

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

Título:
Abrazos oscuros

Autor/es:
Pintor, Iván

Citar como:
Pintor, I. (2001). Abrazos oscuros. La madriguera. (35):62-63.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41934>

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:



Abrazos oscuros

La naissance de l'amour
Philippe Garrel
 Francia, 1993

Las noches y los días de Paul (Lou Castel) son un insistente desacuerdo entre el apego a la familia y la necesidad de huir. Marcus (Jean Pierre Léaud) deambula, sin aceptar que Hélène (Dominique Reymond) le ha abandonado. Marcus es escritor, pero no escribe. Y Paul es actor teatral, aunque las únicas imágenes que lo muestran en el curso de una representación lo dejan fuera del encuadre. Marcus y Paul intercambian sus desencuentros y acaban marchando a Italia en un viaje que no consigue expiar la incomodidad con la que ambos afrontan la vida adulta. Marcus telefonea a Hélène una vez más. Y Paul regresa con su esposa Fanchon (Marie Paule Laval), su hijo Pierre (Max McCarthy) y la recién nacida Judith. No vuelve a ver a su amante, Ulrika (Johanna Ter Steege). Sin embargo, el deseo desesperado de rehuir sus responsabilidades se afianza en una nueva mujer, una joven casi adolescente (Aurélia Aleuís). Cuando la chica desciende por las escaleras del metro, en el plano final de la película, su mirada parece prometer un nuevo encuentro. Philippe Garrel elide la mirada de Paul.

En *La Naissance de l'amour*, la noción de pareja adquiere formulaciones diversas. Marcus pretende recuperar a Hélène y tiene por confidente a Paul, cuya educación sentimental, inconclusa, se ramifica en tres relaciones diferentes. El peso de la familia apenas se sostiene en ese frágil entramado. Siendo adolescente, Garrel filmó los comportamientos característicos de su edad en películas como *Les Enfants désaccordés* (1964) y *Anémone* (1966), película que la RTF se negó a emitir. Al convertirse en padre, filmó a sus hijos en *Les Baisers de secours* (1989). *La Naissance de l'amour* expone la crisis que afecta a un individuo cercano a la cincuentena en busca de las fronteras que separan su libertad de las responsabilidades que se le adjudican. A diferencia de *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1985), *La Naissance de l'amour* no incurre en la exhibición autobiográfica descarnada. Marc Cholodenko y Muriel Cerf firman el guión junto a Garrel, y su aportación no traiciona el discurso propio del cineasta. El motivo patético del personaje masculino arrastrando su maleta por las callejuelas resume bien

una búsqueda de la libertad que se debate entre el compromiso y la inconsistencia.

* * *

Los cines de la modernidad han cultivado al protagonista errático, que vagabundea sin el ánimo concreto de sortear una serie de peligros o de alcanzar un objeto último. Como lo hiciera Katherine (Ingrid Bergman), en *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953), transita y mira. La transformación, cuando se obra, es fruto de la revelación o epifanía de lo observado. Garrel se aferra a esa lección para insuflar el gusto por el caminar en unos personajes que ya ni siquiera miran hacia el exterior. Las calles que asisten al trajín moroso de Marcus y Paul con sus maletas cierran el encuadre sobre sí mismo, gracias a las luces navideñas que se reflejan sobre el pavimento y los adoquines. La fotografía de André Clément y Raoul Coutard, emblema de la Nouvelle Vague, logra transmitir la sensación de frío que impregna la película, así como la delectación con la que Garrel se recrea en las texturas de los rostros de los actores. Carnal aparece también la recién nacida hija de Paul, Judith, a la que el actor contempla con una mezcla de fascinación y repulsa.

De acuerdo con la estructura que proporcionan las diversas parejas, una serie de diálogos jalonan, de un modo musical, la película. En la bañera primero y en el lecho después, Paul escucha a Ulrika. Un prolongado plano fijo muestra al actor escuchando en primer término. Su perfil desenfocado recorta el rostro de la muchacha. La misma disposición se repite con la mujer que conoce en Cádiz de un modo fugaz y con la joven que desvela su último aliento amoroso. Esta última, sin embargo, suscita un tratamiento espacial más complejo. La elipsis sobre su cuerpo desnudo y el dilatado plano detalle de las caricias de Paul sobre su muslo difieren por completo del modo en el que es filmada Fanchon. Sólo en una ocasión un mismo plano la une con Paul, pero una panorámica debe salvar la diferencia de alturas. Incluso cuando Paul la cubre con una chaqueta en la clínica,

el encuadre se reduce a sus manos. Fanchon ni siquiera llega a tener a la pequeña Judith en sus brazos.

La perspectiva masculina tiñe todas las relaciones que se exponen. Hélène, que domina su espacio vital, aparece por ese motivo como una amenaza. Abre y cierra la puerta que da comienzo a la película; ordena y lava la vajilla en su cocina mientras ofrece la nuca y no el rostro a cámara; rechaza a Marcus desde el ábside de la Iglesia que se ocupa de restaurar; abraza grácilmente a su amante frente a su casa, el mismo espacio que Marcus escudriña, incómodo, en busca de alguna prueba del adulterio. La actividad femenina, subrayada por un hábil uso del fuera de cuadro y el sonido, contrasta con la apatía masculina, que conduce a Marcus a agitarse como una fiera enjaulada en las secuencias de interiores. El viaje a Italia resuelve su zozobra, pero pronto, sendos planos de Hélène y de la joven amiga de Paul —Garrel las intercala sin *raccord* aparente— llevan a ambos hombres a regresar.

* * *

En la primera parte de la película, después de una larga conversación entre Ulrika y Paul, ambos se abrazan en la calle. El manto negro de la chica les funde en un beso ensombrecido frente a un paisaje de edificios y automóviles aparcados. El plano se prolonga en un seguimiento de la pareja hasta la puerta de la estación de tren. No abunda en los filmes de Garrel la cita, sino la experiencia directa. A pesar de ello, el abrazo entre Ulrika y Paul recuerda a las mórbidas composiciones que Egon Schiele pintara tomando como modelo *El beso* (1908) de Gustav Klimt. *Cardenal y monja* (Caricia, 1912) y *Los ermitaños* (1912) presentan configuraciones en las que la sexualidad prohibida y la conciencia de la caducidad sepultan el gozo de la unión. En *Muerte y muchacha* (1915) Egon Schiele heredó el modelo de Klimt con *La novia del viento* (1914) de Oskar Kokoschka para reformular el tema del abrazo trágico.

Al igual que las figuras de esta última pintura de Schiele, Ulrika y Paul guardan una leve distancia. La unión se prevé efímera, como lo fue la de los modelos del cuadro: el propio pintor y su compañera Wally Neuzil. La disposición y la función narrativa desvelan el uso de un motivo visual, no de una cita. Tanto

Schiele como Garrel, autodidactas y rebeldes, vierten en él el desgarramiento de la vivencia. Frente a las relaciones espaciales que definen a los diferentes personajes, este plano concita algunos de los rasgos más destacables de la película: la negación, la ausencia de esperanzas, la opacidad de las miradas y los sentimientos de pareja y, sobre todo, el carácter tibio de los personajes masculinos, incapaces de solventar las dificultades que se les presentan.

En el cine de Garrel, el relato no se construye a partir de la sucesión de momentos dramáticos y dilaciones ni, como en el caso de Jean-Luc Godard, de la alusión a una tradición forjada en el cine clásico. Tampoco son los tiempos muertos o las esperas los



Egon Schiele, *Muerte y muchacha* (1915)

que urden la narración, como en las películas de Antonioni sobre la pareja. Los fragmentos temporales pueden manifestarse de un modo dramático, pero lo que los caracteriza es la desorganización y la falta de orientación, el rasgo fundamental que vincula *La Naissance de l'amour* con *Le vent de la nuit* (1999). En sus diarios, Carl-Theodor Dreyer afirmaba creer "en la voluptuosidad de la carne y en la irremediable soledad del ser". Garrel parece compartir creencias con él. Sin embargo, el imaginario protestante y pictórico en el que se amparaba Dreyer le permitía dotar de trascendencia a sus personajes, revestirlos de atributos. Los de Garrel, como el protagonista de la novela de Robert Musil *El hombre sin atributos*, han perdido los suyos.