

# laFuga

## La poética de Philippe Garrel

Por Adrian Martin

Año: 2008

Tags | **Cine de ficción** | **Estética del cine** | **Monografía** | **Crítica** | **Francia**

Adrian Martin (1959) es un crítico de cine y artes australiano, actualmente residente en Vilassar de Mar en España. Es Profesor Adjunto Asociado en Cultura Cinematográfica y Teoría en la Universidad de Monash. Su trabajo ha aparecido en muchas revistas, diarios y periódicos de todo el mundo, ha sido traducido a más de veinte idiomas y tiene columnas regulares en el holandés *De Filmkrant* y en Caiman: Cuadernos de cine. Algunos de sus libros traducidos al habla hispana son: ¿Qué es el cine moderno? (Uqbar, 2008); Mutaciones del cine contemporáneo como co editor junto a Jonathan Rosebaum (Errata naturae, 2011); Raúl Ruiz: Sublimes Obsesiones (2004, Altamira, Argentina) y Último día cada día: y otro escrito sobre cine y filosofía (Punctum books, 2013). Traducción: Victor Cubillos Puelma.

En *Les Baisers de secours* (1989), de Philippe Garrel, existe un momento en que nos encontramos mirando por una ventana. La luz natural solo ilumina parcialmente el interior de la habitación desde donde la cámara observa. Se oyen voces distantes y tenues; finalmente, Mathieu (interpretado por Garrel) aparece en el cuadro y se dirige al teléfono –atraído hacia el o atraído por él (como el canto de una sirena), como les sucede a menudo a los personajes de Garrel.

En las películas de Garrel, las llamadas telefónicas son eventos invariablemente dramáticos. En la corta *Rue Fontaines* (1984), Rene (Jean-Pierre Léaud) interrumpe la vida doméstica de su amante mediante un teléfono en el piso de abajo, rogando verla. En *La Naissance de l'amour* (1993), llaman a Paul (Lou Castel) al teléfono después de haber pasado la noche fuera de casa, para ser increpado por su arrogante hijo adolescente, Pierre (Max McCarthy). En *Le Cœur fantôme* (1996), la vida del pintor Philippe (Luis Rego), se viene abajo producto de un llamado que le informa de la internación de su padre en el hospital. Y en *J'entends plus la guitare* (1991), una llamada de Marianne (Johanna ter Steege), la ex amante de Gérard (Benoit Régent), tiene un efecto tan perturbador e inquietante en su hogar que su esposa Aline (Brigitte Sy), oye un ruido virtual premonitor, fantasmal, justo antes del sonido mismo del teléfono.

En el cine de Garrel, las llamadas telefónicas son embrujos, logrando un daño demoníaco con el tiempo y el espacio, voces mensajeras de los muertos o de los que morirán pronto, que significan casi lo mismo en estas películas. Thierry Jousse ha sugerido que, en forma creciente dentro del trabajo narrativo de Garrel –el período comenzó con *L'Enfant secret* en 1982– existen sólo dos tipos de personajes: los sobrevivientes y los fantasmas<sup>1</sup>. Ambos tipos de personajes están definidos en relación al trauma primario o catástrofe mortal que ocurre durante la ficción de una película o justo antes de ella, o a veces largo tiempo antes de ella – traumas tales como la muerte, separación o tratamientos de electro-shock.

Cada nuevo film de Garrel tiende a ser recibido como una cumbre, una destilación, una síntesis... y a veces una dificultad. Esto apunta a un hecho obvio: que los mismos tipos de personajes, situaciones, experiencias, motivos y problemas tienden a repetirse en el tiempo y son identificables como el próximo capítulo de la misma novela de autorretrato y en expansión.

Los devotos de su trabajo se familiarizan cariñosamente con estas representaciones de la historia del autor: sus padres de mentalidad artística (incluyendo su padre y actor Maurice Garrel); sus comienzos precoces como realizador adolescente; el involucramiento impetuoso en las barricadas de 1968; sus encuentros con la Cantante Nico de *Velvet Underground*, y su deslizamiento hacia la adicción a las drogas durante los '70; su período de realizar películas biográficas mudas, lujuriosas, mito-poéticas y

vanguardistas de caras en exóticos paisajes; su caída a la locura y la dolorosa experiencia de terapia con electro-shock; su difícil retorno a la productividad artística y su negociación de cine narrativo; su círculo de amigos (pintores, escritores, actores, realizadores cinematográficos) del grupo “Zanzibar” de los ‘60 hasta ahora; el término de su matrimonio con Brigitte Sy, el nacimiento y crecimiento de su hijo, Louis Garrel, y las otras mujeres más misteriosas que fueron amantes fugaces, novias ...

Pero incluso este aspecto del trabajo de Garrel es menos “cine en primera persona” que algo más colectivo –un “romance familiar” basado en edades, generaciones, transmisiones. *Liberté, la Nuit* (1984) es la proyección imaginativa de Garrel acerca de la generación de su padre en un momento de juventud anterior –el momento en que el padre se vuelve el espejo del hijo o el doble.

*Le Cœur fantôme* imagina la muerte del padre, son consecuencias reales y simbólicas. *La Naissance de l’amour* inicia la reflexión del director a la presunción agonizante de su propia paternidad –¿Repetirá los pecados irresponsables y descarriados del padre? Y *Les Amants réguliers* (2005) lleva todo a un punto máximo en la escena de la cena para tres con el hijo actuando de padre (Louis Garrel), la ex esposa (Brigitte Sy, madre de Louis) actuando de su propia madre, y Maurice Garrel ahora como el inestable pero hipnóticamente atractivo abuelo. Y Louis Garrel reaparece como la estrella del último film de su padre, la historia de amor algo “sobrenatural” *La Frontière de l’aube* (2008).

El ingenioso casting añade otra capa de complejidad a su perpetua reinención del ser: ¿que clase de *alter ego* es este, que puede estar interpretado sucesivamente por Henri de Maublanc (*L’Enfant secret*), Benoit Regent (*J’entends plus la guitare*), Lou Castel (*La Naissance de l’amour*), Luis Rego (*Le Cœur fantôme*), Mehdi Belhaj Kacem (*Sauvage innocence*, 2001) y su propio hijo? En *Le Vent de la nuit* (1998), Garrel divide su característico *alter ego* en dos: es el hombre joven inexperto (Xavier Beauvois) involucrado con una suicida histérica adinerada (Catherine Deneuve) –una representación desplazada de Jean Seberg en los ‘70– y el hombre mayor, más sabio, silencioso, de un atractivo rudo (Daniel Duval) que recuerda melancólicamente su pasado. En este film, Garrel lleva su tendencia autobiográfica a una nueva y chocante conclusión: contempla su propia muerte por suicidio, un acto intensivamente ético y existencial, en la sombra de Jean Eustache y Guy Debord... Aún así, después de haber llegado a esta sombría planicie, existe un renacimiento mediante una inmersión en la juventud: *Sauvage innocence* (un variación muy libre de la historia de Nico que ha contado en forma obsesiva desde *L’Enfant secret*), y especialmente *Les Amants réguliers*, donde al menos se revela, se recrea y representa directamente el gran mito del origen implícito de toda la obra de Garrel: 1968 ... Y ahora la paranoia, la sensación de ser un eterno ajeno a la sociedad, la fragilidad de sanidad y la ansiedad de siempre “aferrarse a un momento glorioso”, todo esto repentinamente tiene perfecto sentido a la luz de aquel trascendental origen en un París dividido que se asemeja nada menos que a una zona Bosnia de guerra.

Al igual que Tsai Ming-liang, Garrel crea su propio universo distintivo, poético, a partir de la repetición y estilización de detalles selectos de la vida diaria. Tengo la sensación abrumadora, al experimentar un film de Garrel, de que estoy siendo testigo del nacimiento, o el renacimiento, del medio cinematográfico mismo –como en José Luis Guerin, un redescubrimiento de la imagen primaria, “virgen” de los primeros Films de Lumière. Entonces comencemos un inventario de los elementos Garrelianos poéticos. *Ventanas*, por ejemplo y una escena de la visión más allá por una ventana a una calle. *Puertas* (tan crucial también para Bergman y Bresson, y hoy Costa): puertas cerradas a punto de ser abiertas, puertas a medio cerrar que nos hace girar entre diferentes personajes, espacios y acontecimientos. *Caminatas*: individuos, parejas, grupos de amigos caminando por una calle, hacia o alejándose de una cámara, como una película muda de Chaplin. *Lluvia* que cae, sus gotas se acumulan y se deslizan por una superficie de vidrio, como la ventana de una habitación, o un automóvil. Y *manos en close-up*, sintiendo su camino, tocando la mano, la cara o el cabello de otra...

Los Films de Garrel tienen apariencia característicamente austera, seria, minimalista. Esto se debe a las *paredes*, las *puertas* y a las *calles* que forman un imaginario arquitectónico perfectamente enmarcado en sí mismo. Todas las ciudades europeas parecen ser iguales. Las paredes interiores están siempre vacías, son monótonas. Todos los departamentos se ven iguales, al igual que los cafés: Garrel rara vez juega con las diferencias de clase de sus personajes en términos de su entorno, o con las vicisitudes visibles de su “movilidad social” (como en el caso de François Truffaut o André Téchiné), prefiriendo someterlos a todos, por igual, a la misma austeridad. El espacio habitacional

Garreliano está dominado por *habitaciones*; por *cuartos de baño*, los cuales percibimos de vez en cuando e momentos de intimidad inesperada; y con pedazos de *cocinas* –lavaplatos y tablas para cortar, con algunos indiferentes comiendo muy ocasionalmente. (A diferencia de Claude Chabrol o Jean Renoir, el cine de Garrel es un cine de ingestión espontánea.) Las calles entregan los pasadizos entre los espacios de la vida doméstica y las habitaciones de hoteles (en las cuales ocurren citas amorosas) –y estas habitaciones de hoteles, también, se parecen entre sí. En aquellos pasajes por las calles se repiten algunas señaléticas y paraderos: salidas y entradas a las estaciones del metro (los inolvidables y “livianos” momentos finales de *La Naissance de l’amour*); indicaciones para tomar o bajarse de un taxi; y un rango de puntos de servicios –tabaquerías, ferreterías, floristas, farmacias, librerías (no existe, sin embargo, nada tan moderno como tiendas de videos DVD o incluso CD). Fuera del pulso de esta ciudad, se encuentran los viajes, las vacaciones en tren al campo en *Les Baisers de secours* y *Le Cœur fantôme*, los viajes en automóvil a Italia y de vuelta en *La Naissance de l’amour*, y el largo viaje a Berlín en *Le Vent de la nuit*.

Todo gran realizador cinematográfico puede caracterizarse por la forma en que manejan los pasos del día a la noche. Algunos directores (como Godard) destruyen incluso la más mínima sensación de una progresión normal día-noche. Para Garrel (al igual que para Akerman), no obstante, el día y la noche son los pilares fundamentales de una lógica poética. En *La Naissance de l’amour*, el día y la noche se trazan sobre lugares, tipos de personajes, tipos de imágenes, e incluso sobre tipos de cuerpos. La esposa de Paul, Fauchon (Marie-Paule Laval), se observa en un blanco sobreexpuesto de una cocina u hospital; su amante, conocida sólo como “la chica joven” (Aurélia Alcais) se ve en su mayoría en calles de noche. Garrel es un poeta del sueño compitiendo, e incluso superando a Murnau. Desde sus primeros momentos, *Les amants réguliers* nos muestran sus personajes tendidos hacia arriba, acostados en sofás o en el suelo, relajados mientras aspiran una pipa de opio. Entre sus film biográficos experimentales, mudos y abstractos de los ‘70, *Les Hautes solitudes* con Jean Seberg, se centra principalmente en el espectáculo Warholiano del sueño –porque ¿cuál evento podría presentarnos, en forma más aguda, la “paradoja del actor”, ya sea que él o ella esté “desempeñando” o simplemente “siendo?” Existen dos tipos de personas durmiendo en los Films de Garrel: durmientes muertos, y durmientes iluminados. Los durmientes muertos evaden, escapan del tormento y miseria por esos momentos benditos de inconciencia pura. Los durmientes iluminados son aquellas almas perturbadas que sufren todo tipo de terror nocturno –y tal vez la simple visión más terrorífica de los films de Garrel es el vistazo a un niño que no puede dormir. El sueño Garreliano es el portal a la muerte –su prefiguración, para la muerte, como *Les Amants réguliers* la llama, es el “dormir de los justos” – y al realismo de los sueños. Nunca debemos dejar de observar el apego de Garrel por el Surrealismo: las secuencias de los sueños aparecen prominentemente en *Le Cœur fantôme*, *Rue Fontaine*, *La Naissance de l’amour*, *Sauvage innocence*, *Les Amants réguliers* y **Elle passe tant d’heures sous les sunlights** (1986).

Garrel filma con frecuencia encuentros y separaciones, holas y adioses. Los difíciles, melancólicos finales de romances se equilibran con el gigantesco impulso de la primera mirada, las primeras palabras, el primer roce. Sin duda, en el cine de Garrel, el amor es siempre el mismo, siempre una repetición, y no obstante es siempre nuevo –ya que, como lo cantó Leonard Cohen, “Todos a quien amar deben llegar / pero como refugiados”...

La deconstrucción no es una palabra muy exacta para el tipo de ejecución formal y variación que encontramos en Garrel. Finalmente, minimalismo tampoco es una palabra terriblemente exacta, ya que el minimalismo de Garrel no es el de Akerman o Straub & Huillet o Tsai. En el trabajo de Garrel, el efecto mínimo, aquella atmósfera pura e intensa, proviene de una aislación prístina de elementos. Como sugiere Alain Philippon, Garrel juega sobre la ‘alternación de aceleraciones y desaceleraciones, rupturas ‘largos intervalos’<sup>2</sup>.

Se dice a veces que las películas de Garrel son odas al malestar. Son con frecuencia tristes y a veces devastadores; pero también es posible entenderlas, no en términos de la identificación por el espejo que permiten con cierta profunda tristeza, culpa, angustia o melancolía expresadas, sino en términos de una filosofía de movimiento, circulación y cambio. ¿Cómo captar si no la exactitud, extrañeza y complejidad de tono al final de *Les Amants réguliers*, donde la desolación de la muerte coexiste con una iluminación vigorizante –y donde el movimiento artístico total del trabajo, nuestro regocijo ante eso, redefine nuestra sensación del explícitamente “infeliz final”?

El cine de Garrel es el cine de la inquietud. Dentro de cada film nada, ni siquiera la más mínima nota de felicidad, se queda por mucho tiempo. Las películas de Garrel exploran lo que muchas otras películas simplemente explotan: aquella conocida temática de la vida diaria en la que las situaciones y las relaciones se desarrollan bien, sobre promesas y entendimientos mutuos, sueños y grandes esperanzas, hasta que caen dentro de una rutina mortal; y luego, la necesidad (tanto banal como melodramática) de revitalización, de una nueva energía e inspiración; Jousse describe esto como un “retorno al mundo”. Si bien Garrel se discute rara vez en los términos de la “comedia Hollywoodense de volver a casarse”, (propuesto por el filósofo estadounidense Stanley Cavell) sus películas de hecho proponen una de las más implacables y profundas indagaciones en las partes reales, metafóricas y simbólicas del matrimonio, el divorcio y el volver a casarse, cada vez interpretados no sólo por dos personas, sino muchas, incluyendo todos los miembros de las familias de las generaciones vivas, así como también los esposos, los exesposos y amantes.

Gilles Deleuze propuso una vez: “Lo que Garrel expresa en el cine es el problema de los tres cuerpos: el hombre, la mujer y el niño. La historia sagrada como gesto... el problema de los tres cuerpos sigue siendo cinematográfica y físicamente insoluble”<sup>3</sup>. Una de las cosas que realmente persiste en los personajes de Garrel –a veces anticipado, otras no– es la siempre constante posibilidad de deslizamiento de este tipo. La ficción Garreliana está comprendida precisamente de la amenaza de dicho deslizamiento, y luego de su realidad. La persistencia involucra una dualidad: un hijo mayor que se encuentra, casi a pesar de sí mismo, genéticamente repitiendo la propensión a errar la infidelidad de su padre (una tendencia discutida en *La Naissance de l'amour*); o la mujer que rehúsa tener un hijo de su pareja debido a que ya existe otro hijo, inaccesible o secreto o incluso fallecido, de una pareja anterior (THE NICO-ROMAN FILMS)<sup>4</sup>.

Los hombres y mujeres Garrelianos caen en un rango de tipos casi místicos. Los hombres tienden a ser esencialmente de un tipo: criaturas de pecado y culpa encarnando para él la equivocación impulsiva, imposible de detener, tan bien capturada en *Days of Heaven* (1978) de Malick:

“Cada uno de nosotros tiene una mitad ángel, una mitad demonio en él”. Las mujeres tienden a cinco tipos, y estos tipos corresponden claramente (por el lado autobiográfico de la novela) a relaciones formativas claves de la vida de Garrel.

En primer lugar, existe esposa y madre, como la figura de Brigitte Sy en *J'entends plus la guitare*, quien salva al hombre de un derrumbe mortal y le entrega una vida familiar sólida, segura y normal. Ella es el ángel de la redención, pero es también (desafortunadamente para ella) el símbolo de todo lo estático, que llevará a una rutina doméstica: de acuerdo a esto, se ve invariablemente dentro de la casa, observada lavando platos, cocinando o cambiándole el pañal al bebé –o cosiendo, como en el notable plano retrato de Emmanuelle Riva en *Liberté, la Nuit*.

En Segundo lugar, están los amantes, normalmente jóvenes, a veces múltiples o seriales (*La Naissance de l'amour* traza la transición desde el fin de un amante hasta el comienzo de otro): los vemos asociados a hoteles, taxis, calles oscuras, estaciones de metro, movimiento incesante; hablan acerca de besarse o de sexo, de no casarse o tener hijos (los hombres son generalmente el sexo sentimental en las obras de Garrel).

En tercer lugar, existe la figura de Jean Seberg, la amante mayor adinerada, glamorosa pero fatalmente neurótica y perturbada, quien se ve fugazmente en *J'entends plus la guitare* (donde cataliza brevemente una incómoda, muy al estilo “tres tipos de planes” de en *La Maman et la putain*), y durante toda *Le Vent de la nuit* (la ansiedad de envejecer, y la crisis de dependencia, atrapadas en forma agonizante en la interpretación de Deneuve, y especialmente en su gesto de besar desesperadamente la mano de Paul).

Cuarto, se encuentra la figura de Nico, la imagen misma del movimiento intranquilo y de perturbación, ya que desea una relación pero no puede permanecer en ella (en esto, se comporta bastante como el hombre), pero la persiguen lazos familiares ausentes –un conjunto que conlleva a una autodestrucción prolongada (mediante drogas), así como también la capacidad impecable de incitar matanza en las vidas de otras personas.

Quinto –un hilo más marginal pero significativo de Garrel, como lo es en Godard– es la figura de la prostituta. La “mujer disponible” es una imagen de fantasía de los hombres de Garrel, pero ella

también tiende a incitar recuerdos y fantasmas inquietantes –como en *Rue Fontaine*, donde una prostituta “reencarna” a Genie.

Pero estos tipos rara vez permanecen tranquilos. Justine (Aurélia Alcaïs) en *Le Cœur fantôme* pasa de amante, a histórica y a esposa, sufriendo cada trauma e incerteza de este pasaje. *Sauvage innocence*, con su estilo novelístico tipo *Vértigo*, supone a la nueva amante interpretando la trágica figura de Nico, trazando una desintegración más salvaje para Lucie –con la implicancia al final, que ella se vuelva virtualmente una prostituta para conseguir drogas del siniestro productor, Chas (Michel Subor). Nuevamente en *Le Cœur fantôme*, un hombre llega a una encrucijada de su identidad cuando la muerte de su padre parece encerrar una promoción inmediata dentro del realismo simbólico, un cese repentino de los caminos errantes de la prolongada juventud. Además, períodos de mutua separación siempre fuerzan a los héroes de los alter ego de Garrel hacia relaciones más cercanas, menos cargadas, más cotidianas con sus hijos –comienzan a empujar coches y a esperar en las puertas de colegios, en vez de sufrir por su arte. Inquietud, duda y agitación invaden a Jeanne (Brigitte Sy) en la plataforma del tren al final de *Les Baisers de secours* (una gran pieza realista y final, digno de Hitchcock) cuando divisa a la actriz mimada de su marido–realizador, Minouchette (Anémone), al lado opuesto de la estación –y ella no devuelve o no se da cuenta de la mirada. La escena es como una alarma que se activa, reiniciando toda la historia con su desequilibrio primario e íntimo (“¿por qué no estoy en el film?”) –esta situación en la cual “un cuerpo no está en su lugar”.

En otro, más profundo nivel, las películas de Garrel se tratan de problemas de interrelación entre el nacimiento y la muerte –a cualquier nivel concebible de existencia. Anuncios de muerte, reciente o inminente, llenan sus películas, al igual que los intentos o preparativos de suicidio (el motor de la trama en *Le Vent de la nuit* es simplemente este: un hombre se ve interrumpido, habiéndose impedido repetidas veces suicidarse, y finalmente lo logra). Frecuentemente vemos relaciones que terminan, a las puertas de su muerte; y vemos proyectos (como el film en *Sauvage innocence*) derrumbarse dolorosamente –incluso el proyecto de 1968, con Garrel describiendo *Les Amants réguliers* como la narración de un gran fracaso, una crónica de perdedores.

A su vez, existe tanto que florece: el nacimiento de un niño, sostenido en las manos de un padre en la sala de parto (*La Naissance de l'amour*); el nacimiento de una escena durante un ensayo de teatro (*La Naissance de l'amour*) o de una pintura tomando forma en el lienzo (*Le Cœur fantôme*), o de la escena de un film en proceso de filmación (*Sauvage innocence*), en las muchas representaciones exactas y agradables del proceso creativo de Garrel; el nacimiento del amor en una mirada, o el nacimiento de la alegría común en el baile (*Sauvage innocence*, *Les Amants réguliers*). El nacimiento y la muerte existen al mismo tiempo en forma alternada, con tensión, en una contradicción desgarradora, pero también en una especie de armonía o ciclo cósmicos.

El amor se encuentra en todas partes en las obras de Garrel. Una posibilidad siempre presente: nace en la calle en *Le Cœur fantôme*, en un café en *La Naissance de l'amour*. Aún así el comienzo del amor, su primera llama, es sólo un pequeño paso inaugural en el romance Garreliano. Son mucho más ricas y profundas aquellas abrazos largos, prolongados de sus películas, entre los más hermosos de todo el cine: el abrazo entre Maurice Garrel y Christine Boisson en la oscuridad de *Liberté, la Nuit*; o el director y Brigitte Sy en la puerta principal de la casa en *Les Baisers de secours*; o Paul y Ulrike en *La Naissance de l'amour*, en la mesa durante la cena como dos niños cuando todos los adultos han dejado la habitación, desesperadamente, envolviéndose melancólicamente el uno al otro, con él diciéndole a ella, “eres mi nena” –el tipo de realidad íntima que uno cree que nunca verá descrita adecuadamente o bien en la pantalla. En estas obras, nadie llega a estos abrazos rápida o fácilmente: toman trabajo, prueba y error –y tiempo, experiencia, un destello de sabiduría. Como Fabien Bouilly lo ha señalado, no existe ningún vínculo verdadero realizado entre dos personas en Garrel que no sea siempre, inmediata y profundamente, una conexión para toda la vida, para mejor o peor <sup>5</sup>.

Dichas relaciones no sólo requieren abandonar el momento, sino también la experimentación y el tacto; no sólo nuevos y revitalizante comienzos de “crisis de la madurez”, sino eterna meditación y análisis. El amor es en realidad un misterio en Garrel, y ocurre entre gente que (como en **They Live by Night** de Nicholas Ray) “no han sido adecuadamente introducidas al mundo en que vivimos”; el anhelo de comprender este misterio penetra estos films, encontrando su más rica expresión en aquellas escenas iniciales entre François y Lilie en *Les Amants réguliers*: dos personas de pie o sentadas juntas, sólo mirándose, o en silencio, o intercambiando una cuantas palabras... un espectáculo íntimo

que nos hace volver al corazón mismo del cine poético de Garrel.

© Adrian Martin 2008

## Notas

1

Thierry Jousse, 'Garrel: Là où la parole devient geste', de Jacques Aumont (ed.), *L'Image et la parole*, Paris: Cinematheque Francaise, 1999, pp. 195-204.

2

Alain Philippon, L'amour en fuite, Cahiers du cinéma, no. 472 (Octobre 1993).

3

Gilles Deleuze, Cinema 2: The Time-Image, Minneapolis: University of de Minnesota Press, 1989, p. 199.

4

Ver también Philippe Garrel y Thomas Lescure, Une caméra à la place du cœur, Aix en Provence: Admiranda/Institut de l'image, 1992.

5

Fabien Bouilly, 'Lier un corps à un regard: la rencontre et au-delà chez Philippe Garrel', Vertigo, no. 21, 2001.

---

Como citar: Martin, A. (2009). La poética de Philippe Garrel , *laFuga*, 9. [Fecha de consulta: 2026-07-06] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/la-poetica-de-philippe-garrel/264>