres* (2ª ed.), Gedisa, Barcelona 2017, pp. 17-37.

²⁰ C. DOBRE, “Ante la humanidad desnuda. Una reflexión sobre la condición marginal del migrante desde el concepto de rostro de Max Picard”, en *Quién*, 20 (2024), pp. 37-57.

²¹ H. ARENDT, *Los orígenes del totalitarismo* (1ª ed.), Santillana, Madrid 1974, p. 343.

como mano de obra barata, por parte de Roger (Olivier Gourmet) y de Ígor (Jérémi Renier), su hijo adolescente. El único interés que mueve a ambos y que prueba su coma moral es el beneficio económico de esclavizar a los inmigrantes en su empresa de construcción y exprimir los pocos ahorros que les quedan, tras pagar a las mafias la entrada ilegal en Europa. Las precarias condiciones laborales provocan la muerte de Amidou, al caer de un andamio y no recibir auxilio. Robert e Ígor ocultan su cuerpo bajo cemento y escombros para evitar problemas legales y, además, mienten sobre lo ocurrido a su esposa Assita (Assita Ouédraogo), recién llegada a Bélgica con su hijo recién nacido, en busca de un futuro mejor. El adolescente acaba confesando la verdad a la viuda, a pesar de las amenazas paternas, por lealtad al fallecido, al que antes de morir promete que cuidará a su familia. En la últimas secuencias de la película, Ígor y Assita —con su hijo sujeto a la espalda con un gran pañuelo— marchan juntos²². Jean-Pierre y Luc Dardenne filman el instante del tránsito de la autorreferencialidad a la responsabilidad por el otro que posibilita la ética.

En *La chica desconocida*, Jenny (Adèle Haenel) es una joven doctora que decide no abrir la puerta de su consultorio para atender una llamada fuera de su horario de trabajo, sin mirar si se trata de alguna urgencia. Quien estaba necesitada de auxilio era una chica africana que aparece asesinada, poco después, sin ningún documento que la pueda identificar. El sentimiento de culpa devuelve a Jenny a su humanidad, a averiguar el nombre de la mujer —prostituida por una mafia de la trata— para que no sea enterrada de forma anónima, lejos de su familia.

Con la película *Tori y Lokita*, los cineastas dirigen la mirada hacia los menores migrantes no acompañados. La cinta combina la mayor fragilidad —dos niños africanos que llegan solos al corazón de Europa— con la virtud más excelente, la fraternidad, en un entorno deshumanizado que responde con frialdad y sobre burocracia a sus imperiosas necesidades vitales. Tori (Pablo Schils), con diez años, y Lokita (Joely Mbundu), una adolescente, se consideran hermanos. El vínculo que los une no tiene un origen biológico. Se fragua en la patera en la que se jugaron la vida para llegar a Europa. Lokita se ve forzada a soportar los abusos sexuales de un mafioso, Betim (Alban Ukaj), que la amenaza con no regularizar su situación de extranjería y, además, la explota como *correo* en el tráfico

²² ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* (4^a. ed.), Gredos, Madrid 2018, p. 217. El autor, mediante esta reflexión relacionada con la naturaleza de la amistad que capacita mejor para pensar y actuar cuando lo hacemos junto a otros, remite a una expresión recogida en *La Ilíada* de Homero.

de drogas. El trágico final es la expresión más funesta de indiferencia y cosificación. La fraternidad de los menores migrantes, lejos de inspirar justicia y compasión, alimenta el odio de quienes los esclavizan y no soportan la proximidad del bien²³.

3.1.2. *La epifanía del rostro, en oposición a la fuerza*

Si hay algún cine en el que la huella del filósofo Emmanuel Levinas resulta patente es en el de Jean-Pierre y Luc Dardenne. Este escribe en su primer diario, en pleno rodaje de *La promesa*: “Levinas ha muerto durante nuestro rodaje. La película le debe mucho a la lectura de sus libros. A su interpretación del cara a cara, del rostro como primer discurso”²⁴. El rostro es una metáfora del filósofo judío de origen lituano que alude a lo que permanece desnudo, expuesto y vulnerable y sería origen del despertar ético. La figura retórica está relacionada con los símbolos bíblicos del extranjero, la viuda y el huérfano que representan para Emmanuel Levinas la máxima vulnerabilidad y que los directores actualizan en sus películas.

A diferencia de Immanuel Kant, que sitúa la ley moral fuera de la persona, desgajándola de su sensibilidad, biografía y anhelos, y de Martín Heidegger, que la reduce a la existencia de un ser solitario, arrojado al mundo frente a la muerte, la ética levinasiana de la rostreadad incorpora el respeto y la responsabilidad por el destino del hermano. Esta obligatoriedad intransferible, sin posibilidad de que otro me reemplace y sin esperar la recíproca²⁵, subyace en los filmes dardennianos no como tema, sino en la misma significatividad ética que tenía para Levinas: “El rostro significa el Infinito (...), cuanto más justo soy, soy más responsable”²⁶. En el tercer diario de los cineastas encontramos un reflexión muy similar a aquella: “Hay un principio moral que parece eludir el filósofo y que no solo afecta a nuestro presente, sino también al futuro. El principio, según el cual, hay que salvar primero a las personas más vulnerables, es decir, a las que están más expuestas a la muerte (...). Es el principio moral más justo, que no obedece a ningún criterio ideológico, religioso, filosófico o cultural. ¡Qué gran error le dejaríamos a la juventud, mucho más grave

²³ A. AYGÜES, *Ejemplaridad moral y fragilidad en los hermanos Dardenne. Tori y Lokita (2022), paradigma del cine que educa la mirada y distingue entre modelos imitables*, en S. MARTÍNEZ MARES & J. L. FUENTES, *Tras las huellas de Sócrates: reflexiones sobre la ejemplaridad y la educación del carácter*, Dykinson E-book, Madrid 2024. DOI: <https://doi.org/10.14679/3748>.

²⁴ L. DARDENNE & J-P. DARDENNE, *Detrás de nuestras imágenes. Un diario (1991-2005) seguido de 'El hijo' y 'El niño'*, cit., p. 54.

²⁵ E. LEVINAS, *Ética e Infinito*, La balsa de la medusa, Madrid 2015, p. 85.

²⁶ *Ibid.*, cit., p. 87.

que la crisis económica que teme el filósofo que olvida la lección de que no dejar morir a los demás tiene prioridad sobre todo lo demás!”²⁷.

En el cine dardenniano no hay un solo filme que no remita a la idea levinasiana de la responsabilidad por el otro. Pero, tal vez, una de las expresiones fílmicas más plenas y bellas corresponde a la película *El niño de la bicicleta* (2011). Cyril (Thomas Doret), con apenas once años, se escapa del hogar social, donde su padre lo deja, tras la muerte de la madre, prometiéndole que regresaría a buscarlo. El niño se propone encontrar a su padre y, tras descubrir que este ha abandonado el apartamento familiar y que también ha vendido la bicicleta que le regaló, se decepciona y enfurece de tal manera que no quiere volver al centro de acogida, refugiándose en una clínica médica. Para zafarse de los educadores, Cyril se echa en brazos de una mujer sentada en la sala de espera, Samantha (Cécile de France), la agarra fuerte por la cintura y no quiere separarse de ella. Ese acontecimiento casual obliga a la mujer, en algún sentido, con el niño. Primero, recupera la bicicleta que el padre le regaló, después le ayuda a encontrar a su progenitor y, cuando este confirma su desinterés por volver a vivir con Cyril, lo acoge en su casa y se convierte en su madre. Aunque ni siquiera ella puede explicar el llamado que no ha podido ignorar y que le ha conducido a responsabilizarse del niño.

Un contrapeso a la epifanía del rostro levinasiano, vinculada a la centralidad y a la dignidad de la persona, es el concepto filosófico de fuerza de la filósofa Simone Weil. Este no se identifica con un vigor positivo, sino con el sometimiento, la dominación y la cosificación de la persona.

Luc Dardenne apunta en su primer diario una reflexión penetrante de la obra weiliana *La Iliada o el Poema de la fuerza* que muestra la hondura del concepto. “La fuerza es lo que convierte en cosa a quienquiera que sea sometido. Cuando se ejerce hasta el final, convierte al hombre en una cosa, en el sentido más literal, pues lo convierte en un cadáver”²⁸. De la misma forma que sucede con la rostreidad levinasiana, la idea de fuerza de Simone Weil tiene su reflejo en la filmografía de Jean-Pierre y Lud Dardenne. Las expresiones fílmicas de los cineastas más paradigmáticas de la fuerza weiliana pueden reconocerse en las muertes de Amidou, de la chica sin nombre y de Lokita. También cuando Rossetta intenta, primero, matar a Riquet para ocupar su puesto de trabajo y, después, opta por otra forma de aniquilación, la traición para tener el camino expedito.

²⁷ L. DARDENNE & J-P. DARDENNE, *Au dos de nos images III, 2014-2022 suivi des scénarios de 'Le silence de Lorna', 'La fille inconnue', 'Le jeune Ahmed', 'Tori et Lokita', cit., p. 168.*

²⁸ *Ibid.*, p. 26.

Los Dardenne registran en abundantes imágenes lo que *de facto* es una negación insoslayable de la dignidad del otro en las películas *El niño* (2005), *El silencio de Lorna* (2008) y *El joven Ahmed* (2019). En el primer filme, Bruno (Jérémi Renier) llega a vender y a recomprar a su hijo como si fuera un objeto más con el que comerciar. En el segundo, la obsesión por el dinero conduce a Lorna (Arta Dobroshti), una migrante albanesa, a aprovecharse de la fragilidad de Claudy, un adicto a la heroína. Lo utiliza para lograr la nacionalidad belga, pero le oculta los planes para asesinarlo con una sobredosis que simularía un suicidio, a fin de seguir haciendo negocio con sucesivos casamientos falsos para burlar los límites a la extranjería. En la tercera cinta, Youssouf (Marc Zinga), un líder musulmán, manipula y radicaliza a Ahmed (Idir Ben Addi), de apenas trece años, atrapado en unos ideales de pureza que le llevan a intentar asesinar a su profesora Inés (Myriem Akheddiou), en nombre de la religión, que confunde con el fanatismo.

“La fuerza tiene efectos petrificantes. En el vencedor, acoraza su alma (...). En los vencidos, el efecto es la aniquilación de la vida interior (...). Del poder de transformar a alguien en cosa, haciéndole morir procede otro poder, el de transformar en cosa a un hombre que está vivo. Vive, tiene un alma y, sin embargo, es una cosa”²⁹. La reflexión de Weil también contempla una vertiente de la fuerza, relacionada con la opresión laboral. La película de los hermanos Dardenne *Dos días, una noche* (2014) muestra cómo Sandra (Marion Cotillard), recién incorporada al trabajo, tras una depresión, dispone solo de un fin de semana para convencer a los compañeros de la fábrica de que renuncien a una paga extraordinaria, a fin de que ella pueda conservar su empleo. El gerente de la empresa se vale de su posición de superioridad para imponer una condición que somete y amedrenta a la mujer, en una situación de vulnerabilidad física y precariedad económica. Manu (Fabrizio Rongione), esposo de Sandra, la ayudará a salir del desgarró, la desesperación y la falta de confianza, acompañándola a llamar a la puerta de cada compañero para no perder un empleo que necesita la familia para poder sobrevivir. A pesar de que Sandra gana el pulso al gerente de la empresa y sus compañeros renuncian a la gratificación económica para que conserve su puesto, esta decide abandonar la fábrica y no ceder a un nuevo chantaje: su incorporación, a cambio de despedir a otro trabajador. Una breve secuencia final muestra el cambio de la protagonista sobre el que volveremos, más

²⁹ G. RABASSÓ, *Muertes del alma en Simone Weil*, en F. BIRULÉS & R. RIUS, *Pensadoras del siglo XX. Aportaciones al pensamiento filosófico femenino*, Instituto de la Mujer, Madrid 2011, pp. 67-79.

adelante, Sandra ha perdido el miedo y ha recuperado la autoestima y la confianza en sí misma.

Los Dardenne se dejan guiar por Simone Weil para mostrar momentos luminosos en los que los seres humanos se reencuentran con su alma y, en deliberación con ella, hallan el valor y el amor necesarios que irrumpen en las funestas dinámicas de las relaciones de fuerza y cambian el rumbo de los acontecimientos.

3.1.3. El mandato “no matarás” más revelador

¿Me salvarías la vida o me la quitarías? Para los cineastas, todas las relaciones humanas se reducen a responder a la pregunta ética que desean filmar, ante un rostro, que demanda: ¡mírame!, ¡ayúdame!, ¡ámame!³⁰. En efecto, para Jean-Pierre y Luc Dardenne, ser por un instante objeto de un amor exclusivo e infinito de otro sería “la manera humana de salir del miedo y del odio, de amarnos (...), de vivir la relación con el otro sin querer destruirlo (...), de ser salvado por otro ser humano que me reconoce como ‘yo’ y que solo se convierte en ‘yo’, a través de ese reconocimiento. ¡Reconóceme, no me dejes preferir la muerte!”³¹.

Los directores replican en sus ficciones la idea levinasiana de que el destino del ser humano no sea la violencia ni el asesinato. De ahí el imperativo ético “no matarás”, aunque este no convierta el asesinato en algo imposible. La siguiente idea clarifica la imposibilidad moral, pero no real, de asesinar ante la aparición del rostro del otro que no debería resultar amenazante, sino presupuesto de todas las relaciones humanas. “El rostro está expuesto, amenazado, como invitándonos a un acto de violencia. Al mismo tiempo, el rostro es lo que nos prohíbe matar, o, al menos, eso cuyo sentido consiste en decir: ‘No matarás’”³². Pues bien, este mandato tiene su correlato fílmico más revelador en la película *El hijo* (*Le fils*, 2002).

Olivier (Olivier Gourmet) toma como aprendiz de carpintero en un centro de reinserción de adolescentes conflictivos a Francis (Morgan Marinne), el asesino de su hijo, recién salido del reformatorio. Mientras el joven desconoce ese vínculo con su víctima y ve en la figura del educador al padre que nunca tuvo, Olivier está atrapado en un conflicto moral: vengar a su hijo muerto o vencer la tentación de matar a Francis. No se

³⁰ L. DARDENNE & J-P. DARDENNE, *Detrás de nuestras imágenes. Un diario (1991-2005) seguido de ‘El hijo’ y ‘El niño’*, cit., p. 48.

³¹ L. DARDENNE, *Sur l’affaire humaine*, Seuil, París 2012, p. 101.

³² E. LEVINAS, *Ética e Infinito*, cit., p. 72.

puede hablar de perdón porque el asesino que cometió el delito cuando tenía once años no lo pide. Cree que ha saldado la deuda con la privación de libertad. El personaje de Olivier tiene todas las razones humanas para vengarse e incluso en un momento del filme está a punto de matar a Francis. Pero, finalmente, no lo hace. Algo se lo impide, en el penúltimo plano de la película, cuando está cara a cara con el joven. El rostro de Francis parece pedirle: no me mates y Olivier acaba haciéndose cargo de ese ruego. Es fácil imaginar que, en la vida real, en la que muy a menudo se culminan las venganzas, el final pudiera ser distinto. Pero la función del arte y, por ende, del cine no es reproducir literalmente una realidad corta en humanidad, sino elevar las miradas, multiplicar la bondad y formular actos resilientes que frenen los impulsos más destructores que resecan el alma. El carpintero no solo no asesina a su aprendiz, sino que le enseña un oficio y actúa con él como si fuera el padre del hijo que perdió. También Francis encuentra en Olivier al padre que nunca se comportó como tal.

3.2. La redención en los vínculos y la importancia de la familia

Una de las premisas que distingue el personalismo fílmico y filosófico es la importancia crucial de los vínculos porque la persona no se basta nunca a sí misma, ni es una isla³³, ni puede comprenderse como un individuo desvinculado, por más que esta sea una inercia social y cultural de los tiempos que nos ha tocado vivir. Como señala el profesor Juan M. Burgos, “la existencia de las demás personas y mi relación con ellas no es algo accesorio u opcional, sino que forma parte intrínseca de nuestro ser personal”³⁴.

En la filmografía de Jean-Pierre y Luc Dardenne, las relaciones humanas son una premisa esencial que ensancha su antropología cinematográfica y aporta coherencia a sus obras. “Queríamos que no hubiera tema, sino personas y relaciones entre ellas”³⁵. Esta nota en su primer diario da cuenta de que las relaciones humanas son uno de los elementos definitorios del sello autoral de los cineastas y de la promesa de situar sus películas en registros antropológicos y éticos humanistas. Pero es en su segundo diario en el que los cineastas profundizan más sobre los riesgos de un modelo social construido a partir de seres desvinculados. “¿Qué es

³³ J. DONNE, “*Nunc lento sonitu dicunt, morieris*”, en N. ORDINE, *Los hombres no son islas* (1ª ed.), Acantilado, Barcelona 2022, pp. 169-171.

³⁴ J. M. BURGOS, *Antropología: una guía para la existencia*, cit., p. 175.

³⁵ L. DARDENNE & J-P. DARDENNE, *Detrás de nuestras imágenes. Un diario (1991-2005) seguido de ‘El hijo’ y ‘El niño’*, cit., p. 85.

un padre, una madre, un hijo, una hija? ¿Qué es un individuo que no sea padre, madre, hijo o hija? ¿Es eso posible?”³⁶. Los Dardenne comparten con Levinas que la filiación y la fraternidad son relaciones de parentesco mistericas que pueden florecer sin bases biológicas, como muestran los directores en las películas *El niño de la bicicleta* y *Tori y Lokita*³⁷. La visión levinasiana sobre la familia³⁸ coincide con la del filósofo personalista Gabriel Marcel. Este subraya que “entre el misterio de la unión del alma y el cuerpo y el misterio familiar hay una unidad profunda”³⁹. Y sugiere que la familia, en la que está enraizado y comprometido el propio ser, actúa a modo de “membrana protectora” que preserva de un mundo que puede resultar hostil⁴⁰. Para el personalismo filosófico y fílmico, esta comunidad humana es medular en la estructura personal como escuela de humanidad, amor y esperanza para la sociedad, puesto que es el lugar de las raíces personales donde cada uno de nosotros aprende quién es como individuo y como miembro de la sociedad⁴¹.

De acuerdo con lo dicho, la importancia de la familia se puede considerar otro rasgo personalista que Jean-Pierre y Luc Dardenne hacen suyo y que intencionalmente atraviesa su cine cuando admiten: “nos preguntamos si el nacimiento de una familia no constituye una obsesión en todas nuestras películas”⁴². La paternidad no asumida es un tema que planea en todas sus películas. Parece que Ígor, Rosetta, Francis, Bruno, Cyril, Ahmed, Tori y Lokita esperan que algo suceda, esperan a alguien. La ausencia del padre no solo implica que la madre tiene que asumir en solitario la crianza de sus hijos, sino que también influye en la distribución de las misiones que tiene cada progenitor y que, por otra parte, no son exclusivas ni excluyentes. La madre representa “el principio de seguridad y la excelencia del amor incondicionado”; y el padre, “el principio de realidad” que hace presente a los hijos que “el mundo no es una mera extensión de los deseos que concede la madre”⁴³.

Luc Dardenne en su ensayo *Sur l'affaire humaine* formula una teoría penetrante sobre cómo una acogida amorosa al nacer puede marcar la vida personal y la construcción de un modo de civilización. El cineasta y filósofo sostiene que el amor en la infancia y la confianza en el primer

³⁶ *Ibid.*, p. 167.

³⁷ E. LEVINAS, *Ética e Infinito*, cit., p. 62.

³⁸ *Ibid.*, pp. 61-62.

³⁹ G. MARCEL, *Homo Viator*, Sígueme, Salamanca 2005, p. 85.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁴¹ J. M. BURGOS, *Antropología: una guía para la existencia*, cit., pp. 193-222.

⁴² L. DARDENNE & J-P. DARDENNE, *Au dos de nos images II, 2005-2014 suivis de 'Le gamin au vélo' et 'Deux jours, une nuit'*, cit., p. 31.

⁴³ J. M. BURGOS, *Antropología: una guía para la existencia*, cit., pp. 201-202.

“otro” que encontramos, nuestros padres, deja una huella que capacita para amar y ser amados. También esto tiene una repercusión social. Si una familia no ama a otra persona en razón de su religión o de su apariencia, el niño o la niña serían educados en un amor limitado que podría menguar la apertura a la humanidad. Así, cuando la comunidad familiar se abre a un amor universal, posibilita una nueva civilización más fraternal y justa⁴⁴.

3.2.1. La transformación redentora de los corazones

En las películas de los hermanos Dardenne, la posibilidad del Tú es el *arché* ético que acompaña la transformación redentora de corazones que transitan del aislamiento a una mayor apertura, gracias a otro ser humano que el personaje principal encuentra. El movimiento está ligado a la facultad humana de actuar en la que entran en juego la libertad, la responsabilidad y la deuda con el prójimo. Estas son categorías propias de la arquitectura personalista de la condición personal, inspirada en la aportación filosófica de Karol Wojtyła, que se reflejan en la filmografía de los hermanos Dardenne y tienen puntos de contacto con la filosofía natal de Hannah Arendt. La acción, según Arendt, salva de la rutina los asuntos humanos e influye en el mundo compartido con otros. “Solo la plena experiencia de esta capacidad puede conferir fe y esperanza, esenciales en la existencia humana”, señala la pensadora de origen judío⁴⁵. Por su parte, Wojtyła, incide en el “desvelamiento de la persona y el valor moral intrínseco a la acción (...), la persona se nos revela de manera más profunda y amplia en el acto mismo”⁴⁶. Estos supuestos también aparecen en la idea arendtiana sobre el poder de la agencia porque da pie a que los hombres muestren “quiénes son” y revelen activamente “su única y personal identidad”⁴⁷.

Jean-Pierre y Luc Dardenne encuentran en la acción la salvación de sus personajes de una soledad mortífera, la oportunidad de perfeccionamiento, en un sentido emersoniano, y el antídoto infalible contra la desesperación que representa la posibilidad de que nazca algo nuevo y distinto. En sus películas tratan de plasmar un instante de eterna humanidad, a través de ciertos comportamientos de sus personajes. El nacimiento de una nueva Rosseta cuando levanta la mirada y reconoce a Riquet, al final de la película; la generosidad de Samantha con el peque-

⁴⁴ L. DARDENNE, *Sur l'affaire humaine*, cit., pp. 165-182.

⁴⁵ H. ARENDT, *La condición humana* (4ª ed.), Paidós, Barcelona 2018.

⁴⁶ K. WOJTYŁA, *Persona y acción*, Palabra, Madrid 2011, p. 44.

⁴⁷ H. ARENDT, *La condición humana*, cit., p. 203.

ño Cyril y la apertura de este al amor, cuando deja de habitar el reino del odio por el abandono del padre; la petición de perdón de Ahmed a su profesora Inés, liberándose de la soledad del fanatismo religioso; cómo Igor camina al lado de Assita y la ayuda a llevar los fardos; la aproximación de Olivier a lo sublime al dejarse alcanzar por la corriente de gracia y no matar a Francis, el asesino de su hijo, rompiendo una espiral de violencia que le reconcilia con la vida; el cambio de Bruno por el amor de Sonia y porque necesita que la ley empiece a existir para él; el renacer de Lorna cuando vence su obsesión por el dinero y reconoce a Claudy, el drogadicto al que trataba como un apestado y se negaba a ayudar; la redención de Jenny que la devuelve a su humanidad, expresada en el abrazo a la hermana de la mujer desconocida; el instante en el que Sandra recupera la vida, conquista su voz, llama a Manu y le dice: “he dejado el trabajo! ¡soy feliz!”; o las breves palabras de Tori en el funeral que refrendan el escándalo y la intolerable injusticia que podría haberse evitado. Todos ellos son instantes reveladores de una conexión universal como familia humana que trasciende las fronteras y las clases sociales.

Estos instantes de salvación para los personajes de las películas de los hermanos Dardenne no son viables sin una previa reflexión moral. Es un tiempo de espera en el cual, la culpa —desde la amable exhortación a meditar el daño causado— interroga al corazón en busca de la verdad e invita a pedir perdón⁴⁸. La apertura y el ensanchamiento de esas vidas interpelan al propio espectador al que los cineastas le piden que se abra a la película, se deje transformar en la oscuridad de la sala y aleje la muerte⁴⁹.

3.3. *La esperanza como comunión interpersonal*

La mirada esperanzada hacia el mundo y hacia los otros es uno de los supuestos esenciales del personalismo fílmico que encuentra sintonía con la cinematografía de Jean-Pierre y Luc Dardenne. En este sentido, también puede apreciarse una proximidad con la metafísica de la esperanza del filósofo personalista Gabriel Marcel, no mediante alusiones explícitas, pero sí implícitas en las expresiones fílmicas, al menos en dos sentidos. Por una parte, con la vinculación que establece Marcel entre la esperanza, la experiencia de comunión entre las personas, la disponibilidad intrínseca que caracteriza el amor interpersonal y el mundo del ser. “Yo espero en ti para nosotros: Tal es la fórmula auténtica de

⁴⁸ J. RATZINGER, *El elogio de la conciencia* (2ª ed.), Palabra, Madrid 2010, pp. 9-11 y 33.

⁴⁹ L. DARDENNE & J-P. DARDENNE, *Detrás de nuestras imágenes. Un diario (1991-2005) seguido de 'El hijo' y 'El niño'*, cit., pp. 8 y 33.

la esperanza”. El pensador francés advierte que, si ese “para nosotros” tiende a cerrarse sobre sí mismo, tanto más la esperanza se “acurruca, desnaturaliza y tiende a degenerar, al aferrarse a modos de salvaguardar y acrecentar un cierto tener”⁵⁰. Por otra parte, se puede comparar con la distinción marceliana, en torno a los mundos del tener (*avoir*) y del ser (*être*) y las consecuencias para la persona de habitar uno u otro.

El filósofo personalista considera que, en el *avoir*, el estado febril y la ansiedad roedora de poseer todo aquello que se desea actúa como un yugo que encierra a la persona en una pretendida autosuficiencia y en un estado de desesperación e insatisfacción permanentes. De manera opuesta, el *être* representa una vida auténtica que proporciona calma al corazón humano porque no está presente el temor a perder lo conquistado, sino que predominan el desprendimiento y el don⁵¹. La esperanza, tal como la concibe Marcel, como *ágape* y fermento del *nosotros*, difícilmente puede nacer en medio de un clima de miedo y ansiedad a perder lo propio que aísla a cada uno en su propio caparazón e imposibilita que anide el amor.

Las ideas clave contenidas en la metafísica de la esperanza marceliana permiten ilustrar la complicidad con lo que muestran los hermanos Dardenne en sus películas, que es el objeto de este trabajo. Así, los personajes dardennianos se encuentran en un estado inicial de encierro en el que no hay lugar para la esperanza, sino para la desesperación por la obsesión ansiosa de poseer, de inmediato, aquello que se desea. Le sucede a Rossetta cuando se obsesiona con encontrar un trabajo y está dispuesta a aniquilar a Riquet. Lo mismo le ocurre a Lorna, al identificar su felicidad con abrir un negocio que le proporcione un lugar al sol y le compense las dificultades económicas de origen, sin reparar en los medios para conseguir su meta. La ansiedad por ganar dinero fácil y rápido la lleva a participar en el complot para asesinar a Claudy y poder seguir con el negocio de los matrimonios por conveniencia. Esa compulsividad materialista también se aprecia en Robert e Ígor, que no tienen ningún escrúpulo en explotar a migrantes como mano de obra barata. En una escena del filme, el padre regala a su hijo adolescente un sello de oro y le dice: “Ahora ya somos iguales”. Bruno prefiere delinquir y llevar una vida superflua a buscar un trabajo honrado. La creencia de que se puede comerciar con todo provoca que venda y recompre a su propio hijo y que no entienda el desgarramiento del alma de su pareja, Sonia, cuando le escucha quitar importancia a la acción y la justifica en que pueden tener más hijos.

⁵⁰ G. MARCEL, *Homo Viator*, Sígueme, Salamanca 2005, p. 105.

⁵¹ G. MARCEL, *Ser y Tener*, Caparrós, Madrid 2003.

Samantha, la protagonista de *Le gamin et vélo*, representaría justo lo contrario, la esperanza de la que habla Marcel, como comunión interpersonal y enraizamiento en valores morales y modos de vida más sencillos. Esta peluquera de barrio, que no tiene ningún parentesco con Cyrill, lo acoge y, desde el amor más incondicional y la expresión más noble de disponibilidad humana, trata de sanar la rabia y el odio en el interior del niño por el abandono sufrido. No espera la recíproca y se arriesga a amar al niño, aunque la pueda traicionar. De igual manera, el vínculo fraterno de *Tori y Lokita* facilita que estos se muestren esperanzados en un proyecto de vida bueno. La adolescente anhela trabajar como asistenta doméstica y cuidar del pequeño Tori. Aunque, finalmente, ese sueño no llega a materializarse, refuerza la unión, ofrece un horizonte de sentido a ambos y la espera mantiene la llama de la esperanza. “Espero en ti para nosotros”, la fórmula de la esperanza marceliana convierte a Manu en el ángel guardián que ayuda a su esposa, Sandra, a conquistar su voz y a volver a confiar en sí misma para aspirar a un empleo que no la cosifique.

La esperanza de Jean-Pierre y Luc Dardenne, como las de sus personajes, lleva el sello de Gabriel Marcel, como afán y salto. Los cineastas hacen películas como Paul Celan concebía sus poemas, con la potencia evocadora del apretón de manos que apunta al encuentro más genuino entre un Yo y un Tú e invita a la confianza: “Una estrella tiene todavía luz/ Nada, nada está perdido”⁵².

4. A modo de conclusiones

El personalismo fílmico, a la luz del personalismo filosófico, desarrolla una antropología que presenta a los seres humanos en su integridad personal y relacional, frente a visiones que menguan la intensidad ética con la que merece ser tratada la persona. El cine de Jean-Pierre y Luc Dardenne concreta una de las mejores versiones de cómo el cinematógrafo puede contribuir y promover un intenso diálogo filosófico multiplicador de humanidad desde el compromiso con la dignidad de la persona, la acogida a la fragilidad y la mirada esperanzada del mundo y de la vida. Sus películas se sitúan en registros antropológicos y éticos que plasman de forma plena y genuina las coordenadas personalistas al visibilizar la injusticia y la ceguera de una sociedad influenciada por la idea de que las vidas de los pobres y vulnerables no son valiosas. La transformación y la apertura que experimentan los corazones de sus personajes son el baluarte de un verdadero progreso, liberan de lógicas autorreferenciales,

⁵² P. CELAN. *Angostura*, en *Obras completas*, Trotta, Madrid 2002.

a la vez que despiertan anhelos de imitación realistas y posibilidades de felicidad verosímiles junto a otros. Los hermanos Lumière mostraron lo que acerca y lo que se acerca y los Dardenne corrigen lo que no está vuelto adonde debe ni mira adonde es menester⁵³.

Bibliografía

- ARENDRT, H., *Los orígenes del totalitarismo*, Santillana, Madrid 1974.
- , *La condición humana*, Paidós, Barcelona 2018.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, Gredos, Madrid 2018.
- AYGÜES, A., *Entrevista a Luc Dardenne: El cine es una catarsis de todo lo que aniquila nuestra humanidad*, Web Scio. Red de Investigaciones filosóficas José Sanmartín Esplugues, 24 de febrero de 2025, https://proyectoscio.ucv.es/articulos-filosoficos/articulos_fondo/el-cine-es-una-catarsis-de-todo-lo-que-aniquila-nuestra-humanidad-entrevista-a-luc-dardenne/
- , *Ejemplaridad moral y fragilidad en los hermanos Dardenne. Tori y Lokita (2022), paradigma del cine que educa la mirada y distingue entre modelos imitables*, en S. Martínez Mares & J. L. Fuentes, *Tras las huellas de Sócrates: reflexiones sobre la ejemplaridad y la educación del carácter*, Dykinson, Madrid 2024, pp. 197-210.
- BAUMAN, Z., & DONSKIS, L., *Ceguera moral*, Paidós, Barcelona 2022.
- , *Trabajo, consumismo y nuevos pobres* (2ª ed.), Gedisa, Barcelona 2017, pp. 17-37.
- BUBER, M., *Yo y Tú*, Nueva visión, Buenos Aires 2002.
- BENEDETTI, M., *Vivir adrede*, Alfaguara, Madrid 2008.
- BURGOS, J. M., “La filosofía personalista de Karol Wojtyła”, en *Persona. Revista Iberoamericana de Personalismo Comunitario*, 6 (2007), pp. 21-32.
- , “El personalismo ontológico moderno. I. Arquitectónica”, en *Quién. Revista de Filosofía personalista*, 1 (2015a), pp. 9-27.
- , “El personalismo ontológico moderno. II. Claves antropológicas”, en *Quién. Revista de Filosofía personalista*, 2 (2015b), pp. 7-32.
- , *Antropología: una guía para la existencia*, Palabra, Madrid 2013.
- CAVELL, S., *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*, Pre-Textos, Valencia 2007.
- CELAN, P., *Angostura*, en *Obras completas*, Trotta, Madrid 2002.
- DARDENNE, L., & DARDENNE, J-P., *Detrás de nuestras imágenes. Un diario (1991-2005) seguido de “El hijo” y “El niño”*, Plot, Madrid 2006.

⁵³ PLATÓN, *La República*, VII, 518d, en J. M. ESQUIROL, *El respeto o la mirada atenta* (2ª ed.), Gedisa, Barcelona 2010, p. 9.

- , *Au dos de nos images II, 2005-2014 suivi de 'Le gamin au vélo' et 'Deux jours, une nuit'*, Seuil, París 2015.
- , *Au dos de nos images III, 2014-2022 suivi des scénarios de 'Le silence de Lorna', 'La fille inconnue', 'Le jeune Ahmed', 'Tori et Lokita'*, Seuil, París 2023.
- DARDENNE, L., *Sur l'affaire humaine*, Seuil, París 2012.
- DOBRE, C., “Ante la humanidad desnuda. Una reflexión sobre la condición marginal del migrante desde el concepto de rostro de Max Picard”, en *Quién*, 20 (2024), pp. 37-57.
- ESQUIROL, J.M., *El respeto o la mirada atenta*, Gedisa, Barcelona 2010.
- GALEANO, E., *El libro de los abrazos*, Siglo XXI, Madrid 2023.
- GOMÁ, J., *Universal concreto. Método, ontología, pragmática y poética de la ejemplaridad*, Taurus, Barcelona 2023.
- LEVINAS, E., *Ética e Infinito*, La balsa de la medusa, Madrid 2015.
- MARCEL, G., *Homo Viator*, Sígueme, Salamanca 2005.
- , *Ser y Tener*, Caparrós, Madrid 2003.
- MARÍAS, J., “Reflexión sobre el cine”, en *Scio. Revista de filosofía*, 13 (2017), pp. 255-268.
- ORDINE, J., *Los hombres no son islas*, Acantilado, Barcelona 2022.
- PERIS-CANCIO, J.A., & SANMARTÍN, J., *Cuando el cine se compromete con la dignidad de la persona entretiene mejor. Rasgos del personalismo fílmico en las películas de los hermanos Dardenne con alguna referencia a Aki Kaurismäki*, Web Scio. Red de Investigaciones filosóficas José Sanmartín Esplugues, 2018. <https://proyectoscio.ucv.es/filosofia-y-cine/compromete-del-cine-con-la-dignidad-de-la-persona/>.
- PERIS-CANCIO, J.A., & SANMARTÍN, J., “Personalismo integral y personalismo fílmico: Una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine”, en *Quién. Revista de Filosofía personalista*, 12 (2020), pp. 177-198.
- , “La filosofía del cine que sostiene el personalismo fílmico: La centralidad de la experiencia y el análisis filosófico-fílmico”, en *Ayllu-Siaf*, 4 (2022), pp. 47-76.
- PIPPIN, R. B., “Minds in the Dark: Cinematic Experiencia in the Dardenne Brother's Dans l'Obscurité”, en *Nonsite. Org*, 19 (2016), pp. 1-17.
- PLATÓN, *La República*, VII, 518d, en J. M. ESQUIROL, *El respeto o la mirada atenta* (2ª ed.), Gedisa, Barcelona 2010.
- RABASSÓ, G., *Muertes del alma en Simone Weil*, en F. BIRULÉS & R. RIUS, *Pensadoras del siglo XX. Aportaciones al pensamiento filosófico femenino*, Instituto de la Mujer, Madrid 2011, pp. 67-79.
- RATZINGER, J., *El elogio de la conciencia*, Palabra, Madrid 2010.
- TRÍAS, E., *Visiones del abismo. Pensar el cine desde Eugenio Trías*, Trama, Madrid 2023.

WEIL, S., *La persona y lo sagrado*, Hermida, Madrid 2019.

WOJTYŁA, K., *Persona y acción*, Palabra, Madrid 2011.

Referencias fílmicas

DARDENNE, J-P. & DARDENNE, L., *Falsch*, [Film]. Arcanal 1987.

—, *La promesse*, [Film]. Les Films du Fleuve 1996.

—, *Rosetta*, [Film]. Les Films du Fleuve 1999.

—, *Le fils*, [Film]. Les Films du Fleuve 2002.

—, *L' Enfant*, [Film]. Les Films du Fleuve 2005.

—, *Le silence de Lorna*, [Film]. Les Films du Fleuve 2008.

—, *Le gamin au vélo*, [Film]. Les Films du Fleuve 2011.

—, *Deux jours, une nuit*, [Film]. Les Films du Fleuve 2014.

—, *La fille inconnue*, [Film]. Les Films du Fleuve 2016.

—, *Le jeune Ahmed*, [Film]. Les Films du Fleuve 2019.

—, *Tori et Lokita*, [Film]. Les Films du Fleuve 2022.