



La cámara en el lugar del corazón

El DVD de 'El nacimiento del amor' es un buen aperitivo para acercarse a la obra de uno de los últimos supervivientes del cine moderno francés

Philippe Garrel: EL NACIMIENTO DEL AMOR (1993)

● Intermedio ● 15 euros



■ Como tantas otras filmografías esenciales de la modernidad inéditas en España, la de Philippe Garrel (1948) es, si cabe, la que de forma más evidente y rotunda se resiste a abandonar, no sin cierto aire de desencanto, los logros lingüísticos y el espíritu más radical de aquella gloriosa generación perdida *post nouvelle-vague* y sin apenas herederos que conforman nombres como Godard, Eustache, Pialat o Doillon. Su más reciente filme, *Les amants réguliers* (2005), León de Oro a la Mejor Dirección en el pasado Festival de Venecia, viaja en el tiempo al convulso y tantas veces banalizado Mayo del 68 para revitalizar sus espectros y reconocer en los cuerpos y las sombras que proyectan sus protagonistas, un puñado de jóvenes impulsados por la utopía y la búsqueda del amor, la huella de una época y unos ideales que se han ido ya por el desagüe de la memoria. Necesario ajuste de cuentas con la superficialidad pueril de ese otro homenaje (muerto antes de nacer) de Bertolucci titula-

do *Soñadores*, paradójicamente interpretado por el mismo actor, su hijo Louis Garrel, el filme de Garrel “retorna para efectuar un repliegue íntimo, para observar las cicatrices de un proceso, para aposentar su mirada entre la duración sostenida y la ruptura fulgurante, para explorar cuerpos preñados atravesados por espíritus pasados” (Fran Benavente, en las notas de la edición en DVD de *El nacimiento del amor*).

Hijo de la Cinemateca Francesa, Garrel encuentra en el cine su razón de vida. Godard y Truffaut son sus referencias inmediatas y el cine de Murnau el refugio donde habita la fascinación por la imagen primitiva. En sus primeros cortos, Garrel traza las claves de una mirada poética, visionaria y anticonvencional que lo sitúa del lado de los *malditos*. También en estos primeros trabajos aparece ya la dimensión autobiográfica que recorre todo su cine, su preocupación por las relaciones padre-hijo y el rechazo sistemático de todo orden establecido.

Su primer largo, *Marie pour mémoire* (1967), pone a punto un sistema formal donde prima el uso del plano secuencia, el gusto por la exploración del paisaje y la fusión de lo real con lo onírico en una extraña y distanciada superficie. Entre 1967 y 1970 realizará cuatro largometrajes en régimen de urgencia y



PHILIPPE GARREL. El director prepara una escena.

D.S.

condiciones difíciles de producción. Antes de partir para Alemania realizará su contribución al film colectivo *Actua I*, documental sobre el *mayo francés*, tema presente también en *Le révélateur* (1968), film que constituye su primer manifiesto cinematográfico sobre “el enigma de los orígenes y el misterio del nacimiento, del niño y de la imagen cinematográfica”. Ya está aquí presente la fórmula “Lumière + Freud” que atraviesa su cine y que explora a fondo en *La concentration* (1968) o *Le lit de la vierge* (1969).

Es entonces cuando irrumpe en la vida de Garrel la modelo alemana Nico (cantante-musa de Andy

Warhol y la Velvet Underground), que se convertirá en protagonista del trecho más experimental y vanguardista de su carrera: *La cicatrice intérieure* (1971), *Athanor* (1972), *Un ange passe* (1975) y *Le berceau de cristal* (1975), puras experiencias sensoriales donde la narración queda suspendida cuando no literalmente fulminada. Es a partir de esta etapa cuando en el cine de Garrel, como también apunta Benavente, “carne y paisaje, desgarro y creación, belleza y dolor, imagen y tiempo, conforman los términos de una dialogía que se convierte en una aventura cinematográfica única”. La malograda Jean Seberg, otrora

icono de la vertiente más liviana y hermosa de modernidad (*Al final de la escapada*), también aporta su cuerpo herido a esta etapa radical en *Les hautes solitudes*.

Tras su ruptura sentimental con Nico, Garrel emprende igualmente una ruptura con la estética que ha marcado la etapa junto a ella. Se impone entonces un regreso a la narración (tangencial y *sui generis* en todo caso) y a la autobiografía como fuente de inspiración: *L'enfant secret* (1979), *Liberté la nuit* (1983) y *Rue Fontaine* (1984) conforman esta trilogía de redireccionamiento en el que el tono elegíaco se apodera de las imágenes y el *tempo*, y la fragmentación se instala para siempre como dispositivo que materializa la imposibilidad de lo real fotografiado y apunta a los intervalos (heredados del cinematógrafo *bressoniano*) como espacio de significación de un cine elíptico e incompleto.

Les baisers de secours (1988) y sus cintas de los noventa transitan por un mismo terreno, preocupadas por el tema del amor como salvación, la pareja y los avatares de su separación. Cada vez más depuradas, casi abstractas en su reivindicación del blanco y negro de alto contraste (cortesía del veterano Raoul Coutard), Garrel se interesa por “la tensión entre la inscripción de los cuerpos en lo real y un pasado que vuelve como espectro subyacente apuntando a la necesidad de remontar hacia una imagen original” (Benavente). *J'entends plus la guitare* (1990) y la magistral *El nacimiento del amor* (1993) descansan entre dos tiempos, entre la realidad y el sueño, entre la palabra y la muerte. También *Le vent de la nuit* (1998) y *Sauvage innocence* (2001), última estación antes de su última película, *Les amants réguliers* (2005).