

Vindicación de Jacques Rivette

Gonzalo de Lucas



Jacques Rivette: *Céline et Julie vont en bateau*

1. Hay filmes que uno sabe que nunca rodará, o que rodará ya en otro tiempo y con otro deseo. Son estos filmes, sin embargo, aquellos en los que uno acostumbra a pensar más, acaso por saberlos frágiles y sin protección, sujetos a una memoria íntima. Si no pensará en ellos, acabarían por desaparecer o desvanecerse. Mientras lo haga, esas películas gozarán de una existencia real, permanecerán hiladas a una vida moral. Tal vez Jean Renoir se refería a ello cuando comentó que un cineasta emplea “toda su vida haciendo una y otra vez la misma película”. No se trata tanto, como a veces se ha convenido, de que las películas realizadas de un autor se parezcan entre sí por lo que ha cristalizado o se ha filmado -por las reiteraciones estilísticas o temáticas-, como de que en ellas reverberan las mismas ficciones ideales; son el acomodo parcial y fragmentario de imágenes vestidas con otro traje, transformadas o soterradas, el eco de imágenes irrealizables o soñadas. Así, alguien debería explicar algún día la historia del cine a partir de las ausencias o de los fracasos -de las imágenes que nunca se colgarán en las marquesinas-, mostrando que en la creación cinematográfica son tan relevantes las obras filmadas como aquellas que nunca se realizó, ya que las primeras son en parte los pecios de barcos naufragados o cuya construcción nadie costeó, y que unas sin las otras no hubieran existido jamás.

Pienso en una historia de los silencios o de la fragilidad, pero también de la dulzura, las reminiscencias o la secreta belleza: en cada mano que filmó Bresson evocamos la mano de Adán posándose sobre la mano de Eva, esas manos que, tras la muerte del cineasta francés, ya dijo Florence Delay que nunca podremos ver; pienso también en la presencia de Dios, el contacto sensitivo entre el Hijo y el Padre vislumbrado en la luz que Dreyer tanto amó filmar mientras meditaba el guión sobre la vida de Jesucristo; o en los sueños velados de imágenes experimentales que Hitchcock tenía en la cabeza -o que puso en celuloide: se han descubierto unos metros de una película que tuvo que abandonar por su riesgo artístico durante la década de los sesenta- y que, al final, se convirtieron en semilla de frutos más maduros o vendibles; o también en el peso de los resplandores en Welles, la mirada de los hombres a la noche estrellada (¿no será ése “el

tema” de un cineasta que filmó la magia por su condición efímera y nostálgica, por ser celebración de una trampa al tiempo fugaz e irrevocable: es decir, que filmó el truco de manos para poder mostrar después esas mismas manos vacías?). Cuando, en uno de los pasajes más célebres y memorables de la literatura americana, Francis Scott Fitzgerald describió el instante en que el narrador de *The Great Gatsby* contemplaba por vez primera al millonario que daba título a la novela, debió pensar que “esa corriente” que arrastra los botes hacia al pasado era la misma que cualquier hombre occidental con temperamento artístico reconoce en cada mirada. Oigamos -una vez más- el fragmento: “*I decided to call to him. Miss Baker had mentioned him at dinner, and that would do for an introduction. But I didn't call to him, for he gave a sudden intimation that he was content to be alone -he stretched out his arms toward the dark water in a curious way, and, far as I was from him, I could have sworn he was trembling. Involuntarily I glanced seaward - and distinguished nothing except a single green light, minute and far away, that might have been the end of a dock. When I looked once more for Gatsby he had vanished, and I was alone again in the unquiet darkness*”.

¿Ha existido alguna mirada valiosa en el cine que no se dirija hacia su particular “luz verde”?

2. 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. Una obra, en resumen, que concibe el gesto de creación como una sinécdoque: explicar el escenario del mundo -en el que interviene el cine, el teatro y la magia- a partir de algunos movimientos, miradas y contactos. 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.

Jacques Rivette inventa las reglas de sus filmes, si bien, en rigor, no es jugador. (Habría que consignar antes que tras la última proyección de *Céline et Julie vont en bateau* en Barcelona -a finales de octubre, en el Instituto Francés- pocos espectadores jóvenes se mostraron favorables al film. Reconozcamos, por tanto, que el escenario justifica esta vindicación). ¿Qué quiere decir, exactamente, inventar las reglas? Quiere decir situar las piezas en el tablero, asignar a cada pieza un valor, y dejar que empiece la partida. Y ahí interviene el jugador o el espectador, que debe pensar su estrategia para confrontarse al rival. ¿Qué contrincante, si hemos apuntado que no se trata de Rivette? Eso es lo misterioso: en su cine hay que localizar una serie de asociaciones visuales y sonoras -“un tejido de relaciones, una arquitectura de contactos, animada y como suspendida en el aire”, según ha expresado Rivette- que resultan demasiado plurales y ambiguas como para crearlas animadas por una única mano. En el arte de Rivette, las hilanderas se han puesto a trabajar juntas a la misma hora del día. El

espectador que no comparta la partida, que rehuse mover pieza, permanecerá aletargado, contemplado la banalidad. Eco le llamó a ese juego “obra abierta”; también podría haberle llamado “partida libre”. Es ejemplo de la inteligencia de Rivette.

Cuando Céline y Julie saborean unos caramelos mágicos visualizan una ficción familiar interpretada por personajes desconocidos. Ellas permanecen sentadas en una mesa, riendo y comentando lo que ven; por contraplano, Rivette nos muestra el escenario de ese relato imaginado o real. Los pasajes de esa ficción hermética y discreta van apareciendo de un modo fragmentario, repitiéndose o replegándose, sin proponer una explícita juntura dramática. *Céline et Julie vont en bateau* es la historia de un viaje o un *trip* de tres horas animado por las referencias a Lewis Carroll. En una secuencia, una de las chicas se lamenta de la multitud de agujeros que hay en la historia. Y acaece una escena reveladora: las chicas se introducen como seres de carne y hueso en la ficción, pero los personajes de ésta permanecen inalterables; cuando las chicas ríen, ellos no escuchan nada; cuando las chicas se mueven, ellos no ven nada. Es una idea bellísima. Siempre se ha dicho que los hombres filmados son fantasmas o figuras espectrales de un tiempo recobrado por el espectador, pero, siguiendo el hilo del film de Rivette, podemos plantearnos ciertas hipótesis lúdicas: ¿no será acaso que el fantasma es el espectador, condenado a vagar errante por las ficciones sin provocar una sombra u oponer resistencia al viento, desposeído de todo poder carnal, objeto feérico de las miradas de unas presencias encarnadas en la pantalla? ¿Es quizás el cine quién contempla al espectador y no a la inversa? ¿No habló Jean Louis Schefer, en un libro publicado años después de *Céline et Julie vont en bateau*, de aquellas películas que habían “mirado nuestra infancia”, frase que Serge Daney citaba a la menor ocasión?

Sea como fuere, nadie me convencerá de que en este juego de dobles no hay alguien que dependa del otro; y, si somos sinceros, no debería pesarnos ser una realidad vivida por otro, ya que sin la existencia conjunta de ambos no habría latido o aliento. Vistas así las cosas, hay que retornar a la “luz verde”, que según este último punto de vista sería el deseo de la plenitud o bien el deseo de lo especular. Siempre el deseo de poseer la otra parte del espejo. Y así, miremos lo que miremos, o filmemos lo que filmemos, nadie nos libraré de la evocación de un bajel que -sin que sepamos dónde ni por qué- naufragó en mares ignotas. En este punto, digamos que esa “luz verde” es la partida ideal o perfecta que nunca se jugará, ya que en el momento en que se jugará, el juego dejaría de existir: festejemos de este modo la maliciosa condena que nos ata al destino - o a los “complots”, si nos atenemos a la tensión narrativa más característica del cine de Rivette.

3. Entre las películas que me gustaría rodar hay una sobre la que vuelvo a meditar siempre que veo un film de Jacques Rivette: se trataría de una película de breve metraje sobre un jugador de ajedrez, sobre los movimientos de sus manos en el tablero. Ya que el pensamiento es invisible supongo que en los gestos se halla su reverso o corteza, el vestigio de un razonamiento lógico, la caricia del pensamiento. Ya que no puedo filmar lo abstracto, me conformaría con su huella o residuo. Tras la superficie visual de *Céline et Julie vont en bateau* existe una estructura subterránea de asociaciones, reglas secretas, sombríos reflejos y prefiguraciones. Recuerdo que el propio Rivette anotó que

el cine era “el juego del actor y de la actriz, del héroe y del decorado, del verbo y del rostro, de la mano y del objeto”. Hay que atender a esa estructura de estratos -en una lectura semejante a la que el lector atento efectúa de Mallarmé o Flaubert- si queremos destejer algún esplendor de unos films cuyo enigma siempre está enterrado como un cofre cuya pintura dorada se ha desgastado, primero por la mar y la sal y luego por la arena; pero también habría que conceder que una ola recubriera de espuma el cofre misterioso y esperar a que los destellos del sol lo mostrarán como un objeto recién alumbrado o adquirido.

Gilles Deleuze escribió que *Céline et Julie vont en bateau* era uno de los grandes filmes cómicos franceses, junto con la obra de Tati. Cabría añadir que también es una mezcla entre Jean Vigo y Racine, un abismo glacial a unos caramelos mágicos que representan la apertura de ese cofre: el viaje, o la eterna búsqueda del artista de la belleza invisible. ¿Por qué le gustará tanto a la belleza jugar a esconderse en el otro lado del espejo?

