

## OBJECTE / SUBJECTE: EL CINEMA D'ERIC ROHMER

Glòria Salvadó Corretger

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

### RESUM

Els *Sis Contes Morals* d'Eric Rohmer presenten un decalatge entre allò que relata la veu en off del protagonista del film i allò que mostren les imatges. Fins ara la majoria d'estudis han asseverat que es tractava de la confrontació de la narració del director amb la de cadascun dels protagonistes, però en aquest article se'n fa una interpretació diferent. S'afirma que aquests personatges coneixen els seus pensaments autèntics, que els amaguen amb paraules enganyoses, però que la seva mirada –transmesa per la càmera– denota els seus sentiments veritables. La posada en escena esdevé un element transcendental en un cinema de paraules. Si la imatge i la paraula es contradueixen, l'espectador haurà de ser actiu i no conformar-se amb allò que mostra la pel·lícula, sinó que li caldrà indagar en el seu significat. És en l'enunciat del film d'on s'ha d'extreure el discurs real, invisible i intangible.

### PARAULES CLAU

Cinema, Decalatge, Enunciació, Estètica, Eric Rohmer, F. W. Murnau, Història, Mostrar, Narrativa, Objectivitat, Subjectivitat

### ARTICLE

#### **Distància entre paraules i imatges en el cinema de Murnau**

L'entusiasme d'Eric Rohmer pel cinema de Murnau és conegut. I els paral·lelismes entre l'argument dels *Contes Morals* i del primer film nord-americà del director alemany han estat constants. El triangle amorós entre un home i dues dones – identificades arquetípicament en els intertítols de la pel·lícula com *la dona de la ciutat* i *l'esposa*, *Sunrise* (1927)– sembla sens dubte font d'inspiració per a la sèrie de sis pel·lícules on el protagonista dubta al llarg del relat entre la temptació de

la dona seductora i l'estabilitat formal de la dona escollida. (1) Aquesta última ja presentada en el darrer dels sis relats, *L'amour, l'après-midi* (1972), també com a muller. L'esquema del film de Murnau contagia els *Contes Morals* (1962-1972) de Rohmer, on, fins i tot, alguns dels personatges principals, el protagonista de *Ma nuit chez Maud* (1968) o la pastissera de *La boulangère de Monceau*, tampoc no posseeixen nom.

Línia argumental d'extensa tradició, el triangle amorós és el motor dels esdeveniments en els *Contes Morals*. La familiaritat amb la intriga amorosa a tres bandes predisposa l'espectador a seguir l'acció segons les convencions establertes per l'habitud. Però a les pel·lícules de Rohmer, tot i presentar-se com a relats en primera persona, el públic no s'identifica plenament amb els protagonistes i, en conseqüència, no sent satisfacció ni alleujament davant les decisions amoroses preses. Això succeeix perquè al propi relat cinematogràfic se li superposa un altre discurs al nivell de l'enunciació que es constitueix com la veritable essència de la pel·lícula i que vehicula la reflexió sobre el propi cinema i els seus mecanismes que es troba implícita a tota l'obra d'Eric Rohmer.

I com es genera aquest discurs superposat? No és estrany que el seu autor sigui un cineasta que amaga el seu nom autèntic, d'individu anònim (Jean-Marie Maurice Schérer), sota la cuirassa d'un pseudònim de director (Eric Rohmer). Hervé Joubert Laurencin (2) afirma que la influència de Murnau va més enllà del pretext argumental de la pel·lícula i que es concentra en la capacitat de l'autor alemany per evitar el sentimentalisme i generar distància i fredor. Probablement sigui aquesta mateixa distància la que envolta els personatges rohmerians i en manté el públic allunyat. Així mateix, a propòsit del decalatge entre paraules i imatges que s'observa en els *Contes Morals* i que genera aquest distanciament no evidenciat en els films, Joubert Laurencin relaciona la construcció de les pel·lícules de Rohmer amb el cinema mut on "*les paroles aussi sont decalés, 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) Les imatges dels films de Murnau rodats a l'etapa muda són autònomes dels textos que les circumden, de la mateixa manera que imatges i paraules s'independitzen en el pel·lícules d'Eric Rohmer. Es tracta d'emancipacions de naturalesa diferent, però admirador com era l'autor francès del cinema de Murnau –a més d'expert en el llenguatge cinematogràfic–, no resulta gens estrany establir una estreta relació entre la construcció dels relats muts de Murnau i les pel·lícules tan summament parlades de Rohmer.

### **Un cinema que significa: el discurs superposat**

Eric Rohmer, tot i construir un cinema transparent, d'estructura clàssica, s'erigeix com a cineasta de la modernitat ja que experimenta amb el llenguatge cinematogràfic. (4) No es tracta de manifestacions a simple vista, sinó d'incloure de manera quasi inapreciable –contràriament a escriptures filmiques sorolloses com la de Jean-Luc Godard- elements que aportin un nou significat al relat. Si imatge i paraula es contradueixen, l'espectador haurà de ser actiu i no conformar-se amb veure la pel·lícula, sinó que li caldrà indagar en la seva significació. (5) És en l'enunciat del film d'on s'ha d'extreure el veritable discurs, invisible i intangible. Rohmer trenca amb la convenció d'incloure la totalitat del relat en l'argument del

text filmic. Les seves pel·lícules van més enllà: “*al mostrar significamos, pero no hay que significar sin mostrar*”. (6) El joc entre significació i mostració és la clau per assimilar en la seva totalitat el cinema d'Eric Rohmer.

Com si es tractés del joc que proposa a la seva última pel·lícula, *Triple Agent* (2004), l'espectador dels seus films sempre ha de desconfiar de la veritat que expliquen els personatges. Mai res del que es mostra no és el que sembla i, si ho és, no se n'arriba a tenir un absolut convenciment. I com pot ocórrer això en el treball d'un cineasta que aborda la realitat des de la transparència?

A finals de 1965, Eric Rohmer mantenia una conversa (7) amb Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps i Jean-Louis Comolli on afirmava l'interès per retratar a les seves pel·lícules un espai (8) i un temps, (9) propis d'una existència concreta, des d'una perspectiva objectiva. Descriu el seu treball cinematogràfic com un procés en el qual evita qualsevol manipulació d'aquesta autenticitat espaciotemporal ja que vol transmetre a l'espectador el referent que ell pren de la realitat amb la màxima fidelitat possible. I, de fet, aquesta objectivitat és indiscutible al llarg de la seva filmografia. No es percep cap manipulació de l'espai ni del temps. Rohmer es manté ferm en l'asseveració “*la verdad que hasta ahora me ha interesado es [...] la objetividad del espacio y del tiempo*”. (10)

Amb tot, en el pròleg que acompanya la publicació dels relats literaris d'on parteixen les respectives versions cinematogràfiques dels *Sis Contes Morals*, Eric Rohmer confessa el seu doble interès pels mètodes d'aproximació a la realitat que ofereix el *cinéma-verité* i pels gèneres literaris que permeten un acostament a l'estudi de la psicologia dels personatges: “[...]  *aunque seducido por los métodos del ‘cinéma-vérité’, no ignoraba toda la resistencia que las formas, por ejemplo, del psicodrama o del diario íntimo, ofrecían a mis intenciones*”. (11) Rohmer coneix la dificultat de penetrar en la subjectivitat d'un personatge des del límit de l'objectivitat. Fins i tot, en alguns passatges de les seves pel·lícules sembla que posi en boca dels personatges la discussió sobre l'interès que aporta el predomini d'un aspecte o de l'altre. Com s'ha anat veient fins ara, podria ser un component més a afegir a la suma de la significació final del relat. Rohmer posa en paraules del protagonista de *Ma nuit chez Maud* l'element essencial del seu cinema i fonamentalment dels *Contes Morals*. Maud, en una posició que podria ser la de l'autor dialogant amb el seu personatge, comenta: “*¡Ya ha pasado! Hace un año de todo eso. Y ya está. ¿Le he puesto pensativo?*”. I el protagonista lúcidament respon: “*Perdóneme, si he hablado con alguna ligereza. Tengo la detestable costumbre de ver las cosas únicamente desde mi pequeño punto de vista*”. Maud-Rohmer, des del poder de qui decideix, respon: “*No, no: su punto de vista me interesa. Si no, ya le habría dicho buenas noches*”. Maud l'hauria fet fora de casa i Eric Rohmer no li hauria dedicat una pel·lícula sencera.

L'element que en primera instància permet afirmar que els *Sis Contes Morals* són narrats des d'una perspectiva subjectiva és el fet que el protagonista de cada pel·lícula s'erigeix com a narrador del relat. (12) A través de la veu en *off*, cada protagonista organitza la narració i en controla absolutament l'estructura i el contingut. Governar el discurs segons la seva pròpia voluntat. Sempre parla bé de si mateix, se situa en una posició immillorable que delata una manipulació del discurs en benefici propi. L'espectador es posiciona cognitivament al costat del protagonista ja que coneix tot allò que

succeeix i tot allò que reflexiona des de la seva perspectiva. “¿Le he puesto pensativo?”: el discurs minuciosament elaborat i pensat que duen a terme els protagonistes dels *Sis Contes Morals* és un monòleg autonarrat (13) perquè es tracta d'un discurs on l'individu narrador actual i l'individu personatge del passat es fusionen en un únic subjecte cognitiu. Pràcticament s'anul·la la distància narrativa entre el temps present (del narrador) i el temps passat (del personatge). Es fusionen present i passat en un únic present. Tot i que es tracta de fets esdevinguts en el passat la sensació d'immediatesa és constant. Aquesta presència d'un “únic subjecte cognitiu” en un “únic temps present” provoca que l'espectador conegui en tot moment els pensaments del protagonista. “*Tengo la detestable costumbre de ver las cosas únicamente desde mi pequeño punto de vista*”: els narradors dels *Contes Morals* duen a terme una funció narrativa (ja que són els que relaten els fets), però també efectuen una funció ideològica (ja que impregnen del seu pensament i de les seves opinions tot allò que expliquen). (14)

Si, habitualment, compartir els pensaments amb un personatge del relat que és un narrador homodiegètic acostuma a despertar afinitat i simpatia per part de l'espectador, en els *Sis Contes Morals* això no es compleix. En els films de Rohmer, la restricció del coneixement dels fets que es desenvolupen a la pantalla provoca que l'espectador ocupi una situació cognitiva paral·lela en tot moment a la del personatge, però va en detriment de la seva identificació amb aquest darrer a causa de la manca de franquesa del protagonista. El conjunt d'inversions, manipulacions i secrets dels narradors dels *Contes Morals* deixen entreveure una determinada manera d'actuar i d'afrontar la vida. Revelen el veritable ésser dels sis protagonistes. Aquesta absència de sinceritat en la narració

Els narradors dels *Contes Morals* construeixen els relats en funció dels seus interessos. Són tan conscients del control que tenen del relat que, fins i tot, en alguna ocasió, algun d'ells arriba a fer referència a la seva condició de narrador. El contrast de la veu en *off* amb els altres discursos que es produeixen al film –essencialment la informació que es dona en els diàlegs i la perspectiva des de la qual es mostren els fets que s'esdevenen a les imatges– desvela fins a quin punt el protagonista ha manipulat el seu comentari en *off*.

Per tant, la subjectivitat del narrador s'erigeix en dominadora del relat. Ni que la cronologia i l'espai siguin aparentment objectius, són ells els que controlen la totalitat del desenvolupament de la narració. Els diàlegs reemplacen funcions que podria fer la veu en *off* del protagonista, ja que en algunes pel·lícules, per la presència mínima d'aquest discurs en *off*, es transmeten els seus pensaments, reflexions, idees a través de la conversa amb d'altres personatges (*Le genou de Claire*, 1970, *Ma nuit chez Maud*, *L'amour, l'après-midi*). En els *Contes Morals* es diferencien tres tipologies de diàlegs en funció del tipus de narrador i de discurs en *off* que s'observa a cada film. Les *escenes-conversa*, en les quals es desenvolupa una única conversa, transmeten pensament parlat. (15) Les *converses integrades* estan constituïdes per diàlegs inserits de manera quasi mètrica en el relat. (16) I el *diàleg complementari* inclou converses on no es dona cap informació destacada i que només tenen una funció purament circumstancial (majoritàriament són salutacions o preguntes i respostes de cortesia). (17) L'estreta relació que s'estableix entre els discursos en *off* dels protagonistes i els diàlegs que mantenen amb els diversos personatges del film, delata l'estrict control que els narradors tenen sobre

l'estructuració general del relat. La paraula pronunciada i la paraula pensada confegeixen una narració compacta, que els protagonistes-narradors de les sis pel·lícules componen en funció dels seus interessos.

S'observa que en el discurs en *off* hi ha comentaris narcisistes, arrogants o despectius cap algunes de les noies, etc. Aquestes paraules, amb l'actitud que mostren de manera general, creen una àmplia distància entre el personatge i l'espectador. Aquest, probablement, no arriba a identificar-se amb aquests personatges, però en canvi sí que adopta el mateix punt de vista des del qual es relaten els fets, ja que li arriben relatats a través de la consciència del protagonista. Es produeix una considerable distància entre l'afinitat amb el pensament dels personatges i la proximitat a la comprensió del seu punt de vista: possiblement l'espectador senti, a la vegada, un fort desacord amb la ment del protagonista i una forta proximitat amb el seu punt de vista. Aquest desajust és clau en els sis films de Rohmer: compartir un punt de vista però no un pensament. Es tracta d'una sensació velada, molt peculiar i molt pròpia del *Contes Morals*: estar i no estar al costat dels protagonistes. No s'arriba a produir la fusió que podria originar una absoluta compenetració entre protagonista i espectador. La llunyania, citada a l'inici de l'article a propòsit de Murnau, que s'estableix entre el narrador i el públic, permet a l'espectador avaluar el comportament del personatge principal en cada film i intentar descobrir quina part del seu discurs és certa i quina no. A *Triple Agent* (2004) de manera explícita i als *Contes Morals* de manera tàcita se cerca descobrir la veritable naturalesa dels protagonistes.

Que el mètode a seguir per a endinsar-se en aquestes subjectivitats masculines sigui donar la veu als propis personatges demostra que l'autor cerca un apropament a la realitat. No vol intercedir en aquesta mostració del jo, sinó que prefereix que siguin els personatges mateixos els qui, erigint-se com a narradors, compleixin les funcions de creadors de la seva persona, sense interlocutors. La mostració és present fins i tot en aquesta subjectivitat.

### **La contradicció dins del propi jo**

Amant de la literatura naturalista i balzaquià reconegut, Rohmer és, a més d'un cineasta modern, un continent que recull la saviesa acumulada en la literatura francesa. Com els escriptors de la segona meitat del s. XIX, permet conèixer la veritat al lector, que sempre sap més que els personatges. Tot i compartir el punt de vista cognitiu amb els protagonistes i narradors dels *Contes Morals*, l'espectador té la capacitat d'anar més enllà d'allò que veu, d'allò que se li mostra i descobrir "*la relación de una persona consigo misma*". El director posa en evidència amb aquest comentari com les seves pel·lícules aborden la capacitat que té un mateix d'enganyar-se i mentir-se, més enllà d'explicar les relacions amoroses per elles mateixes. Els personatges expliquen una història que no és de debò. Les paraules que constitueixen els seus comentaris en *off* divergeixen d'allò que l'espectador observa a les imatges. Però, contràriament al que afirmen Joël Magny, (18) Pascal Bonitzer (19) i Marion Vidal, (20) no és l'autor qui descobreix la mentida dels seus protagonistes, sinó que es delaten ells mateixos amb la seva pròpia mirada. "*El personaje habla de él y se juzga; está filmado en tanto que se juzga*". (21) Ells coneixen els seus pensaments autèntics, però els amaguen amb paraules enganyoses. La seva mirada, tanmateix, transmesa per la càmera denota el seu veritable sentir. Si en els sis *Contes*

*Morals* l'argument gira al voltant de la indecisió d'un home per escollir entre dues dones, la construcció filmica rohmèria treballa a nivell visible el que el personatge vol fer creure al públic, a partir del seu discurs verbal, i soterradament mostra allò que succeeix veritablement. Però manté al marge la seva intervenció –tan destacada per altra banda per molts estudiosos i anomenada “punt de vista absent”- (22) i permet que sigui la mostració la que signifiqui. No inclou una mirada externa al relat que es podria identificar amb la del director, sinó que permet que el punt de vista òptic dels protagonistes predomini i se sumi a les capes que conformen la narració. Amb això, no sostinc que es tracti de pel·lícules filmades amb càmera subjectiva, sinó que inclouen imatges semisubjectives que mantenen una estreta relació amb la mirada dels protagonistes masculins i narradors.

Francesco Casetti (23) considera que s'ha de treballar el punt de vista des de tres dimensions: veure (punt de vista òptic), saber (punt de vista cognitiu) i creure (punt de vista passional). I apunta que aquestes tres dimensions poden perseguir un mateix objectiu o col·lisionar. En els *Sis Contes Morals* aquestes tres dimensions del punt de vista ostenten considerables divergències que són claus per a la significació del relat.

El discurs en *off* dels sis textos filmics presenta un punt de vista, des del qual es mostren els fets, que genera un sentiment contradictori en l'espectador i esdevé un dels assumptes principals de les sis pel·lícules: el públic, probablement, sent el mateix que els protagonistes, però no és segur que comparteixi aquests sentiments. En els sis relats, el punt de vista òptic dominant pertany al protagonista, és a dir, la posada en escena del film desvela una patent subjectivitat òptica pròpia del protagonista. I aquesta mirada subjectiva transmesa per la càmera és palesa des de l'inici de cada relat. Pot semblar una contradicció que Rohmer defensi una càmera invisible i transparent, però també es pot interpretar que assimilar-la als ulls d'un personatge és la millor manera de convertir la càmera en invisible. Amb tot, s'observen pocs plans subjectius al llarg del relat. Únicament en moments molt puntuals i significatius dels films, generalment relacionats amb instants d'intimitat, d'introspecció i de reflexió del personatge.

De fet, el punt de vista òptic que presenten els *Sis Contes Morals* és majoritàriament un punt de vista semisubjectiu. (24) Em refereixo a una estreta compenetració entre la imatge filmica i la mirada d'un personatge, en aquest cas la del protagonista; a una subjectivització de l'enquadrament produïda per la relació entre un observador i un observat (shot A - shot B), que ve donada, en major o menor grau, en funció de la disposició de diversos elements (angulació de la càmera, distància entre observador i observat, mida del pla, posició de la càmera, contingut del pla...). Aquest punt de vista òptic propi del protagonista es manifesta sobretot quan contempla les dones seductores i escollides, a les quals observa amb actituds força diferents.

Mentre sí que gosa apropar-se i, fins i tot, en algun moment molt concret intimidar la seductora (plans curts i frontals), manté sempre una considerable distància respecte la noia escollida (plans més oberts i laterals), que li imposa un cert respecte, ja sigui perquè és una dona que desprèn fredor i perfeccionisme o perquè amb la distància ell aconsegueix mantenir una imatge impol·luta. En aquest sentit, Hervé Joubert Laurencin detecta de nou un punt de contacte amb l'obra de Murnau, ja que considera que aquesta lateralitat de la noia escollida remet a l'obliquïtat que presenta Gretchen

davant els ulls de Faust al film d'aquest mateix títol: "*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*". I contrasta aquesta lateralitat amb la frontalitat de la dona 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 aquestes dones provoca que l'espectador, com la càmera, alineï la seva mirada al costat de la del protagonista. Veu allò que mira el protagonista des de la seva perspectiva òptica, encara que no es tracti d'una subjectivitat literal. Això genera una simpatia perceptiva per part de l'espectador, que s'identifica amb la mirada del protagonista, transmesa a través de la càmera. Per a construir un determinat punt de vista en el film, aquesta percepció òptica es complementa amb la percepció cognitiva.

En els *Contes Morals*, el personatge que domina la mirada del relat, també domina el coneixement. El punt de vista cognitiu també es comparteix amb el protagonista. L'espectador sempre coneix exactament el mateix que el personatge, per tant, el relat presenta una focalització (26) que només està relacionada amb el protagonista de cada film. El discurs en *off* de cada protagonista potencia aquesta cognició compartida ja que és qui condueix i relata els fets que s'esdevenen. De fet, és la font d'informació principal. L'espectador se situa cognitivament al costat dels protagonistes.

La col·lisió entre aquests tres punts de vista arriba quan es contempla la tercera dimensió del punt de vista. L'espectador no creu en allò que se li està relatant i, per tant, no estableix una relació de confiança amb el protagonista. Si el públic, fins ara, ha compartit una mirada òptica i una mirada cognitiva amb el protagonista de cada Conte, és molt probable que no hi comparteixi aquesta mirada ideològica des de la qual observa el món que l'envolta. La moralitat que defensen els protagonistes és una moralitat que ells es construeixen i que els és útil, però que difícilment serà assumida per un espectador. Són hipòcrites, amorals, falsos... quin espectador es vol identificar amb un personatge d'aquest tipus? És possible assumir la mirada, l'audició i la cognició d'aquests personatges, però no la seva manera de pensar. Això genera un estrany sentiment en l'espectador que se sent molt pròxim al protagonista, però en canvi no s'hi identifica, de manera que paradoxalment es genera una gran distància entre protagonista i espectador. Els *Sis Contes Morals* són cinema del pensament en tots els sentits: els personatges expressen el seu pensament a través de la veu en *off*, de les converses, de la mirada, etc. L'estructura dels films és pensament. El film en ell mateix és un joc de pensament. Rohmer proposa un joc entre diverses desincronitzacions que, contràriament al que defensen diversos autors, sembla produir-se essencialment en l'interior d'aquesta subjectivitat del protagonista: és la seva mirada la que delata el seu veritable pensament en detriment del que comenta en la veu en *off*.

Rohmer és plenament conscient d'aquesta maquinària i l'explota fins al límit. Cerca la mateixa idea que defensa en les seves teories sobre el realisme que escriu com a crític. El fet que arribi amb tanta profunditat i complexitat al jo interior d'aquests sis personatges expressa el seu interès per retratar l'autèntica naturalesa de la ment d'un ésser humà. Les contradiccions que denoten les paraules o les mirades d'aquests personatges, els seus dubtes morals, la seva altivesa i la seva inseguretats són, en definitiva, components inherents a qualsevol individu. A partir d'aquesta subjectivitat tan rica i matisada, Rohmer assoleix una esplèndida objectivitat en el retrat de la consciència i de la psicologia humanes.

Justament considerem que aquesta sèrie és un emblema de la paradoxa que sustenta el cinema per la seva doble capacitat de mostrar i narrar (interpretar). Els *Contes Morals* es troben a mig camí entre el que es considera objectiu i el que es considera subjectiu. L'aparença objectiva de determinats moments dels films, com poden ser les descripcions dels espais, és un vel que amaga l'entitat veritable dels *Contes Morals*, més propera a la novel·la psicològica que al *cinema-verité*.

I és que el director reconeix: *"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) Quan Eric Rohmer considera la possibilitat de filmar sensacions que provenen del fons de la consciència humana no es refereix a visualitzar-les en imatges sinó únicament a suggerir-les.

### **L'autoengany com a evasió de la realitat**

El treball d'Eric Rohmer i la reflexió que s'extreu de les seves pel·lícules duu a pensar en l'alienació que pateixen els personatges. No viuen la seva pròpia realitat, sinó que se'n generen una d'alternativa i fictícia. (28) En un títol recent de la cinematografia francesa, *L'emploi du temps* (2001), de Laurent Cantet, també s'observa la farsa que s'inventa el protagonista com a vida pròpia. La diferència entre la sèrie de pel·lícules de Rohmer i el film de Cantet rau en la manera d'abordar aquesta alienació. En el primer cas es llegeix únicament en l'enunciat del film, atès que es tracta d'una alienació que en certa mesura queda al descobert a partir del llenguatge cinematogràfic. En el segon, forma part de la història.

Tots aquests personatges, productes del cinema modern, reflexionen sobre el fet de ser una altra persona. (29) Autoenganyen *"un yo que, abandonado sólo consigo mismo, se percibe de su vacío, y cae en la melancolía y en la desesperación"*. (30) El que en definitiva pretén tractar Rohmer en els seus films és, oposadament al que es pot llegir de manera superficial a l'argument de les seves pel·lícules, la vida buida de sentit. (31) Com 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) Aquesta és l'essència del cinema rohmerià. Els personatges de Rohmer i Cantet fugen d'un buit que els és propi i ho fan generant una realitat fictícia que conviu i es nodreix de la realitat a la qual ells pertanyen. En els dos casos, però, s'expressa cinematogràficament de manera molt diferent.

### **Existència sense passió**

Si, com afirma Núria Bou a *Plano/Contraplano* a partir d'una reflexió d'Eugenio Trías, la passió és "el punto de partida o el 'dato' que abre el sujeto al conocimiento de sí mismo y del mundo exterior", (33) els personatges rohmerians, i eminentment els protagonistes dels *Contes Morals* obcecats per l'autoengany, no coneixen el significat de la paraula passió. I si començava aquest article amb una referència al cinema de Murnau, inscrit dins d'una tradició clàssica, acabo aplicant una lectura clàssica al cinema modern de Rohmer. El marit i la muller de *Sunrise* recuperen el seu amor amb una mirada corresposta. Els personatges de Rohmer no coneixen la passió ja que mai no són partícips d'una mirada d'aquest tipus. Bou assevera que "l'intercanvi de mirades es constituïa en índex de la passió nascuda entre els protagonistes dels films clàssics". (34) Ni Jérôme, ni Frédéric, ni Adrien, ni Bertrand, ni els dos protagonistes dels *Contes Morals I i III*, dels quals desconeixem el nom, viuen una mirada de correspondència a la manera del cinema clàssic. Perquè quan el pla-contraplà falla, el relat es fa modern i la passió s'allunya.

### **NOTES**

(1) Segons terminologia 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". A: 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". Declaracions d'Eric Rohmer extretes de *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970 [Entrevista amb Eric Rohmer publicada originalment a *Cahiers du cinéma* (novembre 1965), núm. 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) Es tracta d'una de les entrevistes més riques i reveladores sobre l'obra del cineasta publicada en el n. 172 de *Cahiers du Cinema*. Joaquim Jordà va recollir-la a *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesia contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970.

(8) Eric Rohmer en els *Sis Contes Morals* intenta mostrar els espais del film de la manera més fidel possible a com són a la realitat. Intenta que l'espectador se situï en aquella localització i obliidi que hi ha una càmera que li està mostrant aquell escenari. Aquest realisme és potenciat perquè la majoria de decorats que utilitza Eric Rohmer són naturals. I descriu amb detall aquests escenaris on es desenvolupen les sis històries. I aquest detall, aquesta minuciositat permeten observar una íntegra unitat espacial. En tot moment l'espectador coneix amb exactitud el lloc on es desenvolupen els fets: París, Clermont-Ferrand, Annecy, Saint-Tropez,... A més, la continuïtat del muntatge potencia la coherència espacial. Els *raccords* relacionen constantment els espais contigus de manera que és indiscutible la transparència i unitat que presenten. L'espai mostrat en els *Sis Contes Morals* és absolutament fidel als espais reals on s'ha filmat. Rohmer capta amb la màxima exactitud i objectivitat possible la naturalesa real d'aquests espais.

(9) Si l'espectador en tot moment sap on es troba, en quin escenari s'està desenvolupant l'acció, també coneix amb gran precisió en quin moment es troba del relat. El temps en els *Sis Contes Morals* és explicitat constantment. La delimitació temporal, com succeïa amb la delimitació espacial, és molt concreta. Mitjançant elements presents a la banda d'imatge (com rellotges o calendaris) o mitjançant els diàlegs o la veu en *off* del narrador, l'espectador coneix en tot moment quin és el pas del temps; i en quina època (any aproximat), en quina estació de l'any o fins i tot en quins dies concrets es desenvolupa l'acció. Aquest pas del temps en alguns *Contes* és més concret que en d'altres, però en tot cas, cal destacar que a les sis pel·lícules la temporalitat s'estructura de manera lineal. És a dir, els fets segueixen una cronologia que mai no es trenca. No es produeix cap anacronia al llarg dels relats.

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

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

(12) Tot i que no es manifesta de manera explícita, Jérôme, el protagonista del cinquè *Conte Moral*, *Le genou de Claire*, es constitueix també com un narrador que intervé activament en l'organització del film. Si els altres cinc narradors són extradiegètics i homodiegètics, és a dir, es manifesten des de l'exterior de la diègesi, Jérôme ho fa des de l'interior. Es constitueix com un narrador intradiegètic i homodiegètic ja que parla de sí mateix a través de les converses que manté amb altres personatges, essencialment Laura i Aurora. Però el que el situa en la mateixa posició organitzadora que els altres personatges és que en aquest cas la seva veu s'expressa mitjançant el diari "virtual" que obre a l'espectador i que es constitueix com a pel·lícula. Els rètols que assenyalen el pas dels dies són les dates del diari que escriu Jérôme. El contingut del diari són les imatges del film. Jérôme és un narrador homodiegètic implícit.

(13) Terminologia presa de Dorrit Cohn (citada a BELTRÁN ALMERÍA, L. *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra, 1992) i equivalent al “discurs transposat” de G. GENETTE.

(14) Segons la classificació de les funcions del narrador que duu a terme G. GENETTE.

(15) Apareixen a *Le genou de Claire*, únic *Conte Moral* que no presenta un discurs en *off* i els diàlegs constitueixen un equivalent del comentari en *off* que apareix a les altres pel·lícules; *Ma nuit chez Maud*, l'altre *Conte Moral* amb una menor presència de comentaris en *off*, de manera que, el que no expressa extradiegèticament el protagonista com a narrador en primera persona, ho expressa com a personatge de manera intradiegètica. L'estructura del film està absolutament centrada en les converses que mantenen els diversos personatges amb el protagonista. Els fragments de *L'amour, l'après-midi* que inclouen pocs comentaris en *off* també presenten escenes-conversa.

(16) El narrador introdueix directament algunes de les paraules que expressen els personatges en estil directe i que, en altres casos, encaixen, sense presentacions, en el contingut del discurs en *off*. Evidencien la unitat subjectiva del relat dominada pel narrador-protagonista (*La collectionneuse* i *La carrière de Suzanne*).

(17) A *La boulangère de Monceau* i en alguna escena molt determinada de *L'amour, l'après-midi* els diàlegs esdevenen un element prescindible, al contrari del que succeïa en les dues tipologies anteriors de diàlegs, imprescindibles per al desenvolupament del relat. L'absència d'un amic-confident del protagonista propicia aquesta manca de comunicació 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*”. I afegeix: “*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 infirmé, 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 treballs narratològics de Seymour CHATMAN i Edward BRANIGAN, entre altres.

(24) El que Edward BRANIGAN anomena punt de vista metafòric o el que François JOST denomina ocularització interna secundària.

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

(26) Interna fixa.

(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.

## BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

GENETTE, G. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998 [Original en francès: *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 poesia contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970 [Entrevista amb Eric Rohmer originalment publicada a *Cahiers du cinema* (novembre 1965), núm. 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**, llicenciada en Comunicació Audiovisual a la Universitat Pompeu Fabra l'any 1998 (primera de la promoció amb el Premi Extraordinari de Fi d'Estudis), és professora de Narrativa Audiovisual de l'Àrea d'Ideació i Guionatge, i coordinadora de pràctiques dels estudis de Comunicació Audiovisual de la mateixa Universitat. Des del 2003 també exerceix de professora consultora de l'Àrea de Disseny i Creació Audiovisual dels estudis de Comunicació Audiovisual de la Universitat Oberta de Catalunya. L'octubre del 2003, dins del doctorat en Comunicació Social (bienni 1999-2001), va presentar la tesina titulada "La mirada i la paraula en els *Sis Contes Morals* d'Eric Rohmer", amb la qual va obtenir el Diploma d'Estudis Avançats. Actualment forma part del grup d'investigació Corrents Estètiques de l'Audiovisual en el Context Europeu. Ha escrit diversos articles en publicacions divulgatives i acadèmiques i ha col·laborat en la redacció d'entrades de cinema de l'*Enciclopèdia Larousse*. També ha treballat a la ràdio i la televisió. Actualment prepara una tesi doctoral sobre narratologia cinematogràfica centrada en l'obra del cineasta Eric Rohmer.