



Director de la colección: Jenaro Talens

Violeta Kovacsics



Cátedra



Signo e Imagen / Cineastas

Diseño de la colección: Manuel Bonsoms

1.ª edición, 2024

Diseño de cubierta: aderal

Ilustración de cubierta: Fotograma de *L'amour fou* (1968)

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Violeta Kovacsics, 2024
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2024
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 15.128-2024
I.S.B.N.: 978-84-376-4812-5
Printed in Spain

Para Blai y Francina

Agradecimientos

Este libro ha sido también un periplo en su desarrollo. Ha vivido una pandemia y una maternidad. Así, no puedo más que agradecer sobre todo a su editor, Raúl García Bravo, por su paciencia. A este agradecimiento me gustaría sumar otros. A Carlos Losilla, por haberme insistido elegantemente en que siguiera escribiendo cuando me encontraba con algún obstáculo. A Francisco Algarín, por participar del amor por la obra de Rivette y porque siempre está dispuesto a compartir y encontrar algún material que pueda faltar. A Natalia Marín, por hacerme cómplice de su complot en el ciclo que la Filmoteca Española dedicó a Jacques Rivette; y a esta institución por haberme invitado a participar con una conferencia. A Xavier Pérez, por haberme acompañado al final de un máster en el que comencé a apuntar algunas de las ideas presentes en este libro.

A Adán y a Cristina, por lo de siempre... A Francina y Blai, por convivir con este libro.

Y, evidentemente, a Jacques Rivette: por enseñarme a querer, todavía más, el cine.

Preámbulo

Jacques Rivette se escribe bajo el signo del misterio. Su cine versó sobre el complot y el secreto, a la manera de su querido Honoré de Balzac, pero no solo eso: su filmografía a menudo se ha visto envuelta en un halo de secretismo, quizá por la larga duración de sus películas, que dificultó en diversas ocasiones su proyección en salas comerciales. Además, la propia aura del autor, reacio a dejarse ver más allá de su obra, incide en esta imagen de cineasta oculto. Fue, al menos durante un tiempo, el más secreto de los directores del más conocido de los nuevos cines, la *nouvelle vague*.

El cine de Rivette ha habitado durante un tiempo aquellas callejuelas que Balzac describía como quien retrata a una persona: calladas, secretas, oscuras. Ahí, en ese lugar de rincones ocultos, surgía el complot. Quizá las cosas han cambiado, y en los últimos años su figura ha salido de aquel lugar para mostrarse, esplendoroso, a plena luz del día. Además, tengo la impresión, quizá provocada también por el apego, de que a pesar de este aparente hermetismo, las huellas de Rivette se pueden rastrear, más que en ningún otro momento, en el cine contemporáneo, en voces y latitudes diversas.

Es evidente encontrar algo de Rivette en el gusto por el juego y por el teatro en el cine de Matías Piñeiro; los finos equilibrios entre el azar del encuentro y el fantástico de las

películas de Hong Sang-soo tienen sus reminiscencias de la obra rivettiana; el arrebatado amoroso de las últimas películas de Claire Denis se corresponde con el de una película como *L'amour fou* (*L'amour fou*, 1968), y el acercamiento de la directora a la obra de Roland Barthes entronca con el pensamiento de un Rivette que, como crítico, mostró su que-
rencia por el autor de *Fragmentos del discurso amoroso*; y lo episódico, el lugar central que ocupan las actrices y el juego que propone Mariano Llinás en *La flor* (2018) evocan una película como *Out 1: Noli me tangere* (1971), cuya larga duración se traslada también al cine de Llinás.

La obra de Rivette ya no es el secreto que fue en otras épocas, y quizá precisamente el gusto por la serialidad y la mayor disponibilidad de sus películas han favorecido su visibilidad. En cualquier caso, y como la mejor de las conspiraciones, los motivos no importan, sino que lo que cuenta es el trayecto.

Este libro apenas pretende contribuir a este viaje. Lo hace a partir de dos principios rivettianos: el del juego y el del espejo. Así, la primera parte tiene dos caras, una figura y su doble: primero, un resumen de la obra crítica de un cineasta que fue también central a la hora de comprender la historia de la escritura cinematográfica; segundo, un juego de pistas sobre su obra fílmica. Y así, si esta es una parte, hay también otra, en la que planteo un recorrido por las distintas películas de Rivette, una a una, con una parada también en el documental que Claire Denis y Serge Daney realizaron a comienzos de los noventa sobre su cine.



A las dos orillas del barco

ESCRIBIR EN CINEASTA: SOBRE LA OBRA CRÍTICA

Las películas de Hitchcock no pertenecen, sin duda, al terreno de la crítica, que se ha mostrado fundamentalmente incapaz de rendirle cuentas (Jacques Rivette).

Cuando Jacques Rivette comenzó a escribir, en cierta manera ya era cineasta. Nacido en Rouen, llegó a París en 1949 y enseguida se convirtió en uno de los habituales

del Ciné-club du Quartier Latin, uno de los puntos de encuentro para aquella «banda de los cuatro» formada por Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer y el propio Rivette. Era la época de la cinefilia compartida y del apogeo de las diferencias y polémicas desde las páginas de la revista *Cahiers du Cinéma*, 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 bellamente en la pantalla en su documental *Jacques Rivette. Le veilleur* (1990), para la serie *Cineastas de nuestro tiempo*, en el que el director se prestaba a una distendida entrevista con Serge Daney a lo largo de un paseo por los distintos rincones de París.

El propio Rivette siempre sostuvo que él nunca quiso ser crítico. Y, sin embargo, se decía de él que era el poder oculto de aquel grupo. En el fondo, es algo lógico, teniendo en cuenta su balzaquiana querencia por las sociedades secretas, por el misterio, por los poderes en la sombra. De hecho, él mismo bromeaba con que quizá era la «eminencia gris» de los cahieristas de la época. Sus aportaciones resultaron centrales para los debates teóricos del momento y su opinión tenía aureola de sentencia. «Si me gustaba mucho una película y Rivette decía “es una tontería”, yo repetía lo mismo que él. Había un lado estalinista en esas relaciones. Era como si él se hubiese convertido en la verdad cinematográfica, diferente a la de los demás». Son palabras de Jean-Luc Godard, un director al que cuesta imaginar plegándose a los veredictos ajenos.

En los artículos de Rivette hay algo íntimo, pero también una contundencia. Escrito en 1955, su texto sobre Rossellini es tan bello en su reconocimiento del cineasta como tajante respecto a aquellos que despreciaban una película como *Tè querré sempre* (*Viaggio in Italia*, 1954). «Esta película abre una brecha, por la que todo el cine tiene que

pasar, bajo pena de muerte»¹, llegó a decir, dirigiéndose abiertamente a los detractores del director italiano que no entendían que este hubiese dejado atrás el neorrealismo. Bajo aquella sentencia, se escucha el rumor de algunos de los temas centrales del Rivette crítico: se percibe el canto al cine moderno (esa era la brecha) y suena la política de los autores (aquel concepto, quizá denostado hoy en día, que constituiría uno de los dos pilares de la crítica cahierista). *Cahiers du Cinéma* contribuyó decisivamente a la consolidación de algunos conceptos todavía vigentes hoy en día. Uno de ellos sería el de la puesta en escena.

El influjo de Rivette puede parecer evidente, aunque no siempre haya gozado de la fama de algunos de sus compañeros de viaje de aquella *nueva ola* que, entre finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, fue un tsunami para el cine francés. Él no solo envolvió su cine en el halo del secreto y del complot, sino que hizo de su propia vida un misterio. A diferencia de Godard, cuya dimensión como figura pública fue determinante incluso en sus años de reclusión en un lugarcito a la orilla del lago Lemán, y sobre todo de Truffaut, que hizo de su biografía la materia prima de su obra fílmica, de Rivette apenas se conocían sus películas. En su hermosa autobiografía, Bulle Ogier, quizá la actriz rivettiana por excelencia, decía lo siguiente: «Jacques Rivette es una amistad del cine [...]. Yo pensaba que vivía en las salas de cine»².

La figura de Rivette es, pues, un enigma. Incluso para los que le conocían y querían. Ese secreto, ese misterio, le de-

¹ Jacques Rivette, *Textes critiques*, París, Post-Éditions, 2018, pág. 96. Todos los textos citados corresponden a esta edición de sus textos críticos. El artículo es: «Lettre sur Rossellini», *Cahiers du Cinéma*, núm. 46, abril de 1955.

² Bulle Ogier y Anne Diatkine, *J'ai oublié*, París, Éditions du Seuil, 2019, pág. 105.

fine también en su periodo crítico. Era «el pensador oculto, un poco censor», «el padre José», «su juicio era siempre muy abrupto, muy contradictorio, y no dudaba en quemar aquello que había adorado»³. «Se parecía al gato de *Alicia en el país de las maravillas*, era pequeño. Apenas se le veía. Parecía que apenas comía. Cuando sonreía, desaparecía completamente detrás de sus soberbios dientes. Pero no era menos feroz que los demás»⁴. La vehemencia fue una de las señas de identidad de su trayectoria como crítico. Este tono tajante determina, por ejemplo, su artículo más conocido, el que le ha otorgado una suerte de celebridad en el ámbito de la cinefilia y de la crítica cinematográfica: titulado «De la abyección», aquel texto sobre la moral y el cine sigue, a día de hoy, agitando la discusión cinéfila.

El Ciné-club du Quartier Latin fue uno de los primeros sitios que el joven Rivette visitó a su llegada a París. Fundado en 1948, contaba a menudo con la presencia de Maurice Schérer (nombre real de Rohmer), que presentaba algunas de las sesiones. En *Jacques Rivette. Le veilleur*, el mismo Rivette recuerda aquel momento: la llegada a París, una ciudad en la que apenas tenía un conocido; la primera vez que vio a François Truffaut, vestido con corbata en honor a Jean Renoir; el encuentro con los que fueron sus dos primeras amistades del cine, Suzanne Schiffman y Jean Gruault... Fue este último, de hecho, quien le habló al joven Rivette del Ciné-club: ese día había una proyección de *Las damas del bosque de Bolonia* (*Les Dames du bois de Boulogne*, 1945) de Robert Bresson, presentada por Schérer, a quien Rivette había leído en diversas ocasiones. El joven ruanés, que por entonces tenía apenas veintiún años, acudió a la sesión.

³ Antoine de Baecque, *Les Cahiers du Cinéma: histoire d'une revue*: vol. 1: *À l'assault du cinéma*, París, Cahiers du Cinéma, 1991, pág. 235. Las palabras que recoge aquí De Baecque son de Jean Douchet.

⁴ *Ibid.* Aquí, quien describe a Rivette es Claude Chabrol.

En 1949 se creó el *Bulletin du ciné-club du Quartier latin*, que primero se repartía junto a un periódico del barrio y que más adelante fue dirigido por el propio Schérer. Es precisamente en esa revista donde Rivette publicó su primer artículo. Hacía apenas unos meses que había llegado a París. En aquel primer artículo, que apareció en el número de marzo de 1950 y que se titulaba «Nous ne sommes plus innocents», explora algunas de las cuestiones que atravesarán su pensamiento crítico posterior. Plantea una suerte de recorrido histórico del cine, desde los orígenes hasta la actualidad de comienzos de los años cincuenta, cuando el clasicismo ya ha sido una realidad y está al borde del crepúsculo. «Nous ne sommes plus innocents» trata, en cierta manera, de la *institucionalización* de la expresión cinematográfica: «el cine del discurso retórico, donde todo debe cumplir las fórmulas habituales y polivalentes, estereotipadas para todos los efectos: el universo es capturado y destruido bajo una red de convenciones formales»⁵.

El joven Rivette nos reserva una sorpresa en forma de *post scriptum*. En ese añadido final, se interroga, ni más ni menos, sobre la cuestión del cine como lenguaje, uno de los caballos de batalla de su obra crítica. Dice:

El cine es lenguaje, cierto, y profundamente significativo, pero hace justamente signos concretos, y no se deja reducir a fórmulas; parece inútil recordar la unicidad del plano, de la toma: captura del instante irremediable. Ahí reside el defecto de todos los acercamientos literarios: gramática, sintaxis, morfologías, por muy bienintencionados que sean. La sistematización negligie siempre *a priori* la complejidad de la realidad sensible⁶.

⁵ Jacques Rivette, *Textes critiques*, pág. 28. «Nous ne sommes plus innocents», *Bulletin du ciné-club du Quartier latin*, 3.^{er} año, núm. 4, marzo de 1950.

⁶ *Ibid.*, pág. 30.

«Ya no somos inocentes», titulaba Rivette en aquella primera ocasión. El cine contemporáneo de los años cincuenta se inscribía así en una pérdida de la inocencia de aquel cine mudo en el que todavía todo era posible. Años más tarde, Rivette, convertido ya oficialmente en cineasta, buscaría regresar a esa inocencia, a ese estado de fascinación por el mundo sensible, por el más simple de los gestos, a ese momento de la infancia, en la que todo está por descubrir.

El *Bulletin* en el que publicó su primer texto desembocaría en otra revista, la *Gazette du cinéma*, creada en mayo de 1950 por Schérer, y en la que Rivette y Godard (bajo el seudónimo de Hans Lucas) escribirán. Tres años más tarde, en febrero de 1953, aparece su primer artículo en una publicación de portadas amarillas llamada *Cahiers du Cinéma*.

Aquella revista nace en la mañana del 1 de abril de 1951. En un local de los Campos Elíseos parisinos, Jacques Doniol-Valcroze, Lo Duca y Léonide Keige hojean con fervor los primeros ejemplares: recién salidos de la imprenta. En el centro se puede ver una imagen de Gloria Swanson en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950), la película de Billy Wilder que acababa de llegar a las pantallas francesas. Encima de esta imagen se puede leer el título de la revista: *Cahiers du Cinéma*. En el encuentro de aquella mañana de primeros de abril no estaba André Bazin, que se hallaba en los Pirineos recuperándose de una neumonía. Los problemas de salud comenzaban a acechar a Bazin, uno de los nombres más importantes de la historia de la crítica cinematográfica. Las primeras páginas de aquel número se centraban en el cine americano, en lo que sería toda una declaración de intenciones. Los artículos eran pocos pero largos; entre ellos, había un texto de Doniol-Valcroze sobre el director americano Edward Dmytryk y otro de Bazin sobre la profundidad de campo. En su artículo, este último abordaba ya la obra de algunos de sus directores de cabece-

ra: Orson Welles, Charles Chaplin, Jean Renoir y William Wyler.

Pronto, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer y Claude Chabrol, los llamados «jóvenes turcos», pasarían a configurar la nómina de críticos de *Cahiers du Cinéma*. Rivette, como en ocasiones Godard, crecieron como críticos a partir del distanciamiento explícito respecto a algunas de las principales ideas de Bazin⁷. Una de estas nociones sobre las que Rivette se sitúa en oposición a Bazin podría ser justamente la que el joven crítico apunta en el *post scriptum* de aquel primer artículo titulado «Nous ne sommes plus innocents»: la férrea convicción de que el cine no puede considerarse un lenguaje. En 1945, Bazin escribía un texto afirmando todo lo contrario. «El cine es un lenguaje»⁸, decía el autor de *¿Qué es el cine?* Diez años después, Rivette, como buen hijo respondón, contestaba: «Por mucho que disguste a los pedantes, decididamente el cine no es un lenguaje»⁹. 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 [1]:

No debemos olvidar que Rivette sugirió que debemos admirar a Hawks: «La evidencia en la pantalla es la prueba del genio de Hawks: solo hace falta ver *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*, 1952) para saber que es una película brillante. Sin embargo, algunas personas se niegan a admi-

⁷ Jonathan Rosenbaum, *Rivette: Texts and Interviews*, Londres, British Film Institute, 1977, pág. 2.

⁸ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, Éditions du Cerf, 1990, pág. 17.

⁹ Jacques Rivette, *Textes critiques*, pág. 84. «L'âge des metteurs en scène», *Cahiers du Cinéma*, núm. 31, enero de 1954.



[1] Juego, inocencia e infancia en *Me siento rejuvenecer*.

tirlo; 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 personalidad¹⁰.

Se trata de una crítica fuerte, con una clara alusión a determinada política, la estalinista, cuyo culto a la personalidad había sido denunciado un año antes por Khrushov en el vigésimo congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética. Y he aquí también una de las razones por las que Rivette consideraba la polémica con la revista *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.

La escritura de Rivette se fragua desde la oposición, desde la defensa a ultranza de su discurso, desde el choque directo, con vehemencia en las declaraciones, con reafirmación de los postulados propios.

La oposición respecto a Bazin se daba también en relación con ciertos autores. Hubo dos nombres que fomentaron la discordia: Howard Hawks y Alfred Hitchcock, sobre los cuales pivotaron las defensas más fervorosas de los jóvenes turcos. Rivette formaba parte de los hitchcock-hawksianos, una postura que ostenta en un preciso texto sobre *Yo confieso* (*I Confess*, 1953) de Hitchcock y en un hermoso artículo titulado «Génie de Howard Hawks», un elogio al arte de la evidencia que el crítico clausuraba con una frase fundacional de la filosofía: «Lo que es, es».

Los jóvenes turcos consideran a Hitchcock un cineasta que sabe transmitir su idea del mundo: no solamente es un gran técnico, sino que también enarbola un discurso de

¹⁰ André Bazin, «De la politique des auteurs», *Cahiers du Cinéma*, núm. 70, abril de 1957, págs. 2-11.

índole moral o espiritual. Si Bazin tenía a Rossellini y a Renoir como sus grandes referentes, Rohmer y compañía suman a aquellos dos los nombres de Hitchcock y Hawks. Para ellos, el director de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) es uno de los más importantes por su capacidad de aunar el discurso material y estético con el espiritual.

Para Rivette, el autor se impone, por encima de la industria y de las estructuras genéricas. Así, escribía:

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 film de gánsteres (*Scarface*), el mejor film de aviación (*Solo los ángeles tienen alas*), el mejor film 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 lentamente¹¹.

Rivette escribió estas líneas sobre la relación entre Hawks y los géneros en 1955, en una crítica dedicada a *Tierra de faraones* (*Land of Pharaohs*, 1955). En tan solo una frase, 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 estos es Howard Hawks, y para ello pone cuatro ejemplos que suponen a la vez la validación de los mismos, del film de gánsteres, de aviación, de guerra y de la comedia; finalmente subraya dos cualidades de Hawks, que

¹¹ Jacques Rivette, *Textes critiques*, pág. 136. «Après Agésilas (La mise en scène)», *Cahiers du Cinéma*, núm. 53, diciembre de 1955.

conllevan asimismo distintas ramificaciones: su capacidad para destilar la esencia de cada género y la de mantener intactas sus propias señas de identidad, es decir, la homogeneidad de su obra a pesar de la adaptación a las estructuras inherentes a los géneros, o sea, la huella del autor 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, de cada autor y, en definitiva, del cine.

De todos sus textos en su etapa de crítico, los que ahondaron con mayor vehemencia en los géneros fueron sendos artículos sobre Howard Hawks. Uno, sobre *Tierra de faraones*; el otro, «Génie de Howard Hawks», en torno a su obra en general. 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 como estructuras dispuestas por los estudios. Para él, defensor a ultranza de la figura del autor, es este quien desempeña el rol fundamental, es la singularidad de su obra lo que importa. En tal 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»¹², conviene Hélène Frappat en su libro sobre Rivette. Una idea eminentemente rivettiana: el autor resulta invisible. En este sentido, él 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 una historia de fantasmas.

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. Se convierten, para él, en el marco ideal para versar sobre 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 estructura cerrada, convierten los límites en maleables, ya sea desafiando las leyes inherentes a cada género, dándoles la vuelta a los motivos formales y narrativos o justamente al contrario: siendo ellos quienes definen e instauran dichos rasgos. Para Rivette, «existen dos Hollywoods, el de las cifras y el de los individuos»¹³ 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

¹² Hélène Frappat, *Jacques Rivette, secret compris*, París, Cahiers du Cinéma, 2001, pág. 184.

¹³ Jacques Rivette, *Textes critiques*, pág. 138. «Notes sur une révolution», *Cahiers du Cinéma*, núm. 54, Navidad de 1955.