

Reflexiones sobre ‘Rivette in Context’

Reflections on ‘Rivette in Context’

Jonathan Rosenbaum

RESUMEN

El autor comenta los dos ciclos que programó con el título «Rivette in Context», celebrados en el National Film Theatre de Londres (agosto, 1977) y en el Bleecker Street Cinema de Nueva York (febrero, 1979). El segundo ciclo, formado por 15 programas temáticos, relaciona –al igual que el primero– las películas de Jacques Rivette con otros filmes, fundamentalmente americanos (Robson, Hitchcock, Tourneur, Lang, Preminger, etc.). En el texto se señalan y comentan las reacciones de la crítica norteamericana de la época ante estas películas y programas, y las motivaciones que llevaron al programador a dicha selección: el corpus crítico de Rivette en *Cahiers du cinéma* como referencia, así como sus influencias reconocidas en diferentes entrevistas. Finalmente, se aborda el impacto provocado por el método de programación de Henri Langlois en la obra de algunos cineastas como Godard, Resnais o Moullet, el cual generaría un nuevo espacio crítico para ensayistas, programadores y cineastas a través de las comparaciones o las rimas entre las películas.

PALABRAS CLAVE

Jacques Rivette, programas dobles, cine americano, National Film Theatre, Bleecker Street Cinema, Henri Langlois, crítica de cine, programas temáticos, cine comparado, montaje.

ABSTRACT

The author discusses two programmes that he curated under the title ‘Rivette in Context’, which took place at the National Film Theatre in London in August 1977 and at the Bleecker Street Cinema in New York in February 1979. Composed of 15 thematic programmes, the latter sets the films of Jacques Rivette in relation to other films, mostly from the US (including films by Mark Robson, Alfred Hitchcock, Jacques Tourneur, Fritz Lang, Otto Preminger). The essay notes and comments on the reactions of the US film critics to this programme, and also elaborates on the motivations that led him to the selection of films, which took as a reference the critical corpus elaborated by Rivette in *Cahiers du cinéma* alongside the influences that he had previously acknowledged in several interviews. Finally the article considers the impact of Henri Langlois’s programming method in the work of film-makers such as Jean-Luc Godard, Alain Resnais or Luc Moullet, concluding that it generated a new critical space for writers, programmers and film-makers, based on the comparisons and rhymes between films.

KEYWORDS

Jacques Rivette, double programmes, American cinema, National Film Theatre, Bleecker Street Cinema, Henri Langlois, film criticism, thematic programmes, comparative cinema, montage.

«Rivette in Context» contó con dos manifestaciones diferentes, que se celebraron con un año y medio de diferencia. La primera consistió en 28 programas presentados en el National Film Theatre de Londres, en agosto de 1977, para acompañar la publicación de *Rivette: Texts and Interviews*¹ –un libro de 101 páginas que había editado para el British Film Institute mientras todavía trabajaba en la plantilla de dos de sus revistas, *Monthly Film Bulletin* y *Sight and Sound*, en 1976–².

Los programas del National Film Theatre, mostrados a lo largo de todo el mes de agosto, fueron *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1954); *El beso mortal* (*Kiss Me, Deadly*, Robert Aldrich, 1955); *Buenos días, tristeza* (*Bonjour Tristesse*, Otto Preminger, 1958); *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964); *París nos pertenece* (*Paris nous appartient*, Jacques Rivette, 1961); *L'Amour fou* (Jacques Rivette, 1969); *Machorka-Muff* (Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1963) y *Othon* (Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1969); *Origen USA* (*Made in USA*, Jean-Luc Godard, 1966); *Cómicos en París* (*Artists and Models*, 1955) de Tashlin; *Los espías* (*Spione*, Fritz Lang, 1928); *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroye i novoye*, Grigori Aleksandrov, Sergei M. Eisenstein, 1929); *La religiosa* (*La Religieuse*, Jacques Rivette, 1966); *Vida de Oharu, mujer galante* (*Saikaku ichidai onna*, Kenji Mizoguchi, 1952); *Out*

1. Este libro incluye una polémica introducción hecha por mí y traducciones –la mayoría de ellas realizadas por mi compañero de piso en Londres, Tom Milne– de dos largas entrevistas con Rivette (una de 1968 que estaba centrada en *L'Amour fou*, y la otra de 1973, que se centraba en las dos versiones de *Out 1*), tres textos críticos claves escritos por él («Carta sobre Rossellini», 1955; «La Mano» sobre *Más allá de la duda*, 1957, y «Montaje» [con Jean Narboni y Sylvie Pierre], 1969), y una propuesta breve, sin fecha, pero de mediados de los 70 («Para el rodaje de *Les Filles du Fem* –título de trabajo de una serie prevista de cuatro películas, nunca terminada, que se titularía posteriormente *Scènes de la vie parallèle*–). El libro concluye con una “biofilmografía” detallada y una bibliografía casi completa de los textos críticos de Rivette publicados entre 1950 y 1977 y sus entrevistas más importantes (dos docenas en total).

2. En el periodo final de los cinco años que viví en París (1969-74), antes de trasladarme a Londres para trabajar

1: *Spectre* (Jacques Rivette, 1974); *Céline y Julie van en barco* (*Céline et Julie vont en bateau*, Jacques Rivette, 1974); *La séptima víctima* (*The Seventh Victim*, Mark Robson, 1943); *La casa de bambú* (*House of Bamboo*, Samuel Fuller, 1955); *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*, Hawks, 1952); *The Connection* (Shirley Clarke, 1962); *Salmo rojo* (*Még kér a nép*, Miklós Jancsó, 1972); *Más allá de la duda* (*Beyond a Reasonable Doubt*, Lang, 1956); *Las Margaritas* (*Sedmikrásky*, Vera Chytilová, 1966); *Duelle* (*une quarantaine*) (Jacques Rivette, 1976); *Trafic* (Jacques Tati, 1971); *Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*, Fritz Lang, 1955); *French Cancan* (Jean Renoir, 1954); *Roma* (1972) de Fellini y *Noroît* (Jacques Rivette, 1976). (El estreno mundial de esta última película –inmediatamente después de la proyección de *Duelle*, con la asistencia de Rivette– ya se había celebrado en el National Film Theatre a finales de 1976). Yo seleccioné las películas y escribí las notas para el programa, pero no pude asistir en ningún momento porque en ese momento estaba viviendo en San Diego, adonde me había mudado desde Londres a principios de ese año.

La segunda manifestación de «Rivette in Context», a la que sí tuve la oportunidad de asistir –fue en el Bleeker Street Cinema de Nueva York, en febrero de 1979– era más ambiciosa, en gran parte porque carecía de la fuerza institucional del British Film Institute y, por lo tanto, requería

en el BFI, me convertí en amigo de Eduardo de Gregorio (1942-2012), el guionista principal de Rivette durante este período, y gracias a nuestra amistad asistí a muchas proyecciones privadas de *Céline y Julie*, cuando todavía contaban con una copia inacabada (aunque se tratara del montaje final). Posteriormente entrevisté a Rivette, junto con Gilbert Adair y Sedofsky Lauren, en mi apartamento de París, para el número de septiembre-octubre de 1974 de *Film Comment* (disponible en <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=28298>). Luego, después de trasladarme a Londres, organicé un *reportage*, elaborado durante el rodaje de *Duelle* y *Noroît* de Rivette, en París y Bretaña, respectivamente –realizado por Gilbert Adair (un amigo en común de de Gregorio y mío en ese momento, al igual que Sedofsky), Michael Graham (socio de de Gregorio) y yo mismo– que se publicó en *Sight and Sound* en otoño de 1975. (Disponible en línea en <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=24458> y en <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=28300>).

mucha más improvisación. Aunque se hizo un esfuerzo para vender copias de *Rivette: Texts and Interviews* en algunas de las proyecciones, en el vestíbulo del Bleecker Street Cinema, este segundo programa fue diseñado, a diferencia del primero, más como una intervención crítica y polémica que como un simple acompañamiento del libro.

En este caso, los 15 diferentes programas, que se enumeran aquí en orden, contaban todos ellos con títulos temáticos. «Masterplots»: *Out 1: Spectre*; «Critical Touchstones (Myth & History)»: *The Miracle* (Irving Rapper, 1959), *El desprecio* (*Le Mépris*, Jean-Luc Godard, 1963), *No reconciliados* (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht*, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1965), *Mediterráneo* (*Méditerranée*, Jean-Daniel Pollet, Volker Schlöndorff, 1963); «Critical Touchstones (Documentary & Fiction)»: *Hablemos de otra cosa* (*O necem jinem*, Vera Chytilová, 1964), *The Edge* (Robert Kramer, 1968), *El Horla* (*Le Horla*, Jean-Daniel Pollet, 1966); «The City as Labyrinth»: *Orfeo* (*Orphée*, Jean Cocteau, 1950), *Paris nos pertenece*; «Women & Confinement»: *Cara de ángel* (*Angel Face*, Otto Preminger, 1952) & *La religiosa*; «Theatre»: *L'Amour fou*; «Clarke & Rouch»: *The Lion Hunters* (Ford Beebe, 1951), *Los amos locos* (*Les Maîtres fous*, Jean Rouch, 1955), *The Connection*; «Movie Doubles»: *Chicago años 30* (*Party Girl*, Nicholas Ray, 1958) & *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953); «Dizzy Doubles»: *Céline y Julie van en barco*; «A Plunge into Horror»: *La séptima víctima*, *La mujer pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942), *Yo anduve con un zombi* (*I Walked with a Zombie*, Jacques Tourneur, 1943); «Menace & Mise en scène»: *Duelle*; «Fantasy & Conspiracy»: *Los contrabandistas de Moonfleet*; & *La casa de bambú*; «Treachery & Mise en scène»: *Noroît*; «I am a Camera»: *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947) & *La senda tenebrosa* (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947); y, por último, una «Special Preview Screening» (prevista pero luego cancelada) de *Merry-Go-Round* (1981), el último trabajo de Rivette, que finalmente se estrenó mucho más tarde en el Museum of Modern Art,

con la asistencia de Rivette (también estuvo en el estreno de *Noroît* en el NFT, pero no en ninguna de las dos manifestaciones previas de «Rivette in Context»).

No puedo saber lo mucho que este segundo programa pudo haber afectado a la recepción de la obra de Rivette en EE.UU., más allá de que le concedieron cuatro extensos artículos en prensa, escritos por Roger Greenspun, Andrew Sarris, David Sterritt, y Amy Taubin. Los dos primeros fueron en general escépticos acerca de Rivette, pero escribieron reseñas encontradas sobre el concepto de programación que había detrás de la serie. (Sarris dedicó una página entera del *Village Voice* a sus dudas sobre Rivette, junto con su apoyo general al programa; sin duda, la prominencia de su columna ayudó a la serie, desde el punto de vista publicitario, mucho más que los otros tres artículos.) Sterritt escribió en el *Christian Science Monitor* apoyando mayoritariamente tanto a Rivette como a la serie, aunque tenía sus dudas sobre la calidad de algunas de las películas (por ejemplo, *La mujer del lago*, *The Edge*) y sobre algunas de las copias de las películas de Hollywood, además del hecho de que las dos películas de Pollet (ambas estrenos estadounidenses) se proyectaran sin subtítulos. Taubin, en *Soho News*, fue en gran medida escéptica en cuanto al programa y al concepto del mismo: «Rivette es un cineasta interesante, un cineasta por el que siento más simpatía de la que cualquiera de sus películas merece, pero, ¿por qué habría de ser el primer cineasta elegido por el Bleecker St. para este tipo de reconocimiento? ¿Por qué no “Bresson in Context”?». Sus quejas continuaban: «Rosenbaum simplemente ha programado 20 de las películas que Rivette menciona como una influencia para él», y después nos criticaba tanto a Rivette como a mí por minimizar la importancia de Feuillade en el trabajo de Rivette, al excluirlo de la serie. (Aunque yo había considerado la inclusión de la *Juve contra Fantómas* (Louis Feuillade, 1913) —un fragmento de una hora de duración de *Fantómas* que era en aquel momento la única obra de Feuillade disponible en Estados Unidos—, decidí no hacerlo después de concluir que *Los Vampiros* (*Les Vampires*, Louis Feuillade 1915), que permanecía inaccesible en

ese momento, hubiera sido mucho más relevante. Debo añadir que respondí a las declaraciones de Taubin con una furiosa carta que se publicó, junto con una réplica igualmente airada de Taubin).

En realidad, ya no recuerdo si Jackie Raynal consiguió o no una copia francesa de *El Horla* de Jean-Daniel Pollet para nuestra serie, pero lo que sí recuerdo vívidamente es que lo logró con *Mediterráneo* de Pollet, la primera película donde había trabajado como montadora, por lo que para ella tenía una especial importancia personal. En este caso, había incluido la película específicamente por la referencia que hace Rivette al filme en su entrevista sobre *Out 1*, que apareció en *Rivette: Texts and Interviews*; también le daría la razón a Taubin en cuanto a las inclusiones de *La séptima víctima*, *Los contrabandistas de Moonfleet* y *La dama del lago*, motivadas por el hecho de que Rivette hubiera utilizado estas películas como puntos de referencia explícitos para *Duelle*, *Noroît* y *Merry-Go Round*, respectivamente, incluso hasta el punto (si no recuerdo mal) de mostrar copias de cada película a los miembros de su equipo y a sus actores.

Pero la principal inspiración para la serie, aunque no me había dado cuenta plenamente en aquel momento, era, sin duda, Henri Langlois y las mezclas eclécticas de sus programas y horarios en la Cinémathèque Française, quien, creo firmemente, inspiró eventualmente la crítica de cine ecléctica en la obra de Godard, Resnais, Rivette, Truffaut, y Moullet —no tanto los referenciales *hommages* de sus discípulos americanos (por ejemplo, Woody Allen o Brian De Palma, en alusión a la secuencia de las escaleras de Odessa en *El acorazado Potemkin* [*Bronenosets Potyomkin*, 1929] de Eisenstein)—, que no añaden nada a nuestro entendimiento crítico, puesto que las formas de los propios estilos de dirección de estos cineastas alteran críticamente nuestras percepciones en torno a los filmes y las estéticas que ellos absorbieron: basta ver cómo trata Godard el cine expresionista alemán en *Alphaville* (1965); cómo Resnais saborea las miradas y las atmósferas de los musicales en technicolor de la MGM y de los 50 en *En la boca no* (*Pas sur la bouche*, 2003) (por citar un ejemplo

mucho más tardío a esta práctica) y otras formas del glamour de Hollywood y del suspense en la muy anterior *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961); cómo Rivette aplica el análisis de Truffaut en torno a la duplicación de los planos y los personajes de *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, Alfred Hitchcock, 1943) en la construcción narrativa de *Céline et Julie*; cómo Truffaut autocritica su propia “politique des auteurs” en *La habitación verde* (*La Chambre verte*, 1978); o cómo Moullet parodia tiernamente *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946) en *Une aventure de Billy le Kid*, por citar algunos ejemplos entre muchos otros. (Me apresuro a añadir que a Resnais no se le reconoce por lo general ninguna condición como crítico de cine porque nunca publicó críticas, pero yo diría que su práctica cinematográfica refleja precisas lecturas críticas de otras películas que son muy distintas de sus jocosos *hommages* [tal y como inserta discretamente, casi secretamente, las imágenes prolongadas a partir de Alfred Hitchcock en *Marienbad* y en *Muriel* (1963)], pues se acercan mucho más a las referencias cinéfilas de Allen, Bogdanovich, De Palma, Scorsese y otros).

No fue menos importante la creación por parte de Langlois de los contextos críticos particulares en los que, por ejemplo, Preminger podría “conversar” con Mizoguchi y el Lang alemán podría interactuar con el Hitchcock americano, otro rasgo que marcó las películas de la Nouvelle Vague, la creación, se podría decir, de un “espacio” crítico anteriormente inexistente en el que figuras tan dispares podían mezclarse e instruirse las unas a las otras. Por encima de todo, fueron estos “contextos” críticos, creados específicamente por las opciones de programación, los que inspiraron la mía. La percepción, por ejemplo, de que los métodos de rodaje, de improvisación y de liberación de *Out 1*, sugeridos en cierta manera por los de Renoir y/o Rossellini, habían sido dialécticamente contrarrestados por los principios más rigurosos de montaje de Lang o Hitchcock, un concepto crítico derivado directamente a partir del discurso que hacía el propio Rivette en sus entrevistas.

Desde la perspectiva actual, creo que la principal limitación de mis alusiones a este discurso a través de mis selecciones en la programación tiene que ver con que éstas se trataban en efecto de abreviaturas de argumentos más amplios que necesitaban textos enteros escritos, así como ciertas películas para que fueran claramente expuestas e ilustradas. Si organizara hoy un evento similar, me gustaría intentar encontrar alguna manera de incorporar los siguientes textos con el fin de ilustrar el principio de algunos planos que riman:

La sombra de una duda, *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1956), y *La trama* (*Family Plot*, 1976) de Hitchcock; «Un trousseau de fausses clés»³ de Truffaut; «Le cinéma et son double» de Godard y el capítulo 4a de *Historia(s) del cine* (*Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988-1998); y *Céline y Julie van en barco* de Rivette. Postular una combinación de textos y proyecciones puede parecer tan utópico ahora como lo era hace tres décadas, pero un concepto utópico sobre lo que la crítica puede y debe ser era central en «Rivette in Context». ●

Traducción de Endika Rey.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAIR, GILBERT, GRAHAM, MICHAEL, ROSENBAUM, JONATHAN (1974). *Les Filles du Feu: Rivette x4. Sight & Sound*, n° 44, pp. 195-198.

NARBONI, JEAN, PIERRE, SYLVIE, RIVETTE, JACQUES (1969). *Montage. Cahiers du cinéma*, n° 210, marzo, pp. 16-35.

RIVETTE, JACQUES (1957). *La main. Cahiers du cinéma*, n° 76, noviembre, pp. 48-51.

RIVETTE, JACQUES (1955). *Lettre sur Rossellini. Cahiers du cinéma*, n° 46, abril, pp. 14-24.

ROSENBAUM, JONATHAN (1974). *Jacques Rivette. Work and Play in the House of Fiction: On Jacques Rivette. Sight & Sound*, n° 43, pp. 190-194.

ROSENBAUM, JONATHAN (1997). *Movies as Politics*. Berkeley y Los Ángeles. University of California Press.

ROSENBAUM, JONATHAN (1977). *Rivette: Texts & Interviews*. Londres. British Film Institute.

JONATHAN ROSENBAUM

Graduado en Putney y estudiante de literatura en el Bard College. Profesor en la University of California (1977) y visitante en el departamento de historia del arte de la Virginia Commonwealth University (Richmond, Virginia, 2010-2011). Crítico de cine del *Chicago Reader* de 1987 a 2008. Colaborador de revistas y diarios como *Cahiers du cinéma*, *Film Comment*, *Sight & Sound*, *The Village Voice* o *Cinema Scope*. Entre sus principales obras, destacan *Moving Places: A Life at the Movies* (1980), *Film: The Front Line 1983*

(1983), *Placing Movies: The Practice of Film Criticism* (1995), *Movies as Politics* (1997), *Movie Wars: How Hollywood and the Media Limit What Movies We Can See* (2002) y *Essential Cinema* (2004). Igualmente, ha editado algunos libros dedicados a Orson Welles o Jacques Rivette. Durante su estancia en París, a comienzos de los años 70, trabajó como asistente de Jacques Tati.

jonathanrosenbaum@earthlink.net

3. Para una glosa sobre este texto clave y las posibles razones por las que no se conoce mejor, ver mis comentarios en

<http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=22833>.