

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Philippe Garrel y el vecindario

Autor/es:

De Lucas, Gonzalo

Citar como:

De Lucas, G. (2001). Philippe Garrel y el vecindario. La madriguera. (35):54-55.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41932>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:





Una noche del pasado agosto, en la Cinématèque Française, viví mi particular "revelación" del cine de Philippe Garrel. Se había proyectado *"Elle a passé tant d'heures sous les sunlights"* (1984), film con un argumento dramático sugerido, luego velado, acrisolado con imágenes de ficciones y materiales diversos, planos de familia y retratos íntimos. Conocía ya otros films de Garrel, películas que había apreciado y sobre las que pensaba de tarde en tarde, pero fue ésa la que de verdad me conmovió. En mi experiencia como espectador, he encontrado algunas películas —me vienen ahora a la memoria *Viaggio in Italia*, *Gertrud*, *India Song*, *Le Mépris*, *Mes petites amoureuses*, *Au hasard Balthazar*, *Tabù*, o *Partie de campagne*— cuya contemplación siempre me turba o entristece. Un silencioso eco de pérdida me acompaña durante los cuatro o cinco días siguientes; hoy ya sé que esas imágenes me perseguirán. Son películas que debo vivir en soledad.

El verdadero descubrimiento fue el Garrel próximo a la pintura, más que el cineasta que deshoja con suavidad conflictos emotivos. Aunque la narración aparecía también en *"Elle a passé..."*, resultaba tangencial. Cuando Garrel filmaba a Mireille Perrier o Anne Wiazemsky, aparecía en plano junto a una ventana o sostenía a su hijo en brazos, se trataba de aceptar una parcela más privada y vulnerable. Había que observar la relación entre el pintor y la modelo o el espejo, y aguardar a que, con la última pincelada, el espíritu de la dama, al igual que en una ficción de Poe, temblara *"de nuevo como la llama en el casquillo de una lámpara"*. Serge Daney comentó que los cineastas modernos se había abismado a las mujeres; el "cine de pareja" —Rossellini, Godard o Cassavetes— se basa, como todo arte poético, en vislumbrar la zona misteriosa de la realidad vivida. Mediante el cine, Garrel creyó poder fijar las *"love streams"*: *"Mis films de los años setenta, que parecieron extraños a tanta gente, suponen para mí la transposición límpida de lo que viví con Nico. Su única intención era expresar el amor que sentía por ella. O, más bien, son el producto de ese amor"*. Cuando se pasó al cine más narrativo, algo se resquebrajó, quizás porque su obra nunca había soñado ni necesitado bajeles más espaciosos. En sus últimos films, *"Le coeur fantôme"* o *"Le vent de la nuit"*, ya

no encuentro la urgencia ni la fragilidad que le animaba a rodar en *"Les hautes solitudes"* una hermosa hora de planos cortos de Jean Seberg, mostrando que la repetición austera de un motivo —aquí el rostro de una mujer— revela que los pequeños gestos sugieren aperturas a las más libres ficciones. Borges pensó que el amor es "la fe que se profesa a un Dios falible" y anotó

que Dante escribió toda la "Divina Comedia" para que Beatriz le concediera en dos versos una sonrisa. Pero aún había que filmar un moderno "Cancionero" o, como si fuéramos héroes de Balzac, buscar el tobillo perfecto entre

una maraña de trazos informes. Si importa Garrel, aunque sepamos que sus films difícilmente engrosarán las listas de "obras maestras", es porque acaso no sean una mala definición del artista y de su posición en la sociedad las palabras que escribió en *Libération*, bajo la firma de S.D, tras la muerte de Nico: *"Aquellos que la vieron trabajar, en la época de "La cicatriz interior", se acuerdan de los pequeños cuadernos en los que, incansablemente, ella escribía versos, dedicando largo tiempo a encontrarlos pero poco a ponerles música. Sabían que estuvo abatida la mayor parte de su vida, que hacía pocas concesiones, que amaba a Goethe y que cada mañana cantaba todo su repertorio muy fuerte, y que los vecinos no se quejaban"*.

Philippe Garrel trata de dar cuenta del bello proceso del transcurrir cotidiano. Por eso en su cine es relevante el silencio, pues en los instantes de quietud y proximidad, de largas caricias al rostro de mujeres a través de planos rodados sin sonido, de ojos rasgados, rizos de cabellos posados sobre una nuca, o leves parpadeos, se descubre al más joven de los pioneros. No al último, ya que Kiarostami en *"Close-up"*, Oliveira en *"La carta"*, Straub en *"Sicilia!"* o Pialat en *"Van Gogh"* y *"Le Garçu"* lo son también, pero sí al único que, con la salvedad tal vez de Chantal Ackerman, empezó rodando en su tardía adolescencia o primera juventud, con la delicada letra de los diarios íntimos o los cuadernos de viaje. Una escena que me persigue la filmó Garrel a los quince años: el baile de dos adolescentes en una casa campestre. El título del cortometraje: *"Les enfants désaccordés"*. Esa "naturalidad" intuitiva, con la lente de la cámara aprehendiendo el vaho de la respiración y la existencia, no ha recibido

PHILIPPE GARREL Y EL VECINDARIO

una verdadera respuesta de la crítica porque, en realidad, el lenguaje que ésta emplea no estaba preparado para describirla. La crítica, desde los años sesenta, ha sido incapaz de generar un movimiento que sirviera de palanca para encontrar alternativas al cine. Habría que volver a la escritura del "yo", a la vinculación afectiva, a las llamadas en la madrugada. Rechazar la simple impresión de gustos y fobias, y retornar al cine que nos reclama escribir o filmar: a las imágenes que suscitan nuestro deseo de dibujar los perfiles de un fantasma. Palabras escritas con los días, junto a las cosas que leemos y miramos, las personas que amamos y los lugares en los que vivimos o a los que viajamos, situando las letras en la intimidad, en el "cántico del presente", para localizar luego las reverberaciones, simetrías, reversos, ecos y rimas que conforman la poesía, el lugar "indecible" de lo mirado. La crítica del cine ha sido escrita sobre todo por las imágenes; los films de Godard nos hablan hoy de Eisenstein mucho mejor que cualquier ensayo. Por ello, si algo admiro en "La cicatriz interior", película sobre la materia esencial de la vida —el polvo, la sal, el fuego, el hielo—, es que parece provenir de tierras ignotas; no de una mirada primitiva, sino de la mirada de un Cronista, del encuentro con un vasto y enigmático horizonte. No pertenece a la línea Lumière —corriente habitual en Garrel— y tampoco a la línea Méliès. Su motivación es otra: decidir filmar desde el punto cero, como si el cine estuviera aún por inventar.

En los últimos años, aparecieron cineastas vinculados a países que carecen de una tradición cinematográfica sólida —Kiarostami o Hou Hsiao-Hsien—, los portugueses Pedro Costa y João César Monteiro, o el fulgor de "El sol del membrillo". Dejaron nuevas estelas. Pero si pensamos en el iraní, notaremos que sus imitadores —tanto persas como occidentales— son rutinarios y previsibles, y que unos efectos parecidos acompañan a cada nueva "distorsión" o ruptura. La invención se transforma en etiqueta o sello, concepto promocional. ¿Cuál es, llegados al final del "siglo del cine", la esperanza? Creo que la misma que aprendimos de la pasión de los críticos de los Cahiers amarillos: buscar nuevos vínculos con la poesía, y aun retornar a los clásicos, ver los films de Chaplin o Lubitsch, Griffith o Murnau, Ford o Hawks, no como tierras ya cultivadas, sino como países por conocer, hallando nuevas grietas y epifanías, aceptando la

"condición moral" del espectador, aspecto que pocos parecen considerar aun cuando tantos han citado los travellings de Godard.

En "Les ministeres de l'art" (1988), documental de Garrel sobre algunos directores por él queridos, se señalaba que François Truffaut, poco antes de morir, afirmó que los únicos cineastas en verdad imprescindibles para el cine eran aquellos que, como Garrel, seguían buscando la "escritura íntima", doméstica o amateur. Era una frase pronunciada por un hombre cansado que, en su etapa final, había rodado películas como "El último metro". Han pasado largos años y seguimos necesitando a cineastas como Philippe Garrel. No hace falta justificar dedi-



carle diez páginas de una "revista" mensual compuesta por sólo dieciséis, si convenimos en que de lo que se trata es de escribir "sobre cine". Exiliados, solitarios, rodando en tierras remotas o utilizando soportes baratos, refugiados en un espacio que la televisión acepta con desidia o menosprecio y por ello sin tiranía, algunos cineastas, resistiéndose a "matar al mandarín", siguen entregados a los misterios, las dudas y la búsqueda de los bellos trazos de un tobillo atisbado entre falibles deseos. La voz que cada amanecer despierta a los vecinos sin provocar su queja.

Gonzalo de Lucas

Post-scriptum: He sabido, ya ultimado este texto, que el cineasta Johan van der Keuken ha fallecido. Él también fue un "hombre errante". *Bigger than life.*