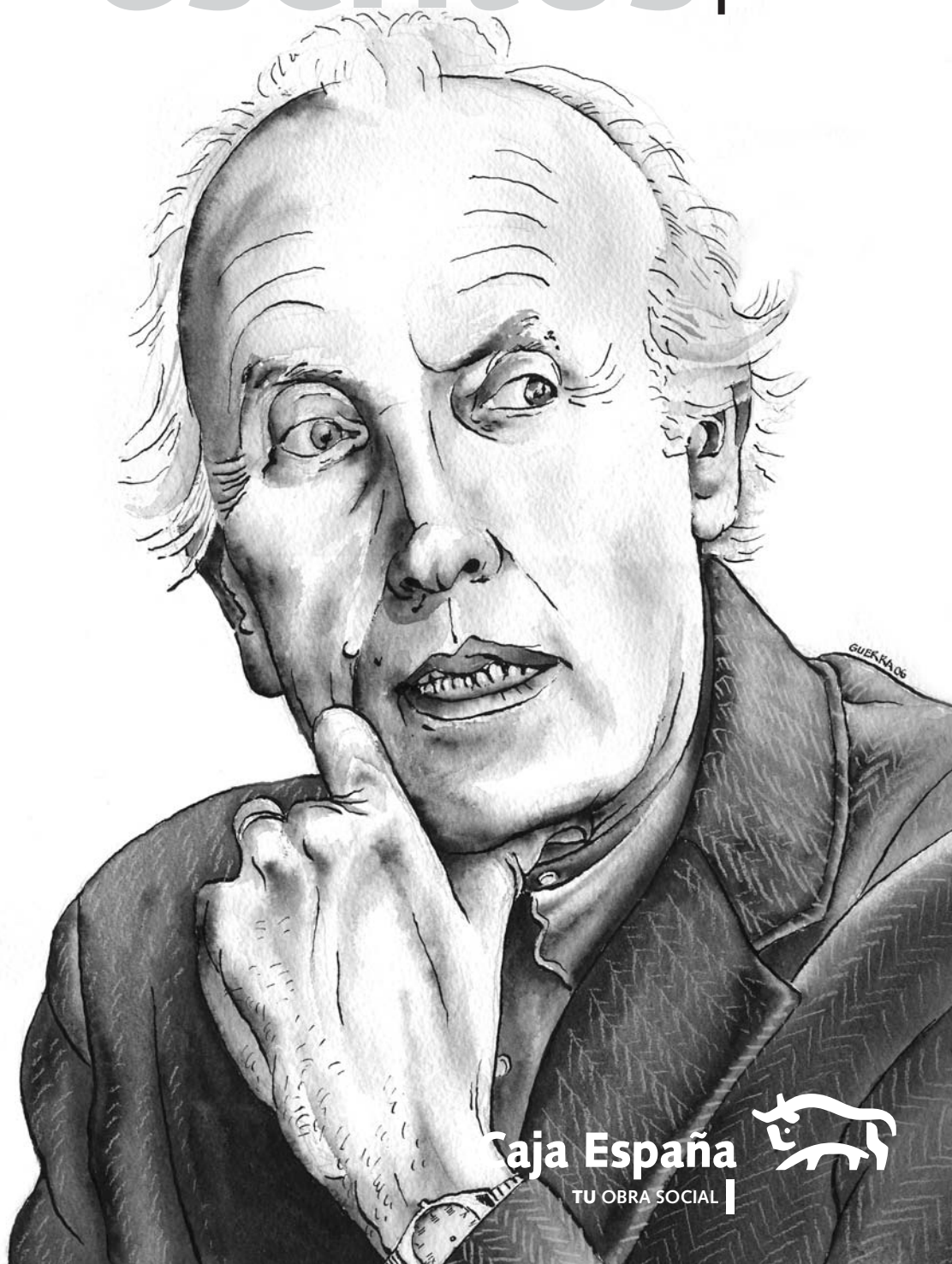


168

ERIC ROHMER

filmoteca  
de Caja España

escritos



Caja España  
TU OBRA SOCIAL



F I L M O T E C A

# ESCRITOS - 168

ERIC ROHMER



## LA NECESIDAD DEL AZAR

Aparentemente, el cine de Rohmer es muy similar a lo que podríamos llamar el cine narrativo estándar; ese cine que cuenta historias de un modo transparente y que, por añadidura, como es también el caso de Rohmer, lo hace dentro de un estilo marcadamente realista. Es decir que la filmografía de Rohmer estaría muy próxima a esa combinación de transparencia y verosimilitud que ha presidido durante décadas el desarrollo del cine comercial dominante (y, al tiempo, de los telefilmes más convencionales); y que el teórico e historiador Noël Burch denominó “modo de representación institucional” (MRI).

Sin embargo, hay que precisar mucho más, pues dentro de ese amplio marco que es el cine narrativo de estilo transparente y realista habría que diferenciar, en primer lugar, a ese gran bloque (desde el punto de vista cuantitativo, que no cualitativo) conformado por el cine comercial y televisivo (tanto americano como europeo), es decir por un cine sin interés estético y que, por tanto, debe ser separado de los modelos que pueden ser abordados desde un punto de vista artístico, ya que los filmes que los conforman poseen, a diferencia de los primeros, un indudable interés estético. Y en este otro grupo, de gran valor cualitativo, hay que incluir, antes de nada, al cine clásico americano, modo de representación y modelo de gestión estética del séptimo arte de gran interés y que no puede equiparse, así sin más, como hizo el mentado Burch, a un genérico MRI, que ante todo es eso que hemos mencionado: 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.

Pero, en segundo lugar habría que definir a otro modelo, comprendido dentro del

grupo de filmes narrativos con valor artístico, que sería el del cine narrativo europeo de interés desde el punto de vista estético, en el que sin duda debemos incluir a Eric Rohmer, autor de un cine hecho con rigor, meticulosidad y precisión; en el que si bien todo ello está puesto al servicio de un explícito afán de transparencia y de verosimilitud narrativa, lo que más nos interesa ahora es intentar dilucidar, en la medida de lo posible y muy a grandes rasgos, qué es aquello que sin embargo separa al cine de Rohmer del clasicismo cinematográfico.

Y a este respecto conviene señalar que la gran diferencia es la misma que podemos establecer entre un modelo narrativo fuerte, el del clasicismo hollywoodense, y otro mucho más débil y vacilante en su narratividad, el del modelo europeo. En efecto, el cine del Hollywood clásico puede ser definido como aquel que es capaz de poner en pie un relato; denominación esta, la de “relato”, que debemos reservar para la narración fuerte y bien estructurada; de tal modo que podamos así diferenciarla de lo que no serían sino otros tipos de narración, que no llegarían a alcanzar el estatuto de relato.

Pues bien, el cine de Rohmer entraría de lleno en ese modelo de narrativa débil que no alcanza, ni mucho menos, a ser un relato propiamente dicho. De este modo, si establecemos una comparación entre el modelo narrativo clásico y el cine de Rohmer, hay que señalar que existen significativas diferencias entre ambos en cuanto a los enunciados: el cine de Rohmer carece de personajes detalladamente contruidos, de héroes, incluso de pasiones. Como escribió José Luis Tellez a propósito de “La mujer del aviador”, “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); 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. Ahora bien, no podemos dejar de señalar que resulta fascinante esa habilidad del cineasta francés 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, en el fondo, y de ahí su valor estético, un trayecto inverso al de la inmensa mayoría de la producción audiovisual contemporánea, de tipo comercial, empeñada como ha estado en transformar cualquier cosa valiosa en pura apariencia, en futil producto de usar y tirar.

Instalado en su minucioso estudio de la banalidad cotidiana, Rohmer se ha afanado siempre 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.

Aunque, entrando ya en sus aspectos formales, en el cine de Rohmer se trata ante todo, 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, con 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..).

Centrándonos ahora en esta importante cuestión, la del peculiar uso del plano / contraplano (o campo / contracampo) en el cine de Rohmer, examinemos unas interesantes declaraciones suyas al respecto:

Pregunta (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.

Rohmer (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 personaje, 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 / contrampo. 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: Si, 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 ve 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 ve- 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 monta-

je. 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. 1987)

Ahora bien, es necesario precisar este asunto del plano / contraplano 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 estricto 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. En contraposición a este cierre, y en ello radica gran parte de su valor estético, frente a la banalidad comercial 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 improviso 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 para sus filmes, al mismo tiempo nos ofrece un modo de representación postclásico, un modelo filmico 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: se trata más bien de un 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 sujeto, 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).

De este modo, si en el cine clásico el plano / contraplano resulta ser un mecanismo especialmente importante a la hora de simbolizar la diferencia sexual y de situar adecuadamente la posición del espectador respecto 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: ¿cuántas veces sus filmes no se habrán recreado en plasmar la imposibilidad de la relación sexual o, mejor dicho, en la impo-

sibilidad 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 esta serie de filmes 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. Un ejemplo perfecto es la conocida secuencia de “La genou de Claire” en la que Jérôme, por fin, acaricia la deseada rodilla: detalle de una sexualidad minimalista y de perfiles trazados por pequeñas perversiones. 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, colocando allí nuestra mirada, en ese plano de identidades conscientes de sus propias limitaciones.

En resumen, un fuerte rasgo diferencial del cine de Rohmer respecto al clasicismo es esta amortiguación del sujeto de la enunciación, que se deja sobrepasar por la importancia que cobra el personaje; rasgo de estilo que, de paso, diferencia al cine de Rohmer de otros muchos cineastas europeos, empezando por sus compañeros de la “nouvelle vague” francesa, que en general cultivaron una narratividad mucho más débil y desestructurada (el paradigma en este sentido es Godard), donde el perso-

naje como tal brilla por su ausencia. Como ha señalado el propio Rohmer, en la entrevista antes citada:

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

R: ¿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 si 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 desvelada 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... (Michel Marie, op. cit.).

Sobresale, en estas declaraciones de Rohmer, la idea de que los personajes sirven para establecer distancias con el relato; unos personajes mucho más definidos que los que aparecen en el habitual cine

postclásico y de vanguardia europeo, pero que a la vez se diferencian enormemente de los que conforman las narraciones clásicas. Sobre todo porque dotados de palabra -es tan esencial la importancia de los diálogos en el cine de Rohmer que a veces, por ello, sus detractores han intentado descalificarlo por "verborreico" o en exceso "discursivo"-, esas palabras que dicen los personajes no garantizan la entereza ética de los actos que protagonizan, a los que casi nunca acompañan, dándose así una disociación entre el discurso y la acción: "me di cuenta de que era tonto no utilizar a fondo el poder de la palabra. Para aprovechar su enorme potencialidad no es necesario hacer que la significación de lo hablado sea indiferente o prescindible, sino engañosa. Es decir, un cine en el que la palabra ponga en tela de juicio la verdad y en el que los personajes mienten. Mostrar los hechos de manera frontal es muy sencillo, pero me parece mucho más interesante plantear preguntas que mostrar certezas" (Carlos F. Heredero: Entrevista a Eric Rohmer: «Me parece más interesante plantear preguntas que ofrecer respuestas». En: Dirigido por... nº 339 , noviembre 2004).

Si el héroe clásico tiene un compromiso con la verdad, a través de sus palabras y de sus actos, por el contrario el personaje de Rohmer se desenvuelve en el relativismo posmoderno, debido a que en el texto el sujeto de la enunciación ha hecho dejación absoluta de sus funciones: "tampoco me hubiera atrevido a ofrecer mi propia solución. No quería juzgar al personaje, y por eso le doy la posibilidad de ser inocente. Puede que mienta, pero la mentira y la verdad pueden ser parte de una misma realidad y pueden mezclarse" (Entrevista de C.F. Heredero, op. cit.).

Ese aire distanciado y relativista de los personajes, que se manifiestan de manera autónoma respecto al sujeto de la enuncia-

ción, ha hecho incluso decir al crítico de “Cahiers du cinéma”, Pascal Bonitzer, que las historias de Rohmer parecen ocurrir sobre todo en la mente de sus protagonistas. Pero eso no es óbice para que sin embargo se nos presenten en el marco de un más que evidente realismo que, por ejemplo, se instala siempre en el presente:

-Las historias de todas sus películas transcurren siempre en presente, lo que se mantiene incluso en sus films de tema histórico. No existen los «flashbacks» y nunca se muestra el pretérito. Parece como si pensara, al igual que José Luis Borau en España, que la lengua del cine sólo se puede conjugar en presente...

-Este es un debate que el cine vivió en los años sesenta, en la época de Resnais y Robbe-Grillet, con películas como “El año pasado en Marienbad”, donde había una mezcla del presente con el pasado. Yo estaba en contra. Creo que la imagen cinematográfica debe estar siempre en presente y que no se puede confundir una imagen real con una imagen virtual que sólo existe en la mente. No se pueden confundir imaginación y percepción. La imagen del cine es el presente, porque la cámara no puede examinar los detalles que uno no ve. Desde el punto de vista filosófico, soy contrario a la expresión del pasado en el cine. Me interesa mucho más tratar de visualizar lo invisible a través de lo visible que tratar en vano de visualizar lo invisible. El pasado no se puede ver y, para mí, tampoco se puede filmar (Entrevista de C.F.Heredero, op.cit.).

Es esta una concepción del realismo que, por ejemplo, le hace huir de la música diegética, dando en cambio, una especial importancia a los ruidos de ambiente:

- Sin embargo, salvo en fugaces y aislados fotogramas, o como mucho en el prólogo y en el epílogo, nunca hay música no diegética en sus películas. ¿A qué se debe esta opción, mantenida con tanta coherencia?.

-Algunas veces he puesto breves compases, casi inaudibles, como los que sueñan acompañando a las cartas de tarot en “El rayo verde”, o a la estancia en la iglesia de la protagonista, dentro de “Cuento de invierno”, para inducir un pequeño efecto mágico en las imágenes. Pero lo cierto es que, para mí, la música cinematográfica convencional es un pleonasma. En lugar de enriquecer la imagen, en realidad la empobrece. El cine es música en el sentido metafórico del término, una música de las imágenes. Hay una partitura, una melodía de imágenes que queda oculta por la música cuando ésta se superpone. La planificación ya desarrolla su propia música. El tiempo cinematográfico permite dejar a cada instante abandonado a su propia dinámica interior, mientras que la nota musical no tiene sentido más que en relación con la que la precede y con la que la sigue. Por eso decía, en un capítulo de aquel libro que escribí sobre Mozart y Beethoven, que la música es la más falsa de las amistades para el cine. El tiempo de la música es, sobre todo, un tiempo estético, mientras que el tiempo del cine es, esencialmente, un tiempo vivido, un tiempo ligado a la durée de la vivencia en su propio transcurso. Como decía Schopenhauer a propósito del ballet y de la ópera, pero también Wagner y Nietzsche, es necesario resistir a la tentación de la facilidad, porque la música hace perder a las imágenes su ambivalencia constitutiva, y tiende a imponer una dinámica lógica sobre acontecimientos fortuitos o meramente azarosos.

- Su cine presta mucha atención, por otra parte, a la música propia de la naturaleza y de los sonidos ambientales...

- La música de las imágenes está también en los sonidos de la naturaleza, que son sumamente importantes para mí. Dedico mucho tiempo a recoger el sonido-ambiente de los lugares, los ruidos de la actividad humana, de la lluvia o del viento.

Incluso el del los motores de los aviones, como sucedía en una escena de La coleccionista, donde había una cierta relación entre la escena erótica y el ruido del avión. Estos sonidos me interesan más que los musicales (Entrevista de C.F.Heredero, op.cit.).

De esto modo, podemos percibir cómo el relativismo de las acciones, y de los diálogos que las acompañan, en los personajes de Rohmer, se despliega junto a un decorado configurado por un realismo estricto, exento de todo simbolismo, ya que se nos muestra como imagen despojada, inmediata manifestación de una realidad que, por ser representada, se nos ofrece como inevitablemente desprovista de todo proceso de metaforización.

Esta búsqueda de un realismo despojado, y directo, se explicita abiertamente en algunos filmes, como en “El rayo verde”, un deseo de realismo que se manifiesta ya en sus mismas condiciones de rodaje, con cámaras muy manejables de 16mm y con un equipo mínimo que dio lugar a un rodaje sin guión previo y en el que se improvisaron continuamente los diálogos. El filme entra de lleno en la plasmación del estado de ánimo de la protagonista, Marie Riviere, y de cómo este va evolucionando, debido a sus problemas para interaccionar con el otro sexo (algo habitual, por otra parte, en los personajes de Rohmer). Con sus secuencias rodadas cámara en mano, con estilo amateur, la puesta en escena intenta colocar nuestra mirada en proximidad total a los personajes (que no aparecen como tales, sino como personas que en vez de actuar están viviendo esas experiencias frente a la cámara, para nosotros).

Esta, y otras películas de Rohmer, están impregnadas de una minuciosa búsqueda de la “autenticidad” que nos permite ya establecer la esencial diferencia entre la narrativa posmoderna de Rohmer y el rela-

to clásico, que no es otra que la importancia del azar, que se manifiesta incluso como fenómeno meteorológico que provoca un acontecimiento que, pese a ser imprevisible, entra a formar parte de la historia. Por ejemplo, tal y como ha señalado Rohmer:

- Durante el rodaje de “La mujer del aviador” (..) alguien propuso dejar de rodar por la tarde porque empezaba a llover, pero me pareció más interesante salir a filmar. No habíamos preparado nada. Simplemente había una idea de trayecto y empezamos a rodar. De esta manera, los actores pueden improvisar con facilidad. En una escena que rodamos después, la protagonista pide al aviador que abra la ventana, se ve que hace buen tiempo, pero él dice que lloverá al final del día, lo que, por fortuna, ya teníamos rodado. Yo sabía que la lluvia podía incorporarse porque había estudiado el tiempo que teníamos. Pero este tipo de cosas serían más difíciles de hacer con una producción más pesada.

- Esa búsqueda de la autenticidad le ha llevado incluso a intentar capturar con la cámara «el rayo verde» o «la hora azul» (en «Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle») y preside todo su cine, hasta el punto de que, en títulos como «El rayo verde» o «El árbol, al alcalde y la mediateca» ha rodado con equipos muy ligeros y reducidos al máximo, en el mejor espíritu de la «Nouvelle Vague». ¿Tiene intención de volver alguna vez a este camino?

-Tengo la impresión de que, en este aspecto, soy el más radical de todos los componentes de la Nouvelle Vague, puesto que el resto de mis compañeros ruedan casi siempre, por lo general, con equipos más numerosos. Si voy a volver o no a este tipo de rodajes, no lo sé por ahora. Hay temas que se adaptan muy bien a la improvisación y otros no tanto. En “El rayo verde” no hay nada escrito, se improvisó todo,

mientras que en “El árbol, el alcalde y la mediateca” algunas cosas estaban escritas y preparadas de antemano. Hay temas que no soportan la improvisación, sino que exigen algo muy preparado de antemano y muy preciso. En cualquier caso, confieso que, de momento, no tengo ningún tema con el cual pudiera improvisar (Entrevista de C.F. Heredero, op.cit.).

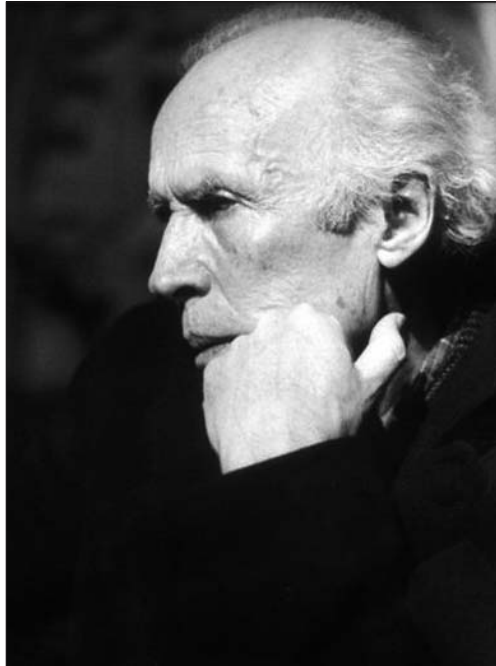
Si Rohmer, en tanto que autor presente en el texto fílmico por su inequívoco y reconocible estilo, jamás toma partido en la historia narrada, dejando que el único demiurgo sea el personaje; un personaje que nos miente y se miente a sí mismo, que pospone indefinidamente su deseo en juegos equívocos y en divagaciones varias; la con-

secuencia es que es el azar el que finalmente viene a constituirse como principio rector máximo de sus películas. Rohmer ha llegado a decir que “todo es fortuito, menos el azar”, y en “Cuento de invierno” es totalmente consecuente con esta afirmación, cuando lo azaroso pasa a ser el mecanismo donador de sentido en el texto, ya que la protagonista, finalmente, se encuentra, por puro azar, con el joven en el autobús, cumpliéndose así aquello que tanto desea. ¿Milagro o simple casualidad?: si el azar es la única fuente de sentido de las narraciones de Rohmer, en el fondo, y es fácil percibirlo, estamos muy cerca del sin sentido.

*LUIS MARTIN ARIAS*

# BIOFILMOGRAFÍA

de ERIC ROHMER



Su auténtico nombre es Jean-Marie Maurice Schérer y es natural de Nancy (Francia), en donde nació en 1920. Respecto a cómo se le ocurrió el seudónimo que le ha hecho famoso, ha declarado lo siguiente: “En el cine son habituales estos cambios de nombre. El de Eric Rohmer, en concreto, es un anagrama de Maurice Schérer. Yo era profesor de literatura en mi juventud y tenía bastantes alumnos. Soy de una familia de la provincia de Alsacia, de mentalidad tradicional, a la que no le gustaba que abandonara mi oficio de profesor, así que, para escribir de cine y para moverme en este mundo, me sentía

más libre con el seudónimo, que a la vez me parecía más bonito y más armonioso”.

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 cinema”, 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 fílmica 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 à la plage  
(Pauline en la playa)
1984. Les nuits de la pleine lune  
(Noches de luna llena)
1885. La 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 d'hiver (Cuento de invierno)
1993. L'arbre, le marie 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)
2001. L'anglaise et le duc  
(La inglesa y el duque)
2004. Triple agent (Triple agente)
-

# PROGRAMA

CICLO: "ERIC ROHMER"

ENERO 2007

---

- **LEÓN:** CENTRO CULTURAL CAJA  
ESPAÑA. C/ SANTA NONIA, 4

- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54

- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12  
(POLÍGONO "LAS  
HUERTAS")

- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6

- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE  
(excepto en PALENCIA y ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)**

---

## LA BUENA BODA

(Le beau mariage)

Francia, 1981.

Color, 97 minutos.

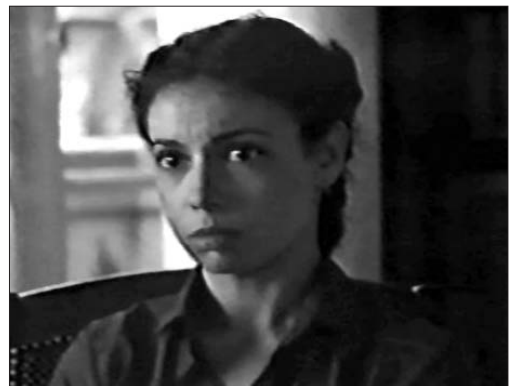
Guión: Eric Rohmer.

Fotografía: Bernard Lutic.

Música: Roman Guirre y Simon des  
Innocents.

Intérpretes: Béatrice Romand, André  
Dussolier, Féodor Atkine,  
Huguette Faget

Serie: *Comedias y Proverbios*



Segunda película de la famosa serie de "comedias y proverbios" de Rohmer, se trata de un relato con moraleja que narra la historia de una joven de 25 años que está

teniendo un affaire con Simon, un hombre casado y con hijos. Cuando ella se da cuenta de que él nunca va a dejar a su esposa, Sabine impulsivamente decide romper con su amante, al tiempo que también decide que tiene que casarse, cosa que anuncia a todos sus amigos.

En una boda, su amiga Clarisse le presenta a Edmond, un joven abogado de su edad, y Sabine se convence de inmediato de que él es el hombre de su vida, con el que se casará. Ahora, lo único que tiene que hacer es convencerle a él de lo mismo. Jugando con la identificación y, a la vez, el distanciamiento respecto a la protagonista, a la que el espectador comprende, a la vez que encuentra ridícula, Rohmer va trazando una fábula moral posmoderna en la que la representación se impone al minucioso realismo de las situaciones.

León: LUNES 15

Palencia: MARTES 23

Ponferrada: LUNES 8

Valladolid: MARTES 16

Zamora: MIÉRCOLES 17

## PAULINE EN LA PLAYA

(Pauline à la plage)

Francia, 1982.

Color, 94 minutos.

Guión: Eric Rohmer.

Fotografía: Néstor Almendros.

Música: Jean-Louis Valéro.

Intérpretes: Amanda Langlet, Arielle Dombasle, Pascal Greggory, Féodor Atkine



Mientras el verano se acaba, seis personajes coinciden en una playa de Normandía. Marion una atractiva diseñadora de modas, recién divorciada; Paulina, su sobrina de quince años. una joven discreta y silenciosa; Henri, un etnólogo separado de su mujer y ansioso de aventuras; Pierre, un antiguo amigo de Marion, posesivo y muy celoso; Sylvain, un joven algo tímido y Louisette, una divertida vendedora de caramelos, muy coqueta.

Marion se encuentra con un antiguo amigo, Pierre, que mantiene una profunda atracción por ella. Sin embargo Marion prefiere al aventurero Henri, aunque sabe que su relación sería corta. Mientras, Pauline tiene un romance con Sylvain. Una película más accesible que otras de Rohmer, pero no menos compleja, y que supone ser una confrontación de relaciones adultas y

adolescentes, configurando una narración deliciosa, llena de encanto y cercanía, sin pretensiones trascendentes. Los personajes se verán enfrentados a una lección vital que a los espectadores les llega de forma muy natural y directa.

León: MARTES 16

Palencia: MIERCOLES 24

Ponferrada: MARTES 9

Valladolid: MIERCOLES 17

Zamora: JUEVES 18

## **LAS NOCHES DE LA LUNA LLENA**

(Les nuits de la pleine lune)

Francia, 1984.

Color, 100 minutos.

Guión: Eric Rohmer.

Fotografía: Renato Berta.

Música: Jacno y Elli.

Intérpretes: Pascale Ogier, Tchéky Karyo, Fabrice Luchini , Virginie Thévenet

Louise es una mujer joven e inquieta, siente la necesidad de tener un espacio propio al margen de su posesivo novio.



Para ello, alquila un pequeño apartamento en París. Convencida de que todavía no está preparada para la vida de pareja, Louise se embarca en una serie de relaciones superficiales, sólo para descubrir que, buscando el verdadero significado del amor, a menudo no valoramos lo que tenemos hasta que lo perdemos. Cuarta entrega de la serie “Comedias y proverbios”, es una exquisita mirada introspectiva sobre las relaciones humanas.

Pascale Ogier ha declarado lo siguiente: “Rohmer, conociendo mi gusto por la decoración, me propuso encargarme de una de las funciones de mi personaje organizando yo misma, como hace Louise en la película, los diferentes decorados en que ella vive. El trabajo consistía en vestir completamente un espacio vacío (el estudio de Louise) y, por lo demás, en escoger muebles, objetos y lámparas (.). Se trataba de constituir un universo propio del personaje, dando rienda suelta a sus fantasías más íntimas, y muy ligado a su adolescencia.

León: MIERCOLES 17

Palencia: JUEVES 25

Ponferrada: MIERCOLES 10

Valladolid: JUEVES 18

Zamora: LUNES 15

## EL RAYO VERDE

(Le rayon vert)

Francia, 1986.

Color, 98 minutos.

Guión: Eric Rohmer y Marie Rivière.

Fotografía: Sophie Maintigneux.

Música: Jean-Louis Valéro.

Intérpretes: Marie Rivière, Lisa Hérédia,  
Amira Chemakhi, Sylvie Richez



Esta quinta entrega de la serie «Comedias y proverbios» es una honesta mirada a la soledad en la sociedad con-

temporánea. Delphine es una joven secretaria parisina sin planes para sus vacaciones después de que su amiga las cancelara en el último minuto. Sola y triste, ella está decidida a viajar. Sumida en una depresión, Delphine va a pasar sola sus vacaciones, aunque en el camino conoce a una chica sueca, una turista, que intenta animarla, buscándole un amante, pero que sólo consigue acentuar su sensación de soledad, hasta que su destino de repente da un giro inesperado

Rodada cámara en mano, en 16 mm, y con un equipo mínimo que se dedicó a improvisar, pues no existía un guión previo muy estricto, Rohmer persigue aquí un imposible: la captura de la realidad cotidiana y vital de sus personajes. Algo tan difícil de plasmar en imagen como el mítico “rayo verde”, metáfora de todo el filme.

León: JUEVES 18

Palencia: VIERNES 26

Ponferrada: JUEVES 11

Valladolid: VIERNES 19

Zamora: MARTES 16



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

