

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

Título:
Rivette, Ford

Autor/es:
De Lucas, Gonzalo

Citar como:
De Lucas, G. (2002). Rivette, Ford. La madriguera. (52):102-102.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42114>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



RIVETTE, FORD

CRÍTICA

Va savoir
Jacques Rivette
Francia, 2001

En el verano barcelonés, el estreno del último filme de Rivette ha coincidido con una retrospectiva de la obra de John Ford organizada por la Filmoteca. Dos hechos, en apariencia independientes, entre los que es posible tender un puente. En época caracterizada por la querencia por artistas de estilo inequívoco, corren malos tiempos para los cineastas que no se avienen a convertirse en producto, o en artífices de una obra precintada e irreprochable. Sea como fuere, a la larga, si no lo hacen por sí mismos y encima tienen el valor de persistir en su empeño, la propia industria de la cultura ya se encarga de convertirlos en "firmas". Vista desde este ángulo, la feliz frondosidad y variedad de la filmografía fordiana —llena de maravillas inesperadas en la etapa muda y primeros años del sonoro— no puede dejar de entusiasmar. Por su parte, el caso de Rivette no difiere mucho: víctima de un olvido y menosprecio prolongado durante la década de 1970, cuando soñaba desvelos de muchachas en días de soflamas ideológicas, su "revalorización" crítica —aunque tímida y localista— exigía un pacto forzoso que pasaba por inventariar su "maestría" adjudicándole un argumento de autoridad (bastante similar, por lo demás, al concedido a Godard). Lo que suponía olvidar una de las principales aportaciones de Rivette al arte moderno: la concepción del cine, semejante a la de Ford, aunque heredada sobre todo de Renoir, como *mise en scène* en el sentido más materialista del término, es decir, como reunión o convivencia de un conjunto de actores en un escenario, atendiendo a lo más concreto que existe en ese trabajo de representación, el "pisar las tablas", lugar desde donde lo que llamamos realidad —y a lo que inferimos un carácter mesurable— transparente su naturaleza más íntima, su condición de vaga, frágil i huidiza ilusión.

En una de las primeras secuencias de



Va savoir, Camille, la actriz protagonista, sale a escena en un teatro de París, y trata de averiguar si su antiguo compañero ha acudido a la representación: su mirada provoca un leve movimiento de cámara de ascenso y descenso, reflejo del vértigo del actor al pisar las tablas, y de la búsqueda de las formas del amor en la "realidad", de la eterna transfiguración de los cuerpos. Es difícil precisar una escena de John Ford en que el vértigo tenga este alcance: su cine es arte de repliegues, de líneas de fuga que se recogen en umbríos recuerdos. Pero en uno y en otro lo que cuenta es la "materia de los sueños": la arena del desierto, la madera de las tablas. Al final, los personajes de Rivette parecen habitar los escenarios de forma ocasional, viven en una intermitencia, en el fulgor de ese faro que Godard retoma en *Eloge de l'amour*; sus horizontes son fragmentos entrecortados de zonas imaginarias e inalcanzables. Así, las mujeres de Rivette parecen caminar de puntillas, en una suerte de extraña y remota ingravidez, casi lunar, a la vez que los hombres son seres plomizos que se sostienen, como el actor italiano y el estulto profesor de filosofía germanófilo del filme, en una red tendida y precaria: las elipsis más profundas de su cine quizás

responden a los momentos de desplome.

Si *Va savoir* es, entre otras cosas, un retrato de las variadas formas que adopta la figura del *clown* en la sociedad moderna, la obra entera de Rivette nos habla de una estabilidad perdida o quebrada, de los vestigios que quedan tras la lúdica celebración que supone toda verdadera puesta en escena. En cualquier fiesta o bello encuentro, hay un instante silencioso y carente de melancolía que precede al ocaso, cuando, casi siempre al amanecer, la gente debe separarse y regresar a casa. Ese instante, libre de añagazas y abrigos, es el paisaje de un abismo o una apertura temporal que no por casualidad suscita en ciertas sensibilidades un hondo temor. Pero ya se sabe: tal pasaje será siempre demasiado incómodo para los autores del audiovisual —el miedo y el frío no son temas caros a la publicidad— y poco a poco serán menos los cineastas capaces de captar su temperatura. Con todo, para lograr hacerlo hay que acertar a filmar los instantes que lo preceden, para así notar su pérdida o despegue. En el cine de Ford, y aun en el de Rivette, contemplamos las promesas al trasluz.

Gonzalo de Lucas