

NEW LEFT REVIEW 136

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 2022

ARTÍCULOS

PRANAB BARDHAN	La «nueva» India	7
CÉDRIC DURAND	Explorando las fronteras del capital	35
MARIO SERGIO CONTI	Tragicomedia brasileña	49
R. TAGGART MURPHY	Los legados de Shinzo Abe	61
PETER WOLLEN	Brecht en Los Ángeles	81
BENJAMIN KUNKEL	Estrategias de la crítica	93
EMILIE BICKERTON	El cine polifónico de Cantet	111

ENTREVISTA

PIERRE VILAR	La historia en construcción	131
--------------	-----------------------------	-----

CRÍTICA

JOHN-BAPTISTE ODUOR	Consecuencias de la segregación	147
PATRICIA McMANUS	Travesías atlánticas	161

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

ts
traficantes de sueños



EMILIE BICKERTON

¿CUÁL ES TU LUGAR?

El cine de Laurent Cantet

ES LA ESTRELLA de la fiesta y lo reciben con aplausos. Todos quieren felicitarlo, compartir un *selfie*, elogiar su libro. *Débarquement*, el relato de Karim D sobre la *banlieu*, es el tema de conversación en el París literario, la tenacidad de la vida inmigrante musulmana vertida en forma poética y altamente contemporánea. Le ofrecen palabras de elogio, múltiples manos lo toman por el hombro, le palmean la espalda, las sonrisas no cesan. En la pista de baile, Karim se funde con la multitud, bien recibido, moviéndose con ella. Entonces su teléfono vibra, una vez, dos; no para. Se aparta de los danzantes y ve que su cuenta de Twitter ha enloquecido. Un post tras otro sobre él, descubriendo su pseudónimo, «Arthur Rambo», con el que había subido los comentarios más indignantes: antisemitas, racistas, sexistas. Los tweets escandalosos aparecen en forma de texto, superpuestos en la imagen de la pantalla que muestra a Karim fuera, en el balcón, con la ciudad nocturna iluminada tras él y la multitud de la que acababa de formar parte, al otro lado del cristal, alejada de repente, inalcanzable. Un chico musulmán, enfrentado a rostros franceses hostiles, sale de nuevo al frío. Solo.

Y así comienza la película más reciente del director francés Laurent Cantet, *Arthur Rambo* (2021), que retoma las dinámicas exploradas ya en ocho trabajos notables. Cuando, hace aproximadamente veinte años, se estrenó su primer largometraje, *Ressources humaines* (Recursos humanos, 2000), la crítica lo recibió comprensiblemente como una señal de que el cine social estaba volviendo en una Francia golpeada por el desempleo elevado y la persecución a los *sans-papiers*, que hasta entonces habían tenido poco eco en el mundo del «cine independiente». Cantet

no repudia esta dimensión social, muy al contrario, habiendo insistido siempre, sin embargo, en que su interés particular radica en la relación existente entre el individuo y el grupo. El cineasta ha explorado dicha relación de muchas maneras distintas, tanto en el aspecto narrativo como en el formal, desde las tensiones y las interacciones entre trabajadores y trabajadoras, directivos y sindicatos en las fábricas, en *Ressources humaines* (Recursos humanos, 1999), hasta las que se dan entre turistas sexuales y sus proveedores locales en *Vers le sud* (Bienvenidas al paraíso, 2005), o entre docentes y alumnado en *Entre les murs* (La clase, 2008); y a través de personajes más radicales que provocan una ruptura con el grupo, porque tienen ideas alternativas o quieren romper con los convencionalismos sociales, como en la banda de chicas de la década de 1950 en *Foxfire* (2012) o en el caso de los amigos cubanos que luchan contra el señuelo de la emigración en *Retour à Ithaque* (Regreso a Ítaca, 2014). Como explica Cantet:

La cuestión del lugar que se ocupa en el grupo, y en el mundo, está en el centro de todas mis películas [...]. Siempre me ha parecido improbable que las personas encontremos sin más nuestro lugar en el mundo. Me parece, por el contrario, que negociamos nuestro lugar a diario con quienes nos rodean, con las normas a las que nos adaptamos o no¹.

Aunque obtuvo la Palma de Oro por *Entre les murs*, Cantet sigue manteniendo un perfil sorprendentemente bajo en Francia; no exactamente menospreciado, pero tampoco celebrado o estimado, lo cual se explica en parte por su personaje vital, opuesto al director que ejerce de famoso. Nada en él atrae la atención de la prensa amarilla. Es educado y reservado, habla en serio sobre sus películas cuando las estrena, pero por lo demás se mantiene principalmente fuera de la atención pública. Se ha descrito a sí mismo como un hombre de familia, residente desde hace muchos años en Batignolles, un barrio de inmigrantes situado en el este de París, donde sus hijos asistieron al colegio; quizá esto le haya servido para estar especialmente alerta a la necesidad de prestar atención a los problemas que experimentan los jóvenes franceses de clase trabajadora. En cuanto a la atención de la crítica, a menudo está eclipsado por sus colegas, así como por directores de una generación anterior que siguen dominando el paisaje de los *auteurs* franceses, tanto en el país como

¹ Marilou Duponchel y Quentin Mével, *Laurent Cantet, le sens du collectif*, París, 2022, p. 50. La larga entrevista de Duponchel y Mével a Cantet, que cubre todas sus películas hasta *Arthur Rambo*, es una fuente indispensable de ideas y de información sobre el trabajo del cineasta.

fuera: André Téchiné, Arnaud Desplechin, Gaspard Noé, Leos Carax, Claire Denis y Bruno Dumont.

Y, sin embargo, las películas de Cantet siempre impresionan contundentemente por la seriedad y la profundidad con las que tratan sus temas. Vale la pena examinar qué es lo que le distingue como cineasta, no solo en el contexto del actual *cinéma de qualité* francés, como los críticos de *Cahiers de Cinéma* denominaban notoriamente la producción nacional, sino también en términos del «cine social» más en general –o, de manera más provocativa, del nuevo *proletkino*– surgido durante los últimos veinte años: la obra de Ken Loach y los hermanos Dardenne; de Robert Guédiguian y Stéphane Brizé en Francia, o Debra Granik en Estados Unidos. Las películas de Cantet son una gran aportación a este género no solo en lo referente a los temas, sino también por su método experimental, que ofrece una apertura sin prejuicios a la experiencia de sus sujetos-actores.

Formación

Hijo de maestros, Cantet nació en 1961 y creció en Niort, una antigua ciudad de provincias situada en el oeste de Francia, a medio camino entre Nantes y Burdeos. Su padre era un apasionado fotógrafo aficionado y Cantet recuerda haberse sentido fascinado por la magia del cuarto oscuro mientras le revelaban el mundo de la fotografía. A los seis años tenía su propia cámara. Inicialmente estudió fotografía en Marsella, pero después optó por la imagen en movimiento. Quería contar historias y el cine le ofrecía más oportunidades narrativas, así como una mayor inmersión en el mundo. «Estar lo más cerca posible de la realidad contemporánea en la que me sumerjo», ha dicho, describiendo el atractivo del cine; llevar una cámara a una situación le permitía «hacer todas las preguntas que la complejidad del universo pueda sugerirme»². Logró matricularse en la principal escuela cinematográfica de Francia, el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) en 1984, un momento en el que el gobierno de Mitterrand pivotaba hacia la austeridad, la «flexibilidad» y la privatización, sobre el telón de fondo del pesimismo económico. En el IDHEC Cantet hizo amistad duradera con otros estudiantes –entre ellos los directores Vincent Dietschy, Dominique Moll, Gilles Marchand y Robin Campillo– y vivió la experiencia de hacer cine como parte de un colectivo que fundamentaría su carrera posterior.

² «Laurent Cantet, tout en douceur entre les films», *La Croix*, 20 de febrero de 2009.

Tras la escuela cinematográfica, trabajó en televisión, ayudó a Marcel Ophüls en *Veillées d'armes* (Los problemas que hemos visto, 1994), un documental sobre la cobertura dada por los medios de comunicación a Sarajevo; y con Dietschy, Moll, Marchand y otros directores creó una productora cooperativa, Sérénade, que produciría sus primeras películas. La primera, *Tous à la manif* (Todos a la manifestación, 1994) fue la respuesta de Cantet a una invitación de Arté a colaborar con una serie cinematográfica sobre la Francia contemporánea, que se emitiría en televisión. Respondía igualmente a la reanudación de las protestas estudiantiles en 1994, contra el intento del gobierno de Balladur de recortar el salario mínimo para los menores de 25 años. De solo 27 minutos, *Tous à la manif* prefiguraba muchos de los rasgos que han caracterizado la obra de Cantet en su conjunto. Está ambientada en una cafetería situada frente a un colegio en la que los estudiantes se reúnen para organizar una huelga. Cantet la realizó con un grupo de estudiantes reales, *lycéens* que protestaban, con quienes trabajó las escenas en forma de taller: leyéndoles el guión en alto, haciéndoles discutir sobre las opciones de cada escena, ensayando los movimientos básicos y desarrollando los motivos de los personajes a partir de sus propias experiencias para después improvisar con la cámara en movimiento a fin de incorporar lo mejor del diálogo que surgía del proceso y así obtener la toma definitiva³.

Pero el núcleo de la película es la relación de los *lycéens* con un muchacho de su propia edad, el hijo del propietario de la cafetería, que los atiende bajo la mirada atenta del padre. Aquí Cantet introdujo una relación que retomaría muchas veces en películas posteriores, la de padre e hijo. El joven protagonista de *Tous à la manif* sigue siendo ajeno al grupo, excluido por su posición social; visiblemente oprimido por el padre (interpretado por el camarero real de la cafetería) mientras los otros conspiran por su libertad. Esta combinación de «lo íntimo y lo político», ha dicho Cantet, fue «uno de los puntos de partida teóricos de la película»:

La idea del hijo que trabaja en la cafetería con su padre, aunque debería estar en pie de igualdad con los *lycéens* que se reúnen allí para hablar, y que intenta encontrar su lugar pero es continuamente devuelto a su posición, me atraía. Y este lugar inexorable del determinismo social es un tema que he abordado en la mayoría de mis películas desde entonces⁴.

³ M. Duponchel y Q. Mével, *Laurent Cantet, le sens du collectif*, cit., p. 31.

⁴ *Ibid.*

Rodada en 16 mm –el cámara era Pierre Milon, otro amigo del IDHEC que trabajaría en la mayoría de las películas de Cantet– *Tous à la manif* está compuesta principalmente por primeros planos del grupo alrededor de la mesa, así como del camarero y de su padre. Pero los primeros planos siempre hacen relación al espacio social establecido por los planos más amplios; siempre sabemos en qué parte de la cafetería estamos. Cantet ha citado *La règle du jeu* de Renoir como principal fuente de inspiración; un movimiento convencional quizá, pero pocos cineastas contemporáneos prestan una atención tan granular a la dinámica de grupo en una estructura cerrada⁵.

Relaciones de clase

En *Ressources humaines*, escrita en colaboración con Marchand, Cantet conserva las relaciones padre hijo de *Tous à la manif* como principal fuente de tensión dramática, pero invirtiendo la valencia. Ahora, el hijo en posición ascendente es, precariamente, la figura de autoridad. Franck (Jalil Lespert) vuelve a casa, en Normandía, tras titularse en administración de empresas; tiene un contrato en prácticas en la dirección de la empresa en cuya fábrica su padre lleva tres décadas trabajando. En las primeras escenas, vemos a Franck a través de los ojos del padre, recorriendo la fábrica con pasos firmes, vestido de traje y corbata, hablando con otros hombres también trajeados. El padre, un hombre ya mayor con ropa corriente (interpretado por un obrero fabril, Jean-Claude Vallot), mira a su hijo de lejos, encorvado sobre la máquina, con el cuerpo gastado por el trabajo manual. ¿Es orgullo o vergüenza el sentimiento que experimenta el hombre ante el hecho de que su hijo sea «uno de ellos»? En esta fase no estamos seguros de la tendencia política del padre, pero pronto vemos su deferencia hacia los jefes y el respeto a la autoridad. Queda claro que la sensación de vergüenza se dirige hacia sí mismo.

Ressources humaines se realizó inmediatamente antes de que el gobierno de Jospin legislara la semana laboral de 35 horas; pero la ética de la «flexibilización» como herramienta de gestión había sido promovida desde la década de 1980⁶. La película impresiona por el tratamiento mordaz

⁵ *Ibid.*, pp. 19-20. *Tous à la manif* fue seguido de otros dos cortos: *Jeu de plage* (1995) y *Les sanguinaires* (1998).

⁶ Véase Jane Jenson y George Ross, «The Tragedy of the French Left», *NLR*1/171, septiembre-octubre de 1988, p. 9, acerca de las consecuencias que tuvieron las leyes de Auroux.

que hace del tema, raramente abordado de una manera tan convincente. Como explicaba Cantet, a finales de la década de 1990 se hablaba mucho de los *cercles de qualité* industriales, los «círculos de control de calidad», una forma de participación de los trabajadores guiada por los directivos y diseñada en parte para eludir a los sindicatos:

Se nos decía que la lucha de clases ya no existía, que el mundo empresarial estaba en paz, que desde el empleado hasta el jefe todo el mundo tenía su porción de responsabilidad en la fábrica. A mí esto me parecía una estrategia y quería observar el fenómeno de cerca. La idea de filmar en una fábrica salió de ahí. Además, como a menudo ocurre en mis películas, hay un fuerte entrelazamiento entre la vida personal de un personaje y el medio social en el que se desarrolla⁷.

La relación padre-hijo permite a Cantet acceder de manera más personalizada a las cuestiones que se desarrollan en la fábrica y le sirve también para evitar hacer una película, dicho en sus propias palabras, demasiado ideológica.

En su estudio sobre el cine de Cantet, Martin O'Shaughnessy hace la sugerencia intrigante de que estas películas podrían considerarse obras de «melodrama social» —es decir, tensiones sociales reprimidas que encuentran una expresión explosiva en las relaciones privadas— comparables con *Imitation of Life* (Imitación a la vida) de Douglas Sirk o *Angst essen Seele auf* (Todos nos llamamos Alí) de Fassbinder; obras que operan conscientemente en la intersección entre lo público y lo personal, estableciendo analogías entre las represiones en un plano y las pasiones en el otro⁸. El clímax de *Ressources humaines* parecería corroborarlo. Con la jornada semanal de 35 horas a la vista, la fábrica ha establecido una lista de trabajadores a los que despedir y el padre de Franck figura en ella. La CGT organiza un plan de acción y Franck se une, destruyendo las ambiciones de sacar adelante con éxito su periodo de prácticas. El padre, sin embargo, no se une a la huelga, y las tensiones entre ellos estallan finalmente en un enfrentamiento soberbiamente interpretado en el que Franck le dice a su padre una serie de verdades duras, mientras rechaza cualquier idea de que él haya conseguido tener éxito, que haya logrado huir a una vida mejor con un salario de directivo. Todo se reduce a nada, le dice Franck, «por la vergüenza que he sentido desde pequeño. La vergüenza de ser tu hijo [...] vergüenza de mi propia clase». La conversación

⁷ M. Duponchel y Q. Mével, *Laurent Cantet, le sens du collectif*, cit., p. 58.

⁸ Martin O'Shaughnessy, *Laurent Cantet*, Manchester, 2015.

está rodada en una serie de primeros planos, que captan implacablemente la intensidad del enfrentamiento. El padre revela su emoción en el rostro, pero permanece en silencio.

En su libro *Cruel Optimism*, Lauren Berlant sugiere que la obra de Cantet es una respuesta a las condiciones de entropía capitalista. El capítulo dedicado a *Ressources humaines* y el segundo largometraje de Cantet, *L'emploi du temps* (El empleo del tiempo, 2001) –un «cine de la precariedad» en términos de la autora– interpreta ambas películas como investigaciones sobre las estrategias de resistencia improvisadas y los patrones de ajuste que las personas adoptan ante la precariedad generalizada causada por la desintegración del pacto social de posguerra; una era en la que la vida cotidiana «no está organizada sino desorganizada por el capitalismo»⁹. Quienes admiraban *Ressources humaines* por ser un cine de la clase obrera quedaron en general desconcertados ante *L'emploi du temps*, película en la que Cantet pasaba a investigar a los empleados de oficina. Pero como él explicaba,

Quería hablar también de cómo define el trabajo de los empleados de oficina la posición social de la persona [...]. Tras haber filmado a los trabajadores de una fábrica, quería observar este mundo mucho más abstracto del trabajo, el de los ejecutivos, que en último término no producen nada concreto pero son parte importante del funcionamiento del mundo¹⁰.

Escrita en colaboración con Campillo, *L'emploi du temps* comienza en el no-espacio del aparcamiento de una estación de servicio de una autopista, con Vincent (Aurélien Recoing) durmiendo en el coche. Vincent es un protagonista inescrutable, que nos deja perpetuamente incómodos. Pasamos buena parte de la película intentando dilucidar qué le pasa por la mente cuando sale en el coche todas las mañanas, jugando a esposo y padre con trabajo en Naciones Unidas, que se dirige a una larga jornada en el despacho. En realidad está desempleado, se pasa los días durmiendo o perdiendo el tiempo, ideando planes para esquilmar a sus amigos con falsas inversiones que le permiten seguir obteniendo dinero y evitar decirle a su familia que lo han despedido. Mientras sigue a Vincent en esta espiral creciente de engaños, Cantet explora la vacuidad del mundo profesional, pero también en qué medida la percepción del yo va unida a este cascarón, hasta el punto de que un hombre como

⁹ Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Durham (NC), 2011, pp. 212, 198, 199.

¹⁰ M. Duponchel y Q. Mével, *Laurent Cantet, le sens du collectif*, cit., p. 67.

Vincent prefiera engañar a sus seres queridos antes que contarles la verdad por la vergüenza que ello le acarrearía.

Cantet se inspiró en parte en la historia real de Jean-Claude Romand, dramatizada por Emmanuel Carrère en su libro *L'adversaire* (2000). Pero su película deja fuera el escalofriante desenlace de la vida real: Romand asesinó a toda su familia y al perro cuando empezó a conocerse la verdad de su falso trabajo en Naciones Unidas. «Por extraño que parezca» –dijo Cantet acerca de la atracción que sentía por Romand– pasé en gran medida por alto la dimensión monstruosa de su historia y su conclusión trágica. Lo que me fascinaba, sobre todo, era la mentira»¹¹. La interpretación que Cantet hace de la desintegración, sobre la que escribe Berlant, opera de hecho en un nivel de crítica más profundo de lo que esta admite, porque en *L'emploi du temps* se muestra que el mundo en apariencia sólido del trabajo directivo se funde de manera fluida con la economía delictiva. Incluso cuando el secreto de Vincent sale a la luz –cuando su hijo, su esposa, su padre, lo han mirado sabiendo que no tiene trabajo; que el Land Rover, el piso en Suiza, los largos viajes de negocios eran ficción– las mentiras persisten. En la última escena lo vemos haciendo una entrevista para conseguir un nuevo empleo, dando la imagen de un hombre capaz de soportar las responsabilidades, hablar el lenguaje de los gerentes. Y vemos claramente que se lo cree tan poco como nosotros.

Sujetos ambiguos

L'emploi du temps fue la primera película de Cantet protagonizada por un antihéroe. Desde entonces ha preferido este planteamiento y la creación de protagonistas ambiguos es uno de los rasgos que lo diferencia de Loach, cuyos protagonistas de clase trabajadora tienden a desplegar una dignidad admirable y un coraje obstinado en condiciones adversas, como en *I, Daniel Blake*, por ejemplo. Incluso en los hermanos Dardenne –a quienes les gusta introducir una transgresión moral grave al comienzo de sus películas: vender el propio hijo en *L'enfant*, planear matar a una mujer en *Le jeune Ahmed*– los arcos narrativos conducen siempre a la redención, el momento en el que el o la protagonista comprende el error de su forma de vida y se transmite la leve esperanza de que pueda cambiar de rumbo. Por el contrario, los personajes principales de Cantet tienden a ser complicados, a veces bordeando lo desagradable, y nunca

¹¹ *Ibid.*, p. 67.

heroicos. Este planteamiento inusual y arriesgado le permite presentar una perspectiva más compleja y matizada sobre los temas que elige.

Entre sus protagonistas difíciles podemos incluir a las mujeres blancas de mediana edad que viajan a Haití en busca de acompañantes jóvenes y guapos en el tercer largometraje de Cantet, *Vers le sud*. Las dos mujeres situadas en el centro de la película resultan desagradables, cada una a su manera. Ellen (Charlotte Rampling) disfruta de su poder sobre los jóvenes y trata toda la situación con un cinismo mordaz, que no logra ocultar el apego creciente que experimenta hacia uno de ellos, el joven y esbelto Legba (Ménothy César). A diferencia de ella, Brenda, estadounidense de voz suave, es una romántica soñadora que nunca ha olvidado el golpe de deseo que experimentó por un negro muchos años atrás, estando de vacaciones con su marido, un sentimiento que reprimió enseguida. Pero es la ingenuidad de Brenda la que llevará Legba a la riña que conduce a su asesinato. La tercera, Sue, es una *bonne vivante* canadiense que ha encontrado el amor con otro haitiano de más edad; no tiene ninguno de los aires y los dones de las otras dos ni tampoco su conflicto interno ni su anhelo reprimido.

Las diferencias culturales entre estas mujeres son tan marcadas como las que existen entre ellas, como extranjeras, y los haitianos. Cantet introduce rupturas repentinas en el relato filmando a las mujeres sentadas en la cama, como si estuvieran siendo entrevistadas: nos miran directamente y explican por qué están en Haití y qué sienten. Esto se suma a la incomodidad de la exposición, transmitiéndonos brevemente la impresión de estar viendo un documental, no una película de ficción. Los fragmentos filmados mirando a la cámara nos invitan también a intimar con estas mujeres que no nos gustan especialmente, animándonos a entenderlas, a no juzgarlas. De hecho, la ausencia de juicio, o de didacticismo de cualquier tipo, es un rasgo constante en la obra de Cantet, que no por ello resulta menos penetrante. Esta fue su primera película ambientada en el extranjero, mostrando una apertura a temas situados fuera de la Francia continental rara entre los directores franceses de su generación. Más inusual aún es la investigación de las relaciones de desigualdad internacionales, mostradas aquí como un elemento que define, pero sin anularla, la disparidad de género: las cuestiones íntimas y sociales se entremezclan de nuevo, como él dice: «El deseo, la sexualidad, la relación con el propio cuerpo, con el cuerpo del otro, con la propia edad, así como las relaciones entre el Norte y el Sur»¹².

¹² *Ibid.*, p. 76.

Cantet conocía un poco Haití, que había visitado por el trabajo de sus padres en un programa internacional, y confesaba sentirse dividido entre una sensación de asombro ante el paisaje, la cultura y la historia del país, y la ira que le producía la pobreza. Basó la película en un relato corto del autor haitiano Dany Laferrière, con quien escribió el guion, y organizó las escenas criollas en un taller con César y sus amigos. *Vers le sud* está ambientada, como el relato de Laferrière, en la década de 1970, bajo la dictadura de Duvalier. Pero la película se rodó inmediatamente después de que el primer presidente de Haití elegido democráticamente, Jean-Bertrand Aristide, fuera derrocado por un golpe de Estado franco-estadounidense, y mientras las fuerzas de Naciones Unidas estaban aplastando a quienes se manifestaban a favor del presidente depuesto. Aunque algunas de las escenas se rodaron en las calles de Puerto Príncipe (en una ocasión el equipo se vio atrapado en un tiroteo), otras escenas urbanas están rodadas en Santo Domingo.

Luchas en las aulas

La siguiente película, *Entre les murs*, tuvo una gestación prolongada. De manera significativa, Cantet quería arremeter contra dos películas sobre educación que le habían molestado por idealizar el entorno escolar: *Dead Poets Society* (El club de los poetas muertos), con la conversión del profesor en un ídolo, y el documental *Être et avoir*. Como él explicó en un *making of* de *Entre les murs*:

Quería salir de ese discurso ideológico y mostrar sin más qué experimentaban las personas en un año y el tipo de «ducha escocesa» que es la vida en un centro de secundaria, lo cual quiere decir que hay momentos de decepción masiva, hay momentos de verdadera felicidad, de desenfado, de ansiedad intensa, y de ese gran bazar sale algo inteligente; la prueba es que las personas salen de allí convertidas mayoritariamente en adultos equilibrados; de modo que algo fundamental se está produciendo en medio de este caos.

La idea era ambientar la película en una clase para presentar «una disección del mundo que rodea estas paredes»¹³. Cantet ya había escrito un guion completo en colaboración con Campillo antes de encontrar la novela semiautobiográfica de François Bégaudeau, *Entre les murs* (2006), basada en su experiencia de enseñanza en un colegio de barrio pobre. Cuando Cantet la leyó, la novela se impuso de inmediato en el

¹³ En conversación con Michel Ciment, *Projection Privée*, France Culture, 27 de septiembre de 2008.

proyecto, ya que añadía dos dimensiones nuevas: el punto de vista del profesor y el diálogo rico y auténtico de los estudiantes. También proporcionaría a Cantet el título de la película y su actor principal, cuando Bégaudeau aceptó interpretar el papel. Para preparar el rodaje, Cantet pasó un año organizando talleres semanales en un centro de secundaria situado en el 20^o *arrondissement* parisino. Varias docenas de estudiantes se reunían los miércoles por la tarde para comentar e interpretar la escena que Cantet les había esbozado para ese día. En el metraje rodado en estos talleres vemos a Cantet, a menudo con un cigarrillo en una mano y una taza de café de plástico en la otra, explicando en palabras muy sencillas qué es lo que busca, ambientando la escena en pinceladas gruesas, describiendo los movimientos físicos de un enfrentamiento, el tipo de emoción que busca o el contenido básico que tiene en la cabeza. Su autoridad es natural pero no intimidatoria; los estudiantes escuchan, pero también hacen bromas, entre ellos y con él. Todos parecen en su elemento, siendo la atmósfera similar a la de la clase que vemos en la película definitiva.

Este trabajo preparatorio tan extenso es un rasgo que define el cine de Cantet y revela la gran importancia que otorga al hecho de proporcionar espacio a los actores para que aporten su propia experiencia al desarrollo de sus personajes y a la dinámica de la película en su conjunto. Los talleres semanales fueron también en parte un ejercicio de selección del reparto: pronto, dice Cantet, se formó un núcleo entre los estudiantes más interesados y atractivos, que sabían actuar ante la cámara pero también invertir su propia experiencia en los personajes que estaban asumiendo. Los talleres también le permitieron, y esto es igual de importante, experimentar con Bégaudeau qué temas generaban discusiones animadas en la clase y cuáles fracasaban. Por esta razón no habría escenas con dictados o pruebas de ortografía, ambas muertas de inmediato. La mayoría de las escenas giraba, por el contrario, en torno al profesor liderando el debate, explorando un punto determinado de la lengua –los usos del subjuntivo, por ejemplo, de los que se burlan los estudiantes: «Nadie habla así»– o un tema dado.

El rodaje en sí, que ocupó siete semanas de las vacaciones de verano, fue una versión más formal de los talleres, que procedía más o menos de la misma manera: al comienzo de la jornada, Cantet explicaba la escena que iban a rodar –avanzaban al ritmo de una escena diaria– y después dejaba que las cosas se desarrollasen con naturalidad, dando espacio

para la interpretación espontánea. Había un guion técnico básico que establecer: un año con una clase de adolescentes y su profesor, François. Vemos los altibajos de las interacciones entre ellos –recargadas y desafiantes, pero no hostiles– y las tensiones que algunas de las exigencias del profesor provocan, como el trabajo de redacción de un autorretrato que van a tener que leer en voz alta. La escalada del drama comienza cuando el profesor exasperado llama *pétasses* a dos alumnas descaradas, un término sexista intraducible que puede usarse de manera desdeñosa o más grosera. El propio Bégaudeau lo había soltado cuando daba clase. En la película, como en la realidad, el profesor dice que pretendía utilizar la primera connotación de la palabra, pero las dos chicas a las que se refiere se enojan, alegando que las está llamando *putains*. Esta atmósfera tensa prepara el terreno para el siguiente punto de ignición, cuando otro alumno, el habitualmente flemático Souleymane, sale furioso de la clase y en su prisa golpea accidentalmente con la mochila a una chica, que se queda sangrando por la nariz. Los estudiantes se indignan al saber que Souleymane y su madre tendrán que acudir a una vista disciplinaria. Saben mejor que los profesores que los resultados son siempre negativos para el alumnado y que Souleymane será enviado a *le bled*, «el campo»; en este caso, a Mali. François está también preocupado y lo comenta con sus compañeros, provocando una de las muchas discusiones entre el profesorado por cuestiones disciplinarias.

Aunque estos choques impulsan un arco narrativo dramático, la película trata en igual medida de todo aquello que se encuentra en medio de estos puntos argumentales. Como había observado Cantet en la dinámica del grupo durante los talleres, en todo momento había drama en algún lugar, pero no siempre estaba en el diálogo entre el profesor y la clase. Hacía falta un trabajo minuciosamente atento de la cámara para captar lo que ocurría. Rodando en vídeo por primera vez, Cantet y Pilon establecieron un pasillo en un lado de la clase para las tres cámaras, todas portadas al hombro para lograr una flexibilidad máxima; una de las cámaras enfocaba al profesor encargado de la clase, la segunda al alumnado, mientras que la tercera podía vagar por el aula, escogiendo cualquier reacción fuerte o intervenciones no previstas en el guion. El resultado fue un metraje que recogió en torno a ciento cincuenta horas de ajeteo, con todos los primeros planos vívidos que convierten la película en un testimonio de la inteligencia y la energía que manifiesta el alumnado de secundaria.

El drama escolar de Cantet nos muestra también a los docentes en su entorno de trabajo: hay escenas en la atestada sala de profesores, en torno a la máquina de café, en la sala de taquillas donde François guarda sus calificaciones. Vemos cómo funciona, en cuanto institución, un centro de enseñanza secundaria –hay aquí vestigios de Frederick Wiseman, notablemente su *High School II* (1994)– y las cuestiones sociales a las que se enfrentan los docentes. No somos trabajadores sociales, dice un profesor, mientras debaten sobre el dilema de la vista disciplinaria de Souleymane. No es una opinión popular, pero se manifiesta al mismo tiempo que otras, y al final nadie resulta tener o no la razón. La diferencia con Wiseman, sin embargo, radica en la atención que Cantet presta a lo que él denomina la «experiencia» del alumnado. *Entre les murs* no es una película funcionalista, como *High School II*, que retrata una institución inmutable. Su dinámica se desarrolla en actos individuales (*pétasses*), cuyos significados están modelados por las estructuras sociales circundantes, pero que pueden ser sometidos a debate, sin embargo; en medio del caos se está produciendo algo fundamental.

Rumbo a Estados Unidos

El premio recibido por *Entre les murs* en Cannes ofreció escenas conmovedoras de Cantet en el escenario con todo su elenco, que subió con alegría a la plataforma, mostrando la misma confianza que en la pantalla. La victoria le dio a Cantet acceso a financiación significativamente mayor para su siguiente película, y él optó por una adaptación de *Foxfire: Confessions of a Girl Gang* (1993), una novela de Joyce Carol Oates que había leído mientras editaba *Entre les murs*. El argumento gira en torno a un grupo rebelde de chicas que, inspiradas en parte por una especie de místico comunista, el padre Theriault, crean un grupo propio, «Foxfire», decididas a provocar el caos en su pueblo en protesta contra el trato dado a las mujeres y contra su estatus de clase obrera. A Cantet, esto le recordó inmediatamente la experiencia de las estudiantes fuertes de *Entre les murs*. En el libro de Oates, comentó, había encontrado muchos de los temas que le importaban: el problema de la dinámica de grupo, la cuestión de la resistencia y la condición de la adolescencia: «Esa energía y esa forma de búsqueda de uno mismo o de una misma, que te hace ir primero en una dirección, luego en otra, mientras captas progresivamente la complejidad del mundo en el que cada quien debe encontrar su lugar»¹⁴.

¹⁴ La Grande Table, *France Culture*, 2 de enero de 2013.

Inicialmente, él y Campillo intentaron adaptar el relato de Oates a un escenario francés, pero el material se resistía a la transposición. Rodada en Canadá (como representación del norte del estado de Nueva York), *Foxfire* constituyó para Cantet un doble *dépaysement*: el inglés y también un drama histórico que implicaba reconstruir la sociedad estadounidense de la década de 1950. Además de resultarle atractivo porque ello le ofrecía la posibilidad de filmar a un grupo de jóvenes en proceso de autorrealización, el proyecto le interesaba también por estar ambientado específicamente en esa década, periodo en el que la gente seguía creyendo en el sueño americano y en la utopía comunista, mientras que las grandes cuestiones sociales de las décadas posteriores estaban *in nuce*. Cantet reclutó de nuevo su joven reparto entre estudiantes de secundaria locales y pasó seis meses estudiando el guion con ellas en talleres: escenas de la vida comunitaria y momentos de rebelión. Entre los actores y actrices destacaron Katie Coseni en el papel de Maddy, la narradora de Oates, que decide que quiere salirse del grupo, y Raven Adamson en el de Legs, la líder del mismo. El resultado, sin embargo, no fue completamente logrado. Aun siendo un trabajo notable e infinitamente superior a la versión realizada en Hollywood en 1996, la premisa de *Foxfire* carecía del realismo primordial que había dotado de tensión interna a los anteriores largometrajes de Cantet y la película tenía dificultades para mantener el ritmo a lo largo de sus 138 minutos de duración.

Otra cosa han sido las películas cubanas de Cantet, quien había visitado la isla varias veces y dirigido allí un taller de cine, antes de que en 2012 le pidieron que dirigiese el capítulo del «Domingo» en una película ómnibus, *7 días en La Habana*, coordinada por Leonardo Padura, cuyos trabajos conocía bien. Inicialmente, Cantet le propuso a Padura que adaptaran entre los dos un extracto de *La novela de mi vida*, que narraba el regreso de un exiliado a Cuba tras quince años en España; pero pronto comprendieron que excedería el tiempo asignado al episodio. Cantet organizó entonces un taller para crear una historia con una santera a la que había conocido en una visita anterior, que movilizó al vecindario con el fin de construir una fuente dedicada a la diosa Oshun y que sirvió para rodar *La fuente*, el episodio de 15 minutos aportado a *7 días en La Habana*. Pero una vez terminada *Foxfire*, él y Padura retomaron el proyecto. Rodada completamente en castellano, *Retour à Ithaque* se desarrolla en una azotea de La Habana en la que cinco amigos cubanos se reúnen para celebrar el regreso de Amadeo. Por una vez, Cantet se ciñó estrictamente al guion: Padura sabía exactamente qué palabras

no podían usar si querían pasar la censura y por cuáles sustituirlas¹⁵. Rodada rápidamente con dos cámaras en dieciséis días, la acción tiene lugar en una sola noche en la que la velada se extiende hasta el alba. Los amigos hablan, revisando y debatiendo sobre sus opciones vitales, y sobre cómo ha cambiado Cuba para quienes, como ellos, pertenecen a la «generación perdida», nacida en torno a la época de la revolución; que se comprometieron con ella y crecieron llenos de expectativas, pero luego fueron paulatinamente presa de la decepción y la desilusión.

Con su exilio, sin embargo, Amadeo provoca mucha fricción; soporta la recriminación de sus cuatro amigos mientras intenta recuperar su lugar. En la simplicidad de construcción y ambientación, *Retour à Ithaque* podría ser una obra teatral. La única acción en sentido físico procede del baile al son de las canciones que a los amigos les gustaban en su juventud, en especial *California Dreamin'*. Por lo demás, el drama está en el diálogo; y al final, aunque ha habido cierta reconciliación entre los personajes, los temas sobre los que discuten no están resueltos, ni en la ficción ni para nosotros como espectadores. El último baile es agri-dulce, una mezcla de nostalgia y arrepentimiento. Y el hecho de que los intérpretes cuenten en la película sus propias historias –Cantet escogió cubanos, todos ellos figuras importantes del teatro y la vida pública, y los animó a introducir detalles autobiográficos en la historia– la hace más emotivo aún. La fama relativa del quinteto protagonista hacía más sorprendente aún la sinceridad política de la película, así como la tolerancia sorprendente de las autoridades cubanas al permitir realizarla. Cantet describe el estreno en la Habana ante dos mil quinientos asistentes, que no solo parecían vibrar con el largometraje, sino también descifrar a la perfección sus movimientos, adelantándose en ocasiones al propio relato. Al final, en la sala reinaba un enorme silencio. En las dos horas siguientes, en la acera de delante del cine, lo asaltaron espectadores conmovidos: «Para ellos era sin duda una película cubana»¹⁶.

Extraños

Quizá los relatos más perturbadores de Cantet sean los más recientes: *L'atelier* (El taller de escritura) de 2017 y ahora *Arthur Rambo* (2021). El aluvión de atentados terroristas – perpetrados en París contra *Charlie Hebdo* y la sala Bataclan en 2015 y en Niza contra los paseantes de la

¹⁵ M. Duponchel y Q. Mével, *Laurent Cantet, le sens du collectif*, cit., p. 115.

¹⁶ *Ibid.*, p. 116.

Promenade des Anglais en 2016— formó el telón de fondo de *L'atelier*. Un grupo heterogéneo de estudiantes de La Ciotat, una antigua ciudad industrial situada al este de Marsella, se reúnen en un curso de redacción dirigido por una novelista popular, Olivia (Marina Foïs), que quiere que esbocen el argumento de una novela colectiva. En torno a la mesa, bajo el sol veraniego, con la proximidad del mar, la clase explora las ideas para esta novela, hablando y bromeando. Todos coinciden en que debería haber algún tipo de muerte —la esencia del drama, después de todo— pero el cómo y el por qué ocurre dicha muerte desata mucha discusión. La historia de La Ciotat también ejerce su influencia, ya que algunos de los alumnos tienen familiares que participaron en 1988 en el encierro de los trabajadores que se negaron a abandonar los astilleros tras su cierre.

La dinámica de este grupo afable se halla alterada por Antoine, que ni puede ni está dispuesto a encajar con el resto. Es el extraño, siempre complejo, de Cantet, a un tiempo atractivo y repelente: un muchacho local que se mezcla con la extrema derecha, con la que parece compartir parte de sus opiniones racistas, aunque no está claro si solo finge para fastidiar a la novelista. Ella se da cuenta de que es listo, pero también ambivalente, posiblemente peligroso, capaz de usar el arma que muestra de repente. En el clima que existía en Francia tras los atentados terroristas y la reacción contra los musulmanes, Antoine es el tipo de joven al que cualquier grupo neofascista podría captar. El diálogo entre los alumnos, así como los enfrentamientos de Antoine con sus compañeros y las conversaciones con Olivia, es impresionantemente rico y evita cualquier cliché. La película está compuesta por una serie de tomas largas con los estudiantes hablando y unos cuantos diálogos sostenidos, frente a frente, entre Olivia y Antoine, que conducen a un paseo a la luz de la luna. En último término, Antoine solo le dispara a la luna y después arroja la pistola. La película acaba con la partida del muchacho, que bromea con un marinero en el barco que se lo va a llevar, no sabemos adónde.

Pero la película plantea otras cuestiones, siendo una de las más importantes la posibilidad de comunicarse entre culturas: ¿pueden estos jóvenes hablar entre sí, desde sus procedencias diversas, sin le tipo de barreras que Antoine levanta? La manera de abordar estas cuestiones en *L'atelier* tiene pocos equivalentes en el cine francés. El otro ejemplo obvio realizado en los últimos años que haya abordado el mismo asunto es *L'adieu à la nuit*, de André Téchiné, estrenada en 2019, que se centra en la conversión de un joven francés al islamismo radical. Pero la película de Téchiné evita explorar en profundidad la psicología de este joven,

al que solo vemos a través de los ojos de la consternada abuela, interpretada por Catherine Deneuve. Es difícil imaginar una mejor representante de la *vieille France* que Deneuve y predeciblemente no plantea una gran oposición al camino elegido por su nieto.

Arthur Rambo es también una película arriesgada, que aborda en profundidad un personaje especialmente difícil. El protagonista, quizá el más problemático y complicado de Cantet hasta la fecha, se basa en la historia de Mehdi Meklat, un chico de la *banlieue* que se hizo famoso en France Inter por ser un comunicador de radio inteligente y divertido, pero cuya vida se deshilachó en medio de un frenesí mediático en 2017 al descubrirse que era autor de tuits salvajemente reaccionarios publicados bajo el seudónimo de Marcelin Deschamps. Mehdi huyó a Japón, claramente traumatizado y sin comprender qué había ocurrido, lo cual intentó explicarse a sí mismo en *Autopsie* (2018), un libro publicado por Grasset con enorme valentía, dado que a esas alturas Mehdi era un personaje tóxico desde el punto de vista mediático¹⁷. «El personaje me interesó porque me vi enfrentado a un enigma», dijo Cantet de su fuente de inspiración para *Arthur Rambo*¹⁸. ¿Qué pudo motivar que este joven inteligente y articulado escribiera unos tuits tan groseros y violentos? Sin embargo, la película rompe de manera intencionada con el formato *biopic*, o con cualquier reconstrucción del asunto Mehdi tal y como se desarrolló. La acción se concentra, por el contrario, en 48 horas, en el momento de la caída de Karim y sus consecuencias inmediatas.

Cantet estructura su película como un drama de tribunal en el que Karim (soberbiamente interpretado por Rabah Nait Oufella, de *Entre les murs*) debe responder ante una serie de personas: el editor, los compañeros también famosos, los viejos amigos del barrio, la madre y el hermano menor, Farid, que se ha tomado al pie de la letra lo del antisemitismo. De todo ello surgen varias conversaciones potentes e importantes, que

¹⁷ *Autopsie*, como descubrirá cualquiera que lo lea, es un libro seductor. Escrito sin puntuación, como una única frase larga, resulta sin embargo sencillo y elocuente, pero los contenidos son inquietantes, así como la psicología de su escritor. Al final nos deja con la inseguridad, como en el caso de la película de Cantet, respecto a qué le pasaba a Mehdi por la cabeza cuando escribió esos tuits, si lo lamenta o no, o si, como a menudo dice en el libro, la culpa la tiene Twitter por engancharle a él y a su generación a las redes sociales y a la alta popularidad en línea, y al mismo tiempo desligar a la gente de la realidad. De manera más convincente, Mehdi también ataca a Francia por no aceptarlo nunca realmente como algo distinto de un inmigrante de los suburbios.

¹⁸ Entrevista radiofónica, *France Info*, 2 de febrero de 2022.

abordan la cuestión desde diferentes ángulos y de las que no emergen resoluciones fáciles. Tenemos aquí otra interpretación de la vergüenza pública, que hemos visto en películas anteriores de Cantet: experimentada en los primeros diez minutos de *Arthur Rambo*, es el espectro que acosa a Vincent en *L'emploi du temps*, y que finalmente se produce en las últimas escenas de la película. Aparece en *Ressources humaines*, por supuesto, y volvemos a encontrarla de maneras más sutiles en *Vers le sud* y *Entre les murs*. Al final de la película Karim parte en el asiento trasero de un taxi, con destino desconocido.

Hacia la noche

Para considerar qué hace tan distintiva la obra de Cantet tal vez sea útil recordar la opinión, manifestada por Peter Wollen de que el cine incorpora aspectos de todas las artes anteriores: el teatro, la literatura, la lengua, la música y la danza, así como la representación visual, la creación de imágenes y el medio de la luz en sí mismo¹⁹. Desde el punto de vista formal, las películas de Cantet se basan firmemente en el teatro, la literatura y la parte lingüística del espectro. Los elementos centrales de muchas de sus películas giran en torno a los grandes discursos, los debates extensos y las conversaciones entre múltiples personajes. *Entre les murs* escenifica justas entre los estudiantes y su profesor acerca de los usos de la lengua francesa. En *Ressources humaines* los trabajadores rellenan cuestionarios como parte del proceso de consulta. Palabras en forma de tuit llenan la pantalla en *Arthur Rambo*. El trabajo de cámara se adapta a los hablantes en lugar de hacer que los actores estén a la entera disposición de la cámara. No recordamos una toma virtuosa de las películas de Cantet, sino un rostro, iluminado por los sentimientos. La preferencia por los primeros planos durante las escenas en grupo ha sido una marca de su trabajo, desde *Tous à la manif*; la clave de lo que se está diciendo.

Es significativo que Cantet pasara con poco más de veinte años de la magia del cuarto oscuro al arte de contar historias y, de manera destacada, a conseguir que otros aporten también sus historias. Se involucra en todo el proceso cinematográfico, desde redactar el guion hasta escoger el elenco, de hacer talleres, ensayar y rodar, hasta culminar en el montaje. En las entrevistas se expone acerca de algunas de estas fases,

¹⁹ Peter Wollen, «The Two Avant-Gardes», *Screen International*, 1975; recopilado en *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, Londres, 1982, p. 96.

a menudo tanto como acerca de la película definitiva, revelando no solo el alto nivel de participación por su parte, sino también lo que le resulta más vital como director. Hay en su método de trabajo una cualidad abierta y exploratoria evidente en la importancia y el tiempo dados a los ensayos antes de rodar y en su interés por la improvisación durante el rodaje, prefiriendo seguir el instinto y la experiencia vital de los actores a cualquier otra cosa que él haya plasmado sobre el papel. La edición, por otra parte, tiende a ser rápida, otra peculiaridad que sugiere que Cantet sabe con exactitud qué quiere después del rodaje, lo cual subraya la importancia que otorga a las fases iniciales.

El uso de actores no profesionales tiene una larga tradición en el cine radical, pero los directores los han usado con diferentes fines. Robert Bresson, por ejemplo, fomentaba en su reparto interpretaciones vacías de emoción, creando un efecto desnaturalizador en la película. Los hermanos Dardenne también tienden a preferir el silencio y la opacidad, en *Rosetta*, por ejemplo. El planteamiento de Cantet es casi el contrario. De manera más parecida a Brecht, quizá, Cantet quiere que los intérpretes aporten su experiencia en roles sociales reales para desarrollarlos en la pantalla. Explica con insistencia que no quiere que se interpreten «a sí mismos», sino a alguien en su posición social. Los impulsos que mueven el trabajo de Cantet incluyen sin duda el odio a la opresión y el escepticismo hacia el orden existente; pero motivando a ambos se halla una curiosidad profunda acerca de cómo son las cosas en realidad. Esta atención aguda y no moralista a la experiencia de los demás ayuda a dar cabida a los personajes moral y psicológicamente ambiguos, que tienen tanta importancia en el trabajo de Cantet, desde *L'emploi du temps* a *Arthur Rambo*, y que, como hemos indicado, es un hecho que lo diferencia de Loach y de los hermanos Dardenne. Ello también contribuye a la representación sutil de dinámicas de grupo complejas.

Si el teatro es la base del cine de Cantet, ¿tiene razón O'Shaughnessy al interpretar estas películas como melodramas sociales? Sin duda vemos tensiones sociales que adoptan formas personales explosivas, provocando cierta exposición y vergüenza. Pero los personajes de Cantet no tienen la cualidad sellada que aporta su fuerza alegórica a una actuación de Lana Turner dirigida por Sirk o de Rosel Zeck dirigida por Fassbinder. Son más impredecibles; personas en formación. Y las películas de Cantet no terminan, de manera similar, en la catástrofe total, como hacen los melodramas. Sus escenas finales resultan con más probabilidad ambiguas,

de final abierto. Nunca está claro qué les ocurre a los individuos atrapados en la tormenta. Al final de *Arthur Rambo* no experimentamos una mayor seguridad acerca del caso de Karim. Mientras el taxi se dirige hacia la noche, resuena la última línea de *Ressources humaines*, como en tantas películas de Cantet: *Et toi, elle est où ta place?* (¿Y tú? ¿dónde está tu lugar?). Esta pregunta pende en el aire mientras los créditos se superponen sobre el futuro incierto de Franck tras la huelga en la fábrica, como también lo hace para Karim, pero igualmente para Vincent en *L'emploi du temps*, o para el joven Antoine de *L'atelier*. Todos acaban solos y aislados, pero distan de estar condenados. ¿Qué acabará siendo de ellos?