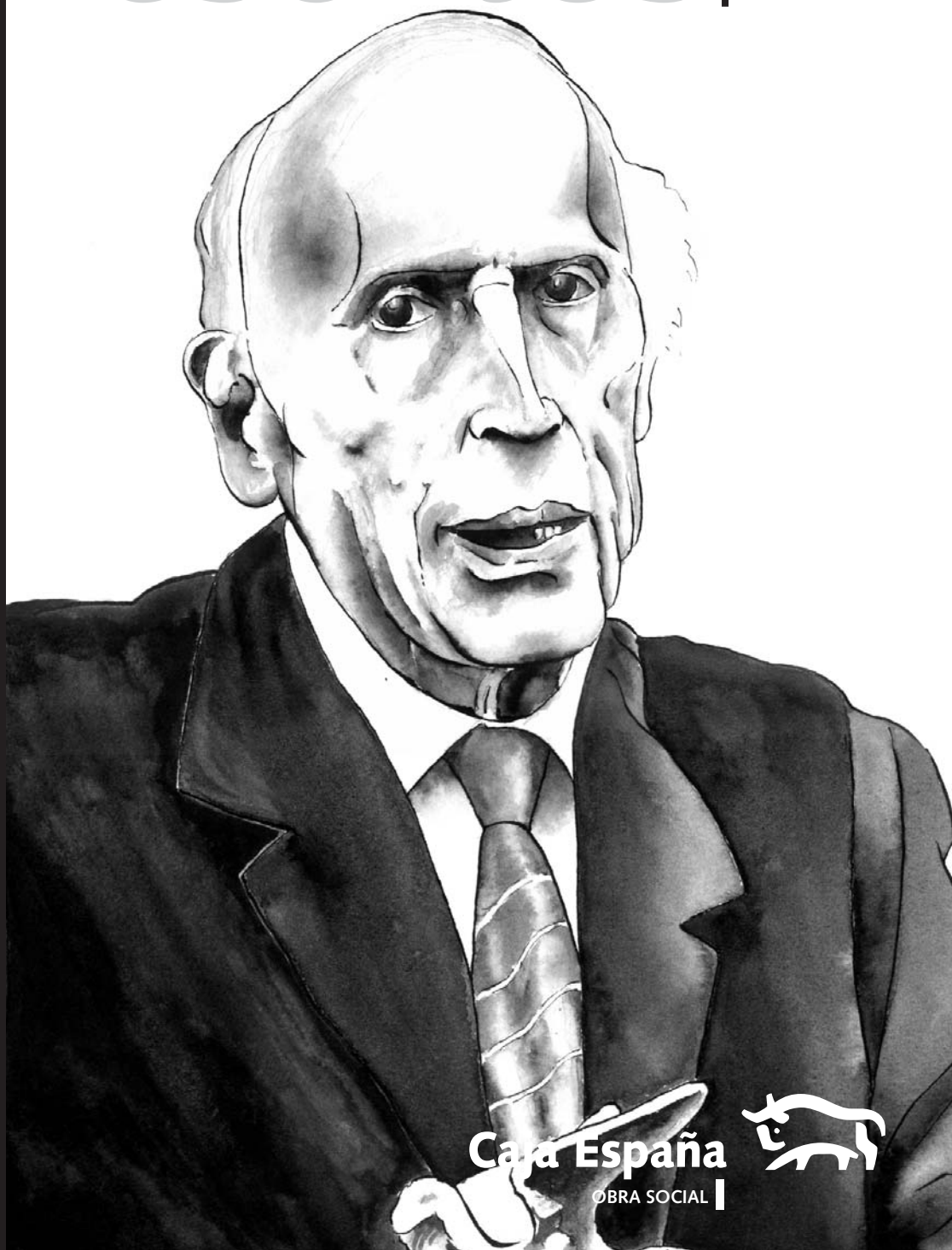


141

ERIC ROHMER: SEIS CUENTOS MORALES

filmoteca  
de Caja España

escritos



Caja España  
OBRA SOCIAL



F I L M O T E C A

# ESCRITOS - 141

ERIC ROHMER

## FRAGMENTOS DEL DESEO

En el cine de Rohmer la sorpresa está casi excluida, sabemos de antemano lo que nos vamos a encontrar. A contracorriente, sin dejarse llevar por modas o tendencias, sus filmes se han mantenido fieles a sí mismos, con un envidiable nivel de calidad, producto de la claridad de ideas y del rigor con el que siempre se ha enfrentado a su trabajo el realizador francés, sobre todo en lo que respecta al minucioso cuidado de la puesta en escena y en la elección de los actores.

Rigor, meticulosidad, precisión; todo ello puesto al servicio de un explícito afán de transparencia, de verosimilitud. Aparentemente, en el cine de Rohmer nos encontramos muy cerca de lo que se ha llamado lenguaje cinematográfico clásico (aunque sería mucho más correcto decir, parafraseando a Noël Burch, "institucional"), pero en realidad, he aquí la paradoja, estamos muy lejos de esa explícita combinación de transparencia y verosimilitud que ha presidido durante décadas el desarrollo del cine comercial dominante (y, al tiempo, de los telefilmes más convencionales).

Pero lo que más nos interesa ahora es intentar dilucidar, en la medida de lo posible y muy a grandes rasgos, qué es aquello que separa a Rohmer del clasicismo cinematográfico, modo de representación y modelo de gestión estética del séptimo arte de gran valor y que no puede equiparse, así sin más, como hizo el mentado Burch, a un genérico MRI (modo de representación institucional). El MRI es eso que hemos citado: el cine comercial más convencionalmente narrativo y los telefilmes; mientras que el cine clásico es otra cosa, nada más y nada menos que el referente por excelencia del arte cinematográfico en tanto que arte del relato.

Pues bien, volviendo a esa comparación entre el modelo narrativo clásico y el cine de Rohmer, hay que señalar que en primer lugar hay significativas diferencias entre ambos en cuanto a los enunciados: el cine de Rohmer carece de personajes detalladamente contruados, de héroes, incluso de pasiones. Como escribió José Luis Tellez a propósito de "La mujer del aviator", "lo que no es mostrado es siempre banal, nimio, levemente mezquino, delgado e impreciso" ("Eric Rohmer. Secretos". Contracampo 25-26. Madrid, 1981). Esta casi ausencia de argumento, esta falta de personajes de sólida construcción narrativa se apoya, sin embargo, en la presencia, casi obsesiva, de lo banal, de lo cotidiano. Las películas de Rohmer están llenas de silencios, de esperas, de tiempos muertos; de aquello que precisamente desechaba el cine clásico, siempre atento a condensar las peripecias en momentos de gran densidad dramática.

Si el cine clásico se desvivía por la acción, por los momentos fuertes de una biografía (los combates, los grandes amores, los procesos de producción...); a Rohmer le interesan los fines de semana, el mes de vacaciones, los pequeños trayectos de casa al trabajo, la hora del almuerzo en una cafetería de comida-rápida... Instantes marginales, desechados por la Historia.

Pero si todo lo dicho resulta más que evidente, lo que finalmente fascina es su habilidad para sacar trascendencia de lo banal; para hacer terriblemente cercanas y distantes a la vez estas narraciones de lo cotidiano. Porque sus filmes han seguido, por increíble que parezca, un trayecto inverso al de la inmensa mayoría de la producción "audiovisual" contemporánea a ellos mismos, empeñada como ha estado en transformar cualquier cosa en pura apariencia, en futil producto de usar y tirar.

Instalado en la banalidad cotidiana, Rohmer se afana en un delicado y sutil trabajo de puesta en escena, para hacer verosímiles estas pequeñas historias, logrando algo que parece casi imposible: que el deseo del espectador transite por ellas. Un deseo de ver, de insaciable voyeur, que el espectador actual conoce tan bien (y que está presente en programas televisivos de tanto éxito como "Gran Hermano"), que Rohmer rescata de donde siempre ha estado: en el oculto placer de observar sin ser vistos, de mirar, ante todo, al vecino, a ese que en el fondo, es igual a nosotros; para levemente y apenas sin que el espectador lo perciba, convertirlo en representación, en teatro, en mascarada. Con Rohmer el teatro renace, leve, sutilmente, de las cenizas del audiovisual contemporáneo.

Ante todo, en el cine de Rohmer se trata, como ya decíamos al principio, de lograr una puesta en escena transparente. Para ello cumple, con aparente precisión, todas las normas institucionalizadas, desde la gramática de los raccords a todos aquellos procedimientos de continuidad espacio-temporal que constituyen el fundamento mismo del ya mencionado MRI. Sin embargo, si nos fijamos con detenimiento, observaremos unas casi imperceptibles diferencias, fundamentalmente en su forma de trabajar con el campo/contracampo. El mismo Rohmer ha señalado cómo "...la reacción del personaje que escucha es, muchas veces, más importante que la del que no escucha. Ya sé que es algo que habitualmente no se hace, pero esa ha sido siempre mi idea y he procurado expresarla en mis películas" (Entrevista con Eric Rohmer en *Contracampo* 25-26, pág. 55. Madrid, 1981).

En el fondo nos encontramos con una concepción del espacio fílmico totalmente divergente respecto al MRI, ya que como decía Tellez, en el artículo citado, confundiendo una vez más MRI con cine clásico:

"En el lenguaje clásico el sintagma plano/contraplano impedía toda fuga del significado hacia cualquier lugar indeseable: el espacio de un plano se cerraba sobre su contraplano opuesto, presentando una totalización del campo dramático reducida, tan solo, a aquellos que, sucesivamente, la cámara mostraba. El raccord de miradas entre uno y otro segmento es aquel mecanismo mediante el cual una dirección emanada desde los ojos de un personaje, descubre en el sentido opuesto, en los ojos del otro que lo miran desde su contraplano, el objetivo tranquilizador de todo itinerario que encuentra al fin su meta. En el lenguaje clásico, la recta por la cual fluían las miradas no es sino un segmento del arco de una elipse que, tras el amplio vaivén del uno al otro rostro, retorna de un infinito al otro para sellar definitivamente la puerta del sentido".

Para Tellez, con Rohmer la elipse se ha desplegado en su ecuación límite: un haz de semirrectas sin retorno. De nuevo nos encontramos, a un nivel más profundo, que lo que a Rohmer le interesa es un territorio marginal, un espacio abandonado: aquel que ocupa, en el perfecto broche del plano/ contraplano, el personaje que escucha en silencio. Se trata de algo no mostrado por el perfecto intercambio simbólico del clasicismo (de miradas, de espacios, de personajes..).

Ahora bien, es necesario precisar este asunto un poco más, para no equivocarnos de nuevo, como ha ocurrido tantas veces, equiparando sin más al MRI con el cine clásico. En el MRI el plano / contraplano (que tiende desde el periodo postclásico a convertirse casi siempre en un campo / contracampo, con los actores mirando directamente a cámara) supone ser un intercambio que simula la saciedad de significación; permitiendo que el deseo imaginario, cuya emergencia ha propiciado la misma pantalla, pueda vivir la ilusión de un

encuentro con su objeto, con el significado. Frente a esto, y en esto radica gran parte de su valor estético frente a la banalidad del MRI, Rohmer nos muestra un espacio en el que el deseo también puede transitar, pero en el que el sentido se escapa por leves ranuras del significante. Los personajes, aunque parezcan seres corrientes y vulgares, se cargan de improvisado de misterio. Algo nos ocultan, algo de ellos queda siempre inexplicado.

Pero, insistimos de nuevo, si Rohmer se distancia en esto del MRI adquiriendo con ello un valor estético, al mismo tiempo (y no es bueno mezclar ambos registros) nos ofrece un modo de representación postclásico, un modelo fílmico de narración marcadamente distanciada del relato clásico. En el cine clásico, en primer lugar, el plano / contraplano nunca es un campo / contracampo, la mirada a cámara es siempre evitada, señalando así una posición tercera, la de la cámara, se podría decir ateniéndonos a la prehistoria del rodaje, pero precisamente el mérito del cine clásico estriba en gran parte en lograr que nos olvidemos de esa máquina, de ese artefacto monstruoso que es la cámara, colocando en su lugar a un narrador / observador dotado de rasgos inequívocamente inconscientes (ubicuidad, onnipresencia, capacidad de escisión, de profecía y dotado de un saber tan preciso como oculto y misterioso). Es más adecuado, por tanto, decir que esa posición tercera es la del sujeto de la enunciación, la del sujeto del inconsciente; una posición que va más allá del juego yo / tú de los personajes: locus tremendamente simbólico al que es abocada la mirada del espectador.

Pero ante todo hay que recordar que ese juego plano / contraplano sólo alcanza su momento culminante en el cine clásico cuando se produce el encuentro entre el hombre y la mujer, cuando el relato nos confronta directamente a la diferencia sexual de tal modo que “el espectador, en tanto suje-

to, encuentra su lugar no en uno u otro de los personajes, pues participa de la mirada - y el deseo- de ambos, sino en el eje mismo donde chocan, en ese lugar nunca mostrado, siempre en fuera de campo, en el que las miradas se encuentran, se abrasan y se rechazan, más allá de las aristas del cuadro.” (J.G. Requena. “El análisis cinematográfico”. Ed. Complutense, 1995; pág. 42).

Luego si en el cine clásico el plano / contraplano es un mecanismo especialmente importante a la hora de simbolizar la diferencia sexual y de situar adecuadamente la posición del espectador al conflicto narrativo que ello conlleva, pero siempre en relación con su propio conflicto inconsciente; en el cine de Rohmer el campo / contracampo se abre hacia un espacio de fuga, de duda permanente, de incertidumbre; esa misma inestabilidad que acompaña a sus personajes en relación con lo real del encuentro sexual: ¡cuantas veces sus filmes no se habrán recreado en plasmar la imposibilidad de la relación sexual o, mejor dicho, en la imposibilidad de narrar de manera convincente en la pantalla ese encuentro sexual entre el hombre y la mujer!. Hay ejemplos bien precisos, como “Ma nuit chez Maud” o “La genou de Claire”, por centrarnos en la primera serie, la de los “Cuentos morales”, que le sirvió para afianzar su estilo, consolidando a partir de ellos un modelo bien preciso de representación cinematográfica.

Personajes, sobre todo masculinos, atrapados en deseos parciales; deseos fetichistas y a veces perversos, que nunca alcanzan ese estadio de genitalidad adulta que, se supone, es el ideal (esencialmente simbólico) de toda narración en la que se intenta plasmar el encuentro sexual. Personajes, por ello mismo, condenados a perderse en sus nimiedades, exentos de cualquier heroicidad que nos resultan, merced a la habilidad con la cámara de Rohmer, humanos, demasiado humanos. Y es que en este caso

el sujeto de la enunciación casi ha desaparecido, se ha rebajado a ser la mirada de un autor, de un personaje más; de un realizador que se reconoce también a sí mismo, colo-

cando allí nuestra mirada, en ese plano de identidades conscientes de sus propias limitaciones.

*LUIS MARTIN ARIAS*

---

## ERIC ROHMER HABLA DE SU CINE

PREGUNTA: ¿Tiene la impresión de hacer un cine esencialmente psicológico?

- ROHMER: ¿Psicológico? ...Si, hay que reconocer que la palabra no es muy bonita, y que, verdaderamente, psicológico implica a menudo algo así como un estereotipo... una manera de extrapolar desde un comportamiento determinado a una forma de pensamiento determinada... Si cine psicológico quiere decir esto, no, soy hostil a la psicología; pero si psicología quiere decir, por el contrario, mostrar seres, espíritus vivientes en su propia libertad de espíritu... que existen y que, por su misma existencia se nos aparecen como misteriosos, que no valen solamente por los discursos que pronuncian, y que van más allá de su propio discurso, en este punto mi cine es muy diferente por ejemplo de un cine como el de Godard en el que no existe esta dimensión psicológica; en el que por otra parte los personajes son en cierto sentido intercambiables, están muy tipificados, son portavoces. A las diferentes mujeres de Godard. .. las encuentro a todas muy parecidas las unas respecto de las otras, son La Mujer... pero no tienen una personalidad moral o intelectual. No poseen otra personalidad que la física que no es en sí sorprendente (...). Lo que yo hago está muy lejos de eso y mucho más cerca del cine clásico en el que efectivamente hay personajes. Pero no creo que el cine moderno deba forzosamente ir al encuentro de esta concepción, por muy clásica que sea. En el interior mismo de una concepción psicológica de los personajes, pienso que hay miles de cosas diferentes por hacer: esta ha sido siempre mi idea.

P: En efecto, las relaciones entre los personajes y el espectador, especialmente, se establecen a un nivel muy primario...

- R: Si, hay un autor que no me ha influenciado verdaderamente porque lo conocía mal antes de comenzar a dirigir mis películas, pero del cual me siento a menudo próximo en sus investigaciones en torno al relato que son muy refinadas, así como en ese misterio del personaje, se trata de Conrad. En sus novelas, hay una especie de distanciamiento respecto al relato. Existe una novela suya titulada "Fortuna" que es extraordinaria... se llega siempre a los personajes mediante la narración en tercera persona jamás el personaje es visto por el narrador. El narrador trata de encontrarlo a través de informaciones, de narraciones... Tenga en cuenta que Conrad fue a su vez influenciado por Stevenson. Hay una novela de Stevenson que se llama "Los naufragos" en la que aparece precisamente esta búsqueda a través de los relatos en tercera persona. . . y finalmente he sido también influenciado por las novelas policíacas.

Luego en literatura es un procedimiento que no es nuevo, que data de finales del XIX e incluso en Balsac hay cosas de este tipo, por ejemplo "Une ténébreuse affaire" está construido así, la verdad nos es develada mediante relatos. Sin embargo en cine no hay ejemplo de esto tan sistemático como en "Ciudadano Kane".

"Ciudadano Kane", en este terreno, carece bastante de sutileza. Se puede perfectamente en cine llegar a profundizar, a enriquecer el mundo del relato sin por ello hacer lo que hacen algunos y que, para mí, no conduce a nada, que es dislocarlo artificialmente con la ayuda de la introducción del subjetivo mezclando presente y pasado. Según mi opinión, esto es falsamente vanguardista. No es el camino que me interesa...

P: Me ha sorprendido bastante, cuando en la entrevista de "Cahiers du cinéma"(nº 172), dice haberse vuelto contra sus propias teorías críticas privilegiando el montaje. Yo no veo muy bien a qué nivel privilegia el montaje, si es respecto al "découpage" de las secuencias, en relación con las elecciones que opera al filmar una conversación entre el personaje que habla y el que escucha. Por ejemplo utiliza solo de forma ocasional el simple campo / contracampo y por el contrario emplea a menudo largos planos fijos de un personaje que habla ante el espectador, como ese plano de Maud (en "Mi noche, con Maud") contando la muerte del hombre que ella ha amado sin que se puedan ver las reacciones del narrador; las vemos solamente después del cambio de plano cuando va a abrir la ventana.

- R: Creo que aquella afirmación mía era demasiado tajante. Puedo utilizar diferentes métodos. Los primeros "Cuentos morales" están bastante fragmentados. Están a la vez hechos durante el montaje y al ser rodados, no tenía soluciones previas. Incluso estos films, cuando reflexiono sobre ello, creo que son más films de guión (découpage) que de montaje, luego me desdigo en cierto modo sobre lo que afirmé en los "Cahiers..". Pensé que había hecho películas de montaje y finalmente esto no es cierto. "La collectionneuse", por ejemplo, no es una película de montaje por la sencilla razón de que tenía muy poca película, no rodé nada más que una toma por cada plano y esto me obligó a prever exactamente los raccords. Pero la experiencia que he tenido con el montaje—que me sigue pareciendo interesante—sobre todo con mis films para la TV escolar en los que no había una idea clara antes de empezar como en "Nadja á Paris" y "Une étudiante d'aujourd'hui" no es muy buena... los hice con Nestor (Almendros). A partir de un cierto momento, había dicho a

Nestor: "Rueda tomas, y después ya veremos lo que hacemos". Y entonces esta experiencia del montaje me ha dado una gran seguridad en la concepción del découpage. Aunque claro esta oposición montaje/découpage que es de Bazin es interesante pero resulta un poco artificial. Pero es cierto que mis planos se vuelven más y más largos porque en "La collectionneuse" no he rodado más que una toma, salvo algunos primeros planos que quería insertar como ya lo hice, no del todo mal, en "La boulangère". Al final me di cuenta de que eran inútiles y los suprimí. En "Ma nuit chez Maud" los primeros planos desaparecen por completo, los primeros planos de objetos, etc. el plano más cercano es ese plano de larga duración al cual se ha referido, en el que Maud hace su confesión pero en el resto del film creo que no he hecho un primer plano. Hay un inserto de un texto, pero eso es todo.

P: Una de las características de su estilo es la manera de filmar las conversaciones. No hay prácticamente un uso tradicional del campo/contracampo pero primero encuadra al personaje que habla, filmado en plano fijo y el personaje que escucha la voz de su interlocutor permanece en fuera de campo, después la cámara escrutará las reacciones del que escucha.

- R: Por lo que concierne a "La boulangère" y a "La carrière de Suzanne", hice "La boulangère" con una cámara con resorte en la que el desarrollo máximo era de 20 segundos. En ese momento, de manera automática, lo que quería hacer con este film era dar una impresión de fragmentación, con planos cortos. Y entonces me apercibí de que el campo/contracampo era precisamente lo que convertía a los raccords en invisibles, sobre todo en un relato como este que se situaba en la oposición de dos personajes, el ojo pasa sin ningún esfuerzo de un personaje a otro, son los raccords más fiables. Utilicé por esta razón técnica el

campo / contracampo y también porque entre la panadera y el personaje, la una detrás de su mostrador y el otro, del otro lado, era normal que esto supusiera un cambio, y por consiguiente un campo/contracampo. Por lo que concierne a “La carrière de Suzanne”, habría podido rodar durante más tiempo con planos de conjunto. Esto no era imposible ya que había un mayor número de personajes. Pero por razones igualmente de comodidad continué con el campo / contracampo y al mismo tiempo encuentro que esto concuerda en cierta forma con el argumento también, ya que hay una especie de relaciones bastante secas entre los personajes.

P: A menudo en el campo/contracampo tradicional se percibe la espalda de un personaje de referencia, lo que permite definir el espacio.

- R: Sí, es un tipo de campo/contracampo que por cierto está bastante pasado de moda. Se pone un personaje como referencia. Evidentemente hay un uso trivial que se vé en muchas películas americanas. Es una trivialidad que data de los años 30. Encuentro que es malo en la medida en que hace trampa respecto del decorado y en el cual no se percibe el decorado porque los dos personajes cubren una superficie tal de pantalla que el decorado acaba por desaparecer. A mí, por el contrario, lo que me interesa es el respeto del decorado. En la medida en que respeto el decorado y en la medida en que mis personajes están lejos los unos de los otros, es normal

que no los muestre. Es un procedimiento del que yo no soy en absoluto el inventor, es muy clásico.

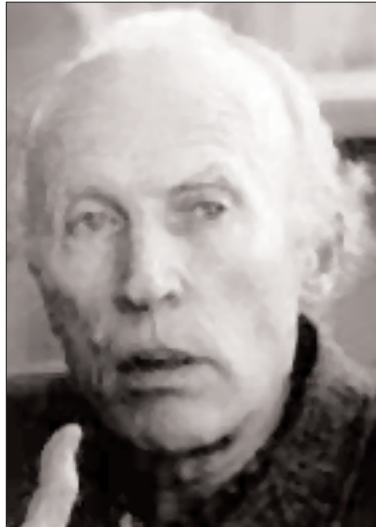
P: No obstante lo utiliza de una manera bastante original.

- R: Me alegro que lo mencione porque no tengo ideas fijas a este respecto aunque reconozco que tengo ideas muy precisas sobre el decorado, sobre la manera de situar a los personajes, de organizar la escena y su desarrollo. Si quiere, no tengo ideas previas sobre la manera de colocar la cámara pero intento que el decorado me imponga la escena, el juego de escena, me impongan sus ideas. cuando una escena está bien pensada, cuando el diálogo está ajustado -esto sí que es importante- y cuando está bien reglada y puesta a punto, es lo que suelo hacer. Comienzo por escribir el texto... en ese momento es cuando la colocación de la cámara se impone, no hay problemas, la cosa marcha. Es una concepción. Y si alguna vez no sé donde poner la cámara, es que hay alguna cosa que no va. Y me fastidia. Entonces al comenzar encuentro que el lugar no se va imponiendo -no se vé- y esto me molesta, aunque finalmente repitiendo me apercibo que la idea es posible, filmando en una dirección y después filmar la otra y ver en el montaje. Es así de simple.

(Extracto de la entrevista realizada por Michel Marie. Publicada en “Eric Rohmer”. Studio 43 M. J. C. de Dunkerque. Ecole Regionale des Beaux-Arts. France. Junio de 1987)

# BIOFILMOGRAFÍA

de ERIC ROHMER



Su auténtico nombre es Maurice Scherer y es natural de Nancy (Francia), en donde nació en 1920. Estudió Filosofía y Letras, comenzando a trabajar como profesor de Literatura, acabada la II Guerra Mundial, al tiempo que se interesa vivamente por el cine, comenzando a publicar crítica cinematográfica en 1948, en "La Revue du Cinéma", colaborando posteriormente en "Les Temps Modernes" (1949), "La gazette du cinéma" (1950), "La parisienne" (1956-1959) y "Arts" (1956-1959). Llegó a ser el redactor jefe de "La gazette du cinéma", hasta que en 1951 comienza a colaborar en los míticos "Cahiers du cinéma", revista de la que llegaría a ser también

redactor jefe. Su etapa en "Cahiers.." (1951-1963) se corresponde con la época de constitución y nacimiento de la famosa "política de autor" de la revista, que dará lugar directamente a la "Nouvelle Vague" (Nueva Ola) del cine francés (con cineastas como Truffaut, Chabrol, Godard o Rivette).

En 1957 publica, en colaboración con Claude Chabrol, otro célebre articulista de los "Cahiers...", una monografía dedicada a Alfred Hitchcock. En 1972, junto a André Bazin, publicó otro libro sobre Charlie Chaplin, y en 1977 "L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau", obra que se basaba en su tesis doctoral.

En 1969 comenzó a dar clases de Historia del Cine en la Universidad de Paris I. Al mismo tiempo que desarrollaba su actividad como profesor, escritor y crítico cinematográfico, Rohmer se ejercitaba en la práctica filmica a través de algunos cortos en 16 mm: "Journal d'un scélérat" (1950), "Bérénice" (1954) y "La sonate á Kreutzer" (1956). Ya en 1951 rueda su primer cortometraje en 35 mm. "Présentation ou Charlotte et son steak", interpretado por Jean-Luc Godard. El siguiente sería "Véronique et son cancre" (1958) con Nicole Berger como protagonista. Incluso después de comenzar su carrera de realizador de largometrajes, con "Le signe du Lion", película producida por Chabrol, Rohmer rodó varios cortos: "Nadja a Paris" (1964, en 16 mm.), "Place de L'étoile" (1965, sketch de "Paris vu par.."), "Une étudiante d'aujourd' hui" (1966, en 16 mm.) y "Fermière a Montfaucon" (1967).

Ha aparecido como actor en algunos de sus films y en otros como "Brigitte et Brigitte" (1966) de Luc Moullet, y "Out one: Spectre" (1974) de Jacques Rivette. Rohmer ha trabajado también para la televisión, destacando especialmente los dos espacios que rodó de la serie "Cineastes de notre temps", el primero dedicado a Carl T. Dreyer (1965) y el segundo denominado "Le celluloid et le marbre" (1966), título adoptado de un ensayo suyo, aparecido en 1955 en "Cahiers du cinéma". Asimismo colaboró con la O. R. T. F. en la realización de diversos programas para la llamada "Televisión Scolaire" entre 1963 y 1970. En 1974 realizó una serie de cuatro programas sobre arquitectura, bajo el título de "Ville Nouvelle". Sus últimos trabajos en televisión han sido "Catherine de Heilbronn" de Heinrich Von Kleist en 1979 y "Les jeux de société". Precisamente la obra de Heinrich Von Kleist constituyó su primera experiencia teatral, en un montaje llevado a cabo en la Casa de Cultura de

Nanterre en 1979. En 1988 dirigió el montaje de "Le trio en Mi Bémol" en el Théâtre du Rond-Point. También fue guionista del cortometraje de Jean-Luc Godard, "Tous les garçons s'appellent Patrick" (1957), habiendo después escrito los guiones de sus propios filmes.

Respecto a sus largometrajes, la mayoría están agrupados en series, de tal forma que podemos dividir a su filmografía en tres grandes periodos: el primero es el de los "Seis cuentos morales" (las seis películas realizadas entre 1962 y 1972); el segundo está conformado por la serie "Comedias y Proverbios" (otros seis títulos, que van desde 1980, con "La mujer del aviador" a 1986 con "L'ami de mon amie") y por último una tercera serie de cuatro filmes, la de los "Cuentos de las cuatro estaciones", que va de 1989 (Cuento de primavera) a 1998 (Cuento de otoño).

### **Largometrajes:**

- 1959. Le signe du lion,
- 1962. La boulangère de Monceau.
- 1963. La carrière de Suzanne
- 1966. La collectionneuse  
(La coleccionista)
- 1969. Ma nuit chez Maud  
(Mi noche con Maud)
- 1970. Le genou de Claire  
(La rodilla de Clara)
- 1972. L'amour l'après-midi  
(El amor después del mediodía)
- 1975. Die Marquise von O/La Marquise d'O (La Marquesa de O)
- 1978. Perceval, le gallois.
- 1980. La femme de l'aviateur  
(La mujer del aviador)
- 1981. Le beau mariage  
(La buena boda)

1982. Pauline á la plage  
(Pauline en la playa)
1984. Les nuits de la pleine lune  
(Noches de luna llena)
1985. Le rayon vert  
(El rayo verde)
1986. L'ami de mon amie  
(El amigo de mi amiga)
1987. Quatre aventures de Reinette et  
Mirabelle (Cuatro aventuras de  
Reinette y Mirabelle)
1989. Conte de printemps  
(Cuento de primavera)
1991. Conte de d'hiver (Cuento de invierno)
1993. L'arbre, le maire et la mediatheque  
(El árbol, el alcalde y la mediateca)
1994. Les rendez-vous de Paris
1996. Conte d'été (Cuento de verano).
1998. Conte d'automne  
(Cuento de otoño)1986
2001. L'anglaise et le duc  
(La inglesa y el duque)
-

# PROGRAMA

CICLO: "ERIC ROHMER: SEIS CUENTOS MORALES"

OCTUBRE 2002

---

- **LEON:** SANTA NONIA 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RIO ANSELMO 12  
(POLIGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE**

---

## LA PANADERA DE MONCEAU

(La boulangère de Monceau)

Francia, 1962.

B/N, 26 minutos.

Guión: ERIC ROHMER  
Fotografía: BRUNO BARBEY y JEAN-MICHEL MEURICE  
Montaje: ERIC ROHMER y JACQUE RAYNAL  
Intérpretes: BARBET SCHROEDER,  
MICHELE GIRARDOU,  
CLAUDINE SOUBRIER, BER-  
TRAND TAVERNIER.

Un estudiante de Derecho se siente atraído por la joven Sylvie, con la que se cruza a menudo por la calle. Aconsejado por un amigo, fuerza un encuentro fortuito para abordarla. Sylvie acepta la invitación, pero dice tener prisa y propone posponer la cita para otro día. Pasa el tiempo y, mien-

tras el joven intenta en vano volver a ver a Sylvie, conoce a otra muchacha, una panadera, con la que entra en contacto y acaba concertando otra cita. Pero antes de que ésta cita tenga lugar, el joven vuelve a encontrar a Sylvie, desistiendo de su cita con la panadera. Este cortometraje fue considerado por Rohmer como el Cuento moral nº 1, que inauguraba por tanto su primera serie de películas acogidas a un mismo lema.



## LA CARRERA DE SUZANNE

(La carrière de Suzanne)

Francia, 1963.

B/N, 52 minutos.

Guión: ERIC ROHMER

Fotografía: DANIEL LACAMBRE

Música: Basada en obras de W.A. MOZART

Intérpretes: CATHERINE SEE, PHILIPPE BEUZEN, CHRISTIAN CHARRIERE, DIANE WILKINSON.



Bertrand y Guillaume, dos universitarios que mantienen una ambigua amistad, entablan relación con Suzanne, una joven empleada que representa para Bertrand el prototipo de la chica fácil y superficial. Cuando Guillaume consigue seducirla, en Bertrand, enamorado platónicamente de Sophie, surge un sentimiento contradictorio que oscila entre la atracción y el rechazo hacia Suzanne. Ese sentimiento oculta el temor a no ser aceptado en el caso de que intentase abordarla, ya que su orgullo no podría tolerar ese rechazo. Con este segundo filme, un medimetraje, Rohmer prosigue su serie, probablemente la más ambiciosa y lograda de toda su filmografía, catalogándolo como Cuento moral nº 2.

León: VIERNES 18

Palencia: LUNES 21

Ponferrada: LUNES 7

Valladolid: MARTES 15

Zamora: JUEVES 24

## MI NOCHE CON MAUD

(Ma nuit chez Maud)

Francia, 1969.

B/N, 110 minutos.

Guión: ERIC ROHMER

Fotografía: NESTOR ALMENDROS

Música: Basada en obras de W.A. MOZART

Intérpretes: JEAN-LOUIS TRINTIGNANT, FRANÇOIS FABIAN, MARIE-CHRISTINE BARRAULT, ANTOINE VITEZ.



La peculiar puesta en escena de Rohmer, su forma de plasmar los diálogos y las situaciones, alcanzan en este exitoso filme -el Cuento moral III- su más alta perfección. Jean Louis, ingeniero católico de treinta y cuatro años, que ha regresado a Francia tras permanecer un tiempo en América, pasa las vacaciones de Navidad en la ciudad de Clermont-Ferrand, donde trabaja. Un domingo, Jean Louis descubre en misa a una muchacha rubia, Françoise,

y presente que será su mujer, pero la pierde entre la multitud. Tras encontrar a su antiguo amigo Vidal, marxista convencido, éste le lleva a casa de Maud, una bella divorciada. Jean Louis pasa la noche con Maud, pero no llegan a hacer el amor. Poco después, coincide con Francoise y le confiesa su amor.

León: LUNES 14

Palencia: MARTES 22

Ponferrada: MARTES 8

Valladolid: MIÉRCOLES 16

Zamora: VIERNES 25

## LA COLECCIONISTA

(La collectionneuse)

Francia, 1965.

Color, 88 minutos.

Guión: ERIC ROHMER

Fotografía: NESTOR ALMENDROS

Música: BLOSSOM TOES y GIORGIO GOMELSKY

Intérpretes: PATRICK BAUCHAU, HAYDEE POLITOFF, DANIEL POMMEREULLE, ALAIN JOUFFROY

Adrien y Jenny forman una pareja estable, pero han decidido pasar el veraneo separados. Adrien, propietario de una galería de arte, quiere estar un mes absolutamente solo y sin hacer nada. Sin embargo, al llegar a la casa de campo de un amigo, encuentra a Daniel, pintor conceptual, y a la joven Haydée. Ante la actitud aparentemente indiferente de Adrien, Haydée parece aceptar los propósitos de serenidad y descanso declarados por los dos hombres. Poco a poco, Adrien va acariciando en su

imaginación la idea de que Haydée pretenda seducirle, añadiéndolo a su «colección». Este retrato certero y minucioso de una «coleccionista» de hombres, en su obsesivo afán por acaparar amantes es el primer filme en color de Rohmer, con maravillosa fotografía de Nestor Almendros.



León: MARTES 15

Palencia: MIÉRCOLES 23

Ponferrada: MIÉRCOLES 9

Valladolid: JUEVES 17

Zamora: LUNES 21

## LA RODILLA DE CLARA

(Le genou de Claire)

Francia, 1970.

Color, 103 minutos.

Guión: ERIC ROHMER

Fotografía: NESTOR ALMENDROS

Montaje: CECILE DECUGIS

Intérpretes: JEAN-CLAUDE BRIALY, AURORA CORNU, BEATRICE ROMAND, LAURENCE DE MONAGHAN.

El «cuento» más célebre de la serie (que hace el número 5) fue todo un éxito cuan-

do se estrenó. Un joven diplomático francés llamado Jérôme, que se encuentra de vacaciones en un lugar turístico llega a Annecy, conoce a Claire, la hija adolescente de un amigo. Aunque ya está comprometido, y a punto de casarse, Jérôme se enamora perdidamente, no tanto de Claire cuanto de su rodilla. Consciente de que su fetichismo le puede crear problemas, renuncia a su obsesión. En última instancia, sin embargo, conseguirá ver cumplidos sus anhelos al poner la mano en la rodilla de Claire: un gesto en el que ella no ve otra cosa que la solidaridad provocada por la crisis personal que está atravesando.



León: MIERCOLES 16

Palencia: JUEVES 24

Ponferrada: JUEVES 10

Valladolid: VIERNES 18

Zamora: MARTES 22

## EL AMOR DESPUES DEL MEDIODIA

(L'amour l' après-midi)

Francia, 1972.

Color, 97 minutos.

Guión: ERIC ROHMER

Fotografía: NESTOR ALMENDROS

Música: ARIE DZIERLATKA

Intérpretes: BERNAND VERLAY, ZOU-ZOU, FRANÇOISE VERLAY, DANIEL CECCALDI.



Obra esencial en la filmografía de Rohmer, muy celebrada en su momento, que refleja los temores de un abogado felizmente casado, ante una mujer que intenta conquistarle.

Frédéric es un hombre que pese a encontrarse a gusto en su matrimonio no consigue dejar de mirar a las mujeres hermosas. La aparición de Chloé, a la que conoció en el pasado, será su vía de escape. Chloé, modelo de éxito, ha regresado a París cansada de aquella vida de la moda y cargada con un hombre al que no ama. Ambos deciden verse regularmente por las tardes, sólo para hablar. Con Chloé, Frédéric se siente libre, ya que no existe ningún tipo de compromiso entre ellos. Charlan de sus problemas y relaciones, hasta que Frédéric se da cuenta de que desea hacer el amor con Chloé...

León: JUEVES 17

Palencia: VIERNES 25

Ponferrada: VIERNES 11

Valladolid: SABADO 19

Zamora: MIERCOLES 23

[www.cajaespana.es](http://www.cajaespana.es)

