



[www.iaa.upf.es/formats/](http://www.iaa.upf.es/formats/)

## OBJETO / SUJETO

### El cine de Eric Rohmer

Glòria Salvadó Corretger

[gloria.salvado@upf.edu](mailto:gloria.salvado@upf.edu)

## RESUMEN

Los *Seis Cuentos Morales* de Eric Rohmer presentan un decalaje entre aquello que relata la voz en *off* del protagonista del film y aquello que muestran las imágenes. Hasta ahora la mayoría de estudios han aseverado que se trataba de la confrontación de la narración del director con la de cada uno de los protagonistas. Sin embargo, en este artículo se hace una interpretación diferente. Se afirma que estos personajes conocen sus pensamientos auténticos, que los esconden con palabras engañosas, pero que su mirada, transmitida por la cámara, denota su verdadero sentir. La puesta en escena se convierte en un elemento trascendental en un cine de palabras. Si imagen y palabra se contradicen, el espectador tendrá que ser activo y no conformarse con la mostración de la película, sino que tenga que indagar en su significación. Es del enunciado del film de donde se tiene que extraer el verdadero discurso, invisible e intangible.

## PALABRAS CLAVE

Cine, Decalaje, Enunciación, Estética, Eric Rohmer, F. W. Murnau, Historia, Mostración, Narrativa, Objetividad, Subjetividad

## ARTÍCULO

### Distancia entre palabras e imágenes en el cine de Murnau

El entusiasmo de Eric Rohmer por el cine de Murnau es conocido. Y los paralelismos entre el argumento de los *Cuentos Morales* y del primer film norteamericano del director alemán han sido constantes. El triángulo amoroso entre un hombre y dos mujeres –identificadas arquetípicamente en los intertítulos de la película como *la mujer de la ciudad* y *la esposa*, *Sunrise* (1927)- parece sin duda fuente de inspiración para la serie de seis películas donde el protagonista duda a lo largo del relato entre la tentación de la *mujer seductora* y la estabilidad formal de la *mujer escogida*. (1) Ésta última ya presentada en el último de los seis relatos, *L'amour, l'après-midi* (1972), también como esposa. El esquema del film de Murnau contagia a los *Cuentos Morales* (1962-1972) de Rohmer, donde, incluso, algunos de los personajes principales, el protagonista de *Ma nuit chez Maud* (1968) o la pastelera de *La boulangère de Monceau*, tampoco poseen nombre.

Línea argumental de extensa tradición, el triángulo amoroso es el motor de los acontecimientos en los *Cuentos Morales*. La familiaridad con la intriga amorosa a tres bandas predispone al espectador a seguir la acción según las convenciones establecidas por el hábito. Pero en las películas de Rohmer, a pesar de presentarse como relatos en primera persona, el público no se identifica plenamente con los protagonistas y, en consecuencia, no siente satisfacción ni alivio ante las decisiones amorosas tomadas. Eso sucede porque al propio relato cinematográfico se le superpone otro discurso a nivel de la enunciación que se constituye como la verdadera esencia de la película y que vehicula la reflexión sobre el propio cine y sus mecanismos que se encuentra implícita en toda la obra de Eric Rohmer.

¿Y cómo se genera este discurso superpuesto? No es extraño que su autor sea un cineasta que esconde su nombre auténtico, de individuo anónimo (Jean-Marie Maurice Schérer), bajo la coraza de un seudónimo de director (Eric Rohmer). Hervé Joubert Laurencin (2) afirma que la influencia de Murnau va más allá del pretexto argumental de la película y que se concentra en la capacidad del autor alemán para evitar el sentimentalismo y generar distancia y frialdad. Probablemente sea esta misma distancia la que rodea a los personajes rohmerianos y mantiene al público alejado. Asimismo, a propósito del decalaje entre palabras e imágenes que se observa en los *Cuentos Morales* y que genera este distanciamiento no evidenciado en los filmes, Joubert Laurencin relaciona la construcción de las películas de Rohmer con el cine mudo "*les paroles aussi sont décalés, mises ailleurs: sur les intertitres, tout simplement, ce qui laissera l'image la possibilité de s'exprimer par elle-même, chose qui ne reviendra jamais dans le parlant, ou n'y reviendra que par un travail énorme*". (3) Las imágenes de los filmes de Murnau rodados en la etapa muda son autónomas de los textos que las circundan, de la misma manera que imágenes y palabras se independizan en las películas de Eric Rohmer. Se trata de emancipaciones de naturaleza diferente, pero admirador como era el autor francés del cine de Murnau –además de experto en el lenguaje cinematográfico-, no resulta nada extraño establecer una estrecha relación entre la construcción de los relatos mudos de Murnau y las películas tan sumamente habladas de Rohmer.

## Un cine que significa: el discurso superpuesto

Eric Rohmer, a pesar de construir un cine transparente, de estructura clásica, se erige como cineasta de la modernidad ya que experimenta con el lenguaje cinematográfico. (4) No se trata de manifestaciones a simple vista, sino de incluir de manera casi inapreciable –contrariamente a escrituras fílmicas ruidosas como la de Jean-Luc Godard- elementos que aporten un nuevo significado al relato. Si imagen y palabra se contradicen, el espectador tendrá que ser activo y no conformarse con ver la película, sino que tendrá que indagar en su significación. (5) Es del enunciado del film de donde se tiene que extraer el verdadero discurso, invisible e intangible. Rohmer rompe con la convención de incluir la totalidad del relato en el argumento del texto fílmico. Sus películas van más allá: “al mostrar significamos, pero no hay que significar sin mostrar”. (6) El juego entre significación y mostración es la clave para asimilar en su totalidad el cine de Eric Rohmer.

Como si se tratara del juego que propone en su última película, *Triple Agente* (2004), el espectador de sus filmes siempre tiene que desconfiar de la verdad que cuentan los personajes. Nunca nada de lo que se muestra es lo que parece y, si lo es, no se llega a tener un absoluto convencimiento de ello. ¿Y cómo puede ocurrir eso en el trabajo de un cineasta que aborda la realidad desde la transparencia?

A finales de 1965, Eric Rohmer mantenía una conversación (7) con Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps y Jean-Louis Comolli donde afirmaba el interés por retratar en sus películas un espacio (8) y un tiempo, (9) propios de una existencia concreta, desde una perspectiva objetiva. Describía su trabajo cinematográfico como un proceso en el cual evita cualquier manipulación de esta autenticidad espaciotemporal ya que quiere transmitir al espectador el referente que él toma de la realidad con la máxima fidelidad posible. Y, de hecho, esta objetividad es indiscutible a lo largo de su filmografía. No se percibe ninguna manipulación del espacio ni del tiempo. Rohmer se mantiene firme en la aseveración “la verdad que hasta ahora me ha interesado es [...] la objetividad del espacio y del tiempo”. (10)

Sin embargo, en el prólogo que acompaña a la publicación de los relatos literarios de donde parten las respectivas versiones cinematográficas de los *Seis Cuentos Morales*, Eric Rohmer confiesa su doble interés por los métodos de aproximación a la realidad que ofrece el *cinéma-verité* y por los géneros literarios que permiten un acercamiento al estudio de la psicología de los personajes: “[...] aunque seducido por los métodos del ‘cinéma-verité’, no ignoraba toda la resistencia que las formas, por ejemplo, del psicodrama o del diario íntimo, ofrecían a mis intenciones”. (11) Rohmer conoce la dificultad de penetrar en la subjetividad de un personaje desde el límite de la objetividad. Incluso, en algunos pasajes de sus películas parece que ponga en boca de los personajes la discusión sobre el interés que aporta el predominio de un aspecto o del otro. Como se ha ido viendo hasta ahora, podría ser un componente más a añadir a la suma de la significación final del relato. Rohmer pone en palabras del protagonista de *Ma nuit chez Maud* el elemento esencial de su cine y fundamentalmente de los *Cuentos Morales*. Maud, en una posición que podría ser la del autor dialogando con su personaje, comenta: “¡Ya ha pasado! Hace un año de todo eso. Y ya está. ¿Le he puesto pensativo?”. Y el protagonista lúcidamente responde: “Perdóneme, si he hablado con alguna ligereza. Tengo la

detestable costumbre de ver las cosas únicamente desde mi pequeño punto de vista”. Maud-Rohmer, desde el poder de quien decide, responde: “No, no: su punto de vista me interesa. Si no, ya le habría dicho buenas noches”. Maud lo habría echado de casa y Eric Rohmer no le habría dedicado una película entera.

El elemento que en primera instancia permite afirmar que *los Seis Cuentos Morales* están narrados desde una perspectiva subjetiva es el hecho de que el protagonista de cada película se erige como narrador del relato. (12) A través de la voz en *off*, cada protagonista organiza la narración y controla absolutamente la estructura y el contenido. Gobierna el discurso según su propia voluntad. Siempre habla bien de sí mismo, se sitúa en una posición inmejorable que delata una manipulación del discurso en beneficio propio. El espectador se posiciona de forma cognitiva al lado del protagonista, ya que conoce todo aquello que sucede y todo aquello que reflexiona desde su perspectiva. “¿Le he puesto pensativo?”: el discurso minuciosamente elaborado y pensado que llevan a cabo los protagonistas de los *Seis Cuentos Morales* es un monólogo autonarrado (13) porque se trata de un discurso donde el individuo narrador actual y el individuo personaje del pasado se fusionan en un único sujeto cognitivo. Prácticamente se anula la distancia narrativa entre el tiempo presente (del narrador) y el tiempo pasado (del personaje). Se fusionan presente y pasado en un único presente. Aunque se trata de hechos ocurridos en el pasado, la sensación de inmediatez es constante. Esta presencia de un “único sujeto cognitivo” en un “único tiempo presente” provoca que el espectador conozca en todo momento los pensamientos del protagonista. “Tengo la detestable costumbre de ver las cosas únicamente desde mi pequeño punto de vista”: los narradores de los *Cuentos Morales* llevan a cabo una función narrativa (ya que son los que relatan los hechos), pero también efectúan una función ideológica (ya que impregnan de su pensamiento y de sus opiniones todo aquello que explican). (14)

Si, habitualmente, compartir los pensamientos con un personaje del relato que es un narrador homodiegético acostumbra a despertar afinidad y simpatía por parte del espectador, en los *Seis Cuentos Morales* eso no se cumple. En los filmes de Rohmer, la restricción del conocimiento de los hechos que se desarrollan en la pantalla provoca que el espectador ocupe una situación cognitiva paralela en todo momento a la del personaje, pero va en detrimento de su identificación con éste último a causa de la falta de franqueza del protagonista. El conjunto de invenciones, manipulaciones y secretos de los narradores de los *Cuentos Morales* dejan entrever una determinada manera de actuar y afrontar la vida. Revelan el verdadero ser de los seis protagonistas. Esta ausencia de sinceridad en la narración permite una interesante profundización en los mecanismos de la mente del personaje.

Los narradores de los *Cuentos Morales* construyen los relatos en función de sus intereses. Son tan conscientes del control que tienen del relato que, incluso, en alguna ocasión, alguno de ellos llega a hacer referencia a su condición de narrador. El contraste de la voz en *off* con los otros discursos que se producen en el film —esencialmente la información que se da en los diálogos y la perspectiva desde la cual se muestran los hechos que ocurren en las imágenes— revela hasta qué punto el protagonista ha manipulado su comentario en *off*.

Por lo tanto, la subjetividad del narrador se erige en dominadora del relato. Ni que la cronología y el espacio sean aparentemente objetivos, son ellos los que controlan la totalidad del desarrollo de la narración. Los diálogos reemplazan funciones que podría hacer la voz en *off* del protagonista, ya que en algunas películas, por la presencia mínima de este discurso en *off*, se transmiten sus pensamientos, reflexiones, ideas a través de la conversación con otros personajes (*Le genou de Claire*, 1970, *Ma nuit chez Maud*, *L'amour, l'après-midi*). En los *Cuentos Morales* se diferencian tres tipologías de diálogos en función del tipo de narrador y de discurso en *off* que se observa en cada film. Las *escenas-conversación*, en las cuales se desarrolla una única conversación, transmiten pensamiento hablado. (15) Las *conversaciones integradas* están constituidas por diálogos insertados de manera casi milimétrica en el relato. (16) Y el *diálogo complementario* incluye conversaciones donde no se da ninguna información destacada y que sólo tienen una función puramente circunstancial (mayoritariamente son saludos o preguntas y respuestas de cortesía). (17) La estrecha relación que se establece entre los discursos en *off* de los protagonistas y los diálogos que mantienen con los diversos personajes del film, delata el estricto control que los narradores tienen sobre la estructuración general del relato. La palabra pronunciada y la palabra pensada componen una narración compacta, que los protagonistas-narradores de las seis películas componen en función de sus intereses.

Se observa que en el discurso en *off* hay comentarios narcisistas, arrogantes o despectivos hacia algunas de las chicas, etc. Estas palabras, con la actitud que muestran de manera general, crean una amplia distancia entre el personaje y el espectador. Éste, probablemente, no llega a identificarse con estos personajes, pero en cambio sí que adopta el mismo punto de vista desde el cual se relatan los hechos, ya que le llegan relatados a través de la conciencia del protagonista. Se produce una considerable distancia entre la afinidad con el pensamiento de los personajes y la proximidad a la comprensión de su punto de vista: posiblemente el espectador sienta, a la vez, un fuerte desacuerdo con la mente del protagonista y una fuerte proximidad con su punto de vista. Este desajuste es clave en los seis filmes de Rohmer: compartir un punto de vista pero no un pensamiento. Se trata de una sensación velada, muy peculiar y muy propia de los *Cuentos Morales*: estar y no estar al lado de los protagonistas. No se llega a producir la fusión que podría originar una absoluta compenetración entre protagonista y espectador. La lejanía, citada al inicio del artículo a propósito de Murnau, que se establece entre el narrador y el público, permite al espectador evaluar el comportamiento del personaje principal en cada film e intentar descubrir qué parte de su discurso es cierta y cuál no. En *Triple Agente* (2004) de manera explícita y en los *Cuentos Morales* de manera tácita se busca descubrir la verdadera naturaleza de los protagonistas.

Que el método a seguir para adentrarse en esta subjetividad masculina sea dar la voz a los propios personajes demuestra que el autor busca un acercamiento a la realidad. No quiere interceder en esta mostración del yo, sino que prefiere que sean los personajes mismos los que, erigiéndose como narradores, cumplan las funciones de creadores de su persona, sin interlocutores. La mostración está presente incluso en esta subjetividad.

## La contradicción dentro del propio yo

Amante de la literatura naturalista y balzaquiano reconocido, Rohmer es, además de un cineasta moderno, un continente que recoge la sabiduría acumulada en la literatura francesa. Como los escritores de la segunda mitad del s. XIX, permite conocer la verdad al lector, que siempre sabe más que los personajes. A pesar de compartir el punto de vista cognitivo con los protagonistas y narradores de los *Cuentos Morales*, el espectador tiene la capacidad de ir más allá de aquello que ve, de aquello que se le muestra y descubrir “la relación de una persona consigo misma”. El director pone en evidencia con este comentario cómo sus películas abordan la capacidad que tiene uno mismo de engañarse y mentirse, más allá de explicar las relaciones amorosas por ellas mismas. Los personajes explican una historia que no es de verdad. Las palabras que constituyen sus comentarios en *off* divergen de aquello que el espectador observa en las imágenes. Sin embargo, contrariamente a lo que afirman Joël Magny, (18) Pascal Bonitzer (19) y Marion Vidal, (20) no es el autor quien descubre la mentira de sus protagonistas, sino que se delatan ellos mismos con su propia mirada. “El personaje habla de él y se juzga; está filmado en tanto que se juzga”. (21) Ellos conocen sus pensamientos auténticos, pero los esconden con palabras engañosas. Su mirada, sin embargo, transmitida por la cámara denota su verdadero sentir. Si en los seis *Cuentos Morales* el argumento gira en torno a la indecisión de un hombre para escoger entre dos mujeres, la construcción fílmica rohmeriana trabaja a nivel visible lo que el personaje quiere hacer creer al público, a partir de su discurso verbal, y soterradamente muestra aquello que sucede verdaderamente. Pero mantiene al margen su intervención –tan destacada por otra parte por muchos estudiosos y denominada “punto de vista ausente”- (22) y permite que sea la mostración la que signifique. No incluye una mirada externa al relato que se podría identificar con la del director, sino que permite que el punto de vista óptico de los protagonistas predomine y se sume a las capas que conforman la narración. Con eso, no sostengo que se trate de películas filmadas con cámara subjetiva, sino que incluyen imágenes semisubjetivas que mantienen una estrecha relación con la mirada de los protagonistas masculinos y narradores.

Francesco Casetti (23) considera que se tiene que trabajar el punto de vista desde tres dimensiones: ver (punto de vista óptico), saber (punto de vista cognitivo) y creer (punto de vista pasional). Y apunta que estas tres dimensiones pueden perseguir un mismo objetivo o colisionar. En los *Seis Cuentos Morales* estas tres dimensiones del punto de vista ostentan considerables divergencias que son claves para la significación del relato.

El discurso en *off* de los seis textos fílmicos presenta un punto de vista, desde el cual se muestran los hechos, que genera un sentimiento contradictorio en el espectador y se convierte en uno de los asuntos principales de las seis películas: el público, probablemente, siente lo mismo que los protagonistas, pero no es seguro que comparta estos sentimientos. En los seis relatos, el punto de vista óptico dominante pertenece al protagonista, es decir, la puesta en escena del film revela una patente subjetividad óptica propia del protagonista. Y esta mirada subjetiva transmitida por la cámara es patente desde el inicio de cada relato. Puede parecer una contradicción que Rohmer defienda una cámara invisible y transparente, pero también se puede interpretar que asimilarla a los ojos de un personaje es la mejor manera de convertir la cámara en invisible. Con todo, se observan pocos planos subjetivos a lo largo del relato. Únicamente en

momentos muy puntuales y significativos de los filmes, generalmente relacionados con instantes de intimidad, de introspección y de reflexión del personaje.

De hecho, el punto de vista óptico que presentan los *Seis Cuentos Morales* es mayoritariamente un punto de vista semisubjetivo. (24) Me refiero a una estrecha compenetración entre la imagen filmica y la mirada de un personaje, en este caso la del protagonista; en una subjetivización del encuadre producida por la relación entre un observador y un observado (shot A - shot B), que viene dada, en mayor o menor grado, en función de la disposición de diversos elementos (angulación de la cámara, distancia entre observador y observado, tamaño del plano, posición de la cámara, contenido del plano...). Este punto de vista óptico propio del protagonista se manifiesta sobre todo cuando contempla a las mujeres seductoras y escogidas, a las cuales observa con actitudes bastante diferentes.

Mientras sí que osa acercarse e, incluso, en algún momento muy concreto intimidar a la seductora (planos cortos y frontales), mantiene siempre una considerable distancia respecto la chica escogida (planos más abiertos y laterales), que le impone un cierto respeto, ya sea porque es una mujer que desprende frialdad y perfeccionismo o porque con la distancia él consigue mantener una imagen impoluta. En este sentido, Hervé Joubert Laurencin detecta de nuevo un punto de contacto con la obra de Murnau, ya que considera que esta lateralidad de la chica escogida se remite a la oblicuidad que presenta Gretchen delante de los ojos de Faust en el film de este mismo título: "*L'autre problème géométrique du film, et qui nous ramène directement à Murnau et à son Faust, est celui de l'obliquité [...]. Cette latéralité signifiante en termes de mise en scène est très exactement présente dans le Faust de Murnau, dans la séquence de la fête de Pâques à l'église, lorsque Faust revient chez lui sous les traits d'un jeune et bel homme, et qu'il tombe amoureux, au premier regard, de Marguerite*". Y contrasta esta lateralidad con la frontalidad de la mujer seductora: "*Tandis que s'affiche, référence pictural encore, une frontalité déclarée dans la présentation de Maud (François Fabian), la libre-penseuse, le narrateur tient à l'église, au début du film, une position au contraire latérale, et porte donc un regard oblique sur la 'fidèle' dont il a décidé arbitrairement de faire sa femme devant Dieu (Marie-Christine Barrault). Ces deux présentations géométriques correspondent, cela va de soi, aux attitudes intellectuelles et morales des personnages face au monde et aux autres*". (25)

La mirada significada sobre estas mujeres provoca que el espectador, como la cámara, alinee su mirada al lado de la del protagonista. Ve aquello que mira el protagonista desde su perspectiva óptica, aunque no se trate de una subjetividad literal. Eso genera una simpatía perceptiva por parte del espectador, que se identifica con la mirada del protagonista, transmitida a través de la cámara. Para construir un determinado punto de vista en el film, esta percepción óptica se complementa con la percepción cognitiva.

En los *Cuentos Morales*, el personaje que domina la mirada del relato, también domina el conocimiento. El punto de vista cognitivo también se comparte con el protagonista. El espectador siempre conoce exactamente lo mismo que el personaje, por lo tanto, el relato presenta una focalización (26) que sólo está relacionada con el protagonista de cada film. El discurso en *off* de cada protagonista potencia esta cognición compartida, ya que es quien conduce y relata los

hechos que ocurren. De hecho, es la fuente de información principal. El espectador se sitúa de forma cognitiva al lado de los protagonistas.

La colisión entre estos tres puntos de vista llega cuando se contempla la tercera dimensión del punto de vista. El espectador no cree en aquello que se le está relatando y, por lo tanto, no establece una relación de confianza con el protagonista. Si el público, hasta ahora, ha compartido una mirada óptica y una mirada cognitiva con el protagonista de cada Cuento, es muy probable que no comparta esta mirada ideológica desde la cual observa el mundo que lo rodea. La moralidad que defienden los protagonistas es una moralidad que ellos se construyen y que les es útil, pero que difícilmente será asumida por un espectador. Son hipócritas, amoraless, falsos... ¿qué espectador se quiere identificar con un personaje de este tipo? Es posible asumir la mirada, la audición y la cognición de estos personajes, pero no su manera de pensar. Eso genera un extraño sentimiento en el espectador que se siente muy próximo al protagonista, pero en cambio no se identifica, de manera que paradójicamente se genera una gran distancia entre protagonista y espectador. Los *Seis Cuentos Morales* son cine del pensamiento en todos los sentidos: los personajes expresan su pensamiento a través de la voz en *off*, de las conversaciones, de la mirada, etc. La estructura de los filmes es pensamiento. El film en sí mismo es un juego de pensamiento. Rohmer propone un juego entre diversas desincronizaciones que, contrariamente a lo que defienden diversos autores, parece producirse esencialmente en el interior de esta subjetividad del protagonista: es su mirada la que delata su verdadero pensamiento en detrimento de lo que comenta en la voz en *off*.

Rohmer es plenamente consciente de esta maquinaria y la explota hasta el límite. Busca la misma idea que defiende en sus teorías sobre el realismo que escribe como crítico. El hecho de que llegue con tanta profundidad y complejidad al yo interior de estos seis personajes expresa su interés por retratar la auténtica naturaleza de la mente de un ser humano. Las contradicciones que denotan las palabras o las miradas de estos personajes, sus dudas morales, su altivez y su inseguridad son, en definitiva, componentes inherentes a cualquier individuo. A partir de esta subjetividad tan rica y matizada, Rohmer alcanza una espléndida objetividad en el retrato de la conciencia y de la psicología humanas.

Justamente consideramos que esta serie es un emblema de la paradoja que sustenta el cine por su doble capacidad de mostrar y narrar (interpretar). Los *Cuentos Morales* se encuentran a medio camino entre lo que se considera objetivo y lo que se considera subjetivo. La apariencia objetiva de determinados momentos de los filmes, como pueden ser las descripciones de los espacios, es un velo que esconde la entidad verdadera de los *Cuentos Morales*, más próxima a la novela psicológica que al *cinema-verité*.

Y es que el director reconoce: "me gusta mostrar en el cine cosas que parecen repugnar la transcripción cinematográfica, expresar sentimientos que no son filmables, porque están profundamente hundidos en la conciencia. En los *Contes Moraux* he querido mostrar deliberadamente la relación de uno consigo mismo. [...]El personaje habla de sí y se juzga [...]. Debemos mostrar lo que hay más allá del comportamiento, aún sabiendo que sólo se puede mostrar el

comportamiento". (27) Cuando Eric Rohmer considera la posibilidad de filmar sensaciones que provienen del fondo de la conciencia humana no se refiere a visualizarlas en imágenes sino únicamente a sugerirlas.

### **El autoengaño como evasión de la realidad**

El trabajo de Eric Rohmer y la reflexión que se extrae de sus películas lleva a pensar en la alienación que sufren los personajes. No viven su propia realidad, sino que se generan una realidad alternativa y ficticia. (28) En un título reciente de la cinematografía francesa, *L'emploi du temps* (2001), de Laurent Cantet, también se observa la farsa que se inventa el protagonista como vida propia. La diferencia entre la serie de películas de Rohmer y el film de Cantet radica en la manera de abordar esta alienación. En el primer caso se lee únicamente en el enunciado del film, dado que se trata de una alienación que en cierta medida queda al descubierto a partir del lenguaje cinematográfico. En el segundo, forma parte de la historia.

Todos estos personajes, productos del cine moderno, reflexionan sobre el hecho de ser otra persona. (29) Autoengañan a "un yo que, abandonado sólo consigo mismo, se apercibe de su vacío, y cae en la melancolía y en la desesperación". (30) El que en definitiva pretende tratar Rohmer en sus filmes es, opuestamente a lo que se puede leer de manera superficial en el argumento de sus películas, la vida vacía de sentido. (31) Como destaca Bonitzer "*Cette obsession affreuse de n'être rien, ce désespoir qui plane ('rien' est le mot du désespoir: ce qui vient, intolérablement, à la place de ce que j'ai cru, de ce que j'ai aimé, de ce qui a rempli pendant un temps de ma vie), c'est ce qui donne sa tension au film, malgré l'absence d'événements et même, cas-limite du cinéma de Rohmer, construction dramatique*". (32) Ésta es la esencia del cine rohmeriano. Los personajes de Rohmer y Cantet huyen de un vacío que les es propio y lo hacen generando una realidad ficticia que convive y se alimenta de la realidad a la cual ellos pertenecen. En los dos casos, sin embargo, se expresa cinematográficamente de forma muy distinta.

### **Existencia sin pasión**

Si, como afirma Núria Bou en *Plano/Contraplano* a partir de una reflexión de Eugenio Trías, la pasión es "el punto de partida o el 'dato' que abre el sujeto al conocimiento de sí mismo y del mundo exterior", (33) los personajes rohmerianos, y eminentemente los protagonistas de los *Cuentos Morales* obcecados por el autoengaño, no conocen el significado de la palabra pasión. Y si empezaba este artículo con una referencia al cine de Murnau, inscrito dentro de una tradición clásica, acabo aplicando una lectura clásica al cine moderno de Rohmer. El marido y la mujer de *Sunrise* recuperan su amor con una mirada correspondida. Los personajes de Rohmer no conocen la pasión ya que nunca son partícipes de una mirada de ese tipo. Bou asevera que "el intercambio de miradas se constituía en índice de la pasión nacida entre los protagonistas de los filmes clásicos". (34) Ni Jérôme, ni Frédéric, ni Adrien, ni Bertrand, ni los dos protagonistas de los

*Cuentos Morales I y III*, de los cuales desconocemos el nombre, viven una mirada de correspondencia al modo del cine clásico. Porque cuando el plano-contraplano falla, el relato se hace moderno y la pasión se aleja.

## NOTAS

(1) Según terminología de Marion Vidal. VIDAL, M. *Les Contes moraux d'Eric Rohmer*. París: Pierre Lherminier, 1977.

(2) LAURENCIN, H.J. "Une Trouble affinité de main: Rohmer et Murnau". En: VV. AA. *Pour un Cinéma comparé: influences et répétitions*. París: Cinémathèque Française, 1996.

(3) *Ibid.*, p. 82.

(4) "Un cine en el que la cámara es invisible puede ser un cine moderno". Declaraciones de Eric Rohmer extraídas de *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970 [Entrevista con Eric Rohmer publicada en *Cahiers du cinéma* (noviembre 1965), nº 172].

(5) "Debemos mostrar lo que existe más allá del comportamiento, al mismo tiempo que sabemos que no podemos mostrar nada más que el comportamiento". *Ibid.*, p. 66.

(6) *Ibid.*, p. 71.

(7) Se trata de una de las entrevistas más ricas y reveladoras sobre la obra del cineasta publicada en el nº 172 de *Cahiers du Cinéma*. Joaquim Jordà la recogió en *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970.

(8) Eric Rohmer en los *Seis Cuentos Morales* intenta mostrar los espacios del film de la manera más fiel posible a cómo son en la realidad. Intenta que el espectador se sitúe en aquella localización y olvide que hay una cámara que le está mostrando aquel escenario. Este realismo es potenciado porque la mayoría de decorados que utiliza Eric Rohmer son naturales. Y describe con detalle estos escenarios donde se desarrollan las seis historias. Y este detalle, esta minuciosidad permiten observar una íntegra unidad espacial. En todo momento el espectador conoce con exactitud el lugar donde se desarrollan los hechos: París, Clermont-Ferrand, Annecy, Saint-Tropez... Además, la continuidad del montaje potencia la coherencia espacial. Los *raccords* relacionan constantemente los espacios contiguos de manera que es indiscutible la transparencia y unidad que presentan. El espacio mostrado en los *Seis Cuentos Morales* es absolutamente fiel a los espacios reales donde se ha filmado. Rohmer capta con la máxima exactitud y objetividad posible la naturaleza real de estos espacios.

(9) Si el espectador en todo momento sabe dónde se encuentra, en qué escenario se está desarrollando la acción, también conoce con gran precisión en qué momento se encuentra del relato. El tiempo en los *Seis Cuentos Morales* es explicitado constantemente. La delimitación temporal, como sucedía con la delimitación espacial, es muy concreta. Mediante elementos presentes en la banda de imagen (como relojes o calendarios) o mediante los diálogos o la voz en *off* del narrador, el espectador conoce en todo momento cuál es el paso del tiempo; y en qué época (año aproximado), en qué estación del año o incluso en qué días concretos se desarrolla la acción. Este paso del tiempo en algunos *Cuentos* es más concreto que en otros, pero en todo caso, hay que destacar que en las seis películas la temporalidad se estructura de manera lineal. Es decir, los hechos siguen una cronología que nunca se rompe. No se produce ningún anacronía a lo largo de los relatos.

(10) *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Op. cit. p. 54-55.*

(11) Prólogo de ROHMER, E. *Seis Cuentos Morales*. Barcelona: Anagrama, 2000. p. 7

(12) Aunque no se manifiesta de manera explícita, Jérôme, el protagonista del quinto *Cuento Moral*, *Le genou de Claire*, se constituye también como un narrador que interviene activamente en la organización del film. Si los otros cinco narradores son extradiegéticos y homodiegéticos, es decir, se manifiestan desde el exterior de la diegesis, Jérôme lo hace desde el interior. Se constituye como un narrador intradiegético y homodiegético ya que habla de sí mismo a través de las conversaciones que mantiene con otros personajes, esencialmente Laura y Aurora. Pero lo que lo sitúa en la misma posición organizadora que los otros personajes es que en este caso su voz se expresa mediante el diario "virtual" que abre al espectador y que se constituye como película. Los letreros que señalan el paso de los días son las fechas del diario que escribe Jérôme. El contenido del diario son las imágenes del film. Jérôme es un narrador homodiegético implícito.

(13) Terminología tomada de Dorrit Cohn (citada en BELTRÁN ALMERÍA, L. *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra, 1992) y equivalente al "discurso invertido" de G. GENETTE.

(14) Según la clasificación de las funciones del narrador que lleva a cabo G. GENETTE.

(15) Aparecen en *Le genou de Claire*, único *Cuento Moral* que no presenta un discurso en *off* y los diálogos constituyen un equivalente del comentario en *off* que aparece en las otras películas; *Ma nuit chez Maud*, el otro *Cuento Moral* con una menor presencia de comentarios en *off*, de manera que, el que no expresa extradiegéticamente al protagonista como narrador en primera persona, lo expresa como personaje de manera intradiegética. La estructura del film está absolutamente centrada en las conversaciones que mantienen los diversos personajes con el protagonista. Los fragmentos de *L'amour, l'après-midi* que incluyen pocos comentarios en *off* también presentan escenas-conversación.

(16) El narrador introduce directamente algunas de las palabras que expresan los personajes en estilo directo y que, en otros casos, encajan, sin presentaciones, en el contenido del discurso en *off*. Evidencian la unidad subjetiva del relato dominada por el narrador-protagonista (*La collectionneuse* y *La carrière de Suzanne*).

(17) En *La boulangère de Monceau* y en alguna escena muy determinada de *L'amour, l'après-midi* los diálogos se convierten en un elemento prescindible, al contrario de lo que sucedía en las dos tipologías anteriores de diálogos, imprescindibles para el desarrollo del relato. La ausencia de un amigo-confidente del protagonista propicia esta falta de comunicación directa.

(18) "*La caméra n'est pas un personnage extérieur au drame, qui en aurait une vision plus large. Cela réintroduirait une subjectivité complémentaire (la vision que l'auteur aurait des événements) ou supposerait un point de vue démiurgique que ne peut voir le personnage central, ce à quoi il est mêlé. Ce mécanisme permet au spectateur de participer aussi bien à la conscience du personnage qu'à une vision objective des faits*". Y añade: "*Si Rohmer ne juge pas ses personnages, il pointe néanmoins cruellement, par sa mise en scène, l'ambiguïté de leur comportement*". MAGNY, J. *Eric Rohmer*. París: Rivages-Cinéma, 1986. p. 31.

(19) "[...] *différence entre le narrateur et l'objectif; cet écart définit l'espace moral et intellectuel de ces films: l'objectif enregistre des rencontres, que le narrateur interprète*". BONITZER, P. *Eric Rohmer*. París: Cahiers du Cinéma, 1999. p. 24.

(20) "*Le spectateur lit l'image à deux niveaux: dans la version officielle du narrateur et dans sa version brute, les deux ne se juxtaposant pas forcément. Nous pouvons, par exemple, être averti avant le narrateur des qualités méconnues de la boulangère ou au contraire rester jusqu'à la fin insensible à son charme. Nous pouvons croire la version officielle de ses avances ou ne voir dans son infirmité, n'est jamais redondant, jamais superflu*". VIDAL, M. *Ob. cit.* p. 41.

(21) *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Ob. cit.* p. 66.

(22) BONITZER, P. *Ob. cit.* p. 23.

(23) A partir de trabajos narratológicos de SEYMOUR CHATMAN y EDWARD BRANIGAN, entre otros.

(24) Lo que EDWARD BRANIGAN llama punto de vista metafórico o lo que FRANÇOIS JOST denomina ocularización interna secundaria.

(25) LAURENCIN, H.J.: *Ob. cit.* p.91 y p.93.

(26) Interna fija.

(27) *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer*. Ob. cit. p. 66.

(28) "Ils ne peuvent supporter la réalité telle qu'elle est, ils ont besoin d'y injecter du rêve". BONITZER, P. Ob. cit. p. 33.

(29) "Ils ont failli, sur le bascule d'un instant, être un autre". BONITZER, P. Ob. cit. p. 54.

(30) BÜRGER, C.; BÜRGER, P. *La desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal Ediciones, 2001. p. 312-313.

(31) "Il faut alors rétablir les faits, redresser, prolonger et compléter le récit pour avoir la vérité. Mais ici, ce qui est en cause, ce n'est pas telle action honteuse ou criminelle, c'est tout le sens de la vie". BONITZER, P. Ob. cit. p. 42.

(32) BONITZER, P. Ob. cit. p.42.

(33) BOU, N. *Plano/Contraplano: de la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Nueva Visión, 2001. p. 15.

(34) BOU, N. *La Mirada en el temps: mite i passió en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Edicions 62, 1996. p. 102.

## **BIBLIOGRAFÍA**

BELTRÁN ALMERÍA, L. *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra, 1992.

BONITZER, P. *Eric Rohmer*. París: Cahiers du Cinéma, 1999.

BOU, N. *La Mirada en el temps: mite i passió en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Edicions 62, 1996.

BOU, N. *Plano/Contraplano: de la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Nueva Visión, 2001.

BRANIGAN, E. *Narrative comprehension and film*. Londres: Routledge, 1992.

BRANIGAN, E. *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlín; New York; Amsterdam: Mouton Publishers, 1984.

BÜRGER, C.; BÜRGER, P. *La Desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal Ediciones, 2001

CASSETTI, F. *El Film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1989.

VV. AA. *Pour un Cinéma comparé: influences et répétitions*. París: Cinémathèque Française, 1996.

GAUDREAU, A.; JOST, F. *El Relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995 [Original en francés: *Le Récit cinématographique*. París: Nathan, 1990].

GENETTE, G. *Figuras II*. Barcelona: Lumen, 1989 [Original en francés: *Figures III*. París: Seuil, 1972].

GENETTE, G. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998 [Original en francés: *Nouveau discours du récit*. París: Seuil, 1993].

JOST, F. *L'Oeil-Cámara*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987.

MAGNY, J. *Eric Rohmer*. París: Rivages-Cinéma, 1986.

*Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970 [Entrevista a Eric Rohmer publicada originalmente en *Cahiers du cinéma* (noviembre 1965), nº 172]

ROHMER, E. *Six contes moraux*. París: Ed. L'Herne, 1974. París: Ed. Ramsey-Poche, 1987 (Cinéma) [trad. cast.: *Seis cuentos morales*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2000]

VIDAL, M. *Les Contes moraux d'Eric Rohmer*. París: Pierre Lherminier, 1977.

**Glòria Salvadó Corretger**, licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra en 1998 (Primera de la promoción con el premio Extraordinario de Fin de Estudios). Es profesora de Narrativa Audiovisual del Área de Ideación y Guionización y Coordinadora de Prácticas de los Estudios de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra. Desde 2003, también ejerce de Profesora Consultora del Área de Diseño y Creación Audiovisual de los Estudios de Comunicación Audiovisual de la Universitat Oberta de Catalunya. En octubre de 2003 dentro del Doctorado en Comunicación Social (bienio 1999-2001) presentó la tesina titulada "La Mirada i la Paraula en els Sis Contes Morals d'Eric Rohmer", con la cual obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados. Forma parte del grupo de investigación *Corrientes estéticas del audiovisual en el contexto europeo*. Ha escrito diversos artículos en publicaciones divulgativas y académicas y ha colaborado en la redacción de voces de cine de la Enciclopedia Larousse. Ha trabajado en radio y televisión. Actualmente prepara una tesis doctoral sobre narratología cinematográfica centrada en la obra del cineasta Eric Rohmer.