

PHILIPPE GARREL
Los ministerios del arte

Quim Casas
Universitat Pompeu Fabra
quim.casas@upf.edu

El cine de Philippe Garrel plantea mejor que ningún otro la necesidad de ver varias veces una película en una determinada y corta franja temporal, dejar respirarla entre esos encuentros con la pantalla y capturar poco a poco el significado de cada uno de sus encuadres, gestos y silencios, cuya cadencia acostumbra a ser radicalmente distinta de los modos de contar, tanto los clásicos como los de extrema ruptura. Podría cuestionarse tamaña aseveración asegurando que un film de John Ford, Yasujiro Ozu, King Vidor, Robert Bresson, Ingmar Bergman, Jacques Rivette, Jean Eustache o David Cronenberg deberían verse, conocerse y apreciarse de igual manera, entre pausas y entre repeticiones, pero hablo desde la más íntima experiencia personal, de aquello que sólo se ha revelado ante muchas de las películas del director de *Le berceau de cristal* (1976). La más significativa ocurrió hace veinte años con *L'enfant secret*, una película que Garrel empezó en 1979 y concluyó en 1982, y por la que logró el premio Jean Vigo, que pienso sinceramente es a lo máximo que debe aspirar un cineasta francés de las características de Garrel: que se le reconozca con el galardón de quien alumbró *L'Atalante*, modelo a seguir por la *nouvelle vague* y todas las *post-nouvelle vague* que de un modo u otro se han ido sucediendo en la cinematografía gala. Recuerdo diáfananamente las sensaciones ante cada nuevo visionado del film, cuatro, en otros tantos días de diferencia. Recuerdo como la película fue tomando forma en el sentido literal del término a cada nueva visión y de qué manera acabó convirtiéndose en una experiencia singular cuyo recuerdo perdura incólume dos décadas después. No se trataba de descubrir en una segunda proyección aquello que había permanecido oculto en la primera, o de hallar en la cuarta visión del film un matiz fugaz y esquinado que no había sido apreciado en las tres anteriores ocasiones, ni mucho menos de contradecir o cuestionar algunos aspectos sugeridos en el primerizo acercamiento a la película. No,

más bien era la sensación de ir encontrando poco a poco el orden lógico de las cosas, la naturaleza de las imágenes, la comprensión plena de lo que el artista desea mostrar.

A diferencia de muchos otros films importantes que la memoria anestesia, *L'enfant secret*, que tampoco acostumbra a citarse como paradigmático de la obra de Garrel, aunque él la ha considerado su película más completa junto a *Le lit de la vierge* (1969), prevalece con contornos vívidos que emanan de la transparencia de su lenguaje, la riqueza evocativa de su banda sonora (repetición de un mismo tema arreglado de modo distinto según su puntuación en el relato) y la exactitud de cada una de las emociones que escenifica. Porque todo el cine de Garrel, del más extremo, áspero e interiorizado (*Marie pour mémoire*, 1967; *Le révélateur*, 1968; *La cicatrice interieure*, 1970; *Athanor*, 1972; *Un ange passe*, 1975) al que gravita delicadamente en torno a la tristeza de la pérdida y la ruptura, de la soledad y la impotencia, de la dependencia y los paraísos artificiales, casi siempre con tintes de experiencia autobiográfica (*Les enfants desaccordes*, 1964; *Droit de visite*, 1965; *L'enfant secret*; *Liberté, la nuit*, 1983; *Les baisers de secours*, 1988; *J'entends plus la guitare*, 1990; *La naissance de l'amour*, 1993; *Le vent de la nuit*, 1998), pone en primer plano las emociones y difumina al fondo del plano general, en una esquina de la panorámica o en un punto indeterminado al final del trayecto del travelling, todo aquello que no es necesario en el tránsito hacia esa emoción. El cine de Garrel define el instante del poeta, el momento en que se consigue la plenitud y el artista puede despojarse de lo accesorio, y esto lo ha conseguido hablando tanto de sus propios sentimientos, las relaciones amorosas y las relaciones con las drogas, como gestionando un discurso sobre el propio cinematógrafo que se debate entre la crónica familiar y el diario íntimo generacional.

* * * * *

En *Les baisers de secours*, Garrel narra la historia de un cineasta que ha ultimado un guión pensando en su esposa para que interprete el personaje principal, aunque, al mismo tiempo, tiene la tentación de encargarle el trabajo a una actriz conocida y prestigiosa. La película nacía de una situación personal muy propia de la *nouvelle vague*, más de Truffaut y de Godard que de Rohmer y Rivette: Garrel había confesado sentirse incapaz de contratar a un actor dos semanas antes del rodaje, trabajar con él y

abandonarlo dos semanas después de concluido el film. A partir de esta angustia del creador y del entramado del relato creado, Garrel vehicula una nueva mirada sobre el cine y la vida que tiene muy poco de las reflexiones del director de *Los cuatrocientos golpes*, pese a que el punto de partida sea similar. Garrel necesita establecer un tipo de vínculos con sus actores y equipo similares a los que estableció Truffaut con Jean-Pierre Léaud para dar luz a la saga repleta de altibajos de Antoine Doinel, aunque después integra ese vínculo en el propio funcionamiento de la historia relatada. El cine de Garrel ha sido un permanente juego de espejos y películas como *La cicatrice interieure* están construidas a partir de la explícita referencia personal: el rodaje y el resultado del mismo no son más en esta película que el documento de la vida en común de Garrel y Nico, quienes son los intérpretes del film devorados por una asfixiante sucesión de travellings circulares en la arena del desierto (en *J'entends plus la guitare*, Garrel habló de forma más directa, sin buscar el reflejo en el espejo, de la relación con su musa y compañera sentimental y lo que ambos compartieron con la heroína, uno de los vértices de toda forma geométrica en el cine de Garrel).

Les baisers de secours va más allá. Garrel interpreta al cineasta indeciso. Su compañera de entonces, la actriz Brigitte Sy, da vida a la esposa del realizador, mientras que Maurice y el pequeño Louis Garrel ejercen en la ficción las mismas funciones que en la vida real, las del padre y el hijo del director, y Anémone, una presencia recurrente en su cine, encarna a la actriz prestigiosa. El relato imaginado se convierte entonces en la realidad del trabajo del artista y las relaciones que establece con quienes le rodean, amigos, esposas, familiares y colaboradores, aliándose en cierto modo con Godard cuando éste explicaba que cualquier película puede convertirse en un documento sobre el actor que la interpreta, aunque Garrel trasciende el acto de actuar al ser el mismo quien decide representarse ante la cámara y prefiere definir sus películas como reportajes sobre los actores, que no es exactamente lo mismo que un documento.

* * * * *

En la nómina familiar de intérpretes de *Les baisers de secours* tan sólo faltaba Thierry Garrel, hermano de Philippe y uno de los hombres fuertes de la Sept. Esta cadena de televisión francesa fue la que impulsó uno de los films más relevantes y reveladores de

Garrel, el mediodmetraje *Les ministères de l'art* (1988), prolongación y escenificación de un texto breve escrito por el director en 1983. No es una ficción a partir de la experiencia personal sino el retrato de algunos integrantes de varias generaciones de cineastas, todos ellos post-*nouvelle vague*, que clarifica de manera precisa el mapa del cine francés en cuya topografía Garrel marca más de una línea divisoria. Con el pretexto de hablar de Eustache, cineasta a quien está dedicada la película, Garrel entrevista a un grupo de directores y actores de habla francesa que él denomina los cineastas subjetivos: Léaud, Juliet Berto, Chantal Akerman, Benoît Jacquot, Jacques Doillon, Léos Carax y André Téchiné, añadiendo al alemán Werner Schroeter en la nómina (de rehacer hoy este film-encuesta-reportaje, Garrel incluiría sin duda a Olivier Assayas).

Lo curioso de la propuesta, lo más bello que encierra las imágenes de *Les ministères de l'art*, por lo que tiene de acto de independencia y convencimiento absoluto en el desafío, es la lucha autoafirmativa del director con el resto de sus compañeros: sólo Doillon, cuyo cine bascula por igual entre Rohmer, Eustache, Truffaut y Garrel, le sigue el juego y reflexiona sobre la unidad estilística del grupo a partir de una serie de consideraciones en torno a la obra del autor de *La maman et la putain*, mientras que el resto de entrevistados reniegan del concepto generacional a pesar de que Garrel se empeña constantemente en defender esa idea de grupo más o menos homogéneo y en deuda con la nueva ola y Eustache. El cineasta montó después el resultado de sus conversaciones consciente de que, en muchos momentos, es él quien queda en fuera de juego. Las expresiones de Téchiné y Jacquot no pueden ser más definitivas, sabedores de que su papel es muy otro –y más lo ha sido en la posterior trayectoria del director de *En la boca, no--*, y el desencanto que emana de las palabras de Juliet Berto, actriz de Rivette y Godard y también directora, matizan y rebajan toda la euforia generacional. Entre ambas posturas se sitúan el patético aislamiento de Léaud, huérfano de padre, en la doble acepción familiar y cinematográfica, y la estudiada irreverencia de Carax, que llega a la cita con un listín telefónico bajo el brazo simulando que es su último guión. Garrel le pregunta cuáles fueron sus sensaciones antes la aparición de una obra tan importante como *La maman et la putain*, y el director de *Mala sangre* se limita a contestar que tenía tan sólo trece años cuando se estrenó el seminal film de Eustache.

* * * * *

La maman et la putain es de 1973. Garrel tenía entonces veinticinco años, doce más que Carax, y ya había rodado nueve películas entre largos y cortos, entre ellos *La cicatrice interieure*, una propuesta extrema sobre personajes que se relacionan pero no se tocan (tema, el de la dificultad del contacto físico, repetido en films como *Les baisers de secours*), sobre niños que aparecen sin aparecer (como en *L'enfant secret*), y que marca la cota álgida en la obra de Garrel de la desnudez visual emparentada con el despojo de todo ornamento —el mismo que llevó al director y a Nico a vivir en aquellos tiempos en un apartamento de Maurice Garrel del que eliminaron calefacción, electricidad, gas, agua caliente y muebles, contentándose con hornillos a ras de tierra para calentarse y calentar los alimentos—, y un cierto feísmo cristalizado en la metamorfosis a la que el cineasta sometió a su compañera, alejando a Nico de la imagen de ícono publicitario, de distante walkiria germánica y cantante de The Velvet Underground, quitándole lo que para ellos representaba tan sólo la máscara de la belleza física. *La cicatrice interieure*, un film de poesía críptica y crispada con personajes proyectados sobre la inmensidad de un desierto tan blanco como el polvo químico, nace de esta desconexión con el mundo, del radicalismo de una *mise en scène* que afecta igualmente a la forma de vida cotidiana (de nuevo el espejo) y que tendría su aún más radical prolongación en el cortometraje *Athamor*, reencuentro con el mismo paisaje de *La cicatrice interieure*, ahora sin voces ni sonidos ni músicas, en el que la cámara funde personajes con vida mineral convirtiendo a dos mujeres desnudas, Nico y Musky, en figuras equiparables a las piedras y las nubes.

Garrel ejerció entonces una gran influencia en Nico y la cantante y modelo alemana influyó en la obra del director: reconvirtió su rostro en objeto hierático, en la visualización de esa cicatriz interior que atañe a uno y otra, escribió los diálogos de todas las películas que hicieron juntos y prestó su voz ritual y el sonido monocorde del harmonium a las bandas sonoras. Podría decirse que Nico condicionó con su presencia la puesta en escena de Garrel, más deslizante y reposada después de la ruptura de la pareja. Del mismo modo, el cineasta recuperó el concepto olvidado de una cierta fotogenia femenina. Si ya en algunos de los films con Nico había recurrido a actrices como Jean Seberg, Dominique Sanda, Bulle Ogier, Anita Pallenberg y Maria Schneider a modo de contrapuntos más estilizados o más voluptuosos, después de *Le bleu des*

origines (1978), el último film que concibieron juntos, y que fue rodado con una vieja cámara de manivela (según Jean Douchet, Garrel es un cineasta de antes que Lumière), decidió trabajar con Anne Wiazemski, Emmanuelle Riva y Catherine Deneuve – recuperando el cordón umbilical con la nueva ola en distintas fases de la misma— y con Mireille Perrier, Christine Boisson, Johanna Ter Steege y Brigitte Sy, antitesis de Nico, de la Nico que forjó Garrel. Lo mismo podría decirse de la música: si las letanías y angostos fondos ambientales de la alemana se adhieren bien al cine de Garrel producido entre 1970 y 1972, el piano minimalista de un antiguo compañero de Nico, John Cale, brinda la cálida fragilidad del nuevo Garrel en *La naissance de l'amour* y *Le vent de la nuit*.

* * * * *

Stéphane Delorme ha escrito que después de *L'enfant secret*, la película con la que se abrían estas notas sueltas sobre Garrel, el director avanza como si fuera un Orfeo volviendo sin cesar hacia su Euridice. Este trayecto lo ha recorrido buceando en un concepto más próximo al relato clásico, conservando aún el blanco y negro pero olvidándose definitivamente de la experimentación con el cine mudo, y articulando una mirada distinta, más intimista si se quiere, a su propia experiencia biográfica. *Elle a passé tant d'heures sous les sunligts* (1984) está en el origen de este nuevo estilo. Del pasado recupera la música de Nico para adentrarse en el presente con la reflexión sobre un cineasta que pone en escena su conflictiva vida amorosa. En la película aparecen Chantal Akerman y Jacques Doillon, y está dedicada a Eustache, por lo que es el crisol del que emergería poco después *Les ministères de l'art*. El proceso cinematográfico y las dudas que comporta fuera y dentro del lugar de rodaje vuelve a estar en el centro de *Les baisers de secours*. Un escritor y un actor dirimen sus frustraciones amorosas en *La naissance de l'amour*, con dos actores tan identificados con los nuevos cines europeos como Lou Castel y Jean-Pierre Léaud, mientras que Catherine Deneuve sirve de puente entre generaciones en la exploración sobre el desencanto del mayo del 68 en *Le vent de la nuit*, aproximación a un tiempo político como en *Liberté, la nuit* había una reflexión sobre el conflicto de Algeria.

Pero en este último periodo hay un film especialmente revelador en la obra del autor de *Le révélateur*, aquella película sobre la liturgia de los cuerpos, según Deleuze, que equiparaba el alumbramiento primitivo de un hijo con el nacimiento de una película muda. Se trata de *Sauvage innocence* (2001), la última realizada por Garrel hasta la fecha, al margen de su aparición en la fantasmática *Le fantôme d'Henri Langlois* (2004), de Jacques Richard. En este film se entrelazan como en ningún otro del autor otros fantasmas, los de la droga y el propio cine, en un ejercicio autobiográfico menos distanciado de lo que es habitual en el cineasta pese a que no sea él quien interprete al protagonista, un director que quiere realizar una película contra la droga, como homenaje y exorcismo a su esposa muerta de sobredosis, y consigue costearla pasando heroína para su productor. Un atisbo de cruel ironía aparece entre los fotogramas del último Garrel, un cineasta con pausa pero sin tiempo al que agarrarse, cuyo reflejo en el cristal del objetivo de su cámara lo ha convertido en poeta de la desnudez y cronista de su propia historia.....

* * * * *

Sin embargo: “Las virtudes del arte son la aproximación, la invención. Por ejemplo, yo no puedo permitirme hacer una reconstrucción. No creo en la memoria exacta. Prefiero trabajar sobre los sueños. Prefiero el dominio onírico” (P. Garrel)

* * * * *

Ninguna película de Garrel se ha estrenado comercialmente en el Estado español. Estar al día de su obra se ha convertido en la búsqueda de una químera saldada con esporádicos encuentros en un festival, alguna retrospectiva en filmotecas y certámenes alternativos y, más recientemente, en el formato DVD. El acceso “restringido” a una nueva propuesta de Garrel acostumbra así a tener más valor y adquiere la categoría de permanente descubrimiento, como si se tratara siempre de la primera vez: el reencuentro con su cine plantea la necesidad de volver a empezar.

Quim Casas

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.