

A las dos orillas del barco.

Sobre la obra crítica y cinematográfica de Jacques Rivette

Violeta Kovacsics

Tutor: Xavier Pérez Torío

Curs 2008/09

**Treballs de recerca dels programes de postgrau del
Departament de Comunicació**

Departament de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra

Universitat Pompeu Fabra
Departament de Periodisme i Comunicació Audiovisual
Julio 2009

A LAS DOS ORILLAS DEL BARCO
Sobre la obra crítica y cinematográfica de Jacques Rivette
Por Violeta Kovacsics
Dirigida por Xavier Pérez Torío

ÍNDICE

1.	Introducción. El cineasta romántico.....	4
1.1.	El cuarto género.....	6
1.2.	Las leyes del mundo de los fantasmas.....	10
2.3.	Objetivos y metodología.....	13
2.	El Rivette crítico. De la crítica.....	15
2.1.	Crítica de choque.....	16
2.2.	La era de la puesta en escena.....	21
2.2.1.	La puesta en escena.....	21
2.2.2.	La forma.....	23
2.2.3.	La responsabilidad moral.....	25
2.2.4.	El tono en la crítica.....	26
2.3.	Genio de géneros.....	29
3.	El Rivette cineasta. Las dos orillas del barco.....	35
3.1.	El otro lado del espejo.....	36
3.1.1.	Vida y teatro.....	36
3.1.2.	Teatro y cine.....	40
3.1.3.	Cine y crítica.....	43
3.2.	La impureza como norma.....	46
3.2.1.	La ley.....	46
3.2.2.	Le Pont du Nord.....	50
3.2.3.	La mixtura.....	52
3.3.	Del género a la crítica.....	55
4.	Epílogo. La crítica y la obra.....	60
4.1.	La crítica en la obra.....	62
4.2.	Conclusiones.....	65
5.	Anexos	
5.1.	Genio de Howard Hawks, por Jacques Rivette.....	68
5.2.	De la abyección, por Jacques Rivette.....	76
5.3.	Después de Agesilas, por Jacques Rivette.....	79
5.4.	Filmografía de Jacques Rivette.....	83
6.	Bibliografía.....	88
7.	Relación de palabras clave	91
8.	Resumen.....	92

INTRODUCCIÓN

El cineasta romántico

Hay que buscar una razón: las leyes del mundo de los fantasmas se nos escapan¹.

Jacques Rivette

«La escena cincuenta y dos y las siguientes faltan»². Así termina el texto de una de las películas fantasma de Jacques Rivette, que había agrupado en un libro titulado *Trois films fantômes* sus tres proyectos que por una razón u otra se habían quedado en el cajón. El único que terminaría viendo la luz en la gran pantalla fue justamente el más breve e inacabado: *Histoire de Marie et Julien* (2003), una película de la que tan sólo existían bocetos hasta la secuencia número cincuenta y uno. El fragmento inconcluso en forma de escaleta cinematográfica sirvió luego a Rivette, que respetó todo lo escrito y tan sólo tuvo que llenar el vacío del final cuando treinta años después rodó *Histoire de Marie et Julien*. Los tres filmes fantasmas de Rivette resumen la vocación de un cineasta cuya obra siempre está en movimiento, apenas acabada. Estos proyectos no son más que apuntes que inicialmente vieron la luz como tales, como fragmentos, piezas inconclusas. Encuadrada en un tríptico, *Histoire de Marie et Julien* encontró su cierre con una escena que supone la quintaesencia de un final con el que se inicia un nuevo relato: tras vivir un convulso romance con Marie, una *révenante*, Julien pierde la memoria. Convertida en fantasma, Marie llora sobre una herida en su muñeca, mientras Julien, que ya no puede verla, duerme frente a ella. La cámara se acerca al rostro de Marie, a los ojos empañados y luego pasa al

¹ RIVETTE, Jacques: *Trois films fantômes*. Cahiers du cinéma/Fiction. París, 2002. Pág. 15. [«Il faut se faire une raison: les lois du monde des fantômes nous échappent»].

² RIVETTE: Ibid. Pág. 110. [«52 et suivants. Manquent»].

detalle de la cicatriz que se abre y sangra, en una señal inequívoca de la vuelta a la vida, a un cuerpo humano. La cámara se aleja y la imagen se funde a negro. Empieza entonces otra película, otra historia: Julien despierta, ve a Marie y le pregunta quién es. Filmada en plano contra plano, la secuencia plantea el inicio de un nuevo romance, en el que Julien ve, por “primera vez”, a Marie. Esta doble secuencia, dividida por un fundido a negro que tiene todo el carácter de una puntuación, de un punto y aparte que cierra un relato y abre otro, marca el carácter de una película que se sitúa en un terreno fronterizo: entre el mundo de los fantasmas y los personajes de carne y hueso, que sangran y lloran; entre lo fantástico y lo real. *Histoire de Marie et Julien* resulta un filme que nace de un fragmento, cuyo final se plantea como un inicio, cuya concepción de una relación trazada en interiores tiene reminiscencias a una de las películas capitales de su director, *L'Amour fou* (1967-1968), y cuya puesta en escena, marcada por el fluido movimiento del travelling, encarna la idea de evolución, de obra en continuo movimiento. Fran Benavente apuntó algunas de estas ideas: «No existe más que la posibilidad de observar los signos que ofrece una construcción imaginaria para encontrar la posibilidad de un existir. Su cine es puro trayecto, un *work in progress* como se ha dicho en ocasiones, un misterio que revela nada más que posibles modos de existencia, posibles actitudes en medio del mismo»³. Estas palabras reflejan la vocación de Rivette de plantear una obra abierta y en movimiento. En este sentido, su cine entronca con la tradición romántica: en la que se difuminan los límites genéricos, en la que la crítica y la obra se confunden, en la que la reflexión, lo continuo y lo infinito cobra especial importancia.

«En su propio e interesante ensayo titulado *Essay als Form* [El ensayo como forma] Theodor Adorno formuló este método de trabajo y su ascendencia romántica: “La concepción romántica del fragmento en tanto estructura incompleta que progresa mediante la autorreflexión hacia el

³ BENAVENTE, Fran: *De entre los muertos*. DVD *Histoire de Marie et Julien*, Intermeio, Barcelona, 2005.

infinito defiende este motivo antiidealista en medio del idealismo.”»⁴ Como Adorno, Rivette reivindicó el fragmento cuando escribió y publicó el boceto de *Histoire de Marie et Julien*. «Únicamente lo incompleto puede ser comprendido», dicen los románticos según Walter Benjamin, «únicamente lo incompleto puede conducirnos más lejos. Lo completo sólo es consumido. Si queremos comprender la naturaleza tenemos que suponerla incompleta»⁵. El pasado como crítico cinematográfico para *Cahiers du cinéma* de Rivette puede rastrearse en sus películas, en una vinculación entre reflexión y creación que lo identifica con la idea romántica según la cual el crítico ha de producir al mismo tiempo arte y el arte ha de ser al mismo tiempo reflexivo. Su aproximación a los géneros se inscribe en esta misma línea: en la de las fronteras que se tambalean, de las delimitaciones que se vuelven borrosas y que dejan paso a un espacio abierto y de las leyes que se escapan y quiebran; pues la misma idea de *work in progress*, de fragmento, de lo inacabado apunta hacia un terreno en movimiento, sin fin, sin límites.

1.1. El cuarto género

En la casa donde vivió el crítico teatral Alfred Kerr en Berlín, una placa lo recuerda: «Aquí vivió Alfred Kerr / 25. 12. 1867 – 12. 10. 1948 / escritor y crítico de teatro / Erigió la crítica en un género literario. En 1933 / sus libros fueron prohibidos y quemados. Alfred Kerr / emigró a Londres pasando por Praga, Lugano y París.»

⁴ MAYER, Hans: *Theodor W. Adorno*, en: *Der Repräsentant und der Märtyrer . Konstellationen der Literatur*, Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1971. Pág. 152. [«In seinem eigenen, interessanten Essay mit del Titel *Essay als Form* hat er diese Arbeitsweise und ihre romantische Aszendenz selbst formuliert: „Die romantische Konzeption des Fragments als eines nicht vollständigen, sondern durch Selbsreflexion ins Unendliche weiterschreitenden Gebildes verfiht dies anti-idealistische Motiv inmitten des Idealismus“»].

⁵ BENJAMIN, Walter: *Le concepte de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Flammarion. París, 2001. Pág. 112-113. [«Seul l'inachevé est compréhensible, seul il est à même de nous mener plus lois. L'achevé n'est bon qu'à consommer. Voulons nous comprendre la nature, il nous faut la poser comme inachevé»].

La reflexión se instaló en el cine francés y resulta una idea indisociable de la *nouvelle vague*, quizás como consecuencia del trayecto de sus autores: de la cinefilia a la crítica y finalmente a la dirección. Pocos mostrarían una coherencia tan nítida entre su obra crítica y su obra cinematográfica como Jacques Rivette, que impuso el concepto del cine como puesta en escena del cuerpo en el espacio y que trasladó dicho discurso del papel al celuloide cuando planteó la cuestión de cómo filmar el cuerpo desnudo en *La Belle Noiseuse* (La bella mentirosa, 1990-1991). El cine de Rivette resulta un cine pensante e inicia una línea, la de la reflexión, que siguió vigente en los filmes de la generación posterior a la *nouvelle vague*, ya alejada de las ataduras cinéfilas. Arnaud Desplechin, uno de los últimos grandes cinéfilos del cine galo lo expresó así: «[Philippe Garrel y Jacques Doillon] buscan seguramente la misma cosa, y hablar de “lo bruto”, de “lo real”, de “desgarrar” no nos ayuda a nombrar lo que les empuja a dirigir de manera tan radical. Es otra cosa, que viene directamente de la *nouvelle vague*. Buscan filmar el pensamiento. No hay ninguna verdad más verdadera que otra, es el pensamiento lo que importa.»⁶

El periplo de la crítica como género literario va intrínsecamente unido a las consideraciones sobre la reflexión, tal como expuso Benjamin en su ensayo *Le concepte de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Además, es a través de la idea de reflexión, planteada como un continuo en el que todo piensa hasta alcanzar el infinito, que se dan formas abiertas como el fragmento. Es, en general, por medio del concepto de reflexión por el que estas formas y también la crítica adquieren, por así decirlo, carta de ciudadanía en el ámbito literario. Alfred Kerr fue el primero en definir la

⁶ DESPLECHIN, Arnaud, en: DE BAECQUE, Antoine; JOUSSE, Thierry: *Le retour du cinéma*. Hachette. París, 1996. Pág. 121. [«Ces deux-là cherchent sûrement la même chose, et parler de “brut”, de “réel”, d’“arraché” ne nous aide même pas à nommer ce qui les pousse à diriger de manière aussi radicale. C’est autre chose, et qui vient en droite ligne de la *nouvelle vague*. Ils cherchent à filmer la pensée. Il n’y a pas de vérité plus vraie qu’une autre, c’est la pensée qui importe»].

crítica como cuarto género mediante una contundente afirmación: «a partir de ahora se ha de decir: la literatura se divide en épica, lírica, drama y crítica»⁷. Era la primera mitad del siglo XX. Antes, a finales del XIX, Oscar Wilde había reivindicado la figura del crítico en su ensayo dialogado *El crítico como artista*. Aquel texto de Wilde resulta revelador, pues supone un mandato, poético y divertido, aplicable a la crítica de un arte que aun no había nacido: el cine. Wilde aboga por la forma, por lo estético por encima de lo temático, plantea la crítica como una continuación de la obra y, sobre todo, como una obra en sí misma. La crítica es arte, sostiene Wilde en una idea que entronca con el discurso posterior de Benjamin en *Le concepte de critique esthétique dans le romantisme allemand*: las fronteras entre crítica y obra se difuminan. *El crítico como artista* contiene ecos de otro eje del pensamiento romántico: la reflexión. «Es el factor que podría engrandecer también a nuestra época», escribe Wilde, «pues la debilidad real de Inglaterra no reside en la falta de armamento o en las costas sin fortificaciones, ni en la pobreza que se arrastra por callejones sombríos o en la borrachera que arma camorra en inmundos patios, sino simplemente en el hecho de que sus ideales son sentimentales y no intelectuales.»⁸ La reflexión se impone y con ella se va gestando la crítica como género, idea que culminará en la obra de Kerr y que tiene sus orígenes en la reivindicación romántica. La concepción romántica «trata la crítica estética como la reflexión en el medio del arte.» No centra la idea de la reflexión en el yo, como hace el idealismo filosófico, sino en el pensamiento. Benjamin concluye: «El pensamiento del pensamiento, en cambio, como esquema primigenio de la reflexión, constituye también el fundamento de la concepción schlegeliana de la crítica.»⁹

⁷ KERR, Alfred: *Die Welt im Drama*, vol. 1 . S. Fischer. Berlín, 1917. Pág. VI. [«Fortan ist zu sagen: Dichtung zerfällt in Epik, Lyrik, Dramatik und Kritik»].

⁸ WILDE, Oscar: *El crítico como artista*. Langre. San Lorenzo del Escorial, 2001. Pág. 203.

⁹ BENJAMIN: Op. cit. Pág. 74. [«Le penser-du-penser, en revanche, comme schème originaire de toute réflexion, est bien à la base de la conception schlegélienne de la critique»].

Kerr definió la crítica como el cuarto género. Wilde la equiparó al espíritu del mundo. Y Benjamin afirmó: «la dificultad es que después de cincuenta años, la crítica literaria en Alemania no se considera más como un género serio. Hacerse una situación dentro de la crítica, eso, en el fondo, significa: recrearla como género.»¹⁰ Curiosamente, en el periodo romántico, cuando la crítica adquirió tal importancia y valor como concepto y como actividad, se cuestiona también la estructura de géneros. «Es evidente: para los románticos la crítica es menos el enjuiciamiento de una obra que el método de su acabamiento. En este sentido estimularon la crítica poética, suprimieron la diferencia entre crítica y poesía y afirmaron lo siguiente: “la poesía sólo puede ser criticada mediante poesía. Un juicio artístico que no sea al mismo tiempo una obra de arte [...] no tiene derecho de ciudadanía en el reino del arte”»¹¹. Donde se introduce la crítica con todo su peso y su valor se tambalea el edificio normativo de los géneros, bien porque se le agrega otro (un cuarto género), bien porque se desmenuza en subgéneros y subsubgéneros, bien porque se difuminan las fronteras entre ellos. La crítica nace desafiando los límites: tanto Wilde en su ensayo ficcionado como Benjamin en su reivindicación del pensamiento romántico plantean la relación de la crítica con la obra y establecen una línea escurridiza e invisible que engloba a ambas en lo artístico. Crítica y obra se dan la mano y ya no existe separación entre ambas; no hay límites, así que deja de haberlos también entre los demás géneros. Dentro del mismo corazón de la ley, tal y como sugiere Jacques Derrida, puede anidar una ley impura.

¹⁰ BENJAMIN, Walter: *Briefe, vol. 2*. Suhrkamp. Frankfurt/M., 1966. Pág. 505 (carta a Gerhard (Gershom) Scholem, 20 de enero de 1930). [«La difficulté c'est que, depuis plus de cinquante ans, la critique littéraire en Allemagne n'est plus considérée comme un genre sérieux. Se faire une situation dans la critique, cela, au fond, veut dire: la recréer comme genre.»]

¹¹ BENJAMIN: *Le concepte...* Pág. 111-112. [« La chose est claire: pour les romantiques la critique est bien moins le jugement d'une oeuvre que la méthode de son achèvement. C'est en ce sens qu'ils ont exigé une critique poétique, qu'ils ont levé la différence entre critique et poésie, affirmant: “La poésie ne peut être critiqué que par la poésie. Un jugement sur l'art qui n'est pas lui-même un oeuvre d'art [...] n'a pas droit de cité au royaume de l'art.»].

1.2. Las leyes del mundo de los fantasmas

En *El crítico como artista* la idea dominante es la de la forma. En cierta manera, Wilde lleva al extremo los postulados románticos y los suyos propios. Dice Schlegel, citado por Benjamin: «la poesía sólo puede ser criticada mediante poesía»¹². El discurso resulta revelador. Sin embargo, Wilde va más allá de la idea, del tema, y propone una fusión entre contenido y forma que apunta a un discurso más amplio, más sutil, que tiene su base en lo estético. *El crítico como artista* tiene la forma de un ensayo dialogado. En cierta manera, se trata de una ficción en la que aparecen dos personajes, dos amigos –ambos *alter ego* de su autor— que debaten el asunto de la crítica. Al ficcionalizar su ensayo, al armarlo en torno a un diálogo –lo que Peter Szondi definía como uno de los pilares del drama clásico en su *Teoría del drama modern—*, Wilde cuestiona los límites de los géneros y lleva a la práctica la tesis de Hegel que Szondi apunta al principio de su ensayo, según la cual «verdaderas obras de arte son, entonces, tan sólo aquellas en las cuales el contenido y la forma son absolutamente idénticos»¹³. En cierta manera, todo lo que preconiza Wilde en su texto se traduce en la forma que adopta *El crítico como artista* y es mediante la forma, de la manera más puramente artística si atendemos los mandatos de Wilde, que se gesta el quiebro genérico, la supresión de cualquier normativa. Una vez más, la reivindicación de la crítica –presente en el discurso de Wilde—conlleva la fragilidad de las paredes genéricas –en la forma—.

El texto de Wilde aparece como un hito en una línea muy marcada que va del romanticismo alemán a Benjamin y de este a Jacques Derrida, precisamente uno de los responsables de la línea editorial que publicó *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* en Francia y uno de los filósofos que más ha ahondado en la cuestión de los géneros y

¹² BENJAMIN: *Le concept...* Pág. 112. [«La poésie ne peut être critiqué que par la poésie»].

¹³ SZONDI, Peter: *Teoría del drama modern*. Institut del teatre de B arcelona. Barcelona, 1988. Pág. 8.

sus fronteras. Rick Altman abre su capítulo titulado *¿Por qué a veces se mezclan los géneros?* con una cita de Derrida: «Supongamos, por un momento, que fuera imposible no mezclar los géneros. ¿Qué sucedería si, en el corazón mismo de la ley, anidase una ley de impureza o un principio de contaminación?»¹⁴. Resulta curioso que Altman, que en su discurso vincula la cuestión genérica a las decisiones de los grandes estudios de Hollywood, pero que en ningún momento plantea el concepto de la pertenencia, abra dicho discurso con una nota de Derrida, quien en *The Law of Genre*, el texto de donde proceden esas líneas, cuestiona justamente dicho concepto: «un texto no *pertenecería* a ningún género. Cada texto *participa* en uno o varios géneros, no hay ningún texto sin género, siempre hay un género y géneros, pero esta participación nunca equivale a pertenecer»¹⁵. El hecho mismo de desechar la idea de la pertenencia pone de relieve el núcleo del discurso de Derrida, pues este término conlleva la idea de propiedad, la de un algo cerrado al que pertenecer. En cierta manera, no se puede pertenecer a lo abierto, pues lo abierto no encierra nada. Derrida cuestiona justamente los límites: «la institución no es tan sólo muros y estructuras exteriores que rodean, protegen, garantizan o constriñen la libertad de nuestro trabajo, sino que es también la estructura de nuestra interpretación»¹⁶. La institución, aplicada al texto de Altman en el que explora los géneros desde una perspectiva vinculada a la industria, son los grandes estudios; una fórmula que no tiene su equivalente en otras cinematografías como la europea. Altman inicia su capítulo sobre las mezclas genéricas con la cita de Derrida y prosigue con una mención al ideario del romanticismo alemán y su reivindicación de la hibridación, sin embargo, prosigue luego por la senda

¹⁴ ALTMAN, Rick: *Los géneros cinematográficos*. Paidós. Barcelona, 2000. Pág. 171.

¹⁵ DERRIDA, Jacques: *The Law of Genre*, en *Acts of Literature*. Routledge. Londres y Nueva York, 1992. Pág. 230. [«a text would not *belong* to any genre. Every text *participates* in one or several genres, there is no genreless text, there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging»].

¹⁶ PANESI, Jorge: *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Alianza Editorial, Goethe-Institut Buenos Aires. Buenos Aires, 1993. Pág. 4.

de la industria —el equivalente de la institución puesta en duda justamente por Derrida— y sin cuestionarse que las fronteras que delimitan los géneros puedan resquebrajarse, que es lo que busca la concepción romántica. Altman plantea, en este sentido, un discurso cerrado, que no admite fisuras: su historia de los géneros se formula como un terreno acotado, en el que no tienen cabida las impurezas de la historia del cine, de la historia del arte, de la Historia, en definitiva. Altman arma un ideario sólido y no permite que lo penetren los modelos que no se adecuan este. Sus géneros giran en torno a la industria, con lo cual excluye los experimentos genéricos que se producen en Europa y los posteriores trasvases formales entre el cine del viejo continente y el estadounidense. Apunta hacia la industria como marcador del compás genérico: los géneros arrancan como posiciones de lectura establecidas por el personal de los estudios, que adopta la función de crítico, en un ejercicio de crítica aplicada¹⁷. Se trata de una aproximación que contrasta con el discurso de Szondi, quien traza los cambios y mutaciones del drama moderno a través del análisis de las obras y sus autores, de Ibsen a Miller, y, por extensión, de sus rasgos narrativos y formales. Altman sostiene que los géneros cambian al ritmo de la industria; Szondi, en cambio, sitúa la figura del autor en el centro de las mutaciones formales de un género como el drama. Además, sostiene: «la identificación de la forma con el contenido también anula la oposición de lo que es temporal y de lo que es histórico dentro de la antigua relación y tiene como consecuencia la historización del concepto de forma y, a fin de cuentas, la historización de la misma poética de los géneros. La lírica, la épica y el drama pasan de ser categorías sistemáticas a ser categorías históricas.»¹⁸

Derrida pone en duda los límites, pero lo hace desde el reconocimiento de los mismos: «la objeción atrae a la ley y pone en relieve el hecho de que la subversión de *La locura de la luz* necesita la ley para

¹⁷ Véase ALTMAN, op. cit., pág. 72 y ss.

¹⁸ SZONDI: Op. cit. Pág. 8.

tener lugar»¹⁹. En cierta manera, estamos en el terreno de la dialéctica. Szondi necesita marcar las pautas del drama clásico para ahondar a continuación en las mutaciones y giros que se pueden apreciar en el drama moderno. La crítica se define como género y en el mismísimo momento en que lo hace dinamita a su vez las estructuras genéricas. La apuesta de Altman por el poder de la industria y su rol en la asignación de los géneros, etiquetas para las películas, contrasta con el papel de estos en un cine europeo exento de dichas estructuras. Una dialéctica que se inscribe por completo en la siguiente frase de Derrida: «todo es relato y nada lo es»²⁰; y que apunta a un territorio vasto, de límites frágiles, en el que lo impuro juega un rol capital, en el que la hibridación va más allá del guiño y en el que todo se funde: crítica y obra, forma y fondo. Ante este paisaje, la figura de Rivette surge como uno de los grandes cineastas románticos: un director que comenzó en la crítica y que ha mantenido esa vocación en su cine; que ha trasladado su discurso como crítico a preocupaciones a abordar en sus películas; que ha planteado ejercicios formales próximos al fragmento; que ha hecho de la hibridación genérica uno de sus argumentos, en continuo diálogo con el presente y con la historia del cine; que ha marcado los límites para luego desbordarlos.

1.3. Objetivos y metodología

El objetivo de este trabajo es establecer una relación entre la obra crítica y cinematográfica de Jacques Rivette. Para ello, se ha procurado estudiar determinados conceptos establecidos en el período romántico (reflexión, crítica, obra de arte, singularidad de la obra, género, ironía), una época decisiva en la gestación de una visión de la creación artística cuya vigencia se ha mantenido hasta actualidad. Basándose en estos conceptos, que fueron

¹⁹ DERRIDA: Op. cit. Pág. 240. [«The objection appeals to the law and calls to mind the fact that the subversion of *La folie du jour* needs the law in order to take place»].

²⁰ DERRIDA: Op. cit. Pág. 240. [«All is *récit*, nothing is»].

recogidos luego por Walter Benjamin en su ensayo *Le concepte de critique esthétique dans le romantisme allemand* y desarrollados también por otros autores, tales como Philipp Lacou-Labarthe, Jean Luc Nancy y, en parte, Jacques Derrida, así como en el texto de Oscar Wilde *El crítico como artista* —que no sigue necesariamente la línea romántica pero comparte aspectos con esta—, se trata de analizar las dos vertientes de la obra rivettiana. Se estudian algunos de los postulados esenciales de la labor crítica de Rivette, así como ciertos mecanismos inherentes a su obra cinematográfica (realidad-ficción, creación-reflexión, ley genérica-mezcla de géneros y emborronamiento de sus límites) y la presencia de las posturas críticas en su trabajo creativo.

De la crítica

«Si Hawks encarna el cine americano clásico en su mejor faceta, si ha dado a cada género sus letras de nobleza realizando por turno el mejor filme de gangsters (*Scarface*), el mejor filme de aviación (*Sólo los ángeles tienen alas*), el mejor filme de guerra (*Air Force*), el mejor western (*Río rojo*), finalmente las mejores comedias (*La fiera de mi niña*, *Bola de fuego*, *Me siento rejuvenecer*), es que él ha sabido siempre, en cada uno de los casos, elegir aquello que el género tiene de esencial y de grande, y confundir sus temas personales con aquellos que la tradición americana había profundizado y enriquecido lentamente»²¹. Jacques Rivette escribió estas líneas sobre la relación entre Howard Hawks y los géneros en 1955, en una crítica dedicada a *Land of Pharaohs* (Tierra de faraones, 1955). En tan sólo una frase, Rivette apunta y dispara sobre varias cuestiones: primero vincula mediante una coma los géneros cinematográficos y el cine clásico de Hollywood, que asentó las bases y los rasgos de los géneros; luego deja claro que si un director ha filmado los grandes hitos de los distintos géneros ese es Howard Hawks y para ello pone cuatro ejemplos que suponen a la vez la validación de los mismos, del filme de gangsters, de aviación, de guerra y de la comedia; finalmente subraya dos cualidades de Hawks, que conllevan asimismo distintas ramificaciones: su capacidad para sustraer la esencia de cada género y la de mantener intactas sus propias señas de

²¹ RIVETTE, Jacques: *Après Agesilas (La mise en scène)* . Cahiers du cinéma, n° 53. Diciembre, 1955. Pág. 41. [«Si Hawks incarne le cinéma américain classique dans ce qui s'est dégradé depuis en conventions, s'il a donné à chaque genre ses lettres de noblesse en réalisant tour à tour le meilleur film de gangsters (*Scarface*), le meilleur film d'aviation (*Seuls les anges ont des ailes*), le meilleur film de guerre (*Air Force*), le meilleur western (*La Rivière rouge*), enfin les meilleures comédies (*L'Impossible Mr. Bébé*, *Boule de feu*, *Monkey Business*) c'est qu'il a toujours su, dans chacun des cas, choisir ce que le genre a d'essentiel et de grand, et confondre ses thèmes personnels avec ceux que la tradition américaine avait déjà lentement approfondis et enrichis»].

identidad, es decir, la homogeneidad de su obra a pesar de la adaptación a las estructuras inherentes a los géneros, es decir, la huella del autor más allá del género e, incluso, y aunque ya no esté sobre el papel, la participación de dicho autor y su universo en el sustrato genérico. Al mismo tiempo, esta frase larga, llena de comas y con un punto que llega tras un derroche de conceptos, resume a la perfección el tono crítico de Rivette, de su escritura: el largo recorrido de la frase, como los planos y duraciones de sus películas; el ímpetu en sus declaraciones; la idea imperante de narración, de una escritura que está gestando algo, que avanza como una ficción; el gusto por la abstracción y la falta de necesidad de aferrarse al detalle y a lo concreto, a un plano, a una imagen o a una secuencia, pues, como Hawks con los géneros, Rivette desmenuza en la crítica aquello que resulta esencial de cada película, autor y, en definitiva, del cine.

2.1. Crítica de choque

«El escándalo no es designar a los culpables (l'*arrière-garde* de la “Qualité Française”)), escribe Hélène Frappat en relación a las labores como crítico de Jacques Rivette, «sino hacer del cine el lugar moderno donde aparece el pensamiento, utilizar la crítica como el arma que nos enseña a *mirar el pensamiento*, en una época donde –André Bazin, el primero, subrayado en su “crítica de la crítica”– la gran mayoría de los críticos de cine dudan aún demasiado a menudo a la hora de tomarse el séptimo arte en serio»²². Al tiempo que apuntalaba conceptos como el de puesta en escena e insistía en la vindicación de autores clásicos como Howard Hawks o Anthony Mann, Rivette asentaba las bases de una nueva crítica. Sus textos abordaban

²² FRAPPAT, HÉLÈNE: *Jacques Rivette, secret compris*. Cahiers du cinéma. Paris, 2001. Pág: 76. [«Le scandale n'est pas de désigner les coupables (l'*arrière-garde* de la Qualité Française), mais de faire du cinéma le lieu moderne où apparaît la pensée, d'utiliser la critique comme l'arme qui nous apprend à *regarder la pensée*, à une époque où –André Bazin, le premier, l'avait souligné dans sa critique de la critique—, la grande majorité des critiques de cinéma hésitent encore trop souvent à prendre le septième art au sérieux »].

cuestiones cinematográficas, pero también cuestiones de escritura, de enfoque, en definitiva, de la posición de la crítica respecto al cine. En cierta manera, proponía una nueva forma de ver y escribir el cine; una nueva función de la crítica que fuera más allá del gusto o la distinción entre un buen y un mal filme, que tuviese la base en el pensamiento, como apunta Frappat y como plantearon los románticos en su aproximación al papel de la crítica. En este sentido cita Benjamin a Novalis: «todo lo que se puede pensar piensa»²³; es decir, el mundo que podemos pensar es a la vez pensante. De ahí la importancia de la reflexión, del hecho de «reflexionar sobre» y por tanto de la crítica. Si todo lo que puede ser pensado piensa, también piensa el arte, el cine –y lo hace, por ejemplo, a través de la crítica. «En el sentido del romanticismo inicial, el centro de la reflexión es el arte, no el yo.»²⁴ Así, la crítica se convierte en la extensión de la obra, en el pensamiento del pensamiento, en la reflexión llevada hasta el infinito. He aquí la aportación de Friedrich Schlegel, que, contrariamente a Fichte, sitúa la reflexión del lado del pensamiento y no del yo, de manera que es el pensamiento y no el yo lo que se refleja a sí mismo; y de aquí la reivindicación romántica de la crítica, como canal para el pensamiento sobre el pensamiento, como forma de autorreflexión de la obra de arte.

Rivette analiza la obra cinematográfica planteando su texto como un relato. Este avanza de tal manera que va abriendo puertas, destapando capas hasta descubrir lo esencial sin necesidad de recurrir constantemente al detalle –con excepciones como el travelling de *Kapo* (Kapo, 1960) o la mano de *Beyond a Reasonable Doubt* (Más allá de la duda, 1956) que dio título a su crítica sobre el filme de Fritz Lang²⁵—. Pone sobre el papel la particularidad de una obra. «El principio central de la actividad crítica desde el romanticismo, esto es, la valoración de la obra por sus propios criterios

²³ BENJAMIN: *Le concepte...* Pág. 93. [«Tout ce qui est pensable pense lui-même»].

²⁴ BENJAMIN: *Le concepte...* Pág. 72. [« Au sens où l'entend le premier romantisme, le centre de la réflexion est l'art, non le Moi»].

²⁵ Rivette escribió sobre estas dos películas en sendas críticas tituladas *De l'abjection* y *La main*.

inmanentes, se estableció sobre la base de teorías románticas»²⁶; apunta Benjamin.

Rivette se sitúa por encima de la simple distinción entre un buen y un mal filme y va más allá del gusto, pues «el gusto sólo juzga negativamente»²⁷. En este sentido, sigue el postulado romántico de señalar la singularidad de cada obra, de pensar el cine por encima del gusto, por encima de la mera catalogación entre un buen filme y uno malo: «es más meritorio observar las reglas a las que obedece Esquilo; sin embargo, es aun más meritorio descubrir que Esquilo valía para que tuviéramos sus reglas en consideración [...] Rivette es más radical: la buena crítica no se contenta con separar las obras maestras y las obras mediocres, tarea subalterna que releva a menudo un mal criterio de la perfección»²⁸.

El Rivette crítico se sitúa en un terreno inhóspito: fuera del alcance de la crítica de tintes periodísticos y del discurso más académico. Lejos de «la ignorancia o el menosprecio de los intelectuales de cineclubs»²⁹, reivindica figuras de directores como Richard Brooks o Alfred Hitchcock, reformula la manera de entender el cine al establecer el concepto de puesta en escena y situarlo en el centro del arte cinematográfico; pero ante todo ofrece una escritura estrechamente vinculada al cine que admiraba. Es decir: Rivette es un crítico radical tanto por sus postulados y por su discurso como por la propuesta estética inherente a su escritura; una doble pirueta formal, que va de lo cinematográfico a lo literario. Nacido en Rouen, Rivette llegó a París en 1949 y enseguida se convirtió en uno de los habituales del ciné-club del Quartier Latin. Tras un paso por la revista *Gazette du cinéma*, empezó a

²⁶ BENJAMIN: *Le concepte...* Pág. 115. [«Le principe cardinal, depuis le romantisme, de toute activité critique —le jugement des oeuvres selon des critères immanents— a été acquis sur la base de théories romantiques»].

²⁷ BENJAMIN : *Le concepte...* Pág. 115-116. [«le gout, à lui seul, ne porte que des jugements négatifs»].

²⁸ FRAPPAT: Op. cit. Pág: 74. [«Il est méritoire d'observer les règles auxquelles obéit Eschyle; cependant, il est plus méritoire encore de découvrir qu'Eschyle valait que l'on prît ses règles en considération»].

²⁹ RIVETTE, Jacques: *Après Agesilas*. Cahiers du cinéma, nº 53. Diciembre, 1955. Pág. 41. [«à l'ignorance ou au mépris des intellectuels de cinéclubs»].

escribir en *Cahiers du cinéma*, formando parte de la banda de los cuatro junto a Godard, Truffaut y Rohmer, todos criados bajo el influjo de André Bazin. Era la época de la cinefilia compartida y del apogeo de las diferencias y polémicas entre ellos y la revista *Positif*, un periodo en el que se crea un fuerte vínculo entre la ciudad de París y los inicios como crítico de Rivette a través de paseos, encuentros, charlas y salas de cine: una idea que Claire Denis plasmó sutilmente en la pantalla en su documental para la serie *Cinéastes de notre temps*, en el que Rivette se sometía a una distendida entrevista con Serge Daney a lo largo de un paseo por los distintos rincones de París. Rivette hace un exhaustivo seguimiento de los entresijos de la *nouvelle vague*. Habla de su llegada a París, de su encuentro con Rohmer y Godard, rememora a un François Truffaut acicalado con una corbata para celebrar la proyección de *La Règle du jeu* (La regla del juego, 1939) y recuerda las disputas con «Positif» como una anécdota. Mientras, la cámara de Denis traza una panorámica hacia la ventana, que da a una plaza parisina, con árboles, bancos y una *boulangerie* en la esquina; luego no duda en filmar el bar desde fuera, consciente de que el paisaje, el París de las plazas, las panaderías y los bares no es un mero telón de fondo, sino la ciudad “activa”, que más adelante se convertiría en una de las protagonista de los filmes de Rivette.

«Mientras la formación inicial de Rivette puede situarse sin duda en cierto grado en el catolicismo existencial y el ilusionismo que recae en las raíces de la escritura crítica de André Bazin [...] hay pocas dudas de que el desarrollo de Rivette, como el de Godard, ha procedido en oposición a varias nociones asociadas con Bazin»³⁰. Una de estas nociones a las que se refiere Rosenbaum en su introducción a la edición inglesa de algunas de las entrevistas y textos críticos de Rivette es la que cierra justamente el capítulo

³⁰ ROSENBAUM, Jonathan: Rivette. Texts and Interviews. British Film Institute. Londres, 1977. Pág. 2. [«While Rivette's initial formalisation must undoubtedly be situated to a certain degree within existential Catholicism and illusionism that lies at the roots of André Bazin's critical writing [...] there is little question that Rivette's development, like Godard's, has largely proceeded in opposition to various notions associated with Bazin»].

de *Cinéastes de notre temps* de Daney y Denis: la férrea convicción, por parte de Rivette, de que el cine no puede considerarse un lenguaje —¿acaso la literatura es un lenguaje? ¿o la pintura?—. En 1945, Bazin escribía un texto afirmando todo lo contrario: «el cine es un lenguaje»³¹. Diez años después, Rivette respondía: «por mucho que disguste a los pedantes, decididamente el cine no es un lenguaje.»³² Rivette contradecía así el discurso de Bazin. Y viceversa: en 1957 este último publicaba un artículo titulado *La politique des auteurs* que ponía en duda los postulados de, entre otros, Rivette sobre algunos de los directores del Hollywood clásico: «no debemos olvidar que Rivette sugirió que debemos admirar a Hawks: “la evidencia en la pantalla es la prueba del genio de Hawks: sólo hace falta ver *Me siento rejuvenecer* para saber que es una película brillante. Sin embargo, algunas personas se niegan a admitirlo; rechazan ser satisfechos por las pruebas. No puede haber otra razón por la que no lo reconozcan...” Pueden ver el peligro: un culto estético a la personalidad.»³³ Se trata de una crítica fuerte, con una clara alusión a determinada política, la estalinista, cuyo culto a la personalidad había sido denunciada un año antes por Khrushov en el 20º congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética. Y he aquí también una de las razones por las que Rivette consideraba la polémica con *Positif* una mera rencilla: porque en aquella época y, sobre todo, en las páginas de *Cahiers du cinéma* se gestaban ya discusiones de mayor envergadura, de las que surgió, en parte, su posición crítica. Así, la figura de Rivette —«un solitario, un Clint Eastwood», según lo define el actor Pierre Clémenti en el documental de Denis— se fragua desde la oposición, desde la defensa a ultranza de su discurso, desde el choque directo; una postura, la de la contundencia en la declaración, de la reafirmación de los postulados propios, que entronca con el cine que él mismo defendió desde la crítica, un

³¹ BAZIN, André: *Qu'est ce que le cinéma?*. Les Éditions du Cerf. París, 1990. Pág. 17.

³² RIVETTE, Jacques: *L'âge des metteurs en scène*. Cahiers du cinéma, nº 31. París, enero 1954. Pág. 45-48.

³³ BAZIN, André: *De la politique des auteurs*. Cahiers du cinéma, nº70. París, abril 1957. Pág. 2-11.

cine representado por la homogeneidad y la coherencia en la obra de autores como Hawks con independencia de su paso por distintos géneros o por la visceral puesta en escena de los directores pertenecientes a la generación de la violencia, desde Anthony Mann a Nicholas Ray.

2.2. La era de la puesta en escena

«La humildad y la limpieza de corazón son esenciales para el pleno ejercicio de la función crítica. Las teorías, las ideas preconcebidas carecen de todo valor. Se trata de juzgar una obra: no hay más remedio que abordarla directamente sin preámbulos ni mediadores. La mejor —la única— puerta de acceso para ello es la puesta en escena.»³⁴

2.2.1. La puesta en escena

No fue ni antes ni después, sino que las dos cosas se dieron a la vez: el concepto de puesta en escena surgió al mismo tiempo que la crítica cinematográfica se planteaba sus propias cuestiones en torno a la escritura. En cierta manera, ambas inquietudes —una estrictamente cinematográfica aunque vehiculada a través del discurso crítico y la otra eminentemente literaria— aparecieron a partir del eterno debate entre la forma y el fondo. En el corazón de esta polémica, dispuesta una vez más como un choque, como una reyerta, Rivette adoptó una postura radical y llevó su discurso hacia un terreno inexplorado. Godard afirmaba: «en aquella época, se hablaba del tema de la película cuando la película “trataba” un tema. Nosotros llegamos con la idea de “puesta en escena”, aportada por Rivette, expresión que venía del teatro y que él impuso al cine»³⁵. Rivette impuso el término al cine y luego fue construyendo en torno a él. A lo largo de su

³⁴ GUARNER, José Luis: *Las gafas de Parménides*, en: *Autorretrato del cronista*. Anagrama. Barcelona, 1994. Pág. 65.

³⁵ FRAPPAT: Op. cit. Pág: 72. [«À l'époque, on parlait du sujet du film quand le film “traitait” un sujet. Nous, on est arrivés avec l'idée de “mise en scène”, apporté par Rivette, expression venue du théâtre qu'il a imposé au cinéma»].

recorrido como crítico Rivette va cargando su discurso, dándole vueltas a las mismas ideas, ampliándolas o profundizando en ellas, que son los cimientos de su obra crítica.

José Luis Guarner fue quien recogió de manera más diáfana —partiendo en parte de los postulados de Rivette—, el concepto de puesta en escena y lo convirtió en el eje sobre el que debía girar la función crítica. En su texto *Las gafas de Parménides*, Guarner analizó el término acuñado por Rivette, de quien cita uno de sus textos. Primero se cuestionó qué es la puesta en escena y convino en aclarar que esta va más allá del debate en torno al contenido y la forma. Se trata de «la manera en la que el autor dispone la realidad ante su cámara»³⁶. Luego aclaró por qué la puesta en escena resulta tan importante desde un punto de vista crítico. Porque es a través de la puesta en escena que el autor presenta, muestra, manifiesta, su pensamiento. Para ello, pone como ejemplo una secuencia de *Cazador de forajidos* de Anthony Mann «en que Henry Fonda fumiga la cueva donde se refugian los asesinos del viejo doctor, les obliga a salir y les captura. Esta serie de acciones es efectuada por Fonda con naturalidad, la eficacia, la economía de movimientos del campesino que tala el árbol o recoge su cosecha. Naturalidad, eficacia, economía que sólo se alcanza si se ha efectuado una acción *muchas veces*. Todo se centra en la cotidianeidad del esfuerzo humano, *desde el punto de vista exclusivo de Anthony Mann*. Un John Ford se hubiera interesado más por el significado épico de este episodio, o un Nicholas Ray sobre la motivación de esta violencia, por lo cual hubiera puesto en escena esta secuencia de un modo completamente distinto.» La explicación no puede resultar más reveladora. Al final de este fragmento, Guarner se refiere al “modo”, a la manera, a la forma; de aquí a la puesta en escena, que va de lo formal hasta el “punto de vista” del autor. La puesta en escena es justamente la unión entre estos dos puntos, entre lo material y lo intangible.

³⁶ GUARNER: Op. cit. Pág. 65.

En resumen: «descubrir el modo peculiar como un cineasta dispone la realidad ante su cámara, procura hacerla sensible al espectador, le confiere un significado, es esencial para la plena comprensión de su pensamiento [en este punto, Guarner aclara en una nota que se refiere a los «verdaderos creadores», a los «poetas»]. La técnica no es más que la lógica consecuencia de la puesta en escena, como ésta lo es del pensamiento del autor».³⁷ Esta última parte resulta imprescindible, tanto para comprender el concepto de puesta en escena como para entender el discurso crítico de Rivette: la lógica que se establece va de lo más visible, lo más estético, lo más tangible y formal –la técnica– a la puesta en escena –cómo esta técnica está al servicio de una mirada, la del autor–y, finalmente, a lo invisible e intangible: el pensamiento.

2.2.2. La forma

«Por su deliberado rechazo de la naturaleza como ideal de belleza, así como del método imitativo del pintor corriente, el arte decorativo no sólo prepara al alma para la recepción de la obra verdaderamente imaginativa, sino que desarrolla en ella ese sentido de la forma que constituye el fundamento tanto del logro creativo como del crítico. Pues el auténtico artista es el que procede no desde el sentimiento a la forma, sino desde la forma al pensamiento y a la pasión. No empieza por concebir una idea, y luego se dice a sí mismo “pondré mi idea en un complejo metro de catorce versos”, sino que, advirtiendo la belleza formal del soneto, concibe ciertas pautas musicales y métodos de rima, y la mera forma siguiere lo que ha de incluirse para hacerla intelectual y emotivamente completa.»³⁸ Wilde, el gran defensor de lo estético como eje de la obra de arte, sitúa evidentemente la forma como principio de la creación y también como origen del pensamiento. Apela a la belleza formal del soneto, la rima, la musicalidad. Su libro *El crítico como artista* pone de manifiesto esa misma idea: un

³⁷ GUARNER: Op. cit. Pág. 65.

³⁸ WILDE: Op. cit. Pág. 239.

ensayo que sobresale por su forma de diálogo entre dos personajes. Sin embargo, no se trata de un mero formalismo, pues la forma del libro, el “modo” en que está escrito, corresponde al pensamiento último del autor tal y como lo expone en el contenido del texto: la crítica, el análisis, también debe ser arte y también debe mostrar una preocupación por lo formal.

Rivette, por su parte, escribió: «pero ¿qué era la técnica del fresco para Miguel Ángel, la de la fuga para Bach, sino fundamentalmente, la pregunta provocadora que impone la respuesta y la invención (y paso por alto los múltiples desafíos, de oficio o de arquitectura, tan sutiles a menudo como para poder parecer pueriles, que cualquier artista se impone a sí mismo en el secreto de su trabajo y que siempre deberán ser ignorados por el público)?: sí, éste es, indudablemente, el elemento fundamental del arte; “el estudio de la belleza es un duelo.»³⁹ Wilde se refiere a la forma del soneto, Rivette a la del fresco; Wilde a la métrica, Rivette a la fuga en un artículo sobre otro elemento estrictamente cinematográfico: el cinemascope, que le sirve de punto de inicio para uno de sus textos capitales en torno al concepto de la puesta en escena. En su artículo titulado *L'Âge des metteurs en scène*, Rivette se refiere a la amplitud que aporta esta nueva pantalla y la reivindica en relación por ejemplo a la profundidad, «en la que una mirada deformante impone a los protagonistas un más y un menos a menudo arbitrarios, dominados por la desproporción, la desmedida»⁴⁰. El ancho que ofrece el cinemascope se antoja necesario para Rivette y se convierte en motivo para su idea de la puesta en escena. Sobre el cuadro, sobre su ancho, sobre el lienzo plano, sobre la escena, se mueven las figuras; sobre la pantalla “dispone el autor la realidad”.

³⁹ RIVETTE: *L'Âge des metteurs en scène*. Pág. 45-48.

⁴⁰ RIVETTE: *L'Âge des metteurs en scène*. Pág. 45-48.

2.2.3. La responsabilidad moral

Rivette, que no vive y no escribe en tiempos de Wilde, sino en la segunda mitad del siglo XX y, más concretamente, en la época de la posguerra y del existencialismo, da un paso más allá de lo estético. Amante de una crítica con mordiente, que no teme la confrontación, se adentra todavía más en el debate en torno a la forma y el fondo y lo zanja de la siguiente manera en su crítica sobre el filme *Kapo* de Gillo Pontecorvo titulada *De l'abjection*⁴¹: « Desde hace algunos meses nos están calentando la cabeza con los falsos problemas de la forma y del fondo, del realismo y de la magia, del guión y de la “puesta en escena”, del actor libre o dominado y otras pamplinas. Digamos que podría ser que todos los temas nacen libres y en igualdad de derechos. Lo que cuenta es el tono, o el acento, el matiz, no importa cómo lo llamemos: es decir, el punto de vista de un individuo, el autor, un mal necesario, y la actitud que toma dicho individuo con respecto a lo que rueda, y en consecuencia con el mundo y con todas las cosas»⁴². Para Rivette se impone la singularidad, el punto de vista —único— del individuo. En *De l'abjection* sitúa sobre las espaldas de éste la responsabilidad moral.

Rivette se centra en una única secuencia, en la que una mujer de un campo de concentración se suicida arrojándose a una alambrada. A partir de esta escena, Rivette se cuestiona la responsabilidad del cineasta que se aproxima a un tema como la muerte mediante un movimiento de cámara que subraya el momento, pues «es “por el ejercicio cotidiano de su poder que el cineasta afirma más rigurosamente su pensamiento, y el más profundo se confunde con la puesta en obra de los elementos aparentemente más exteriores, más formales”»⁴³. Guarnier establecía la siguiente lógica: la

⁴¹ *De l'abjection* es la crítica que cita Guarnier en *Las gafas de Parménides*. Los dos textos comparten muchos puntos en común, sobre todo, en torno al punto de vista del individuo, del autor.

⁴² RIVETTE, Jacques: *De l'abjection*. Cahiers du cinéma, nº120. París, octubre, 1961. Pág. 54.

⁴³ FRAPPAT, Hélène: Op. cit. . Pág: 76-77. [«c'est par l'exercice quotidien de son pouvoir que le cinéaste affirme le plus rigoureusement sa pensée, et la plus profonde s'y confond avec la mise en œuvre des éléments apparemment les plus extérieurs, les plus formels»].

forma es consecuencia de la puesta en escena, y esta lo es a su vez del pensamiento (de un individuo). Así, del travelling hacia delante de Pontecorvo (lo formal) se desprende su moral (su posición, como individuo frente a una situación como la muerte), a través de su puesta en escena. Guarner se refiere también a la «célebre –y poco comprendida– frase de Jean-Luc Godard: “los travellings son una cuestión moral”», presente también en el texto de Rivette: «¿hasta cuándo habrá que repetir que toda estética implica una metafísica?»⁴⁴. Es decir, ya no se permite la estética por la estética, lo que según Guarner da pie al mero formalismo. En pleno siglo XX, la forma debe ser una cuestión también moral. Este peso, esta responsabilidad, recae, forzosamente, en aquel que “dispone su mirada hacia la realidad”.

2.2.4. El tono en la crítica

La misma idea del tono expuesta en la crítica de Rivette sobre *Kapo* resulta aplicable a un marco literario, al marco de la crítica, por ejemplo: un tono en la escritura, algo que no es ni forma ni fondo, sino que responde al término enfoque. Es decir, algo que va más allá del “tema” de la obra y se desprende de la perspectiva de su autor, ya sea cineasta o crítico. Sin duda, en el debate en torno a la forma y el fondo, saldada a favor de lo que Rivette llama “el tono”, lo que sobresale, lo que queda, es la figura del autor, la voz única, “el mal menor”, quien crea la obra. Frappat describe con precisión el significado de “tono” cuando se refiere al carácter estético de la escritura de Rivette y a su relación con el cine de los autores que él mismo defendía: «la importancia del estilo, eso que Rivette llama *el tono*: una (verdadera) película se reconoce cuando ha sabido encontrar el “tono justo”, tono adaptado al problema (estético) que busca resolver. A la vez, una (verdadera) crítica se reconoce por su estilo, arte del matiz, llamado también de la *modulación*. Como en el caso de los cuatro cineastas americanos pioneros de la edad de los autores (Nicholas Ray, Richard Brooks, Anthony

⁴⁴ GUARNER: Op. cit. Pág. 68.

Mann, Robert Aldrich), el estilo del Rivette crítico se reconoce por dos virtudes: violencia cortante del tono, ese “signo exterior de ruptura” común a todos los revolucionarios, y pausa reflexiva de la meditación, ese tiempo de *vacaciones* en el que la violencia se pone al servicio de un pensamiento, y luego, a un ritmo menos fulgurante, esa marcha imprevisible y sinuosa que llamamos duración. Se puede decir del estilo de los artículos críticos de Rivette lo mismo que él mismo escribió en 1955 sobre Ray, Mann, Aldrich y Brooks: la violencia es entonces justificada por la meditación, una y otra tan sutilmente ligadas que sería imposible desunirlas sin destruir el propio alma del filme.»⁴⁵ En cierta manera, Rivette traslada a la escritura la cuestión de la puesta en escena. Es decir, establece un vínculo entre su escritura y su pensamiento crítico.

En este sentido, la crítica de Rivette en torno a *Kapo* resulta paradigmática. Por un lado, porque asienta una de las bases más sólidas de su discurso crítico —que continuaría cultivando cuando pasó a situarse detrás de la cámara—: la puesta en escena, la figura del autor y, con ella, la responsabilidad (moral) de este. Por otro, por el propio “tono” de su escritura. Su disertación sobre el travelling que Pontecorvo realiza en *Kapo* se ha convertido en uno de los cánones a seguir cuando se aborda la cuestión de la moral en el cine. Rivette se muestra implacable, obliga al cineasta a tomar partido, a responsabilizarse de su puesta en escena, a cuestionarse la *decisión* de realizar un travelling que subraya y pone el dedo

⁴⁵ FRAPPAT: Op. cit.. Pág. 74. [«Importance du style, ce que Rivette nomme le ton: un (véritable) film se reconnaît à ce qu'il a su trouver “le ton juste”, ton adapté au problème (esthétique) qu'il cherche à résoudre. De même, une (véritable) critique se reconnaît à son style, art de la nuance, autrement dit de la *modulation*. Comme les quatre cinéastes américains, pionniers de l'âge des auteurs (Nicholas Ray, Richard Brooks, Anthony Mann, Robert Aldrich), le style de Rivette critique se reconnaît à deux vertus: violence tranchante du ton, ce “signe extérieur de rupture” commun à tous les révolutionnaires, et pause réflexive de la méditation, ce temps de vacance où la violence se met au service d'une pensée, et suit, à un rythme moins fulgurant, ce cheminement imprévisible et sinueux qu'on appelle la durée. On peut dire du style des articles critiques de Rivette ce que lui-même écrit en 1955 de Ray, Mann, Aldrich et Brooks: “la violence est alors justifiée par la méditation, l'une et l'autre si subtilement liées qu'il serait impossible de les disjoindre sans anéantir l'âme même du film»].

en la llaga en una situación tan extrema en sí misma como la muerte. En cierta manera, la decisión de Pontecorvo se sitúa en las antípodas de la de uno de los maestros de la ficción, Alfred Hitchcock, quien, ante el encargo de montar un documental con el material de la llegada de las tropas aliadas a los campos de concentración, resolvió dejar el material en bruto, sin las mellas del montaje. La *decisión* de Pontecorvo resulta una cuestión estrictamente de puesta en escena. Más allá de sus postulados, el texto de Rivette sobresale por su contundencia, por la capacidad de aglutinar ideas en poco espacio y, sobre todo, por la forma mediante la que aborda el sujeto de su crítica. Cuando Rivette escribe «aquel que decide, en ese momento, hacer un travelling de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio»⁴⁶, no sólo está disponiendo una serie de ideas —“aquel que decide”, en referencia a la responsabilidad del director; “el contrapicado”, un elemento formal; y “el desprecio”, como respuesta y conclusión a lo amoral de la escena— sino que también está imprimiendo un tono a su escritura: en este caso, la contundencia; o la violencia, en palabras de Frappat.

A la vez que aborda el concepto de puesta en escena, Rivette está marcando su posición respecto a la crítica. Guarner escribió su texto sobre dicho término con motivo de un número de la revista *Film Ideal* en torno a la crítica cinematográfica. En el ecuador del texto, señaló que «el cine es una disciplina estética que puede y debe ser estudiada con el mismo rigor y la misma profundidad que sus colegas tradicionales»⁴⁷. A la vez que Rivette y Guarner realzaban el cine como arte —al pensar sobre algunos conceptos que ya habían sido debatidos con motivo de otras disciplinas—, estaban gestando una nueva crítica cinematográfica, que va más allá del gusto: la del análisis y la reflexión.

⁴⁶ RIVETTE: *De l'abjection*. Pág. 54.

⁴⁷ GUARNER: Op. cit. Pág. 69.

2.3. Genio de géneros

Entre 1901 y 1902 Gustav Mahler compone su Sinfonía número 5, que, pese a su nombre, descompone la forma clásica de la sinfonía. Desaparece, por ejemplo, la tonalidad básica que caracteriza a las obras sinfónicas mozartianas o beethovenianas. «Comienza la Quinta Sinfonía en Do sostenido menor, pero las diversas modulaciones con que Mahler trata los temas impiden hablar de una tonalidad específica.»⁴⁸ De alguna manera, desfigura el concepto tradicional de la sinfonía desde dentro, ampliando sus posibilidades hasta límites insospechados e introduciendo elementos nuevos. «Es posible que la complejidad dramática de las postrimerías del siglo XIX en la vieja Austria no haya encontrado en la obra de toda una vida una expresión tan completa como en la de Gustav Mahler, con todas sus raíces, sus arterias y sus rechazos. Su música, bifronte como el rostro de Jano, surge de los límites, de la crisis sonora. Él es un compilador, un conservador y un destructor. A la sombra de Wagner, en el aura de la sublimidad de Bruckner, él es quien vuelve a afanarse en la historia de la música por alcanzar una gran expresividad. Y él la entremezcla, como en un collage, con todos los posibles sonidos trivales de su tiempo, con marchas, músicas de danza, con música popular, con cencerros y cascabeles, con carracas y golpes de martillo. El judío converso trata de ser el último místico a los ojos del mundo cristiano. Y en la confrontación de su patrimonio músico-cultural, de las “músicas urbanas”, de las melodías del cantor de sinagoga, de las tristes tonadas de clarinete, articula de manera profética el holocausto del siglo XX. Ninguna expresión musical le es extraña, todo es rastreado, localizado, citado, utilizado, presentado, construido, ofrecido, para que luego resulte aniquilado bajo la risa burlona y los gritos del dolor, hasta que sólo queda la melodía desnuda de un violín,

⁴⁸ PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis: “La obra sinfónica de Gustav Mahler”, en: *Gustav Mahler. Integral de las sinfonías*, Fundación Caja de Madrid, Madrid, 1991. Pág. 100.

tocado por un músico cansado y olvidado en una casa pasto en llamas. La música de Mahler, espejo insondable para el siglo XX, lleno de símbolos y signos del pasado. Cuanto más intensa es la mirada en el espejo, con mayor nitidez hablan los signos».⁴⁹ Mahler borra o difumina las estructuras musicales y rompe por completo con los moldes clásicos de la sinfonía en una época en que la novela pasaba por el mismo proceso de descomposición. En cierta manera, Mahler prefigura el popurrí genérico y la diversidad de estilos, algo que entendió muy bien el pianista Uri Caine, encargado de adaptar la música de Mahler en la edición que incluye el texto citado. Esto se intuirá en el cine durante un largo tiempo. «Con marchas, músicas de danza, con música popular, con cencerros y cascabeles, con carracas y golpes de martillo», dice el texto, sumando a los géneros musicales la galería de instrumentos que utilizaba el compositor austriaco. Hay algo hermoso en la idea que propone Mahler, y es que el trasvase genérico no se limita a la amplitud de las tonalidades y del material melódico, sino que implica también formas y estructuras, así como diversidad de tiempos y de instrumentos. En este sentido, la variedad instrumental que propone Mahler apunta hacia otros artes, como el cinematográfico, y sugiere la necesidad de entender que los géneros, como los estilos musicales, no pasan sólo por el argumento (las notas en la partitura), sino por la puesta en escena, por los instrumentos y las formas que lo componen.

De todos los textos de Rivette en su etapa de crítico, los dos que ahondaron con mayor vehemencia en los géneros fueron sendos artículos sobre Howard Hawks. Uno, sobre *Land of Pharaohs*; el otro, *Génie de Howard Hawks*, en torno a su obra en general. Por la capacidad de Hawks de adaptarse a todos los géneros, de tocarlos todos por igual pero manteniendo sus señas de identidad, este resulta el autor paradigmático para Rivette a la hora de abordar la cuestión. Sus textos sobre Hawks así lo

⁴⁹ WINTER, Franz: Texto introductorio al CD *Urlicht / Primal Light* de Gustav Mahler y Uri Caine. Winter & Winter. Munich, 1997.

demuestran. Rivette parte de Hawks y es a través de la obra de este que se desprende su discurso en torno a los géneros: por un lado la aceptación de los mismos, el reconocimiento de su existencia, y por el otro su concepción como estructuras franqueables, que permiten el flujo de unas a otras y cuya riqueza reside justamente ahí: en el trasvase. Rivette no se plantea qué son los géneros y, en cierta manera los reconoce tal y como los plantea Rick Altman, como estructuras dispuestas por los estudios. Para Rivette, defensor a ultranza de la figura del autor –que no es lo mismo que el realizador⁵⁰—, es el autor el que desempeña el rol fundamental, es la singularidad de su obra lo que importa. En este sentido, hace falta precisar el concepto que Rivette tiene del autor, que «se borra detrás de la película: un *metteur en scène* no tiene nunca nada que decir, es la película la que habla»⁵¹, conviene Hélène Frappat en su libro sobre Rivette. Una idea eminentemente rivettiana: el autor aparece aquí como un fantasma, resulta invisible. En este sentido, Rivette no niega la “existencia” del autor, sino que lo convierte en un espectro tras la obra. Lo que importa son las huellas, no la persona; el autor es su obra.

Es decir, lo que para Altman se reduce al campo de acción de los estudios, en Rivette se convierte en una cuestión de autoría. Rivette no niega la importancia de los estudios a la hora de plantear una serie de etiquetas y rasgos comunes que forman el espectro genérico, pero, de una manera u otra, no le interesa esta concepción de los géneros, sino lo que cada autor hace con ellos. Los géneros, para Rivette, se convierten en el marco ideal para versar en torno a la política de los autores: en el Hollywood clásico, con una estructura de estudios que impulsa distintos géneros cinematográficos que ofrecen una serie de rasgos comunes, que se repiten y que pueden resultar reconocibles para el espectador, directores como Nicholas Ray, Fritz Lang o Howard Hawks imprimen su marca sobre esta

⁵⁰ La misma distinción, aunque con palabras distintas, hace Guarner: entre el poeta y el narrador.

⁵¹ FRAPPAT: Op. cit. Pág. 184. [«L'auteur s'efface derrière le film: un metteur en scène n'a jamais rien à dire, c'est "le film" qui parle»].

estructura cerrada, convierten los límites en maleables, ya sea desafiando las leyes inherentes en cada género, dándole la vuelta a los motivos formales y narrativos o justamente al contrario: siendo ellos quienes definen e instauran dichos rasgos. Para Rivette «existen dos Hollywood, el de las cifras y el de los individuos»⁵² y es evidentemente ese segundo Hollywood, el de los individuos, el que le interesa, el objeto y la inspiración de su obra crítica. «*Cahiers du cinéma* ha rechazado siempre ver el cine americano como un sistema económico y técnico, como una fábrica de sueños, hasta llegar incluso a descifrar en él los signos mitológicos de lo contemporáneo», señala Antoine de Baecque en una compilación de textos en torno a la cinefilia francesa y su gusto por Hollywood que se inició con algunos de los componentes de la *nouvelle vague*. «Ninguno de los “jóvenes turcos” de *Cahiers du cinéma* viajó a los estudios hollywoodienses en el curso de los años cincuenta. Las películas americanas forman más bien una estética, con su panteón (clasificaciones, listas de elegidos y de reprobados) y su modelo formal (la puesta en escena [...]), a manera de firma personal que somete al terreno y a la medida íntimos de cada autor una materia que es en sí misma colectiva y más anónima (los géneros, los actores, los decorados que pertenecen al conjunto del sistema hollywoodiense)»⁵³. Una vez más, se trata del Hollywood de los individuos, de los autores, en definitiva. Y en esta querencia por lo individual vuelve a aparecer la insistencia romántica en la singularidad.

La idea es la siguiente: en un marco, el de Hollywood, el de los géneros aparentemente impuestos por los estudios, el autor se deshace del marcaje de los límites para crear una obra homogénea, para desarrollar sus temas y sus formas. En este punto es donde la figura de Hawks, aquel que

⁵² RIVETTE: *Notes sur une révolution*. Cahiers du cinéma, nº54. París, número especial, navidad 1955. Pág. 17. [«y a-t-il deux Hollywood, celle des chiffres, celle des individus»].

⁵³ DE BAECQUE, Antoine: *El gusto por América*, en *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*. Paidós. Barcelona, 2004. Pág. 140.

«ha dado a cada género sus letras de nobleza»⁵⁴, aparece con fuerza: por su capacidad de aproximarse a la esencia de cada género a la vez que mantener vivas sus señas de identidad más allá del marco genérico de una película.

«Películas dramáticas y comedias comparten igualmente su obra: ambivalencia notable, pero más notable todavía la frecuente fusión de los dos elementos que parecen afirmarse en lugar de molestarse y perjudicarse, y se enriquecen recíprocamente. La comedia no está nunca ausente de las intrigas más dramáticas; lejos de comprometer el sentimiento trágico, se preocupa por que no caiga en el confort de la fatalidad, manteniéndola en un equilibrio peligroso, una provocadora incertidumbre que acrecienta sus poderes. Sus tartamudeos no sirven para evitarle la muerte al secretario de *Scarface, el terror del hampa*; la sonrisa que suscita casi todo a lo largo de su proyección *El sueño eterno* es inseparable del sentimiento de peligro; el paroxismo final de *Río Rojo*, en el que el espectador no puede ya contener el fracaso de sus sentimientos y se interroga por quién debe tomar partido, y si debe reír o tener miedo, resume un temblor pánico de todos los nervios, una embriaguez de vértigo en la cuerda tensa en la que el pie se tambalea sin deslizarse todavía, sensaciones tan insoportables como los desenlaces de ciertos sueños.»⁵⁵ En este sentido, para Rivette, Hawks resulta un director paradigmático en la cuestión de la hibridación genérica, especialmente en su uso de la comedia, que se cuele, transpira, en películas que no se inscriben única o estrictamente a dicho género. En su texto sobre *Land of Pharaohs*, Rivette va aun más lejos: «¿Cómo escapa Hawks de las trampas del estilo De Mille? Tomando otra decisión tomada: la del estilo western; los amateurs no dejarán de sorprenderse por las múltiples analogías que ligan esta película a *Río rojo*: la silueta de John Wayne viene de lejos para

⁵⁴ RIVETTE: *Après Agésiles* . Pág. 41. [« s'il a donné a chaque genre ses lettres de noblesse»].

⁵⁵ RIVETTE: *Génie de Howard Hawks* . Cahiers du cinéma, nº23. París, mayo 1953. Pág. 16.

superponerse a la imagen del faraón»⁵⁶. Es en el propio corazón del Hollywood clásico donde los géneros muestran por primera vez su impureza, como bien señala Rick Altman en su libro: «estamos habituados a leer que el clasicismo de Hollywood fue un período de producción netamente genérica [sin embargo] la época dorada de Hollywood fue un período de intensa mezcla de géneros»⁵⁷. En cierta manera, estamos en el punto exacto que describe Derrida con motivo de *La locura de la luz* de Maurice Blanchot: sólo si hay ley puede anidar la locura; así, en el marco cerrado de Hollywood, con sus normas y las imposiciones genéricas de los estudios, puede y debe darse lo impuro; sólo las fronteras traspasadas por los autores del Hollywood clásico, la fragilidad de los géneros en un marco de pureza aparente, la ruptura constante dentro de un territorio con ley, pueden llevar a la descomposición del relato que eclosionaría en la modernidad.

⁵⁶ RIVETTE: *Après Agésilas*. Pág. 41. [«Comment Hawks échappe-t-il alors aux pièges du style De Mille? En prenant un autre parti pris: celui du style western; et les amateurs ne manqueront pas d'être frappés par les multiples analogies qui relient ce film à *La Rivière Rouge*: la silhouette de John Wayne vient tout du long se surimpressionner à l'image du Paraon»].

⁵⁷ ALTMAN: Op. cit. Pág. 195.

Las dos orillas del barco

En la obra cinematográfica de Jacques Rivette es recurrente la presencia de la duplicidad, de dos mundos diferentes, de dos realidades. En *Céline et Julie vont en bateau* (Los locos viajes de Céline y Julie, 1973-1974), por ejemplo, dos mujeres que son, de hecho, la una doble de la otra descubren y presencian, repetidamente, una intrigante trama que está teniendo lugar en una casa: una niña que muere, un asesino que permanece sin identificar. Las dos mujeres, Céline y Julie, acceden al edificio –en un viaje alucinado después de tomar primero unas pastillas y luego una pócima mágica– y observan los acontecimientos, dispersos como piezas de un rompecabezas. Ellas se convierten en un personaje de la trama –la criada– y se codean con las otras figuras de esta intriga de tintes detectivescos: dos mujeres –una rubia y otra morena– que se pelean por el padre de la niña. El puente entre estos dos mundos, entre el apartamento de Julie y la mansión, se crea mediante un plano contra plano. En este sentido, la imagen de Juliet Berto y Dominique Labourier –las dos actrices, que encarnan a Céline y Julie respectivamente– comentando lo que están viendo –viviendo– resulta reveladora. Rivette las filma en un plano frontal, mientras ellas miran como espectadoras de una película proyectada en su salón. Con tan sólo un contraplano –y con la mediación de unas pastillas azul y rojo que toman antes de cada *trip*–, las dos protagonistas entran en la ficción, en el filme de intriga que tiene lugar en la misteriosa mansión.

Al referirse a la obra de Rivette en *La imagen-tiempo*, Gilles Deleuze habla de una posición entre «bastidores». Estos son, por así decirlo, la línea fronteriza entre un espacio que es todavía de la “vida” y un espacio que pertenece ya a la “ficción” teatral, el escenario. Deleuze escribe: «*Céline et Julie vont en bateau*, después del paseo-persecución de la joven doble, nos hace asistir al puro espectáculo de su fantasía, chiquilla de vida

amenazada en una novela familiar. El propio doble, o más bien la doble, asiste a esa novela a través de los caramelos mágicos; después, gracias a la poción alquímica, se introduce en un espectáculo que ya no tiene espectador sino únicamente bastidores, para salvar finalmente a la niña de su destino sellado, con la barca llevándola a la lejanía: no hay cuento de hadas más alegre.»⁵⁸ He aquí uno de los grandes momentos mágicos del cine. A través del plano de las dos protagonistas –planteado como un cuadro colorista y alegre, en el que sobre el fondo azul de la pared el gesto de las dos actrices resulta a menudo risueño—, Rivette se adentra en lo desconocido, en un agujero negro donde se gesta la ficción fuera del alcance de las leyes del espacio y del tiempo. En *Céline et Julie vont en bateau* deja de existir la separación entre lo real y lo ficticio, ya no hay diferencias sino únicamente los bastidores (espacio entre espacios) a los que alude Deleuze.

3.1. El otro lado del espejo

3.1.1. Vida y teatro

La escena inaugural de *Opening Night* (1978) de John Cassavetes arranca abruptamente, en medio de una conversación entre bambalinas de la actriz principal interpretada por Gena Rowlands. Desde ese momento, la película discurrirá por igual entre el escenario –los ensayos de una comedia— y el drama que tiene lugar en la vida de una estrella teatral que ha visto como una fan moría atropellada por un coche tras abordarla para cazar un autógrafo. La secuencia del accidente, que años más tarde sería homenajeada por Pedro Almodóvar en *Todo sobre mi madre*, suma una nueva duplicidad a la de la comunión entre la vida y el teatro: un puente entre el mundo de los vivos y los muertos, plasmado en los encuentros entre el personaje de Rowlands y el espectro de la chica atropellada que se inician con el plano de las manos de ambas, una al lado de la otra, juntándose en la

⁵⁸ DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo*. Paidós. Barcelona, 2001. Pág: 23.

misma imagen. Cassavetes filma estas secuencias con mucha luz y en un ambiente emblanquecido y enrarecido. Se sitúa entre dos territorios: entre el gesto de Gena Rowlands y la figura espectral de la chica atropellada; entre la vida y la escena. «Y aquí se impone la comparación con Jacques Rivette. Entre *L'Amour fou* y *Opening Night* hay más de una analogía. Ambas películas son, para su creador, una forma de arte poético. En *L'Amour fou*, Rivette da prioridad a los ensayos de *Andromaque*, dirigida por Jean-Pierre Kalfon. Crea un dispositivo complejo, en primer lugar instrumento de medición del trabajo de la compañía, y luego revelador de sus errores. André S. Labarthe, el mismo que filmó a Cassavetes en Los Angeles para el maravilloso programa *Cinéastes de notre temps*, es quien graba los ensayos de *Andromaque* con una cámara de 16 mm y se convierte en el observador y el agente de un proceso de descomposición. Paralelamente al trabajo teatral, en otro escenario, el de la vida cotidiana que tiende a la psicosis, se interpreta la destrucción del espectáculo sin que se entretenga ninguna relación entre ambos universos. Bulle Ogier, como echadora de cartas, magnetiza el teatro y al director Jean-Pierre Kalfon. Más íntimamente aún, son las situaciones cotidianas, casi enclaustradas, las que hacen imposible la reconstrucción de las situaciones teatrales. También en este caso, tras una intensa situación de suspense, el espectáculo, minado por la vida, no tendrá lugar»⁵⁹.

Jacques Rivette filmó *L'Amour fou* entre 1967 y 1968, su primera película según un modo de trabajo absolutamente radical en el que los actores participaban del guión y en el que la vida misma se colaba en la pantalla. Se trataba, en cierta manera, de un trabajo con los actores similar al propuesto por John Cassavetes. El actor principal de *L'Amour fou*, Jean-Pierre Kalfon, quien interpreta al director de teatro que prepara un montaje de la tragedia de Racine *Andromaque*, era en verdad el director de dicha obra y hasta el final del rodaje creyó que podría llegar a estrenarla. En la vida, como en la ficción, no logró que su montaje viera la luz.

⁵⁹ JOUSSE, Thierry: *John Cassavetes*. Cátedra. Madrid, 1992. Pág. 30-31.

Esta forma de rodar culminó en *Out 1: Noli me tangere* (1970), el filme post-mayo del 68 de Rivette de doce horas de duración. Bulle Ogier, musa de Rivette desde *L'Amour fou* a *Ne touchez pas la hache* (La duquesa de Langeais, 2007) lo narra así: «en Rivette, los actores son siempre los participantes activos, pero en *Out 1*, él llevó este método al extremo. Jacques había pedido que nos situáramos socialmente, y yo había reconstituido una especie de local alternativo, L'Ange au Hasard, a partir de lo que había vivido en San Francisco y Nueva York, y que no existe aun en Francia. Había retomado los vestidos que llevaba en *La Vallée* de Barbet Schroeder. El nombre de la tienda era puramente rivettiano, y Jacques me pidió que invitara a toda la gente que quisiera. Los actores no sabían nada los unos de los otros, más allá del esquema de *l'Histoire des Treize* de Balzac: yo, por ejemplo debía ser la duquesa de Langeais. ¡En la película realmente hace falta saberlo! Por principio, cada actor ignoraba lo que los otros habían interpretado el día anterior [...]. Para los actores era angustiante, cuando interpretábamos nos parecía completamente abstracto: no sabíamos muy bien qué hacer, qué decir, ni porque. [...] Era la improvisación salvaje»⁶⁰.

Según Jacques Aumont, Rivette «sistematizó, uniendo la improvisación rosselliniana con la pasión por la dirección de actores de Renoir, esa forma de vampirismo que consiste en nutrir a los personajes de la sustancia viva de los actores. Éstos están obligados a inventar

⁶⁰ OGIER, Bulle: *On ne pouvait pas aller plus loin*, en: FRAPPAT: Op. cit. Pág. 140. [«Chez Rivette, les acteurs sont toujours les participants actifs mais, dans *Out 1*, il a vraiment poussé cette méthode à l'extrême. Jacques avait demandé qu'on se situe socialement, et j'avais reconstitué une espèce de lieu alternatif, L'angle du Hasard, à partir de ce que j'avais vu à San Francisco et à New York, et qui n'existait pas encore en France. J'avais repris les vêtements que je portais dans *La Vallée* de Barbet Schroeder. Le nom de la boutique, lui, était purement rivettien, et Jacques m'avait demandé d'y faire venir tous les gens que je voulais. Les acteurs ne savaient rien les uns des autres, à part le canvas de *l'Histoire des Treize*: moi, par exemple j'étais censée être la Duchesse de Langeais. Dans le film, il faut vraiment le savoir! Par principe, chaque acteur ignorait ce que les autres avaient joué la veille. Pour les acteurs, c'était l'angoisse; quand on jouait, tout nous paraissait complètement abstrait: on ne savait pas quoi faire, ni quoi dire, ni pourquoi. C'était de l'improvisation sauvage, du genre: "Allez-y"»].

ininterrumpidamente, a extraerlo todo de su saber, y se diría que de su vida misma», como la tienda que Ogier recreó para *Out 1* o el trabajo como director de teatro de Kalfon en *L'Amour fou*. «El método rivettiano es además retorcido porque deja creer al actor vampirizado que todo sale de él. En *L'amour fou*, Rivette permitió a Jean-Pierre Kalfon llevar realmente a escena a Racine ante la cámara para hacerle olvidar más fácilmente quién era el auténtico director».⁶¹

En *L'Amour fou*, la pareja formada por Claire, la actriz, y Sébastien, el director, prepara el montaje *Andromaque* e inicia un período de descomposición que culmina con la separación y el abandono de la obra. Teatro y vida se mezclan hasta convertirse en uno. De hecho, el teatro aparece tan sólo en los ensayos, en la gestación de la obra que nunca tendrá lugar. Serge Daney escribió a propósito de la película: «Si *L'Amour fou* es para mi uno de los filmes más bellos de Rivette es porque aún hay un reparto entre las dos vertientes de su cine: la triste paranoia masculina y la feliz histeria de las mujeres. No son estas las míticas “hijas del fuego” que estarán en el corazón de sus siguientes películas. Todavía hay, como se dice vulgarmente, “dialéctica”»⁶². *L'Amour fou* discurre entre un escenario y las sábanas del apartamento de la pareja. Entre los ensayos y las grabaciones que Claire realiza en su casa de sus propias lecturas del guión. Entre una obra, la *Andromaque* de Jean-Pierre Kalfon, y otra, *L'Amour fou* de Rivette. Entre el filme en 16 milímetros que usa André S. Labarthe para rodar los ensayos y el de 35 milímetros que usa Rivette. Entre la pareja y su separación. Entre el amor y su final.

«*Opening Night* es al mismo tiempo lo contrario y la misma cosa. La misma cosa, ya que Cassavetes nos cuenta la historia de una obra que se construye y se destruye al mismo tiempo y también porque intenta, como Rivette, poner en paralelo el cuerpo histórico y el cuerpo teatral. Sin embargo, las diferencias son más poderosas que los parecidos. En primer

⁶¹ AUMONT, Jacques: *El rostro cinematográfico*. Paidós. Barcelona, 1992. Pág. 136.

⁶² DANEY, Serge: *Revoir L'Amour fou*. Libération. París, 11 de agosto de 1981.

lugar, porque en *Opening Night*, frente a la locura de lo real, a la alucinación permanente de la vida, el teatro es el único punto de anclaje sólido, el único punto de realidad al que se puede uno aferrar. También porque la dialéctica construcción/deconstrucción trabaja forzosamente, en el caso de Cassavetes, a favor del espectáculo. Finalmente, porque el espectáculo se hace, más allá de toda esperanza y que, precisamente por ello, Cassavetes afirma vitalidad de un teatro que se alimenta de la vida. En Rivette, el teatro sólo es un pretexto, mientras que Cassavetes cree finalmente en él.»⁶³ En *L'Amour fou*, en cambio, el amor no logra salvar el teatro ni este a aquel, en una demostración tajante de la unión y la inseparabilidad entre ambas esferas. La relación termina con el montaje en paralelo de Claire marchando en tren y Sébastien encerrado primero en la casa y deambulando finalmente por la calle. Y con la relación termina también la función: pues si vida y teatro son uno, comparten el mismo final.

3.1.2. Teatro y cine

Rivette escribió a propósito de *L'Amour fou*: «Todas las películas son sobre el teatro: no hay otro tema. [...] Si tomamos un tema que trata del teatro de cerca o de lejos, estamos ante la verdad del cine, somos llevados [...]. Porque es el tema de la verdad y la mentira, y no hay otro en el cine: es forzosamente una interrogación sobre la verdad, con medios que son forzosamente mentirosos. [...] Hay muchos intentos de películas sobre el cine dentro del cine, y eso no funciona tan bien, es más laborioso, queda coqueto. Es menos fuerte, quizás porque no hay más que un solo nivel; es el cine que se mira a sí mismo, en cambio, si mira el teatro, ya mira otra cosa: no a sí mismo, a su hermano mayor.»⁶⁴

⁶³ JOUSSE: Op. cit. Pág. 31-32.

⁶⁴ TESSON, Charles: *Théâtre et cinéma*. Cahiers du cinéma. Les petits Cahiers. París, 2007. Pág. 81. [«Tous les films sont sur le théâtre: il n'y a pas d'autre sujet. Si on prend un sujet qui traite du théâtre de près ou de loin, on est dans la vérité du cinéma, on est porté. Parce que c'est le sujet de la vérité et de la mensonge, et qu'il n'y en a pas d'autre au cinéma: c'est forcément un interrogation sur la vérité, avec des moyens qui sont forcément mensongers. Il y a eu beaucoup d'essais de films sur le cinéma, et ça ne marche

No cabe la menor duda para Rivette de que el cine es arte. Toda su labor crítica señala en esa dirección: no le interesa la industria, sino el autor y la obra del autor. Se posiciona claramente en la línea iniciada por el romanticismo, de dignificación absoluta tanto de la creación como de la crítica. Cuando se centra en la observación de la creación artística en su cine, y lo hace muy a menudo, se centra asimismo, aunque no siempre lo parezca, en el cine. Las otras formas artísticas (teatro, pintura) son el medio para la reflexión sobre el arte y, por ende, sobre el cine. Para ello, su recurso es en muchos casos la ironía, que también desempeña un papel fundamental en la teoría romántica⁶⁵. En *Gespräch über Poesie* [Diálogo sobre poesía] de Schlegel, los personajes, que en la realidad conforman el grupo de escritores en torno al autor, aparecen con nombres ficticios, lo cual le da pie a la libertad de la ironía. Refiriéndose al *Gespräch über Poesie*, Lacou-Labarthe y Nancy escriben: «La ironía, por supuesto, es su norma y su principio. Lo irónico en *Gespräch über Poesie* es, antes que nada, incluso en el nivel del detalle, lo que pertenece al orden de “poner en ficción” »⁶⁶. El hecho de que Rivette recurra al teatro o a la pintura para reflexionar sobre el arte y que lo “ponga en ficción” se debe a que así consigue la distancia necesaria para la libertad irónica. Cuando Rivette filma a Michel Piccoli retratando a Emmanuelle Béart en *La Belle Noiseuse*, está filmando a Rivette que filma a Emmanuelle Béart. Hay allí mucha ironía, pero también gravedad. Su juego trata de acercarse a algo muy serio: el tema de la verdad y la mentira.

Años después de *L'amour fou* filmaba una película que se movía, una vez más, entre el teatro y la vida: *Va savoir*, en la que la obra teatral que se veía en la pantalla planteaba, además, abiertamente “el tema de la verdad y

pas aussi bien, c'est plus laborieux, ça fait coquetterie. C'est moins fort, peut-être parce qu'il n'y a qu'un Seúl niveau; c'est le cinéma que se regarde lui-même, au lieu que, s'il regarde le théâtre, il regarde déjà quelque chose d'autre: pas soi-même, son fraire aîné.»].

⁶⁵ Véase BENJAMIN, op. cit., pág. 128 y ss.

⁶⁶ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe y NANCY, Jean-Luc: *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*. State University of New York. Albany, 1988. Pág. 80. «Irony, of course, is its rule and principle. The ironic in the *Dialogue* is, first of all, even on the level of detail, what belongs to the order of “putting into fiction”»

la mentira”, presente ya en *Céline et Julie vont en bateau* y motivo de algunas de las películas sobre las que Rivette había escrito en Cahiers du cinéma: desde *Más allá de la duda* a *Yo confieso* (I Confess, 1953). En esta última, se pone de manifiesto en una imagen: la mujer del asesino se mueve alrededor de la mesa en la que está sentado el cura al que se confesó su marido, mientras el resto de comensales discuten el crimen; un movimiento de cámara, siguiendo la mirada de la mujer, envuelve al cura. La palabra pierde su valor y la verdad se encuentra así en el gesto, la mirada, señalada por la cámara. Es aquí donde entra en juego otro elemento sustancial, el cuerpo. «El cuerpo, en Rivette, es pura exterioridad; un pensamiento encarnado en el espacio. Prefiere, entonces, los planos anchos a los planos grandes y, la emanación del gesto y la voz a la “profundidad psicológica”. “Me da pánico la interpretación natural y psicológica. Tengo pánico a los actores que cuelgan sobre la pantalla su vida interior: los actores con los que tengo ganas de rodar son actores físicos, corporales, de cuerpos, de voces, y los cuerpos y las voces son más importantes que las palabras”. Las palabras hacen trampas, deforman, traicionan, mientras que el cuerpo, él, es *honesto*. (Lección de Howard Hawks.) *Céline et Julie*: todo lo que dice Céline es falso (falso, su “último safari en África”; imaginarios, los enemigos que la persiguen; inventados, la millonaria americana y su piscina en forma de corazón). Sin embargo, todo lo que dice Céline *se convierte* en verdadero desde el momento en que lo interpreta: la calle de Nadir aux Pommes existe cuando ella la pisa; la casa encantada existe cuando ella entra; la fábula cobra vida cuando ella produce actos»⁶⁷.

⁶⁷ FRAPPAT: Op. cit. Pág: 187. [«Le corps, chez Rivette, est pure exteriorité; une pensée incarnée dans l'espace. Il préfère, donc, les plans larges aux gros plans et, à la “profondeur psychologique”, le jaillissement du geste et de la voix. “J’ai horreur du jeu “naturel” et “psychologique”. J’ai horreur des acteurs qui affichent sur l’écran leur vie intérieure: les comédiens avec qui j’ai envie de tourner sont des acteurs physiques, corporels, des corps, des voix, et le corps et la voix sont plus importants que les mots”. Les mots trichent, déforment, trahissent, tandis que le corps, lui, est honnête. (Leçon de Howard Hawks.) *Céline et Julie*: tout ce que dit Céline est faux (faux, son “dernier safari in Africa”; imaginaires, les ennemis qui la pourchassent; inventées, la milliardaire américaine et sa piscine rose en forme de coeur). Pourtant, tout ce que dit Céline devient vrai dès qu’elle le

La última secuencia de *Va savoir* (Vete a saber, 2000-2001) tiene lugar sobre el escenario, donde en tono festivo se juntan todos los personajes del filme: en una imagen que aúna lo cotidiano con lo teatral en un mismo espacio. La vida se sube a un escenario: ya no hay teatro sin vida, ni vida sin teatro. No hay final más alegre.

3.1.3. Cine y crítica

Rivette sitúa su obra en la línea justa de la frontera. Daney se refirió a una «dialéctica» y Deleuze lo formuló de la siguiente manera: «un gestus que no es real ni imaginario, que no es cotidiano ni ceremonial, sino que está en la frontera de los dos y que remitirá por su cuenta al ejercicio de un sentido verdaderamente visionario o alucinado (el caramelo mágico de *Céline et Julie vont en bateau*, las proyecciones del prestidigitador en *L'Amour par terre* [1983]). Se diría que los personajes rebotan en la pared del teatro y descubren actitudes puras tan independientes del rol teatral como de una acción real, aunque en resonancia con ambos»⁶⁸. Las fronteras desaparecen y si existen es para que Rivette pueda situarse en el punto justo entre dos universos –el de Céline y Julie, por un lado, y el de la trama por capítulos que tiene lugar en la mansión, por otro–, dos ámbitos –lo cotidiano y lo teatral– o distintos momentos íntimos –el que tiene lugar entre bastidores cuando se prepara una obra y el que tiene lugar en el dormitorio de la pareja–.

En el ecuador de *L'Amour fou*, en el apartamento de ambos, Claire se lanza sobre su pareja Sébastien, que permanece acostado en la cama. Ella grita, le pregunta, le inquieta. Él se tapa y se esconde bajo las sábanas, hasta que ella se acuesta a su lado. Rivette filma la escena en plano general y deja que la pausa se apodere del cuadro hasta llegar a punto final, cuando las luces se apagan y la secuencia termina, erigiéndose en el instante justo en el

joue: la rue du Nadir aux Pommes existe quand elle y marche; la maison hantée existe quand elle y entre. La fable prend vie lorsque'elle produit des actes»].

⁶⁸ DELEUZE: Op. cit. Pág: 257-258.

que la película bascula de un espacio a otro. A partir de este punto el teatro donde tienen lugar los ensayos, que ha ocupado gran parte del metraje de las dos primeras horas de película, da paso al hogar, que se convierte en el escenario primordial de las dos horas finales de película. Como apuntó Gilles Deleuze: el apartamento pasa a ser en el escenario de un nuevo espectáculo. El dormitorio se convierte así en los bastidores de una relación, en el lugar donde se gesta el misterio de la pareja, como en los bastidores del teatro se gesta el misterio de la creación. La vida, en definitiva, incorpora gestos del teatro y los personajes intervienen en el decorado, arrancan el papel de la pared y destrozan la pared a hachazos. La escena guarda, por cierto, relación con el principio de *L'Amour par terre*, donde una *troupe* formada por tres actores interpreta una pieza en un apartamento, mientras los espectadores se mueven de una habitación a otra para seguir la trama: el teatro ha invadido el escenario primordial de la intimidad, la casa. En *L'Amour fou*, el hogar muta en escenario en ruinas, en el que los dos protagonistas se visten de indios y baqueros, emulando a los personajes de un western. En cierta manera, hacen el mismo camino que Céline y Julie: entran en un nuevo espacio, puramente de ficción, intentando alcanzar lo que Gonzalo de Lucas definió, en su texto en torno a *Céline et Julie vont en bateau*, como algo tan anhelado como inaccesible a lo que llamó el otro lado del espejo: «hay que retornar a la “luz verde” fitzgeraldiana que, según este último punto de vista, sería el deseo de lo absoluto o bien el deseo por lo especular. Siempre el deseo de poseer el otro lado del espejo»⁶⁹. Cuando Claire y Sébastien atraviesan la pared, la situación se vuelve insostenible. Tras convertir la casa en un decorado y vestirse como personajes de un western, chocan de bruces con la realidad de su relación. Se produce entonces la secuencia más dolorosa de la película. Claire le dice a Sébastien que deben separarse. Él se aleja y se queda de pie junto a la pared. Empieza entonces a rasgarse la camisa con unas tijeras. Una agresión absolutamente desgarradora. Rivette filma esta secuencia,

⁶⁹ DE LUCAS, Gonzalo: *Vida secreta de las sombras*. Paidós. Barcelona, 2001. Pág: 164.

cargada de violencia y dolor, con un plano largo, general y fijo, con pausa. El tiempo se dilata a lo largo y ancho del cuadro, en la duración del mismo, al estilo de una secuencia de igual calado y violencia, la de *Man of the West* (El hombre del oeste, 1958) de Anthony Mann, en la que un grupo de hombres obligan a una mujer a desnudarse frente a ellos en el interior de una casa.

En esta secuencia de *L'Amour fou*, Rivette traslada a la pantalla, como hace en más de una ocasión, algunas de las cuestiones formales que había abordado en su obra crítica. Al filmar a Jean-Pierre Kalfon en su arrebatado, en el momento en que la ruptura se ha convertido en una realidad, con un plano fijo, dejando que el tiempo se apodere de la imagen y de su dolor, Rivette hace suya aquella responsabilidad moral del autor como individuo y de su puesta en escena, que había apuntado ferozmente en la crítica de *Kapo*. Cuando Rivette rueda, monta, etc., rueda, monta, etc. como director, pero también como el crítico que es. En su libro *The Literary Absolute*, Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy escribieron: «¿Qué es el romanticismo? O ¿qué es la literatura? Más bien, significa que la literatura, como su propio cuestionamiento absoluto y el perpetuo preguntarse por sí misma, data del romanticismo y como romanticismo.»⁷⁰ Esta cuestión resulta reveladora en tanto que, podría decirse, con Rivette y el movimiento crítico que terminaría eclosionando en la *nouvelle vague* empieza una nueva mirada sobre el cine, un perpetuo cuestionarse a sí mismo del cine, que se refleja tanto en la crítica –el medio más propio de la reflexión– como en el mismo cine. Según Lacoue-Labarthe y Nancy, «no puede haber teoría de la novela que no sea en sí misma una novela»⁷¹. O en su extrapolación al cine: no puede haber una teoría del cine que no sea en sí misma cine. De ahí que

⁷⁰ LACOUÉ-LABARTHE y NANCY: Op. cit. . Pág. 76. [«What is romanticism?--or: What is literature? Rather, it means that literature, as its own infinite questioning and as the perpetual positing of its own question, dates from romanticism and as romanticism»].

⁷¹ LACOUÉ-LABARTHE y NANCY: Op. cit. Pág: 82. [«there can be no theory of the novel that is not itself a novel»].

la concepción de la crítica como algo inherente a la obra cinematográfica, a la película, esté muy presente en el cine de Rivette.

La vocación de Rivette es la de situarse a medio camino, entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre el cuerpo espectral de Bulle Ogier en *Céline et Julie vont en bateau* —donde encarna a uno de los personajes involucrados en la trama que se desarrolla dentro de la mansión— y el cuerpo histérico de la actriz en *L'Amour fou*, entre el teatro y la vida, entre el hogar, que se convierte en decorado, y los bastidores, que son el espacio de vida del teatro. Esta posición recurrente de Rivette entre ámbitos en su obra resulta también reveladora y esencial para establecer su posicionamiento respecto a la crítica y a la creación, así como respecto a los géneros cinematográficos: pues él se sitúa, insistentemente, en aquel lugar donde los límites ya no existen.

3.2. La impureza como norma

3.2.1. La ley

Céline et Julie vont en bateau se inicia con una persecución entre las dos protagonistas, mientras se reitera un mismo gag puramente gestual: a una se le van cayendo objetos, ahora el fular, ahora las gafas; y la otra las va recogiendo, haciéndolas suyas. Manny Farber capturó así la esencia cómica de esta primera secuencia: «el esquivarse como Laurel y Hardy del principio de *Céline et Julie vont en bateau* contiene a una cumplidora ladrona persiguiendo a la otra a través de París para devolver un libro olvidado en un banco del parque.»⁷² Deleuze no dudó en afirmar sobre el filme de Rivette que «es sin duda uno de los más grandes filmes cómicos franceses, junto con la obra de Tati»⁷³. De hecho, impera la repetición, la misma a la

⁷² FARBER, Manny: *Negative Space*. Da Capo Press. Nueva York, 1998. Pág. 339. [«the limp Laurel-and-Hardy high jinks beginning Rivette's *Céline et Julie vont en bateau* has one mugging charmer chasing another through Paris to return a book left on a park bench »].

⁷³ DELEUZE: Op. cit. Pág: 23.

que Rivette se refirió al escribir sobre Howard Hawks y sobre el trasvase continuo entre lo dramático y lo cómico: «las comedias dan a esta monotonía otro rostro: la repetición reemplaza en ellas el progreso, como la retórica de Raymond Roussel sustituye a la de Péguy; los mismos hechos, repetidos sin cesar, agravados con un empeño maniático, una paciencia de obseso, giran y giran sin cesar, como aspirados por cierto *maelstrom* irrisorio.»⁷⁴ *Céline et Julie vont en bateau* se desarrolla según esta máxima. Posee, de esta manera, rasgos que pueden ser relacionados con la comedia, y su tono, la alegría a la que se refería Deleuze en su texto cuando explica el final del relato que tiene lugar dentro de la mansión, resulta fundamental para que este afirmara que se trata de una de las mejores películas cómicas francesas junto a la obra de Tati. Sin embargo, el propio Deleuze apunta también a otros géneros —nombra la fantasía y el cuento de hadas— y es la propia película la que señala hacia el melodrama: cuando al final las dos protagonistas han logrado alcanzar su objetivo y salvar a la niña, todos los personajes se reúnen —a la manera de *Va Savoir*— en el salón para celebrarlo con música; entonces Céline cambia el disco y afirma que ya no se encuentran en un melodrama.

Impera la mezcla y aparece entonces la cuestión normativa. En su *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov se plantea primero qué son los géneros, cómo definirlos. En un momento, pasa por la teoría romántica, «el tercer problema pertenece a la estética. Se ha dicho que es inútil hablar de géneros (tragedia, comedia, etc.) pues la obra es esencialmente única, singular, vale por lo que tiene de admirable, por lo que la distingue de todas las demás y no por aquello que la vuelve semejante a ellas»⁷⁵, y la desecha.

En el caso de Rivette, sin embargo, la cuestión es cómo aborda los géneros aquel que ha ensalzado lo individual —la figura del autor—, las

⁷⁴ RIVETTE: *Génie de Howard Hawks*. Pág. 21.

⁷⁵ TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyocán. México D. F., 2005. Pág. 8.

singularidades de una obra. En este sentido, Rivette responde más bien a los postulados de Maurice Blanchot, recogidos por Jacques Derrida en su texto sobre los géneros a raíz de *La locura de la luz*. Recordemos asimismo la crítica romántica, que quiere ver la singularidad de la obra, la ley inherente a la obra y no si esta se ajusta a esa u otra ley, a esa u otra normativa (de género, por ejemplo). Así, las fronteras se disuelven y no es casual el uso en el romanticismo de formas “agenéricas”, tales como el fragmento, la epístola o el diálogo. Todorov también se hace eco de la postura de Blanchot respecto a los géneros y señala: «hoy en día, la literatura parece abandonar la división en géneros. Maurice Blanchot escribía, hace años: “Sólo importa el libro, tal como es, fuera de rótulos, prosa, poesía, novela, testimonio, bajo los cuales se resiste a ser ubicado y a los cuales niega el poder de fijarle un lugar y determinar su forma. Un libro ya no pertenece a un género; todo libro depende exclusivamente de la literatura, como si esta poseyese por anticipado, en su generalidad, los secretos y las fórmulas, únicos en conceder a lo que se escribe realidad de libro”».»⁷⁶ El mismo Blanchot anunció la muerte del relato como concepto literario en la contundente frase final de *La locura de la luz*: «¿Un relato? No, nada de relatos, nunca más». Con esta frase, Blanchot saldaba el debate en torno a los bordes, los límites que encierran a la obra literaria. Antes, había expuesto a lo largo del texto una narración en torno a la relación entre la locura y la ley. Allí, Blanchot convino en que es necesaria la ley, la norma, para que pueda darse la locura. Así, da la impresión de que la función de la norma es permitir la existencia de la mezcla, la impureza.

Todorov halló la pregunta clave que suscita la postura de Blanchot en su relación con los géneros: «¿Por qué entonces volver a plantear problemas perimidos? [...] Para que haya transgresión, es necesario que la norma sea sensible. Por otra parte, es dudoso que la literatura contemporánea carezca por completo de distinciones genéricas; lo que sucede, es que estas distinciones ya no corresponden a las nociones legadas por las teorías

⁷⁶ TODOROV: Op. cit. Pág. 10.

literarias del pasado. No estamos, por cierto, obligados a seguirlas; más aun: se vuelve evidente la necesidad de elaborar categorías abstractas susceptibles de ser aplicadas a las obras actuales. Dicho en términos más generales: no reconocer la existencia de los géneros equivale a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes. Los géneros son precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura.»⁷⁷ Frente al desafío a los límites por parte de Blanchot, Todorov opta por la “necesidad de elaborar categorías”. Sin embargo, lo que resulta más revelador en su respuesta es la idea apuntada al final, según la cual las estructuras genéricas permiten establecer un vínculo con el pasado, con la historia. «Del cine americano no quedan más que sus clásicos mantenidos a distancia, pero también lo que durante mucho tiempo fue lo esencial de las producciones americanas: los géneros. Filmes fantásticos, filmes de terror, filmes policíacos, filmes *noir*, son entonces el soporte de una copiosa vitalidad y favorecen la eclosión de jóvenes talentos que encuentran en sus formas un terreno de juego digno de las series B clásicas»⁷⁸. Los géneros cinematográficos, tal y como surgieron y asentaron sus bases, siguiendo los mandatos de los estudios de Hollywood como define Rick Altman, pasan a ser estructuras que permiten evocar justamente ese pasado. Tras la caída del sistema de estudios del Hollywood clásico, lo que quedó fue una estructura, la de los géneros, con sus rasgos y nombres de cabecera: «quizás nosotros, pequeños franceses cinéfilos», escribía Daney «y yo más que ninguno, heredamos esa obligación de cargar con la historia del cine porque sólo nosotros la hemos escrito y vivido de una manera tan seria, tan irremplazable. En cierto modo, es asunto nuestro.»⁷⁹ Al mirar para atrás, Rivette lo ha hecho a través de una de las

⁷⁷ TODOROV: Op cit. Pág. 10-11.

⁷⁸ DE BAEQCUE, Antoine: *El gusto por América*, en *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*. pág. 144

⁷⁹ DE BAEQCUE, Antoine: *Retornos de cinefilia*, en *Teoría y crítica del cine. Avatares de la nueva cinefilia*. Paidós. Barcelona, 2005. Pág. 282.

estructuras que podía permanecer en pie, como los cimientos de un edificio del que apenas queda el recuerdo.

3.2.2. Le Pont du Nord

Rivette filmó *Le Pont du Nord* en 1981. La película se sitúa en un terreno inhóspito, en el que aún quedan las huellas del clasicismo y aparecen algunas de las figuras erráticas de la modernidad. *Le Pont du Nord* es un filme nostálgico; en él se proyectan las sombras de los grandes géneros del Hollywood clásico y del núcleo duro de la primera parte de la filmografía de Rivette —encarnados en la figura de Bulle Ogier—, el de los inicios de la *nouvelle vague*, con guiones abiertos escritos mano a mano con los actores en una suerte de cine colectivo. Contiene también un trasfondo político, una conspiración con ecos al mayo del sesenta y ocho. *Le Pont du Nord* enfrenta a la actriz fetiche de Rivette, Bulle Ogier, con su hija Pascale; y es a través de ambas que se dibuja la dialéctica. Rivette las presenta en escenarios opuestos: Marie (Bulle) en el sur parisino, la *rive gauche*, y Baptiste (Pascale) en el norte, cerca de la plaza de la République, en la *rive droite*. Baptiste pertenece al universo de la imaginación: suyo es el duelo quijotesco contra un dragón. Marie, al de la realidad. En un momento, esta última le cuenta a Baptiste la historia del romance con su amante. La joven apunta que se trata de una gran novela y Marie le replica que aquello no tiene nada que ver con la literatura, sino que se trata de la vida real. “La vida real es el reino del terror”, concluye Baptiste. El decorado es el de un París en ruinas, en el que apenas quedan las sombras del pasado y todavía no se intuye la arquitectura del futuro; situado justo entre dos fantasmas del pasado, más y menos reciente como el clasicismo de Hollywood y el espíritu revolucionario del mayo, del sesenta y ocho y un futuro en el horizonte; entre lo que está por venir y lo que está desapareciendo. En este escenario, Rivette plantea una película con pequeños rasgos o evocaciones a distintos géneros: el western, la ciencia ficción, el thriller y la comedia. «Tomo un ejemplo», escribió Daney, «hacia el final de *Le Pont du Nord*, las dos Ogier

deambulan por el final de una vía de tren. Mientras que Marie soliloquia, Baptiste se tumba en el suelo y pega su oreja a la vía. Ligera euforia en la sala, gag cinéfilo, flash: hemos visto ya esta imagen, la hemos visto cien veces, pero la hemos visto en otra parte: en los westerns. Es la situación clásica del justiciero solitario perdido en una tierra extraña y donde un pico blanco parece volverse útil y lo seguimos con la obstinación lenta de un Rantanplan con Lucky Luke o John Derek en un western de Ray (en *Busca tu refugio*, para ser exactos). [...] Salvo que con Rivette, es más que un gag». ⁸⁰ Los géneros se convierten así en el punto a partir del cual hacer tabula rasa, en las estructuras sobre la que se sitúan las figuras de Jean-François Stévenin (otro actor que inició su andadura junto a algunos de los cineastas de la *nouvelle vague*: Truffaut y Rivette) o Bulle Ogier, convertidas definitivamente en recuerdo, en la materia de un discurso, de una reflexión sobre los tiempos cambiantes.

Rivette dispone una película en la que los géneros se cuelan mediante motivos visuales y gestos. Hay pistas de la ciencia ficción: una joven con chaqueta de cuero, un pañuelo que le tapa la boca, brújula y unos auriculares aparatosos se enfrenta a un hombre que cubre su rostro con un casco negro. El escenario en el que tiene lugar dicho duelo es un París no apto para turistas en el que grúas y coches sustituyen a iconos como la torre Eiffel, el cuidado parque de Luxembourg o el recurrente trecho del Sena entre el Pont des arts y el Pont Neuf. De hecho, incluso hay un medio de transporte llamado el “metro aéreo”. La joven tiene una fijación, los ojos; una teoría, que alguien la vigila; y una fantasía que termina haciéndose realidad, que la ciudad es como una araña. Del western: dos personajes errantes, que vagan por un paisaje urbano absolutamente desértico. La escena citada por Daney en la que las protagonistas se detienen para pegar su oído a unas vías de tren abandonadas. A ratos se sientan y charlan como dos forajidos del oeste al borde de un riachuelo. Por la noche, se cobijan en un cine que, aunque no lo veamos, desprende desde la pantalla la misma luz que una hoguera

⁸⁰ DANNEY, Serge: *Le Pont du Nord*. Libération. París, 23 de marzo de 1982.

improvisada. Incluso hay atisbos de un duelo entre jinetes que en vez de montar a caballo lo hacen en un medio de transporte más acorde con los años ochenta: una motocicleta. Y del thriller: aparece un hombre con sombrero que lleva consigo un maletín deseado por un hombre con gabardina. El primero se encuentra en secreto con su amante en lo alto del Arco de Triunfo y el segundo los espía. «Es necesario ver *Le Pont du Nord* como un deslice (nervioso) del dedo por un transistor para captar las radios libres. Libre, la película lo es, Rivette es la antena y nosotros el transistor.»⁸¹

En el momento en que una de las Ogier afirma la existencia del metro aéreo, se ve de fondo uno de los tramos descubiertos del metro parisino. La imagen está cargada de una ironía que define la distancia con la que Rivette se aproxima a los géneros —una distancia en parte otorgada por el tiempo—.

3.2.3. La mixtura

Planean los rasgos genéricos y, como hemos señalado, impera la mezcla. De todos modos, como apuntaba Jacques Derrida, una película no *pertenece* a ningún género, sino que *participa* de ellos. La cuestión genérica «cubre el motivo de la ley en general, de generación en los sentidos naturales y simbólicos, de nacimiento en los sentidos naturales y simbólicos, de la diferencia de generación, diferencia sexual entre el género femenino y masculino, del himen entre ambos, de una relación sin relación entre ambos, de una identidad y diferencia entre lo femenino y lo masculino. La palabra *himen* no sólo apunta hacia una lógica paradójica que está inscrita sin ser formalizada bajo este nombre; también nos recuerda todo lo que Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy nos dicen en *The Literary Absolute*. sobre la relación entre género (*Gattung*) y matrimonio, así como todas las series *gattieren* (mezclar, clasificar), *gatten* (emparejar), *Gatte/Gattin* (marido/mujer) y demás.»⁸²

⁸¹ DANEY: *Le Pont du Nord*.

⁸² DERRIDA: Op. cit. Pág: 243. [«it covers the motif of the law in general, of generation in the natural and symbolic senses, of the generation difference, sexual difference between

En *Céline et Julie vont en bateau* se nombra el melodrama, se desprende un tono cómico y su universo responde a algunos de los cánones de lo fantástico que definió Todorov, en el que las normas del universo que propone la película se establecen desde el propio relato y cuyo misterio —a la manera de *Otra vuelta de tuerca*— permanece sin resolver. Lo fantástico se cuele en la narración, pero en cierta manera se trata también de la misma lógica que impera en los filmes de Hawks, de una honestidad intrínseca al relato como sucedía en *Monkey Business* (Me siento rejuvenecer, 1952): «no hay, entonces, una lógica narrativa ortodoxa, *creíble*, sino la lógica de los personajes. Hawks utiliza la situación a su antojo para así progresar en lo que será a partir de este momento la mecánica inalterable del film. De esta materia fantástica participa el papel múltiple que juega el leopardo Baby en el relato»⁸³. Es la de los personajes; las leyes inherentes en una película, que deben ser vistas en relación a esta y no cómo normas impuestas por una estructura exterior.

Lo fantástico, como el western, la comedia o el thriller se cuele incesantemente en el cine de Rivette, como en «los dos últimos episodios de *Out*, donde lo fantástico contaminaba poco a poco la vida *real*.»⁸⁴ Se trata de nuevo de un terreno donde los límites entre los géneros se desvanecen, tan fronterizo —entre lo fantástico y la vida real— como resbaladizo. Manny Farber se refirió a él como una consistencia líquida e hizo referencia justamente a la maleabilidad de los géneros al convenir que las protagonistas de *Céline et Julie vont en bateau* eran un dúo de un musical

the masculine and feminine gender, of the hymen between the two, of a relationless relation between the two, of an identity and difference between the feminine and masculine. The word *hymen* not only points toward a paradoxical logic that is inscribed without being formalized under this name; it also reminds us of everything that Philipp Lacou-Labarthe and Jean Luc Nancy tell us in *The Literary Absolute* about the relationship between genre (*Gattung*) and marriage, as well as the whole series *gattieren* (to mix, to classify), *gatten* (to couple), *Gatte/Gattin* (husband/wife) and so forth»].

⁸³ CASAS, Quim: *Howard Hawks. La comedia de la vida* . Dirigido por. Barcelona, 1998. Pág: 190.

⁸⁴ RIVETTE, Jacques: *Trois films fantômes* . Cahiers du cinéma/Fiction. París, 2002. Pág. 11. [«les deux derniers épisodes d'Out, où le fantastique contaminait peu à peu la vie réelle»].

sin música. Afirmó que se trataba de una película que no podía definirse y cuyos personajes y situaciones aparecían libremente, fuera de contexto: «*Céline et Julie vont en bateau* es un nuevo organismo [...]. Un poco como la acuarela de Cézanne, donde más de la mitad del evento se elide para permitir a la energía moverse dentro y fuera de las anotaciones del vasto paisaje, el dúo feliz en un musical sin música de Rivette no puede ser definido. Cada serie de copias y acciones narcisistas aparece fuera de cualquier lugar, sin profesión en el pasado o características del personaje [...] Una bocanada de aire encierra cada pedazo de información sobre las dos misteriosas; las cosas se mantienen deliberadamente sin cercar.»⁸⁵

En *Le Pont du Nord* aparecen como pinceladas: la imagen de una telaraña que cubre a una de las protagonistas evoca a la ciencia ficción; el duelo entre jinetes al western; la gestualidad de Jean-François Stévenin al querer robar un maletín, a una comedia de la ficción; y el complot a la intriga. Sin embargo, la película no pertenece a ningún género, como apunta la disparidad de versiones que ofrece cada uno de los textos mencionados anteriormente. Es más, estos mismos elementos aparecen descompuestos, adaptados al tiempo en el que discurre la narración y responden únicamente a la lógica de la película, incapaces de ser delimitados y encerrados en el castillo genérico. Jacques Derrida, un filósofo que emborrona las fronteras entre los discursos, que proclama la imposibilidad de separar, por ejemplo, la dimensión poética del mensaje o contenido en sí, se preguntaba si en el corazón de la ley podía anidar una ley impura. «Nada nos impide pensar que la mezcla de géneros, visto a la luz de la locura de la diferencia sexual,

⁸⁵ FARBER, Manny: *Negative Space*. [«*Céline et Julie vont en bateau* is a new organism, the atomization of a character, an event, a space, as though all of its small spaces have been desolidified to allow air to move amongst the tiny spaces. A bit like Cézanne watercolor, where more than half the event is elided to allow energy to move in and out of vague landscape notations, Rivette's slap-happy duo in a musical without music can't be defined. Each is a series of coy and narcissistic actions. They appear out of nowhere, no past profession or character traits: at one moment Céline is a sober librarian, and at another she is a stage magician, suddenly a fantastic extrovert. Who are those people in the large Gothic establishment? A shaft of air encircles each bit of information about the two mysteries; things are deliberately kept uncircled.»] Pág. 340.

pueda conllevar alguna relación con la mezcla de géneros literarios»⁸⁶; escribió Derrida. Se basaba para ello en los postulados de Lacoue-Labarthe y Nancy, quienes en su estudio sobre la eclosión literaria del romanticismo afirmaban que la mezcla, la hibridación, formaría parte de la misma idea de género, de su raíz. Para ellos, la realidad genérica es la mezcla, por así decirlo. Y van todavía más lejos: «la incapacidad de ser definido o delimitado probablemente pertenece a la propia esencia del género»⁸⁷.

3.3. Del género a la crítica

En 1955, en su texto sobre *Land of Pharaohs*, Rivette ensalzaba la figura de Hawks, señalando que se trataba del director que había realizado las mejores comedias, el mejor western, etc. Rivette destacaba especialmente un detalle: la capacidad de Hawks de ir a la esencia del género; pero por encima de eso, de introducir en ella sus propios temas. Se trataba de elogiar la singularidad por encima de lo general, de lo genérico. Años más tarde, Jonathan Rosenbaum escribió con motivo de *Haut Bas Fragile* (Alto bajo frágil, 1994-1995) que Rivette no expresa su conocimiento sobre el cine —y por extensión sobre el género— mediante homenajes concretos. Rosenbaum toma prestadas las palabras de Godard sobre *Une femme est une femme* (1961), según las cuales «no era un musical sino la idea de un musical», y apunta: «*Haut Bas Fragile*, que deriva de la misma idea, es un musical; lo es, sin embargo, porque en última instancia pone en práctica lo que el filme de Godard sólo predica.»⁸⁸ Rosenbaum destaca en Rivette la misma dirección que Rivette al hablar sobre Hawks: la capacidad de ir a la esencia

⁸⁶ DERRIDA: Op. cit. Pág: 245. [«And we will not be barred from thinking that this mixing of genders, viewed in the light of the madness of sexual difference, may bear some relation to the mixing of literary genres»].

⁸⁷ LACOUÉ-LABARTHE y NANCY: Op. cit. Pág. 87. [« the inability to be defined or delimited probably belongs to the very essence of genre»].

⁸⁸ ROSENBAUM, Jonathan: *Ragged But Right*. The Chicago Reader. Chicago, 26 de julio de 1996. [«"The film is not a musical. It's the idea of a musical." [...] *Up Down Fragile*, which derives in a way from the same idea, is a musical, however, because ultimately it practices what Godard's film only preaches»].

del género. En cierta manera, se podría decir que Rivette sabe qué teclas tocar para que suene la melodía de la comedia, del musical, del western o del suspense, sin que por ello se reproduzcan, nota por nota, *Monkey Business*, *Seven Brides for Seven Brothers* (Siete novias para siete hermanos, 1954), *Eldorado* (El Dorado, 1967) o *Notorious* (Encadenados, 1946). Se percibe aquí la labor crítica de Rivette, que lo llevó a destilar la sustancia de obras y géneros, pero que no se quedó allí. La crítica lleva, además, inherente la posibilidad de crear una obra, así como la obra puede llevar inherente la reflexión crítica sobre sí misma. Tal como señala Wilde, «para el crítico, la obra de arte no es más que una sugerencia para una nueva obra propia, que no requiere guardar ninguna similitud con el objeto de su crítica [...] El crítico reproduce la obra que critica de un modo que no es nunca imitativo, y parte de su encanto puede provenir precisamente del rechazo de la semejanza, pues de esta manera nos muestra no sólo el significado sino también el misterio de la belleza»⁸⁹.

En *Haut Bas Fragile* resume la esencia del musical; sin embargo está desprovisto de algunas señas de identidad del género. La esencia está en la aparición de la música y el baile en medio de la cotidianeidad, algo que José Luis Guarner describió de la siguiente manera en su texto *El musical: introducción al cine moderno*: «la coreografía entra a formar parte de la puesta en escena, por decirlo así, se convierte en medio de expresión al servicio del desarrollo argumental. Esta concepción permite la irrupción de la danza en la vida cotidiana [...], dejando paso a una estilización de la realidad que permite mayores libertades expresivas»⁹⁰. Rosenbaum lo llamó «la dialéctica entre la realidad y la fantasía». De hecho, el musical ejemplifica a su vez la idea de lo fantástico, pues es por las leyes propias de la película y no las externas –las de lo real, por ejemplo– que la música se integra como algo natural. En *Haut Bas Fragile* los decorados de cartón se

⁸⁹ WILDE: Op. cit. Pág. 137 y 145.

⁹⁰ GUARNER, José Luis: *El musical: introducción al cine moderno*, en: *Autorretrato del cronista*. Op. cit. Pág. 61.

convierten en un elemento realista, justificado por la profesión de uno de los personajes. Las paredes pintadas ya no aparecen como un truco para la ficción, sino integradas en la vida, dejando el truco cinematográfico al descubierto. La película se aleja de algunas señas del musical: los números bailados no comienzan hasta pasada una hora de metraje y los medios resultan precarios en comparación con los grandes musicales de la Metro Goldwyn Mayer, tal y como señala Rosenbaum. En este sentido, Guarner señala que justamente al tratarse de producciones de gran envergadura, era la industria de Hollywood, con su estructura económica, la idónea para abordar el musical.

Oscar Wilde señaló sobre la crítica que esta «siempre nos mostrará la obra de arte en una nueva relación con nuestra época. Siempre nos recordará que las grandes obras de arte son cosas vivas –son las únicas cosas vivas.»⁹¹ El propio Rivette lo puso en otras palabras: «el genio se diferencia fundamentalmente del talento por su prisa en emplear lo nuevo, descubrir junto a él y adelantarse a su tiempo inventando a partir de este».⁹² He aquí el ejercicio que realiza Rivette en *Le Pont du Nord*: lleva imágenes y situaciones propias de la estructura genérica del Hollywood clásico a un París en ruinas y sobre este paisaje pone en escena a algunas de las figuras que poblaron los primeros años de la *nouvelle vague*. Enfrente: una nueva generación, encarnada por Pascale Ogier. Rivette ponía así, en un trabajo no exento de ironía, el cine que había visto y sobre el que había escrito y también su propia obra, a tono con la época. No en vano, Daney no dudó en señalar que «*Le Pont du Nord* es la primera película francesa de los años ochenta en Francia».⁹³

Rivette es también consciente de su propia historia y reflexiona sobre su obra en relación a la *nouvelle vague*. En *Out 1* dispone dos núcleos. Uno está formado por sus propios actores –una vez más, con Bulle Ogier en el

⁹¹ WILDE: Op. cit. Pág. 159.

⁹² RIVETTE: *L'Age des metteurs en scène*. Pág: 47.

⁹³ DANEY: *Le Pont du Nord*.

centro de la historia—que encarnan el grueso de una antigua sociedad secreta de la que nunca se desvelará el misterio. El otro está representado en dos figuras, dispuestas en la narración como dos satélites que se mueven alrededor de los demás personajes: Juliet Berto y Jean-Pierre Léaud, dos actores que pasaron por las manos de distintos autores de la *nouvelle vague*. «Cada uno de los directores de la *nouvelle vague* tenía sus actrices. Sólo Juliet Berto lo fue de varios. Yo soy un poco una criatura de Rivette»⁹⁴, afirmaba Ogier. Como Berto, Jean-Pierre Léaud, rostro indisociable a la *nouvelle vague*. Ellos dos interpretan sendos personajes que intentan descubrir la intriga de la sociedad de los trece —en alusión a *La Histoire des Treize* de Balzac en la que se inspira la película— encabezada por Ogier. Dos de los faros de la *nouvelle vague* intentan, en definitiva, desvelar el secreto rivettiano. Hay de nuevo aquí una distancia irónica. Rivette le dio un papel a Eric Rohmer, el director de la *nouvelle vague* que lo a en Balzac, para que interpretara, precisamente, a un experto en la obra del autor de *La comedia humana*.

En la escena final de *Le Pont du Nord* el jefe de la organización criminal (Jean-François Stévenin) se enfrasca en una lucha con Baptiste (Pascale Ogier). En plena batalla de artes marciales —un nuevo género a añadir a la mezcla—, le empieza a corregir y a enseñarle trucos. Rivette rueda esta escena con un plano largo y va intercalando imágenes granuladas y rayadas rodadas con otra cámara. Como en *L'Amour fou*, se establece una nueva dialéctica de texturas. Clémenti y Ogier se ríen mientras siguen practicando sus movimientos y unas líneas negras atraviesan el cuadro: han dejado de ser los personajes que interpretan y entre ambos transpira la propia complicidad de los actores. Como al final de *Va Savoir*, con los actores y los personajes ajenos al teatro unidos todos en el escenario, y como el final de *Céline et Julie vont en bateau*, en el que las dos protagonistas se vuelven invisibles ante los fantasmas de la ficción que ha

⁹⁴ GUÉRIN, Marie-Anne: La sphère Bulle Ogier. Cahiers du cinéma, n° 491, mayo de 1995. Pág. 29.

tenido lugar en la mansión; *Le Pont du Nord* plantea un final en el que la que el universo de lo real y lo ficticio se ha confundido por completo: la película abandona la ficción para instalarse en la realidad del rodaje. Rivette corta en ese punto, dejando el relato hermosamente abierto.

Su obra se compone de fragmentos: las piezas del puzzle de la ficción que contemplan Céline y Julie en *Céline et Julie vont en bateau*; la concepción como un dial sobre el que moverse que apuntó Daney sobre de *Le Pont du Nord*. «Las películas de Jacques Rivette siembran la narración de imágenes que parecen abrirse a otras ficciones o que apuntan hacia el reverso del film que estamos viendo. Es un cine lleno de fisuras y atisbos, un cine que suele necesitar bastante metraje para capturar ese fluir sosegado -diurno y nocturno- de los acontecimientos, la cadencia de un rodaje que acostumbra a ser permeable a la improvisación y a los cambios de última hora en el plató. [...] De este modo, *Céline et Julie vont en bateau* es un juego en que la apertura a la invención es constante, ya sea llevada a cabo por el espectador o por los descubrimientos de los personajes. Cada imagen parece desenfocarse y propagarse en haces de muy diversas tonalidades. El filme rodado apela así a las películas que se quedaron en el camino, protegidas por la memoria.»⁹⁵

⁹⁵ DE LUCAS: Op. cit. Pág. 162.

EPÍLOGO

La crítica y la obra

Escribe Walter Benjamin en su *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* que «la segunda parte de este estudio [...] trata la crítica estética como reflexión en el medio del arte. El esquema de la reflexión no se ha explicado [...] mediante el concepto de yo, sino mediante el del pensamiento, puesto que el primero no desempeña ningún papel en la época de Schlegel que aquí nos interesa. El pensamiento del pensamiento, en cambio, como esquema primigenio de la reflexión, constituye también el fundamento de la concepción de la crítica por parte de Schlegel.»⁹⁶ La idea de reflexión de los románticos no es la misma que la de Fichte; en este, la reflexión constitutiva es la del “yo” (el yo que se piensa a sí mismo); en los románticos, la del pensar (el pensamiento del pensamiento). Según ellos, todo piensa; el mundo se piensa; el mundo es un yo pensante. Y donde mejor se refleja esto, a su juicio, es precisamente en el arte. Así, Schlegel situó el centro de la reflexión en el arte. «El arte es una definición del medio de reflexión, probablemente la más fructífera que ha concebido. La crítica de arte es el conocimiento del objeto dentro de este medio de reflexión»⁹⁷. La crítica estética –la reflexión sobre el arte– se convertía así en el paradigma del pensamiento del pensamiento. La crítica debe ser vista como una continuación de la obra, como el estadio que permite que la reflexión inherente a la obra aflore, que esta sea consciente de sí misma.

⁹⁶ BENJAMIN: *Le concept...* Pág. 73. [«La seconde partie de cette étude [...] traite de la critique esthétique en tant que réflexion dans le médium de l'art. Le schème de la réflexion a été explicité [...] non sur le concept du Moi mais sur celui du penser, parce que le premier ne joue aucun rôle dans la période de Schlegel qui nous intéresse ici. Le penser-du-penser, en revanche, comme schème originaire de toute réflexion est bien à la base de la conception schlegelienne de la critique»].

⁹⁷ BENJAMIN: *Le concept...* Pág. 103. [«L'art est une détermination du médium-de-la-réflexion, et la plus féconde, vraisemblablement, qu'il a reçue. La critique est la connaissance objective qui relève de ce médium-de-la-réflexion»].

También el arte es para el romanticismo un yo pensante. De ahí la idea de que la obra contiene reflexión, de análisis. «Novalis no se ha cansado de afirmar la subordinación de todo conocimiento del objeto a un autoconocimiento del objeto»⁹⁸. En su crítica de la novela de Goethe *Wilhelm Meister*, Schlegel señalaba que esta no precisaba de ninguna reseña, pues estaba incluida en la misma obra. La forma más pura del pensamiento del pensamiento resulta la crítica implícita en la obra, tal y como lo plantean los románticos. En sus textos está siempre presente la idea, convertida en un credo por Oscar Wilde, de que la crítica es también obra de arte. Los románticos vinieron a afirmar que la poesía sólo puede ser criticada mediante poesía. Esta concepción se mantiene viva desde entonces. Balzac ofreció su versión del estrecho vínculo entre el arte y la reflexión: «Los pintores no deben meditar sino con los pinceles en la mano»⁹⁹. Lacoue-Labarthe y Nancy, en *The Literary Absolute*, recogieron la idea al afirmar que una teoría de la novela debía ser en sí misma una novela. Rivette, miembro de la *nouvelle vague* francesa, en la que la crítica también resulta de gran relevancia, trasladó esta cuestión al cine: la crítica, el análisis, la teoría de la creación artística y, por ende, de la creación cinematográfica debía ser a su vez una película. *La Belle Noiseuse* supone el paradigma de esta idea.

⁹⁸ BENJAMIN: *Le concept...* Pág. 93. [«Cette subordination de toute connaissance objective à l'auto-connaissance de l'objet, Novalis ne s'est jamais lassé de l'affirmer»].

⁹⁹ BALZAC, Honoré de: *La obra maestra desconocida* . Libros del Zorzal. Buenos Aires, 2006. Pág. 38.

4.1. La crítica en la obra

—¿Hay, pues, un misterio?

—Sí.¹⁰⁰

«Tengo ganas desde hace un tiempo, quizás no lo haré nunca, de hacer una película sobre el acercamiento a los cuerpos, las miradas sobre el cuerpo, pero tengo mucho miedo de hacerlo porque es muy difícil y no he encontrado el método que permita hacerlo de una manera que parezca justa»¹⁰¹. Era 1990 y Rivette expresaba su deseo de plantearse *cómo* filmar el cuerpo desnudo a Serge Daney en el documental de este último junto a Claire Denis. Rivette se refirió a esta cuestión como el pudor de lo impúdico. Se trataba de una premisa puramente reflexiva, una propuesta con un marcado acento teórico que se traducía en la siguiente pregunta: ¿cómo debe filmarse el cuerpo desnudo? Aquel mismo año y el siguiente, Rivette filmó la película que se cuestionaba justamente eso: *La Belle Noiseuse*, basada, libremente, en *La obra maestra desconocida* de Balzac. Un texto que reunía algunas señas del universo del propio Rivette: se trataba de un ensayo sobre la creación artística en forma de novela, la historia partía de una obra inacabada —el cuadro de la bella mentirosa a la que se refiere el título— y combinaba dos esferas, la del amor con la de la creación artística —adornada mediante frases como «mi vocación es amarte. Ya no soy pintor, soy enamorado».¹⁰²

Santiago Fillol escribió que *La Belle Noiseuse* era la respuesta de Rivette a los postulados de Godard sobre el cuerpo en el cine. Fillol cita una escena de *Le Mépris* (El desprecio, 1963) entre Michel Piccoli y Brigitte

¹⁰⁰ BALZAC: Op. cit. Pág. 37.

¹⁰¹ «J'ai envie depuis longtemps, peut-être je ne le ferais jamais, de faire un film sur l'approche des corps, les regards sur les corps, mais j'ai très peur de le faire parce que c'est très difficile et je n'ai pas encore trouvé la méthode qui permettrait de le faire d'une façon qui semblerait juste».

¹⁰² BALZAC: Op. cit. Pág. 42.

Bardot, en el que ella, desnuda, le pregunta incesantemente si a él le gustan las distintas partes de su cuerpo: los pies, los tobillos, las rodillas, los muslos, las nalgas, los senos, las orejas, etc. Fillol describe como en aquella secuencia «sólo la mutilación era capaz de alumbrar un cuerpo»¹⁰³ y como en *La Belle Noiseuse* Rivette le responde filmando el cuerpo entero y reafirmando su discurso en el diálogo. «Entre el “no me importan tus pechos y tus nalgas” de Rivette y el “¿te gustan mis pechos y mis nalgas de...?” de Godard se expone la diferencia radical de dos de las concepciones más intensas sobre el cuerpo de la modernidad cinematográfica». En el documental de Daney y Denis, Rivette ya hablaba en estos términos, hacía alusión a su fijación por el cuerpo entero en contraposición al cuerpo troceado del cine de Godard. Poco tiempo después, con *La Belle Noiseuse*, Rivette volvió a la crítica de choque que había ejercido años antes en *Cahiers du cinéma*. Respondió a Godard y a Balzac a la vez. Este último se refirió al principio de *La obra maestra desconocida* a una parte del cuerpo: «una mano, puesto que he tomado ese ejemplo, una mano sólo tiene relación con el cuerpo, expresa y continúa un pensamiento que es necesario captar y plasmar»¹⁰⁴; o, más adelante, representó la bella mentirosa, ya acabada, a través de una única parte: «al acercarse percibieron en una esquina del lienzo la punta de un pie desnudo que salía de ese caos de colores, de tonalidades, de matices indecisos, de esa especie de bruma sin forma; pero un pie delicioso, ¡un pie vivo!».¹⁰⁵

Rivette filma el cuerpo entero, como un absoluto, en planos largos y anchos. Sin embargo, descompone el proceso creativo que recoge la figura de Emmanuelle Béart en posturas dispares. El artista interpretado por Michel Piccoli retuerce a su modelo para que brote “lo invisible”¹⁰⁶. Rivette teoriza sobre el proceso creativo. «Esta mujer no es una criatura, es una

¹⁰³ FILLLOL, Santiago: *La imagen buscada*, en: DVD *La bella mentirosa*. Intermedio. Barcelona, 2005.

¹⁰⁴ BALZAC: Op. cit. Pág. 22.

¹⁰⁵ BALZAC: Op. cit. Pág. 56.

¹⁰⁶ Michel Piccoli en *La Belle Noiseuse*.

creación»¹⁰⁷, escribió Balzac. El planteamiento de Rivette es esencialmente crítico, pues quería filmar «la relación del *metteur en scène* y del modelo, en un sentido bressoniano »¹⁰⁸. Rivette ya no escribe sobre Bresson, no teoriza en torno a esta cuestión sobre el papel, sino que hace una película. Bajo el signo de la pregunta ¿cómo filmar el cuerpo?, Rivette volvió a las raíces de su pensamiento crítico. En definitiva, *La Belle Noiseuse* se interroga sobre cómo poner en escena el cuerpo en el espacio, una cuestión que se encontraba ya en el corazón de la obra crítica de Rivette.

«Mientras en Balzac la joven Gillette no era para Frenhofer más que un simple tema de comparación, para asegurarse de la superioridad de la Noiseuse, el filme hace de Marianne el modelo de Frenhofer. Y el cine documenta entonces aquello que el texto sólo podía idealizar : los trazos de los bosquejos que pacientemente se apoderan de lo real. Ese es el soberano logro de la película, en su tercio central : haberse dado los medios para hacer del discurso del Frenhofer de Balzac una crónica material.»¹⁰⁹ En el momento en que la criatura (Emmanuelle Béart) se convierte en creación, Rivette lleva también a la vida la obra de Balzac. Se trata de una nueva historia de *révenants* narrada a través del cuerpo, puesto en escena. Àngel Quintana afirmó que los tres pilares sobre los que la modernidad abordó el tema de cómo filmar el cuerpo fueron John Cassavetes, Jean Renoir y Jacques Rivette¹¹⁰. Thierry Jousse se refirió de la siguiente manera al cuerpo según Cassavetes: «En apariencia no hay nada más que ver; sólo el propio cuerpo; no hay trascendencia posible, ni elaboración imaginaria. Sin

¹⁰⁷ BALZAC: Op. cit. Pág. 42.

¹⁰⁸ RIVETTE, en: FRAPPAT: Op. cit. «le rapport du metteur en scène et du modèle, au sens bressonien». Pág. 162.

¹⁰⁹ MACÉ, Arnaud: *Que l'esprit est un corps*. Cahiers du cinéma nº621. París, marzo de 2007. [«Tandis que chez Balzac la jeune Gillette n'était pour Frenhofer qu'un bref sujet de comparaison, pour s'assurer de la supériorité de la Noiseuse, le film fait de Marianne le modèle de Frenhofer. Et le cinéma documente alors ce que le texte ne pouvait qu'idéaliser: le trait des esquisses qui patiemment s'approprient le réel. C'est la souveraine réussite du film, dans son tiers central: s'être donné les moyens de faire du discours du Frenhofer de Balzac une chronique matérielle.»] Pág. 16.

¹¹⁰ Véase QUINTANA, Àngel: Comentario para La bella mentirosa. Intermedio. Barcelona, 2005.

embargo este cuerpo es presa de fuerzas que lo retuercen, lo electrizan, lo histerizan.»¹¹¹ Jousse se refiere a que “no hay nada más que ver” y a las “*fuerzas* que lo retuercen”, en referencia a algo invisible, una belleza cargada de misterio. En *La Belle Noiseuse*, Rivette buscó resolver este misterio haciendo un filme sobre el proceso creativo, filmando a Michel Piccoli retorciendo el cuerpo de Emmanuelle Béart hasta convertirla en modelo, alcanzando algo más, reflexionando sobre cómo poner en escena el cuerpo en el espacio. Cuando el pintor logra finalizar la bella mentirosa, esconde el cuadro y lo sepulta en la pared, pues lo impúdico no es mostrar el cuerpo desnudo de la criatura, sino el resultado de la creación artística, su materialización. Rivette capturó uno de los grandes misterios del arte: el de la creación. Guardó entonces su rostro, escondiendo el cuadro del espectador, sin mostrarlo en ningún momento.

4.2. Conclusiones

Jacques Rivette ejemplifica como pocos directores, primero por sus circunstancias vitales, pues comenzó como crítico y luego pasó a la dirección, y sobre todo porque existe un trasvase continuo entre sus obras críticas y cinematográficas, el postulado romántico, según el cual crítica y obra son uno.

Rivette dignifica la crítica. Para él, esta es reflexión, la cual supone un concepto central en el ideario romántico, que desde su aparición a finales del siglo XVIII ha marcado de forma decisiva, de manera ora consciente ora inconsciente, determinadas concepciones relativas al arte y la literatura. Rivette, no obstante, piensa en el siglo XX, con todo lo que ello conlleva, piensa el arte cinematográfico y lo convierte a su vez en pensamiento a través de las ideas de responsabilidad moral, de autor y de puesta en escena, el modo en que se hace sensible el pensamiento de un individuo. Traslada

¹¹¹ JOUSSE: Op. cit. Pág. 106.

cuestiones que desarrolla en torno al cine al propio ámbito de la crítica: como el tono, el enfoque del autor. Así, no sólo se establece un vínculo entre el arte cinematográfico y el análisis, sino que, al adoptar en su escritura aquello sobre lo que está teorizando, equipara ambas disciplinas: si el cine es arte, la crítica también lo es. En este sentido, el presente trabajo inicia una línea de investigación que se profundizará en el futuro a través del análisis del desarrollo de la crítica cinematográfica en la época de Rivette.

Lo decisivo para él es la singularidad de la obra (de un autor). Esto resulta capital a la hora de entender su postura respecto a los géneros: lo que importa son las leyes inmanentes a la obra y no las leyes impuestas desde fuera. Unas de las singularidades del trabajo de Rivette son la hibridación genérica —en la que también se ahondará en un futuro— y el constante movimiento entre dos esferas. Lo binario acaba siendo una constante: desde la relación entre el cine y el teatro hasta la del cine con el propio análisis crítico.

La frontera entre crítica y obra se difumina. Rivette propone un cine que, bajo el influjo de la crítica presente en la obra, se reflexiona a sí mismo.

Genio de Howard Hawks

Por Jacques RIVETTE

La evidencia es la marca del genio de Hawks; *Me siento rejuvenecer* (Monkey Business, 1952) es una película genial y se impone al espíritu por su evidencia. Algunos rehúsan reconocerlo, rehúsan incluso satisfacerse con ciertas afirmaciones. El desconocimiento no atiende tal vez a otras causas.

Películas dramáticas y comedias comparten igualmente su obra: ambivalencia notable, pero más notable todavía la frecuente fusión de los dos elementos que parecen afirmarse en lugar de molestarse y perjudicarse, y se enriquecen recíprocamente. La comedia no está nunca ausente de las intrigas más dramáticas; lejos de comprometer el sentimiento trágico, se preocupa por que no caiga en el confort de la fatalidad, manteniéndola en un equilibrio peligroso, una provocadora incertidumbre que acrecienta sus poderes. Sus tartamudeos no sirven para evitarle la muerte al secretario de *Scarface, el terror del hampa* (Scarface, 1932); la sonrisa que suscita casi todo a lo largo de su proyección *El sueño eterno* (The Big Sleep, 1946) es inseparable del sentimiento de peligro; el paroxismo final de *Río Rojo* (Red River, 1948), en el que el espectador no puede ya contener el fracaso de sus sentimientos y se interroga por quién debe tomar partido, y si debe reír o tener miedo, resume un temblor pánico de todos los nervios, una embriaguez de vértigo en la cuerda tensa en la que el pie se tambalea sin deslizarse todavía, sensaciones tan insoportables como los desenlaces de ciertos sueños.

Y si la comedia da a lo trágico su eficacia, no puede tampoco eximirse, quizá no de lo trágico -no comprometamos por exceso los mejores razonamientos-, sino más bien de un sentimiento severo de la existencia en el que ninguna acción puede desligarse de la trama de sus responsabilidades.

¿Y qué visión podría ser más amarga que la que nos propone *Me siento rejuvenecer*? Confieso no haber podido unirme a las risas de una sala a rebosar, petrificado por las calculadas peripecias de una fábula que pone toda su aplicación en contar, con una lógica alegre, con un verbo perverso, las fatales etapas del embrutecimiento de inteligencias superiores.

No se debe en absoluto al azar que se nos permita encontrar un círculo de sabios parecido en *Bola de fuego* (Ball of Fire, 1941) y *El enigma de ...otro mundo* (The Thing, 1951). Pero no se trata tanto de someter el mundo a la visión glacial y desencantada del científico como de trazar, de nuevo, los accidentes de una misma comedia de la inteligencia. Hawks no se preocupa en este caso ni de la sátira ni de la psicología; en su opinión, las sociedades no importan más que los sentimientos: tan indiferente a Capra como a McCarey, sólo le preocupa la aventura intelectual: ya se enfrente a lo antiguo y lo nuevo, a la suma de los conocimientos del pasado y de una de las formas degradadas de la modernidad (*Bola de fuego*, *Nace una canción* [A Song is Born, 1948]) o al hombre y la bestia (*La fiera de mi niña* [Bringing up Baby, 1938]), se interesa, en el mismo relato, por la intrusión de lo inhumano, o por un avatar más zafio de la humanidad, en una sociedad altamente civilizada. *El enigma de...otro mundo*, finalmente, deja caer la máscara: en los confines del universo, algunos hombres de ciencia se enfrentan con una criatura peor que inhumana, *de otro mundo*; y sus esfuerzos intentan, en primer lugar, hacerlo entrar en los cuadros lógicos del saber humano.

Pero el enemigo se ha deslizado ahora dentro del hombre mismo: el sutil veneno del rejuvenecimiento, la tentación de la juventud, que sabemos desde hace mucho tiempo que no es precisamente la astucia más sutil del maligno -unas veces simio, otras perro pachón- cuando una rara inteligencia lo mantiene en jaque. Y la más nefasta de las ilusiones, contra la cual Hawks se ensaña con un poco de crueldad: la adolescencia y la infancia son estados bárbaros de los que nos salva la educación; el niño se distingue poco y mal del salvaje que imita en sus juegos; en el momento en que bebe el

precioso licor, el anciano más digno se consume en la imitación de un chimpancé. Reconocemos aquí una concepción clásica del hombre, que considera que sólo puede ser grande mediante la experiencia y la madurez; al término de su progreso, su vejez lo juzga.

Pero peor que el infantilismo, el embrutecimiento, la decadencia, es la fascinación que ejercen sobre la inteligencia misma; la película es la historia de esta fascinación, pero, al mismo tiempo, se propone al espectador como prueba de su poder. Así la crítica se somete en primer lugar a las miradas que propone. Los monos, los indios, los peces no son ya más que las apariencias de una misma obsesión por lo elemental en la que se confunden los ritmos salvajes, la dulce idiotez de Marilyn Monroe, monstruo hembra que las astucias de los encargados de vestuario fuerzan a la deformidad, o los impulsos de antigua bacante de Ginger Rogers, cuyo rostro envejecido se crispa en la interpretación de la adolescencia. La maquinal euforia de las acciones confiere a la fealdad o a lo infame un lirismo, una densidad expresiva que los elevan hasta la abstracción; la fascinación se apodera de ella, une la *belleza* con el recuerdo de las metamorfosis; y podemos denominar expresionista al arte con el cual Cary Grant deforma los gestos hasta imitar al mismo mono; en el instante en que se maquilla como un indio, cómo no traer a nuestra memoria el célebre plano de *El ángel azul* (*Der Blaue Engel*, 1930) en el que Emil Jannings contempla en el espejo su rostro envilecido. No hay en absoluto derecho a hacer reproche alguno a esos relatos de decadencias paralelas: recordemos cómo los temas de la perdición y de la maldición imponían en otros tiempos al cine alemán la misma progresión rigurosa que iba de lo amable a lo odioso.

Del primer plano del mono hasta el momento en que desliza con naturalidad la camisa del “hombrecito”, nuestro espíritu se ve atraído por un constante vértigo impulsado por el impudor, y ¿qué es el vértigo sino todo esto a la vez: temor, condenación y, por supuesto, fascinación? La atracción de los instintos, el abandono a las potencias terrestres y primitivas, el mal, la

fealdad, la idiotez, todas las máscaras del demonio, en estas comedias en las que el alma misma es tentada por la bestia, están unidas a la lógica más extrema; la punta más aguda de la inteligencia se vuelve contra ella misma. *La novia era él* (I Was a Male War Bride, 1949) asume sencillamente como tema la imposibilidad del sueño hasta llegar al embrutecimiento y sus peores compromisos.

Mejor que nadie, Hawks sabe que el arte consiste, en primer lugar, en ir hasta el fin, incluso en lo infame, puesto que tal es el dominio de la comedia; jamás teme tratar las peripecias más dudosas, desde el momento en que ha dejado que nosotros las presintamos, menos preocupado por decepcionar la bajeza de espíritu del espectador que de colmarla sobrepasándola. Y ése es también el genio de Molière, cuyo frenesí lógico suscita con menor frecuencia la risa que su congelación en nuestra garganta; y como igualmente ocurre en Murnau, de quien el admirable *Tartufo* (Tartüff, 1925), en la célebre escena de Dame Marthe, y varias secuencias de *El último* (Der Letzte Mann, 1924) ofrecen también los modelos de un cine molieresco.

Hay en Hawks, cineasta de la inteligencia y del rigor, aunque también del conjunto de las fuerzas oscuras y de las fascinaciones, un genio germánico al que atraen los delirios metódicos en los que se engendran infinitamente graves consecuencias, en los que la continuidad interpreta el papel de la fatalidad: los protagonistas le interesan menos por sus sentimientos que por sus gestos, y los persigue y acosa con una atención apasionada; filma *acciones*, especulando sobre el poder de sus meras apariencias; qué nos importan los pensamientos de John Wayne yendo a enfrentarse con Montgomery Clift, los de Bogart durante una pelea, sólo prestamos atención a la precisión de cada uno de los pasos -y el ritmo neto del movimiento-, de cada uno de los golpes, y la postración progresiva del cuerpo contusionado.

Pero Hawks resume al mismo tiempo las más altas virtudes del cine americano, pues es el único que sabe proponernos una *moral*, la cual se nos

presenta como una perfecta encarnación: admirable síntesis que contiene quizás el secreto de su genio. La fascinación que impone no es la de la idea, sino la de la eficacia; el acto nos interesa menos por su belleza que por su acción misma en el interior de su universo.

Este arte se impone a sí mismo una honestidad fundamental que atestigua el empleo del tiempo y del espacio; ningún *flashback*, ninguna elipsis, la continuidad es su regla; ningún personaje se desplaza sin que le sigamos, ninguna sorpresa que el protagonista no comparta con nosotros. El lugar y el encadenamiento de cada gesto tienen fuerza de ley, pero de ley biológica que encuentra su prueba más decisiva en la vida de la criatura; cada uno de los planos posee la belleza eficaz de una nuca o de un tobillo; su sucesión, lisa y rigurosa, encuentra el ritmo de las pulsaciones de la sangre; el filme entero, cuerpo glorioso, está animado por una respiración suelta y profunda.

La obsesión por la continuidad manda en el genio de Hawks; ella le dicta el sentido de la monotonía y lo asocia a menudo con la idea de recorrido y de itinerario (*Air Force* [*Air Force*], 1943; *Río Rojo*): pues he aquí un universo homogéneo en el que todo se halla ligado, y el sentimiento del espacio unido al del tiempo; así en ciertas películas en las que la comedia tiene un mayor papel -*Tener y no tener* (*To Have and Have not*, 1944), *El sueño eterno* (1948)-, los personajes están circunscritos entre tres decorados en los que deambulan vanamente. Se adivina la gravedad de cada desplazamiento de un hombre al que no podemos abandonar, tanto si evocamos a *Scarface*, cuyo reino se concentra en ciudades que domina desde la habitación donde se encuentra acorralado, o de los sabios a los que el temor por la Cosa encerraba en su barraca, como si recordamos de qué modo los aviadores encerrados en el campo de aviación por la niebla se escapan a veces hacia las altas cimas (*Sólo lo ángeles tienen alas* [*Only Angels Have Wings*, 1939]), exactamente como Bogart hacia el mar, fuera del hotel por el que merodea inútilmente de la cueva a la habitación (*Tener y no tener*). Recordemos el eco burlesco de estos temas de *Bola de fuego*,

donde el gramático se evade del universo cerrado de las bibliotecas hacia los peligros de la ciudad, o en *Me siento rejuvenecer*, en la que las fugas traducen los accesos de juventud (como *La novia era él*, que volvía a retomar en otro registro los motivos del itinerario): siempre el espacio expresa el drama; las variaciones del decorado modelan la continuidad del tiempo. Los pasos del protagonista trazan las figuras de su destino.

La monotonía no es más que una máscara; lentas y profundas maduraciones se disimulan, un *progreso* obstinado, conquistas realizadas paso a paso sobre el terreno y sobre sí mismo conjuntamente, hasta llegar al paroxismo. Aquí tenemos la lasitud considerada como resorte dramático: la exasperación de unos hombres que se han contenido durante dos horas, pacientemente, acaba de condensar ante nuestras miradas la cólera, el odio o el amor, y de todo ello se liberan bruscamente, como si se tratara de pilas lentamente saturadas cuyo estallido debe finalmente brotar; la sangre fría exaspera el calor de su cuerpo; la calma a la que se aplican nos fuerza a presentir su emoción, a compartir el temblor secreto de sus nervios y de su alma, hasta que se desborda el vaso; una película de Hawks no es a menudo otra cosa que la espera ansiosa de la gota de agua.

Las comedias dan a esta monotonía otro rostro: la repetición reemplaza en ellas al progreso, como la retórica de Raymond Roussel sustituye a la de Péguy; los mismos hechos, repetidos sin cesar, agravados con un empeño maniático, una paciencia de obseso, giran y giran sin cesar, como aspirados por cierto *maelstrom* irrisorio.

Ningún otro genio, aunque más prendado por la continuidad, sabría de manera más apasionada dedicar mayor atención a las *consecuencias* de los actos, a las relaciones que los unen; sus influencias, sus repulsiones, sus atracciones suscitan un universo continuo y coherente, universo newtoniano en el que se imponen la ley de la gravitación universal y el sentimiento profundo de la *gravedad* de la existencia. Los gestos del hombre están contados y medidos por un maestro al que preocupan sus responsabilidades.

El tiempo de estos filmes es el tiempo de la inteligencia, pero de una inteligencia artesanal, directamente aplicada al mundo sensible, y que busca la eficacia siguiendo la óptica precisa de un oficio o de una forma determinada de la actividad humana en conexión con el universo, inquieta de conquistas. Marlowe ejerce un oficio, como el sabio y el aviador. Y cuando Bogart elogia su lancha, no mira en absoluto al mar, menos preocupado por la belleza de las olas que por sus pasajeros; todo río está hecho para ser atravesado, todo rebaño para prosperar y ser vendido al precio más alto. A pesar de ser seductoras, a pesar de ser amadas, las mujeres deben ayudar a la empresa. No podemos evocar *Tener y no tener* sin volver a ver inmediatamente la lucha contra el pez con que empieza la película. La conquista del universo no se lleva a cabo sin conflictos, y tal es el medio natural de los protagonistas de Hawks: combates cuerpo a cuerpo, luchas apasionadas, ¿qué abrazo más estrecho con otro ser se puede desear? De esta manera se aman sus personajes, incluso en una perpetua oposición, en un duelo encarnizado en el que el incesante *peligro* les embriaga con la evidencia de su sangre (*El sueño eterno, Río Rojo*). De la lucha nace la estima: la admirable palabra en la que se hallan contenidas a la vez el conocimiento, la apreciación y la simpatía; el adversario se convierte en compañero. Pero qué decepción si hay que combatir con un enemigo que la rehúsa. Marlowe, atrapado por una repentina severidad, precipita los acontecimientos y se obliga a terminar de una vez con la situación.

La madurez asedia a estos hombres reflexivos, héroes de un universo adulto, con frecuencia exclusivamente viril, en el que lo trágico es el relato de las relaciones interiores. Pero igual ocurre con lo cómico, con la intrusión y la confrontación de elementos extraños, o la sustitución de mecanismos al libre arbitrio, cuando se oponen a la decisión voluntaria mediante la que el hombre se expresa y se afirma en su acto como si fuera una creación.

No quisiera que pareciera que elogio aquí a un genio extraño a su tiempo, pero la evidencia de sus lazos con nuestro siglo me exime de todo retraso y me gustaría más hacer entrever cómo, aunque se dedica a veces a

la pintura de lo irrisorio o del absurdo. Hawks se interesa en primer lugar por dar un sentido y hacer vivir a estos fantasmas, así como dotarlos de una insólita grandeza, de cierta nobleza que durante mucho tiempo se mantuvo secreta: cómo da a la sensibilidad moderna una conciencia clásica. *Río Rojo*, *Sólo los ángeles tienen alas* no se reclaman de otro parentesco que no sea el de Corneille. La ambigüedad, la complejidad, son los privilegios de los más nobles sentimientos, que algunos creen todavía monótonos, mientras que se agotan rápidamente los instintos, las barbaries, los móviles de las almas bajas: y he aquí la verdadera razón de que las novelas modernas sean aburridas.

Cómo podría, en fin, prohibirme a mí mismo evocar esas admirables introducciones en las que el protagonista se instala en su duración temporal con fluida plenitud. Ningún elemento preliminar, ningún artificio de exposición; una puerta se abre, ahí está ante nosotros desde el primer plano, la conversación se inicia y nos familiariza apaciblemente con su ritmo personal; desde ese instante en que le hemos sorprendido, cómo podríamos abandonarle, compañeros de viaje, a todo lo largo de su desarrollo, tan seguro y tan regular como el de la película en el proyector. Tiempo de una marcha tan ágil y constante como la de los montañeros que parten con el mismo paso medido que conservarán en los senderos más duros, al término de las más largas etapas. De esta manera nos sentimos seguros, desde las primeras pulsaciones, de que éstos no abandonarán tampoco, sino que mantendrán hasta el *exceso* sus promesas. No pertenecen a la raza de los cobardes ni de los indecisos. Nada, en efecto, puede oponerse a la admirable obstinación, a la testarudez de los personajes de Hawks. Una vez en camino, irán hasta el final de sí mismos y de lo que se han prometido a sí mismos, qué importan las consecuencias, impulsados por una forma extrema de la lógica, hay que acabar lo que se ha emprendido, qué les importa que hayan sido a menudo arrastrados en un primer momento contra sus deseos: persiguiendo, dando el último toque a su labor, darán pruebas de su libertad y del honor de ser hombre. La lógica no es para ellos de ninguna manera

una determinada y fría facultad intelectual, sino la coherencia del cuerpo, el acuerdo y la continuidad de sus actos, la fidelidad a sí mismos. El poder de la voluntad asegura la unidad del espíritu y del hombre, trabados ambos en lo que les justifica y les da su sentido más alto.

Si es verdad que la fascinación nace de los extremos y de todo aquello a lo que se atreve el exceso, cuando la desmesura se denomina también grandeza -suponemos que aquélla no desdeña en absoluto dichas fuerza en marcha, que unen a la precisión intelectual de las potencias abstractas los prestigios elementales de los grandes impulsos terrestres, a las ecuaciones las tormentas, y sin dejar nunca de ser afirmaciones vivientes-, toda película de Hawks no ofrece a la belleza otra cosa que esta afirmación tranquila y segura, sin remedio ni remordimiento. Demuestra el movimiento andando, la existencia respirando. Lo que es, es.

(Cahiers du cinéma, nº 23, mayo de 1953)

Después de Agesilas (La puesta en escena)

Por Jacques RIVETTE

Los hitchco-hawksianos no están tan satisfechos de ellos mismos como se podría suponer. Al contrario de Alfred Hitchcock, para quien la partida parece, en lo sucesivo, ganada ante los espectadores de buena fe, Howard Hawks continúa siendo un cineasta maldito; es por ello que consagrar dos textos a uno de sus últimos filmes, no es, como se podría suponer, por parte de la redacción de *Cahiers*, una provocación pura y simple: frente a la ignorancia o al menosprecio de los intelectuales de cineclubs, no se insistirá jamás demasiado sobre la riqueza de la obra de uno de los más grandes cineastas americanos vivos.

Es aquí donde nos asalta una duda: ¿Hitchcock no habría gustado tan repentinamente por lo más brillante, lo más seductor que él tiene, pero sí también por lo más exterior en su obra, es decir el humor, el ingenio, la ambigüedad? Pues es necesario constatar que todos los sutiles comentarios que se han podido leer aquí y allá, se aplicarían igualmente a la lectura de la sinopsis, y que aquello que permanece a pesar de todo siendo lo esencial del cine, es decir, lo que uno ve en la pantalla, en otras palabras la puesta en escena, no tiene mucho que ver. ¿Por qué? Porque así como los *amateurs* de la música prefieren mayoritariamente las sinfonías programadas y poemas sinfónicos a la música de cámara, los *amateurs* del cine son menos sensibles al arte mismo del cineasta que a todas las apariencias de las cuales se rodea, que lo enmascaran, lo adornan, lo disfrazan, estafando a los *happy fews* de pacotilla, pero en suma no tienen nada que ver con él.

Si me permito insistir en estos lugares comunes, es porque el caso de Hawks los ilustra con una singularidad aguzada, y sobre todo este último filme, que no hará, sin duda, más que agravar el malentendido. Hay que reconocer que las apariencias son aquí particularmente peligrosas puesto

que ellas son las del peor género *hollywodiano*, el antiguo filme de figurantes a lo grande. El malentendido se agrava a pesar de que, como siempre, Hawks no intenta contrariar las leyes del género, sino, como remarca Maurice Schérer, seguirlas lo más fielmente posible, más aún, reencontrar la necesidad original de aquello que ha sido degradado en convenciones. Si Hawks encarna el cine americano clásico en su mejor faceta, si ha dado a cada género sus letras de nobleza realizando por turno el mejor filme de gangsters (*Scarface*), el mejor filme de aviación (*Sólo los ángeles tienen alas*), el mejor filme de guerra (*Air Force*), el mejor western (*Río rojo*), finalmente las mejores comedias (*La fiera de mi niña*, *Bola de fuego*, *Me siento rejuvenecer*), es que él ha sabido siempre, en cada uno de los casos, elegir aquello que el género tiene de esencial y de grande, y confundir sus temas personales con aquellos que la tradición americana había profundizado y enriquecido lentamente. Bajo esta primera diversidad, la obra de Hawks es profundamente homogénea: él va directamente a lo excepcional, y fascinado por las figuras de gran formato, en un género donde cualquier otro director se atasca siempre en una crónica sentimental o la prédica bíblica, toma partido por trazar, a grandes rasgos el retrato de un dios-tirano y la génesis de la empresa más fabulosa que haya jamás intentado el genio del hombre.

¿Cómo escapa Hawks de las trampas del estilo De Mille? Tomando otra decisión tomada: la del estilo western; los amateurs no dejarán de sorprenderse por las múltiples analogías que ligan esta película a *Río rojo*: la silueta de John Wayne viene de lejos para superponerse a la imagen del faraón; se trata, por otra parte, en una y otra, de un hombre que pacientemente ha acumulado un tesoro y debe, para no perderlo bruscamente, emprender una labor sobrehumana. Si pensamos en el *western*, no es más que un intercambio de buenos comportamientos, ya que es a los héroes de la antigüedad que nos remiten, inequívocamente, los protagonistas de *Big Sky* y *Río Rojo*.

Lo que distingue a los héroes hawksianos, ya sea *western*, policial o cualquier otro género (cuyo caso es éste), es la nobleza, la insolencia, la astucia, la inteligencia, todas virtudes clásicas y más precisamente, *corneilianas*. Después de mucho tiempo, me impresionó el paralelismo, que a él le alegraría establecer, entre estos dos grandes trágicos, uno y otro a menudo tentados por la comedia; la crítica aquí se añade; y los increíbles comentarios suscitados recientemente a causa de la recuperación de *La muerte de Pompeyo* no tienen nada que envidiar a aquellos con los que la prensa saludó cada filme de Hawks, desde hace diez años. ¿Qué hacer?, sino dar a los censores el humilde consejo de no seguir siempre el ejemplo de Despréaux y, después de Agésilas, no contentarse con un epigrama malévol.

(*Cahiers du cinéma*, nº 53. Diciembre, 1955)

De la abyección¹¹²

Por Jacques RIVETTE

Lo menos que se puede decir es que, cuando se acomete una película sobre un tema como éste (los campos de concentración), es difícil no proponer previamente ciertas cuestiones; pero todo transcurre como si, por incoherencia, necedad o cobardía, Pontecorvo hubiera decidido descuidar planteárselas.

Por ejemplo, la del realismo: por múltiples razones, de fácil comprensión, el realismo absoluto, o el que puede llegar a contener el cine, es aquí imposible; cualquier intento en este sentido será necesariamente *incompleto* (“por lo tanto inmoral”), cualquier tentativa de reconstrucción o de enmascaramiento irrisorio o grotesco, cualquier enfoque tradicional del “espectáculo” denota *voyeurismo* y pornografía. El director se ve obligado a atenuar, para que aquello que se atreve a presentar como la “realidad” sea físicamente soportable para el espectador, el cual no puede sino llegar a la conclusión, quizá inconscientemente, de que, por supuesto, esos alemanes eran unos salvajes, pero que, al fin y al cabo, la situación no era *intolerable*, y que, si los prisioneros se portaban bien, con un poco de astucia o de paciencia podían salir del paso. Al mismo tiempo, cada uno de nosotros se habitúa hipócritamente al horror, éste forma poco a poco parte de la costumbre y muy pronto integrará el paisaje mental del hombre moderno; ¿quién podrá la próxima vez extrañarse o indignarse ante lo que, en efecto, habrá dejado de ser *chocante*?

Entonces comprendemos que la fuerza de *Nuit et Brouillard* (1955) procede en menor medida de los documentos que del montaje, de la ciencia con la que se ofrecen a nuestra mirada los crudos hechos, *reales*, por

¹¹² Traducción extraída de DE BAECQUE: *Teoría y crítica del cine...*

desgracia, en un movimiento que es justamente el de la conciencia lúcida, y casi impersonal, que no puede aceptar comprender y admitir el fenómeno. Se han podido ver en otras ocasiones documentos más atroces que los recogidos por Resnais; ¿pero a qué no puede acostumbrarse el hombre? Ahora bien, uno no se acostumbra a *Nuit et Brouillard*; es porque el cineasta juzga lo que muestra, y es juzgado por la manera en que lo muestra.

Otra cosa: se ha citado en gran manera, por todas partes, y la mayoría de las veces de forma absurda, una frase de Moullet: *la moral es una cuestión de travellings* (o la versión de Godard: *los travellings son una cuestión de moral*). Se ha querido ver en ello el colmo del formalismo, cuando en realidad más bien podría criticarse su exceso “terrorista”, por recurrir a la terminología paulhaniana. Obsérvese sin embargo en *Kapo* el plano en el que Riva se suicida abalanzándose sobre la alambrada eléctrica. Aquel que decide, en ese momento, hacer un *travelling* de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado en inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio. Desde hace algunos meses nos están calentando la cabeza con los falsos problemas de la forma y del fondo, del realismo y de la magia, del guión y de la “puesta en escena”, del actor libre o dominado y otras pamplinas. Digamos que podría ser que todos los temas nacen libres y en igualdad de derechos. Lo que cuenta es el tono, o el acento, el matiz, no importa cómo lo llamemos: es decir, el punto de vista de un individuo, el autor, un mal necesario, y la actitud que toma dicho individuo con respecto a lo que rueda, y en consecuencia con el mundo y con todas las cosas. Lo cual puede expresarse con la elección de las situaciones, la construcción de la intriga, los diálogos, la interpretación de los actores, o la pura y simple técnica, “indistintamente pero en la misma medida”. Hay cosas que no deben abordarse si no es con cierto temor y estremecimiento; la muerte es sin duda una de ellas, ¿y cómo no sentirse, en el momento de rodar algo tan misterioso, un impostor? Más valdría en cualquier caso plantearse la pregunta, e incluir de alguna manera este

interrogante en lo que se filma. Pero está claro que la duda es algo de lo que más carecen Pontecorvo y sus semejantes.

Hacer una película es, pues, mostrar ciertas cosas, es *al mismo tiempo*, y mediante la misma operación, mostrarlas desde un cierto ángulo, siendo esas dos acciones rigurosamente indisociables. Del mismo modo que no puede haber nada absoluto en la puesta en escena, ya que en lo absoluto no hay puesta en escena, el cine tampoco será nunca un “lenguaje”: las relaciones entre el signo y el significado no tienen ningún valor aquí, y no desembocan más que en herejías tan tristes como la pequeña *Zazie*. Toda aproximación al hecho cinematográfico que trate de sustituir la síntesis por la suma, la unidad por el análisis, nos remite inmediatamente a una retórica de imágenes que no tiene ya nada que ver con el hecho cinematográfico, no más que el diseño industrial con el hecho pictórico. ¿Por qué esta retórica sigue siendo tan querida por aquellos que se autodenominan “críticos de izquierdas”? Quizá es porque, al fin y al cabo, éstos son antes que nada unos irreductibles profesores, pero si desde siempre hemos detestado, por ejemplo, a Pudovkin, a De Sica, a Wyler, a Lizzani, y a los antiguos combatientes del IDHEC, es porque la materialización lógica de ese formalismo se llama Pontecorvo. Piensen lo que piensen los periodistas *express*, la historia del cine no vive una revolución cada ocho días. Ni la mecánica de un Losey, ni la experimentación neoyorquina le afectan en mayor medida que las olas de la playa a la paz de las profundidades. ¿Por qué? Porque unos no se plantean más que problemas formales, y otros los resuelven todos con antelación al no plantear ninguno. ¿Pero qué dicen más bien aquellos que realmente construyen la historia, los que también llamamos “hombres de arte”? Resnais confesará que, así como tal película de la semana le interesa en su calidad de espectador, sin embargo es ante Antonioni ante quien tiene el sentimiento de no ser más que un *amateur*. Sin duda Truffaut hablaría del mismo modo de Renoir, Godard de Rossellini, Demy de Visconti; y así como Cézanne, contra la opinión de todos los

periodistas y cronistas, fue impuesto paulatinamente por los pintores, también los cineastas impondrán a la historia a Murnau o Mizoguchi...

(Cahiers du cinéma, nº 120, junio de 1961)

Filmografía de Jacques Rivette¹¹³

Aux quatre coins

1949

Intérpretes: Dos muchachas y dos muchachos, entre ellos Francis Bouchet.

Le Quadrille

1950

Producción: Jean-Luc Godard

Intérpretes: Cinco intérpretes, entre ellos Liliane Litvin, Anne-Marie Cazalis et Jean-Luc Godard.

Le Divertissement

1952

Intérpretes: Una decena de personajes, entre ellos Olga Waren, Sacha Briquet, Alain Mac Moy.

Le Coup du berger

1956

Guión y diálogo: Charles Bitsch; Claude Chabrol, François Truffaut, J. R., según un suceso.

Imagen: Charles Bitsch.

Intérpretes: Virginie Vitry (Claire), Étienne Loinod (pseudónimo de Jacques Doniol-Valcroze (Jean, le mari), Jean-Claude Brialy (Claude, el amante), Anne Doat (Solange, la hermana), Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude de Givray, Claude Chabrol, Robert Lachenay (los invitados).

Paris nous appartient

1958-60

Guión y diálogo: Jean Gruault, J.R.

Imagen: Charles Bitsch.

Intérpretes: Betty Schneider (Anne Goupil), Giani Esposito (Gérard Lenz), Françoise Prévost (Terry Yordan), Daniel Croheim (Philip Kauffman), Françoise Maistre (Pierre), y otros.

La Religieuse o Suzanne Simonin, la Religieuse de Denis Diderot

1965-1966

Guión y diálogo: Jean Gruault, J.R., según La Religieuse de Denis Diderot.

Imagen: Alain Levent.

Intérpretes: Anna Karina (Suzanne Simonin), Micheline Presle (Madame de Moni), Francine Bergé (hermana santa Christine), Liselotte Pulver (Madame de Chelles), Francisco Rabal (Dom Morel), y otros.

¹¹³ Filmografía extraída parcialmente de : FRAPPAT : Op. cit.

Jean Renoir le Patron

1966

Tres filmes para « Cineastas de nuestro tiempo » (Janine Bazin, André S. Labarthe) : « La recherche du relatif », « La Direction d'acteurs », « La Règle et l'exceptions ».

Imagen: Pierre Mareschal.

Con : Jean Renoir, Michel Simon, Marcel Dalio, Pierre Braunberger, Catherine Rouvel, Charles Blavette.

L'Amour fou

1967-1968

Guión : Marilù Parolini, J.R.

Diálogo: Improvisado por los actores.

Imagen: Alain Levent (35 mm), Étienne Becker (16 mm).

Intérpretes: Bulle Ogier (Claire), Jean-Pierre Kalfon (Sébastien / Pyrrhus), Josée Destoop (Marta / Hermione), Michèle Moretti (Michèle), Célia (Andromaque), y otros.

Out 1 : Noli me tangere

1970

Guión : Suzanne Schiffman, J.R., a partir de *l'Histoire des Treize*, de Honoré de Balzac.

Diálogo: Improvisado por los actores.

Imagen: Pierre-William Glenn.

Intérpretes: Juliet Berto (Frédérique), Jean-Pierre Léaud (Colin), Michèle Morett (Lili), Michael Lonsdale (Thomas), Bulle Ogier (Pauline / Émilie), y otros.

Out 1 : Spectre

1971

Versión alternativa de *Out 1 : Noli me tangere*

Céline et Julie vont en bateau / Phantom Ladies over Paris

1973-1974

Guión: Juliet Berto, Dominique Labourier, Bulle Ogier, Marie-France Pisier, J.R, dialogando con Eduardo de Gregorio. *Diversos inspiradores :* Lewis Carroll, Henry James, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares...

Imagen: Jacques Renard.

Intérpretes: Juliet Berto (Céline), Dominique Labourier (Julie), Bulle Ogier (Camille), Marie-France Pisier (Sophie), Barbet Schroeder (Olivier), y otros.

Duelle

(Scènes de la vie parallèle : 2. Une Quarantaine)

1975-1976

Guión : Eduardo de Gregorio, Marilù Parolini, J.R.

Diálogo: Eduardo de Gregorio.

Imagen: William Lubtchansky.

Intérpretes: Juliet Berto (Leni), Bulle Ogier (Viva), Jean Babilée (Pierrot), Hermine Karagheuz (Lucie), Nicole Garcia (Jeanne / Elsa), y otros.

Noroît

(Scènes de la vie parallèle : 3. Une Vengeance)

1975-1976

Guión : Eduardo de Gregorio, Marilù Parolini, J.R., según *The Revengers Tragaedie*, de Cyril Tourneur.

Diálogo: Eduardo de Gregorio.

Imagen: William Lubtchansky

Intérpretes: Géraldine Chaplin (Morag), Bernadette Lafont (Giulia), Kika Markha (Erika), Humbert Balsan (Jacob), Larrío Ekson (Ludovico), y otros.

Marie et Julien

(Scènes de la vie parallèle : 1)

1975

Guión : Eduardo de Gregorio, Marilù Parolini, Claire Denis, J.R.

Imagen : William Lubtchansky.

Intérpretes : Leslie Caron, Albert Finney, Brigitte Rouän.

Merry-Go-Round

1977-1978

Guión : Suzanne Schiffman, Eduardo de Gregorio, J.R.

Diálogo : Eduardo de Gregorio.

Imagen : William Lubtchansky.

Intérpretes : Maria Schneider (Léo), Joe Dallessandro (Ben), Danièle Gégauff (Élisabeth), Françoise Prévost (Renée Novick), Maurice Garrel (Julius Danvers), y otros.

Le Pont du Nord

1980-1981

Guión : Bulle Ogier, Pascale Ogier, Suzanne Schiffman, J.R.

Diálogo : Jérôme Prieur.

Imagen : William Lubtchansky.

Intérpretes : Bulle Ogier (Marie Lafée), Pascale Ogier (Baptiste), Pierre Clémenti (Julien), Jean-François Stévenin (Max), Benjamin Baltimore (Max el del cuchillo), y otros.

Paris s'en va

1980

Comentario : J.R.

Imagen : William Lubtchansky.

Comentario dicho por : Bulle Ogier y Pascale Ogier.

L'Amour par terre

1983

Guión : Pascal Bonitzer, Marilù Parolini, Suzanne Schiffman, J.R.

Diálogo : Pascal Bonitzer, Marilù Parolini.

Imagen : William Lubtchansky.

Intérpretes : Jane Birkin (Emily), Géraldine Chaplin (Charlotte), André Dussollier (Paul), Jean-Pierre Kalfon (Clément Roquemaure), Facundo Bo (Silvano), y otros.

Hurlevent

1984-1985

Guión : Pascal Bonitzer, Suzanne Schiffman, J.R., según los primeros capítulos de *Wuthering Heights*, de Emily Brontë.

Diálogo : Pascal Bonitzer.

Imagen : Renato Berta.

Intérpretes : Fabienne Babe (Catherine), Lucas Belvaux (Roch), Olivier Cruveiller (Guillaume), Olivier Torres (Olivier), Alice de Poncheville (Isabelle), y otros.

La Bande des quatre

1988

Guión : Pascal Bonitzer, Christine Laurent, J.R.

Diálogo : Pascal Bonitzer, Christine Laurent.

Imagen : Caroline Champetier.

Intérpretes : Bulle Ogier (Constance Dumas), Benoît Régent (Thomas), Laurence Côte (Claude), Fejria Deliba (Anna), Bernadette Giraud (Joyce), y otros.

La Belle Noiseuse

1990-1991

Guión : Pascal Bonitzer, Christine Laurent, J.R., libremente inspirado en la novela « Le Chef-d'œuvre inconnu », de Honoré de Balzac.

Diálogo : Pascal Bonitzer, Christine Laurent.

Imagen : William Lubtchansky.

Intérpretes : Michel Piccoli (Frenhofer), Jane Birkin (Liz), Emmanuelle Béart (Marianne), Marianne Denicourt (Julienne), David Bursztein (Nicolas), Gilles Arbona (Porbus) y la mano de Bernard Dufour.

La Belle Noiseuse / Divertimento

1991

Otro montaje de *La Belle Noiseuse*, realizado con los dobles de la primera versión.

Jeanne la Pucelle

1. Les Batailles. 2. Les prisons

1992-1994

Guión : Pascal Bonitzer, Christine Laurent.

Imagen : William Lubtchansky.

Intérpretes : Sandrine Bonnaire (Jeanne), Jean-Marie Richier (Durand Laxart), Baptiste Roussillon (Baudricourt), Olivier Cruveiller (Jean de Metz), Jean-Luc Petit (Henri Le Royer), Jacques Rivette (el sacerdote), y muchos otros.

Haut Bas Fragile

1994-1995

Guión : Nathalie Richard ; Marianne Denicourt, Laurence Côte, Pascal Bonitzer, Christine Laurent, J.R.

Diálogo : Pascal Bonitzer, Christine Laurent.

Imagen : Christophe Pollock.

Intérpretes : Nathalie Richard (Ninon), Marianne Denicourt (Louise), Laurence Côte (Ida), André Marcon (Roland), Bruno Todeschini (Lucien), Anna Karina (Sarah), y otros.

Une aventure de Ninon

1995

Uno de los cuarenta filmes de *Lumière et compagnie*.

Intérprete : Nathalie Richard.

Secret Défense

1997

Guión : Pascal Bonitzer, Emmanuelle Cuau, J.R.

Diálogo : Pascal Bonitzer, Emmanuelle Cuau.

Imagen : William Lubtchansky.

Intérpretes : Sandrine Bonnaire (Sylvie), Jerzy Radziwilowicz (Walser), Grégoire Colin (Paul), Laure Marsac (Véronique / Ludivine), Françoise Fabian (Geneviève), y otros.

Va savoir

2000-2001

Guión : Pascal Bonitzer, Christine Laurent, J.R.

Diálogo : Pascal Bonitzer, Christine Laurent.

Imagen : William Lubtchansky.

Intérpretes : Jeanne Balibar (Camille), Sergio Castellitto (Ugo), Jacques Bonnaffé (Pierre), Marianne Basler (Sonia), Hélène de Fougerolles (Do), y otros.

Histoire de Marie et Julien

2003

Guión : Pascal Bonitzer, Christine Laurent, J.R.

Imagen : William Lubtchansky.

Intérpretes : Emmanuelle Béart (Marie), Jerzy Radziwilowicz (Julien), Anne Brochet (Madame X) y otros.

Ne touchez pas la hache

2007

Guión : Pascal Bonitzer, Christine Laurent, J.R.

Imagen : William Lubtchansky.

Intérpretes : Jeanne Balibar (la duquesa de Langeais), Guillaume Depardieu (Arnaud de Montriveau), Bulle Ogier (princesa de Blamont-Chauvry) y otros.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick: *Los géneros cinematográficos*. Paidós. Barcelona, 2000.
- AUMONT, Jacques: *El rostro cinematográfico*. Paidós. Barcelona, 1992.
- BALZAC, Honoré de: *La obra maestra desconocida*. Libros del Zorzal. Buenos Aires, 2006.
- BAZIN, André: *De la politique des auteurs*. Cahiers du cinéma, nº70. París, abril 1957.
- BAZIN, André: *Qu'est ce que le cinéma?*. Les Éditions du Cerf. París, 1990.
- BENAVENTE, Fran: *De entre los muertos*. DVD Histoire de Marie et Julien, Intermeio, Barcelona, 2005.
- BENJAMIN, Walter: *Briefe, vol. 2*. Suhrkamp. Frankfurt/M., 1966.
- BENJAMIN, Walter: *Le concepte de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Flammarion. París, 2001.
- CASAS, Quim: *Howard Hawks. La comedia de la vida*. Dirigido por. Barcelona, 1998.
- DANEY, Serge: *Le Pont du Nord*. Libération. París, 23 de marzo de 1982.
- DANEY, Serge: *Revoir L'Amour fou*. Libération. París, 11 de agosto de 1981.
- DE BAECQUE, Antoine (ed.): *El gusto por América, en Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*. Paidós. Barcelona, 2004.
- DE BAECQUE, Antoine (ed.): *Retornos de cinefilia, en Teoría y crítica del cine. Avatares de la nueva cinefilia*. Paidós. Barcelona, 2005.
- DE BAECQUE, Antoine; JOUSSE, Thierry: *Le retour du cinéma*. Hachette. París, 1996.
- DE LUCAS, Gonzalo: *Vida secreta de las sombras*. Paidós. Barcelona, 2001.

- DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo*. Paidós. Barcelona, 2001.
- DERRIDA, Jacques: *The Law of Genre*, en *Acts of Literature*. Routledge. Londres y Nueva York, 1992.
- FARBER, Manny: *Negative Space*. Da Capo Press. Nueva York, 1998.
- FILLOL, Santiago: *La imagen buscada*, en: DVD *La bella mentirosa*. Intermedio. Barcelona, 2005.
- FRAPPAT, Hélène: *Jacques Rivette, secret compris*. Cahiers du cinéma. París, 2001.
- GUARNER, José Luis: *Autorretrato del cronista*. Anagrama. Barcelona, 1994.
- GUÉRIN, Marie-Anne: *La sphère Bulle Ogier*. Cahiers du cinéma, n° 491, mayo de 1995.
- JOUSSE, Thierry: *John Cassavetes*. Cátedra. Madrid, 1992.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe y NANCY, Jean-Luc: *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*. State University of New York. Albany, 1988.
- MACÉ, Arnaud: *Que l'esperit est un corps*. Cahiers du cinéma n°621. París, marzo de 2007.
- MAYER, Hans: *Theodor W. Adorno*, en: *Der Repräsentant und der Märtyrer*. Konstellationen der Literatur, Suhrkamp. Frankfurt/M., 1971.
- PANESI, Jorge: *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Alianza Editorial, Goethe-Institut Buenos Aires. Buenos Aires, 1993.
- PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis: *La obra sinfónica de Gustav Mahler*, en: *Gustav Mahler. Integral de las sinfonías*, Fundación Caja de Madrid, Madrid, 1991.
- RIVETTE, Jacques: *Après Agésilas (La mise en scène)*. Cahiers du cinéma, n° 53. París, diciembre 1955.
- RIVETTE, Jacques: *De l'abjection*. Cahiers du cinéma, n°120. París, octubre, 1961.

- RIVETTE, Jacques: *De l'invention*. Cahiers du cinéma, n°27. París, octubre 1953.
- RIVETTE, Jacques: *Génie de Howard Hawks*. Cahiers du cinéma, n°23. París, mayo 1953.
- RIVETTE, Jacques: *L'age des metteurs en scène*. Cahiers du cinéma, n° 31. París, enero 1954.
- RIVETTE, Jacques: *L'art de la fugue*. Cahiers du cinéma, n°26. París, agosto-setiembre, 1953.
- RIVETTE, Jacques: *La main*. Cahiers du cinéma, n°76. París, noviembre, 1957.
- RIVETTE, Jacques: *Notes sur une révolution*. Cahiers du cinéma, n°54. París, número especial, navidad 1955.
- RIVETTE, Jacques: *Trois films fantômes*. Cahiers du cinéma/Fiction. París, 2002.
- ROSENBAUM, Jonathan: *Rivette. Texts and Interviews*. British Film Institute. Londres, 1977.
- ROSENBAUM, Jonathan: *Ragged But Right*. The Chicago Reader. Chicago, 26 de julio de 1996.
- SZONDI, Peter: *Teoria del drama modern*. Institut del teatre de Barcelona. Barcelona, 1988.
- TESSON, Charles: *Théâtre et cinéma*. Cahiers du cinéma. Les petits Cahiers. París, 2007.
- TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyocán. México D. F., 2005.
- WILDE, Oscar: *El crítico como artista*. Langre. San Lorenzo del Escorial, 2001.
- WINTER, Franz: Texto introductorio al CD *Urlicht / Primal Light* de Gustav Mahler y Uri Caine. Winter & Winter. Munich, 1997.

RELACIÓN DE PALABRAS CLAVE

Autor

Crítica

Cuerpo

Forma

Fragmento

Género

Ironía

Límite

Moral

Nouvelle vague

Pensamiento

Puesta en escena

Reflexión

Romanticismo

Teatro

Tono

RESUMEN

El presente trabajo analiza la relación entre crítica y obra cinematográfica en Jacques Rivette en base a los postulados románticos recogidos por Walter Benjamin en su ensayo *Le concepte de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Estudia algunas de las ideas y conceptos de su crítica: la noción de puesta en escena, la figura del autor, la responsabilidad moral y la singularidad de la obra fílmica. Analiza su obra cinematográfica, que se sitúa, insistentemente, entre dos esferas; el uso de los géneros como vehículo para reflexionar sobre el cine; y el estrecho vínculo que establece entre obra y crítica. Su cine resulta así un cine que se piensa a sí mismo.