

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



**REALIDAD, REPRESENTACIÓN Y METÁFORA EN EL
CINE DE ERIC ROHMER**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Tomás Rodríguez Cidón

Bajo la dirección del doctor

Francisco García García

Madrid, 2003

ISBN: 84-669-2221-0

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

TESIS DOCTORAL

REALIDAD, REPRESENTACIÓN Y METÁFORA

EN EL CINE DE ERIC ROHMER

TOMÁS RODRÍGUEZ CIDÓN

DIRECTOR: DR. FRANCISCO GARCÍA GARCÍA

TOMÁS RODRÍGUEZ CIDÓN

TESIS DOCTORAL

**Realidad, representación y metáfora en el cine
de Eric Rohmer**

DIRECTOR: DR. FRANCISCO GARCÍA GARCÍA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

ÍNDICE GENERAL

<i>Agradecimientos</i>	VII
<i>Presentación</i>	IX
0.1. Proyecto de investigación o problemática: los filmes de Eric Rohmer, ¿objetos transparentes o enigmáticos?.....	IX
0.2. Hipótesis principales.....	XIII
0.3. Determinación del objeto de estudio y metodología.....	XVII
0.4. Etapas de nuestra investigación.....	XXI
Capítulo 1: El marco teórico y sus conceptos	1
1.1. Introducción	1
1.2. El realismo cinematográfico según Bazin	5
1.2.1. El realismo ontológico.....	7
1.2.2. Hacia el realismo integral: el realismo perceptivo.....	11
1.2.3. Realismo fenomenológico.....	16
1.2.4. Realismo del sentido.....	21
1.3. La disputa sobre el autor	25
1.3.1. Puesta en escena y cámara estilográfica.....	29
1.3.2. Hacia la <i>politique des auteurs</i>	35
1.3.3. <i>De la politique des auteurs</i>	40
1.4. La otra fractura : lo visual y lo verbal	44
1.4.1. Por un cine impuro.....	45
1.4.2. A doble banda: cine polifónico.....	48
Capítulo 2: La “summa” de Eric Rohmer	53
2.1. Introducción	53
2.2. El cine es el arte de lo real	58
2.3. La poesía es el fin supremo del cine	63

2.4. El camino regio del cine es la ficción.....	73
2.5. Cine transparente no equivale a mensaje transparente.....	81
Capítulo 3: Estructura del relato rohmeriano.....	89
3.1. Introducción.....	89
3.2. Los filmes “pre-series”.....	93
3.2.1. La situación triangular.....	95
3.2.2. El circuito cósmico.....	100
3.3. Trama documental.....	106
3.3.1. Estrategia referencialista: el espacio y los cuerpos.....	110
3.3.2. Estrategia simbolista: lo bello superior.....	120
3.3.3. Audiovisualización: “imágenes subjetivas indirectas libres”.....	135
3.4. Trama ficcional.....	148
3.4.1. Estrategia supramimética.....	152
3.4.1.1. El esquema triangular: Delimitación de “funciones”.....	153
3.4.1.2. Roles actanciales y arquetipos.....	162
3.4.1.3. Palabra hablada y voz representacional.....	186
3.4.2. Estrategia mimética.....	195
3.4.3. Audiovisualización, enunciación y cine polifónico.....	204
3.5. Trama figural.....	206
3.5.1. Lo cotidiano y lo maravilloso.....	213
3.5.2. Cálculo, azar y sofistería.....	225
3.5.3. Poesía y acción.....	234
3.5.4. Simetrías y disimetrías.....	242
Capítulo 4: El discurso autoral.....	249
4.1. Introducción.....	249
4.2. Sentido latente y dicotomías.....	251
4.3. El universo semántico de las series.....	253
<i>Conclusión</i>	265
<i>Filmografía del autor</i>	275
<i>Bibliografía</i>	285
<i>Índice de películas citadas</i>	291

AGRADECIMIENTOS

Al doctor y catedrático Francisco García García, por su tutela en el largo proceso de investigación y redacción de esta tesis, por sus consejos y su paciencia. A Félix José López Bonilla, por sus libros y su apoyo moral. A José Manuel Pardo Muñoz, por su asesoramiento en puntuales cuestiones “informáticas”. A mis padres, siempre en mi memoria, por sus aportaciones en el pasado, imposibles de valorar o cuantificar. A mi familia, también por su constante apoyo y afecto.

PRESENTACIÓN

0.1. Proyecto de investigación o problemática: los filmes de Eric Rohmer, ¿objetos transparentes o enigmáticos?

Hay pocos directores de primera fila cuya obra y su valía no hayan pasado por distintas etapas en cuanto a su apreciación pública se refiere, debiéndose tal vaivén en la mayoría de los casos no tanto a las bondades o deficiencias inherentes a la obra, como a la evolución de los gustos cinematográficos y a las modas interpretativas. El cambio de fortuna más brusco y más sonado frente a la institución crítica lo protagonizó en la pasada centuria Alfred Hitchcock. Tras ser considerado durante más de dos décadas un simple aunque hábil artesano, pasó a ocupar, a mediados de los cincuenta, un lugar preeminente en el olimpo de los creadores cinematográficos. Es bien sabido que tal ascenso en la jerarquía artística fue propiciado por un grupo de redactores de la revista *Cahiers du Cinéma*, de nombres luego bien conocidos, Chabrol, Rohmer, Rivette, Godard y Truffaut. Para estos cronistas y críticos cinematográficos, que a principios de la citada década comenzaban a diseñar lo que poco después se convertiría en la política oficial de la revista, la “política del autor”, “creadores” o “autores” eran únicamente aquellos cineastas que sabían conjugar un estilo individual y un universo moral propio, universo que debía impregnar historias y temas, pero también dejar su rastro impreso en la forma fílmica. Para los mencionados redactores y, en lo tocante a Alfred Hitchcock, era preciso reconocer que junto al mago del suspense cohabitaba un genial urdidor de filmes desusadamente complejos, de ficciones bajo cuyo tejido narrativo más banal discurrían tramas más abstractas, un mundo de oscuros símbolos y metáforas, un segundo o un tercer texto, invariablemente salpicados de las más serias preocupaciones morales y metafísicas. Chabrol y Rohmer, concretamente, no conformes con sus entusiastas artículos en la revista, trataron de demostrar sus intuiciones en un libro dedicado por entero al director británico (Rohmer y Chabrol, 1957), libro que sin duda alguna contribuyó (tanto o más que el de Truffaut, *El cine según Hitchcock*, diez años posterior, detalle que suele olvidarse) a forjar la imagen bicéfala que del director de *Rebeca* se ha transmitido hasta nuestros días: la del artesano, la del consumado inventor de formas, opinión que no ofendía a Bazin, y, a su lado, la del cineasta lúcido, misterioso, profundo, opinión más controvertida.

Bastaría con darle la vuelta a la argumentación del párrafo anterior para poder afirmar que Rohmer ha corrido una suerte muy similar a la del maestro inglés de cara a la institución crítica. Así como a Hitchcock primero se le reconoció su capacidad técnica e imaginación barroca y sólo más tarde se descubrió, en el terreno del significado, una ambición a la altura de su elocuencia formal, a Rohmer se le comenzó caracterizando como a un cineasta exigente en los contenidos y parco en la forma, hasta que recientemente algunos críticos han acabado detectando en su obra una utilización de la arquitectura narrativa, de la puesta en escena y de los elementos dentro del cuadro (objetos, formas, colores) no menos significativa, no menos contaminada de intención y discurso, que en el caso de los directores más proclives al cinema-escritura, el propio Hitchcock, Godard o Antonioni.

Un primer cliché, el de un director dueño del estilo más transparente del cine moderno, ha sido sustituido por otro, el de un autor que talla las formas de sus filmes meticulosamente, en las que imprime diversas capas de significados, mensajes difusos o incluso contradictorios y, por tanto, un autor oscuro y hermético, casi diabólico. Con lo dicho creemos que salta a la vista la problemática a la que debe enfrentarse cualquier crítico o estudioso que en la actualidad desee abordar un análisis del cine de Rohmer: nos hallamos ante un director cuya obra ha sido objeto de valoraciones contrapuestas o escoradas hacia posiciones maximalistas de uno u otro signo, sin que por otro lado se tenga la impresión de que alguna de ellas haya logrado delimitar convincentemente, no determinados aspectos particulares de la estilística del autor (cuestión secundaria), sino el sistema estético al que obedecen todos y cada uno de sus filmes. Sin embargo, es a la búsqueda de este sistema estético o poética individual a lo que debe partir el investigador una vez ha intuido que un artista se rige por códigos de expresión rigurosos y en buena medida inalterables, fijos. Para no perdernos en circunstanciales citas extraídas de aquí y de allá, nos referiremos brevemente a los estudios más representativos de las perspectivas opuestas a las que estamos aludiendo.

El libro que mejor ilustra la primera actitud analítica quizá sea el de Colin G. Crisp, *Eric Rohmer, realist and moralist* (Crisp, 1988). Pensamos que el título del libro lo dice todo acerca del doble horizonte especulativo que motiva la investigación del profesor Crisp, condicionando a la postre sus resultados. Estilísticamente, el cine de Rohmer habría que alineararlo con el modelo de realismo teorizado por André Bazin a propósito de los filmes neorrealistas italianos; por consiguiente, con la doctrina de la transparencia, con los axiomas de base de esta doctrina, el lazo ontológico de las imágenes con lo real y la objetividad del registro, y con las opciones formales que presiden la materialización de la misma, el plano secuencia, la cámara vegetativa, la puesta en escena invisible, etc.; por otra parte, y, en lo concerniente a la evaluación o interpretación de los contenidos, el profesor Crisp se acoge, desde las primeras páginas de su libro, a una lectura de los filmes que comenta en términos de fábulas morales con mensaje unívoco, enfoque hermenéutico que le lleva a endosarle a Rohmer una ideología de índole conservadora. No obstante esta estrecha y a nuestro parecer sesgada visión, lastrada por una insuficiente atención a las microestructuras narrativas y a la forma fílmica, el libro cala hondo en la estética y la temática rohmerianas, con la peculiaridad además de que el profesor Crisp no pasa por alto ciertas áreas de conflicto en el seno mismo de los planteamientos teóricos de Rohmer, o

entre estos planteamientos y su praxis fílmica: probable incompatibilidad de nociones como “realismo” y “cine de autor”, o de “realismo” y “cine literario”, o, ya en el ámbito de sus películas, dominio de lo verbal sobre lo visual, de la reflexión sobre la acción, del laberinto interior de un personaje sobre lo exterior y lo empírico, rasgos que casan mal, obviamente, con un credo estético que pretende primar lo inmediato, lo dado, lo directo, lo vivo, lo visible. Pero ninguna de estas contradicciones, resueltas o no en la práctica fílmica, neutralizadas o por lo contrario generadoras de interesantes tensiones formales, con sus efectos últimos, cabe sospechar, en la esfera de lo semántico, incitan al autor a variar su veredicto sobre el cine de Eric Rohmer, que encuentra esencialmente vinculado, insistimos, con la tradición realista en lo estético, y con la sensibilidad cristiano-católica en lo ideológico y en lo ético.

Como ejemplo de estudio que encierra un enfoque opuesto al del profesor Crisp, queremos traer a colación el libro de Pascal Bonitzer, *Eric Rohmer* (Bonitzer, 1991). Aunque con una diferencia de sólo tres años respecto a *Realist and Moralist*, el de Bonitzer se beneficia ampliamente de los instrumentos de análisis elaborados en las últimas décadas por disciplinas como la semiología, el psicoanálisis o la narratología. *Realist and Moralist* es fruto del apego a la hermenéutica tradicional, orientada a una captación del universo semántico de un filme a partir básicamente de la historia, los diálogos y la acción, y que sólo accesoriamente tiene en cuenta la forma visual o niveles de concreción de sentido más subterráneos. En cambio Pascal Bonitzer, como se ha afirmado, aplica con profusión modelos heurísticos extraídos de las convenciones interpretativas ligadas a la teoría de la enunciación, del texto contradictorio, del significado sintomático, de la reflexividad, de la deriva infinita del sentido, etcétera. Para Bonitzer, un filme de Rohmer es en primer lugar un “texto”; o sea, un artefacto narrativo y semiótico en toda regla, un entramado de signos, cuando no una selva de signos. De entrada el crítico francés vincula el cine de Rohmer directamente con lo ficcional más que con la tradición del naturalismo, con el *cinéma-vérité* o con las corrientes cinematográficas preocupadas por una captura de la realidad bruta; para Bonitzer, si el relato de enigma o de suspense es el paradigma de toda historia, los filmes de Eric Rohmer representan un despliegue bastante ortodoxo de este tipo de relato; la mentira, las pistas falsas, las bifurcaciones y los juegos de adivinanzas son mecanismos de narración tan centrales a su cine como al de Hitchcock; razón suficiente para sospechar que detrás de la intriga, detrás del “argumento” y, por supuesto, detrás de las apariencias, detrás del “documento”, discurre un relato más profundo, oculto en los pliegues de las imágenes y en las esquinas de la puesta en escena, en lo alusivo e incluso en lo ausente.

No es de extrañar por tanto que allí donde el profesor Crisp ve mensajes unívocos y un texto realista, Bonitzer descubra el rasgo tan moderno de la ambivalencia; textos abiertos a lecturas enfrentadas, antes que transparentes. De acuerdo con Bonitzer, en los filmes de Rohmer la indeterminación lo tiñe todo; las palabras y las imágenes, pese a estar captadas “objetivamente”, o precisamente por eso, liberan su ambigüedad natural y son objeto de constantes equívocos y malentendidos; la pantalla misma actúa de máscara y lo que oculta rivaliza con lo que se ve o con lo que se dice; los gestos y los guiños de la puesta en escena surgen aquí y allá, no necesariamente para matizar un significado, sino para emborronarlo, para contribuir a la indeterminación general, de modo que si en la última escena los personajes se empeñan en redondear o hacer cuadrar un discurso fraudulento, el

discurso del autor queda tan difuminado como al principio; los filmes de Rohmer, viene a concluir Bonitzer, son relatos con enigma, pero el enigma no se desvela nunca, el sentido último no se formula jamás, pues no hay respuestas unívocas a ciertas alternativas y dilemas humanos. Por consiguiente, una estética y una moral, no tan cristalinas y unidireccionales como sugiere el posicionamiento crítico mantenido por Colin G. Crisp y, desde luego, un realismo que si para este último es troncal, para Bonitzer se trata de la cáscara, de las apariencias, y el lenguaje, incluso el metalenguaje, pues para el investigador francés las películas de Rohmer suelen albergar una interrogación sobre el hecho mismo de narrar, lo contamina todo, lo recubre todo y, si algo desvela, es la polivalencia de cuanto vemos y oímos. En definitiva, realismo, objetividad fotográfica, diafanidad, mensaje unívoco, fábula moral, por parte de la primera tradición crítica; relato subjetivo, tramas subterráneas, doblez, simulacro, textos plurívocos, del lado de una praxis interpretativa más reciente.

Una visión equidistante de las dos que acabamos de reseñar, la aporta Joel Magny. En su libro sobre Rohmer (Magny, 1986), en lugar de etiquetar el cine del otrora crítico cinematográfico y acérrimo partidario de la “política del autor”, como realista a secas, coloca al mismo nivel su fidelidad al objeto, a la cosa filmada, y la voluntad de expresión, de lenguaje. “Realismo más lenguaje”, viene a ser la consigna estética que anima el cine de Rohmer, algo así como la cuadratura del círculo, un imposible, de acuerdo con Magny. Pero un imposible que al parecer Rohmer logra esquivar. ¿Cómo? El cineasta trasciende frecuentemente la simple reproducción de lo real mediante la selección meticulosa del lugar y los objetos situados delante de la cámara; también mediante la combinación sutil de *prise de vue* y *mise en scène*, de mostración y representación; la existencia del referente queda garantizada por el realismo intrínseco del aparato tomavistas, lo cual no impide un margen de creatividad, margen que Rohmer habría sabido aprovechar al máximo, pues Magny nos demuestra en su libro que lo real abstracto, las idealizaciones, proyecciones, pensamientos y deseos de los personajes, encuentran a menudo un eco en el mundo sensible capturado por la cámara y en las rimas secretas de la forma visual; los dos espacios, tan claramente enfrentados en el cine de Rohmer, el físico y el mental, transcritos en una primera mediación por la imagen y la palabra, respectivamente, tienen también sus encarnaciones en la forma pura (como ocurre en Hitchcock). Percepción e interpretación, apertura a lo sensorial y sensibilidad hermenéutica, son igualmente necesarias en la exploración de un texto de Rohmer.

Joel Magny, por tanto, no minusvalora en ningún momento los vínculos del texto rohmeriano con lo real, con un referente externo, como Bonitzer, pero va mucho más allá que Colin G. Crisp al admitir desde el principio un compromiso paralelo de Rohmer con el lenguaje de las formas o el mundo de la expresión plástica y figurativa. Ahora bien y, con todo, el enfoque de Magny también se ve lastrado a fin de cuentas por esa aproximación bifronte que desde las primeras entregas de los *Cuentos morales* se ha convertido en práctica común cada vez que se aborda la obra del cineasta: documento más literatura, mostración más relato, perspectiva dualista que de entrada pone freno a propuestas más atrevidas. A nuestro entender, ningún libro o estudio de los dedicados a la filmografía de Rohmer, ni siquiera el último de Michel Serceau, que titula *Les jeux de l'amour, du hasard et du discours* (Serceau, 2000), pero en el que finalmente se echa de menos un análisis

riguroso del tema del azar, tanto en su manifestación formal y narrativa como en su dimensión poética, considera pertinente la necesidad de romper con cualquiera de las aproximaciones críticas que hemos citado y abrirse a una perspectiva triple, que *a priori* le otorgue posibilidad de coexistencia a lo documental, a lo narrativo y a lo metafórico. Siendo otro lugar común de los estudios sobre Rohmer, el definirlo como uno de los cineastas en los que se da una adecuación más indiscutible entre teoría y praxis, resulta decepcionante que se juzgue su obra como una respuesta puntual, por un lado, a su fe en el axioma baziniano de la objetividad de la cámara cinematográfica y, por otro, a la idea de que el cine encuentra en la narración de historias su verdadero territorio, pero no una respuesta a sus peticiones, reiteradamente expuestas en sus escritos teóricos, a favor de que el mundo de lo fílmico adopte también, de una vez por todas, el exigente y meritorio lema de la poesía, que no es otro que el de ir “más allá” de una reproducción servil de los objetos, de la acción, de la palabra o del comportamiento.

0.2. Hipótesis principales

No pretendemos afirmar que la dimensión metafórica del cine de Rohmer no haya sido señalada y comentada por algunos críticos, entre ellos por el mencionado Joel Magny. También Carlos F. Heredero y Antonio Santamaría, en su excelente monografía sobre el autor (Heredero y Santamaría, 1991), le conceden su atención interpretativa, película a película, al valor metafórico o simbólico de colores, objetos y lugares. Pero falta, a nuestro parecer, una visión más global y orgánica, que dé cuenta, no de la aparición aquí y allá de motivos plásticos o narrativos con cierto potencial alusivo, sino de lo metafórico como un elemento constante del relato rohmeriano, engranado con los otros elementos de la narración y no obstante portador de un discurso propio, imprescindible, de hecho, para una lectura en profundidad del universo semántico de los ciclos.

Nuestra opinión, por otro lado, es que el problema sobrepasa el campo de análisis acotado para este estudio. Queremos decir con esto que la perspectiva dual se encuentra arraigada no sólo en las prácticas exegéticas relacionadas con aquellos directores que mezclan a la perfección estrategias narrativas del filme clásico de ficción con intenciones documentalistas o que eligen para la organización de sus relatos una estética presentativa, sino que forma parte del paradigma explicativo que se abre paso con Bazin y que, tras el paréntesis del reinado semiótico en los años sesenta y setenta, vuelve a cobrar actualidad en los ochenta. Fue Bazin el primero en elevar a axioma o principio fundamental el hecho de que a las imágenes fílmicas les corresponda, por su génesis mecánica, un realismo intrínseco, así como en poner énfasis en el carácter de unidades sintácticas de esas mismas imágenes toda vez que participan de un discurso narrativo; con otras palabras, el primero en hacer hincapié en la paradoja de que el cine sea simultáneamente reproducción fotográfica y lenguaje. Sandro Bernardi, en su obra *Introduzione alla retorica del cinema* (1994), recoge las distintas formulaciones que la citada paradoja ha recibido por parte de otros teóricos, desde Albert Laffay hasta Siegfried Krakauer. El propio Bernardi distingue entre lo “visivo” y lo “discursivo”, o bien se refiere a un código de derivación literaria y a un

código de derivación icónico-figurativo como a los dos engranajes que indefectiblemente mueven la maquinaria de la narración fílmica; “representación visual, representación de primer grado; representación discursiva, superpuesta, representación de segundo grado”, escribe (*op. cit.* pág. 22).

El caso es que a partir de los años ochenta, como se ha insinuado, esa supuesta bipolaridad consustancial a las imágenes cinematográficas vuelve a cobrar cierta vigencia. La exposición más completa y razonada de tal bipolaridad quizá la llevó a cabo André Gaudreault en *Du littéraire au filmique. Système du récit* (1988). Gaudreault distingue entre “mostración” y “narración” y sugiere clasificar a los directores según adopten tendencias mostrativas o narrativas. El modo mostrativo, especifica Gaudreault, privilegiaría la puesta en escena, organizadora del material profílmico, y el *tournage*, el registro audiovisual de ese material, mientras que el modo narrativo le otorgaría al *montage* el papel estructurador principal (*op. cit.*, pág. 20). Así y todo, conviene subrayar que Gaudreault no opone radicalmente mostración a narración, sino que los considera los dos modos de “comunicación narrativa” -la mostración es para él un primer nivel de narratividad, el más elemental- integradores del relato fílmico (*ibid.*, pág. 50).

Otros teóricos que con posterioridad a la pandemia semiótica han insistido en la naturaleza dual de las imágenes fotográficas o del cine, en la dialéctica entre mostrar y narrar, en la dificultad de separar lo documental y lo ficcional o de trazar una línea nítida entre lo ficcional y lo no ficcional, son Bonitzer (1982), Odin (1984), Gunning (1991), Schaeffer (1987), MacCabe (1976), Carmona (2000) o Santos Zunzunegui (1984). Santos Zunzunegui, en otro de sus textos, expone de manera concisa la situación al afirmar que “(...) todo filme de ficción documenta su propio relato (...), y todo filme documental ficcionaliza una realidad preexistente” (1989, pág. 150). Zunzunegui insinúa una continuidad entre lo documental y lo ficcional, una contaminación mutua. Sin negar esta contaminación, nosotros creemos que todavía sería posible distinguir entre filmes que presentan un equilibrio entre el mostrar y el narrar, un predominio de una modalidad sobre la otra o una hipertrofia de ambas. En este último grupo entrarían los filmes de Rohmer. No obstante, el panorama nos parece mucho más complicado de lo que deja entrever la sucinta clasificación que acabamos de improvisar, sobre todo si se admite, junto a la categoría de lo documental y la de lo ficcional, la de lo figural. Lo figural, desde luego, forma parte de la representación discursiva (frente a la representación visivo-sonora o frente a lo meramente “designativo”), pero en lo tocante al cine de ciertos directores, Hitchcock, Murnau, Renoir, opinamos que conviene desdoblarse lo narrativo o discursivo en lo que podríamos llamar un modo imitativo de representación y un modo de naturaleza más retórica o expresiva, modos que pueden coexistir, que no se excluyen mutuamente, pero que al distinguirlos reconocemos la importancia capital que con frecuencia en algunos textos cobra lo metafórico. La dualidad se rompe; aparece un tercer modo de “comunicación narrativa”. “Huella, referencia y alusión” (García, 2000, pág. 7) pueden concebirse así como los estratos o niveles que, entrelazadamente, pero también de manera autónoma (admitimos, por consiguiente, la posibilidad de una evaluación independiente de dichos niveles) conforman los relatos fílmicos más densos.

Se adivinará entonces, cuál es la **hipótesis central** de este trabajo de investigación. Consideramos que el cine de Rohmer conviene abordarlo desde una triple perspectiva, mostración más narración, documento más relato, pero también “poesía intrínseca”, por utilizar una expresión del propio Rohmer. Para mayor claridad: sostenemos que el filme rohmeriano es el resultado de la articulación de las capacidades mostrativa, narrativa y de significación indirecta de la pantalla. Se trata de modalidades de lo fílmico que en mayor o menor grado se encuentran siempre presentes en cualquier película de ficción. Lo peculiar del relato rohmeriano estribaría, debemos agregar, en que tales modalidades habrían sido manejadas por el autor siguiendo un plan riguroso, unos exigentes y bien delimitados preceptos estéticos, lo cual habría dado lugar a filmes con sus niveles textuales muy marcados: acusada cualidad documentaria de lo mostrativo, abundantes índices de discursividad de lo narrativo y un dispositivo metafórico con altos valores icónicos, conceptuales y poéticos. Por poseer dichos niveles en grado sumo los rasgos de los cuales reciben su identidad, de aquí en adelante hablaremos de “tramas”, que con frecuencia denominaremos, en parte por comodidad léxica, pues otros muchos nombres son posibles, trama visivo-sonora o *documental*, trama *ficcional* y trama *figural*.

Esta distribución tripartita de los niveles de significación del relato rohmeriano pone en primer lugar de manifiesto la imposibilidad de clasificar a Rohmer como director de tendencias mostrativas o narrativas: combina ambas acentuando sus características y sus funciones (el narrar sin abusar del recurso del montaje) y dejando además un amplio margen para la inserción del mecanismo metafórico. Sospechamos, por otro lado, que esta división se ajusta mejor al pensamiento teórico de Rohmer que la perspectiva bifronte de documento más relato. Conjetura que reclama la inmediata formulación de nuestra **segunda hipótesis**: postulamos que existe una congruencia casi total entre la teoría y la praxis rohmerianas. En lo relativo a esta hipótesis, sin duda alguna desempeñan un papel disuasorio las áreas de conflicto que mencionábamos al comentar el libro de Colin G. Crisp. Esto significa que tendremos que probar, dando por cierto que las posiciones teóricas de Rohmer son una prolongación de la doctrina baziniana del realismo cinematográfico, en qué medida su cine se separa de este realismo sin romper con las premisas fundamentales de tal doctrina. En defensa de nuestro argumento podemos adelantar que, en rigor, los escritos teóricos de Rohmer albergan enfoques y juicios sobre algunos aspectos clave de lo fílmico que por sí mismos representan una contestación a algunas de las posiciones mantenidas por Bazin. Los conceptos de “poesía intrínseca” y de lo “intemporal” ya constituían para el Rohmer escritor dos vías de superación, sino del realismo baziniano, al menos del realismo “prosaico”; por lo demás, es de sobra bien conocido que cuando se produce la disputa, en el seno de la redacción de *Cahiers*, en torno a la “política del autor”, Rohmer se coloca en el bando de los hitchcocko-hawksianos, es decir, del lado del grupo de redactores que más pugnazmente respalda el principio de la autoría, frente a Bazin y Doniol-Valcroze, sólo moderada o matizadamente entusiastas de tal noción, noción asociada, según se ha afirmado más arriba, a la posibilidad que tiene un director de comunicarle un sello personal e inconfundible, por medio de la cámara y de la puesta en escena principalmente, a la temática y a la forma fílmica de sus películas.

De ahí que revista capital importancia, al analizar la estructura del relato rohmeriano, distinguir no sólo sus capas o niveles de significación, sino también, como ya se ha

insinuado, el grado de autonomía que le corresponde a estos niveles, en qué medida cuentan, abstracción hecha de su perfecta articulación en un todo (unicidad estética del filme) y de su apuntalamiento en la misma materia expresiva (imágenes y palabras, básicamente), con materias-sujeto, modos y fines propios. Expresado de otra manera: quizá sea secundario otorgarle una etiqueta al tipo particular de realismo que practica Rohmer, pero no lo es marcar la tremenda distancia que el director establece entre su obra y el neorrealismo italiano, culmen de la deriva realista del cine para André Bazin. La existencia de una trama “figural” en las películas de los ciclos constituiría justamente la mayor prueba de ese abismo. Lo “figural” equivale para nosotros, en el caso del filme rohmeriano, a un dispositivo metafórico que comprendería toda una serie de juegos de correspondencias, de asociaciones y analogías, así como un momento de figurativización que entrañaría una metáfora monista, un cruce de órdenes heterogéneos o una fusión o conciliación de contrarios. De esto no debe inferirse, sin embargo (cuestión importante, antesala de nuestra siguiente hipótesis), que identifiquemos lo “poético” únicamente con lo “figural”. El desbordamiento del realismo lo lleva a cabo Rohmer en todos los ámbitos del relato: en el plano de lo “sensible”, al ir más allá de las apariencias de las cosas y “revelarnos” su belleza oculta o su imbricación o participación en lo general o en lo universal (esto último nos obligará a hablar de belleza “superior” frente a belleza “natural” o inmediata); en el plano de la representación dramática, al distanciarse de lo mimético (de lo mimético como simple duplicación o imitación de la praxis humana común) y acomodar sus historias a la matriz de lo intemporal o de lo mítico; en el plano de la figurativización, al ir más allá de una retórica ornamental y sugerir el cosmos como lugar de concordancias profundas.

Estas consideraciones últimas configuran, efectivamente, nuestra **tercera hipótesis**, que en parte reformula la primera: presencia fuerte de los rasgos que distinguen cada uno de los niveles textuales mencionados, hipertrofia de los mismos, si se quiere, lo cual no obsta, afirmamos ahora, para que los tres se hallen generosamente abiertos a las dos perspectivas hacia las que mira todo objeto estético, lo particular y lo general, lo real y lo ideal, lo concreto y lo abstracto. Nueva presuposición que nos forzaría, al analizar cada uno de esos niveles o tramas, a una exploración en dos direcciones, una que repare en los contenidos más referencialistas y otra que le preste atención a los contenidos de carácter más aurático o alejados de la inmediatez. Resumiendo: al analizar la trama documental, tendremos que contemplar seriamente la posibilidad de que las imágenes atestatorias alberguen cierta dimensión simbólica; igualmente, al abordar la trama ficcional, habrá que comprobar si no coexisten en la misma una minuciosa fidelidad a lo actual o histórico (“mímesis”) y patrones de acción y comportamiento de trasfondo más arquetípico (“supramímesis”); y otro tanto respecto a la trama figural, su apertura radical a lo inefable, a lo transracional, a lo misterioso, a lo mágico, o simplemente a lo virtual y general, quizá no vaya reñida con fuertes dosis de iconicidad y referencialismo concreto.

Nuestra **cuarta hipótesis** mantiene estrecha relación con todo lo dicho anteriormente, es su consecuencia lógica: supuesta la adecuación entre teoría y praxis y la recurrencia en la mayoría de los filmes, o al menos en los filmes correspondientes a los tres ciclos, de motivos temáticos y recursos estilísticos, quizá nos hallemos en condiciones de hablar no de filmes o relatos, sino de un único relato, el relato rohmeriano. Concretando algo más esta nueva hipótesis: sostenemos que los 16 filmes que integran las series exhiben tal número de

similitudes en lo tocante a patrones de expresión, estructura narrativa y distribución de campos semánticos, que puede entenderse que participan de un relato único, de un objeto homogéneo, compuesto de piezas o partes, desde luego, pero en el cual las partes y el todo ofrecen al investigador el mismo dibujo y suscitan en él las mismas interpretaciones.

0.3. Determinación del objeto de estudio y metodología

La producción fílmica de Eric Rohmer puede dividirse en cuatro bloques: un primer bloque abarca los siete cortometrajes que realiza entre 1950 y 1958 y el filme con el que debuta en el formato largo, *Le Signe du Lion*, rodado en 1959, año en el que suele datarse el pistoletazo de salida del movimiento nuevaolista (con el triunfo en el festival de Cannes de ese año de *Los cuatrocientos golpes*); un segundo bloque agrupa los documentales y los filmes educativos para la televisión escolar, realizados mayormente en la década de los sesenta; un tercer bloque comprende los filmes de los tres ciclos, *Seis cuentos morales*, *Comedias y proverbios* y *Cuentos de las cuatro estaciones*; un cuarto bloque, finalmente, incluye los filmes *hors-séries*, cuyos rodajes tuvieron lugar entre ciclo y ciclo (los dos llamados “históricos” entre el primero y el segundo ciclo) o intercalados entre pieza y pieza del segundo y el tercer ciclo.

Ya habrá ocasión de aportar más datos sobre la filmografía rohmeriana. De momento, lo que debemos precisar aquí es que las hipótesis de este trabajo de investigación han sido formuladas preferentemente en relación a las series o ciclos, los cuales constituyen sin la menor duda el núcleo de la filmografía rohmeriana. Es en el corpus de las narraciones de las series en el que trataremos de verificar nuestras hipótesis principales y particularmente la primera, la existencia de un modo de representación alusivo, de considerable importancia, junto al mostrativo y al narrativo-mimético. No obstante, pensamos que la combinación de lo documental, lo ficcional y lo figural, caracterizan igualmente los filmes *hors-séries* y, en consecuencia, serán citados, cuando venga el caso, en apoyo de nuestras propuestas. Pero los filmes de las series constituyen el verdadero objeto de estudio del presente trabajo, filmes que según una de esas propuestas, debemos insistir en ello, comparten una misma red accional, un mismo inventario de personajes y un mismo trasfondo semántico o, para mayor abundamiento, presentan un tapiz muy similar de unidades morfosintácticas, narrativas y de contenido. En fin, salta a la vista que ciertas herramientas de análisis procedentes de los estudios formalistas y estructuralistas, aunque muy criticadas por Rohmer en alguna ocasión, han de formar parte de la metodología que va a guiar nuestra indagación.

Pasemos entonces a detallar esta metodología. Básicamente viene motivada o incluso exigida por nuestra segunda hipótesis, la cual hace referencia a una conformidad destacada entre corpus doctrinal y praxis fílmica. Por consiguiente, nos veremos obligados a establecer, como primera operación y, con la máxima claridad posible, el ideario estético

rohmeriano, para luego constatar si filme a filme tal ideario es respetado en su integridad. De esto ya se puede colegir que nuestro sistema de análisis se acoge en líneas generales al método deductivo. En efecto, partimos de las ideas-fuerza, auténticas directrices para un futuro hacer práctico, subyacentes al credo estético del autor, que en nuestra opinión se consolida plenamente con anterioridad al mundo de los ciclos, y debemos comprobar que el “relato rohmeriano” guarda una relación isomórfica con el modelo de filme que esas directrices o reglas prefiguran; debemos demostrar, si se quiere, que existen datos textuales que avalan nuestra hipótesis de congruencia entre una red de conceptos estéticos y una manera de filmar y articular niveles de significación. Pero se observará que esta conducta investigativa no se separa demasiado, en lo esencial, de la manera de actuar de los defensores de la “política del autor”, el propio Rohmer entre ellos, quienes, tal y como se ha especificado ya, partían de la presunción de que todo verdadero creador posee un universo personal y una forma peculiar de plasmarlo artísticamente, lo cual les conducía a centrar su tarea analítica en la verificación de que, en efecto, ese universo y esa forma, en parte preexistentes, ejercen una influencia objetiva en la obra de los grandes directores, son la fuente e incluso la condición de la unidad de esa obra. Esta es nuestra presunción también, vertida o expresada en la segunda hipótesis, y relativa por tanto a la posibilidad de que Rohmer haya llevado a la práctica, plena y enérgicamente, la noción de autorismo que suscribió en su momento, la cual postulaba, lo subrayamos de nuevo, una “moral” y una “manera”, un universo estético y ético, en el caso del director-autor, previo al acto de narrar. Nosotros hemos decidido delimitar primero ese universo, en base principalmente a los escritos teóricos del director que nos ocupa, y luego comprobar si la estructura de sus filmes se ajusta a los componentes del “filme ideal” esbozado a grandes rasgos en esos escritos.

Cualquier otro método pensamos que dejaría escapar la verdad más valiosa en lo tocante a Eric Rohmer, a saber, que junto con sus compañeros nuevaolistas, constituyen una estirpe de cineastas de la cual, en las últimas décadas, apenas hemos tenido clones, émulos, herederos, de la estirpe del creador, del autor, del cineasta total, con una obra respaldada por un programa estético riguroso, auténtico crisol, bolsa amniótica donde fermentan y se gestan las guías o directrices de un posterior hacer fílmico. Sabemos que el enfoque por el que hemos optado puede parecerle a algunos desfasado e incluso injustificable, en particular a aquellos cuyo punto de vista se aproxime al de Santos Zunzunegui, para quien “el autor no es el *origen* del filme (o los filmes analizados), sino el *resultado final* de la mera existencia de la obra, un puro efecto de sentido, una simple imagen que el texto proyecta hacia el exterior y que forma parte, a título completo, de sus estrategias estéticas y de significación” (1994, pág. 72). Estimamos la actitud de Santos Zunzunegui como bastante sensata, orientada a poner el énfasis en la obra y no en el autor, como él mismo señala, a focalizar la atención en “*los aspectos realmente observables*” (*ibíd.*) y protegerse así de los excesos de la subjetividad, de los delirios interpretativos (excesos y delirios a los que no fueron inmunes los mismos promotores de la “política del autor”, tal y como el propio Bazin se encargó de denunciar), pero nos parece que en lo que respecta a Eric Rohmer (a él y a muy pocos más), la concepción opuesta a la sintetizada en las líneas transcritas, puede resultar mucho más interesante y provechosa, además de acorde con la verdad arriba aludida. No obstante, también hemos sugerido la idoneidad de instrumentos de análisis de filiación formalista o estructuralista, con el fin de poner en claro las

constantes e invariantes que gobiernan los filmes de las series. ¿Se acoge nuestro método a las pautas investigadoras del estructuralismo, además de a las implícitas en la teoría del autor?

La teoría del autor y el estructuralismo pueden considerarse en principio métodos interpretativos con premisas opuestas. Mientras que el primero, con sus raíces en el concepto de *genio* de los románticos, le confiere a la obra un origen eminentemente individual, el segundo presupone un “trasfondo de leyes universales regulando todos los procesos humanos” (Scholes, 1981, pág. 26). Sin embargo, la teoría del autor propiamente dicha y el estructuralismo quizá comparten esa idea de código cifrado, sea de índole personal o universal, anterior al acto de creación. Pero vayamos por partes. El reproche que más repetidamente se le ha dirigido a los análisis formalistas, textuales y narratológicos desde hace años es que a menudo el propio método de investigación deja fuera parcelas importantes de la realidad observada (Casetti, 1994, pág. 20). Bajo la inspiración de nociones como “código”, “función” o “estructura”, se han llevado a cabo análisis presididos por la simple identificación de una red códica (los de filiación metziana), por la operación nominativa de las unidades sintáctico narrativas (los de filiación “proppiana”) o por la subsunción del sentido en un escueto cuadro de polaridades o categorías binarias (los de filiación lévi-straussiana). En cuanto a la narratología, o bien se ha abusado de las taxonomías centradas en los elementos del relato (acciones, personajes, lugar, cronología), o bien los análisis se han canalizado demasiado exclusivamente a través de las nociones arracimadas en torno al fenómeno de la enunciación (narrador, voz, punto de vista, focalización, etc.). Obviamente, el resumen de estas líneas caricaturiza un tanto la actividad analítica de las últimas décadas, pero lo que queremos señalar es que todos los procedimientos citados tienen en común el olvido de lo que Susan Sontag llama la “luminosidad del objeto” (1996, pág. 38), una posible “erótica del arte” (*ibíd.*, pág. 39).

En la medida en que de entrada reconocemos en el relato rohmeriano una apertura importante a las cosas y sus mensajes sensibles, una trama documental, una cadena de imágenes con una gran riqueza fotográfica y perceptual, contagiadas además de una ambición desocultadora, pues la cámara posee el poder de desocultar lo velado a la mirada ordinaria, nuestro método desborda el terreno normalmente acotado por los análisis de cuño estructuralista. Con otras palabras, nuestra actitud analítica pasa también por la observación de paisajes, objetos y personas, con vistas a descubrir su riqueza objetiva o simplemente su belleza literal o de esencia más indefinible, sin necesidad de valorar cada elemento, tal y como se deriva del concepto de “funcionalidad”, por su relación con otros elementos. Apertura a lo sensorial, frente a sensibilidad hermenéutica, significa esto, observación del objeto singular, disponibilidad a dejarnos seducir primero y ante todo por su apariencia. En resumen, nuestra metodología le hace un hueco a la valoración del componente documental del filme rohmeriano, de sus imágenes-mundo, ligadas a un proceso de “registro” antes que de “escritura” cinematográfica. Descartada cualquier leve sospecha acerca de la perfecta imbricación de los niveles textuales resaltados más atrás, aquí le reconocemos un cierto grado de autonomía a esos niveles. Ahora bien, una de nuestras hipótesis se refiere a la posibilidad de subsumir los filmes de las series en un relato único, lo que presupone la presencia de unas constantes o unas invariantes en esos filmes. Por otro lado, se ha mencionado una tensión entre lo particular y lo general en cada trama. Es más, aunque

Rohmer siempre se ha mostrado beligerante con las aproximaciones al fenómeno cinematográfico desde las plataformas de la semiología o del psicoanálisis, su pensamiento estético-filosófico no está lejos de concederle a la individualidad un trasfondo arquetípico, así como un marchamo de ahistoricidad a los esquemas en que reiteradamente se inscribe la acción humana. Declaraba nuestro autor en una entrevista que “hay situaciones independientes de la época y que basta con alterar pequeños detalles para ajustarlas al presente” (*Cahiers*, núm. 323/324, mayo 1981).

Ante este panorama, ¿cómo menospreciar algunas de las estrategias y herramientas de análisis con origen en los ámbitos del formalismo y el estructuralismo y aplicadas ya con cierto éxito a la narrativa literaria e incluso a la fílmica? Estas herramientas las tendremos en consideración, las “funciones proppianas”, por ejemplo, al abordar el estudio de la red accional de los filmes de las series, el “cuadro semiótico”, cuando afrontemos el desafío de reducir el sentido del relato rohmeriano a una fórmula escueta o manejable. Nuestra metodología, finalmente, se revela como mixta. La noción de autorismo dirigirá el progreso de la investigación y sus partes, pero a nivel local activaremos estrategias muy dispares de indagación. Han pasado cuarenta o cincuenta años desde el triunfo de la “política del autor” y del fenómeno, de signo opuesto, que le siguió casi inmediatamente, el de las prácticas hermenéuticas contaminadas por las convenciones analíticas de la lingüística, del psicoanálisis y de otras disciplinas. Sin embargo, pensamos que, debido en parte al medio siglo transcurrido, se da ya la suficiente perspectiva para que distintos esquemas interpretativos puedan coexistir en un mismo trabajo de investigación. El verdadero reto para el futuro de la institución crítica quizá resida, al menos a corto plazo, no en la invención de nuevas técnicas de análisis y modelos de teorización, sino en la asimilación y en la articulación de los ya existentes, en englobarlos en una poética o macropoética del texto.

Algo similar proponía David Bordwell en su libro *El significado del filme* al invitar a la crítica académica a superar el atomismo y “situar sus protocolos dentro de una investigación histórica más amplia” (1995, pág. 293); o cuando habla de abordar conjuntamente los problemas de “composición” de un filme, sus “efectos” y sus “funciones” (*ibíd.*, pág. 290), y por consiguiente problemas de estructura, de forma, de estilo y de inserción de significados. También el concepto de “poética visual” de Santos Zunzunegui (1994, pág. 72) hace alusión a esta misma necesidad de superar la “descripción impresionista”, centrada exclusivamente en algún rasgo del estilo. Desde luego, nuestro trabajo de investigación se acoge, por encima de referencias a modelos heurísticos concretos, a una poética del cine o, más exactamente, a un ejercicio de análisis poético global. Esto significa básicamente que la interpretación de los contenidos no será sino el corolario de una serie de apartados dedicados a explorar la estructura del relato rohmeriano, o sea, las tres tramas previstas y las diferentes facetas de las mismas, todo ello precedido por el análisis del propio esfuerzo teorizador de Rohmer, fruto del cual son las leyes que rigen la creación de su obra. Forma cinematográfica, pero también el impulso racionalmente dirigido de la instancia que la produce; *a priori* composicionales y su interpolación en el discurso, pero asimismo iconismo indicial e iconismo simbolizante de la imagen, referente concreto y referente abstracto, belleza inmediata y belleza transliteral (lo “reprimido” en el largo sueño de los análisis formalistas).

0.4. Etapas de nuestra investigación

Las etapas de nuestra investigación quedan perfectamente reflejadas en los capítulos en que hemos dividido el acopio de material para la demostración de las hipótesis planteadas. A continuación describimos brevemente el contenido de dichos capítulos.

El primer capítulo está dedicado íntegramente a analizar las categorías y postulados doctrinales que dominan el panorama de la crítica francesa en la década de los cuarenta y el primer lustro de los cincuenta. Estos postulados no son otros que los bazinianos relativos al realismo cinematográfico, al concepto de autor (teorizado primero por Bazin y luego enarbolado como estandarte, incluso como bandera sectaria, por los hitchcocko-hawksianos), y al de cine impuro, o sea, a la función o el encaje de la palabra, del texto hablado, en un arte eminentemente visual. Es en la matriz de los planteamientos bazinianos en torno a estas cuestiones, que levantan viva polémica (el capítulo sigue en parte esta polémica), donde conviene buscar las raíces más firmes del corpus teórico rohmeriano.

Dentro del segundo capítulo abordamos este corpus. Como Bazin, Rohmer no cuenta con un libro que exponga sistemáticamente, a la manera de un tratado, sus ideas sobre el cine. *Le goût de la beauté* (Rohmer, 1989) es el equivalente de *Qu'est-ce que le Cinéma?* (Bazin, 1958), una recopilación de sus mejores artículos y ensayos distribuidos por afinidades temáticas, pero no un manual de estética cinematográfica. El reto que nos proponemos es delimitar las líneas más gruesas de argumentación mantenidas por Rohmer en las décadas de los cuarenta y cincuenta, identificar, en suma, los centros de gravitación de su pensamiento estético. Estos centros o fulcros revelarán, sin duda alguna, un estrecho parentesco con las ideas bazinianas, pero también, estamos seguros, discrepancias fundamentales.

En el tercer capítulo nos marcamos como objetivo la exploración de la estructura o los niveles de significación del relato rohmeriano. Se analizarán por separado la trama documental, la ficcional y la figural. Trataremos de averiguar en qué medida el programa estético rohmeriano modela o determina la concepción narrativa, las decisiones estilísticas e incluso el universo temático de los ciclos. Nuestro análisis deberá estar atento también a esa doble vertiente a la que se abre cada trama, la de lo real inmediato y la de lo poético.

En cuanto a la trama documental o atestataria nos interesa comprobar cuáles son los resultados, sobre la pantalla, de una cámara que tiene entre sus funciones capturar las apariencias del mundo, pero también la quintaesencialidad del objeto o su belleza más recóndita o inefable. Consecuencia de lo primero es una trama visivo-sonora de gran riqueza objetiva y sensorial, mas habrá que aguzar la mirada y el entendimiento y constatar hasta qué punto ciertas imágenes, como efecto de la segunda función del aparato tomavistas, no sobrepujan su carácter de indicios icónicos y adquieren la cualidad de lo aurático o de lo simbólico, de lo alejado de la inmediatez.

Para la indagación de la trama dramático-ficcional nos ha parecido de lo más pertinente evocar el tratamiento aristotélico del concepto de mimesis, mimesis como

imitación de lo mejor, el cual choca con el más habitual de mimesis como simple duplicación de lo existente. Bajo esta dicotomía se oculta la aludida apertura a lo particular por un lado y a lo universal por otro. En lo relativo al relato rohmeriano hablaremos de estrategia mimética y estrategia supramimética. Las nociones de “función” y de “actante”, que al fin y al cabo presuponen la universalidad de las unidades sintáctico narrativas dentro de una determinada categoría de relatos o incluso del relato en general, sea mítico, literario o cinematográfico, nos prestarán un gran apoyo en el proceso investigador de la estrategia supramimética.

En lo referente a la trama figural, es importante precisar que no pretendemos demostrar la existencia de una red de metáforas en el relato rohmeriano tan aparatosa como en la filmografía hitchcockiana, sino comprobar que el proyecto creativo de Rohmer va más allá de la plasmación del “cine de prosa” con el que siempre se le ha relacionado. La poesía como fin supremo del cine destaca como una de las ideas-fuerza de sus escritos teóricos. Nuestra hipótesis central sostiene que la obra de Rohmer alberga una respuesta a esta premisa o idea-faro, una respuesta que no cristaliza únicamente en la trama figural. La trama documental y la ficcional se contagian también del impulso poético que moviliza la actitud creativa de nuestro director. Pero, obviamente, lo poético va ligado por antonomasia a la superación de la mera actividad designativa, tiene por objeto justamente vencer la inercia de lo particular y anunciar sus vínculos con lo misterioso, con lo general o con lo mítico. Esto requiere voluntad de expresión, cuyo culmen es la metáfora. La trama figural la concebimos aquí como participada por metáforas analógicas y metáforas monistas y la metáfora monista, concretamente, la explicaremos como un “momento vertical”, de contacto fulminante entre deseo humano y causalidad cósmica. Este “momento vertical”, de esencia metafórica, tanto por su dispositivo formal como por el carácter enigmático del referente, funciona en muchos filmes de los ciclos como el catalizador del relato, al igual que la metáfora funciona como el catalizador del poema.

El cuarto y último capítulo acogerá un intento de “visualizar” el universo semántico de las series en un cuadro o un esquema comprensible. Uno de los aspectos en los que Rohmer se muestra más baziniano es en la adopción del dogma de la ambigüedad o indeterminación de lo real. Puede resultar de gran interés verificar en qué medida Rohmer ha conseguido compatibilizar este principio con la construcción del mundo del sentido de las series a partir de las dualidades clásicas, cultura y naturaleza, ley y deseo, razón e instinto, cálculo y azar, o sea, a partir de una polarización fuerte de las alternativas a las que se enfrentan los héroes y las heroínas de los ciclos. También si ha conseguido simultanear tal principio con la cristalización de enseñanzas o mensajes puntuales. El “cuadro semiótico” quizá nos depare una visión “reductora” de los contenidos semánticos del relato rohmeriano, pero abrigamos la esperanza de que al menos nos ayudará a fijar con precisión las categorías sobre las que se cimenta el sentido profundo del mismo.

Rohmer como cineasta de la totalidad y Rohmer como director-autor, son las hipótesis generales que defenderemos en la conclusión de este trabajo de investigación.

CAPÍTULO 1

EL MARCO TEÓRICO Y SUS CONCEPTOS

1.1. INTRODUCCIÓN

Las fechas de 1948 y 1963 señalan el intervalo de tiempo en el que se desarrolla la actividad de Rohmer como crítico cinematográfico. Tales fechas las hemos asumido también como delimitadoras del tramo de la historia del cine (de los filmes y de los documentos explicativos que éstos generan) en el que debemos bucear, con el objeto, ya apuntado en la presentación, de cubrir un expediente que nos parece imprescindible: el de revisar y reavivar el fondo de discusión teórica en el que toma cuerpo el pensamiento estético de nuestro autor. El breve semblante biográfico que sigue a continuación nos ayudará igualmente a perfilar el marco temporal al que han de remitirse los primeros pasos de este estudio.

Tal y como afirman Carlos H. Heredero y Antonio Santamaría en su libro sobre el cineasta (y, en general, todos aquellos investigadores que se han ocupado ampliamente de la figura de Eric Rohmer), nos hallamos ante un hombre del que se conocen muy pocos datos acerca de su trayectoria más temprana y personal (Heredero y Santamaría, 1991, pág. 15). Jean-Marie Maurice Schérer, su nombre de pila (no utiliza las siglas ER hasta 1950, en las páginas de *La Gazette du Cinéma*), nace el 21 de marzo de 1920, en Tulle, una pequeña ciudad de la provincia de Corrèze. Tan locuaz y expansivo en todo lo que atañe a cuestiones cinematográficas como huraño en lo que respecta a su vida privada, el siguiente dato a resaltar es que en 1946 publica su primera y única novela, *Elizabeth*. Todo parece indicar, sin embargo, que en el plazo de dos años el cine ocupa ya el foco de sus intereses. En efecto, en 1948, y, según todas las fuentes, Rohmer es un individuo hiperactivo que se gana la vida como profesor de literatura, que frecuenta las sesiones vespertinas de la cinemateca, que dirige charlas en los cineclubes universitarios y que ha comenzado a forjar vínculos con la prensa cinematográfica especializada. De lo que no hay duda es de que en el primer artículo que le publica una revista de cierto peso en la época, *La Revue du cinéma*, el futuro autor de los ciclos seriados da muestras de dominar los principios teóricos del medio y de hallarse en posesión además de una idea medular, pues define el cine como un arte de la vista, como un arte, fundamentalmente, de la construcción espacial (“Le cinéma, art de l’espace”, *La Revue du cinéma*, núm. 14, junio 1948).

Ese mismo año, 1948, patrocina e impulsa, junto a Jacques Rivette y Jean-Luc Godard, a quienes ha conocido en la cinemateca, el cine-club del “Quartier Latin”, cuya política de programación le otorga cierta preferencia al cine americano. Se trata de unas simpatías, por la cinematografía yanqui, que los citados Rohmer, Rivette y Godard comparten con otro cine-club, “Objectif 49”, éste auspiciado por André Bazin, Doniol-Valcroze y Alexandre Astruc, núcleo al que debemos asociar también los nombres de Pierre Kast y François Truffaut. Un año más tarde, 1949, tiene lugar en Biarritz, con motivo del “Festival du Film Maudit”, el primer contacto masivo entre el grupo de críticos y jóvenes cinéfilos arracimados en torno a los cineclubes del Barrio Latino y los integrantes de “Objectif 49”, organizadores del festival y, por otro lado, críticos mucho más experimentados (con excepción de Truffaut) y colaboradores habituales de la citada *La Revue du cinéma* y de *L'Écran français*, las dos revistas más prestigiosas en lo relativo a temas cinematográficos por esas fechas. Ambas desaparecen a finales de 1949, una de las razones que empujan a Rohmer y sus amigos a convertir el boletín informativo del cine-club del “Quartier Latin” en revista mensual. De vida efímera (cinco números, los correspondientes a los meses de mayo a noviembre de 1950), será *Cahiers du Cinéma*, fundada en abril de 1951 por Bazin y Doniol-Valcroze, la publicación que llene el hueco de las anteriores, así como la plataforma que reúna a las dos generaciones de críticos. En el tercer número de *Cahiers* aparece la primera colaboración de Rohmer (“Vanité que la peinture”, núm. 3, junio 1951), y en números posteriores se incorporarán paulatinamente las firmas de Rivette, Godard, Chabrol y Truffaut. En 1958, a la muerte de Bazin, Rohmer se hará cargo de la jefatura de redacción, puesto en el que será relevado por Jacques Rivette en el verano de 1963, debido a discrepancias en la línea ideológica y teórica de la revista.

Con posterioridad a 1963 Rohmer ha seguido reflexionando sobre la naturaleza del cine, como lo prueba su tesis doctoral sobre el *Fausto* de Murnau, sus documentales para la televisión sobre Dreyer o Louis Lumière, o los juicios y opiniones acerca de sus propios filmes vertidos en innumerables revistas, formas de teorizar que merecen ser consideradas la continuación por otros medios, el ensayo en soporte audiovisual y la palabra oral, de sus artículos de los años cincuenta. Coincidiendo con su etapa como crítico profesional, Rohmer realiza siete cortometrajes (el primero, *Journal d'un scélérat*, en 1950), debuta en el largo en 1959, con *Le signe du Lion* y filma en 1962 y 1963 *La boulangère de Monceau* y *La carrière de Suzanne*, las dos primeras piezas (mediometrajes) de los “cuentos morales”; pero hasta 1967 no estrena *La coleccionista* (*La Collectionneuse*, 1966), primera película, cuarta de la serie (tercera por orden de rodaje), con la que obtiene éxito comercial y de crítica.

Tras estas notas orientativas sobre la trayectoria de Rohmer hasta lo que podríamos denominar el segundo y definitivo arranque de su carrera como director, volvamos la vista al periodo que hemos decidido destacar, 1948-1963, y centrémonos en los acontecimientos cinematográficos que se producen durante el mismo. Se trata indudablemente de acontecimientos de primera magnitud, pues nos vemos obligados a mencionar el neorrealismo italiano, la consagración de directores que han comenzado su carrera en la etapa de entreguerras (Lang, Hitchcock, Renoir, Wyler), la aparición de obras que preludian el movimiento nuevaolista, la eclosión misma de este movimiento. Entre 1948, año de *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, De Sica), y 1963, año en que se estrena *El*

soldadito (*Le petit soldat*, Godard, rodada en 1960, pero cuyo pase por las pantallas, debido a la censura política, se demora hasta 1963), se extienden quince años de la historia del cine de los más agitados y significativos, al menos si nos atenemos a los vuelcos de vértigo que sufre el lenguaje cinematográfico. *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Rossellini, 1954), representa la superación del neorrealismo al llevar Rossellini a su máxima estilización los principios formales del movimiento, pero *Hiroshima, mon amour* (Resnais, 1958) y, con más razón, *Le petit soldat*, comparten una estética de ruptura total no sólo con el realismo cinematográfico, sino también con el modelo clásico de relato. Estos filmes, por decirlo en breve, inauguran un nuevo contrato entre el cine y la realidad, entre el cine y la representación del mundo o de un mundo, basado en la sustitución de los mecanismos tradicionales de la narración por las formas más flexibles y dialécticas de la memoria o del ejercicio poético.

Ya veremos en qué medida Rohmer se sitúa, en la teoría y en la práctica, a contracorriente de esta tendencia rupturista. El caso es que en poco más de diez años el cine culmina una revolución que a la literatura le ha llevado siglos (el paso consciente del relato al metarrelato, o del relato que pretende pasar por “historia”, al relato que acentúa sus rasgos de “discurso”, por remitirnos a la terminología de Benveniste). Ahora bien y, dirigiendo la mirada a otro aspecto de la etapa que hemos puesto entre paréntesis: casi en completa contemporaneidad con los acontecimientos citados ven la luz una serie de discursos teóricos que se colocan a la altura, en calidad y valor histórico, de la realidad fílmica que tratan de explicar o interpretar. En primer lugar, el neorrealismo italiano va seguido de una riada de ensayos que lo diseccionan y analizan con agudeza, pero ante todo inspira la teoría realista mejor orquestada epistemológicamente de cuantas se han emitido sobre el cine, la de André Bazin; en segundo lugar, la vitalidad del cine americano y la personalidad y genialidad de algunos directores concretos, Welles, Hitchcock, Hawks, impulsan la formulación de la “politique des auteurs”, cuyos presupuestos estéticos refutan implícitamente el credo baziniano del realismo, al cual la doctrina autorista llega a desbancar y sustituir como teoría dominante a mediados de los cincuenta; también el fenómeno de las adaptaciones literarias proporciona la excusa para un puñado de artículos que marcan cotas de oportunidad y clarividencia en lo relativo a la función de la palabra y los diálogos en el cine; por último, los filmes de Resnais y Godard suscitan reflexiones y debates trufados de una jerga y unos conceptos que anuncian la próxima incursión de los deconstruccionistas del realismo, los Metz, los Bergala, los Baudry y Oudart, o sea, el inmediato predominio, también en el ámbito de los estudios fílmicos, de modelos de análisis extrapolados de disciplinas como el estructuralismo, la lingüística o el psicoanálisis.

Como ya dejamos claro en la presentación, no es posible separar la praxis cinematográfica rohmeriana del esfuerzo teorizador que la precede. Tampoco es posible, por otra parte, separar tal esfuerzo del marco más general en el que necesariamente se inscribe. En el presente capítulo abordaremos ese marco más general. Debemos precisar, no obstante, que no estamos interesados en un análisis exhaustivo de todos los modelos de explicación, enfoques interpretativos o líneas de debate aislables en ese marco. Más que la exhaustividad nos importa profundizar en las áreas troncales de controversia, y de estas áreas extraer los cuadros conceptuales y las categorías a las cuales se hallan

específicamente conectadas las ideas estéticas de Rohmer. Tales áreas ya han sido aludidas en el párrafo anterior. Las enumeramos y comentamos someramente, para mayor claridad:

1) La vinculada a las relaciones de las imágenes con lo real. El debate se remonta a la prehistoria del cine, pero es en la inmediata posguerra, a raíz de los filmes italianos, cuando se formulan las teorías más sólidas. Para estas teorías la función de registro de la cámara y la realidad que captura deben primar sobre el montaje y las estructuras dramáticas.

2) La nucleada en torno a las relaciones del cine con el artífice o el creador de la película. La obra fílmica como emanación de una subjetividad individual era la teoría que había prevalecido en la década de los veinte y los treinta y contra la que diseña Bazin su versión del realismo cinematográfico. Sin embargo, Alexandre Astruc y luego los “jóvenes redactores” de *Cahiers* van a imponer una praxis interpretativa, una visión del cine, centrada en los poderes expresivos de la puesta en escena y en la capacidad heurística de la cámara, lo que en el fondo significa una nueva reivindicación de lo subjetivo, de la supremacía del autor y su mundo personal sobre cualquier otra aproximación analítica.

3) La relacionada con la articulación del componente verbal y el visual. Ya en 1928 Eisenstein había alertado contra la simple subordinación de un elemento al otro y proponía la solución contrapuntística. En la década de los cuarenta y, a propósito de algunas adaptaciones literarias novedosas en cuanto al tratamiento del texto hablado, la idea promovida no va a ser la del contrapunto, sino la de la potenciación de la palabra y la banda sonora a partir de sus valores intrínsecos y de sus posibilidades de imbricación en estructuras de significación más complejas que la implicada por el contrapunto. La revolución del relato cinematográfico por parte de Resnais y Godard tiene mucho que ver con las nuevas modalidades de acoplamiento de palabra e imagen que cobijan sus películas.

Una última cuestión sobre la organización y enfoque de este capítulo: André Bazin es el estudioso que brinda la teoría más valiosa y perdurable sobre el realismo cinematográfico, la “hipótesis más sólida”, como afirma Francesco Casetti (Casetti, 1994, pág. 31); Bazin también interviene de manera directa (y harto sagaz) en la querrela desatada en la revista *Cahiers* en torno a la noción de “autor”; en último término, es también el analista que, a través de sus ensayos sobre el cine de Bresson y Marcel Pagnol, o sobre las relaciones entre el cine y el teatro, o entre el cine y la novela, aporta los juicios más hondos y certeros en lo tocante a la polémica sobre la “legitimidad” del “cine hablado” o “dialogado”. Bazin se convertirá, por consiguiente, en nuestro principal referente en los apartados que siguen a continuación.

Pero de manera más general pensamos que no es posible entender las poéticas individuales de los futuros componentes de la “Nouvelle Vague”, y particularmente la de Eric Rohmer, sin una mirada amplia a las ideas bazinianas de más calado. Si Truffaut, Godard o Rivette, llevan a cabo una interpretación libre de esas ideas, Rohmer en cambio se adhiere a ellas con el máximo convencimiento intelectual, las explora, las hace suyas, construye, valga el símil, su edificio teórico con las claves constructoras del maestro, que acabará convirtiendo, al pasar a la práctica, en rigurosos principios activos. Con todo, no

creo que debemos tomar al pie de la letra la conocida opinión del propio Rohmer: “Nosotros no hemos dicho gran cosa sobre la teoría del cine, no hemos hecho más que desarrollar las teorías de Bazin” (*Cahiers*, núm. 172, noviembre 1965). La estética que subyace a *Le signe du Lion* es la estética que se corresponde directamente con las ideas bazinianas. Sin embargo, los “cuentos morales” suponen modificaciones drásticas de estilo respecto a su primer largo. Esto quiere decir que si bien Rohmer no prescinde de las claves constructoras bazinianas cuando inicia los ciclos seriados, al menos amalgama esas claves con otras de origen más idiosincrásico. Lo que en definitiva puede tomarse como una prueba de que sus ideas estéticas no carecen de rasgos propios. Estas ideas las exploraremos en el segundo capítulo. En éste, de acuerdo con nuestro plan, abordaremos las de Bazin, que son las que pueden arrojar más luz sobre las áreas troncales que hemos delimitado.

1.2. EL REALISMO CINEMATOGRAFICO SEGÚN BAZIN

Hemos afirmado que las hipótesis mejor argumentadas sobre el realismo cinematográfico se fraguan en la posguerra, pero que el debate sobre el cine como arte de lo real es anterior. Las disquisiciones sobre las posibilidades de un registro objetivo del mundo por la cámara filmadora son numerosas antes de 1945. También las tentativas, en el terreno de la práctica, fueron muchas y serias. Jesús García Jiménez señala entre las más importantes de estas tentativas la de Dziga Vertov, la de Robert J. Flaherty y la de la escuela británica del documental, pero “Vertov entiende que la verdad y objetividad, que no pueden afincarse en el guión literario de la fábula burguesa, han de buscarse en el montaje, en cuanto organización del material vivido”, Flaherty lleva a cabo una representación escénica pactada con los personajes que filma, lo que consigue no es “una espontaneidad originaria, sino sometida a un segundo grado de espontaneidad artificiosa”, mientras que Grierson basaba su “respeto a la realidad” en un previo y “minucioso trabajo de documentación y en el análisis y organización posterior del material recogido” (García Jiménez, 1995, pág. 51). “¿Podría llamarse a esto en modo alguno registro impersonal?”, se pregunta García Jiménez respecto a la estrategia vertoviana, pregunta que nos parece no menos pertinente en lo relativo a las prácticas de Flaherty y John Grierson.

En cuanto a los manifiestos y escritos teóricos a favor de una narración neutra emitidos o redactados también con anterioridad a 1945, los informes de Vertov sobre el “cine-ojo” y el “cine-verdad”, artículos diversos de Flaherty y Grierson publicados en periódicos y revistas especializadas, los comentarios de Jean Vigo a su primer filme, *À propos de Nice* (1929), que suelen citarse como los textos canónicos del corpus de teorías “protorealistas” (ver AA.VV., 1998, págs. 126 a 155), sostiene Dudley Andrew que en general se trata de escritos o proclamaciones animados en su propósito último por un afán pedagógico o social, “carentes de la lógica rigurosa o argumentación incisiva que cualifica una teoría cinematográfica mínimamente desarrollada o elaborada” (Andrew, 1978/a/, pág. 104). Precisamente Andrew, en el mismo libro al que pertenece esta afirmación, el ya clásico *Las principales teorías cinematográficas*, distingue una tradición “formalista” y una

“realista”, correspondiéndole a la primera una hegemonía total en el periodo que va de 1915 a 1935, y adquiriendo preponderancia la otra al término de la Segunda Guerra Mundial (*ibíd.*, pág. 25).

Pero lo que surge en la posguerra, a modo de síntesis de los encendidos debates provocados por el neorrealismo italiano, no es, claro está, una suerte de teoría realista homogénea, sino varios discursos, que si coinciden en postular la estética realista como la más consecuente con las propiedades nativas de la cámara cinematográfica o las cualidades específicas del medio, disienten en otros puntos o bien no todos fundamentan con el mismo rigor esas propiedades y cualidades. De entre tales discursos Francesco Casetti destaca como los más sobresalientes los de Cesare Zavattini, Guido Aristarco, Sigfried Krakauer y André Bazin (Casetti, 1994, págs. 31 a 54). Casetti define las posiciones de Zavattini como netamente decantadas por un acercamiento del cine a la vida, por la anulación de las barreras entre ambos fenómenos, y emplea el marbete de “realismo empírico” para calificar sus propuestas; caracteriza el discurso de Guido Aristarco como un discurso que celebra la capacidad del cine para registrar lo inmediato, capacidad que no le dispensa de la búsqueda de la ejemplaridad y la generalidad, como a la gran literatura, y otorga a sus planteamientos las etiquetas de “realismo crítico” y “gran realismo”; Casetti designa el contexto de afirmaciones de Krakauer como “realismo funcional”, por resaltar principalmente los poderes de la cámara para una reproducción fiel del mundo físico, su valor como instrumento de exploración de ese mundo, mientras que reserva el nombre de “realismo existencial” o “realismo ontológico” para el modelo explicativo de André Bazin, el cual parte, como Krakauer, de la “base fotográfica” del cine, pero señalando y recalcando el vínculo íntimo de lo representado en la pantalla con la realidad, en lugar de la simple cuestión del parecido exterior. En suma, de los cuatro discursos, el de Bazin es el que brinda el razonamiento más original y convincente acerca de la naturaleza última de las imágenes cinematográficas, naturaleza en la cual hundirían sus raíces la fuerza presentativa de esas imágenes, su carga existencial y su dosis de credibilidad.

Bazin, efectivamente, al invocar el nexo causal entre los existentes reales y la imagen fotoquímica, es el primero en sustentar una concepción del realismo cinematográfico no en bellas especulaciones mentales o en endeble pruebas empíricas, sino en datos irrefutables, en un “véritable axiome”, como lo denomina Rohmer (Rohmer, 1989, pág. 133). Este inobjetable axioma supone además un giro radical en la forma de aproximación teórica global al fenómeno cinematográfico, una “revolución copernicana”, por emplear de nuevo una expresión de Rohmer (*ibíd.*, pág. 137). Si hasta 1935 han predominado los modelos “formalistas” o “creacionistas” de explicación, como nos recuerda Andrew, o bien aquellos que resaltan el parentesco de las imágenes fílmicas con los objetos estéticos de las artes imitativas, la pintura, el teatro, la novela, a partir de Bazin, y hasta la llegada de los modelos influidos por la lingüística y la semiótica, se pone el énfasis en el carácter objetivo del registro y en la ligazón de las imágenes con la realidad. Ni plasmación subjetiva del mundo mental del artífice ni mero calco de las apariencias externas. Las imágenes fotográficas (y las cinematográficas) reciben la vida química sobre el celuloide en virtud de un haz luminoso impresor, insoslayable cordón umbilical que las une al mundo. Este es el hecho fundamental para Bazin (y no el realismo icónico o unas posibles raíces oníricas del cine).

No obstante consideramos de gran importancia aclarar con la mayor premura que Bazin no juzga el “realismo del parecido” como un atributo menor o despreciable de las imágenes cinematográficas. Y yo diría que tampoco como un asunto secundario. El artículo que abre *¿Qué es el cine?*, el libro recopilatorio de los artículos más relevantes de Bazin, es “Ontología de la imagen fotográfica”, pero el que le sigue (nos referimos a la edición española de Rialp de 1975 -segunda edición: 1990-, a su vez una antología de la versión original, en cuatro volúmenes, publicada por Ed. du Cerf en 1962) lleva por título “El mito del cine total”, en el cual el crítico francés opta por glosar el impulso que mueve al cine, antes incluso de su invención material, hacia una duplicación perfecta de la naturaleza.

La imaginación de los precursores identifica la idea cinematográfica con una representación integral y total de la realidad; están interesados en la restitución de una ilusión perfecta del mundo exterior, mediante el sonido, el color y el relieve. (Bazin, 1990, pág.36)

El realismo ontológico nace en simultaneidad con el invento mecánico, es inherente a él; el realismo integral se perfila en el horizonte como una meta prefijada, como un destino anunciado. Los textos de Bazin, no hay duda, despiden cierto tufo determinista. El estilo realista no constituye para él un estilo entre otros, sino el que más se conforma a las propiedades intrínsecas de la cámara, a las especificidades del medio. Sin embargo, la meta prefijada, no evita que deba ser, al mismo tiempo, conquistada. El realismo ontológico es nativo y primordial. Definirlo con precisión nos ayudará a delimitar las ideas estéticas de Rohmer y a comprender la poética de la indicialidad que subyace a la trama documental de sus películas; el realismo integral, por otra parte, se presenta como la cumbre a la que el cine se acerca realizando avances parciales, los jalones de la evolución del lenguaje cinematográfico (siempre desde una perspectiva baziniana). A estos jalones Bazin les otorga diversas etiquetas, realismo perceptivo, dramático, psicológico, fenomenológico. También nos interesa analizar estos “realismos”, etapas del cine, como decimos, en su paulatino progreso hacia una completa sustitución analógica del mundo, hacia “una representación íntegra y total de la realidad”, objetivo al que no es ajeno el ambicioso plan de Rohmer, tal y como intentaremos demostrar más adelante.

1.2.1. El realismo ontológico

Qu'est-ce que le Cinéma? responde originariamente a un proyecto editorial del propio Bazin dirigido a reunir en formato de libro sus numerosos y dispersos escritos cinematográficos, los primeros de los cuales se remontan a 1944, cuando comenzó a publicar regularmente en *Le Parisien Libéré*, en *L'Écran Français* y en *Esprit*. El artículo-ensayo que abre el primer volumen recopilatorio (y el de la antología de la edición en español, según hemos apuntado) lleva por título, acabamos de indicar también, “Ontología de la imagen fotográfica”. Bazin fallece en agosto de 1958, antes de la aparición del primer volumen en las librerías, pero al propio Bazin le correspondió la selección y organización de los artículos que figuran en el mismo, encabezados, presididos, como si el crítico francés

no hubiese vacilado acerca de la jerarquía de sus ideas y hallazgos, por el susodicho artículo-ensayo. En el número especial que le dedicó *Cahiers* a su fundador, en enero de 1959, destaca Rohmer el “carácter científico” de las tesis bazinianas, insiste en que estas tesis introducen los estudios fílmicos en una “dimensión metafísica” o “fenomenológica”, y añade:

Se trata del nacimiento de verdaderos “seres” críticos, similares a las figuras o a los teoremas de las matemáticas. ¿Cuántas categorías, gracias a él, se han abierto a nuestra curiosidad, a empezar por la de ontología, absolutamente ignorada por los teóricos antes de 1940? (*Cahiers*, núm. 91, enero 1959 y Rohmer, 1989, pág. 134).

Si no ignoradas (Peirce se había adelantado casi medio siglo en lo relativo al nexo causal entre agente impresor e imagen fotográfica), Bazin es con toda seguridad, según se ha sugerido también más atrás, el primero en oponer a las explicaciones formalistas y a los detractores del cine como arte de imitación, una argumentación de peso, con valor de axioma o demostración geométrica, una vez más en palabras de Rohmer (*ibíd.*, pág.133). Pero pasemos a analizar, sin más preámbulos, ese artículo-matriz en el que se sustentan todos los posteriores razonamientos de Bazin sobre el realismo cinematográfico. Bazin concibe el postulado central de su famoso artículo al hilo de las reflexiones malrauxianas sobre la evolución del arte de la pintura, e incluso cita las líneas que resumen esas reflexiones: “El cine es el aspecto más desarrollado del realismo plástico, que comenzó con el Renacimiento y encontró su expresión límite en la pintura barroca” (Bazin, 1990, pág. 24); en principio, Bazin no duda en declararse en sintonía con las ideas de su admirado contemporáneo; la fotografía, admite conciliador, satisface por entero nuestro deseo ancestral de semejanza, libera la pintura del “complejo de la momia”, de su obsesión por el parecido, pero, viene finalmente a subrayar Bazin, rompiendo ya con la línea de pensamiento malrauxiano, la cámara, a diferencia de la pintura, consigue este parecido mecánicamente, automáticamente. “Por primera vez”, escribe, “entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto” (*ibíd.*, pág. 28). De esta manera, o sea, en virtud de la neutralidad de la cámara, de su “esencial objetividad”, que en lo que toca al cine abarca también la dimensión temporal, pues “se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica” (*ibíd.*, pág. 29), “la imagen procede siempre por su génesis de la ontología del modelo” (*ibíd.*, pág. 28).

Para Bazin, en resumen, es esta esencial objetividad, con su origen, paradójicamente, en los parámetros físicos y técnicos del registro, la que funda la naturaleza última de la imagen fotográfica, su estatuto epistemológico. Por esta objetividad, por el tipo de realismo que proporciona, en definitiva, por la identidad ontológica entre modelo y retrato, el espectador creará hallarse no ante un calco del objeto, sino ante el objeto mismo. “Nos vemos obligados”, señala, “a creer en la existencia del objeto, representado, hecho presente en el tiempo y en el espacio” (*ibíd.*, pág. 28). La fotografía, enlaza, por consiguiente, nos dice Bazin, con el arte primitivo, con la mentalidad mágica de nuestros ancestros, cuando el oso de arcilla asaetado en el ritual que precedía a la caza y el oso real, no conformaban entidades radicalmente separadas. Tal y como deseaban los surrealistas:

La distinción lógica entre la imagen y lo real tiende a desaparecer. Toda imagen debe ser sentida como objeto y todo objeto como imagen. (*Ibíd.*, pág. 30)

En su artículo Bazin pone claramente de relieve que la polaridad realidad-representación resulta insuficiente para designar la especificidad de la imagen fotográfica. Una pintura realista representa el mundo sin sustituirlo plenamente y requiere siempre de un ejecutante, de un artífice; en cambio en las imágenes fotográficas es el propio mundo el que estampa su faz luminosa sobre la superficie emulsiva de la película; el resultado no es una representación, una “imago”, sino una marca, un modelado, un souvenir, “una huella del objeto por medio de la luz” (*ibíd.*, pág. 27). “El cuadro encierra un microcosmos sustancial y esencialmente diferente. La existencia del objeto fotográfico participa por lo contrario de la existencia del modelo como una huella digital” (*ibíd.*, pág. 29). En consecuencia, el dualismo que comporta el eje realidad-representación, si apto para definir el estatuto de otras artes, no lo es para el de la imagen fotográfica (o cinematográfica). Concretemos los puntos fuertes del “ontologismo” baziniano:

1. El realismo ontológico consiste en la posesión por parte de la imagen de las propiedades del objeto otras que las apariencias externas (pero también las apariencias externas), lo cual implica una transferencia de la realidad esencial de ese objeto al cliché fotográfico. Obtenemos así un “verdadero realismo”, en lugar de un “pseudorealismo”.

2. La posesión auténtica de esas propiedades se halla garantizada por las condiciones físicas y técnicas de la toma fotográfica, a saber:

a) por la copresencia o contigüidad del objeto y el aparato de registro. En este marco juega un papel decisivo el nexo causal entre impregnante e imagen fotográfica, resultado del cual es el carácter indicial o de huella de la imagen.

b) por el automatismo de la cámara, que aleja toda sospecha de interferencia humana durante la exposición, que sella, en definitiva, la objetividad de lo captado.

3. En último término, el potencial de credibilidad de la imagen fotográfica se produce dentro de una psicología especial de la recepción. En este nuevo marco psicológico, que incluye tanto un saber por parte del espectador sobre la génesis automática de las imágenes como las condiciones de recepción de las mismas en las salas de cine, el espectador tiende a la identificación entre imagen y modelo (tesis identitaria).

4. De los puntos anteriores se deduce el siguiente: la dicotomía realidad/representación, entendida de forma radical, no captura adecuadamente la esencia de los fenómenos fotográfico y fílmico.

No es este el lugar para desplegar una réplica sistemática a las tesis bazinianas enumeradas. Sus aspectos más idealistas han sido atacados desde diversos ángulos y disciplinas. La imagen fílmica es un producto tan mediado como cualquier signo convencional, vienen a proclamar, en síntesis, todos los discursos críticos con el ontologismo o el iconismo. Para Umberto Eco, “los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado, sino que reproducen algunas condiciones de la

percepción común” (Eco, 1994, pág. 192); incluso las presuntas propiedades “ontológicas” necesitan de un largo enraizamiento en una cultura para que puedan ser atribuidas sin más a un objeto (Eco, 1995, pág. 307). Otros estudiosos de la imagen han puesto el acento (Bourdieu, Damisch, Gauthier y un largo etcétera, en el que cabe integrar a Gombrich) en el carácter convencional del sistema óptico de la cámara, construido no para obtener una reproducción fiel de la realidad, sino una visión de la misma ya modalizada (según las leyes de la perspectiva, por ejemplo). En cuanto a la fusión entre imagen y objeto, Metz ya dejaba claro en *El significante imaginario* que se trataba de una simple confusión entre imagen mental y percepción verdadera en el marco de la situación onírica a la que voluntariamente se desliza el espectador en las salas de cine (Metz, 1979, pág. 102). Por tanto y, según esto, ni las propiedades ontológicas ni las estructuras perceptuales “son” las del objeto. La neutralidad de la cámara carece de base científica. La dicotomía entre realidad y representación sigue siendo pertinente para las imágenes fotográficas o cinematográficas.

Ahora bien, no podemos pasar por alto que otros importantes investigadores se han mostrado receptivos a lo que podríamos llamar el lado más sólidamente empírico de los presupuestos bazinianos. “Para Bazin”, comenta Philippe Dubois, “la foto es primero index y luego icono” (Dubois, 1994, pág. 31). Es decir, aunque muy probablemente el crítico francés desconocía la tripartición peirciana del signo en icono, índice y símbolo, no hay duda de que bajo las bellas metáforas que le sugiere el vínculo causal entre el impregnante y el cliché fotográfico, “rastros luminosos”, “souvenir telúrico”, “velo de la Verónica”, “rúbrica de la vida”, entre otras, subyace lo que luego se ha denominado realismo indicial. Importantes investigadores, decimos, se han mostrado proclives a reconocer y valorar este vínculo causal, en suma, la especificidad indicial de la imagen fotográfica. Citaremos a los menos sospechosos de una coincidencia total con las posiciones realistas bazinianas.

Edgar Morin, en *El cine o el hombre imaginario*, establece un doble anclaje del conglomerado de luces y sombras de la pantalla, en lo imaginario y en lo real, y afirma que “la fotografía salva y mantiene la objetividad primaria del cinematógrafo” (Morin, 1972, pág. 157). Noël Carrol, el prestigioso crítico y ensayista americano, en *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, clasifica la teoría realista baziniana como “teoría identitaria”, y rebate que el objeto pueda transferirle a la imagen otra cosa que moldes de luz (“patterns of light”) y las categorías pertinentes de semejanza (tamaño, proporción, etc.), pero denomina esos moldes de luz “imprints”, “huellas”, o sea, admite la naturaleza indicial de la fotografía (Carrol, 1988, págs. 35 y 38). También Jean-Marie Schaeffer, en *La imagen precaria*, caracteriza el signo fotográfico como “indicio icónico” o “icono indicial” y califica a éste, siguiendo a Peirce, como “signo de existencia”, signo que remite a existentes reales o que induce a una operación de referencia (Schaeffer, 1990, págs. 38 y 39). Pero quizá ha sido Roland Barthes, el Barthes de su última etapa, el de *La cámara lúcida*, quien se ha expresado de manera más taxativa en lo relativo a la dimensión referencial de la imagen fotográfica. Barthes afirma que el principio constitutivo de la fotografía radica en la contigüidad del objeto y el aparato de registro, en el referente como entidad físicamente presente durante la exposición.

Llamo “referente fotográfico” no a la cosa *facultativamente* real a la que remite una imagen o signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. (Barthes, 1997/a/, págs. 135-36)

Barthes llega a rozar también la temeraria idea baziniana de la indiferenciación entre imagen y objeto al escribir que la foto “lleva el referente consigo” o que “están pegados el uno al otro” (*ibíd.*, pág. 33). Esta epifanía de la Referencia, esta idea de presencia del referente en la foto, de fusión de la imagen y la cosa fotografiada, es el pretexto que se ha utilizado para endosarle a Bazin, sin más prevenciones, una metafísica de tintes retrógrados. Bazin, desde luego, sostiene que la transferencia de realidad del modelo a la foto no se limita a moldes de luz o a las categorías pertinentes de semejanza; incluye propiedades ontológicas del objeto, según se ha dicho, o sea, el ser como tal, su esencia. Sin embargo, conviene matizar que, salvo alguna salida de tono, en general Bazin se mantiene fiel, en su concepción del ser o de los entes, al aparato categorial del existencialismo y la fenomenología, las filosofías que le inspiran sus mejores textos sobre el neorrealismo italiano. Consecuentemente, las propiedades ontológicas debemos entenderlas en términos de un espacio y un tiempo existenciaris y de humanas verdades interiores reveladas por la cámara, de datos originarios del objeto, materiales e inmateriales, “presentes” de manera manifiesta o latente en la pantalla, no de un “en sí” ligado a una metafísica antediluviana, valga la expresión.

Rohmer se va a mostrar en conformidad con el axioma de la objetividad fotográfica. Pondrá especial énfasis, por ejemplo, en la belleza como una propiedad del mundo y no como puesta o elaborada por la cámara o el artífice. Rohmer “cree” en la “base fotográfica” del cine, y esta creencia tiene repercusiones directas en su estética. Repercusiones de primer orden, cabe adelantar, pues nos veremos obligados a caracterizar tal estética, perfectamente perfilada en sus escritos teóricos, como una estética de la representación ontológica y de la tematización de la naturaleza indicial de la imagen fílmica.

1.2.2. Hacia el realismo integral: el realismo perceptivo

Acabamos de exponer cómo en su artículo, “Ontología de la imagen fotográfica”, Bazin establece que el hecho fundamental que distingue el cine de la pintura es la génesis automática de la imagen y no la perfección de la imitación. En otro lugar afirma que “el cine no puede nunca evadir su esencia” (Bazin, 1975, pág. 92). Es decir, la relación causal entre foto y cosa fotografiada (especificidad indicial, que no comporta el parecido, debemos subrayarlo) y la impresión automática (supuesta objetividad de la cámara, que sólo garantiza la no contaminación de lo representado por la visión y la psicología del artista, con independencia de su perfección analógica), se cumplen en todo proceso de obtención de imágenes fotoquímicas. De esto se infiere que el estilo realista no puede mantener ningún vínculo privilegiado con la “esencia” del cine. Como escribe Noël Carroll, “*El gabinete del doctor Caligari* también lleva a cabo una re-presentación de un decorado

deforme” (*op. cit.* pág. 138). En breve, no parece lógico basar la superioridad jerárquica del estilo realista en las cualidades intrínsecas del cinematógrafo.

Aclarado este punto, habrá que reconocer que Bazin entra en contradicción consigo mismo cuando sostiene que “el realismo objetivo de la cámara determina fatalmente su estética” (Bazin, 1975, pág. 92) o que “de la naturaleza fotográfica del cine resulta fácil concluir su realismo” (Bazin, 1990, pág. 185). En estas frases Bazin distingue entre un realismo objetivo de la cámara, realismo nativo o de partida, y un realismo de carácter más global, realismo de llegada, que innegablemente integra el realismo del parecido. El caso es que establece una relación causa-efecto entre uno y otro. Se diría por tanto que Bazin cae en una doble interpretación del concepto de realismo intrínseco y sus implicaciones. Según una interpretación rigurosa, tal realismo es irreductible (“el cine no puede evadir su esencia”) y consecuentemente patrimonio de cualquier estilo cinematográfico; según una segunda interpretación, el realismo objetivo o intrínseco del aparato de registro le impone al cine una deriva realista, concretamente, hacia el realismo integral. Ya hemos puntualizado que en el ámbito de la génesis de la imagen no se advierte una dependencia mutua entre los parámetros físicos y técnicos generadores de la especificidad del estatuto fotográfico (indicialidad y automatismo del registro) y los que producen el parecido y la iconicidad (calidad del sistema óptico y características de la emulsión, principalmente). En cambio Bazin habla a menudo de la capacidad de la cámara para reproducir la realidad “mecánica” y “exactamente”. De matute introduce el realismo analógico entre las cualidades intrínsecas de la cámara. Así se entiende mejor su afirmación de que el cine se halla fatalmente abocado a una estética realista. Lo que en “Ontología de la imagen fotográfica” aparece como accidental (la perfección de la imitación), frente a lo esencial (vínculo causal y registro mecánico), pasa a ocupar un lugar privilegiado en otros textos.

Si los orígenes de un arte dejan entrever algo de su esencia, resulta admisible considerar el cine mudo y sonoro como etapas de un desarrollo técnico que realiza poco a poco el mito original de los inventores. (Bazin, 1990, págs. 37-38)

Ya sabemos que este mito es el del realismo integral. Todavía cabe aducir, no obstante, que este mito no excluye la reproducción exacta de decorados deformes. Pero en última instancia, se trata, para Bazin, de que el cine debe “fotografiar” (re-presentar) el mundo natural y no un mundo artificial, recreado o distorsionado. No basta, entonces, la garantía que entraña el nexo causal y la imagen como huella; es necesaria la mayor coincidencia posible entre el suceso profílmico y el mundo tal y como lo experimentamos diariamente. Al poseer el espectador nociones sobre las condiciones técnicas de la toma de imágenes (sobre la *techné* del cinematógrafo) y contar además con su propia experiencia personal del espacio, su psicología le exige que el objeto (y su entorno) sean “reales” y no sucedáneos o variaciones deformes de lo archiconocido o familiar.

¿Hay que concluir que el cine está obligado a la representación única, si no de la realidad natural, sí de una realidad verosímil cuya identidad con la naturaleza, tal como la conoce, pueda admitir el espectador? El relativo fracaso estético del expresionismo alemán confirmaría esta hipótesis... (*Ibid.*, pág. 185)

La especificidad indicial envuelve operaciones de referencia, y ésta, por lo general, operaciones de identificación individualizante, donde entra en juego el realismo analógico o el realismo de las apariencias. Es más, ¿cómo negar que las apariencias, lo único que en rigor puede capturar la cámara, constituyen la única vía de acceso a la esencia del objeto o de la cosa fotografiada? “De las apariencias al ser”, repiten aquí y allá Bazin y los redactores más jóvenes de *Cahiers*, los futuros nuevaolistas. Realismo ontológico (realismo verdadero) y realismo de las apariencias (supuesto pseudorealismo) se hallan íntimamente ligados en el cine. No todo se reduce, en definitiva, en el sistema teórico baziniano, al factor indicial; a este requisito se le une el de un suceso profílmico en el que impere lo “natural”, y a éste el de la “transparenciación” de la escena filmada, pues técnica y estilo pueden afectar a la cantidad de detalles objetivos trasvasados a la superficie fotoquímica. Para concretar, y recurriendo a unas líneas del propio Bazin:

Esta utilización del residuo de convenciones dejado por la técnica puede emplearse al servicio del realismo o a sus expensas; puede aumentar o neutralizar la eficacia de los elementos de la realidad capturados por la cámara. Resulta posible clasificar, si no jerarquizar, los estilos cinematográficos en función del nivel de realismo que representan. Llamaremos por consiguiente realista a todo sistema de expresión, a todo procedimiento de relato, que tiende a hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla. (*Ibíd.*, pág. 299)

El realismo integral se presenta como un desafío que el cine no afronta de golpe, sino paulatinamente, realizando conquistas parciales, según se ha dicho. Una de estas conquistas habría sido el realismo perceptivo, la captura de una escena en su unidad espaciotemporal. Por descontado que tal captura sería imposible si el cine, como la fotografía, se limitara a dar caza al tiempo en su instantaneidad. “El cine realiza la extraña paradoja de amoldarse al tiempo del objeto y de conseguir la huella de su duración” (*ibíd.*, pág. 173). Ahora bien, el devenir que la cámara está en condiciones de apresar se halla a fin de cuentas a merced del poderoso recurso sintáctico que es el montaje. Para Bazin, sólo cuando la cámara registra el acontecimiento sin cortes arbitrarios, se aproxima el cine a nuestro modo de percepción natural. Bazin estima que este realismo perceptivo no lo materializa de manera satisfactoria el séptimo arte hasta los años cuarenta, cuando los directores comienzan a renunciar al montaje analítico y se decantan por el plano secuencia como unidad narrativa. Pero vayamos con más precaución, pues, por un lado, *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Welles, 1940), la película que explora por primera vez a fondo las posibilidades expresivas del plano secuencia y la profundidad de campo, no marca una discontinuidad total de estilo y de formas con el cine anterior a 1940, como no lo marca el sonoro respecto al mudo, y por otro (siempre según Bazin), el campo visual total lleva aparejado una serie de repercusiones en el orden no sólo “perceptual”, sino también en el “dramático” y en el “metafísico”.

Todas estas cuestiones las expone Bazin en otro de sus artículos más conocidos, “La evolución del lenguaje cinematográfico” (Bazin, 1990, págs. 81 a 100). Alega Bazin en este texto medular de su corpus teórico, que las dos grandes tendencias estéticas dignas de mención en el ámbito del séptimo arte no vienen determinadas por un cine mudo y un cine parlante, sino por los directores que creen en la “realidad” y los que creen en la “imagen” (*ibíd.*, pág. 82). Al primer grupo pertenecerían Flaherty, Murnau, Stroheim, Renoir y Orson

Welles, es decir, una ristra de directores que trasciende la división del cine en un antes y un después del rubicón del sonoro, y cuyo parentesco descansaría en el interés mostrado por todos ellos en el realismo del espacio dramático y de la duración. Pero ésta no es la tendencia que triunfa hacia 1938. De acuerdo con Bazin, por esas fechas el cine habría alcanzado la cúspide de una de sus etapas, la clásica. Y el montaje analítico habría sido, en su versión más depurada y estilizada, el instrumento providencial para una culminación de esas características. Dada su elasticidad para adaptarse a los desplazamientos del foco dramático, tal tipo de montaje habría resultado el más “natural” para el espectador, quien se habría identificado sin dificultad con los puntos de vista elegidos por el director de la puesta en escena. Conclusión inmediata de Bazin: el realismo que nos brinda el montaje analítico, montaje invisible, es un realismo engañoso. Al fraccionar el acontecimiento, el director introduce una versión particular del mismo, un sentido abstracto, que le llega al público como una imposición, aunque perfectamente enmascarada. Expresado con sus propias palabras: “El sentido no está en la imagen, es la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador” (*ibíd.*, pág. 84).

De las líneas anteriores se puede colegir en dónde radica para Bazin la superioridad del plano secuencia wellesiano sobre el montaje analítico. “La narración de Welles o Wyler no es menos explícita que la de John Ford, pero tiene sobre este último la ventaja de no renunciar a los efectos particulares procedentes de la unidad de la imagen en el tiempo y en el espacio” (*ibíd.*, pág. 94). Estos afectos los encuentra Bazin distribuidos, como hemos insinuado, en varios órdenes o niveles: en el nivel de la estructura de la imagen, más realista, “ya que la profundidad de campo coloca al espectador en una relación con la imagen más próxima a la que tiene con la realidad” (*ibíd.*, pág. 95); en el nivel psicológico, pues la visión en campo total implica “una actitud mental más activa e incluso una contribución más positiva del espectador a la puesta en escena” (*ibíd.*); y, por último, en el nivel moral, en el nivel de la verdad, en tanto que este campo total “reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen” (*ibíd.*).

Más adelante volveremos sobre la cuestión fundamental de la ambigüedad inmanente a lo real que el cine puede, al parecer, restituir a la pantalla. Por el momento concluyamos este apartado diciendo que si para Bazin *Ciudadano Kane* pone en evidencia que el perfil de equilibrio logrado por el cine hacia 1938 era un perfil efímero o precario, Welles y su obra no representan la cima de la evolución del lenguaje cinematográfico. El plano secuencia captura el objeto en su espacialidad y temporalidad verdaderas, pero Welles combina a menudo el montaje abstracto o simbólico con el plano sostenido. En síntesis, si el campo total y la profundidad de campo constituyen una técnica de filmación más realista que la implicada por el montaje analítico, Orson Welles, considerada su estética globalmente, “se aleja de la realidad o, al menos, no se aproxima más a ella que la estética clásica (...) Orson Welles renuncia a las cualidades absolutamente inimitables del documento auténtico” (*ibíd.*, pág. 301).

Habrá que esperar a los filmes italianos de la posguerra para ver al cine volcado sobre lo inmediato y lo actual, acoplándose al continuum de la vida, capturándola en su variopinto discurrir, en su densidad ontológica y de significado. De ahí que hayamos preferido encabezar este apartado con el rótulo de “realismo perceptivo”; este tipo de

realismo alude, básicamente, a la captura de las genuinas estructuras espaciotemporales de la escena, y constituiría el rasgo más auténticamente ligado al plano secuencia, pues el realismo antropológico, arqueológico o moral, como sugiere el propio Bazin en las líneas que acabamos de citar, necesitaría de actitudes y métodos que desbordan la simple concepción de la escena en campo total.

Una última observación: al sugerir la semejanza entre las estructuras espaciotemporales del plano secuencia y las de la percepción ordinaria, Bazin se anticipa a Umberto Eco. Para Bazin, sin embargo, esa semejanza consiste sobre todo en que en ambos casos se produce una aprehensión total del campo de visión. Espacio y tiempo objetivos significan para Bazin el acontecimiento capturado en bloque. Con la particularidad de que la no fragmentación del campo perceptivo en planos, redundando en la no determinación del sentido (la ambigüedad de la que hablaremos más adelante). Con otras palabras, la presentación de una escena en su unidad espaciotemporal equivale para Bazin a un reforzamiento del realismo nativo de la cámara, es sinónimo de objetividad (de cierta renuncia por parte del director a intervenir en el universo del sentido y, consecuentemente, de un mayor grado de libertad interpretativa del espectador). Eco, por lo contrario, pone el énfasis en el origen no automático o natural del parentesco entre las estructuras relacionales de la imagen icónica y las del espacio referencial; tal parentesco estaría producido por códigos de figuración, que tendrían en cuenta la pertinencia entre rasgos formales y unidades de contenido, lo que a su vez haría posible que la estructura perceptiva construida arroje “el mismo significado que el de la experiencia real denotada” (Eco, 1994, pág. 192). Eco, por consiguiente, pone en tela de juicio la “autonomía intelectual” de cualquier receptor de imágenes icónicas.

No vamos a insistir en los ataques dirigidos a los postulados subyacentes a la teoría baziniana del plano secuencia. Nada escapa, en las décadas de los sesenta y setenta, a la metódica y vasta denuncia, por parte de los críticos encuadrados en escuelas o por francotiradores, de ese supuesto apresamiento inocente de la realidad bruta atribuida frecuentemente a la cámara cinematográfica. A los nombres ya citados y bien conocidos de Eco y Metz, habría que añadir los de Baudry, Alain Bergala y otros. Todos certifican el carácter cultural e ideológico de las operaciones de figuración y del revestimiento y extracción de significados. Incluso Eric Rohmer llegará a referirse a la doctrina de Bazin relativa al plano secuencia, como la parte más “contestable” de su sistema teórico (*Cahiers*, núm. 172, noviembre 1965). Pero rompamos una lanza, por boca de Jean Mitry, a favor de Bazin.

Jean Mitry es uno de los más encarnizados detractores de los efectos éticos y estéticos asociados por su colega francés a las técnicas del plano largo y de la profundidad de campo. Afirma rotundo que la planificación en profundidad constituye otra forma de montaje, que es absurdo hablar de condiciones objetivas de recepción o de ambigüedad inmanente a lo real, que en el cine siempre existe elaboración de una realidad segunda, profusamente mediatizada (Mitry, 1978, I, págs. 48 a 50). Sin embargo, el autor de *Estética y psicología del cine* se muestra benevolente con la idea baziniana de que el plano secuencia instaura una relación más intelectual del espectador con la pantalla, distingue entre percepción “observante” y “participante”, reconoce que en el primer caso el

espectador gana cierto margen de objetividad o distanciamiento, y concluye: “El plano secuencia reclama nuestra atención, no nuestra pasión” (*ibíd.*, pág. 46).

El concepto de espectador “observante” puede esgrimirse también como objeción pertinente a la afirmación barthesiana de que el referente cinematográfico “se escurre, no reivindica su realidad” (Barthes, 1997/a/, pág. 156). En el espectador de cine se produce una identificación profunda con la imagen sensoriomotora, imagen presa en su fluir, protensiva, escasa o nulamente complaciente con la mirada atenta o rememorativa, según Barthes. Y se puede añadir que renuente también a facilitar el ejercicio de la identificación referencial o el de la delectación en las propiedades del objeto. Siendo así, ¿podremos hablar más delante de “presentación ontológica” o de tematización de la dimensión indicial de la imagen? Un primer soporte o asidero para nuestras posiciones nos lo puede proporcionar la noción de espectador “observante”, con capacidad, frente al plano secuencia, de cierta soberanía de la mirada, con un margen de libertad para recorrer la pantalla, un rostro humano, un paisaje, cosas y objetos, para sondearlos, explorarlos o increparlos. Otro punto de anclaje lo buscaremos en la idea de Bazin (y de Rohmer) de que el cine es ante todo un arte del espacio, y que el realismo del espacio compensa esa “presencia debilitada de la duración en la pantalla” (Bazin, 1990, pág. 175).

1.2.3. Realismo fenomenológico

Con el realismo perceptivo incorporado a la praxis cinematográfica, el cine se halla más próximo a lo real global que aspira a reproducir. El paso definitivo no podía darse, sin embargo, sin una revolución de los contenidos. Sólo extendiendo la exigencia de autenticidad a los temas y asuntos, y asimismo a la organización de estos en un relato más acorde con el fluir de la vida que con las leyes del arte dramático, podía el cine rentabilizar al máximo sus condiciones innatas para la re-presentación de la realidad, para convertir la pantalla en un “paralelepípedo de realidad continua” (Bazin, 1990, pág. 301). Comentaba Zavattini, en su “Tesis sobre el neorrealismo”:

La característica más interesante del neorrealismo, su novedad esencial, me parece que es haber descubierto que la necesidad de la intriga no respondía sino a una manera inconsciente de enmascarar una derrota humana, y que la imaginación, tal y como suele ejercerse, no hacía sino superponer esquemas muertos a hechos sociales vivos: en sustancia, nos hemos apercebido de que la realidad es extremadamente rica, pero que era necesario saber mirarla (...) De una falta de confianza inconsciente y profunda en la realidad, de una evasión ilusoria y equívoca, se ha pasado a una confianza ilimitada en las cosas, los hechos y los hombres. (*Cahiers*, núm. 33, marzo 1954, reproducción de diversos textos de Zavattini y de su conferencia pronunciada en el Congreso de Parma sobre el Neorrealismo en diciembre de 1953.)

Por su parte, Bazin, consideraba *Umberto D* como una “sucesión de concretos instantes vitales”, y, refiriéndose al propio Zavattini, autor del guión de la película dirigida por De Sica (*Umberto D*, 1951), escribía:

¿He dicho ya que el sueño de Zavattini es hacer un filme con noventa minutos de la vida de un hombre al que no le pasa nada? Incluso eso es para él “neorrealismo” (...) Para De Sica y Zavattini se trata, sin suda, de trazar en el cine la asíntota de la realidad. (Bazin, 1990, págs. 368 y 369)

Una “asíntota” es en geometría una línea recta que progresivamente se acerca a una curva sin alcanzarla nunca (excepto en el infinito). Esto significa que para Bazin el mito del realismo total es eso precisamente, un mito, una utopía, un ideal en perpetua fuga, imposible de materializar. “El cine no puede abarcar la realidad toda entera”, sentencia, en su artículo más extenso sobre el neorrealismo italiano (“El realismo cinematográfico y la escuela italiana de liberación”, *ibíd.*, págs. 285 a 315). En cambio Zavattini se muestra más candoroso y obstinado en este aspecto. “En *Umberto D* el hecho analítico es evidente, pero el marco es todavía el del relato habitual, todavía no estamos en el verdadero realismo”, frases (de su “tesis”) que dejan entrever una incombustible fe en que si la supresión del hiato entre el espectáculo y la vida no se ha producido ya, se producirá en un futuro. Eric Rohmer se pronunciará de manera poco favorable acerca de ese proyecto, que obsesiona a tantos directores de la época, de filmar cien minutos de la vida de una persona o de realizar una película sin “historia”. “Pienso que el cine puede ser moderno y contar una historia” (*Cahiers*, núm. 172, noviembre 1965). Ya veremos que la agresiva “politique des auteurs” será una reacción contra el “cinéma de qualité” francés, pero también contra el realismo rampante, contra el realismo que no llega a verdadero realismo y se queda en “pseudorealismo”. Sin embargo, también veremos que Rohmer es un concienzudo heterodoxo, tanto en relación a ciertas cláusulas de la doctrina de la “politique”, como en lo tocante a puntos muy concretos del posicionamiento teórico baziniano (siempre se mostrará desdeñoso, por ejemplo, hacia la faceta behaviorista o conductista del cine de Rossellini, que Bazin en cambio elogia y valora sin ninguna traba). Pero centrémonos en el neorrealismo italiano, en los conceptos y categorías con los que Bazin intenta explicar esta corriente cinematográfica (pues, a fin de cuentas, todavía desconocemos el rostro de ese aludido realismo verdadero, en el caso de que alguna vez haya sido plasmado en la pantalla, si no de forma total, en su versión más óptima y asequible).

En torno a 1938, “el cineasta ya no es sólo un pintor o un dramaturgo, sino que ha llegado a equipararse con el novelista”, concluye Bazin, en las líneas finales de su artículo “Evolución del lenguaje cinematográfico” (*op. cit.*, pág. 100). En la cúspide de su etapa clásica, efectivamente, el cine despliega unos poderes narrativos más propios de la novela que del teatro. Consolidada la sintaxis, domeñada la técnica del sonido, por fin los directores se atreven a dotar a sus historias de la complejidad formal y la densidad psicológica típicas del relato escrito. O bien se lanzan a adaptar esas mismas obras de ficción que en parte les han servido de modelo, las obras de Stendhal, de Flaubert o de Dostoievski. Con resultados poco halagüeños en lo relativo a un verdadero progreso del cine hacia el realismo, sostiene Bazin, pues si el cine ha ganado soltura formal y fluidez narrativa, no se ha desprendido todavía del “hecho dramático” (*ibíd.*, pág.175), de lo que se halla en el corazón de la dramaturgia clásica, a saber: una historia con un centro ideológico fuerte, una intriga desarrollada según los criterios de verosimilitud y las leyes imperiosas de la eficacia dramática, la clausura narrativa del relato y de su sentido.

Era necesaria una revolución de los contenidos y de la forma de los mismos, como hemos empezado exponiendo. Esta revolución viene propiciada fundamentalmente, según Bazin, por la nueva coyuntura histórica, por las estructuras económicas y las pautas sociales y morales emergentes tras el periodo bélico (*ibíd.*, pág. 286). Tal coyuntura histórica, junto con las paupérrimas condiciones de la industria cinematográfica italiana al final de la guerra, traen como consecuencia la apertura de directores como Rossellini y Visconti a nuevos asuntos y territorios temáticos, quienes además (por falta de medios, pero también, qué duda cabe, por una sensibilidad ética que no podía inhibirse ante los graves problemas de la realidad circundante) pondrán el acento en el “qué” en lugar de en el “cómo”. El cine entra así, nos cuenta Bazin, en la “edad del argumento” (*ibíd.*, pag. 126); reinvertiendo las relaciones entre forma y fondo, los nuevos asuntos reciben la primacía en el proceso creativo e imponen ellos mismos la manera, el modo de abordarlos.

Por consiguiente, no debiera sorprendernos que, de entre las características de esa “nueva dramaturgia”, Bazin destaque la “adherencia a la actualidad” y la captura de esa actualidad apremiante desde el exterior, o sea, mediante la explotación libérrima de las posibilidades de la cámara para el registro objetivo. Los filmes de De Sica y Rossellini comparten para Bazin un intento riguroso de aprehender la realidad en su forma más viva y auténtica, y de lograrlo con la menor interposición posible de artificios técnicos y de ideología personal. Esto es “realismo fenomenológico” para Bazin: captura de las apariencias, y de las apariencias en su igualdad ontológica o, equivalentemente, en su heterogeneidad no jerarquizada por rancias categorías dramáticas y tampoco adulterada por concepciones apriorísticas sobre el significado de lo narrado.

El neorealismo no conoce más que la inmanencia. Es tan solo de su aspecto, de las apariencias de los seres y del mundo, de donde pretende deducir, a posteriori, las enseñanzas que encierran. (*Ibíd.*, pág. 347)

A nuevo asunto, nueva estética, una estética de la exterioridad, emparentada con las técnicas narrativas sobre las que se sustentaba *El extranjero* de Camus o cualquier novela de Hemingway, pues el cine encuentra que la literatura lo ha sobrepasado en el terreno que le es más propicio, el de la captura de una verdad interior a través únicamente de lo exterior y lo visible. El tema del realismo es lo real global. Para André Bazin, a los realismos parciales incursos en las cinematografías anteriores a 1945, la tendencia inaugurada por Rossellini con *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), añade el realismo de los decorados, de los actores, del asunto y de los personajes, elementos no de una ficción, sino de un microcosmos humano próximo y reconocible. Rossellini y De Sica inventan una “nueva dramaturgia”, que apunta a obtener la “integral de la realidad” (*ibíd.*, pág. 340). Bazin vislumbra, en resumen, en el cine italiano de la posguerra, la tentativa de conquista, más seria y ambiciosa, llevada a cabo por el cinematógrafo, del realismo total y a la par del realismo verdadero. ¿Cuáles son, con más precisión, los procedimientos y las categorías dramáticas que presiden y conforman tal tentativa? Nos interesa considerarlas brevemente, pues es bien sabido que inspirarán más adelante a los miembros de la Nouvelle Vague, y a Rohmer particularmente (pese a sus diatribas contra la “seudoestética realista”).

En primer lugar, los asuntos (la “sustancia” del contenido, estamos tentados de decir), extraídos del contexto social contemporáneo del autor; de acuerdo con Bazin, las obras de los directores neorrealistas no cuentan historias en el sentido tradicional; se trata de “documentales reconstruidos”, se acercan al “reportaje social” (*ibíd.*, págs. 291 y 294). El director y su prolongación natural, la cámara cinematográfica, “inseparable de la mano y el ojo, como la Bell-Howell” (*ibíd.*, pág. 307), constituyen un “medium” a través del cual fluye directamente la carne y la sangre de lo real, cristalizando en imágenes que preservan las cualidades de lo dado, de lo existente. Y si, en algunas películas, explica Bazin, predominan los contenidos sociales y en otras los sentimentales o melodramáticos, la óptica es siempre más amplia, la de un “nuevo humanismo”; los filmes neorrealistas, “no olvidan que el mundo, antes de ser condenable, es simplemente” (*ibíd.*, pág. 292).

En segundo lugar, la “forma” de los contenidos. Estos ya no están organizados según los esquemas del relato clásico, encajados en moldes oriundos de la novela decimonónica o el libreto escénico. La ligazón de los acontecimientos no viene dictada por las leyes causales ni su final por la necesidad dramática. La no clausura narrativa es otro de los preceptos (de la novela moderna, en este caso) al que frecuentemente se atiene el neorrealismo italiano. Los hechos aparecen inmersos en el flujo de la vida, modelados por las circunstancias en lugar de arreglados desde el exterior. Rossellini partía de un esbozo de guión que desarrollaba en el lugar mismo de la acción; De Sica y Zavattini, por lo contrario, elaboran un guión férreo, pero supeditado a las pautas biológicas y horizontales de la realidad y no al manual del buen guionista (en su “tesis” sobre el neorrealismo Zavattini contrapone la actitud “analítica” al “sintetismo” propio de la novela burguesa). En el filme neorrealista el acontecimiento debe primar sobre la acción y la psicología, el “hecho sobre la intriga” (*ibíd.*, pág. 378), pues la “nueva dramaturgia” se caracteriza por una perfecta “anastomosis entre el guión y la actualidad” (*ibíd.*, pág. 329).

Todo lo cual conduce a los neorrealistas a rechazar las nociones de “actor”, de “decorado” y de la cámara como instrumento de “escritura cinematográfica”. “El actor debe ser antes que expresar” (*ibíd.*, pág. 347). O lo que es lo mismo: si la mentira dramática está prohibida en el guión, también lo está en el rostro humano, en los gestos y en la expresión. El filme neorrealista es un documental sobre la fisonomía de los rostros, tanto como de las calles, la ciudad o la campiña italiana. Los escenarios naturales son, efectivamente, el plató improvisado de los realizadores italianos, escenarios capturados (y su hormigueo humano) según criterios fenomenológicos, con el hombre ocupando el mismo plano de interés que la naturaleza o los elementos circunstanciales del entorno.

En todo caso, la cámara no es la estilográfica del cineasta. Tan solo una “antena maravillosamente sensible, que capta de un solo golpe lo que hace falta y como hace falta” (*ibíd.*, pág. 306). Pero no añade nada a la realidad. Su cometido es mostrar y no demostrar. O instalándose en una perfecta neutralidad, “la cámara no muestra, sino que deja ver” (Bazin, 1958, vol. 4, pág. 127). El fluir del continuum físico de la pantalla se identifica plenamente con el fluir de la vida, y entonces no tiene sentido hablar de “escritura” o “caligrafía”. Tampoco de “plano” como célula básica de la narración cinematográfica. En este fluir sin fisuras el concepto mismo de unidad narrativa se tambalea. De tener que indicar una célula o fracción mínima, Bazin prefiere hablar de la unidad-acontecimiento o

de la “imagen-hecho” (Bazin, 1990, pág. 312), siempre y cuando se tenga en cuenta que entre sí “los hechos no encajan uno en otro como una cadena sobre un piñón” (ibíd., pág. 310). Los hechos nunca pierden su naturaleza de tales, es decir, nunca pierden su autonomía, nunca están supeditados al efecto global o elegidos *a priori* para ilustrar un sentido abstracto.

Los hechos se suceden y la mente se ve forzada a admitir que se reúnen y que, al reunirse, terminan por significar algo que estaba en cada uno de ellos y que es, si se quiere, la moral de la historia. Una enseñanza a la que la mente no puede escapar, porque le llega desde la realidad misma. (ibíd., pág. 310)

El espectador de un filme neorrealista percibe las “imágenes-hecho” como envueltas en el mismo aura de verdad que el suceso observado directamente. Realismo fenomenológico (o realismo verdadero), recapitulando, significa para Bazin primacía absoluta de la realidad sobre las estructuras dramáticas, igualdad ontológica entre hombre y decorado, coexistencia aleatoria de lo relevante y lo ínfimo, lo casual y lo necesario, sentido *a posteriori*. Bazin, por tanto, en sus artículos sobre el neorrealismo italiano, vuelve a sugerir, como lo hacía en su artículo-matriz, “Ontología de la imagen fotográfica”, la posibilidad de trasladar a la pantalla materia prima natural, “fragmentos de realidad bruta” (ibíd., pág. 312). La idea ha escandalizado a generaciones enteras de críticos. Si investigadores como Bordieu se centran en denunciar la cámara y la óptica como medios de representación ligados de antemano a una noción convencional del espacio, y otros, Baudry, Bergala, Oudart, el propio Metz, nos alertan sobre la contaminación por la ideología y las estructuras psíquicas de nuestro inconsciente de la maquinaria cinematográfica, son legión (los Odin, Ropars, Bellour, Jost, Gaudreault..., la lista sería interminable) los que bajo las nociones de prácticas significantes, texto fílmico, enunciación o narratividad, intentan demostrar que no hay imágenes naturalizadas, manifestación prístina del referente, relato objetivo, puesta en escena neutra o impersonal, que el rastro del autor, y el de las mismas condiciones del filme como relato, están por todas partes, como el de la serpiente bíblica.

Sin embargo, creemos que los detractores de Bazin (Jan Mitry a la cabeza) estrechan demasiado su punto de mira y se olvidan, a menudo, de aludir al contexto más amplio en el que flotan los postulados más conocidos del fundador de *Cahiers*. “La personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno”, afirmaba en “Ontología de la imagen fotográfica” (ibíd., pág. 28), declaración de la que no se puede inferir que Bazin contemple la inhibición total del autor o del sujeto-artífice (de su ideología, sus sentimientos, sus emociones y su sensibilidad moral) en el proceso creativo de una película. Pero si el autor interviene, ¿cómo compagina Bazin este dato con sus ideas sobre el registro objetivo de la cámara, la ambigüedad de lo real y el sentido *a posteriori*?

1.2.4. Realismo del sentido

El plano secuencia “reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen”, según frase de Bazin ya citada. O como escribe en el estudio dedicado a Orson Welles: “El espectador percibe en las estructuras mismas de las apariencias, la ambigüedad ontológica de la realidad” (Bazin, 1973, pág. 72). A este sentimiento de duda e incertidumbre ante el significado de lo que el espectador ve en la pantalla, semejante al que experimentaría delante del suceso real, es a lo que denomina Bazin “realismo psicológico”, el cual relaciona con una verdad moral o metafísica. Como la noción de “realismo psicológico”, teniendo en cuenta el contenido al que se aplica, no nos parece muy afortunada, hemos preferido el rótulo de “realismo del sentido” para encabezar este apartado. Concretando: siendo la ambigüedad una característica inherente a lo real, el “realismo del sentido” (esa ambigüedad retenida en la malla de las imágenes) constituye un componente indispensable de todo filme que aspire al “realismo integral”.

El neorrealismo, tratándose del estilo que más lejos llega en la empresa de capturar la realidad en bloque, también tiende a preservar en las imágenes la ambivalencia de lo real (Bazin, 1990, pág. 96). Bazin traza una relación directa entre el grado de realidad presente en la pantalla y la ambigüedad o la objetividad moral resultante. Ya se ha especificado que, en una primera consideración, por realidad Bazin entiende realidad externa, rostros, comportamientos, gestos, paisajes, ciudades, calles, objetos. Igualmente se ha subrayado que este prestigio de las apariencias en los textos bazinianos (y en los de Amédée Ayfre y Henri Agel, sus compañeros en las trincheras del realismo), procede de la fenomenología, la doctrina filosófica dominante, junto al existencialismo, en los años cuarenta y cincuenta. “La conciencia no admite separación de apariencia y realidad”, sentencia Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1975, pág. 307); o bien: “Soy todo cuanto veo” (*ibíd.*, pág. 459). Por otro lado, “el sentido no se distingue de la apariencia total” (*ibíd.*, pág. 337), pero sólo podemos tener visiones parciales y por tanto verdades parciales, “la certeza es duda” (*ibíd.*, pág. 404). Ennoblecimiento de lo externo, lo visible, el fenómeno, la aparición. Y contingencia y provisionalidad de la verdad. Estos son los pilares, con sus bases aposentadas en el contexto de la filosofía sartreana y merleau-pontiana, como nos recuerda el biógrafo de Bazin (Andrew, 1978/b/, págs. 20 y 70), sobre los que cabría fundamentar una teoría baziniana del significado fílmico.

Esto sería posible, sobre todo, prestando especial atención a sus textos sobre el neorrealismo. Pero lo cierto es que se prefiere hacer hincapié en la teoría del significado que el propio Bazin perfila en sus artículos canónicos sobre la ontología de la imagen y el montaje cinematográfico. De este modo se cargan las tintas sobre las alusiones de Bazin a un objetivismo radical fundamentado en el automatismo de la cámara y en la no intervención del artista, en un borrarse o desaparecer del realizador ante lo dado. El corolario de esta acreditada tesis baziniana acerca del sentido (no la única, sin embargo, como veremos) sería, obviamente, la definición de los fragmentos de la película como “trozos de vida”, como fragmentos de realidad bruta, como enunciados directos del mundo, todo lo cual hacía exclamar a Christian Metz, en un artículo de *Cahiers*:

¿Qué se busca? ¿El sentido natural de las cosas? Esto sería buscar la univocidad de la significación que se pretende combatir mediante la idea de respetar la ambigüedad de lo real. (*Cahiers*, núm. 185, diciembre 1966)

¿Sentido natural de las cosas o ambigüedad de lo real? ¿Fragmentos de realidad bruta o caprichosa conciencia diseminadora de significados? Desde luego, no es posible negar que determinados pasajes bazinianos proclaman de manera abierta la imparcialidad de la cámara, lo que equivale a admitir la presencia directa del referente en la foto, un presentismo de lo real, sin coloraciones subjetivas, un “adanismo icónico”, como lo llama Metz (*Cahiers*, núm. 185). Recordemos una de las afirmaciones de Bazin en su “Ontología de la imagen fotográfica”: “Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia” (*op. cit.*, pág. 28). Pronunciamiento claro y contundente. Sin embargo, en unas líneas no muy alejadas de las que acabamos de reproducir, Bazin parece corregir o poner límites a un objetivismo de la cámara entendido en términos absolutos. Tal objetividad quedaría reducida al momento de la exposición, pues no hay duda de que “la personalidad del fotógrafo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno” (*ibíd.*). Fuera de este “instante natural” de la exposición (una suerte de *epojé* fotográfica), Bazin reconoce un antes y un después irremediamente abierto a lo humano; admite, en suma, un inmiscuirse del sujeto en el proceso de producción de imágenes y los mensajes concitados en éstas.

Pero ya decimos que es en sus escritos sobre el neorrealismo (sobre el “realismo fenomenológico”, al fin y al cabo) donde se hallan las alusiones más explícitas al carácter forzoso e incluso necesario de esa intervención. “El realismo es una descripción global de la realidad por una conciencia global”, especifica, parafraseando, según advierte él mismo, a su amigo Ayfre (Bazin, 1990, pág. 385). Por “descripción global” ya sabemos que Bazin entiende máximo grado de realidad en la pantalla. En cuanto a “conciencia global”, escribe: “El neorrealismo no se define por un negarse a tomar posiciones acerca del mundo, ni a admitir un juicio acerca de él”, y añade:

...pero sí supone una actitud mental; la realidad está siempre vista a través del artista y refractada por su conciencia, por toda su conciencia, y no sólo por la razón ni por la pasión ni por sus creencias y recompuesta a través de elementos disociados. (*Ibíd.*, pág. 386)

Así pues, Bazin no habla aquí de una conciencia autosuprimida, sino viva y poliédricamente activa, que va con toda su alma a las cosas o, como escribe Ayfre, con todas “sus ideas, sus valores y sus compromisos” (Ayfre, 1964, pág. 229). Bazin (y Ayfre) parecen concederle, en síntesis, ciertos derechos a la conciencia del director. Estos derechos incluyen una temática, concretada en una serie de significados dramáticos, sociales o morales, siempre inmanentes a los acontecimientos, lo que no obsta para que el conjunto pueda estar “orientado” por el director hacia una verdad más abstracta y universal (la enseñanza del filme). Pero junto a estos significados de índole social, moral o metafísico, Bazin se refiere a menudo a significados latentes en el objeto, más o menos ocultos, que la cámara puede revelar de golpe, o en germen, en estado larvario, que el espíritu del espectador puede detectar y luego transformar en conceptos. Se ve bien, en todo caso, que lo que caracteriza el “realismo fenomenológico” es esa sobreabundancia de sentido o riqueza semántica de la que hablábamos más atrás, una comparecencia de significados de toda índole, objetivos y subjetivos, relevantes y banales, manifiestos y

ocultos. Bazin dibuja, en sus textos sobre el neorrealismo, una subjetividad que preexiste al relato, una subjetividad constituyente, mas al mismo tiempo admite que esta subjetividad puede coexistir con una gama de significados más espontáneos, enterrados en el espesor de las cosas, de las apariencias, y que un golpe de genio, o de gracia, puede hacer aflorar a la superficie.

¿Qué es lo que hace posible esta coexistencia, la cohabitabilidad de la intención del autor y el espesor semántico de lo real, su ambigüedad, en definitiva? En primer lugar, esa conciencia volcada hacia la totalidad de la vida, que apela a todos los planos del significado, sin aferrarse rígidamente a ninguno. Pero en segundo lugar, al estilo, la elección estética. La norma fundamental de este estilo sabemos que prescribe la utilización de la cámara más como una antena sensible que como un instrumento de “escritura”. Se trata del principio de “transparencia”, que trasladado a la praxis exige como primera estrategia una cámara casi vegetativa, que deje “hablar” a las cosas, que actúe como simple correa de transmisión, o sea, sin discriminación previa, de los detalles adheridos al objeto.

El arte del director consiste entonces en su capacidad para hacer surgir el sentido, el valor profundo de un acontecimiento (al menos el que él quiere darle) sin hacer desaparecer por ello sus ambigüedades. (*Ibid.*, pág. 375-76)

Todo lo dicho hasta aquí creemos que guarda cierta congruencia con las citas de Merleau-Ponty evocadas al comienzo del apartado. Metz, no obstante, puede tener razón cuando critica con dureza el “realismo fundamentalista” baziniano. Según Christian Metz, “la verdadera lección de la fenomenología no es el triunfo unilateral de la cosmo-fanía, sino la afirmación obstinada de un *va-et-vient* entre las cosas y el que las observa” (*Cahiers*, núm. 185). Con otras palabras: no hay lugar para un sentido revelado, solo elaborado. En efecto, debemos admitir que en un buen número de textos bazinianos late con fuerza ese “mito cosmo-fánico” y, desde luego, toda una doctrina de la “epifanía de la referencia” o de la “epifanía del ser”. La función más alta que Bazin, Ayfre y Henri Agel (y Rohmer, como postularemos más tarde) le asignan a la cámara cinematográfica, es la de “revelar”, no la de “mostrar”. El cine debe mostrar y no demostrar, pero al mostrar puede “revelar”. ¿Revelar qué? Capas secretas de lo real, detalles inéditos, facetas ocultas, significados latentes (y en todo caso inherentes al objeto), que pasan desapercibidos a nuestra mirada prosaica. El cine desvela para nosotros toda una serie de datos originarios, lo que equivale a una “epifanía del ser”, pues por primera vez lo contemplamos en su profundidad y en su misterio. Metz lleva razón en sus diatribas. En la dinámica heurística que Bazin y Ayfre le atribuyen a la cámara no parece tener cabida ese *va-et-vient* constante entre la conciencia y la cosa que la fenomenología sitúa como el mecanismo básico del que surge todo posible significado. Con todo, no creemos que Bazin y Ayfre abandonen completamente el terreno de la fenomenología, o al menos el de las estéticas fenomenológicas:

Comprender un sentido es seguir una idea. Comprender un ser, por lo contrario, no es invocar una verdad, es experimentar una presencia. (Dufrenne, 1982, págs. 167-68)

Ambas dinámicas de conocimiento las encuentra Bazin admirablemente compaginadas en el filme neorrealista: por un lado, el filme neorrealista pone al espectador en contacto con “presencias” (seres, objetos re-presentados en su densidad y ambigüedad

genuinas); por otro, realizadores como Rossellini o De Sica poseen la facultad o la habilidad de orientar el filme hacia ideas abstractas sin atender contra la verdad inextricable de esos seres u objetos. El problema reside en que Bazin habla también de sentidos que remiten no al objeto real, sino a un “más allá”, un más allá que identifica a menudo con ámbitos místico-cósmicos o platónicos.

Quiero decir que, insensiblemente, el mundo ha pasado de la significación a la analogía, y de la analogía a la identificación con lo sobrenatural. Me excuso por emplear esta palabra equívoca que el lector puede reemplazar a su gusto por poesía, surrealismo, magia o cualquier otro término que sirva para expresar la concordancia secreta de las cosas con un doble invisible del que no son, en cierta manera, más que el borrador. (Bazin, 1990, pág. 376-77)

Este es el tipo de declaraciones que le han valido a Bazin la etiqueta de “esencialista” o “espiritualista” (Mitry, 1978, II, págs. 506 y 507). Dudley Andrew, en su libro sobre el crítico francés, cuenta que el trasfondo más esotérico de algunos de sus artículos procede de su familiaridad con la línea de pensamiento representada por las tesis de Bergson, Maritain y Teilhard de Chardin. La “intuición como instrumento revelador de realidades”, la “comunicación entre cuerpo y espíritu anunciada en mensajes inscritos en la naturaleza” o “las imágenes como ideogramas del misterio de las cosas” (Andrew, 1978/b/, págs. 19, 66 y 25, respectivamente) son las ideas de fondo que explican ciertas alusiones de Bazin a supuestos “dobles invisibles”, a un otro divino o a lo sobrenatural.

Epifanía del ser, mito cosmo-fánico, verdad como evidencia, lenguaje de la analogía. No estamos seguros de haber perfilado una teoría baziniana del significado filmico susceptible de suplantar la canónica de la visión bruta, del registro mecánico de la cámara, con el director como modesto testigo de la captura automática del mundo. Lo que justamente ha quedado más claro, quizá, es que no se puede reducir sus especulaciones sobre la formación o producción del sentido cinematográfico a una sola cláusula. Coexisten en los escritos de Bazin diversos tipos de praxis interpretativa y diversas explicaciones del modo de significar del cine; en unos textos, llega a admitir los fragmentos de película como fragmentos de realidad bruta; sin embargo, en otros reivindica el derecho inalienable del director a emplear la cámara y la puesta en escena (abordaremos la cuestión en las próximas páginas) para consignar significados unívocos o para establecer “una relación de causalidad necesaria y sin ambigüedades entre los sentimientos y sus manifestaciones” (Bazin, 1990, pág. 110). Pongamos en limpio las distintas sugerencias bazinianas sobre el mundo del sentido:

1. Los objetos de la realidad poseen un ser profundo, una verdad íntima y única, que les pertenece como les pertenecen sus propiedades físicas. La cámara posee a su vez la facultad de capturar las segundas y a través de ellas de desvelar esa verdad íntima.

2. La estructura de la realidad es contradictoria. El cine debe restituírsela a las imágenes y de hecho lo hace cuando la cámara se limita a capturar de manera neutra esa realidad.

3. La cámara y la puesta en escena son medios semánticamente productivos. El director puede utilizarlos para concretar mensajes (preferiblemente, éstos deben ir superpuestos al “significado natural” de los seres y cosas filmados).

4. La realidad que normalmente perciben nuestros sentidos constituye un mero accidente de una realidad superior y más perfecta. Existen analogías y afinidades entre ambas, o sea, el cine puede, mediante la realidad inmediata, aludir a su doble invisible (idealismo platónico baziniano).

Los miembros de la Nouvelle Vague combatirán la demagogia del sentido único y en cambio se harán eco del precepto de la ambigüedad de lo real. Rohmer, concretamente, considerará necesario, para la verosimilitud del filme, cierto grado de opacidad y mentira. Más allá de estas precisiones, y, según lo visto, el realismo baziniano tiene el realismo ontológico en su base, pero puede definirse como un agregado de realismos que, supuesto el factor indicial, garanticen: a) máxima transferencia de realidad de un marco natural e inmediato al suceso profilmico; b) máxima transferencia de detalles verídicos, de riqueza objetiva, del suceso profilmico a la película fotográfica; c) preservación del espesor semántico de lo real. Premisas que volveremos a encontrar cuando analicemos el conglomerado teórico de Rohmer, pero que, ante todo, cabe observar ya, son el origen del componente documental de sus filmes.

1.3. LA DISPUTA SOBRE EL “AUTOR”

Junto al neorrealismo italiano, el cine americano es el otro gran protagonista de las pantallas francesas durante los dos largos lustros que siguen al periodo bélico. No se trata empero de que Hollywood, tras la Liberación, vuelva a erigirse en el primer proveedor de cintas comerciales de las salas cinematográficas en suelo europeo. Entre los maestros consagrados en décadas anteriores, Ford, Hawks o King Vidor y, tras el impacto de *Ciudadano Kane* (estrenada en Francia en 1946, el mismo año que *Roma, città aperta*), la crítica francesa descubre los nombres de Otto Preminger o de John Huston, los filmes americanos de Fritz Lang o de Hitchcock, el estilo sorprendentemente renovado de William Wyler. Además y, junto a las películas de los directores citados, no hay reparo en señalar pequeñas obras maestras entre los géneros cinematográficos menospreciados por la crítica oficial, el “cine negro” o los filmes de “serie B”. Las mismas características del fenómeno observado, empujan al crítico a aguzar la mirada, a dirigir su sensibilidad a la forma, a ir de la forma al fondo. “Si las historias narradas por el cine americano son irreales y por tanto decepcionantes, mi entusiasmo es total en lo referente a la puesta en escena”, escribe Bazin en un artículo de noviembre de 1946 (véase Bazin, 1975, pág. 170). Y agrega:

Se ha acabado el mito de Hollywood según el cual estandarizados y anónimos equipos técnicos asumían el trabajo correspondiente del director y le impedían a éste

expresarse según un estilo propio (...) Así vemos multiplicarse los nombre de directores cuya presencia en los genéricos significa algo. (*Ibid.*)

A renglón seguido cita a Welles, a Preston Sturges, a Billy Wilder, a Robert Siodmak, a George Stevens, asegura que junto a los cinco o seis clásicos “es necesario conocer al menos una quincena de nombres para orientarse en la producción de Hollywood” (*ibíd.*). Pero ya hemos sugerido que Bazin no se encuentra aislado en su fervor por el cine americano y en su tendencia a valorar la forma y no sólo los contenidos. Detrás de “Objectif 49”, un cine-club, según se ha especificado con anterioridad, cierran filas críticos como Alexandre Astruc, Doniol-Valcroze o Pierre Kast, y escritores o cineastas como Cocteau, Grémillon, Bresson, Roger Leenhardt o Raymond Queneau (una especie de fuerza intelectual de apoyo). Todos practican o fomentan una nueva actitud crítica, que debe poner los criterios estéticos por encima de los ideológicos o los contenidistas. De las dos revistas cinematográficas situadas en la avanzadilla cultural de la época, las mencionadss *La Revue du cinéma* y *L'Écran français*, es la primera la que presenta una estrategia más seriamente comprometida con una verdadera reflexión sobre el cine, descontaminada de ideología política y siempre rozando el elitismo estético (el formalismo, el intelectualismo, aviesa acusación lanzada por la competencia; para esta polémica véase Siclier, 1962, págs. 53 a 56). Con sus sesudos estudios dedicados a Griffith, Lang, Ford, Dreyer, Lubitsch, Welles o Rossellini, se puede afirmar que es en las páginas de esta revista donde la noción de “autor” comienza a dibujarse y a fraguar. En cambio en *L'Écran français* (semanario vinculado a *Las Lettres françaises*, el órgano de prensa cultural del PC francés), conviven dos tendencias críticas, la encabezada por los antedichos Bazin, Leenhardt y Astruc, con su énfasis en la forma, y la capitaneada por Georges Sadoul, quien no duda en considerar el cine un terreno más de enfrentamiento entre el Este y el Oeste (nos hallamos en los prolegómenos de la “guerra fría”) y, consecuentemente, en reclamar la necesidad de centrar la atención de manera prioritaria en la temática y los contenidos.

Inseparable de las tendencias que pugnan en *L'Écran français*, se encuentra, efectivamente, la vieja polémica de la forma y el fondo. Pero quien dice forma, dice técnicas narrativas, dice convenciones, nuevas maneras. A explorarlas en profundidad se entrega concienzudamente André Bazin. Y ya sabemos que cifra el “nuevo look” que presenta el cine americano a mediados de los cuarenta en la sustitución del recurso del montaje analítico por el plano secuencia y la puesta en escena. *Mise en scène*. Tenemos aquí uno de los conceptos clave de los escritos de Bazin, junto a los de “ontología”, “presencia” o “transparencia”. ¿Qué es la puesta en escena? O también: ¿dónde se refugia la puesta en escena en películas concebidas básicamente desde presupuestos doctrinales realistas? A contestar a esta pregunta dedica Bazin uno de los artículos que más ayudará a modelar las ideas estéticas de los futuros nuevaolistas, según Jean Douchet (Douchet, 1998, pág. 43). El artículo en cuestión se titula “William Wyler, ou le janséniste de la mise en scène”, que aparece en los números 10 y 11 de *La Revue du cinéma* (correspondientes a los meses de febrero y marzo de 1948). Por las mismas fechas, pero en *L'Écran français*, publica Astruc su “Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo” (núm. 144, marzo 1948). Es de sobra conocido que en su artículo-manifiesto Astruc compara la cámara cinematográfica con la estilográfica del escritor y que elogia un cine que por fin se atreva a abordar, como hace la literatura, cualquier idea o pensamiento, por abstracto que éste sea.

“La puesta en escena no es ya un medio de ilustrar o presentar una situación, sino una verdadera escritura. El autor escribe con la cámara como el escritor escribe con la pluma”. Puesta en escena, caméra-stylo, escritura, autor. Nos hallamos ante las categorías críticas o conceptos-matriz, con algo también de conceptos-fetiché, que ayudarán a Truffaut, Rohmer y Rivette a construir su propio “estilo” de crítica cinematográfica y, a la postre, una escueta base doctrinal sobre la que fundamentar una visión compartida del cine.

Esa visión, la “politique des auteurs”, se nutre por consiguiente de nociones que en buena medida son elaboradas por Bazin y Astruc bajo la inspiración del cine americano. Pero sería injusto ligar la gestación de la mencionada “politique” a una única cinematografía. “La noción de autor se construyó partiendo de Orson Welles y del cine americano. El neorrealismo italiano, analizado en sus diversas perspectivas, será el segundo acontecimiento decisivo” (Siclier, *op. cit.*, pág. 52). En lo que respecta al neorrealismo italiano y, tras el fervor unánime suscitado por *Roma, città aperta* y de inmediato por *Paisà* (1946), los críticos franceses encuentran dificultades para encajar en los mismos esquemas *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, De Sica, 1950), *Stromboli* (*Stromboli, terra di Dio*, Rossellini, 1949) y *Ladrón de bicicletas*. La uniformidad de criterios estilísticos e incluso ideológicos que supuestamente subyacen al movimiento neorrealista, no parece verse refrendada por las obras individuales de algunos cineastas encuadrados en el movimiento. Estas obras poseen en común la primacía de la realidad sobre las convenciones dramáticas, pero también rasgos que las hacen distinguibles. Bazin es el primero en señalar, con la claridad que le caracteriza, las peculiaridades que tanto alejan, en lo ético y en lo estético, por ejemplo, *Ladrón de bicicletas* de *Stromboli*. Las descubre en la puesta en escena, como una emanación de la personalidad de sus directores. La puesta en escena del filme de Rossellini, dirá, se halla gobernada por la distancia y la exterioridad, “traducción de una conciencia pesimista acerca de la comunicabilidad entre los seres” (Bazin, 1990, pág. 345); de otra parte, la puesta en escena del filme de De Sica puede considerarse el equivalente de un optimismo, pues “la fuente de su arte es la ternura y el amor” (*ibíd.*, pág. 352). El neorrealismo para Bazin, no menos que cualquier otra corriente cinematográfica (acabamos de verlo en el apartado anterior), es el resultado de factores objetivos y subjetivos conjuntamente, de una doble huella, la de la realidad y la del autor. Así lo confirmarán sobre todo las obras posteriores de Rossellini, *Europa 51* (1952) y *Viaggio in Italia* (1954), que harán definitivamente imposible el reconocimiento de un suelo común entre los dos filmes citados y *Umberto D*, o entre este filme y *Bellísima* (*Bellissima*, Visconti, 1951).

El cine americano de los Welles, Preston Sturges y John Huston y el italiano de Rossellini y Visconti, en todo caso, empujan el lenguaje del cine más allá de las fronteras en que el clasicismo un tanto acartonado de antes de la guerra lo había confinado. Pero, ¿cuál es la suerte del cine francés durante los dos lustros a los que nos estamos refiriendo? Comenta Jean Douchet que mientras en el periodo 1945-50 los directores italianos salen a las calles con sus cámaras y el cine americano narra con más vigor que nunca historias de significado universal, la industria francesa se especializa básicamente en dos tipos de películas: filmes ideológicos sobre la Resistencia, es decir, filmes que reescriben los hechos recientes de la Ocupación con la vista puesta en la mitología chauvinista más que en la verdad objetiva, y filmes que insisten una y otra vez en crudas y oscuras narraciones inspiradas en el existencialismo sartreano o en una caricatura del mismo (Douchet, *op. cit.*

pág. 31). Los filmes aislados de directores independientes o marginales, como René Clair (*Le silence est d'or*, 1947), Jacques Becker (*Rendez-vous de juillet*, 1949) o de Cocteau (*Orphée*, 1950), no hacen sino poner en evidencia que el grueso de la producción se halla herméticamente replegada sobre sí misma, al servicio de una especie de marca de fábrica (el “cinéma de qualité”). Al servicio, y esto era lo peor, de un imaginario falaz. En términos generales, durante ese periodo, el cine francés le da la espalda a la realidad, se confina en el plató, se entrega a la fabricación de bellas imágenes de “iluminación rebuscada y fotografía lechosa”, como escribirá Truffaut en su dinamitador artículo “Una cierta tendencia del cine francés” (*Cahiers*, núm. 31, enero 1954). Se trata de un cine, en suma, que decepciona a los jóvenes cinéfilos franceses, quienes volcarán su entusiasmo en el cine americano y en individualidades como Rossellini, Bresson o Renoir. En este contexto tiene sus raíces el rechazo casi militante del cine nacional por parte de los “jóvenes turcos” y, más explícitamente, el hostigamiento feroz e incesante al que más tarde someterán, desde las páginas de *Cahiers*, a una industria blindada a las novedades, hostigamiento que culminará con el mencionado artículo de Truffaut.

El anquilosamiento del cine francés, frente a la vitalidad del americano y la regeneración y el salto cualitativo del italiano, completa el panorama en el que surge la actividad crítica de los futuros nuevaolistas y su más formidable arma teórica, la “politique des auteurs”. Pero ya hemos visto que los rudimentos conceptuales con los que elaboran esta “politique” proceden de la línea de reflexión fomentada por revistas como *La Revue du cinéma* y por hombres como Bazin y Astruc. Esta línea de reflexión implicaba una actitud crítica cuyos postulados pueden resumirse así:

1. En la obra de ciertos cineastas, como en la mayoría de los escritores, es posible observar una continuidad temática y estilística.
2. Temática y estilo reflejan la personalidad del autor, sus preocupaciones y obsesiones, su mundo personal.
3. La verdad profunda del relato se halla a menudo inscrita en la puesta en escena y no en la situación dramática o en la intriga.

Los “jóvenes turcos” no harán sino, parafraseando a Rohmer, desarrollar o sacar punta a estos postulados. Ahora bien, no es posible entender la disputa o *querelle* entre Bazin y el grupo liderado por Truffaut sin subrayar la importancia que este último, el grupo en pleno, haciendo piña (Truffaut, Rivette, Rohmer, Godard y Chabrol), le otorgará al tercero de los supuestos. Los “hitchcocko-hawksianos”, otro de los apelativos que recibirá el quinteto arriba citado, llegarán a superponer totalmente tema o temas de la obra y “temática del autor”, y buscarán esta temática en la puesta en escena, en la escritura, en la forma y, a menudo, en aspectos muy particulares de la forma. Sin renegar de la “base fotográfica” del cine o de la fuerza mostrativa de las imágenes, de su raíz documental, le imprimirán a la crítica cinematográfica un nuevo “giro copernicano”, esta vez de signo subjetivo. Bazin denunciará por abusiva, por dejar un margen demasiado amplio al delirio interpretativo, a la subjetividad caprichosa del analista, esta práctica hermenéutica. Este es el verdadero “marco” de la *querelle*. Rohmer participará activamente en ella,

posicionándose junto a Truffaut y contra Bazin, Doniol-Valcroze y Pierre Kast. En las páginas siguientes ahondaremos en lo que ha sido expuesto de manera sucinta en este primer acopio de datos. Nuestra meta apunta, al igual que en el apartado anterior, a perfilar las categorías y “seres críticos” que acabarán integrándose en el programa estético rohmeriano.

1.3.1. Puesta en escena y cámara estilográfica

Ya en sus primeros artículos, durante los años de la Ocupación, publicados en la prensa universitaria (luego recogidos por Truffaut en un volumen titulado *Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance*), se lamenta André Bazin del culto a la “vedette” y escribía que “un filme vale ya de entrada por su autor, criterio más de fiar que el de la actriz debutante” (Bazin, 1975, pág. 80); a propósito de un filme de Marcel Carné, *Les visiteurs du soir*, comentaba por la misma época, 1943, que “es sobre todo en la técnica o más exactamente en el estilo donde se afianza la originalidad de un filme” (*ibíd.*, pág. 61); o bien puede leerse lo siguiente: “Demandaremos de un filme, para ser bueno, no ser vulgar, estar rodado eficazmente y haber utilizado con oportunidad los medios de expresión propios del cine” (*ibíd.*, pág. 74). Asegura Dudley Andrew que las ideas de Bazin sobre la autoría de la obra de arte y sobre la inseparabilidad de forma y fondo proceden principalmente de Sartre y Malraux. Del primero habría heredado la tesis de que en el arte en general y en el cine en particular la existencia precede a la esencia y que por tanto no es de recibo contemplar cualidades esenciales por un lado y forma sensible por otro (Andrew, 1978/b/, pág. 187); del segundo habría tomado prestada su teoría evolucionista sobre el surgir de las grandes formas artísticas, la presunción de que los estilos en arte constituyen una respuesta puntual a cambios radicales en el seno de las sociedades, cambios de los que el genio creativo sólo puede hacerse eco recurriendo él mismo a formas nuevas de expresión (*ibíd.*, pág. 68).

Con todo esto queremos indicar que la actitud analítica plenamente consciente de la primordialidad de la forma, se encuentra arraigada en Bazin desde sus balbuceos como crítico cinematográfico. Igual puede decirse de su admiración por el cine americano y de su imparcialidad para juzgarlo. Sin embargo, la descripción de la forma o el estilo de un filme en 1946, era una labor mucho más complicada que en 1943, cuando Bazin sólo tenía que enfrentarse a los estertores del realismo poético francés (a los filmes de Marcel Carné y Jean Grémillon). Tal y como venimos repitiendo, la característica principal que Bazin detecta en los filmes de posguerra, en los americanos e italianos por igual, es un progreso hacia el realismo verdadero, un abandono de las formas exuberantes, del montaje, de la iluminación expresionista, del simbolismo plástico, de la manida técnica del campo/contracampo. Para Bazin, el estilo de William Wyler se define, como el de Rossellini, por el despojamiento formal o la economía expresiva. En un cine de este talante, ¿dónde se refugia el autor?, ¿dónde se refugia el arte? “En todas partes”, contesta Bazin en lo relativo a Rossellini y al neorrealismo (Bazin, 1990, pág. 318). En lo que toca a William Wyler y al cine americano en general, fuertemente condicionado por la política de los

estudios, por “guiones de hierro”, muy deudores todavía de las convenciones dramáticas, la respuesta de Bazin es mucho más cuidadosa y matizada.

Esta respuesta la encontramos en sus análisis de las películas de Orson Welles, pero muy especialmente, más extensamente razonada, como ya se ha señalado, en su largo artículo (casi un ensayo) “William Wyler o el jansenista de la puesta en escena”. Debemos insistir en la dificultad que arrostra Bazin en este estudio, pues se trata de determinar los rasgos de la puesta en escena donde teóricamente no la hay (dando por sentado que nos encontramos ante un estilo de gran austeridad formal). El resultado de su esfuerzo esclarecedor no puede ser otro que la definición de un concepto de puesta en escena mucho más restringido que el tradicional, la aparición de una nueva “categoría cinematográfica”, un nuevo “ser crítico”, al que por supuesto le corresponde un periodo de hegemonía. Tal periodo de hegemonía abarca los años centrales de la década de los cincuenta, años en los que los discípulos de Bazin, los “jóvenes turcos”, colocan el concepto (de la *mise en scène*) en el corazón de su sistema.

Bazin está muy interesado, antes de plantearse la pregunta clave, ¿dónde se refugia la puesta en escena?, en dejar bien claro que el estilo de Wyler, “mucho más que el de Welles o Renoir”, específica, se caracteriza por su contención expresiva o sobriedad formal:

La profundidad de campo de Wyler es más o menos el equivalente cinematográfico de lo que según Gide y Martin du Gard debe ser el ideal de escritura en la novela: la perfecta neutralidad y transparencia del estilo, que no debe interponer ninguna coloración, ningún índice de refringencia entre el espíritu del lector y la historia. (Bazin, 1958, vol. 2, pág. 161)

Decorados, vestuario y fotografía son recursos, en el cine de Wyler, al servicio de la claridad y de la eficacia dramática, al igual que el montaje, que cede terreno ante el plano secuencia y la profundidad de campo. Para Bazin esto ocurre principalmente en *Los mejores años de nuestra vida* (*The best years of our lives*, 1946), pero también en *La loba* (*The little foxes*, 1941). “El plano y la secuencia tienden a identificarse; muchas escenas de *Los mejores años...* se funden con la unidad dramática shakespeariana y son tratadas en un único plano fijo”(ibíd., pág. 163). La puesta en escena de este filme (y de *La loba*), requeriría, según Bazin, una definición negativa, ya que tendría que reflejar el sorprendente hecho de que “un máximo de coeficiente cinematográfico coincide paradójicamente con un mínimo de puesta en escena” (ibíd., pág. 154). Ahora bien, aunque mínima, la puesta en escena lo es todo, pues Bazin recalca que sería ingenuo “confundir neutralidad con ausencia de arte” (ibíd., pág. 164). A ese mínimo de puesta en escena le corresponde una forma sensible, que coincidiría con lo que Bazin llama plano secuencia, y que no obstante sería sólo el recipiente, la forma externa de una nueva técnica narrativa. ¿Cuáles serían los elementos activos, los catalizadores de la expresión que operarían dentro de esa forma?

En primer lugar, el actor. La nueva concepción de la puesta en escena, observable, de acuerdo con Bazin, en Wyler lo mismo que en Welles, en Renoir, en André Malraux o

en Rossellini, delega principalmente en el actor la conducción del drama. Bazin es muy claro al respecto y debemos subrayarlo:

La puesta en escena de William Wyler se halla centrada, toda entera, en el actor. Ese cuadro verticalmente seccionado y limitado por la pantalla, sólo habría sido privado de cualquier atractivo propio para un mejor diseño del juego dramático y su polarización por los actores. (*Ibíd.*, pág. 165)

En segundo lugar y, pese a esa aparente austeridad formal, “la puesta en escena de William Wyler se sirve al máximo de los recursos que le ofrecen la cámara y el encuadre” (*ibíd.*, pág. 152). La profundidad de campo no es sino la “coordinada suplementaria” que le permite crear al director un montaje dentro del cuadro, una tensión entre acciones de importancia desigual, una dramaturgia paralela a la dimanada de la situación y los personajes, y que, construida con elementos específicamente cinematográficos, reforzaría aquélla o albergaría mensajes todavía más profundos.

Bazin analiza con detenimiento una escena de *La loba* y otra de *Los mejores años de nuestra vida* para ilustrar la contribución de la cámara (su distancia, su ángulo, su pasividad o su dinamismo) a esa dramaturgia “invisible”. No vamos a explayarnos nosotros en el escrutinio baziniano de estas dos escenas, la muerte de Herbert Marshall junto a las escaleras del salón, en *La loba*, y la ruptura de Dana Andrews y Teresa Wright, desde la cabina telefónica de un bar, en *Los mejores años...* Lo que en síntesis pone de manifiesto Bazin es que la eficacia dramática de ambas secuencias procede de la utilización sutilísima de recursos que el montaje clásico habría impedido valorizar, la cámara estática al lado de una impasible Bette Davis, contemplando cómo su marido se aleja tambaleante hacia las escaleras en busca de las píldoras preventivas del infarto, estatismo que habría potenciado al máximo el mensaje que pretende transmitirnos el realizador (la frialdad o indiferencia homicida de Bette Davis), y, en el caso de la escena del bar, las miradas intermitentes de Frederic March, realizadas por las leyes de la perspectiva, por la posición de los actores, por la composición del cuadro, hacia la cabina telefónica, todo lo cual habría contribuido a fijar el foco dramático, llevándolo a su máximo punto de incandescencia, en la acción situada en segundo término, en el intercambio de palabras entre Andrews y Teresa Wright (que no percibimos con claridad, por otro lado). En ambos ejemplos, el principal suplemento de tensión dramática tiene su origen en la distribución de elementos en el interior del cuadro, objetos y personas, en sus distancias y relaciones, en la mirada virtual de la cámara, en las miradas también de los personajes, que trazarían las líneas más secretas del conflicto humano escenificado, en definitiva, en la puesta en escena.

A la acción real se superpone la acción propia de la puesta en escena, que consiste en dirigir, contra su voluntad, la atención del espectador, en dirigirla allí donde es necesario, el tiempo que sea necesario, haciéndole así participar por su propia cuenta en el drama elegido por el director. (*Ibíd.*, pág. 167)

Incurriendo en cierto grado de contradicción con los asertos acerca de la neutralidad del estilo de Wyler, Bazin deja traslucir en estas líneas que la puesta en escena, al fin y al cabo, no hace sino asumir las funciones encomendadas otrora y casi en exclusiva al montaje: principalmente, guiar la atención del espectador y, en ocasiones, producir

significados o fortalecer los vehiculados mediante los diálogos o el comportamiento de los actores, pues, efectivamente, Bazin habla de una puesta en escena que puede superponerse expresivamente al hecho bruto, hasta trazar una evolución dramática propia, hasta configurar una especie de “acción segunda” (*ibíd.*, pág. 166), un dibujo sutilísimo, adherido a las líneas de fuerza de la realidad..., del mismo modo que en ciertos fósiles bivalvos, “la materia molecular se encuentra dispuesta perpendicularmente sobre depósitos más primitivos, cristalizados paralelamente” (*ibíd.*, pág. 154).

Bazin abre su artículo poniendo el acento sobre la neutralidad y la transparencia del estilo de Wyler, pero lo remata con una nota a pie de página (añadida en 1958, con motivo del proyecto de recopilación de sus escritos cinematográficos) en la que, tras reconocer que su artículo-ensayo fue concebido bajo la inspiración del grito de guerra de Roger Leenhardt, “¡Abajo Ford, viva Wyler!”, afirma que todavía es posible preferir, desde la perspectiva del valor intrínseco de las obras de cada cineasta, “el cinema-escritura de ciertos filmes de Wyler, al cine espectacular de John Ford” (*ibíd.*, pág. 173). En resumidas cuentas: Bazin descubre que lo más específico del cine de posguerra, del cine moderno, es una nueva dramaturgia, un tanto cabalística, en ocasiones, inscrita en la puesta en escena o, más exactamente, en ciertos elementos de la puesta en escena (en detrimento de otros), por medio de los cuales el realizador modifica, refuerza, contraviene o simplemente “comenta”, los significados dramáticos canalizados por la intriga y los diálogos; descubre una nueva forma de escritura cinematográfica, que adquiere sistematicidad y, por consiguiente, visibilidad, al menos para el observador agudo, en directores como Orson Welles o William Wyler, pero también en Preston Sturges, en Preminger o en Robert Siodmak.

Alguien que apuesta todavía con más fe que Bazin en el cinema-escritura es Alexandre Astruc. Ya se ha dicho que *Naissance...* se publica en *L'Écran français* en marzo de 1948, con sólo un mes de diferencia respecto a la primera parte del artículo de Bazin sobre William Wyler. Astruc (París, 1923), por entonces crítico de cine y novelista de cierto renombre, coloca en la cabecera de su artículo-manifiesto una frase que atribuye a Orson Welles: “Lo que me interesa del cine es la abstracción”. La brevedad y la contundencia de juicios es la característica de todo el artículo, el cual condensa, de golpe, la línea de pensamiento más radical en relación a la figura del “autor” y su libertad estética y moral. En suma, si desde 1943 Bazin protesta contra el protagonismo excesivo de las “vedettes” y tiende a citar al director como al principal responsable de los méritos cinematográficos de un filme, Astruc se muestra definitivamente más categórico y atrevido, hasta el punto de hablar de “avant-garde”:

Es significativo que las obras que escapan a las bendiciones de la crítica sean las mismas a las que unos cuantos no dudamos en concederles, por así decirlo, un valor profético. Por ello hablo de vanguardia. Hay vanguardia cada vez que surge algo nuevo... (*L'Écran français*, núm. 144)

La novedad consiste para Astruc en que filmes como *La regla del juego* (*La Règle du jeu*, Renoir, 1939) o *Las Dames du Bois de Boulogne* (Bresson, 1944), anuncian una sorprendente transformación del cine, el cual gozaría ya de la posibilidad de convertirse en un medio de expresión con las mismas capacidades que la pintura o la literatura, es decir,

en una forma en la cual y por la cual el artista puede expresar sus pensamientos más abstractos, sus preocupaciones o sus obsesiones. “Por eso yo califico esta nueva edad del cine como la de la *caméra-stylo*”. Y añade:

Esta imagen tiene un sentido bien preciso. Quiere decir que el cine se desentenderá poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y sutil como el lenguaje escrito. (*Ibíd.*)

Astruc agrega que el cine no debe “seguir cavando eternamente la pequeña parcela del realismo”, que ningún territorio debe quedarle vedado, “sea el de la meditación pura, el de la psicología, el de las ideas o el de las pasiones”, y en cuanto a los medios a su alcance para expresar las regiones de lo abstracto, explica:

Cualquier filme, por tratarse en primer lugar de imágenes en movimiento y desarrollarse en el tiempo, es un teorema, el lugar de paso de una lógica implacable (...), de una dialéctica. Tal idea, sus significaciones, que el cine mudo pretendía plasmar mediante la asociación simbólica, para nosotros existe en la imagen misma, en el desarrollo del filme, en cada gesto de los personajes, en cada una de sus palabras, en los movimientos de la cámara, que relacionan a los objetos entre ellos y a los personajes con los objetos. (*Ibíd.*)

Por consiguiente y, pese a invocar la noción de vanguardia, Astruc no ve la necesidad, para volcar en la pantalla trasfondos psicológicos o metafísicos, de recurrir a las estrategias formales del documental poético o del filme surrealista. Se trata sobre todo de lograr el equivalente del lenguaje literario, capaz de describir cualquier tipo de realidad, pero sin el imperativo de poner en práctica el arte visual soñado por algunos directores del periodo mudo. “Entre el cine puro de los años veinte y el teatro filmado, sigue habiendo espacio para un cine libre”. Y concluye, por último:

Lo que implica, dejémoslo claro, que el propio guionista hace sus filmes, mejor dicho, que desaparezca el guionista, pues en un cine de esta índole no tiene sentido la distinción entre autor y realizador. La puesta en escena no es ya un medio de ilustrar o presentar una situación, sino una verdadera escritura. El autor escribe con su cámara como el escritor escribe con su pluma. (*Ibíd.*)

Puede decirse que el artículo-manifiesto de Astruc gira en torno a tres ideas básicas, que debemos desglosar. Primera: el cine posee ya los medios para romper los lazos con el realismo y los géneros populares y abordar cualquier tema, por especulativo o abstruso que sea; segunda: estos medios son los de la puesta en escena, no los del montaje, la iluminación o la óptica deformante; y tercera: las funciones creativas de primer rango deben recaer sobre una sola persona, el escritor-realizador, ya que, “¿cabe imaginar una novela de Faulkner escrita por otra persona que Faulkner?” (*ibíd.*).

A primera vista, ideas muy parecidas a las defendidas por Bazin, pues cabe señalar que para Astruc la estilográfica no es literalmente la cámara, sino el compendio de elementos que él mismo engloba en la noción de puesta en escena, fundamentalmente y, de acuerdo con las líneas citadas más arriba, el intérprete, sus gestos y los movimientos de cámara, que relacionan a los objetos entre sí y a los intérpretes con los objetos. Bazin y

Astruc compartirían también la convicción absoluta de que el cinema-escritura cuenta con todas las bazas para alcanzar la precisión del lenguaje escrito. A ninguno de los dos le parece una utopía que la cámara, en sus relaciones con lo real concreto, pueda aludir de manera nada vaga a otra cosa distinta de la mostrada: un agudo pensamiento, los ecos de la conciencia, los delicados matices de la pasión o el afecto. Se pregunta Bazin en “A favor de un cine impuro” si el cine, dada su esencia fotográfica, está condenado a una dialéctica estéril entre las apariencias y los aspectos más groseros de la psicología humana, y contesta:

Si bien es cierto que apenas puede aprehender un objeto de otro modo que no sea desde el exterior, posee mil maneras de actuar sobre su apariencia para eliminar todo equívoco y convertirla en signo de una única y sólida realidad interior. A decir verdad, las imágenes de la pantalla están implícitamente conformes en su inmensa mayoría con la psicología de la novela de análisis o del teatro clásico. Suponen, de acuerdo con el sentido común, una relación de causalidad necesaria y sin ambigüedades entre los sentimientos y sus manifestaciones; postulan que todo reside en la conciencia y que la conciencia puede ser conocida. (Bazin, 1990, pág. 110)

Y escribe Astruc en su *Naissance...*

Cualquier idea, al igual que cualquier sentimiento, suponen una relación entre los seres humanos o entre los objetos que forman parte de su universo y, explicitando esta relación, trazando la huella tangible de la misma, el cine puede convertirse en el lugar de expresión de un pensamiento. (*Art. cit.*)

Los “teoremas” y la “lógica implacable” de que habla Astruc, o el “paralelogramo de fuerzas” y los planos contruidos como una “ecuación” a que se refiere Bazin en su artículo sobre Wyler y, en general, la jerga científica utilizada con profusión por ambos críticos, no hacen sino dar alas a la quimera de una actividad simbolizadora por parte del “autor”, recurriendo a la puesta en escena, de posibilidades ilimitadas y de precisión o infalibilidad pareja a la de las matemáticas. Los riesgos de formalismo, de virtuosismo y de particularismo subjetivo pueden adivinarse en el horizonte, no sólo en el terreno de la praxis cinematográfica sino, y con más razón, en el de la práctica interpretativa. En síntesis, el lenguaje trufado de metáforas científicas, con imaginativo aprovechamiento del léxico del álgebra, la geometría o la cristalografía, que Rohmer o Rivette van a utilizar para explicar los secretos del cine de Hitchcock o de Howard Hawks, tiene unos antecedentes, que creemos acabamos de poner de manifiesto.

Sin embargo, no todas son coincidencias entre Bazin y Astruc. Para Bazin, incluso cuando la puesta en escena juega un papel relevante, cuando llega a trazar su propio dibujo o a seguir una “evolución dramática propia”, el dibujo debe quedar adherido a lo real concreto, como la uña a la carne. En la bipolaridad artista/mundo, que Bazin desea tensa pero dialogante, la realidad tangible es más bien el suelo firme sobre el que emplazar esa dialéctica. “No hay un solo realismo, sino varios”, escribe Bazin en su artículo de la *Revue du cinéma* sobre Wyler, pero siempre se trata de “retener o restituir lo que se pretende captar de la realidad” (*op. cit.*, pág. 156). La bipolaridad que propone Bazin es más bien tímida o sencillamente la realidad inmediata es designada como el polo dominante. En cambio en Astruc el equilibrio se rompe por el lado del artífice y de su mundo de

abstracciones, a favor de la libertad de escritura. El artículo-manifiesto de Astruc representa ya un anticipo, en suma, de esa vuelta de tuerca que la “politique des auteurs” le imprimirá a la crítica cinematográfica un lustro más tarde, un nuevo giro, también copernicano en su importancia teórica, según hemos insinuado más atrás; giro kantiano, subjetivo, formalista, que consagra por encima de todo los patrones de expresión del director, su mundo personal más hondo. Pasaríamos así de una estética realista a una estética de fundamentos románticos, conectada a las rutilantes teorías sobre la primacía de la inspiración o del genio. En sus estudios más flexibles o contemporizadores, como el dedicado a Wyler, Bazin postula una estética que dé cobijo a una puesta en escena discursiva o semiotizante, pero al “lado de” o más bien “con” la lógica o la dramaturgia inmanente a los acontecimientos. Astruc aboga por superar el realismo ingenuo y sobre todo la tiranía de la anécdota o la intriga del relato clásico, aboga por abrir el cine al género ensayístico o a la meditación personal, a la lógica autónoma del pensamiento, aunque con la obligación de expresarse mediante imágenes realistas. De los directores de la Nouvelle Vague, sobra decir que Godard será el que lleve más lejos la propuesta astruciana; Rohmer, la baziniana.

1.3.2. Hacia la “politique des auteurs”

En enero de 1949 *L'Écran français*, debido a dificultades financieras, es absorbida de nuevo por la prensa comunista y su dogmatismo se agudiza; “por el fondo, contra la forma”, se convierte en su única y definitiva contraseña (Douchet, *op. cit.*, pág. 42). *La Revue du cinéma* desaparece también a finales de ese mismo año. En cuanto a *La Gazette du cinéma*, la revistilla improvisada en mayo de 1950 por los animadores del cine-club del “Quartier Latin”, o sea, por Rohmer, Godard y Rivette, ya comentábamos que sólo llegó a tirar cinco números. En breve: a finales de 1950, las dos generaciones de críticos que confluirán en *Cahiers* carecen de un órgano de prensa en el que teorizar, polemizar y reflexionar sobre el cine.

Les Cahiers du cinéma nacen, impulsados por Bazin y Doniol-Valcroze, como un intento de paliar esta situación. El número inaugural ve la luz en abril de 1951 y ya se ha dicho que en el número 3 aparece el primer artículo de Rohmer publicado en la revista. Godard es el siguiente en debutar (en enero de 1952, bajo el seudónimo de Hans Lucas); le siguen Rivette (febrero de 1953), Truffaut (marzo de 1953) y Chabrol (noviembre del mismo año). Afirma Jean Douchet que la “politique des auteurs” afina su filosofía entre el número 23 (artículo de Rivette sobre Hawks) y el número 39 (especial sobre Hitchcock), con el número 31 (Truffaut y su artículo-manifiesto, “Una cierta tendencia del cine francés”) como el catalizador definitivo de la línea de pensamiento de la revista. Desde luego, el artículo de Truffaut habría operado como una suerte de aglutinador de fuerzas y de señalizador de la estrategia a seguir, tal y como reconocía el propio Doniol-Valcroze en el número 100 de la publicación:

Hago constar objetivamente que la aparición de este artículo marca el punto de partida real de lo que representa hoy, con o sin razón, *Les Cahiers du cinéma*. Se había

dado un salto, se había abierto un proceso del que todos éramos solidarios; algo nos unía. (*Cahiers*, núm. 100, octubre 1959)

Esto no significa que con anterioridad al número 31, los jóvenes redactores de *Cahiers* no cultivaran, de manera plenamente consciente, aunque descoordinada, la actitud crítica que acabaría confiriéndole un sello inequívoco a la revista. Rohmer, en concreto, en su artículo sobre *Alarma en el expreso* (*The Lady Vanishes*, Hitchcock, 1938), no sólo declara tajantemente que Hitchcock “es uno de los más originales y profundos autores de la historia del cine”, sino que además se convierte en uno de los primeros críticos en poner el dedo en la llaga, es decir, el primero en sugerir que la acusación de superficialidad dirigida a menudo contra el director británico proviene no tanto de valoraciones apresuradas como de una muy arraigada falsa noción de profundidad, y sobre todo del concepto de profundidad cinematográfica. “Libre es cada cual de definirla a su manera”, escribe, para añadir luego, con ese gusto por la paradoja y el pensamiento de choque que caracteriza muchos artículos de los “jóvenes turcos”: “Es la inverosimilitud misma de lo dado y el acento de verdad que esa misma inverosimilitud le otorga a los detalles ínfimos de la factura, lo que a mí más me cautiva de Hitchcock” (*Cahiers*, núm. 12, mayo 1952). Igualmente podríamos citar algún otro artículo de Rohmer o del mismo Godard, como por ejemplo el dedicado por este último a *Extraños en un tren* (*Strangers on a train*, Hitchcock, 1951), en el que soterradamente ataca a Bazin por su negativa a concederle a Hitchcock otra categoría que la de habilidísimo técnico (*Cahiers*, núm. 10, marzo 1952).

Precisemos que hemos resumido la “politique des auteurs” en tres puntos y que de paso identificábamos el verdadero motivo de la *querelle* sobre la figura del autor en el contenido del tercero de estos puntos, el cual sugiere que a menudo los mensajes profundos de un filme se hallan inscritos en la forma cinematográfica. Extremo que provocará la siguiente pregunta de Bazin: ¿Y el tema, al menos el tema asociado al relato, a la historia, a la anécdota, cuál es su función? En este sentido, o sea, relacionando el más genuino posicionamiento estético de la “politique”, no tanto con la idea (asumida sin reparos por Bazin) de la continuidad de una temática y un estilo en la obra de determinados directores, como con esa otra de que el tema es el estilo o de que lo más profundo es la forma, el artículo de Jacques Rivette sobre Hawks del número 23 puede calificarse de paradigmático y, desde luego, nos parece acertado que Douchet lo destaque como un hito en el proceso de consolidación de la política del autor.

“La evidencia es la marca del genio de Hawks”, comienza afirmando Rivette, en la primera línea de su artículo (“Génie de Howard Hawks”, *Cahiers*, núm. 23, mayo 1953). “Hawks filma acciones, especulando con el poder de las apariencias”. El director de *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*, 1952), es para Rivette, no menos que Rossellini, “cineasta de la inteligencia y del rigor”. “Howard Hawks sintetiza las más altas virtudes del cine americano, el único que sabe proponer una moral”. Teniendo en cuenta que para Bazin *Monkey Business* no deja de contener una historia un poco “necia” (“Cómo ser hitchcocko-hawksiano”, *Cahiers*, núm. 44, febrero 1955), se comprenderá el talante virtualmente polémico de las opiniones de Rivette. Pero dejando a un lado cierta vehemencia y tono pendenciero en la exposición de los argumentos (otro rasgo típico de los “jeunes critiques”) quizá valga la pena traer a colación el comentario de Douchet en relación a este artículo del

número 23 de *Cahiers*. “Por primera vez”, escribe, en su primoroso libro dedicado a la Nouvelle Vague, “un crítico cinematográfico no se limita a la corteza del filme, sino que intenta atrapar su organización interna, penetrar en su vida orgánica misma” (*op. cit.*, pág. 103). Los “jóvenes turcos”, efectivamente, no pocas veces harán tabla rasa del mundo referencial de la obra, incluso del argumento y el tema, y afrontarán el objeto estético, básicamente, como un “organismo” sustentado, atravesado, vivificado, por una secreta geometría interior, siguiendo en esto a Astruc. Concentrando su atención en esa misteriosa geometría, en sus líneas, vértices y nudos, con frecuencia se jactarán de haber hallado también la moral y el mensaje de la obra y de su autor.

Asimismo Truffaut demostrará poseer, antes del crucial número 31, una concepción muy precisa de las claves teóricas que nutrirán la filosofía de la revista a partir de 1954. En el número 21 no se corta un pelo a la hora de despotricar contra los filmes nacionales, “trescientos planos de raccords ininterumpidos”, y de elogiar sin reservas una película americana (*Sudden Fear*, David Miller, 1952), realizada “a la manera de Hitchcock”, de la cual no se puede decir que “no contenga ningún plano que no sea necesario a la progresión dramática, ninguno que no se apasionante y que no nos incite a pensar que constituye la clave secreta del filme” (*Cahiers*, núm. 21, marzo 1953). Pero su artículo del número 31 (“Una cierta tendencia del cine francés”, enero 1954), supone algo más que una simple declaración de principios estéticos. Es un ataque frontal y sistemático contra la rama oficialista del cine francés. Nombra al enemigo, señala sus miserias formales y morales, todo ello sin olvidarse de brindar soluciones a una situación calamitosa. Truffaut denuncia, con un lenguaje crudo y directo, casi panfletario, el inmovilismo y el genio acomodaticio de la industria cinematográfica gala, plácidamente instalada en las fórmulas del realismo psicológico y social, en un “cine de guionistas”, dado a “resolver por la banda sonora los problemas que afectan a la imagen”, a preferir “ideas literarias” a “ideas de puesta en escena”; un cine “antiburgués hecho por burgueses y para burgueses”, acusa también; perpetrado por directores como Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément o Yves Allégret, frente a los cuales (pues Truffaut no se priva de citar nombres en su alegato) coloca a Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati y Roger Leenhardt, a quienes llama “autores”.

Frente a los diez o doce filmes que al año mantienen viva la “tradition de la Qualité française” y cosechan medallas y premios en los festivales, Truffaut dice preferir el caminar de M. Hulot, la dirección de actores en *Madame de...*, la puesta en escena de *La carroza de oro*, los intentos de polivisión de Abel Gance, “audacias de hombres de cine y no de guionistas, de directores y no de literatos”. “Yo no puedo creer en la coexistencia pacífica de la Tradición de la Calidad y de un Cine de Autor”, proclama contundentemente. Las armas de punta algo roma que reciben de su mentor, Bazin, son afinadas por los “jóvenes turcos”, que las blanden con pasión y a veces con saña, contra un enemigo al que consideran amurallado tras las paredes de los estudios de cine y jugosos presupuestos, fabricando filmes de “sabios encuadres, iluminación rebuscada y fotografía lechosa”.

“Nuestra generación será la generación *des metteurs en scène*”, afirma Rivette, en un artículo publicado también en el número 31 y dentro de una serie de colaboraciones de los redactores de *Cahiers* a propósito del Cinemascope. En todo caso, la existencia dentro

del filme de una puesta en escena original y significativa, que responda a una voluntad de estilo, de “escritura”, y a una “moral”, se convierte en el criterio dominante por el cual los hitchcocko-hawksianos le otorgan a éste o aquel director los galones de autor. En el afianzamiento de esta estrategia, el especial sobre Hitchcock será decisivo (núm. 39, octubre 1954). Es decir, desde el momento en que el número en cuestión puede considerarse una reacción en bloque, por parte de Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette y Godard (y de Alexandre Astruc) a las dudas de Bazin y Doniol-Valcroze respecto al verdadero estatuto del cine de Hitchcock, y dado que los primeros consiguen aportar pruebas convincentes a favor de sus tesis, el número supone el triunfo inapelable de la “política del autor” y su implantación definitiva como el credo oficial de la revista. Todo pasa por demostrar, en el especial, que Hitchcock es algo más que un artesano, un consumado técnico o un mago, por demostrar que es un director de mensajes profundos, con ramificaciones metafísicas o espiritualistas. De ahí las primeras líneas del artículo firmado por Rohmer (“A qui la faute?”): “Que nadie se asombre de encontrar, en lugar de vocablos como travelling, encuadre, objetivo, y toda la horrible jerga de la crítica especializada, los más nobles y pretenciosos de alma, dios, diablo, remordimiento o pecado”.

Chabrol, por su parte, avisa (“Hitchcock devant le mal”, titula su artículo): “Para penetrar con éxito en el universo hitchcockiano, conviene rechazar ante todo ciertas apariencias tramposas y no buscar los personajes en el solo artificio del suspense. Los recursos de la obra policiaca se encontrarán siempre en el exterior de los personajes y como independientes de ellos (...) El interés de los filmes de Hitchcock radica, en definitiva, en el dilema moral que presentan”. En estas líneas se trasluce claramente cuál es la táctica exegética seguida por Truffaut y sus compañeros de cruzada pro-Hitchcock. La resumimos, para no extendernos demasiado en citas: en los filmes del director de *Rebeca* (*Rebecca*, 1940) o de *Extraños en un tren* cohabitan, al menos, dos órdenes de hechos, dos textos, dos relatos, uno constituido por la intriga detectivesca, vertebrador de la apariencia externa del filme, secundario e intrascendente, y otro más oculto y profundo, de resonancias morales o metafísicas, inscrito en los gestos de los actores, en sus miradas, en la lógica de los objetos y sus relaciones, en los detalles de la factura plástica; se contempla así un relato articulado según las leyes conocidas de un género, el del suspense, el de terror, el policiaco, fácilmente aprehensible por el espectador medio, pero trivial y desechable, y otro subyacente al primero, de índole moral, tejido con las delicadas mimbres de la puesta en escena y alusivo a los verdaderos deseos y obsesiones de los personajes.

“He aquí uno de los raros cineastas actuales del cual puede decirse que posee un estilo y, todavía más, como en el caso de los escritores con un pensamiento más vivo, una buena batería de lujosas metáforas”, declara Chabrol en su artículo. Y afirma Rohmer, en el suyo: “Si una cierta forma le es impuesta al filme por adelantado, tal manera de proceder me parece no sólo loable, sino en perfecto acuerdo con las más intemporales exigencias del arte”. ¿Prioridad de la forma? En la entrevista que Truffaut y Chabrol le hacen al director británico, incluida también en el número 39, el propio Hitchcock acaba por satisfacer plenamente las expectativas de sus incondicionales admiradores, pues comenta que él hace el filme antes de conocer la historia, la cual se le aparece primero como una “forma”. “Yo no escribo el guión sino más tarde, y lo amoldo a lo que ya tengo en la cabeza”. Hay dos

cuestiones centrales, sintetizando una vez más, en las que coinciden los “jeunes critiques” de *Cahiers*, al enjuiciar la obra de uno de sus más amados directores: en primer lugar, esta obra es un ejemplo diáfano del tipo de cine en el que se da una ascendencia total de la escritura sobre la historia o la anécdota; en segundo lugar, no se trata de una escritura o de una retórica hueca, vacía o gratuita, sino que debajo de un argumento rocambolesco, a menudo inverosímil, se halla desplegada siempre una red de operadores formales, sustentadores de una “segunda acción”, dramática y moralmente más relevante que la de superficie, y reflejo, por otro lado, del universo temático del autor.

De la “banda de los cinco”, Rivette y Rohmer son los que ponen en práctica un modelo de crítica más consistente, ambiciosa en los conceptos de fondo, literaria y preciosista en el lenguaje, sin fisuras en la construcción, la línea principal de indagación siempre dirigida a desentrañar la clave de esa misteriosa amalgama de términos, autor-estilo-moral, que han elegido como *tour de force* de su sistema interpretativo. Truffaut, en cambio, seguro quizá de poseer una causa, una consigna, un estandarte, y además una vara de medir, aplica ésta con el mayor de los descaros a menudo. De *Ali-Babá y los 40 ladrones* (*Ali-Baba et les 40 voleurs*, Jacques Becker, 1954), escribe:

Ali-Baba se salva en virtud de la política del autor, que mis colegas de redacción y yo practicamos. Todo basado en la bella fórmula de Giraudoux, “No hay obra, sólo autores” (...) En despecho del guión, guisado por diez o doce personas, *Ali-Baba* es un filme de autor, un autor que ha alcanzado una maestría excepcional. Así, la eficaz técnica de *Ali-Baba* confirma lo bien fundado de nuestra política, la política del autor. (*Cahiers*, núm. 44, febrero 1955)

Y a propósito de un filme de Sacha Guitry (*Si Paris nous était conté...!* 1955), dice lo siguiente:

No se puede a la vez rechazar a Astruc debido a que es por encima de todo un técnico y a Guitry porque se burla de la técnica. Los dos son cineastas, puesto que experimentan el deseo poderoso de impresionar celuloide y que los filmes que nazcan de su esfuerzo reflejen su carácter y temperamento. Es suficiente, yo creo, que un filme se parezca a su autor, para que sea imposible afirmar que lo que hace no es cine. (*Cahiers*, núm. 57, marzo 1956)

¿Qué reproches acaba dirigiéndole Bazin a sus pupilos, a los entusiastas cinéfilos, a los hitchcocko-hawksianos que pergeñan la “política del autor” casi de espaldas a él, o contra él, como reacción a su desafecto por Hitchcock, tras haberse nutrido, sin embargo, durante más de un lustro, de sus estimulantes escritos sobre Welles, Rossellini o Chaplin?

1.3.3. “De la politique des auteurs”

La más severa y meditada lista de objeciones la materializa Bazin en un artículo de abril de 1957, que titula “De la politique des auteurs”. Con anterioridad Bazin ha dejado constancia de su desacuerdo con los agresivos planteamientos de los “jeunes critiques” en otros artículos, sobre todo en el celebrado “Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?” (*Cahiers*, núm. 44, febrero 1955), en el que afirma no “compartir el entusiasmo de Schérer,

Rivette o Chabrol por Hitchcock, Ray, Preminger o el Lang de los últimos filmes”, así como tampoco “su sistema crítico, poco considerado en cuanto a argumentaciones razonables y con tendencia a las pleitesías y a las descalificaciones abruptas”. Una embestida teórica más estructurada (aunque no una impugnación completa) contra ese “sistema crítico”, se encuentra, como decimos, en su artículo del número 70. Bazin abre su poderosa invectiva reconociendo que el resultado global de la “política del autor” ha sido fecundo, pero no sin añadir también que ha conducido a excesos y arbitrariedades. En un famoso párrafo, por su claridad expositiva, Bazin sintetiza magistralmente los puntos fuertes de la doctrina, tal y como entendida o aplicada, según él, por Rivette, Truffaut o Rohmer:

La “política del autor” consiste, en suma, en elegir en la creación artística el factor personal como criterio de referencia, y después en postular su permanencia o incluso su progresión de una obra a la siguiente. Desde luego, se da por sentado que existen filmes importantes o de *qualité* que escapan a estos planteamientos, pero justamente se preferirán aquéllos en los que se puede leer, en filigrana, el blasón del autor, aun cuando estén basados en el peor de los guiones. (Cahiers, núm. 70, abril 1957)

Sin rechazar de plano la metodología crítica aludida en estas líneas, el carismático jefe de redacción de *Cahiers* considera que tal metodología denota, si no cierta arrogancia intelectual, al menos un “falso sentido crítico”. Ya en su mordaz contribución al número 39 (“Hitchcock contra Hitchcock”), Bazin ponía en duda que el control de la obra por parte del director pudiera ser completa, sobre todo en el cine americano, puntualizaba, en el que el mérito de muchos éxitos le “correspondía menos al autor de la puesta en escena que al sistema de producción”. Debemos insistir en que ésta no es una opinión coyuntural de Bazin. Desde sus inicios como crítico se ha mostrado proclive a admitir que la fabricación de un filme está sujeta, en comparación con lo que suele ser la norma en otras ramas artísticas, a un amplio abanico de factores objetivos y contingencias. En la valoración de estos factores radica por consiguiente el primer núcleo de conflictividad con los “jóvenes turcos”. Estos tienden a hacer abstracción de los condicionamientos externos y su influencia directa en la estética de un filme y a centrar la cuestión de la creación artística en la figura del director o, lo que es lo mismo, en el “factor personal”. Al preguntarse Bazin (en “De la politique...”) si *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, Hitchcock, 1956) o *Europa 51* (Rossellini, 1952), siendo obras contemporáneas de las telas de Picasso, alcanzan el mismo nivel de individualización, contesta rotundo:

No lo creo. El cine es una industria y un arte popular (...) Esta circunstancia constituye una fuente de *donées*, tanto positivos como negativos, que conviene tener en cuenta particularmente en el cine americano, sobre el que focalizan nuestros teóricos de la *politique* su admiración. La superioridad de Hollywood se debe a una serie de hombres, pero también a la vitalidad del sistema y, en cierta medida, a la excelencia de la tradición.

Para Bazin ignorar esto es caer en un vano “culto a la personalidad”, culto directamente responsable del sostén y aupamiento arbitrario de filmes mediocres y del menosprecio de obras estimables, especifica.

Una segunda cuestión que irrita sobremanera a Bazin, muy ligada al concepto romántico de “genio”, es el apego de los jóvenes teóricos a la idea de la inspiración del

artista como un don divino, que puede aumentar con el tiempo, pero no disminuir. El corolario de este *parti pris* sobre el imposible desfallecimiento del talento del artista es de lo más lógico: ningún filme de un autor de fuste, y los tardíos menos que los juveniles, puede ser declarado una obra menor. Así, Truffaut y su comparsa consideran *Mr. Arkadin* (*Confidential Report*, Welles, 1955) una película superior a *Citizen Kane*, la etapa americana de Hitchcock mejor que la inglesa y Rohmer concretamente defiende los filmes americanos de Renoir apelando al argumento de que “ningún genio auténtico ha conocido, al final de su carrera, un periodo de declive” (*Cahiers*, núm. 8, enero 1952). El juicio sobre *Mr. Arkadin* le parece a Bazin una barbaridad, pero, claro está, apunta con ironía, “la personalidad de un director no puede sino reforzarse con la edad”, y en lo tocante a las líneas de Rohmer sobre Renoir, que cita textualmente en su artículo, escribe:

Ni siquiera en las disciplinas artísticas más individuales el genio es libre y siempre igual a sí mismo (...) Incluso la psicología de la creación podría bastar para dar cuenta de los altibajos en la mayoría de los autores (...) *Madame Bovary* está muy por encima de *Salambô* (...) Uno puede admitir la permanencia del talento sin dar crédito a no sé que infalibilidad artística o inmunidad contra el error, que no podría ser sino un atributo divino. (“*De la politique...*”)

En cuanto a la polémica sobre las dos etapas de Hitchcock, la europea y la americana, Bazin, en el número 39 (“Hitchcock contra Hitchcock”), no se extendía en alambicados razonamientos de su propia cosecha, sino que citaba las palabras del director británico (pronunciadas en una entrevista concedida al crítico durante el rodaje en Niza de *Atrapa a un ladrón*). Según estas declaraciones, los filmes dignos de merecer el calificativo de “puro Hitchcock” se caracterizarían por una tensión entre comedia y drama, confesión que Bazin interpreta como un reconocimiento por el propio Hitchcock de sentirse más identificado con sus filmes ingleses que con los filmes de su etapa con Selznick y los grandes estudios americanos (donde la libertad del genio habría sido sofocada). Confesión también que deja entrever, concluye Bazin, que el verdadero sello del cine del británico, o al menos el sello que el autor mismo se halla dispuesto a admitir como genuina e incuestionablemente suyo, sería esa mezcla de géneros, comedia y película de crímenes, y no un mensaje profundo, metafísico o espiritualista, inscrito en la puesta en escena.

Sin embargo, Bazin, llegado el momento de señalar la impostura o la incoherencia más grave subyacente a la metodología crítica de los “jeunes critiques”, se centra en un orden de cosas que afecta ya por entero a la unidad interna de la obra, a su equilibrio y a su armonía. “De la ecuación Autor + Tema = Obra”, escribe, “ellos sólo quieren retener el primer término, el autor, quedando el segundo reducido a cero”. Es decir, para Bazin, el concepto de “autor” manejado por sus colegas de revista se opone a la distinción entre autor y tema, a favor de un hipotético universo personal al que se le concede un valor *a priori*, en nombre del cual se pasa por alto o se ignora totalmente la historia o el asunto concreto tratado por el filme.

En cierta medida, el tema es siempre el autor mismo (...) Cualquiera que sea el guión, siempre nos cuenta la misma historia, o, si la palabra historia suscita alguna confusión, digamos que es siempre la misma mirada y el mismo juicio moral arrojados sobre la acción y los personajes. (“*De la politique...*”)

Y junto al *parti pris* del factor personal, de una subterránea temática imputada al autor que convierte a los personajes en simples portadores de marcas (en “signos”, podríamos decir), el *parti pris* de una puesta en escena no menos codificada e indisociable del autor en cuestión.

La rejilla que se aplica al filme es así el credo estético del cineasta deducido de su primera obra (...) Se fían por tanto del genio del artista, y no de su inteligencia crítica, y es de este preciso modo como la *politique* recae en la *critique des beautés*..., pues siempre se puede suponer que una debilidad de la obra es una *beauté* que uno no acierta a comprender. (*Ibíd.*)

Por tanto, el error principal de la “política del autor” consiste, de acuerdo con Bazin, en partir de la presunción de que un filme es bueno por pertenecer a un director determinado y, como consecuencia, en dejar en un segundo plano la historia, los hechos narrados, los personajes en cuanto portadores de una biografía propia. Atomismo, en lugar de “impresión global”; universo personal en lugar del mundo retratado en la película y su tapiz de peripecias y situaciones; rejilla estética, en lugar de los méritos concretos de la obra en términos de unidad de forma y fondo, de equilibrio entre sus partes; y, por supuesto, amplio margen de maniobra para el crítico a la hora de detectar las *beautés* del filme, de reducir su comentario a elogiar un movimiento de cámara, la mirada de un actor al fuera de campo, la presencia insidiosa o simbólica de un determinado objeto del decorado. Formalismo, minimalismo, subjetivismo (es decir, los excesos que el ala izquierda de *L'Écran français* atribuía a Bazin y su grupo unos años atrás). Bazin no tiene muy claro, en 1955 o 1957, que la distancia emocional entre sus jóvenes colegas y los filmes que analizan sea la regla, y en cambio cree descubrir en sus tácticas interpretativas una tendencia a utilizar el “factor personal” como coartada para justificar las disonancias y las insuficiencias palpables en muchas películas de sus autores favoritos. Escribe, al final del artículo:

La *politique* defiende algo esencial: el acto de la creación artística, que en el cine se encuentra más amenazado que en otras artes. Pero corre un riesgo: la negación de la obra en beneficio de la exaltación del autor. Autores mediocres pueden realizar un filme admirable, y un genio caer en la esterilidad más absoluta (...) Conviene otras aproximaciones que restituyan a un filme su valor de obra. No se trata de negarle al autor su papel, sino de devolverle la preposición al sustantivo, sin la cual no es sino un término que cojea: autor, sin duda, pero ¿de qué? (*Ibíd.*)

El defecto más grave que Bazin encuentra en los filmes de Hitchcock, es una fractura, una falla profunda en la unidad interna de cada película, en los ámbitos de la realidad que el maestro intenta amalgamar, comedia y drama, o una anécdota superficial, mero pretexto para la construcción de una historia, y la trama de ecos morales a la que se refieren Chabrol y Truffaut. La metáfora del organismo vivo invocada por Jean Douchet a propósito del artículo de Rivette sobre Hawks, significaba para la estética romántica interdependencia de las partes y el todo y, particularmente, una perfecta soldadura de forma y contenido. Alegaba Bazin, en noviembre de 1946, anticipando los argumentos de su polémica con los hitchcocko-hawksianos:

De cuando en cuando aparece felizmente un Orson Welles, un Wyler, un Preston Sturges y recientemente un Clifford Odets, que hacen que el cine tenga proyectos dignos de él, que un tema busque y encuentre su forma en lugar de que una forma vanamente original busque sin encontrarlo el tema para el cual ella estuviera destinada. (Bazin, 1975, pág. 170)

No es nuestro propósito abrir un debate en profundidad en torno al cine de Hitchcock. El tiempo, y un buen número de estudios y análisis de indudable solvencia, han demostrado que Bazin subestimaba el arte del director de *Los pájaros*. Todos estos estudios, el de Bellour sobre *Psicosis* o *Con la muerte en los talones* (Bellour, 1979), o el de Eugenio Trías sobre *Vértigo* (Trías, 1998), por citar dos ejemplos bien conocidos, han seguido descubriendo en las películas del mago del suspense los temas morales serios, cristalizados en la forma, que ya detectaban sus incondicionales de la revista *Cahiers*. O análogamente, se ha seguido verificando la presencia de ese doble texto o doble relato sobre el que Chabrol ponía tanto énfasis.

Pero quizá fuera más propio hablar de un triple despliegue de niveles narrativos, pues la mayoría de los redactores de *Cahiers* también coinciden en llamar la atención sobre las sólidas bases realistas del arte de Hitchcock. Rohmer, al escribir sobre *The Lady Vanishes*, afirma que “Hitchcock es uno de los cineastas más pendiente de la exactitud de los pequeños detalles, del realismo de tiempo y de lugar, del dato verdadero” (*Cahiers*, art. cit.); Chabrol anota, en referencia a *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1953), que “contiene tres temas concomitantes y finalmente unificados: la intriga amorosa, la intriga policial y la pintura realista del patio de vecinos” (*Cahiers*, núm. 46, abril 1955); “estamos ante el drama más rocambolesco porque estamos ante el documental más perfecto”, observa Godard en un artículo de abril de 1957 (*Cahiers*, núm. 72) dedicado a comentar *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1956); y Rohmer y Chabrol, en su libro sobre el cine del británico, declaran al unísono: “Bresson, Rossellini, Welles y Renoir han sabido cultivar, como Hitchcock, maneras de apariencia contraria: la forma alegórica y el documental” (*op. cit.*, pág. 153).

¿Hacia qué horizonte especulativo apuntamos con todo esto? Truffaut, Rohmer, Chabrol, Rivette y Godard, no solamente no le niegan cierta dimensión documental al cine del director que mejor ha retratado Bodega Bay o las calles de San Francisco, sino que nunca consideran que el realismo intrínseco de las imágenes estorbe o pueda restarle eficacia al relato o a la puesta en escena. Aunque alineados con una idea bastante radical del concepto de genio o de la autoría individual, para ellos las “imágenes del mundo”, tan exactas como verdaderas, pueden acompañar sin malograr, o con resultados más positivos que negativos - y en este punto no se separan de Bazin - , cualquier dialéctica, cualquier tensión o polaridad, cualquier amalgamamiento de géneros. Desde esta óptica, nos parece, es como conviene abordar la obra de Rohmer. Amalgamamiento de unas imágenes que conservan intacta su carga indiciaria, de una trama novelesca o de una historia, y asimismo de una puesta en escena no tan ostensiblemente discursiva como la de Hitchcock, pero discursiva al fin y al cabo, semiotizante, portadora de significados. Tendremos que demostrar la existencia de esta mixtura, de documento, ficción y metáfora, por decirlo en breve, pero también comprobar si el arte de Rohmer consigue salir indemne de los riesgos de fractura

interna que amenaza toda tentativa de superposición de géneros o de modos de representación.

1.4. LA OTRA FRACTURA: LO VISUAL Y LO VERBAL

En la trama novelesca del relato rohmeriano, o en la dramaturgia teatral en la que se inspiran sus filmes del segundo ciclo, el elemento verbal es fundamental, tanto por su presencia cuantitativa como por otra serie de razones. Ya veremos que esta trascendental importancia de lo oral en el cine de Rohmer resulta congruente con sus escritos teóricos, pese a la adhesión de nuestro autor a una doctrina, la de la “politique”, que estigmatiza, si hemos de ceñirnos a una interpretación literal del artículo-manifiesto de Truffaut, “Una cierta tendencia del cine francés”, los filmes “hablados”, es decir, los filmes dados a “resolver por la banda sonora los problemas que afectan a la imagen”. Antes de abordar las ideas particulares de Rohmer en lo relativo a la función de la palabra en el relato fílmico, nos interesa, siguiendo la consigna que nos hemos trazado para este primer capítulo, examinar la cuestión en el contexto más amplio de las opiniones y las prácticas cinematográficas del periodo 1945-1963.

Retomemos, en primer lugar, el hilo de lo expuesto hasta aquí: desde la perspectiva baziniana, el realismo de *Ciudadano Kane* y *Paisà* es la respuesta del cine de los años cuarenta a varias décadas de colonización de la pantalla por el teatro y las convenciones dramáticas; en cambio, para Astruc y luego para los muñidores de la “politique”, el reto, en la década de los cincuenta, se circunscribe a superar el realismo y a lograr la libertad temática y de escritura de que goza el artífice en otras ramas del arte. Pongamos ahora en línea con estos datos otro más: la primera película en presentar un radical ejercicio de escritura personal es *Hiroshima, mon amour*, que se proyecta en el Festival de Cannes en 1959, el mismo año que *Los 400 golpes* (*Les Quatrocents coups*, Truffaut, 1959). Ahora bien, Alain Resnais no se limita a “escribir” con la cámara o a “significar” con la puesta en escena. Su ruptura con el cine tradicional no pasa sólo por el “puestaescenismo”, fórmula a la que podría reducirse todo el tinglado teórico de los hitchcocko-hawksianos. Resnais subvierte la forma cinematográfica en todas sus facetas, hasta afectar a las relaciones de lo visual y lo verbal y a la misma cualidad particular del texto hablado. Percibimos la palabra como un elemento de la representación de los sucesos tan poderoso como la imagen. Nos hallamos ante un relato audio y visual, audiovisual, no por simple reunión armoniosa de lo audible y lo visible, sino por el pleno aprovechamiento, narrativa y estéticamente hablando, de ambas materias expresivas. Como más tarde en el cine de Godard, banda de imagen y banda de sonido funcionan en el filme de Resnais en pie de igualdad. El resultado, aunque previsible, asombró a muchos: la multiplicación de las posibilidades poéticas y expresivas de cada banda por separado y de las dos actuando dialécticamente.

A este nuevo estatuto de la palabra en el cine le correspondió, no obstante, y, al igual que a cualquier otra innovación en el terreno de la forma o de la técnica cinematográficas, o en el de los contenidos, una larga gestación. Cabe decir que si la

problemática se abre propiamente con el inicio del sonoro, en 1928, generando ya entonces una agria polémica, en la segunda mitad de los años cuarenta, esta problemática, lejos de hallarse resuelta, cobra nuevo brío. A animar la discusión contribuye, sobre todo, el asunto de las adaptaciones literarias. Películas como *Hamlet* (Olivier, 1948), *Les parents terribles* (Cocteau, 1949), traslación a la pantalla por Cocteau de su propia obra teatral, o *Diario de un cura de aldea* (*Le journal d'un curé de campagne*, Bresson, 1949), adaptación de la novela de Bernanos, aportan soluciones originales en lo tocante a la integración del componente verbal en el relato fílmico, al tiempo que suscitan debates teóricos de gran interés. Conviene sin embargo subrayar que la controversia que asoma al fondo es la muy ubicua de la especificidad cinematográfica y, ligada a ésta, la del realismo de la representación. Al fin y al cabo, ni el “puestaescenismo” tiene por qué ser incompatible con el realismo nativo de la cámara ni una escritura personal constituir *per se* una amenaza a lo cinemático, pero ¿y la palabra significativa, el verbalismo desaforado, la cháchara ininterrumpida?

1.4.1. Por un cine impuro

Sugiere Michel Chion que la etiqueta que más le conviene al cine anterior a 1928 no es la de “mudo” o “silencioso”, sino la de *sourd* (Chion, 1993, pág. 20). El cine anterior al sonoro no era mudo porque el “bonimenteur” comentaba o interpretaba los intertítulos; por otro lado, las imágenes eran tan expresivas, que los espectadores “oían” los gritos o los ruidos; por último, cuando se trataba de escenas dialogadas, los labios de los actores se movían, y además el movimiento solía ir acompañado de una amplia gama de gestos y de exagerada mímica facial; “al igual que el radiooyente tiende a otorgarle un rostro al actor de las radionovelas”, concluye Chion, “el público del *cinéma sourd* tendía a atribuirle voz a los astros de la pantalla” (*ibíd.*, pág. 21). Lo cierto es que, si no todo el cine anterior a 1928 había superado la dicotomía entre mudo y parlante, películas como *Avaricia* (*Greed*, Stroheim, 1923) o *Amanecer* (*Sunrise*, Murnau, 1927), demostraban palpablemente que la voz humana no era un elemento indispensable en el logro de una narración cinematográfica fluida y plena de sentido y fascinación. En cambio a partir de *El cantante de jazz* (*The jazz singer*, Crosland, 1927), primera película con voz y música síncronas, se generaliza el pensamiento de que el sonoro puede convertirse en un obstáculo para las aspiraciones permanentes del cine a consagrarse como arte con un lenguaje específico.

Los primeros en expresar estos temores en un documento público fueron Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov. En su “Manifiesto de los tres” (redactado en 1928), admitían que “una concepción falsa de las posibilidades del nuevo descubrimiento técnico no sólo puede estorbar el desarrollo del cine-arte, sino que también puede aniquilar su actual riqueza expresiva” (AA.VV., 1998, pág. 476). Y agregan luego:

Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. Las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas hacia su “no coincidencia” con las imágenes visuales. (*Ibíd.*, pág. 478)

En el mismo año afirmaba Chaplin amargamente en unas declaraciones que el nuevo invento sólo podía traer la liquidación del arte más antiguo, la pantomima (*ibíd.*, pág. 472). De acuerdo con la mayoría de los historiadores y, durante un breve lapso de tiempo, los peores augurios se cumplieron. Según Jean Mitry, por ejemplo, el cine sonoro de los primeros años incide en dos tipos de errores: o bien en el “teatro filmado” o bien en el “cine mudo con efectos sonoros” (Mitry, 1978, II, pág. 109). En el primer tipo de error caen la mayoría de las películas entre 1928 y 1934; en el segundo incurren aquellos directores que, como René Clair en *Bajo los techos de París* (*Sous les toits de Paris*, 1930), pretenden privilegiar a toda costa la significación visual frente a la verbal. Ahora bien, explica Mitry, en esta película René Clair “escurre el bulto, huye ante las palabras, se limita a utilizarlas como un elemento decorativo” (*ibíd.*, págs. 109-10); sólo un puñado de obras maestras, *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, Sternberg, 1930), *Un ladrón en la alcoba* (*Trouble in paradise*, Lubitsch, 1932) o *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M.*, Lang, 1933), especifica el historiador francés, apuntan en la buena dirección. Se trata, para Jean Mitry, de concederle una prioridad evidente a las significaciones visuales frente a las verbales: el diálogo filmado debe tender hacia la “no significancia” (*ibíd.*, pág. 413); de lograr la “significación audiovisual pura”: mediante una especie de “contrapunto” entre sonido e imagen, como en algunas escenas de *Un ladrón en la alcoba* (*ibíd.*, pág. 111); o bien de conseguir una “complejidad audible”: de tal modo que mediante el diálogo, el comentario en “off” y otros recursos, el cine emule la novela moderna entregándonos las operaciones de conciencia de un personaje, el recorrido de su memoria o la subjetividad del tiempo (*ibíd.*, pág. 129).

A juicio de Jean Mitry, esta “complejidad audible”, esta “densidad novelesca”, puede observarse en *Jezabel* (*Jezebel*, Wyler, 1938), pero sobre todo en *Ciudadno Kane*. No obstante, Mitry asegura que ni las formas del drama ni las de la novela son directamente traducibles al cine. No son traducibles porque los significados existen en función de una forma; se puede, obviamente, trasladar el contenido y la forma de una novela al ámbito cinematográfico, pero sin que se dé la posibilidad de permanecer fiel al espíritu de la letra, pues “el espíritu está en la letra” (*ibíd.*, pág. 427). La solución entonces para Mitry consiste (en lo relativo a las adaptaciones) en construir mediante la puesta en escena el mundo evocado por la novela o la obra dramática, en conseguir que las significaciones broten principalmente de estructuras visuales o audiovisuales, lo que implica siempre un control muy severo de la significación por los diálogos o la pura palabra; con frase citada más arriba: el diálogo fílmico debe tender hacia la “no significancia”.

También para Siegfried Krakauer “los diálogos desprovistos de énfasis, son los más cinemáticos” (Krakauer, 1996, pág. 144). Todo lo dicho nos sugiere que de los tres teóricos más importantes de la segunda mitad de la pasada centuria, Krakauer, Mitry y Bazin, el último sea quizá el que reacciona de manera más flexible y positiva ante el fenómeno de una palabra invasora de las pantallas de cine y el controvertido asunto de las adaptaciones. Bazin ve muy claro que una tendencia del cine de los años cuarenta, a través de Orson Welles, ha comenzado a patrimonializar los avances de la novela moderna, la de Joyce y Dos Passos; constata también que otra corriente, representada por el cine de Rossellini, parece preferir el modelo de la novela objetivista de Hemingway, de Caldwell o de Camus; Bazin encuentra más de una conexión entre “la estética rosselliniana y el estilo directo y

seco de escritores como Hemingway y Steinbeck” (1990, pág., 308), poco inclinados al análisis psicológico o a inmersiones dilatadas en el espíritu o la conciencia de los personajes. Todo esto y, más concretamente, su predilección por el cine de Rossellini, el que con más vigor se apropia del principio de la visión exterior, piedra angular de la estética realista, no le impide salir en defensa del “teatro filmado” de Lawrence Olivier o Jean Cocteau, de las películas que siguen frase a frase el texto novelesco que adaptan a la pantalla o incluso de los “filmes hablados” de Marcel Pagnol.

El “teatro filmado” de Olivier, Cocteau y Welles, denostado por los puristas o los guardianes de la especificidad, significa para Bazin nada menos que un “progreso dialéctico en la forma cinematográfica” (*ibíd.*, pág. 195). “En la comedia americana, el teatro, aunque invisible, estaba virtualmente presente”, advierte Bazin (*ibíd.*, pág. 152). En cambio películas como *Henry V* (Olivier, 1944) o *Macbeth* (Welles, 1948), que en lugar de camuflar el origen teatral del texto lo subrayan, lejos de amenazar la pureza del cine o la supervivencia del teatro, enriquecen ambas formas de arte. También en *Les parents terribles* la puesta en escena de Cocteau no disimula, sino que confirma los decorados y las costuras dramáticas de la obra. La aportación específica del cine, en estos filmes, indica Bazin, consiste en un “aumento de la teatralidad” (*ibíd.*, pág. 170). Pero en recompensa tenemos una dialéctica entre el realismo cinematográfico y la convención teatral completamente inédita en la historia del cine o, si se quiere, una nueva manera de abordar las relaciones entre un texto preexistente y su representación mediante imágenes y sonidos.

Parecidas opiniones esgrime Bazin acerca de la adaptación de la novela de Bernanos, *Diario de un cura de aldea*, por Bresson. En el filme de Bresson, “la dialéctica se establece entre el realismo cinematográfico y la literatura” (*ibíd.*, pág. 136). “De los dos”, escribe Bazin, “es el filme el literario, mientras que la novela hierve en imágenes” (*ibíd.*, pág. 133). Se da un exquisito respeto al texto novelesco, una fidelidad modélica, pero, ante todo, una adhesión a la realidad del texto como “realidad escrita” (*ibíd.*, pág. 141), a su carácter de prosa literaria y, por consiguiente, a su radical heterogeneidad, como materia expresiva, respecto a la banda de imágenes. Lo que se produce en el filme de Bresson es un fascinante juego, basado en la combinación de realismo y literatura, de energía estática de las imágenes y energía dramática del texto verbalizado, juego que renueva los poderes del cine, “pese a su aparente negación” (*ibíd.*, pág. 136). Bazin habla de una dicotomía entre la realidad previa de la obra y de la realidad captada por la cámara, actuando cada una “en una región paralela, con unos medios, un estilo y unos materiales propios” (*ibíd.*, pág. 141). Con estas frases Bazin parece describir, queremos añadir nosotros, no sólo los filmes futuros de Resnais, de Robbe-Grillet o de Marguerite Duras, sino, en cierta manera, los del mismo Rohmer. Y es que el componente audible, hiperliteraturizado o no, no tiene por qué eclipsar o menoscabar la carga ontológica de los elementos, capturados en clave realista, en el interior del cuadro, actores, decorados y objetos. El componente audible, por otra parte, puede estar también vehiculado por una materialidad sonora auténtica, la de la voz del actor, su acento, su ritmo y su color particular, como ocurre en algunos “filmes hablados” de Pagnol, quien a menudo logra insertar el copioso texto en la “especificidad realista del filme” (*ibíd.*, 205).

1.4.2. A doble banda: cine polifónico

La idea de Bazin, en suma, es que las tendencias renovadoras del cine de posguerra han afectado también a las relaciones entre lo verbal y lo visual, el texto hablado y la imagen, introduciendo importantes transformaciones, entre ellas una revalorización de la palabra. ¿Cuál es la actitud de los “jeunes critiques” en lo referente a este crucial aspecto de la voz humana, de los diálogos y el comentario, elementos tan decisivos en la estructura de un filme sonoro? De una lectura literal de los documentos canónicos de la “politique”, habría que concluir que los hitchcocko-hawksianos se mostraban decididamente contrarios a un cine en el que el elemento verbal le robara el protagonismo expresivo a lo visual. Ya hemos visto cómo en su artículo-manifiesto Truffaut fijaba posiciones en lo relativo a este tema sin la menor ambigüedad. Frente a un “cine de guionistas”, propone soluciones visuales y de puesta en escena. Arremete contra los Aurenche y Bost, “esencialmente literatos”, pero en un artículo anterior ya había atacado a Charles Spaak, el responsable del guión y los diálogos de algunas de las películas de más éxito del cine francés de los años treinta y cuarenta. “Los charlesspaak son guionistas desconocidos en los Estados Unidos, donde se prefiere la gestualidad” (*Cahiers*, núm. 28, diciembre 1953). El privilegio que Truffaut y sus amigos le dispensan a la puesta en escena, encierra, sin duda alguna, una concepción del cine como un arte de la vista. Cuando Rivette escribe que lo “sublime nace de un acuerdo entre la verdad del trazo y la precisión de la arquitectura” (*Cahiers*, núm. 52, noviembre 1955), o cuando Rohmer habla de “abandonarse al puro placer de ver” ante una película de Hawks (*Cahiers*, núm. 38, agosto 1954), no están pensando en el cine como un arte conciliador de las imágenes y la palabra, y mucho menos percibiéndolo como un medio de expresión capaz de otorgarle a la parte sonora o hablada valor de texto (o sea, de “co-texto”, junto al visual, en pie de igualdad con él).

Pero lo cierto es que esta defensa a ultranza de lo visible frente a lo verbal queda reservada para los artículos más ferozmente infiltrados por el espíritu de la “politique”. La banda de los cinco, y también Astruc, mantienen, en lo que respecta al uso de la palabra en el cine y, como Bazin, un doble discurso. Avaladores pertinaces del “puestaescenismo”, se muestran también firmes partidarios de un cine de densidad y estilo novelescos, que reproduzca las conquistas de la novela contemporánea: el narrador explícito, el trastocamiento de la cronología, la rememoración subjetiva, el relevo constante entre lo interior y lo exterior, técnicas narrativas imposible de sostener en la pantalla, digámoslo claro, sin el concurso de la voz humana, en forma de diálogos, de comentario o de voz en “off”. En este sentido conviene recordar que no sólo Orson Welles es objeto de los más encendidos elogios por parte de los “jóvenes turcos”. Sacha Guitry, entre los cineastas franceses, y Joseph L. Mankiewicz, entre los americanos, directores que no se caracterizan precisamente por un uso moderado del elemento verbal, reciben trato de “cineastas-autores” a lo largo de toda la etapa de los *Cahiers jaunes*. Guitry, cuyo filme, *Le Roman d'un tricheur* (1936), ya utilizaba profusamente el comentario (el filme, al parecer, merece la atención de Orson Welles e influye más tarde en su concepción de *Ciudadano Kane*), tendrá el aplauso y la afectuosa admiración de la nómina de directores de la Nouvelle Vague al completo, según Douchet (*op. cit.*, pág. 63; también para la mención a la influencia de *Le Roman d'un tricheur* en el relato welliesiano, *ibíd.*, pág. 182). Del fervor

incondicional de los hitchcocko-hawksianos por Mankiewicz, es decir, por *Eva al desnudo* (*All about Eve*, 1951), *La condesa descalza* (*Barefoot Contessa*, 1954) o *El americano tranquilo* (*The Quiet American*, 1958), filmes colmados de exuberantes diálogos, constituye una buena prueba la crítica de Rohmer al último de los filmes citados, en la que escribe, congratulándose, que el filme “no se ve, sino que se lee” (*Cahiers*, núm. 84, agosto 1958). Guitry y Mankiewicz poseen en común, cabría añadir, no sólo el recurso frecuente al narrador explícito y la voz “over”, sino también a los diálogos altamente sofisticados, con tendencia al brillo y el vuelo lírico del lenguaje escrito, rasgos que definen asimismo el cine de Ophüls, otro de los cineastas consagrados como “autor” por los “jeunes critiques”.

Directores más “experimentales” en lo relativo a la banda sonora, como Bresson o Jacques Tati, reciben igualmente el homenaje de Truffaut y sus colegas. Las entrevistas a Bresson en los *Cahiers* de los años cincuenta son numerosas. En la que graban Doniol-Valcroze y Godard, a la pregunta de sus entrevistadores acerca del valor del comentario en sus filmes, Bresson contesta que es un ritmo, que actúa sobre los otros elementos y los modifica; en sus primeros largometrajes, especifica, “el drama ya procedía del choque entre el tono del comentario y el tono de los diálogos” (*Cahiers*, núm. 104, febrero 1960). Bresson es el primer cineasta de la modernidad, creemos que no está demás insistir en ello, en aplicar un tratamiento radicalmente creativo al texto verbal, aflojando su dependencia de la acción, desligándolo parcialmente del personaje y su emotividad, hasta conferirle una existencia casi autónoma. En cuanto a Jacques Tati, cuyo segundo filme, *Las vacaciones de M. Hulot* (*Les vacances de M. Hulot*, 1953), Bazin ya había calificado como un “auténtico acontecimiento en la historia del cine sonoro” (Bazin, 1990, pág. 61), baste con recordar que es mencionado por Truffaut en su artículo-manifiesto en el grupo de cineastas-autores, en oposición al bloque de los Autant-Lara o Yves Allégret. De Tati, los futuros miembros de la NV toman buena nota de las relaciones entre los planos sonoros (con preponderancia en ocasiones de los sonidos en segundo término e incluso fuera de campo) y del realismo y la autenticidad del material acústico, de ruidos de toda clase, pero también del lenguaje articulado. “Jamás el aspecto físico de la palabra, su anatomía, había sido tan despiadadamente puesto en evidencia”, escribe Bazin (*ibíd.*, pág. 65).

La autenticidad de la palabra y el sonido ambiente juega un papel todavía más importante en el *cinéma-vérité* de Jean Rouch, antropólogo, cineasta, que despertará el entusiasmo de los redactores jóvenes de *Cahiers* a mediados de los cincuenta. Con *Les fils de l'eau* (1952), Rouch se mueve todavía en la órbita del filme etnográfico de Flaherty. Con *Moi, un noir* (1958), se sitúa ya entre el documental y el reportaje televisivo. En este segundo largometraje tres jóvenes muchachos africanos se interpretan a sí mismos, pero delante de la cámara y el magnetófono. Es decir, percibimos su mundo o su microcosmos no sólo a través de las imágenes, sino también de las manifestaciones vocales, de los juicios y opiniones de los tres muchachos. El sonido directo, la espontaneidad y la improvisación, contribuyen sin duda alguna a proporcionarle a lo narrado un aire de verdad indiscutible. La culminación de este nuevo “género cinematográfico” (“cinéma-vérité”) tiene lugar en 1960 con *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*), filme a medio camino entre el documental sociológico y el filme-encuesta, en el que Rouch y Edgar Morin, acosan a varios viandantes de París con una serie de preguntas. La utilización de un equipo de filmación más ligero que en la experiencia africana (cámara de 16 mm desprovista de

blindaje, Nagra 3 y micrófonos de corbata), que les permite abordar a los entrevistados en cualquier rincón de la ciudad, exteriores e interiores, le otorgan a lo filmado una apariencia todavía más veraz y fidedigna que en el caso de los documentales anteriores.

Rouch aparecerá en los *Cahiers* de finales de los cincuenta y principios de los sesenta con bastante frecuencia, principalmente como objeto de entrevistas en las que habla largamente de sus procedimientos y sus técnicas. De él puede decirse, más que de cualquier otro, que es el primero en lograr ese cine-verdad al que aspiraba Dziga Vertov, cine-verdad que debía abarcar un cine-ojo y un cine-oido, como recalca el propio Rouch (AA.VV., 1998, pág. 159). Verdad documental de la imagen y, gracias a la ubicuidad de los magnetófonos ligeros y a su gran calidad de registro, verdad documental del sonido. Textura visual del mundo y textura sonora. Pasión por la imagen justa, pero también por el sonido justo. Lecciones que los futuros directores de la NV habían comenzado a aprender en el cine de Bresson y Jacques Tati, y cuya asimilación definitiva se producirá con los filmes de Rouch. Sin embargo, ni “cine etnográfico” ni “cinéma-vérité” son etiquetas que le hagan mucha justicia al género inventado por Rouch. En unas declaraciones a Eric Rohmer en 1963, explicaba el etnólogo y cineasta que él intentaba “fabricar ficción a partir de la realidad” (*Cahiers*, núm. 144, junio 1963). Rouch, efectivamente, con *Chronique d'un été* y quizá antes, con *Moi, un noir*, trasciende el cine etnográfico y el llamado cinéma-vérité y se instala en una región de lo fílmico caracterizada por la constante transmutación de la realidad en ficción y de la ficción en realidad, fenómeno de índole casi alquímica que la mayoría de los directores nuevaolistas tratarán de poner en la base de sus películas (Godard especialmente, pero también Rivette y Rohmer).

El giro copernicano del cine de posguerra entraña una nueva concepción de la banda sonora y de las distintas formas de presencia de la voz humana. La renovación del relato fílmico que se inicia en 1945, y por tanto del lenguaje cinematográfico, pasa por un nuevo estatuto de la palabra en el cine y por una nueva relación de las “bandas” que componen un filme, la de las imágenes, la de los diálogos, la de la música, la de los ruidos y sonido ambiente. En estas últimas páginas hemos intentado señalar los jalones más importantes de esa renovación. En la recapitulación que sigue, nos interesa sobre todo aislar etiquetas y aclarar conceptos. El cine de Rohmer es el resultado de la aplicación, tras una inteligente criba, de propuestas formales imputables a directores como Murnau, Welles, Renoir, Rossellini, Bresson o Rouch. Particularmente pienso que el “cine novelesco” de Welles y el “cine polifónico” de Bresson merecerían una categorización por separado y más precisa. Aquí, al menos, procuraremos delimitar ambas nociones.

Por “cine literario” nos hemos referido al cine que a partir de *Ciudadano Kane* incorpora al abanico de sus posibilidades expresivas los recursos formales de la novela contemporánea. A la cabeza de estos recursos debe figurar el trastocamiento cronológico y la introducción de un narrador explícito o varios para romper con la linealidad del relato clásico. El cine aprende a decir “je”, introduce la subjetividad, el juego de los puntos de vista múltiples, de la veracidad o falsedad de un testimonio. Welles, pero también Guitry o Mankiewicz popularizan el relato en primera persona, el uso del narrador intradieético, el entrelazamiento de voces narrativas. El “cine negro”, igualmente, exprime a fondo la presencia de un personaje-narrador. El terreno está abonado, en definitiva, para que el

comentario y la voz en “off” sean también un lugar común en los filmes de los realizadores de la NV. Belmondo-Kovacs dirá “je” en *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Godard, 1959); Antoine Doinel, el *alter ego* de Truffaut, dirá “je” en la dolida narración de sus aventuras sentimentales; Rohmer mismo utilizará el narrador explícito en su ciclo de los *Seis cuentos morales*. Pero además de decir “je”, el personaje-narrador analiza, juzga, comenta, describe, monologa, enriquece el relato, lo desdobra o lo multiplica, llegando a desplazar a la acción como motor central de la narración. Es decir, por “cine literario” entendemos la anexión de una serie de procedimientos formales de la novela contemporánea, pero también el apropiamiento definitivo y sin complejos de la palabra como medio de volcar en la pantalla el pensamiento y la interioridad de los personajes, de crear un universo, en suma, de densidad humana, psicológica y moral sin nada que envidiar al conformado normalmente por el relato escrito.

Sin embargo, en este “cine literario” el componente verbal se halla todavía integrado en una estructura audiovisual compacta, unas veces deudora de los cánones novelescos y otras de los teatrales, pero plenamente respetuosa con el concepto de unidad estética. Expresado de otro modo: no hay interés por parte del director en separar o despegar de manera tajante lo audible de lo visual, en otorgarle al texto hablado categoría justamente de “texto” o de “co-texto”, con sus “medios, su estilo y sus materiales propios”, como escribe Bazin. En cambio Bresson, o Resnais ya antes de *Hiroshima, mon amour*, en sus documentales (en *Le Chant du styrène* utiliza un comentario escrito en versos alejandrinos por Raymond Queneau), tienden a subrayar la banda sonora como segmento con vida propia, liberado de todo lazo servil con respecto a la banda de imágenes. Componente verbal y visual alcanzan cierto grado de disociación, en el que cabe la dialéctica, la réplica o la extrañeza mutua. Ya no se trata de “cine literario”, sino de “cine polifónico”. En este cine la cita del clásico, el guiño de erudición o cultista, la lírica en circuito cerrado o los diálogos fuera de situación, comprometidos más con la poesía que con el drama, serán moneda común. Godard se convertirá en el más asiduo y fino cultivador de esta estética a doble banda. Rohmer, por su parte, se abonará al “cine literario”, o sea, a una “densidad novelesca” presidida por la coherencia y la verosimilitud, pero ya veremos que tiende también al cine “con literatura”, a preservar ciertos rasgos del texto verbal como realidad preexistente, como realidad escrita, por tanto.

Por último, resaltábamos otra innovación del cine de los años cincuenta: el realismo del material sonoro, de los ruidos, del sonido ambiente, de la misma voz humana. Verdad documental del sonido, hemos dicho. Cuenta Douchet (*op. cit.*, pág. 223) que ya antes de la aparición del Nagra (su empleo no se generaliza en el cine francés hasta 1963: las primeras películas de los debutantes nuevaolistas son postsincronizadas, incluso *À bout de souffle*), Rohmer y Godard llevaban a los rodajes un magnetófono portátil para grabar los sonidos de la calle, los auténticos sonidos de París, que luego introducirán en la banda sonora. “Cine literario” y cine “con literatura” y, sin embargo, en el caso de Rohmer sobre todo, cine cuyos sonidos pertenecen al mundo, a la vida, y más que ninguno, la voz humana, pues para Rohmer, el acento, el timbre, la textura de una voz, son cualidades a través de las cuales inyectarle verdad a los diálogos en primer lugar y, por medio de ellos, a los personajes y al relato.

Las profundas innovaciones del cine de posguerra en lo referente a los contenidos y a la forma narrativa, a las relaciones de los personajes con la historia, del texto hablado con la imagen, e incluso del texto con la fuente literaria de la que suele proceder, germinarán en la mente y en la imaginación de los “jeunes critiques” de *Cahiers* y el resultado será el puñado de películas que conocemos bajo la etiqueta de Nouvelle Vague. Sin embargo, la obra de Rohmer, de Godard y de Truffaut, aunque con raíces en el subsuelo que hemos tratado de describir en este capítulo, poseen características propias muy definidas. Al no dejar de responder, estas obras, a las exigentes demandas de la “política del autor”, conforman universos éticos y poéticos muy distintos entre sí. En adelante nos centraremos en el universo rohmeriano. Empezaremos, no obstante, por sus ideas o su programa estético. Ya hemos avanzado los términos de este programa: la imagen y el sonido indiciarios como documento del mundo; la puesta en escena como medio de establecer relaciones entre los personajes y los objetos, de revelar posibles correspondencias o afinidades entre ellos; la palabra como vehículo ideal para expresar el pensamiento. Un programa que combina elementos muy heterogéneos, que anuncia una escritura cuyo instrumento principal ya no puede ser la “cámara estilográfica”, que se adhiere al cine-ojo y al cine-oído, que augura una dramaturgia múltiple, una escritura polimorfa, o al menos a doble banda, la de las imágenes y la de la palabra hablada.

CAPÍTULO 2

LA “SUMMA” DE ERIC ROHMER

2.1. INTRODUCCIÓN

Los escritos de Rohmer sobre cine constituyen un legado tan abundante y disperso como el de su amigo y maestro, André Bazin. Este legado consta de unos 250 artículos publicados en *Cahiers* y en otras revistas (los más relevantes integran la antología *Le goût de la beauté*, confeccionada por Jean Narboni bajo la asesoría del propio Rohmer en 1989), del libro sobre Hitchcock elaborado mano a mano con Chabrol, de su aportación al libro de Bazin sobre Chaplin, de su tesis doctoral sobre el *Fausto* de Murnau y, a partir de 1963, de un largo número de entrevistas insertadas con regularidad en las páginas de *Positif*, *Cinéma*, *Ecran*, *Télérama* o los *Cahiers*. De otorgarle a tales entrevistas la categoría de auténticas reflexiones sobre el fenómeno cinematográfico y no el de simples opiniones coyunturales, habría que admitir que Rohmer ha escrito y debatido sobre su oficio a lo largo de medio siglo. De ahí que ante un material tan copioso y variado, respecto al formato y al canal de exposición, conviene quizá plantearse la misma pregunta que ya se formulaba Rohmer en relación al “corpus teórico” de André Bazin: si existe un argumento, un hilo conductor, unas ideas rectoras que le confieran unidad y consistencia a este ingente material.

Saltando por encima de algunas contradicciones, nada sorprendentes en una labor teórica que se nutre de ideologías estéticas tan resistentes a dejarse fusionar, según se ha visto, el realismo baziniano y la libertad de escritura implicada en la categoría astruciana de “autor”, la respuesta ha de ser afirmativa. Con otras palabras, las ideas mayores, ideas-fuerza o ideas-guía, que palpitan en sus escritos de 1948 o 1949, reaparecen en artículos posteriores una y otra vez, intactas o más reforzadas si cabe, hasta el punto de que puede afirmarse que Rohmer nunca ha dado su brazo a torcer en la defensa de las mismas. ¿Cuáles son estas ideas, los principios teóricos o argumentos de base que dirigen su ejercicio reflexivo desde los primeros artículos y que más adelante moldearán su praxis fílmica? En este capítulo nos proponemos concretarlas, aunque sin perder de vista que no podemos atribuírselas en exclusiva a Rohmer. Entroncan con las áreas de discusión y las categorías críticas que hemos expuesto en el capítulo anterior: realismo ontológico, trabajo significativo de la puesta en escena, densidad novelesca, literariedad del texto hablado. Habría que precisar entonces que, más que concretarlas, nos planteamos el análisis de los comentarios que Rohmer hace de esas ideas-fuerza, matizándolas, enriqueciéndolas,

llevándolas a su último desarrollo lógico, presuponiendo -cuestión importante- su compatibilidad, su posible articulación en un todo teórico o en un todo fílmico.

Expresado nuestro plan en tales términos, puede parecer que rechazamos una evolución del pensamiento teórico de Rohmer. Esta es nuestra hipótesis, al menos si nos atenemos a las cuestiones mayores que atraviesan su discurso desde 1948, desde sus primeros artículos en *La Revue du cinéma* y *Les Temps modernes*, o sea, si nos ceñimos a las ideas-fuerza o ideas-guía mencionadas más arriba. Más dificultades tendríamos para mantener la misma hipótesis si, desde luego, pretendiésemos entrar con lupa en ese discurso y obsesionados, *a priori*, por colocar el énfasis en las contradicciones o por rastrear sus paradojas. Colin G. Crisp, en su libro sobre el autor de los ciclos, señala cuatro focos de inconsistencias graves, cuatro áreas de conflicto, en el corpus teórico rohmeriano: entre realismo transparente y el concepto de autorismo, entre ese realismo o un “cine de lo visible” y un “cine literario”, entre tal realismo y un didactismo moral, y entre el susodicho realismo y la apología por parte de Rohmer de los moldes más convencionales del cine americano (*op. cit.*, pág. 8). Aquí en cambio nos proponemos el despliegue de una formulación teórica de la cual nos interesa destacar no sus discordancias, con las que cuenta, a buen seguro, sino la manera como logra conjugar, sin que chirrién, visiones, estrategias explicativas del fenómeno fílmico, tradicionalmente enfrentadas.

Un enfoque estrictamente cronológico de la labor crítica de Rohmer, durante nada menos que cinco décadas, pensamos que también facilitaría el hallazgo de ciertas constantes o marcas, y, por qué no, de fases o estadios en el itinerario estético-ideológico del escritor y cineasta. Rohmer mismo, en la entrevista con Jean Narboni que sirve de prólogo a *Le goût de la beauté*, proporciona algunos datos valiosos para la determinación de un primer y muy sugerente punto de inflexión en ese itinerario. No podemos pasar por alto, pese a nuestra tesis de la continuidad del discurso rohmeriano, tales observaciones, pues dibujan perfectamente la problemática que late al fondo de la obra entera del director francés, la teórica y la fílmica, y que tiene mucho que ver, en nuestra opinión, con la pugna entre una trascendencia con minúscula y una trascendencia con mayúscula (por consiguiente, con la muy correosa antinomia de lo real y lo ideal).

En la citada entrevista ofrece Rohmer, en primer lugar, una sucinta relación de las corrientes o pensadores que habrían modelado progresivamente sus convicciones intelectuales y su sensibilidad estética hasta 1950. Breton y los surrealistas son mentados como la primera fuente de influencia importante; coincidiendo con la Ocupación, Sartre y los existencialistas, habrían venido a sustituir (o a superponerse) a Breton y al órdago del surrealismo. En el terreno específicamente cinematográfico Rohmer cita entre sus directores predilectos a Renoir y a Hawks y, del periodo mudo, a Chaplin y a Keaton, pero sobre todo a Murnau, a quien descubre en la cinemateca a finales de los cuarenta. Sin embargo, el primer filme en causarle un impacto profundo es *Quai des brumes* (Carné, 1938). En la entrevista Rohmer califica el filme de Carné como un filme “surrealista-existencialista” (*op. cit.* pág. 25), influido por el *kammerspiel* alemán, y por tanto bañado en el espíritu nihilista y en el sentimiento agudo de cuanto obstaculiza la libertad humana, nihilismo y sentimiento exacerbado de lo contingente que van a ser el sello de la filosofía sartreana (*El ser y la nada* se publica en 1943) y de la literatura inspirada por esa filosofía. En definitiva, antes de 1950, Rohmer, según confiesa él mismo (*ibíd.*, pág. 19), vive un

periodo de plena identificación con las ideas éticas y estética del autor de *La náusea* y *A puerta cerrada*. En este contexto, la película de Rossellini, *Stromboli*, estrenada en Francia en 1950, y, de acuerdo también con sus declaraciones, habría representado para él su particular “Camino de Damasco” (*ibíd.*, pág. 19), una suerte de conversión repentina, de giro brusco con respecto a la ruta señalada por la filosofía existencialista, cuyas “deficiencias”, apunta Rohmer, habría experimentado vivamente durante la contemplación del filme rosselliniano.

Siguiendo de cerca a Emmanuel Mounier en su “*Introducción a los existencialismos*” (1973), creemos que, el existencialismo, y el sartreano en particular, puede describirse como una doctrina filosófica anclada en lo fáctico, que presenta al ser dotado de conciencia entre el riesgo permanente de objetivación o alienación y el de la volatilización subjetiva, pesimista respecto a un verdadero acceso al “otro” y, desde luego, negadora de cualquier trato, que no merezca el título de alucinación o fantasía extravagante, con formas absolutas o entidades supranaturales. A Rossellini, en cambio, se le ha definido siempre como cineasta comprometido con un humanismo de raíces cristianas. “Rossellini no es sólo cristiano, sino además católico”, escribía Jacques Rivette, en su famosa “carta” (*Cahiers*, núm. 46, abril 1955). Dicho lo cual, nos parece que no resulta difícil aventurar cuáles son las posibles salidas al coriáceo universo sartreano que Rohmer atisba durante el visionado de *Stromboli*: en el plano ideológico y, frente a una filosofía de la trascendencia a ras de tierra, abocada, por otra parte, al fracaso total, un humanismo que no se hace muchas ilusiones respecto a una libertad humana auténtica y realizada, pero que deja vías abiertas, aunque sean las muy extraordinarias del milagro o la gracia, tanto a un acceso al otro como al contacto con una Trascendencia con mayúscula (tal y como lo sugiere la escena final del volcán); en el plano de la expresión o de la forma, y frente a la tendencia sartreana a anteponer prosa a poesía, por estar ésta más próxima a la magia que al lenguaje, a la producción de significados comprensibles, el recurso a una poética visual rigurosa, al trabajo de la metáfora y el símbolo (pesca del atún, escena del volcán). Sentimiento de lo contingente, estética objetivista, que Rossellini asume como nadie, pero también una estrategia poética abierta a lo inefable, a lo extraordinario, a lo invisible, a lo cósmico; a las leyes del universo y a las “grandes ideas”, se encargará de aclararnos el propio Rohmer.

Admitimos por tanto que puede haber un “antes” y un “después” de *Stromboli* en la trayectoria vital e intelectual de Rohmer. Este no sería, con todo, el único punto de inflexión localizable en esa trayectoria. El apoyo incondicional de Rohmer a la “política del autor”, nos sugiere a nosotros una división de su práctica crítica en tres fases: una “precahierista”, de seguidismo del realismo baziniano, de absorción de sus premisas y categorías; otra que coincidiría con su vinculación a *Cahiers* y, más concretamente, a las consignas de la “politique”, a la primacía de la forma respecto al contenido y de lo visual respecto a lo verbal; y una tercera “postcahierista”, en la que Rohmer se muestra ya firmemente instalado en un credo más personal, con la vindicación de un cine de prosa y de poesía, visual y verbalista, como su rasgo más acusado. Cabría afirmar también que Rohmer comienza siendo un teórico dominado por el mito del realismo total, que luego atraviesa una etapa de flirteo con la estética del genio, para acabar retornando a posiciones más clásicas, a una actitud equidistante respecto a los elementos de la expresión fílmica. Es decir, la evolución de su ideario estético reflejaría, al fin y a la postre, esa dialéctica entre

lo clásico y lo romántico que según él domina la historia del arte occidental (Rohmer, 1989, pág. 17).

Como se ve, las pruebas empíricas para concebir el quehacer reflexivo de Rohmer de manera dinámica, salvando etapas o presidido por procesos cíclicos o dialécticos, se revelan abundantes a poco que se afine la mirada. Sin embargo, nosotros hemos encontrado que los inconvenientes también se multiplican a la hora de establecer cortes nítidos o de otorgarle una ubicación temporal concreta a supuestos momentos o ciclos en ese quehacer. Tal y como asegura el propio Rohmer, la influencia del existencialismo (primado de lo fáctico y lo contingente dentro del conflicto global entre percepción e imaginación, presencia y esencia) no es asimilable a un solo periodo; permanece insidiosamente con él, traspasa las décadas de los cincuenta y sesenta, reaparece con fuerza en algunos filmes del segundo ciclo; otro tanto ocurre con Breton y el surrealismo; la noción de “azar objetivo”, de la conciliación de contrarios, con sus raíces en los románticos alemanes, puede considerarse como fundamental para la comprensión de ciertos aspectos reiterativos en la narrativa y la temática rohmeriana. Objeciones de parecido tenor, por otro lado, son aplicables a las tres fases o etapas descritas más arriba. Habría que hablar de fronteras muy difusas entre las mismas, caracterizarlas, antes que por la aparición de conceptos verdaderamente nuevos, o por el repudio radical de los antiguos, por el énfasis mayor o menor en algunas de las premisas de partida. La reivindicación de la palabra como signo, de unos diálogos densos y llenos de significado en lugar de neutros, que habría que situar preferentemente en el tercer periodo de los citados, se halla ya planteada con todo lujo de detalles en su artículo de septiembre de 1948, “Pour un cinéma parlant”. Algo similar puede afirmarse de las consignas estéticas que normalmente asociamos a la “política del autor”; en “Le cinéma, art de l’espace”, artículo rubricado también en 1948, Rohmer ya reclamaba, en compensación por la carga de realismo que el cine cosecha sin proponérselo, en virtud de sus poderes intrínsecos, la construcción de un “lenguaje específico, capaz de explicar, por medio de recursos de orden visual y espacial, un contenido psicológico determinado” (Rohmer, 1989, pág. 44). Todo esto dice mucho acerca de las dificultades para compartimentar con precisión la evolución del discurso rohmeriano. Más que momentos o etapas separadas, planteamos una integración de perspectivas desde el arranque mismo del hacer teórico de nuestro autor.

En síntesis y, de acuerdo con nuestra indagatoria y sus conclusiones, hacia 1950 Rohmer tiene configurado ya su programa estético de base. Lo que se produce luego no es más que su enriquecimiento o un cambio de énfasis en unos o en otros aspectos del programa. Hacia 1950, insistimos, Rohmer ha absorbido las enseñanzas de Bazin, las relacionadas con el neorrealismo italiano y las que tocan al cine de Orson Welles y de William Wyler; ha sido testigo de la confrontación entre la tendencia “estética” y la “ideológica” en el seno de *L’Écran français*; igualmente, se ha visto sorprendido por la “complejidad audible” de los filmes de Welles y Bresson y ha participado en la polémica sobre la función de la palabra en el cine; las peleas teóricas en la década de los cincuenta y en las páginas de los *Cahiers*, o entre *Cahiers* y *Positif*, son más bien la prolongación de escaramuzas con origen temporal en el segundo lustro de la década anterior. De ahí que hayamos preferido, como método para exponer el ideario estético de Rohmer, valernos de las “ideas-fuerza” que lo apuntalan desde el primer instante, en vez de recurrir a la fundamentación de posibles estadios o etapas. Estas ideas-fuerza no podemos reducirlas a

la fórmula binominal de documento y literatura, fórmula que no atrapa bien la importancia que el crítico cinematográfico le otorgaba a mediados de los cincuenta, y antes, al trabajo significativo de la puesta en escena y de la cámara. En su lugar hemos optado por los asertos que mejor definen tales ideas-fuerza, en definitiva, los nudos conceptuales de los cuales parten los hilos alrededor de los cuales Rohmer teje todo el tapiz de su pensamiento teórico, la “summa” que reza en epígrafe del presente capítulo. Estos asertos son los siguientes (avanzamos también unas pinceladas del contenido que condensan o contornean):

1. *El cine es el arte de lo real.* La cámara es un medio idóneo para el registro objetivo de lo visible. El carácter de huella de la imagen y del sonido (huella sonora), garantizan cierto sustrato documental en todo filme de ficción.

2. *El fin supremo del cine es la poesía.* El cine debe ir más allá de las apariencias, penetrar en las capas ocultas de las cosas, capturar su belleza, patentizar todo tipo de analogías y correspondencias, interesarse por lo universal en lo particular. El realismo de las imágenes no debe ser un fin, sino un medio, un medio de desocultación.

3. *El camino regio del cine es la ficción.* El cine tiene en la conquista de la interioridad de lo personajes y de la profundidad psicológica una de sus metas más irrenunciables. Para lograr tales objetivos, además, puede y debe valerse de los métodos de la novela y hacer un uso libre y sin cortapisas del texto hablado o de la palabra.

4. *Cine transparente no equivale a mensaje transparente.* Discurso de los personajes, discurso de la cámara y discurso del filme, no tienen por qué coincidir. El ser no se deja pensar completamente. La opacidad original de las cosas debe ser preservada.

En el “continuum” que forman los artículos y ensayos de Rohmer y los pronunciamientos orales de las entrevistas, estos hilos argumentales no se interrumpen nunca. Hacen contacto con los postulados doctrinales de Bazin y Astruc y desde allí atraviesan, sin virajes bruscos, todo el discurso de nuestro autor, hasta conformar, pues no debe olvidarse que una de nuestras hipótesis plantea la congruencia entre las ideas estéticas de Rohmer y su praxis cinematográfica, el estilo de sus filmes, su apariencia externa y su estructura más profunda. De todos modos, repetimos, no descartamos contradicciones, entre la teoría y la praxis, o internas, dentro mismo del mapa teórico que pretendemos dibujar. Pero nos parece que tales contradicciones no quiebran de manera palpable los ejes permanentes de la reflexión de Rohmer sobre el cine o el arte en general. Algunas de estas disonancias tendremos ocasión de señalarlas en el transcurso del presente capítulo, así como también más de un desencuentro con respecto al discurso baziniano. Por lo demás y, antes que rastrear desavenencias, nos interesa por encima de todo mostrar cómo articula Rohmer en su corpus teórico (y luego en su obra fílmica) unas ideas-fuerza que entrañan, no hay duda de ello, cierta dificultad de casación. Lo que sigue es la exposición pormenorizada de estas ideas, de su contenido, e implícitamente, de los mecanismos discursivos y principios generales, algunos de ellos de clara raíz filosófica, que le permiten al crítico de *Cahiers* conseguir que las piezas encajen.

2.2. EL CINE ES EL ARTE DE LO REAL

La afirmación de Rohmer de que él y sus colegas de la Nouvelle Vague no han hecho sino desarrollar las ideas de Bazin, no debe ser tomada a la ligera. Desde luego, en lo que concierne al propio Rohmer y a los axiomas de base del realismo cinematográfico, no hay nada más cierto. Como veremos inmediatamente, son muy pocos los pensamientos del hitchcocko-hawksiano admirador de Renoir y Murnau, relativos al estatuto de la imagen fílmica o a las cualidades intrínsecas de la cámara, que no suenen como un eco o una prolongación de las aseveraciones más conocidas de Bazin. “La esencia del cine pertenece a la órbita de la ontología, no del lenguaje”, remacha en la entrevista con Jean Narboni que prologa los artículos reunidos en *Le goût de la beauté* (*op. cit.*, pág. 22). Recordemos asimismo que en el artículo-comentario al primer volumen de *¿Qué es el cine?*, Rohmer califica los planteamientos bazinianos, como el equivalente a una revolución copernicana en el ámbito de la teoría cinematográfica, ya que por primera vez se pone el énfasis en la objetividad de los medios de representación del Séptimo Arte. “Lo que le interesa a Bazin”, escribe, “no es en qué se parece el cine a la pintura, sino en qué difiere de ella” (*ibíd.*, pág. 137). Es precisamente en una serie de ensayos consagrados a la confrontación del cine con las otras artes, y en particular en el dedicado al cine y a la pintura, en donde Rohmer muestra su adhesión más incondicional a la idea-madre de esos planteamientos, o sea, al cine como medio de registro fundado sobre lo fotográfico y, por tanto, como medio de registro objetivo.

Los ensayos a que nos referimos fueron publicados en sucesivos números de *Cahiers* (febrero, agosto, octubre y noviembre de 1955), bajo el epígrafe general de “El celuloide y el mármol”. Con posterioridad Rohmer ha tildado algunas de las opiniones vertidas en esos ensayos “monstruosamente naifs” (Rohmer, 1989, pág. 10); en cambio a nosotros nos parece que contienen, junto a juicios precipitados (la idea de que el cine estaba llamado a sustituir las artes declinantes de la literatura, la pintura y la poesía), una defensa bien hilvanada, nada *amateur*, de los dos aspectos del cine que él estima fundamentales: por un lado, la base fotográfica del mismo, según se ha anunciado ya; por otro, sus vínculos, por vía del lenguaje universal de la metáfora, con la poesía. En el siguiente apartado abordaremos el ilustre parentesco del Séptimo Arte con un género cuyo poder se centra en la explotación de la sugerencia, de lo connotativo y de lo indirecto; quedémonos ahora con la propiedad que lo ancla a lo inmediato, a lo sólido, al mundo.

En el estudio dedicado a analizar las relaciones del cine con la pintura (“El siglo de los pintores”, *Cahiers*, núm. 49, agosto 1955), tras citar una conocida frase de Renoir, “no somos sino fotógrafos”, admite Rohmer sin la menor vacilación que también pueden llevar razón quienes definen el cine como un arte, como un proceso en el que de manera inevitable la creatividad del artífice deja su rastro, su sello. No habría necesidad de probar lo evidente, dice; sólo cabe una respuesta, la más obvia, a la cuestión de si el universo de la pantalla difiere en algo del percibido en la vida real. El arranque del largo artículo no puede sonar menos familiar respecto a las tesis bazinianas sobre la identidad entre modelo y retrato. Sin embargo, unas líneas más adelante Rohmer asegura que en lugar de insistir en

que el cine es un arte, él prefiere reafirmarse en la verdad casi contraria: en que “el poder de reproducir exactamente, inocentemente, constituye el mayor privilegio del cine” (*art. cit.*, pág. 11). “Un cineasta digno de ese nombre”, añade, “quiere hacernos paticipar no de su admiración por los museos, sino de la fascinación que ejercen sobre él las cosas mismas”. Y acaba declarando, en la misma página: “En hallándose delante del modelo, el cine no puede servirse de las mismas licencias que la pintura”.

De este modo, Rohmer viene a ratificar el núcleo del pensamiento baziniano: una vez seleccionado el tema, una vez abierta la ventana de la lente a una fracción del universo, ha de permitir que el realismo ínsito de la cámara desempeñe su papel, a saber, el de registrar lo dado con las menores alteraciones posibles. La reproducción fiel, lo real como guía o como patrón, fue también una exigencia de la pintura en su etapa clásica, pero incluso la pintura moderna, opina Rohmer, aunque por el rodeo violento de la abstracción, nos conduce finalmente a las cosas mismas. Entre la pintura y el cine, expresado con otras palabras, existe una diferencia de grado, pero no de naturaleza. Ambos sistemas de representación nos remiten al mismo modelo inevitable, el mundo y sus objetos (la pintura moderna por el rodeo de color o la cualidad del trazo, insiste el articulista).

Entonces, ¿ha de ser la fotografía, que dirige una mirada ordinaria y directa a las cosas, y no la mirada *de luxe* de los pintores, que las recrean, el patrón de oro del cine? Rohmer no alberga dudas en cuanto a la respuesta a esta crucial pregunta, como no las alberga al principio del artículo en relación al *écart*, al desfase, entre el mundo reproducido en la pantalla y el real; en todo caso, lamenta esta fisura, le reprocha a la cámara su ineptitud para una reproducción perfecta. Pero debemos agregar que se trata de un reproche muy leve el suyo, pues si el pintor, con rodeos o sin ellos, siempre aspira a reproducir un fragmento de la realidad circundante, es la fotografía la que mejor satisface nuestro deseo ancestral de “conservar la imagen de un objeto amado, la expresión de un rostro, lo singular de un acontecimiento capturado en vivo” (*ibíd.*, pág. 14). “¿Acaso el pintor más grande pretendería que el rostro que pinta es más verdadero que el que nos muestra la pantalla?”, termina arguyendo Rohmer, haciéndose claramente eco de la doble cuestión baziniana de la fidelidad de la fotografía al modelo y su carácter testimonial en cuanto a la existencia de éste en el pasado, o sea, de la imagen como mimesis y como huella del mundo.

Si hay épocas en las que nuestro amor al arte es sectario, exclusivo, existen otras en las que, por lo contrario, excita admirablemente todas nuestras pasiones. Un arte se encuentra hoy día en pleno clasicismo, en el estallido de esa vitalidad que sus hermanas han perdido para siempre (...) Delante de la pantalla nuestro más viejos deseos son renovados, nuestras tradiciones, nuestras ideas más arraigadas, acuden fieles a la cita. (*Ibíd.*, pág. 15)

La realidad es independiente de nuestra mirada; la cámara constituye un medio de reproducción automático y casi exacto; en consecuencia, el cine sólo aprovecha su verdadero potencial cuando se abre al mundo y lo capta tal cual es. Esta suerte de silogismo puede considerarse el andamiaje que sostiene todo el edificio teórico rohmeriano, así como ya cimentaba el baziniano. Rohmer ha refrendado además la validez del razonamiento y su implacable lógica a lo largo de toda su carrera, repetida y cabezonamente, tal y como

indicábamos al principio del capítulo. El ha sido el que ha ilustrado, con las frases más agudas y brillantes, las premisas centrales de la doctrina realista desde Bazin.

Yo distingo dos cines, el que se toma como objeto y como fin y aquél que toma el mundo como objeto y es un medio. (Rohmer y Passolini, 1976, pág. 52)

Unicamente el cine puede dar la visión de la realidad tal y como es: el ojo no lo consigue nunca. Por consiguiente, el cine es todavía más objetivo que el ojo. (*Ibid.*, pág. 55)

El hecho de poder fotografiar, de poder filmar, nos conduce a un conocimiento del mundo fundamentalmente diferente y lleva aparejado una inversión de valores. (Rohmer, 1989, pág. 22)

El arte del cine, en cierto modo, es muy simple, consiste en no matar eso que uno filma (...) En no matar el lugar, ocupándolo casi militarmente (...) Lo puedes hacer, pero pierdes esa cualidad del cine que es lo natural. Ganas otra cosa, quizá un estilo, que transforma el cine en teatro filmado. Es conveniente trabajar con un equipo ligero para conservar lo natural. (*Cahiers*, núm. 452, febrero 1992, pág. 28)

Lo natural, evidentemente, no equivale para Rohmer a la noción común de “realismo”. Brota del margen de autonomía que la cámara le otorga al lugar y al actor. No matar lo que uno filma significa para Rohmer no matar la esencia de lo que uno filma. Nos encontramos por tanto ante una categoría similar a la de “realismo verdadero” de André Bazin: en ambos casos se trata, si queremos expresarlo con brevedad, de partir de los gestos, la conducta y las apariencias para llegar al ser. De ahí que la reproducción fiel de lo visible en sus distintas facetas, el “realismo integral”, en definitiva, como medio y no como fin en sí mismo, constituya también una constante piedra de toque en los escritos de Rohmer. “Aspiramos a una ilusión perfecta, a una reproducción materialmente exacta de las cosas, con sus colores y relieves verdaderos”, escribía en *Les Temps Modernes* en 1949 (citamos por Rohmer, 1989, pág. 59). Para Rohmer, como para Bazin, la evolución del cine viene marcada por la búsqueda compulsiva de un mayor realismo. Dentro de esta búsqueda, la verdad espacial y la verdad temporal serían objetivos prioritarios.

Según un primer posicionamiento teórico de Rohmer (matizado en escritos posteriores), la verdad espacial detentaría, sin embargo, un papel mucho más central o decisivo que la temporal. En su primer artículo en *La Revue du cinéma*, “El cine, arte del espacio” (núm. 14, junio 1948 y Rohmer, 1989), el incipiente crítico cinematográfico se limitaba a plegarse al discurso estético auspiciado por *La Revue...*, cuyos portavoces más sobresalientes eran Bazin y Astruc, como ya sabemos. Para estos analistas, el giro del cine hacia la modernidad se palpaba precisamente en el tratamiento del espacio por algunos directores. Welles, Wyler y Hitchcock, comandaban el afianzamiento de un estilo nuevo y riguroso, basado en una organización sistemática, realista y expresiva al mismo tiempo, aunque sin llegar a los excesos plásticos y simbólicos del cine mudo, del universo espacial de sus filmes. Este es el punto de vista que adopta Rohmer en su primer artículo. Declara tajantemente que el espacio es “la forma de la sensibilidad que le es más esencial al cine, por tratarse de un arte de la vista” (Rohmer, 1989, pág. 34). Por otro lado, le parece evidente que el cine avanza hacia la austeridad y la economía en los medios de expresión. “Los procedimientos utilizados por los realizadores actuales en el orden de lo espacial son

menos ostentosos que hace veinte años” (*ibíd.*, pág. 44). En esta dinámica y, de acuerdo con la opinión de Rohmer, es Rossellini el cineasta que sabe colocar con más acierto su arte en la órbita del cine moderno; al evitar el fraccionamiento de los planos y preferir la riqueza de la expresión espacial, pero una riqueza indisociable del lugar, de la fusión de personajes y decorado, sitúa su estilo en el carril del realismo auténtico. En esta misma dinámica, “no existe *a priori* ninguna razón para que el tiempo juegue un rol privilegiado”, idea muy próxima a otra de Bazin, para quien, recurriendo a un pasaje aludido más atrás, “la multiplicación del factor espacial viene a equilibrar una débil captura de la duración por el cine” (Bazin, 1990, pág. 175).

Casi hay que esperar a 1951 y a “Vanité que la peinture” (Cahiers, núm. 3, junio 1951) para encontrar un párrafo en el que Rohmer se muestre más proclive a valorar sin reticencias la dimensión temporal del cine. Tras comenzar el mencionado artículo explicando su particular concepto de belleza, pasa a definir la cinematografía como un arte del movimiento, y luego a especificar que “su destino primero es conferir al instante el peso que otras artes le rehúsan” (citamos por Rohmer, 1989, pág. 71). En su comentario sobre *Les Girls*, la película de George Cukor estrenada en París en 1957, repite Rohmer que el mayor mérito de la cámara es el de “fijar el instante”, y que su noción de lo específico cinematográfico se halla más ligada a la posibilidad que brinda el cine de conservar y reproducir indefinidamente lo único (aunque se trate de algo tan artificial como un número coreográfico), que a la facultad del aparato tomavistas para registrar aquello “que vive en su autónoma y perfecta existencia” (*ibíd.*, pág. 217). Pero, naturalmente, no se reduce todo a momificar el instante. Tampoco al despliegue de una cronología rectilínea o a la presentación elástica de los planos de la temporalidad. El cine da un salto cualitativo importante cuando penetra en el interior del tiempo y nos proporciona la duración o la espera. En “Vanité que la peinture”, en lugar de citar la escena de *Nanuk, el esquimal* (*Nannok of the north*, Flaherty, 1920-1922) más elogiada por Bazin, la de Nanuk vigilando al borde del agujero en el hielo la aparición de su presa, Rohmer trae a colación la del protagonista espionando desde un ángulo del encuadre a un grupo de focas dormitando en la playa, pero su conclusión es la misma que la de Bazin: “Más que lo patético de la acción, es el misterio del tiempo lo que ha sido capturado y lo que despierta nuestra inquietud” (*ibíd.*, pág. 72). Un logro muy parecido se observaría en *Les Etoiles de Midi* (Marcel Ichac, 1960), un filme sobre alpinismo:

En este filme, donde el espacio y el tiempo son esenciales (...), es introducida la noción bien moderna de la continuidad y la duración. En la lucha del individuo contra la gravedad, el obstáculo que nos parece más difícil de vencer no es el espacio, sino el tiempo; me refiero al largo y minucioso recomenzar de cada gesto, portador de un vértigo más sutil que el que nace del vacío (...) Es gracias al tiempo que entramos en el alma de estos hombres, de modo que el suspense inicial, de carácter puramente físico, deviene poco a poco psicológico y moral. (Citamos por Rohmer, 1989, págs. 169-70)

Por consiguiente, el ser del cine se nos revela en el espacio tanto como en el tiempo; en realidad, “se nos revela en el espacio-tiempo, puesto que no se puede disociar en el cine el espacio del tiempo”, aclara en el prólogo de *Le goût de la beauté* (*ibíd.*, pág. 22). “La verdad que hasta ahora me ha interesado es la del espacio y del tiempo: la objetividad del espacio y del tiempo”, comenta también en el núm. 172 de *Cahiers* (citamos por Rohmer y

Pasolini, 1976, pág. 54). Sin embargo, esto no significa que Rohmer sea de la opinión de que el cine triunfe completamente allí donde las demás artes han fracasado. Así como Bazin piensa que la cámara no puede abarcar toda la realidad, Rohmer suele mostrarse muy consciente de la distancia, del *écart* entre el anhelo de verdad y el resultado material, distancia que viene propiciada en primer lugar por las imperfecciones de la cámara y del proceso fotográfico. Unas líneas más atrás hemos dejado constancia de cómo Rohmer, en “El siglo de los pintores”, segundo artículo de los cinco que integran “El celuloide y el mármol”, le atribuye a la técnica fotográfica un cierto grado de infidelidad. “Si la fotografía es, justamente, un arte menor”, comenta, “no se debe a que se limita a describir exactamente: yo le reprocharía más bien su inexactitud, sus superficies planas, la dureza de sus contrastes, la rigidez que impone a lo que es flexible y viviente” (*art. cit.*, pág. 14). Y en su juicio crítico sobre *Las Girs* (*Les Girls*, Cukor, 1957), escribe:

Es absurdo definir la cámara como una perfecta caja de registro (...) En la época en que la película desfilaba a 16 imágenes por segundo, la justeza de los movimientos rápidos era automáticamente traicionada (...) Al ritmo actual de 24 imágenes la deformación es a menudo imperceptible, pero, teóricamente, existe (...) El cine de tomas en directo es un cine de animación que se ignora a sí mismo. (Rohmer, 1989, pág. 219)

También refiriéndose a *Place de L'Étoile*, el episodio de *Paris vu par...* (1965) en el que intenta capturar de la manera más fiel posible este famoso enclave de París, dice que “es difícil dar la idea exacta de un espacio, de un lugar (...), presentar la realidad tal como es” (Rohmer y Pasolini, 1976, págs. 54-55), en definitiva, suprimir el hiato entre un espacio y una duración que existen independientemente de la manera de mostrarlos, y la materialización en la pantalla de esos fenómenos. Del mismo modo, Rohmer piensa que no deja de ser puro mito la tan traída y llevada cuestión de la “cámara invisible”, que la cámara, por un medio o por otro, “siempre proclama su existencia” (Rohmer, 1989, pág. 265) y que incluso en Bresson la cámara se siente, “aunque sea por medio de su ausencia” (Rohmer y Pasolini, 1976, pág. 49).

En resumen, Rohmer aboga por el realismo integral, pero le reconoce ciertos límites al cine como máquina perfecta de registro. Existe una brecha insalvable entre las intenciones realistas del director y el mundo tal y como representado en la pantalla, por más que en el caso de las imágenes cinematográficas medie un proceso eminentemente técnico. Pero, debemos subrayarlo, es esta brecha, el desafío que supone, lo que en buena medida motiva el programa estético de Rohmer. El realismo no ha alcanzado todavía sus fronteras naturales, afirma reiteradamente. “Lo que yo quiero es hacer un cine de cámara completamente invisible, pues siempre se puede hacer la cámara menos visible; aún queda un margen de maniobra en este terreno”, declara en el núm. 172 de *Cahiers* (*y op. cit.*, pág. 46). O bien: “No creo que el llamado cine clásico haya llevado hasta el límite sus posibilidades de reconstrucción simultánea del espacio y el tiempo; se ha quedado a medio camino; hay que ir más lejos y, además, nunca se llegará, evidentemente, pero se puede conseguir una aproximación muy considerable” (*ibíd.*, pág. 55). Y en respuesta a una pregunta que le formularon varios redactores de *Cahiers* en 1970, acerca de si el hecho fatal de una fidelidad incontestable en términos absolutos puede poner en entredicho la creencia en el cine como mimesis, Rohmer arguye:

No me da miedo acercarme lo más posible a la vida. Trato de eliminar lo que todavía me separa de ella, incluso sabiendo que jamás alcanzaré la copia perfecta. Sé que siempre existirá una cesura. Yo no busco instalarme en la cesura misma, ponerla en evidencia, mas, no obstante, creo que al desear ir más lejos se puede llegar a lo que vosotros llamáis la abstracción. En los *Cuentos morales*, lo que yo pretendo es ir más y más hacia lo concreto. Pensar que el cine ha ido demasiado lejos en el realismo y que por ello debe volverle totalmente la espalda, me parece estéril y peligroso. (Rohmer a Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Serge Daney y Jean Narboni, *Cahiers*, núm. 219, abril 1970)

A la luz de lo dicho hasta aquí, no pensamos que Rohmer se pronuncie de manera más dogmática que el propio Bazin en temas como la objetividad fotográfica o el grado de parecido entre modelo y representación; sin embargo, no albergamos dudas de que al mismo tiempo su apuesta por el realismo cinematográfico como un estilo legitimado de partida por la idoneidad de la cámara para un registro fiel, puede calificarse de firme y profundamente baziniana. De hecho, Rohmer ni siquiera piensa que el realismo, al menos entendido como mera duplicación de las apariencias, sea la meta última del cine. Tampoco Bazin, desde luego, pero el aprendiz va mucho más lejos que el maestro a la hora de especificar los caminos por los cuales el cine puede y debe desbordar el realismo prosaico. Pasemos a otra de sus ideas-guía.

2.3. LA POESIA ES EL FIN SUPREMO DEL CINE

“Lo que yo le reprocho a la mayoría de mis colegas es que, esclavos de una pseudo-estética realista, se obstinan en convertir en un fin lo que sólo es una condición de nuestro arte”, escribe Rohmer en “A qui la faute?” (*Cahiers*, núm. 39, *art. cit.*). En efecto, la idea de que el cine debe ir más allá de las apariencias y el comportamiento es tan esencial a su discurso estético como la premisa que hemos colocado en la base de este discurso: dada su naturaleza fotográfica, el cine extrae su fuerza del respeto al modelo. Lo inmediatamente visible es por consiguiente materia privilegiada del cine. Ahora bien, sólo cuando se otorga a sí mismo como meta desvelar la belleza del mundo o las profundidades del alma humana se instala en el reino de los fines y recrea las condiciones para equipararse con las otras artes. Esto implica una concepción de la cámara como instrumento de exploración y no sólo como aparato cualificado especialmente para el registro de lo epidérmico. “La faceta más importante del cine es que es un medio de descubrimiento y que en esta tarea puede llegar muy lejos. Igual ocurre con el arte: siempre se trata de descubrir algo nuevo”, declara en el número 172 de *Cahiers*. Y puede leerse también, en la misma entrevista:

Puesto que el valor del arte reside en la dificultad, lo que me interesa es descubrir mediante el cine cosas que normalmente quedan ocultas a una mirada más directa o inmediata. (Citamos por Rohmer y Pasolini, 1976, pág. 61)

Por tanto y, como en Bazin, se advierte en la teoría estética rohmeriana una tensión entre registro impersonal y técnicas más sofisticadas y exigentes de captura de la realidad, entre una estrategia naturalista, podríamos decir, abocada a una mimesis pasiva, y planteamientos que apuntan a la indagación y el descubrimiento, a poner ante la vista lo

que la costumbre mantiene velado. Pero Rohmer hace todavía más hincapié que Bazin en esta función desocultadora de la cámara. De ahí que se haya manifestado poco comulgante con la idea del cine, tan baziniana, como una ventana abierta al mundo. “Ventana”, responde en otra entrevista, “me hace pensar menos en transparencia que en apertura. Transparencia es demasiado estático. Yo entiendo apertura en sentido activo: el acto de abrir y no sólo el hecho de estar abierta” (*Cahiers*, núm. 219, abril 1970). Por la misma razón, no parece tampoco muy seducido por la metáfora stendhaliana del espejo. “La dificultad para el cine no estriba, como se cree, en forjar un mundo a partir de esos espejos puros que son los útiles de que dispone, sino de copiar de manera inocente la belleza natural. Pero si es cierto que no fabrica esta belleza, también lo es que no se conforma con entregarla cual un paquete preparado: la suscita más bien, la hace surgir según una mayéutica que constituye el fondo mismo de su método” (Rohmer, 1989, pág. 109).

Para Rohmer es el artista quien primero siente o percibe la belleza del mundo y quien, guiado por la fascinación que sobre él ejercen las cosas mismas, elige el blanco, la dirección de la mirada, las circunstancias y las coordenadas de la apertura. Frente a la formulación baziniana, de raíz fenomenológica, como sabemos, de “una conciencia global frente a la realidad total”, Rohmer parece partir (dato capital, subrayémoslo) de una actitud más selectiva o restrictiva. El *a priori* de la belleza del mundo y un presunto orden cósmico, motivan y dirigen toda la operación re-presentacional. Hacer palpable ese orden y esa belleza constituiría la verdadera finalidad del cine. Se trata, en definitiva, de una poética de la desocultación que puede tomar la dirección de lo particular (belleza sensible), o de lo general (belleza abstracta de las leyes, de los conceptos, de las ideas, de los arquetipos), pero que indefectiblemente implica una “apertura en sentido activo”, o sea, un acto plenamente consciente, un agente, una acción -la de filmar: guiada por un método, presidida por una mayéutica- y un fin (en resumen, lo contrario de la mimesis pasiva y bastante más que la mera actitud intencional de los fenomenólogos).

Se ha dicho a menudo que la pantalla transfigura; por lo contrario, yo advierto en la cámara una mecánica propia, por la cual, cuando no sabe solicitar otra cosa, de la naturaleza sólo descubre los aspectos más sórdidos y anodinos; de modo que el lirismo, del que no obstante se pueden denunciar sus peligros, aparece como el privilegio exclusivo de algunas grandes obras. No es posible la poesía en el cine si no se trasciende el realismo. (*Ibíd.*, pág. 50)

No es posible la poesía en el cine si la especificidad de los medios no va acompañada de una especificidad de los fines, es decir, si los fines no apuntan, tal y como concreta Rohmer en el párrafo que acabamos de citar, a “trascender el realismo” (se sobreentiende: como sinónimo de lo obvio o lo epidérmico). Todo este sistema de pensamiento acerca de la cámara y de lo que deber ser objeto de búsqueda y luego de registro, tiene su exacto duplicado en lo que toca a los asuntos y a los temas. “¿Por qué ha de renunciar el cine a penetrar en el corazón humano?”, se interroga Rohmer en “Vanité que la peinture” (*ibíd.*, pág. 76). Como Alexandre Astruc en su famoso manifiesto, Rohmer sostiene que además del espacio material existe un espacio que el cine debe afrontar con las mismas libertades que la novela: el espacio intangible de la reflexión, de la conciencia, del pensamiento, de las más recónditas y delicadas emociones. El cine que atrae las preferencias de Rohmer a mediados de los cincuenta no es el cine conductista o de comportamiento, de raíz

fenomenologista, empeñado en dar cuenta de las 24 horas de la vida de una persona, ni tampoco el cine de denuncia social, hiperideologado.

Lo que me irrita, lo que no me gusta del cine moderno, es el hecho de reducir los individuos a su comportamiento (...) De hecho debemos mostrar lo que hay más allá del comportamiento, aun sabiendo que sólo puede mostrarse el comportamiento (...) Eso es lo que me interesa, eso es lo que, evidentemente, debe repugnar al cine, arte físico, materialista, no solamente empírico, sino empirista, ya que el hombre sólo se define por lo que hace. Creo que el genio del cine reside en la posibilidad de ir más allá de este límite y descubrir otra cosa. (Rohmer y Pasolini, 1976, pág. 66)

Esa “otra cosa” es fundamentalmente el alma humana, que, esquiva a la aprehensión directa, el cine debe insinuar por medio de la conducta y de la palabra, del encuentro o desencuentro entre una y otra, entre acto y pensamiento, así como por medio de la analogía y la metáfora, pues Rohmer no desdeña la tradición artístico-filosófica que presupone la existencia de afinidades reveladoras entre el hombre y el mundo o el medio físico que lo rodea. Esa “otra cosa” es la misma naturaleza, no su envoltura, sino sus leyes profundas, transcribibles a la pantalla en virtud también de una supuesta trama de correspondencias entre los diversos órdenes que la integran. Más que en la concepción de la cámara como un instrumento orientado en primer lugar a la captura de la belleza exterior, tarea compatible, para Rohmer al menos, con la exigencia de contar una historia, es en el terreno de lo tematizable y de lo que debe constituir los contenidos últimos del cine, donde nuestro crítico y cineasta discrepa más fuertemente con Bazin y con cualquier formulación precedente del realismo cinematográfico. Si el cine ha de trascender el realismo en el campo de la representación dramática y no sólo en el de la representación del mundo físico, entonces la recomendación de Rohmer es que debe apostar por “faire du grand avec du grand” (Rohmer, 1989, pág. 19), ocuparse de los “grands sujets”, “grands sujets” que por otro lado le merecen más credibilidad y respeto si son presentados como objetivaciones de los más puros arquetipos, de “l'éternel” (*ibíd.*, pág. 119), que como situaciones dramáticas pretendidamente nuevas, o sea, nuevas por haber sido revestidas con no más que el ropaje de la actualidad.

Más allá de las cosas, pero asimismo más allá de lo individual o de lo particular. O con otras palabras, un cine capaz de concretar los seres particulares, pero también de hacer visible, de objetivar, un ser más general que el ser particular; consecuentemente, las ideas, las esencias, los arquetipos, los universales o como se les quiera llamar. Cuestión importante ésta, pues asoma aquí una veta nunca bien ponderada por los estudiosos del cine de Rohmer. Asoma nada menos que una tensión no ya entre registro e invención, o entre documento y literatura, o entre mostrar y revelar, sino entre representación de lo real y representación de lo ideal. Ya señalábamos en la introducción a este capítulo cómo Rohmer, situado en la encrucijada de una estética sartreana y una estética rosselliniana, se iba a decantar por esta última. Por tanto, por una estética de la indicialidad y de la dimensión simbólica de lo filmado (mientras que para Sartre, cabe añadir una vez más, toda estética humanizadora debe aspirar a sustituir la poesía por la prosa, el trabajo con las palabras-cosas por el trabajo con significados, tal y como el filósofo deja claro en algunas páginas de *¿Qué es la literatura?* –Sartre, 1976, págs. 48 a 54). Rohmer en cambio apuesta doble y simultáneamente por la prosa y por la poesía, pero de manera primordial por la

poesía, envite que sale a la luz sobre todo cuando afronta en sus artículos la noción de *beauté*, de belleza. Volvamos sobre esta noción, pues más atrás ya hemos hecho referencia a la distinción clásica entre belleza sensible y belleza inteligible.

Según testimonian un gran número de pasajes pertenecientes a sus escritos teóricos, la belleza es para nuestro cineasta una propiedad objetiva de las cosas y no algo determinado por el gusto o el capricho del observador. “El arte convierte la fealdad en belleza, pero ¿sería ésta verdad si no existiera para nosotros y casi contra nosotros?” (Rohmer, 1989, pág. 68). Sin menoscabo de esta idea de lo bello, diametralmente opuesta a las teorías que conciben la belleza como impresión subjetiva, proyectada desde la mente del observador al mundo y no al contrario, Rohmer también admite, acabamos de insistir en ello, que el arte es ante todo “elección”: en último término, no hay arte sin la intervención del hombre o del genio. Ahora bien, la obra de arte cinematográfica, afirma en uno de los ensayos de la serie “El celuloide y el mármol”, es una creación en segundo grado y el cineasta un pequeño demiurgo más que un creador absoluto; “el cine construye su ficción con lo real mismo” (*Cahiers*, núm. 53, diciembre 1955). De ahí que pueda decir también que “la belleza del terreno yermo no es otra que la del terreno yermo” (Rohmer, 1989, pág. 71), o que distinga entre un “cine de poesía y un cine que filma poesía” (Rohmer y Pasolini, 1976, pág. 54). La belleza, en definitiva, está ya en las cosas naturales, adherida a ellas como una propiedad más; el cine la descubre para nosotros. Se trata de un punto de vista que pasa por alto las teorías estéticas de los dos últimos siglos y se remonta provocativamente a modelos prekantianos o prehumeanos.

No solamente hay una belleza y un orden del mundo, sino que sólo existe la belleza y el orden del mundo. Pues, ¿cómo el arte, producto humano, igualaría a la naturaleza, obra divina? (...) No hay posición más teleológica, más teológica, que la mía. (*Cahiers*, núm. 219, abril 1970)

En coherencia con esta línea de pensamiento y, a modo de conclusión, Rohmer sostiene que el realismo no consiste en la reproducción del objeto, sino en la reproducción de la belleza en el objeto. “El realismo”, escribe, “no es otra cosa que la búsqueda meticulosa de esta belleza” (Rohmer, 1989, pág. 70). Por otra parte, ya hemos aludido a esa otra teoría suya según la cual la evolución de las artes sigue un proceso cíclico o dialéctico; en este proceso y, de acuerdo con tal teoría, se produce un relevo constante y periódico entre dos momentos, uno clásico y otro *Moyen Age*, moderno o romántico (*ibíd.*, pág. 17). “El cine se halla al borde de su edad clásica”, constataba en 1949 (*ibíd.*, pág. 64). Al decir esto piensa sobre todo en un cine que paulatinamente se ha ido redimiendo de su primitiva vocación por los géneros populares, de su apego a lo bárbaro y vulgar, para consagrarse de lleno a emular a la gran literatura. Pero preferentemente Rohmer se refiere a las etapas clásicas, a la Antigüedad o al Renacimiento, como aquéllas en las que belleza según el arte y belleza según la naturaleza se confunden (*ibíd.*, pág. 70). De este modo, tampoco es raro que aluda en algún pasaje de sus escritos a la belleza y a la verdad como categorías permutables. “Nada es bello sino lo verdadero”, afirma en “Le goût de la beauté”; pero añade: “Me pregunto no obstante si la recíproca, nada es verdadero sino lo bello, no abre perspectivas más justas” (*ibíd.*, págs. 108-109). Explica Rohmer en el mismo artículo, líneas más adelante, que el cine “posee la verdad de entrada y se propone la belleza como

fin supremo”. Se propone entonces, inferimos nosotros, una belleza más noble y elevada que la belleza natural, perceptiva o inmediata; o que esa otra belleza escondida en el objeto mismo, que el cine “debe capturar como una presa, robársela a las cosas”, con palabras del propio Rohmer (*ibíd.*, pág. 109). Se propone, en fin, una belleza (o una verdad, supuesta la convertibilidad entre ambas cualidades) más abstracta, más general, más verdadera, más real que lo real. Menos efímera y más permanente.

Todo lo dicho nos permite sostener que salta a la palestra, en torno a la noción de belleza, una concepción rohmeriana del arte de tinte idealista, nada circunstancial o banal, sino que, como insinuábamos más arriba, recorre toda su teoría estética cual vena situada en la medular del sistema. Este idealismo rohmeriano suena unas veces platonizante (alusiones a las Ideas como esencias y a la escala de belleza), otras próximo al primer romanticismo alemán (la obra de arte como la compenetración de lo particular y lo universal, la belleza como fuente de verdad y no viceversa) y en ocasiones llega a colorearse con la óptica kantiana (postulando la autonomía total del arte respecto al modelo, como en ciertos juicios acerca del cine de Hitchcock o de Murnau). Puesto que sospechamos que el idealismo inviscerado -más que injertado- en su teoría tiene repercusiones importantes en su praxis, en su obra fílmica, conviene que expongamos con más precisión cómo enfoca Rohmer éste ir más allá de las apariencias y de lo empírico, el asunto de la objetivación de lo universal en la pantalla, la operación por la cual, para resumir, el cine se convierte en poesía, en arte.

Rohmer no se conforma con comentarios en el vacío, sino que en el artículo mencionado, “Le goût de la beauté”, y en otros, procura dar ejemplos concretos de tal objetivación. Objetivación de lo general, de lo universal o de lo ideal, nociones en las que cabe englobar -dejamos para la filosofía distinciones más puntillosas- desde un hacer visible las formas del espacio y del tiempo (como formas puras, formas *a priori* del conocimiento) hasta un gesto o un movimiento (ideal por su exactitud o su gracia), pasando por abstracciones como el Destino, la Raza o la Femenidad. Así, y a propósito de la esencia de la comicidad en Keaton, Rohmer sugiere que el cine debe mostrar no sólo las cosas que ocupan el espacio, sino la idea del espacio mismo, “el espacio como creador de significados” (Rohmer, 1989, pág. 38); la originalidad de la apuesta cómica de Keaton, escribe, consiste en que llega a formular por vía de lo sensible o lo plástico, la pregunta, “tan grotesca como inquietante y trágica”, del por qué de las tres dimensiones (*ibíd.*, pág. 39).

También Murnau, asegura Rohmer en otro de sus textos, “consigue apoderarse del espacio como el músico del tiempo” (1977, pág. 112). “Discurren por sus filmes”, especifica, “dos tipos de sujetos: una organización, una dramaturgia de las formas puras y, a la par, un drama en sentido corriente, una temática o una problemática” (*ibíd.*, pág. 34). Y agrega:

Nos encontramos delante de un universo que no rinde su sentido y su valor emotivo sino por la presencia y la distribución de las formas, formas que no se identifican necesariamente con las figuras de los objetos -seres o cosas- que llenan el cuadro (...) Ellas crean, obedeciendo a una clave propia, un espacio homogéneo hecho de

correspondencias, de repeticiones, de rimas, las cuales nos permiten adivinar las formas geométricas de las cuales derivan. (*Ibid.*, pág. 35)

En el *Fausto* (*Faust*, 1926), Murnau habría conseguido plasmar, por medio de ese espacio homogéneo (y autónomo) el drama del universo, “sometido a la doble ley de la dilatación y la contracción” (*ibíd.*, pág. 118). De igual manera algunos filmes de Hitchcock estarían contruidos no sobre el resorte de la acción o de las pasiones, sino sobre la materia más abstracta de esos “seres formales que son el Espacio y el Tiempo” (Rohmer, 1989, pág. 240). Si *La ventana indiscreta*, nos indica, es un filme de arquitectura en el que se sustantiviza el espacio, *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1959) tiene como fluido básico el tiempo, sustancializado bajo la forma de reminiscencia, de turbio anhelo de un hombre, Scottie, por una mujer del pasado (*ibíd.*, pág. 241).

El tema de las formas geométricas puras y el de las líneas y trazos dejados en la pantalla por el movimiento de los actores, de las masas o de la cámara misma, sustentadoras de significados (el de lo cerrado y lo abierto, el de lo ascendente y lo descendente, el de repetición, el de armonía, el de rigidez, etc.), aparece en los textos de Rohmer una y otra vez, en los más primitivos y en los más recientes. En su libro *De Mozart en Beethoven* (Rohmer, 2000), sostiene que las formas geométricas son creadoras y que los grandes artistas tienden a inscribir sus modelos en ellas (pág. 14). Ya insinuábamos más atrás que su libro sobre Hitchcock (de él y de Chabrol), publicado en 1957, había sido escrito bajo la convicción de que en el cineasta británico “la forma crea el contenido”, y en su artículo sobre *Vértigo*, escribe:

Todo hace círculo, más el bucle no se cierra jamás, el giro nos conduce siempre más al fondo de la reminiscencia. Las sombras reemplazan a las sombras, los simulacros a los simulacros, no como barreras que se escamotean o como espejos reiterándose en el infinito, sino como una especie de movimiento más inquietante todavía, sin solución de continuidad, dotado a la par de lo ahuecado del círculo y de lo afilado de la recta. (Rohmer, 1989, pág. 244)

Vale la pena, asimismo, reproducir las últimas líneas del artículo:

Ideas y formas siguen la misma ruta, de tal modo que debido a que la forma es pura, bella y rigurosa, asombrosamente rica y libre, se puede decir de los filmes de Hitchcock, *Vértigo* a la cabeza, que tienen por objeto -al lado de todo eso que también cautiva nuestros sentidos- la *Ideas*, en el sentido noble y platónico del término. (*Ibid.*, pág. 244)

También las referencias al poder del cine para traer a la claridad sensible de la pantalla ciertas cualidades y conceptos abstractos, no ya por medio de formas geométricas, sino por el procedimiento más común de la dramaturgia y de la puesta en escena, son copiosas en los escritos de Rohmer. Del filme de Chabrol, *Les Godelureaux* (1960), comenta que extrae sus *beautés*, antes que del embellecimiento de los temas, de la transformación de los temas en “ideas”, de hacernos ver en Ambrosine, la protagonista, el epítome de la mujer o de la feminidad (Rohmer, 1989, pág. 107). Análogamente, Rouch, en *La pyramide humaine* (1959), aborda los temas de la raza, la edad o el habitat de los personajes como motivos privilegiados, es decir, “la pluralidad de razas en tanto que tal, la juventud en tanto que tal, Africa en tanto que tal” (*ibíd.*, pág. 110); por consiguiente, lo

particular en tanto que penetrado por lo general, o, con otras palabras, despojado del velo del prejuicio, del tamiz de lo pintoresco, del cascarón del tópico, errores en los que en su opinión cae Cassavetes en *Shadows* (1960). Postulador o no de las Ideas platónicas (extremo hartamente improbable, excepto si olvidamos que Platón reputaba las Ideas irrepresentables en sí mismas, por perfectas, y los productos del arte, consecuentemente con lo anterior, copias de copias), el caso es que Rohmer estima que el cine alcanza las cotas más altas de belleza cuando nos presenta lo universal en lo particular (así lo alejamos de Platón y lo aproximamos a los románticos alemanes, a Hölderlin y a Novalis). Puede tratarse del Destino, la Ley, la Libertad, la Raza, la Femenidad o la Lucha de Clases, pero también del acto en su plenitud o del gesto en su plenitud, como cuando elogia el movimiento de las manos en las películas de Preminger, “siempre característico, siempre elocuente, siempre sensible, siempre inteligente, siempre bello, siempre verdadero” (*ibíd.*, pág. 113).

Rohmer llega a insinuar (“El celuloide y el mármol”, IV, *Cahiers*, núm. 52, noviembre 1955) que el cine, pese a su dependencia del objeto material, de lo plástico e inorgánico, comparte con la música el poder de hablarle directamente al alma. De hablarle desde una suerte de esperanto que se asemejaría al del arte musical, y cuya sustancia sería el canto de las cosas, la melodía secreta del mundo. “Bello como la música”, dicho de un filme, significa para Rohmer que sus imágenes (de la naturaleza, de las cosas y sus relaciones) ostentan un tempo y una melodía, un ritmo y unas cualidades armónicas que, como en el caso de los cuartetos de Beethoven, remiten no a sentimientos particulares, sino a ideas más depuradas, a la movilidad o a la inmovilidad, a la afirmación o a la negación, a la calma o a un arrebatado de vitalidad primordial. Pero ya hemos visto que el ritmo y la melodía no tienen por qué ser necesariamente los de la naturaleza y sus objetos (representados), sino que también, según el párrafo sobre el *Fausto* de Murnau que citábamos más atrás, las formas, obedeciendo a una clave propia, pueden crear un espacio enteramente fílmico hecho de correspondencias, de repeticiones, de rimas internas. Con lo cual tendríamos que concluir que Rohmer parece reconocerle al cine cierta libertad para organizarse en estructuras autónomas, con origen en la inmanencia del filme, y por tanto capacidad para imitar no la naturaleza y su organización, sino la “fuerza creadora” de esta última (punto de vista que lo acerca de nuevo a las tesis kantianas y románticas).

Nos queda por mencionar, finalmente, la posibilidad del cine de remitirse a la idea de unidad o totalidad, y con ella a la de finalismo, a la de un cosmos teleológico. Vaya por delante que no nos interesa aquí constatar la sinceridad de Rohmer al declararse “más teleológico, más teológico que nadie” (constatación que por otro lado sólo podríamos llevar a efecto en caso de conocer las creencias más íntimas del cineasta), sino sólo recoger algunas aseveraciones que, además de formar parte, con la mayor naturalidad, de su teoría estética, nos parecen imprescindibles para dilucidar el sentido último de la dimensión metafórica de su cine. Pues Rohmer define lo plenamente metafórico, como “eso que en lo particular sugiere o describe las grandes leyes del universo”, es decir, concibe la metáfora cinematográfica como el recurso idóneo para traer bajo forma sensible la idea de la unidad del universo, de la armonía cósmica, idea, o verdad, que el cine no debe producir, sino extraer de la naturaleza.

El pensamiento de Rohmer en torno a la metáfora se halla perfectamente reflejado en el tercer ensayo de la serie “El celuloide y el mármol”, titulado precisamente “De la Metaphore” (*Cahiers*, núm. 49, agosto 1955), al que pertenece la definición reproducida más arriba. Comienza Rohmer afirmando en este ensayo que el cine reúne las dos formas de expresión más antagónicas, la pintura como forma de expresión plástica y la poesía como forma de expresión verbal. La primera reproduce la forma material y es un testimonio del mundo, mientras que la segunda, comenta Rohmer, utiliza signos, palabras, que despoja de su significado ordinario para remontarse a otros órdenes de significado: su esencia es la metáfora. Pero inmediatamente pasa a denunciar que la poesía contemporánea ha perdido el secreto de la metáfora; en la poesía actual todo puede ser comparado con todo; se ha instalado en la libertad total, en la arbitrariedad absoluta y, de este modo, puntualiza, “la comparación misma ha perdido su razón de ser”. En cambio en Balzac, en Goethe o en Virgilio, la fuerza de la metáfora reposaba en la “seriedad” de la comparación y, en último término, en la creencia poderosa en un orden superior y en la finalidad de ese orden. Por decirlo de manera resumida, la metáfora descansa para Rohmer, como para el clásico, en la percepción de la semejanza, pero la semejanza entre los órdenes esenciales que integran la variedad del cosmos: lo vegetal y lo mineral, lo físico y lo humano, lo orgánico y lo inorgánico. “El verdadero arte”, reitera, “es insensible a aquella materia bruta o apariencia corpórea que no presenta la idea de un universo jerarquizado, ordenado con vistas a un fin último”. La poesía moderna, concluye el autor en la primera parte de su artículo, no ha sabido sustituir el finalismo de los antiguos por una espiritualidad renovada, por una filosofía profunda.

La poesía se ha refugiado en el cine, prosigue Rohmer su argumentación; por consiguiente, también la metáfora. Frente a los que sostienen que la metáfora literaria es impracticable en la pantalla (al menos la metáfora *in absentia*), Rohmer despliega su teoría de la “poesía intrínseca”. Con esta noción se refiere el ensayista a un dispositivo de evidencias que, en simultaneidad con la trama mimética y sus significados dramáticos, nos remitiría a una segunda categoría de significados, de índole más general y abstracta. El efecto de sentido no dependería por tanto del montaje, de procedimientos externos o de la manipulación plástica. No estaríamos ante la típica “metáfora sintagmática”, por utilizar la expresión metziana. Se trata, en definitiva, de la captura en proximidad o en franca amalgama de esos órdenes naturales a los que hemos aludido más arriba (lo sólido, lo líquido, lo vegetal, lo material, lo orgánico...), cuyas afinidades o correspondencias la pantalla haría patente de manera inequívoca.

Conviene insistir en que Rohmer no habla (en el artículo-ensayo que estamos comentando) de efectos vagos o nebulosos de sentido, sino de metáforas “serias”, “necesarias”, “inteligibles” y “bien fundadas”, provistas de cierto “rigor geométrico” o del “poder misterioso, sagrado, del número”. “Con la metáfora”, afirma Rohmer en otros de sus textos, “reencontramos el *chant*” (Rohmer, 1989, pág. 74). El cine cumple así, como en un tiempo pretérito la poesía, la misión de hacer patente lo oculto, de poner en contacto las verdades prosaicas con las verdades más amplias del espíritu y la naturaleza. Pero Rohmer hace hincapié en que esta operación sólo es posible, como en el caso de las metáforas científicas de Goethe, por la armonía preexistente entre los distintos órdenes de fenómenos y, por encima de todo, por la creencia del artista en un universo teleológico, dotado de un

fin. Hitchcock, Murnau, Renoir y Rossellini, sugiere Rohmer, habrían recogido el testigo de Balzac, de Swedenborg y los poetas antiguos, tal y como prueba el hecho de que sus películas alberguen frecuentemente una tupida red de analogías y correspondencias entre los estratos de la realidad capturados por la cámara (Rossellini, Renoir), o bien, entre los dos planos fundamentales de lo real: lo material y lo espiritual, lo visible y lo invisible, lo exterior y lo interior (Hitchcock, Murnau). Una definición menos enfática y solemne de la metáfora cinematográfica se encuentra en otro artículo de Rohmer perteneciente a los años cincuenta, redactado a propósito de la película de Huston, *Moby Dick* (1956), pero centrado casi por entero en el tema de la adaptación literaria y, por derivación, en el peliagudo asunto del trasvase de la metáfora verbal a la pantalla. Por su claridad, por su interés, por la luz que arroja sobre la cuestión que nos ocupa, nos vemos obligados a reproducir sendos párrafos de este artículo:

¿Cuál es, sobre la película, el equivalente de la metáfora? Quizá andemos equivocados al concebir tal equivalencia como un calco o un reflejo de lo literario. Muchos cineastas se han aplicado en su búsqueda, un poco como Aquiles perseguía a la tortuga. No han caído en la cuenta de que su arte podía alcanzar de un salto lo que el poeta no consigue sino por aproximaciones sucesivas. La metáfora nace de una carencia, de las dificultades del lenguaje para hacer presente una realidad concreta. Los poetas, al comparar lo incomparable, cultivando sistemáticamente la expresión impropia, no han cesado de mentir en el curso de los siglos (...)

El cineasta, por suerte o fatalidad, no conoce el arte de esas venturosas patrañas. Si el fracaso de las tentativas de Eisenstein, o de las más recientes de Abel Gance, demuestran que no será posible, sin riesgo de una cierta tosquedad, pasar de una cosa, una forma, una sensación, una idea, a otra, le es en cambio asequible incluir toda la riqueza del cosmos en la apariencia más fugitiva, el objeto más anodino, el espacio más limitado (...) El cine nos ofrece la visión de una realidad y contiene la comparación en germen: en cambio el poema contiene sólo en potencia esta realidad, a la cual nos conduce a fuerza de comparaciones (Rohmer, 1989, págs. 148 a 157).

Comparación en germen; sistema de connotaciones latentes; substrato suprasensible incardinado en la misma naturaleza; datos del universo. Rohmer nos ofrece una definición de la metáfora condicionada por sus “creencias” filosóficas, a duras penas compatible con las definiciones más técnicas de la retórica moderna, una de cuyas principales corrientes, la encabezada por el Grupo μ , describe la metáfora -y las demás figuras- como una operación sólo explicable desde el esquema norma-desvío (Grupo μ , 1987, págs. 86 a 90). Por lo contrario, la metáfora cinematográfica para Rohmer consiste básicamente en una copresencia en la pantalla de órdenes o términos, copresencia que suscitaría en la mente del espectador la existencia de una propiedad compartida por esos términos, y, de esta guisa, la idea de unidad, de organicidad, de interpenetración de esferas y de finalidad. Remisión final a una idea abstracta, como se ve, pero que no debiera entrañar un desciframiento, un rodeo por el concepto. “La recogida de la trascendencia depositada en el interior del signo”, especifica nuestro autor, “debiera ser inmediata” (Rohmer, 1989, pág. 42). Para Rohmer la “buena metáfora”, la “difícil” o “abierta”, no sería aquella que prolonga indefinidamente la semiosis, como para Umberto Eco (2000, pág. 215), sino esa otra que nos entrega la idea como una visión, una epifanía, una revelación percibida. No se trata de ir del signo a la emoción, sino de filmar el signo mismo. “La expresión”, escribe en su tesis sobre el *Fausto*

de Murnau, “nos convida a contemplar su propia figura, en el sentido geométrico del término, limpio de todas las asociaciones que el uso ha podido aglutinar, sin concepto” (Rohmer, 1977, pág. 111).

Tras lo dicho y, resumiendo, pensamos que es posible una primera caracterización de la metáfora rohmeriana. Más explícitamente, del tipo de metáfora que Rohmer describe valiéndose de la noción de “comparación en germen”. Según los juicios vertidos hasta aquí (volveremos sobre el asunto en capítulos subsiguientes), parece que nos hallamos ante una metáfora: a) motivada, natural o denotativa y no de invención (y sin embargo “comparatista”); b) de naturaleza no proposicional o sígnica, cuyo significado alcanzamos espontáneamente o por inferencia percibida (“recogida inmediata”); c) con valencia ontológica, en cuanto que los términos puestos en relación son los órdenes o reinos naturales y se postulan las ideas de unidad, totalidad y finalidad.

En la estética rohmeriana, el grado en que un filme expresa el ser en su generalidad determina el grado de belleza de ese filme. Sin embargo, hemos comprobado al mismo tiempo que el concepto rohmeriano de Idea es muy proteico. A veces se refiere a ésta como a algo preexistente -y eterno- que puede alojarse en la forma sensible, fundirse con ella; otras nos la presenta como naciendo del fondo de la obra, autofundándose; por último, nos puede hablar de la Idea como despuntando en la naturaleza, presta a ser capturada por la cámara. Esto hace que podamos afirmar que en sus escritos teóricos son localizables referencias tanto a una verdad “registrada” como a una verdad “producida”. El realismo de Rohmer, por consiguiente, el axioma relativo a que el cine es primero y ante todo un arte “fotográfico”, o sea, un arte de lo real, conviene contrastarlo con su reivindicación de un cine que debe perseguir la poesía como fin supremo. Hay un realismo y un idealismo en Rohmer. Por otro lado, Rohmer sostiene que esta dimensión poética a la que debe aspirar el cine no tiene por qué representar un obstáculo para otra de sus obligaciones: la de contar una historia. Una historia con cronología y una historia con la palabra plenamente incorporada como vehículo portador de significados. “La frase pronunciada”, escribe en “Pour un cinéma parlant”, “no debe evocar el mundo, que ya existe por sí mismo en la pantalla, sino añadirse a él, y de tal modo que su densidad de sentido la salve del aplastamiento” (Rohmer, 1989, pág. 48).

Esta declaración, tan premonitoria en lo que toca al tipo de cine que va a poner en práctica finalmente, nos indica una vez más que Rohmer, pese a su elogio del poder metafórico de los objetos, de la naturaleza o del cuerpo humano, rechaza de manera radical un cine de lo exterior, de comportamiento, behaviorista, con la conducta, el rostro, la gesticulación y el mundo físico, como únicas vías de acceso a la interioridad o a lo invisible. Rohmer intuye que una simbólica del gesto, un “álgebra de la mímica”, no pueden dar cuenta de todos los matices del pensamiento o del alma, y que la palabra, fluido insustituible de las arterias de la conciencia, debe asumir en el cine el complejo papel que tiene en la vida real y, por supuesto, en la ficción literaria, en la novela o en el teatro.

2.4. EL CAMINO REGIO DEL CINE ES LA FICCIÓN

El artículo que hemos citado unas líneas más arriba, “Pour un cinéma parlant” (*Les Temps modernes*, septiembre 1948), y otros dos que le siguen muy de cerca cronológicamente, “Nous n’aimons plus le cinéma” (*Les Temps modernes*, junio 1949) y “L’âge classique du cinéma” (*Combat*, 15 junio 1949), los tres recogidos en el libro recopilatorio de Jean Narboni, constituyen una suerte de artículo-manifiesto en el que Rohmer, tomando como referencia el ensayo de Bazin sobre William Wyler y el de Astruc sobre la “caméra-stylo”, trata de esbozar su particular programa estético para el cine del futuro, que resume en la fórmula “mise en scène et écriture” (1989, pág. 59). La fórmula no requiere más apostillas. Es decir, denota por sí misma el claro compromiso de Rohmer, ya por esas fechas, con un cine volcado hacia lo visual, hacia el trabajo significativo de la cámara y los elementos dentro del cuadro (en plena coherencia con las premisas fijadas en su artículo de *La Revue du cinéma* de junio de 1948, “Le cinéma, art de l’espace”). Pero junto a ese compromiso y, con no menos fuerza, toma cuerpo en los tres artículos aludidos otra idea más: la referida a que el cine como arte de la narración sólo puede dar el salto a su etapa de madurez si elige como horizonte los grandes logros de la novela clásica, el principal de ellos siendo la exploración *in extenso* de la psicología, la conciencia y las interioridades humanas sin renunciar al marco de una historia, una cronología y unos personajes bien delimitados. Sólo resta por agregar que en este empeño, Rohmer reclama para el cine el uso libre del mismo instrumento que utiliza la literatura de ficción para destripar el alma humana: los enunciados verbales.

De este breve resumen de la tercera idea-faro que recorre los escritos teóricos de Rohmer proporcionándoles orientación y cohesión, ya podemos colegir dos cosas: primera, que Rohmer reivindica, como Bazin, una revolución de los contenidos en el cine, discrepando con él en el modo o la forma de llevar a cabo esta revolución; y segunda, que Rohmer, antes de su etapa “cahierista”, defiende con igual vehemencia un cine verbalista y un cine de puesta en escena, adoptando así un punto de vista, tan atrevido como lúcido, casi paradójico en sus términos, que no va a tener una repercusión directa en las bases doctrinales de la “política del autor” (cuyas formulaciones más canónicas, como sabemos, a las cuales se adhiere Rohmer, anteponen lo visual a lo verbal). Esto último nos sugiere que quizás la actitud de Rohmer respecto a la tercera idea-guía, o al menos en cuanto a la función de la palabra en el cine, carezca de la sostenida firmeza que distingue su postura en lo relativo a otras propuestas de su teoría estética. Será mejor, por consiguiente, que sigamos su pensamiento paso a paso.

En “Pour un cinéma parlant” considera Rohmer que los realizadores, después de treinta años de cine mudo y pese a los veinte de sonoro, todavía no han aprendido a utilizar el elemento verbal. El cine, explica, ha contemplado la palabra como un elemento parásito de lo visual, como sonido y no conforme a su naturaleza de signo, optando, en suma, por un debilitamiento calculado de su verdadero poder: el de significar, el de correa transmisora de precisos y valiosísimos, casi imposible de vehicular por otros medios, contenidos de conciencia o del pensamiento. De este modo, asegura Rohmer, hasta la fecha de 1948 no ha existido sino “cine sonoro”, consecuencia de la arraigada tendencia a pensar que el valor de

un filme aumenta cuanto más y mejor sabe prescindir de la palabra. O en el mejor de los casos el sonoro ha tomado como modelo los diálogos del teatro, con lo cual organiza los parlamentos principalmente en el tiempo, sujetos a la mecánica de la réplica y la contrarréplica, en lugar de preocuparse de orientarlos según un sentido que no acompañe vicariamente al de la imagen, o sea, en lugar de organizarlos como “texto”, autosuficiente, con pretensiones propias.

Ante esta problemática Rohmer plantea en su artículo que el cine debe establecer nuevos vínculos entre el componente visual y el audible. La original concepción del montaje que nace con *Ciudadano Kane*, la preferencia por algunos directores del plano secuencia o el plano fijo, del campo total, representaría ya, estima Rohmer, un primer avance en la buena dirección. Escribe:

El arte del realizador no está hecho para hacer olvidar lo que dice el personaje, mas, por lo contrario, para que no perdamos ninguna de sus palabras. (Rohmer, 1989, pág. 49)

Al renunciar al campo-contracampo y a la búsqueda ingeniosa de ángulos de cámara o de bellos encuadres, el director ya no puede tratar las frases pronunciadas por los actores como materia expresiva de segundo orden. Antes bien, el actor, lo que dice, y cómo lo dice, pasa a adquirir un interés primordial. Y asimismo las relaciones de las frases, del contenido semántico de las mismas, con los contenidos de los motivos visuales dentro del cuadro. Con esto apuntamos a que Rohmer no habla sólo de una palabra significativa, cargada de sentido propio, sino también productiva, creadora de sentidos nuevos, integrada tanto en el “mundo filmado” como en el “filme”, y por tanto dotada de la facultad de entrar en una dinámica combinatoria o juego dialéctico con otros elementos.

En el caso de Orson Welles, el desfase entre el significado de la palabra y el del elemento visual, el contrapunto de texto y película (sin parentesco alguno con el contrapunto sonoro de Eisenstein y Pudovkin), se opera sobre todo por medio del comentario y, desde luego, los varios años de aplicación un poco fácil de tal procedimiento, demuestra la necesidad urgente e indispensable de devolverle a la palabra una función creíble en el interior del filme. (*Ibid.*, pág. 51)

El material audible, la palabra principalmente, debe conformar pues un texto a la par autónomo y en contacto con la banda de imagen, con los diversos ingredientes de cada plano. Y los directores, concluye Rohmer, han de comenzar a dar señales de que por fin se toman en serio una completa y verdadera integración del componente verbal en sus obras, lo que implica una nueva valoración del contexto oral de comunicación.

No se puede decir que haya existido en los últimos años un verdadero estilo de cine hablado: bastaba con recurrir más o menos hábilmente a procedimientos que desde los orígenes del cine han servido para suplir la ausencia de la palabra. Pero es a construir un tal estilo, pese a las dificultades técnicas, a lo que deben estar dirigidos los recursos de una vanguardia digna de ese nombre. Hace ya mucho tiempo que esperamos una prueba de que la era del cine hablado ha comenzado. (*Ibid.*, págs. 51-52)

En el siguiente artículo, de los tres que estamos analizando aquí, “Nous n’aimons plus le cinéma”, Rohmer pone el acento en otro de los rasgos que en su opinión debe

incorporar la nueva era del cine: una temática entroncada con los grandes asuntos de la literatura clásica y, consecuentemente, menos dependiente de los mitos y el folklore popular, su fuente principal de inspiración durante largas décadas. Así, y mientras Bazin enjuiciaba la decantación del neorrealismo por la “actualidad” como un paso acertado del cine en su camino hacia el realismo total, Rohmer estima imprescindible que en el progreso hacia su edad madura como arte narrativo dirija su mirada hacia los temas más graves y profundos que desde siempre han constituido el desafío del teatro y la novela.

¿Por qué ocultar que ya no experimentamos el mismo placer que nuestros antepasados ante el espectáculo de los instintos y de la violencia? El peso de nuestra complejidad no es tan enorme como para que sólo podamos encontrar interés y gratificación en los sentimientos más elementales (...) Es significativo que los realizadores que más admiramos muestren predilección por los decorados lujosos, por la delicadeza de las maneras y por el lenguaje. (*Ibid.*, pág. 57)

La revolución de los contenidos no debe entenderse como un desprecio hacia el arte popular, si bien advierte Rohmer a renglón seguido que ya no basta con argumentar que hoy en día es en un filme de gánsters donde se refugian las mejores ilustraciones del concepto antiguo de Destino. El arte el cine debe reconocer, y de una vez por todas, los estrechos vínculos que mantiene no con la pintura o la música, sino “con las artes mismas respecto a las cuales siempre había tratado de distinguirse: la literatura y el teatro” (*ibid.*, pág. 55).

La misma idea de fondo guía “L’âge classique du cinéma”. Pero en este artículo Rohmer se muestra más tajante en lo relativo al tipo de literatura que debe servirle de espejo al cine. No la literatura contemporánea, la literatura de Faulkner, Hemingway o Dos Passos, que se ha inspirado a su vez en la facilidad de la pantalla para cautivar con sólo la apariencia de las cosas, la descripción de lo externo, sino la literatura de Balzac y los autores del siglo XVIII, quienes no habían estigmatizado el alma, no habían suprimido el pensamiento como puente entre lo exterior y lo interior. “Diderot es un guionista más moderno que Faulkner”, dictamina, y prosigue:

Se puede concebir que la literatura traicione de manera deliberada su vocación esencial, que es la de explicar, no la de mostrar. Pero, ¿a qué título prohibirle al cine que siga el camino inverso e intente descubrir, ahora, al hombre? Lejos de haber comenzado un trayecto que las otras artes han recorrido ya, ¿qué necesidad tiene de imitar una literatura que, nacida de él, sólo puede transmutarse en un pálido reflejo de lo que él es? (*Ibid.*, pág. 65)

Mientras que Bazin, como se ha señalado en su momento, veía en la obra de Rossellini una prueba de que el cine de comportamiento constituía una baza provechosa y acorde además con los principios del realismo, Rohmer nunca se declara muy entusiasmado con la idea. Siendo la conquista de la interioridad la meta hacia la que debe apuntar el cine del futuro, un estilo circunscrito al ámbito de la conducta y a lo susceptible de captación directa por la lente de la cámara, no representaría sino un estancamiento o un retroceso. Sugiere Rohmer que ha sido la ciega admiración de la crítica parisina por la novela objetivista americana lo que le ha impedido apreciar los valores cinematográficos y literarios de películas como *La regla del juego* (Renoir, 1939), *Les Dames du Bois de*

Boulogne (Bresson, 1945) y *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, Welles, 1942). Piensa que los “diálogos neutros” de la novela americana y su compromiso absoluto con lo exterior y lo visible, resultan redundantes en el cine, un despilfarro. En el cine, el mundo, lo fáctico, existe por sí mismo, no es necesario evocarlo mediante el discurso hablado, razón por la cual el mejor servicio que quizás pueda prestarle la palabra al componente visual no pasa por relegar a aquélla a un segundo término, por esconderla o arrinconarla, como a pariente pobre, sino por restituírle todas sus competencias.

Privados del poder del lenguaje, de la herramienta más apropiada para significar, los personajes del arte mudo se valían de los recursos más sutiles para conducirnos al fondo de su corazón (...) Que la pantalla, liberada desde el nacimiento del sonoro de una tarea totalmente extraña a su naturaleza, recupere ahora su verdadera función, que no es la de decir, sino la de mostrar. (*Ibid.*, págs. 66-67)

Nos interesa resaltar aquí la importancia del párrafo que acabamos de transcribir, pues los enemigos acérrimos del “cine hablado”, “coloquial”, o “fonocentrista”, suelen referirse al supuesto debilitamiento de lo visual por el uso masivo de la palabra, como a una operación poco menos que equivalente a una usurpación de primogenitura y, por tanto, inadmisibles. Un empleo del elemento verbal que incorpore plenamente los valores de la palabra, en lugar de entorpecer, puede contribuir a la creación de un estilo cinematográfico más acorde con los poderes originales de la cámara y la pantalla: al volverse obsoleta, por la adecuada inserción de diálogos e incluso de un comentario o voz en *off*, la significación por el método del montaje o de la plástica, la cámara recupera en todo su vigor la capacidad para mostrar y revelar. Por consiguiente, no debemos interpretar estos tres artículos “precahieristas” como una apuesta a favor de un cine literario frente a un cine visual. Pese al “primado de la literatura” que aparentemente defiende en algún pasaje, Rohmer postula en estos artículos el elemento verbal como un medio, ante todo, de restaurar los valores fotográficos del cine primitivo, de preservar a las imágenes de una falsa retórica, de devolverle al actor y a los objetos dentro del cuadro, así como al decorado, el papel central que les corresponde. De manera sorprendente, es el “cine hablado” el que puede abrirle las máximas perspectivas a un arte de la puesta de la escena, reconduciéndolo hacia las riberas ya soñadas por Astruc en su manifiesto de la “caméra-stylo” (pero sin aplastamiento de la palabra y el obligado rodeo, para no dejar las pantallas huérfanas de sentido, por el barroquismo expresivo).

En lugar de deplorar que los fragmentos del mundo, que por conducto de un peligroso poder hacemos surgir en la tela blanca, se resistan a nuestra tentación de reunirlos en una trama coherente (...), nos disponemos a envidiar la tarea del cineasta futuro, quien, no sintiéndose ya apremiado a someterse a las falsas necesidades de la plástica de la imagen y los ritmos del montaje, ni a correr en busca de una realidad que él nos arroja al rostro de partida, nos dispensará del engañoso prestigio de la cosa visible y, orientando nuestra atención, como en los primeros tiempos del cine mudo, pero más sutilmente sin duda, hacia el juego mismo de los actores, conformará el tejido de un nuevo lenguaje con la materia frondosa de sus palabras, su mímica, sus gestos y sus desplazamientos. (*Ibid.*, pág. 59)

Estos tres artículos anuncian así, sin dejar de representar al mismo tiempo un anticipo del énfasis que la “política del autor” pondrá en la puesta en escena y en la forma cinematográfica, el rol estelar que la palabra va a adquirir en un cine no muy lejano. Ahora

bien, ya hemos dejado claro, por otra parte, que el credo autorista, al menos tal y como es formulado por Truffaut en sus alegatos contra el *cinéma de qualité*, entraña un ataque en toda regla contra la figura del guionista tradicional, una firme oposición a la tendencia de cierto cine, el acomodaticio, a sobredimensionar lo verbal en detrimento de lo visual. Rohmer no será de los que se ensañe más cruelmente con los Aurenche y Bost, pero su adhesión a los principios de la “politique” la calificábamos en el capítulo anterior de sincera y sin reservas. El mismo ha reconocido que sus años “cahieristas” se caracterizaron por su respaldo incondicional a un cine en la línea del de Hitchcock, o sea, más visual que literario, más “mise en scène” que verbalista.

Yo he predicado ciertamente un cine no literario y luego he hecho los *Cuentos Morales*, que son descaradamente literarios, aunque sólo sea por el papel fundamental que juega el comentario. (Rohmer y Pasolini, *op. cit.*, pág. 65)

¿Llega Rohmer a renegar totalmente de sus ideas de 1948 y 1949, nada prejuiciadas, como se ha visto, en lo referente al “cine hablado”? Comentábamos en la introducción a este capítulo que si resulta imposible trazar cortes secos en el desarrollo del pensamiento estético de Rohmer, al menos se pueden detectar etapas en las que el crítico cinematográfico parece decantarse más nítidamente por unas alternativas que por otras. Dicho esto, se debe admitir sin ningún tipo de reparos que durante el apogeo de la “política del autor”, Rohmer conspira abiertamente a favor de un cine de puesta en escena (en su acepción más ortodoxa o astruciana). Sin embargo, vale la pena llamar la atención una vez más sobre el hecho de que el futuro autor de los “ciclos” considere revolucionarios los filmes de Hitchcock, Rossellini o Renoir, no sólo por sus aportaciones formales, por delegar en la puesta en escena o en las imágenes la canalización de un flujo importante de contenidos, sino también por la clase de temas que abordan. Así, en un artículo de 1953, “De trois films et d’une certaine école”, donde analiza conjuntamente *Te querré siempre*, *Atormentada* (*Under Capricorn*, Hitchcock, 1949) y *El río* (*The river*, Renoir, 1950), afirma de ellos que son nuevos en la “manera” y modernos en el “asunto”, refiriéndose con esto último no a que dramaticen “temas de actualidad”, como según opinión de Bazin hace el neorrealismo, sino motivos clásicos, situaciones eternas, conflictos intemporales, que nunca pasan de moda y por tanto nunca dejan de ser actuales.

Después de la ascensión del cine a la dignidad de arte, yo sólo veo un gran tema que merezca su atención: la oposición de dos órdenes, uno natural y el otro humano, uno material y el otro espiritual, uno mecánico y el otro libre, uno teatro del apetito y el deseo, el otro escenario del heroísmo y la gracia; oposición clásica, pero en la que el privilegio de nuestro arte consiste en lograr una traducción tan directa que la inmediatez de la evidencia sustituya al signo. (*Cahiers*, núm. 26, agosto-septiembre 1953 y Rohmer, 1989, pág. 93)

En suma, se incline por un cine que tienda a lo novelesco o por un cine de corte más “puestaescenista”, Rohmer nunca olvida las jerarquías, nunca olvida que el fin supremo del cine es ir “más allá”, más allá de las apariencias y de lo empírico, pero también más allá de lo literario, de la jungla de las palabras, para apuntar, como se ha puesto de manifiesto en el apartado anterior (y en las líneas transcritas más arriba), hacia el cielo de la poesía, que para nuestro autor viene a ser lo mismo que apuntar a lo universal, a lo arquetípico. Pero lo cierto es, insistimos, que, con independencia de esta subordinación de los medios a

los fines, la actitud estética subyacente a sus artículos de 1948 y 1949, propulsora de un cine para “oír” tanto como para “ver”, apenas entra en juego en los escritos correspondientes a la etapa de *Cahiers* entre 1953 y 1958, etapa en la que la sumisión de los “jeunes critiques” a los principios autoristas y al concepto astruciano de la “caméra-stylo” es la nota dominante. Habrá que esperar a *Hiroshima, mon amour* y al cine de reportaje o de ficción improvisada de Jean Rouch para que diálogos y comentarios adquieran un papel sustancial respecto a la puesta en escena, para que la palabra sea también puesta en escena, o que incluso sustituya a ésta; en definitiva, para que algunos de los postulados de la estrategia doctrinal de la “politique”, plano secuencia frente a montaje, visualización frente a verbalización, escritura de la cámara frente a pautas teatrales de dramaturgia, sufran los primeros embates.

Del carácter rupturista de *Hiroshima, mon amour*, el filme de Resnais, ya dimos cuenta al final del primer capítulo. De los llamados filmes “pre-nuevaolistas”, viene a ser el primero que, sin pertenecer al género documental (en el que Rouch, Agnès Varda y el propio Resnais han llevado a cabo experimentos interesantes de “escritura” en la década de los cincuenta), recurre a esa disociación radical del discurso hablado y del discurso visual que tanto Bazin (a propósito del filme de Bresson, *Diario de un cura de aldea*), como Rohmer (en los tres artículos que hemos analizado), consideran una posibilidad estética y creativa tan prometedora como escasamente explorada. Avanzábamos en el apartado 1.4 algunos de los rasgos más sobresalientes de *Hiroshima, mon amour*, narrador personalizado, diálogos quintaesenciados, un flujo de palabras que no pretenden ni reemplazar las imágenes ni acompañarlas dócilmente, un texto por el que circula la memoria, el pasado, la conciencia, lo invisible. “Filme romancé”, lo llama Pierre Kast en una mesa redonda de los redactores de *Cahiers* en 1959 (julio, núm. 97). “Filme ante todo literario”, asiente Godard. “Filme plenamente literario”, corrobora Rohmer, quien no obstante ve en la película, por la fragmentación y la mezcla de los niveles temporales, la influencia poderosa de la novela americana. A Marguerite Duras, responsable del guión y los diálogos, la califica como una “epígona” de esta escuela, y tilda a Resnais de “cubista”, “inspirado por Picasso”, dice, “pero inspirado también por Faulkner, aunque sea a través de Marguerite Duras”. Con todo, no resaltamos sino un dato objetivo si afirmamos que el filme de Resnais hace entrar en crisis la prioridad que *Cahiers* le concede a la mónada espacio-temporal welliesiana, al plano secuencia y, en particular, algunas de las tesis que Rohmer mantiene por esa época, como por ejemplo la que contempla el cine de los cincuenta como un arte firmemente instalado en su etapa clásica, consagrado a celebrar la naturaleza, a descubrirla, a capturarla tal cual, no a reconstruirla subjetivamente o a reinterpretarla (en un momento de la mesa redonda Rohmer parece atrapado en la duda, y concede: “Quizás el cine esté entrando en su periodo moderno...”).

Si *Hiroshima, mon amour* y *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) crean un modelo de relación entre cine y realidad mediado fundamentalmente por lo imaginario y lo virtual, Rouch y su “cinéma-vérité”, explicábamos asimismo en el apartado 1.4, alumbran un modelo opuesto, construido en torno al principio neorrealista de fidelidad a lo real, fidelidad también, por consiguiente, al sonido, a lo audible. Documentariedad omniabarcante, o sea, verdad documental de la imagen y verdad documental del sonido, “cine-ojo” y “cine-oído”. Pero acabábamos

señalando que Rouch, en una segunda etapa, había buscado trascender lo testimonial inventando un género caracterizado “por la transmutación continua de la realidad en ficción y de la ficción en realidad”. En resumidas cuentas, la lección que Rohmer aprende de Rouch es la misma que encuentra explicitada en los filmes de Resnais: que las relaciones entre arte y naturaleza, mundo y representación, no han sido exploradas todavía en sus múltiples vertientes y, por supuesto, tampoco las posibilidades dialécticas y expresivas del elemento audible.

Sería absurdo pretender, no obstante, que sólo *Hiroshima, mon amour* y el cine directo de Rouch colocan de nuevo a Rohmer en la senda del “cine literario” o del “cine hablado”. Los densos y sofisticados diálogos de las películas de Renoir (en particular *La regla del juego*, reestrenada en Francia a mediados de los cincuenta), de Mankiewicz o de Bergman, no contribuyeron menos a convencerlo de que el tipo de cine que él había jaleado en 1948 y 1949, cine para ver y cine para oír, era definitivamente viable. En su crítica a *El americano tranquilo* (Mankiewicz, 1958), escribe lo siguiente:

Heme aquí obligado a retomar un tema de los tiempos de “Objectif 49”, menos pasado de moda de lo que cabría esperar después de la era del Cinemascope. Existía en aquella época una fuerte polémica en torno a la conquista por el cine de un “espesor novelesco”. Esta película no se ve, se lee. El público olvida que es público y su silencio evoca menos la atención crispada de un auditorio que la paz de las bibliotecas. Hace muchos años que no se nos había permitido escuchar una prosa parecida: exactamente, desde *La condesa descalza*. Somo libres y no ha mucho que hemos olvidado las seducciones de este filme por la poesía igualmente atractiva de otros veinte. ¿Pero por qué no va a haber un hueco para unos y otros en nuestro corazón? (*Cahiers*, núm. 86, agosto 1958 y Rohmer, 1989, pág. 224)

Esta disyuntiva entre un cine que potencia la puesta en escena, muy visual y metafórico, y un “cine literario”, va a alcanzar y a empujar a Rohmer a la vacilación estética en el momento de pasar a la praxis. Su primer largometraje, *Le Signe du Lion* (1959), desde el punto de vista del estilo, está más vinculado al primer modelo que al segundo. En cambio no hay duda de que los *Cuentos Morales* se acogen ya al patrón de un cine de gran densidad verbal. En cualquier caso y, a partir de *La coleccionista* (1966), su primer éxito de público, Rohmer admitirá sin complejos, como apropiada, la etiqueta de “cine dialogado” que la crítica parisina le colgará a sus películas, aunque no sin reconocer, por un lado, que el modelo de cine que practica en los “cuentos” casa mal con el modelo que defendía en 1954 (“Yo, que he predicado ciertamente un cine no literario...”) y, por otro, rebelándose contra los reticentes a ver en su obra otra cosa que unos bellos diálogos o el aplastamiento de lo visual por lo verbal (“Ni el texto del comentario ni los diálogos son mi filme: son cosas que yo filmo...”, escribirá en su “Lettre à un critique” - Rohmer, 1989, pág. 114). Efectivamente, se comete un grave error al identificar “cine literario” con ese cine elementalmente verborreico que las más de las veces ahoga la respiración natural de las imágenes, cuando no dinamita sus funciones básicas, mostrar y revelar. ¿Es necesario añadir que más adelante sostendremos que Rohmer supera este peligro con absoluta destreza?

De ahí que hayamos elegido como lema para encabezar este apartado, para designar la tercera de las ideas-guía, una cita en la que no aparece la noción de “cine literario”, sino la más genérica de “cine de ficción”. “Yo pienso, como pensaba Bazin, que la ficción ha sido siempre, y continuará siéndolo, el camino regio del cine, y que los más bellos documentales, como los de Flaherty, sabían dejar entrar en ellos una parte, si no de anécdota, al menos de drama” (*Cahiers*, núm. 106, abril 1960 y Rohmer, 1989, pág. 166). Cine de ficción significa para Rohmer una historia y una cronología, un guión que preexiste a la película, gentes que actúan y piensan, que manifiestan en voz alta lo que piensan, el juego sutil de la mentira, situaciones y personajes contemporáneos, pero atrapados en conflictos con sus raíces bien hundidas en una problemática de esencia intemporal, esto es, vinculada a las relaciones de los individuos entre sí y con ellos mismos y de éstos con la sociedad, el arte o la naturaleza. Significa también, según se ha puesto de relieve en este apartado, un cine, en el que la imagen, liberada del peso de significar, recupera la posibilidad de desempeñar más plenamente sus roles específicos, los susodichos de mostrar y revelar, aparte de una mayor libertad para combinarse dialécticamente con la palabra misma.

El comentario no es una cosa impura. Sólo lo sería si no tuviera ninguna relación con la imagen. De hallarse profundamente ligada a ella, obtendremos un conjunto palabra-imagen donde cada componente ilumina al otro, ya que palabra e imagen, por el simple hecho de que el cine es sonoro, están estrechamente unidas (...) Unicamente el cine es capaz de la unión de la palabra y de la representación visible del mundo. (*Cahiers*, núm. 172 y Rohmer y Pasolini, *op. cit.*, pág. 69)

Este extracto pertenece a la entrevista publicada por *Cahiers* en 1965, muy mencionada aquí. Cronológicamente, tal entrevista (titulada significativamente por Jean-Louis Comolli “Lo viejo y lo nuevo”), tiene lugar entre los dos primeros “cuentos” del primer ciclo, medimétrajes, y *La coleccionista*, el primer largo (según el orden de rodaje) del mismo ciclo. De ella se puede decir que contiene toda una declaración de principios, el auténtico manifiesto cinematográfico de Eric Rohmer, su definitivo credo estético, ya perfectamente pulido y matizado, tan equidistante de su etapa “cahierista” y de su fervor por una puesta en escena semánticamente productiva, como del *cinéma-vérité* y su *parti pris* documentalista. Ficción y realidad formarán en el cine de Rohmer una de las amalgamas mejor soldadas y más originales y sugerentes que haya creado el cinematógrafo. Y ello sin renunciar a sus más profundas convicciones.

Tampoco creo que el cine moderno sea exclusivamente un cine de poesía y que el cine antiguo fuera sólo un cine de prosa o de relato. Para mí existe un cine de prosa y un cine narrativo en el que la poesía está presente pero no buscada de antemano: aparece por añadidura, sin que se la solicite previamente. (*Ibid.*, pág. 43)

La entrevista del número 172 de *Cahiers* se publicó años más tarde en un librito titulado *Cine de poesía contra cine de prosa*, precedida de un texto que Pier Paolo Pasolini había leído en el Festival de Pesaro de 1965 (Rohmer y Pasolini, *op. cit.*). Presentados, texto de Pasolini y declaraciones o dictámenes de Rohmer, como formando parte de un supuesto antagonismo teórico, aquí hemos demostrado que tal antagonismo no conviene llevarlo demasiado lejos. No existe confrontación Pasolini-Rohmer en lo fundamental, esto

es, en cuanto a los fines del cine, cuyo mínimo denominador común cifran ambos polemistas en un trascender el naturalismo o el realismo. Divergen en los medios a utilizar para volver operativa, en la pantalla, esa trascendencia (poesía “subjetivo-lírica”, basada en el enriquecimiento por el artista de los “im-signos”, en el caso de Pasolini, “poesía intrínseca” en el caso de Rohmer), así como en los marcos conceptuales desde los cuales emiten sus argumentaciones (la semiología, Pasolini, la fenomenología y más concretamente una noción muy personal de metáfora -metáfora motivada-, Rohmer). Por otra parte, los “im-signos” de Pasolini, signos “iconográficos”, signos de “vida”, “pre-gramaticales”, pues “el cine expresa la realidad a través de la realidad” (Rohmer y Pasolini, 1976, págs. 12 y 13), guardan ciertos vínculos con la metáfora rohmeriana (de naturaleza no proposicional o signica, según se ha dicho, o sea, también pre-gramatical, inherente al mundo filmado). No nos extenderemos en este debate. Pero hay que subrayar que lo que caracteriza la posición estética de Rohmer, la teórica y la relativa a su praxis fílmica, es que nunca trata de solucionar lo dicotómico ni eliminando uno de los polos en liza ni disolviendo ambos recurriendo a su imperceptible fusión. Tiende a conservar los términos haciéndolos coexistir y procurando que retengan su identidad y especificidad. Imagen y palabra coexisten y buscan su propia plenitud en el cine de Rohmer; también prosa y poesía; y asimismo relato y documento. De todo ello nos ocuparemos en los próximos capítulos, pero antes debemos detenernos, como ya hiciéramos en la sección dedicada a la exposición del conglomerado teórico bazinano, a perfilar y analizar un posible hilo de reflexiones rohmerianas acerca del sentido fílmico.

2.5. CINE TRANSPARENTE NO EQUIVALE A MENSAJE TRANSPARENTE

Recapitulando lo expuesto hasta aquí en lo referente a la “summa” de Eric Rohmer, puede afirmarse que existe en los escritos de nuestro autor, en primer lugar, una reivindicación de los postulados bazinianos de lo que hemos llamado en el primer capítulo “realismo ontológico”; en segundo lugar, un enfoque del cine de ficción como un cine que debe hacer suyos los valores de la novela clásica (vocación por la intriga y el complot, adherencia a una cronología lineal, temática de trasfondo intemporal); y, en tercer lugar, una apuesta tan enérgica como sincera por un “cine poético”, que trascienda no sólo lo empírico y su casuística, sino también lo meramente subjetivo. Si las cláusulas de este contradictorio programa estético resultan armonizables en la práctica merecerá la pena comprobarlo, sobre todo, a la luz misma del cine de Rohmer, de los filmes de los ciclos principalmente, los cuales es posible que reflejen asimismo la actitud del otrora crítico de *Cahiers* ante la problemática de si una película debe comprometerse, además de con la transparencia de las imágenes, con la transmisión de mensajes unívocos o verdades fijas.

Habrá que comenzar precisando que en el capítulo anterior considerábamos el “realismo del sentido” como la culminación necesaria del “realismo integral” y que definíamos aquél como la retención en el tejido de las imágenes de la ambivalencia de lo real. Esta ambivalencia tenía como fuente (nos limitábamos a interpretar los textos de Bazin sobre el neorrealismo) una riqueza de significados obtenida tanto por el “ir a las

cosas mismas de una conciencia global”, como por un procedimiento de registro o una escritura basada en una cámara contemplativa o vegetativa, o sea, centrada en las funciones de mostrar y revelar fundamentalmente. No obstante, conviene recordar que esta ambigüedad de lo real era compatible para Bazin con significados más elaborados, de índole psicológica, moral o dramática, en todo caso inmanentes a los acontecimientos. Igualmente no descartaba Bazin la posibilidad de una puesta en escena discursiva, “superpuesta expresivamente al hecho bruto”, configuradora de “acciones segundas” y con capacidad para generar significados unívocos (esto es, para trazar un vínculo exacto entre la vida interior y sus manifestaciones o equivalentes externos). Por último, le endosaba al cine una cierta aptitud para sorprender y capturar correspondencias no ya entre lo interior y lo exterior, sino también entre los distintos órdenes de la naturaleza, así como entre las cosas y sus “dobles invisibles”, es decir, entre lo accidental y material y sus correlatos permanentes en el ámbito de lo nouménico.

Nuestra conclusión (provisional: inferida de lo especificado hasta el momento acerca de sus ideas estéticas) es que Rohmer se muestra ampliamente de acuerdo con todas estas estrategias de captura y/o producción de sentido (incluida la última: “No hay nadie más teleológico, más teológico que yo...”). Por consiguiente, la acusación de mezclar un realismo ingenuo con un realismo finalista, acusación pronunciada por Jean Mitry acerca de la doctrina baziniana, según veíamos más atrás (ver *supra*, pág. 24), no es quizá menos pertinente en lo tocante a los escritos teóricos de Rohmer. Todo es matizable, sin embargo. Bastaría con decir que, si el realismo más común guarda en su interior el demonio del idealismo, aquél ya no puede ser tan ingenuo o prosaico como a veces se pretende; y la recíproca, los riesgos de un idealismo de estirpe platonizante se reducen de manera considerable si las imágenes se mantienen vigorosamente enraizadas en lo real y concreto. Pero no nos hallamos todavía ante la obra fílmica de Rohmer, sino ante su “summa” teórica. Y a propósito de ésta pensamos que no adquiere su perfil propio, en lo relativo a la cuestión del sentido fílmico, de no destacar dos facetas importantes de la misma.

En primer lugar y, asumiendo que Rohmer es el heredero espiritual de muchos de los dogmas bazinianos, también del dogma de la ambigüedad de lo real, habrá que poner de relieve que aquél admite fuentes y mecanismos más heterogéneos que Bazin en todo lo que envuelve la labor de dotar a un filme de tal ambigüedad. Concedido que la estructura de la realidad es contradictoria, que por cualquier lado que se mire lo antitético despunta en la naturaleza, existe un tipo de ambivalencia, más artificial, procedente de la práctica humana, inconsciente o deliberada, de la mentira o el quívoco, que, en opinión de Rohmer, debe saltar con más frecuencia a la pantalla. Una pregunta fundamental tendremos que plantearnos entonces en relación a esta evocación rohmeriana del potencial encubridor de la palabra, de la doblez como cualidad casi constitutiva del lenguaje hablado, y es si no cobijarán los escritos rohmerianos una teoría bifrente del significado fílmico, teoría que asociaría netamente lo verbal con lo falso y artificioso y que en cambio le otorgaría fiabilidad absoluta a lo visual.

En segundo lugar, nos parece de justicia resaltar el relevante papel que Rohmer le reserva a la metáfora en su programa estético. Para Rohmer y, utilizando una frase de Paul Ricoeur, “la verdadera metáfora debe ser siempre vertical, ascendente, trascendente”

(Ricoeur, 1980, pág. 390). De hecho, ya hemos visto que la concepción rohmeriana de esta figura retórica se halla directamente conectada a la fibra idealista de su doctrina, fibra que por otra parte no resulta fácil articular con la presunta adhesión de nuestro crítico y cineasta al dogma de la ambigüedad, o, lo que es lo mismo, a una visión de la verdad como algo de carácter provisional, contingente y difuso. La función de la metáfora es para Rohmer, según se ha constatado más atrás, presentar una verdad general, la cual sobrevolaría la fugacidad de las verdades mundanas, parciales y engañosas. El más alto destino de la metáfora sería, por consiguiente, más que reducir la vaguedad o la indeterminación del sentido de cuanto nos rodea, pulverizar esa indeterminación. Rohmer, en la introducción a *Le goût de la beauté*, califica de “perentorias” muchas de las opiniones vertidas en los artículos arracimados bajo el epígrafe común de “El celuloide y el mármol” (1989, pág. 10). La autocrítica incluye quizá un velado repudio de la vertiente más metafísica o esencialista de las mismas. Pero sólo este rechazo puntual, no puede, obviamente, eliminar el valor de tales artículos para comprender cabalmente los presupuestos fundamentales de su teoría estética y, en particular, la ligada a la problemática del sentido: ¿ambigüedad o mensajes unívocos, qué debe destilar, en último término, el relato filmico, en su conjunto?

Vayamos con la primera cuestión. Ya desde sus escritos más tempranos, según hemos comprobado en el apartado anterior, Rohmer gusta de insistir en el enorme potencial de la palabra para significar. Al mismo tiempo, no son raros los pasajes en los que llega a insinuar que el lenguaje hablado, debido a su naturaleza simbólica, es decir, debido a que se ve en la necesidad de nombrar por el rodeo de un sistema de signos convencionales, no puede evitar, como el arte en general, introducir un cierto grado de metafóricidad o de engaño en sus designaciones. El cine, sin embargo, constituiría una excepción a esta regla. “Mostrando, el cine nos dispensa del fraude de decir”, frase ya reproducida en otro lugar y con la cual Rohmer alude tanto a lo “no signidad” del enunciado fílmico (del enunciado de observación o indicativo-assertivo y del enunciado metafórico) como a la dificultad innata de la palabra para las designaciones unívocas, para la desocultación absoluta o los mensajes objetivos. Desde luego, flota en los textos de Rohmer la tentación constante, de tradición protagórica, de negarle al lenguaje hablado una relación estrecha con la verdad. Ahora bien, Rohmer adora rizar el rizo de la provocación, y en uno de sus artículos primerizos (“Pour un cinéma parlant”) viene a afirmar que no es suficiente con que el cine, por medio del elemento verbal, engañe como por descuido, sino que debe hacerlo premeditada o calculadamente.

No se miente con frecuencia en el cine, salvo en la comedia (...) Para debilitar o controlar el poder temible de la palabra, no es necesario, como se ha creído hasta ahora, volver la significación inane, sino tramposa. En el teatro no se miente jamás (...) Ningún lugar para la ambigüedad, tan típica de los diálogos de Dostoievski, Balzac o Faulkner; en cambio nos la encontramos en los mejores filmes realizados en los últimos diez años: *La regla del juego*, de Renoir, *Las damas del bosque de Bolonia*, de Bresson-Cocteau, en las obras de Preston Sturges, en ciertos filmes americanos, tales como *El halcón maltés*, de Huston-Hammet, o *El sueño eterno*, de Hawks-Faulkner. (Rohmer, 1989, pág. 50)

Así pues, Rohmer hace hincapié en que la palabra tergiversadora o intencionalmente cargada de dobles o triples sentidos, no puede faltar en un texto cinematográfico, como no falta en la gran literatura o en la vida real. Interesa no obstante precisar que el cineasta dista

mucho de otorgarle a la palabra únicamente un estatuto sígnico o una función ocultante. Las palabras son también para Rohmer “cosas” que filma, objetos entre objetos, en contigüidad con “rostros, paisajes, movimientos, gestos” (1989, pág. 114); “palabras-cosas”, en definitiva, por recurrir a la expresión que citábamos a propósito de Sartre y su concepción de la poesía; “materia sonora”, podríamos añadir, detentadora, como los objetos y cualquier acción rubricada por el cuerpo humano, de una serie de propiedades o atributos: pesantez, levedad, textura, ritmo, color. Desde este punto de vista, y en tanto que para el sonido vale también el concepto de documento, de huella, no hay duda de que a través del elemento audible el micrófono captura el ser de las cosas. Sus cualidades sensoriales, pero de igual manera su *chant*, una suerte de verdad precategórica cuya inferencia no necesitaría de la mediación del intelecto, como no lo necesita la música.

Lo que yo “digo” no lo digo con palabras. Tampoco lo digo con imágenes (...) En el fondo, yo no digo, yo muestro. Muestro a individuos que hablan y se agitan. Esto es todo lo que sé hacer; pero ahí reside mi verdadero propósito; lo demás es literatura. (*Ibid.*, pág. 114)

Literatura o discurso. En el desarrollo de ese discurso, los personajes pueden o deben mentir. Pero habrá quedado claro que para Rohmer (asunto importante de cara a su praxis fílmica, como comprobaremos más adelante) existe un más acá del discurso verbal, la palabra-sonido, con sus correspondientes valores sensoriales, y un más allá de ese discurso, la palabra-melodía, con su verdad poética. Si es cierto que en “Pour un cinéma parlant”, Rohmer reclamaba para los diálogos cinematográficos, su libre poder para significar, años más tarde, en 1977, y, en referencia a su adaptación de *La Marquessa de O...* (*Die Marquise von O...*, 1976), declarará haber buscado una dicción “más sensible a la música de las palabras que a su sentido” (*ibid.*, pág. 129). En resumen, la palabra, para Eric Rohmer, como para Gadamer, “puede hablar a partir de sí misma, no puede ser caracterizada sólo a partir de aquello a lo que se refiere su contenido” (Gadamer, 1998, pág. 35). Alberga una verdad-verificación, pero también mensajes sensoriales (sentido físicamente sensible, como diría un fenomenólogo) y una dimensión de esencia fundamentalmente poética.

Todo lo expuesto anteriormente clarifica, a nuestro parecer, la pregunta que nos planteábamos al inicio de este apartado, es decir, si Rohmer le confiere a la palabra un estatuto distinto del que le depara a la imagen, menos honorable, dada su disponibilidad a la mistificación y a la patraña. Al tiempo que su contenido comunicativo puede ser verdadero o falso (en relación a un determinado marco referencial), la palabra, según acabamos de ver, puede actuar como portadora de verdades más irrefutables. Rohmer no piensa de modo muy diferente respecto a la imagen cinematográfica. Con independencia de su valor-documento, de su carga existencial y su dimensión melódica (pues a la fotografía animada siempre le corresponderá una forma temporal), como parte de un texto, situada en medio del discurso fílmico, puede inducirnos a inferencias falsas. Pero incluso a nivel más celular (a nivel de enunciado y no de discurso), la fiabilidad de la imagen no obtiene un crédito ilimitado en la teoría estética de Rohmer. Tan frecuentes son en sus escritos las alusiones al álgebra de la mímica o de los gestos, como a la necesidad de que estos últimos posean, en aras de la verosimilitud, un cierto carácter opaco. Se lee, en uno de sus artículos dedicados a Renoir y, en referencia a *Memorias de una doncella* (*The Diary of a chambermaid*, 1946):

Lo que constituye el método de un filme como éste, reside en que la transparencia del gesto está preñada de una opacidad original, remitiendo de este modo a un misterio de la vida interior que tres siglos de investigaciones novelescas todavía no han conseguido agotar. (*Cahiers*, núm. 93, marzo 1959 y Rohmer, 1989, pág. 254)

De ahí que estemos de acuerdo con Pascal Bonitzer cuando critica a Douchet por considerar a Rohmer poco menos que campeón de la “imagen justa”, mientras que Godard sería el representante más ilustre, el pertinaz vocero, del lema diametralmente opuesto, el de “justo una imagen” (Bonitzer, 1991, pág. 69). Una vez insertada en la secuencialidad fílmica, en el flujo narrativo, o sea, dejando a un lado su “verdad fotográfica”, de la que Rohmer no reniega nunca, el sentido de la imagen siempre es provisional. Cabe incluso que la imagen, limpia y transparente, con su plétora de detalles auténticos, resultado de un metódico *tourner-vrai*, no funcione sino como máscara sutilísima de una realidad más subterránea y fundamental. Citemos de nuevo a Bonitzer:

Se tiende a confundir ese gusto maniaco por el detalle verdadero, por el color local, por la verdad del espacio, con una pasión por la transparencia. Sin embargo, es al contrario, todo es opaco en un filme de Rohmer. En su obra la transparencia se convierte, puede formularse así, en la máscara de la opacidad. (*Ibid.*, pág. 69)

“Transparencia preñada de una opacidad original”, con palabras del propio Rohmer transcritas más arriba. En cualquier caso, aquí estamos refiriéndonos, todavía, a los escritos teóricos de nuestro autor. Y en estos escritos abundan las alusiones tanto a una palabra tramposa como a unas imágenes que deben reflejar (o el relato en su conjunto, si se prefiere) la ambivalencia, la indeterminación de lo real. Comenta, a propósito de una película de Nicholas Ray, *Amarga victoria* (*Bitter Victory*, 1957): “Lo propio de la obra de arte plena es que produzca el sentimiento de lo inacabado” (*Cahiers*, núm. 75, octubre 1957). Y en su tesis sobre el *Fausto* de Murnau, escribe:

A menudo las contradicciones subsisten (...) El amor se tiñe de posesión, de amargura, pero no se trata de la amargura puritana de la carne, como en Dreyer o Fellini, sino del reconocimiento de una ley general de la naturaleza, de un drama que está inscrito en toda forma visible y que es ese mismo de la dualidad de las significaciones. (*Op. cit.*, págs. 122-123)

Pensamos que este natural pero inextricable semantismo, el equivalente a la baziniana formulación sobre la “ambigüedad ontológica de lo real”, constituye una suerte de *a priori* ideológico en el universo teórico y creativo de Rohmer. Esto nos lleva forzosamente a la segunda cuestión, la del idealismo rohmeriano, que prescribe para el filme la búsqueda de una verdad general. Búsqueda orientada, colegimos nosotros, a superar esa indefinición primordial que parece atenazar la realidad que observamos diariamente. De todos los miembros de la Nouvelle Vague, Rohmer es el que articula un programa estético más claramente liderado por la categoría de lo bello y sus grados superiores de objetivación, por la exigencia de trascender el realismo, por la necesidad de ir más allá de lo inmediato y empírico. Su “kalofilia”, así como su teoría de la “poesía intrínseca” y de la metáfora, se resumen en esto: en la presentación o insinuación de una generalidad que se eleve por encima de lo particular y sus contradicciones. Captura, entre lo diverso, de una nota común

que indique un orden, una suerte de superestructura; postulación de la idea de unidad o totalidad del cosmos. ¿Es este el mensaje que reservará para sus filmes, una vez pase de la teoría a la práctica?

Una respuesta demasiado radical a esta pregunta sería prematura teniendo en cuenta que nos hallamos en la etapa inicial de nuestra investigación. Pero sí nos parece conveniente adelantar que para Rohmer el sentido de sus filmes no debe buscarse únicamente en los diálogos o en el comentario:

Cuando trabajaba en el proyecto de los *Cuentos Morales*, pensaba de manera bastante ingenua que podía presentar bajo una luz nueva cosas, sentimientos, intenciones, ideas, en la creencia de que hasta el momento no habían recibido los rayos esclarecedores de la literatura. En los tres primeros cuentos me había decidido por el empleo del comentario. ¿Era esto traición? Sí, en tanto que el comentario contuviese lo esencial de mi propósito, relegando la imagen a un puro rol ilustrativo. No, si de la confrontación de ese discurso con los discursos y el comportamiento de los personajes se extraía una verdad distinta de la depositada en la letra del texto y en los gestos - y que sería la verdad del filme. (Rohmer, 1989, pág. 116)

La presencia de una oposición calculada entre el ver y el decir, entre el comportamiento de los personajes y lo que manifiestan verbalmente, tal y como delata este pasaje, va a resultar crucial en su cine. “Sólo sobre la pantalla alcanza la forma del relato su plenitud, aunque sólo sea porque se enriquece desde un punto de vista nuevo, que es el de la cámara, y que no coincide con el de la narración” (Rohmer, 1974, pág. 12). El discurso de los personajes no debe identificarse con el del filme, pero, según la última cita, tampoco el discurso de la cámara. “La significación ha de ser entendida”, declara en otro lugar, “a nivel estilístico, no gramatical, a nivel metafórico, en un sentido amplio” (Rohmer y Pasolini, 1976, pág. 71). Frase verdaderamente esclarecedora, siempre y cuando no se establezca una equivalencia severa entre la red de metáforas que puede albergar un filme y ese “nivel metafórico en sentido amplio” al que se refiere Rohmer. Con otras palabras: al filme, en su conjunto, puede corresponderle una metafóricidad cuyo sentido no coincida plenamente con el de las metáforas desperdigadas en el mismo. O para una mejor ilustración de lo dicho: un filme de Rossellini es susceptible de presentar una experiencia de trascendencia en la que un personaje crea vislumbrar, a partir del contacto con una fuerza física turbadora (Karin y el volcán al final de *Stromboli*), otra fuerza más misteriosa, pero sin que tengamos ningún derecho a reducir el discurso del filme, entendido globalmente, con el mensaje que aparentemente se desprende de esa experiencia.

Escribe Paul Ricoeur en *La metáfora viva*, parafraseando a Kant, que la metáfora da mucho que pensar, que su esencia consiste en una invitación “a pensar más”, pero sin que pueda llegarse a encontrar el concepto que la agote totalmente (1980, pág. 409). Es la metáfora “difícil” o “abierta” que ya mencionábamos (recurriendo a la terminología de Umberto Eco), y a la cual oponíamos la metáfora motivada, “comparación en germen”, cuyo significado es “percibido” (más que “inferido”) por el espectador. No obstante, Rohmer no confunde nunca verdad referencial con verdad poética o verdad de la obra. En sus escritos teóricos resuenan una y otra vez, además de un espacio humano de medias verdades, un más acá de certidumbres sensoriales y un más allá de certidumbres

trascendentales, pero está por ver todavía si el relato rohmeriano afirma, niega o calla acerca de estas certidumbres. Puede suceder que la verdad última del relato, como la verdad última de la obra de arte de la que habla Heidegger, consista en poner ante los ojos del espectador, quizá instantáneamente, en el tiempo de un relámpago, la lucha de los contrarios primigenios, alumbramiento y ocultación, lucha que nos revela que la verdad es siempre no-verdad, que la verdad no es ella misma, sino que es también siempre su contrario, lo cerrado y lo abierto, tierra y mundo, totalidad y particularidad, juego recíproco (Heidegger, 1999, págs. 88-89).

Rohmer, en efecto, adereza un programa estético, ya desde sus primeros escritos, en el que prescribe para el cine dos exigencias básicas: la de proporcionar un conocimiento directo de la naturaleza, mediante el aprovechamiento del realismo técnico de la cámara, y la de apuntar, por medio de la metáfora y la potencialidad simbólica de los objetos, al mundo de las ideas, a la bello en sus últimos grados (a la idea de la fusión de contrarios, por ejemplo). Al mismo tiempo al filme en su conjunto le correspondería la tarea (podríamos hablar de una tercera exigencia) de salvaguardar la “ambigüedad ontológica de lo real”. Verticalidad de la metáfora, horizontalidad del relato. Tierra y cosmos. E indefinición por parte del filme, es decir, lucha entre alumbramiento y ocultación. Anticipemos que se da en los personajes rohmerianos de los ciclos una pasión faustiana por escapar a lo ordinario, a lo convencional y a lo finito, por solicitar lo imposible. Aspiración que los condena a un movimiento en círculo, a regresar al punto de partida. Y vuelta a empezar. Pero incluso cuando la narración se resuelve en un “happy end”, conservamos en la memoria suficientes guiños de ironía, inmanentes al filme, para que aceptemos ingenuamente, sin sombra alguna de suspicacia, las “percepciones”, las “visiones”, las certezas de los personajes. Se comprenderá ahora la razón por la cual vacilábamos, al principio de este trabajo, ante la alternativa de calificar los filmes de Rohmer como artefactos transparentes o enigmáticos. Obviamente, para dilucidar de manera concluyente esta duda, tendremos que pasar al análisis de sus películas.

CAPÍTULO 3

ESTRUCTURA DEL RELATO ROHMERIANO

3.1. INTRODUCCIÓN

En el capítulo primero referíamos cómo los redactores jóvenes de *Cahiers*, aplicando el método de análisis inspirado en las nociones de *mise en scène* y *caméra-stylo*, y posteriormente en los presupuestos doctrinales de su “política del autor”, método que sobre todo pretendía llegar al contenido profundo de un filme explorando la forma, habían descrito el cine de Hitchcock como la habilísima conjunción de una trama policíaca y una trama abstracta, esta última inscrita en los movimientos de cámara, en la mirada de los actores, en el potencial simbólico de los objetos y el decorado. Ahora bien, opinión muy similar les merecía la obra de directores cuya estética aparentemente se encuentra en el polo opuesto a la del genio británico, Rossellini y Renoir: las películas de los dos últimos también presentan, a juicio de Rohmer, Rivette o Truffaut, una convincente amalgama de lo físico y lo moral, de acción exterior e interior, de espacio geográfico y espacio mental; en suma, una sagaz combinación de géneros muy dispares, el documental, el drama y la alegoría.

El análisis del relato rohmeriano que aquí comenzamos está marcado por esta idea de superposición de géneros o de modos de representación que los promotores de la “politique” detectaban o creían detectar en los filmes de sus directores favoritos. Como ya dejamos claro en la introducción general a este trabajo de investigación, nuestra primera hipótesis sostiene que en el filme rohmeriano es posible discernir, como resultado de una hipertrofia del mostrar y el narrar y de la presencia también importante de un modo alusivo, tres estratos o niveles textuales: el indicativo o atestatorio, inseparable de las propiedades indiciales e icónicas de la imagen cinematográfica; el mimético o ficcional, ligado a la capacidad de las estructuras fílmicas para reproducir la acción humana o la realidad práxica; y el figural o metafórico, con base en los nexos de índole retórica entre imágenes, sonidos y estructuras, además de en el poder evocativo instantáneo de cualquier rasgo del encuadre cinematográfico, objetos, colores, formas plásticas. Ya avisábamos, por otro lado, que no hay un solo filme de ficción que no mezcle estos tres tipos de representación, calculada o espontáneamente, enfatizando alguno de ellos y rebajando las pretensiones de los otros, integrándolos de manera instintiva o combinándolos con una intención determinada. Es decir, a lo documental y lo ficcional como dimensiones inherentes al relato cinematográfico, tesis defendida por un buen número de teóricos del cine de la más reciente hornada (citábamos a Odin, a Gaudreault, a Carmona, a Zunzunegui), nosotros le

añadíamos lo figural, pues resulta casi imposible, sugeríamos, encontrar un filme narrativo en el que la dialéctica entre significados explícitos y significados evocados, entre lo literal y lo transliteral, no juegue, siquiera sea transitoriamente, un cierto papel. Pero de esto se trata precisamente, de que si en la mayor parte de los filmes la superposición de documento, drama y efectos figurados no responde a criterios rigurosos, lo testimonial es rutinario y lo alusivo cae en el tópico o adolece de la volatilidad de lo episódico, en cambio en el cine de Rohmer, como en el de sus maestros Hitchcock, Rossellini o Renoir, o en el de Murnau, obedece a un plan meticulosamente diseñado y exigente en grado sumo (desde cualquier óptica que se mire: estética, temática, moral o incluso metafísica). A Rohmer, insinuábamos, no se le puede ubicar ni entre los directores de tendencias mostrativas ni entre los de tendencias narrativas. Combina ambas acentuando sus respectivas funciones - mostrar, narrar- y dejando además un considerable espacio para la significación por vía de la metáfora. Tal afirmación, tras haber analizado las ideas-guía que orientan los escritos teóricos de nuestro autor, debiera sonarnos de lo más consecuente.

El asunto remite a otra de nuestras hipótesis: la existencia de una adecuación escrupulosa entre la teoría y la praxis rohmeriana, entre sus posiciones doctrinales y el tipo de cine que luego pone en marcha. Justamente venimos de singularizar, en el capítulo precedente, esas posiciones doctrinales, las ideas-guía o ideas-fuerza que dirigen la actividad crítica y teórica de Rohmer desde su debut como escritor cinematográfico en 1948. Presumimos que estas ideas-fuerza han acabado imprimiéndole a su obra un marchamo, un sello especial. El contenido de este capítulo no requiere entonces de más preámbulos: probado que esas ideas-fuerza señalan lo fotográfico, lo novelesco y lo poético-metafórico como componentes preceptivos de ese filme ideal o modélico que Rohmer va esbozando en sus escritos teóricos, se trata ahora de demostrar en qué medida esa perspectiva múltiple desata una estrategia creativa distribuida también en tres frentes: el visivo-sonoro o *documentalista*, que busca capturar las cosas individuales, sus apariencias, juntamente con lo oculto en ellas; el *ficcional*, que pone en pie la representación de unos sucesos, una intriga, una situación y unos personajes; y el *figural*, que sobrepujando el detalle en el objeto, pretende sorprender y trasladar a la pantalla la red de analogías y correspondencias latentes en el mundo profilmico (en el cine de Rohmer, a menudo, la naturaleza misma). Nuestro método será deductivo, asegurábamos en la presentación. En efecto, partimos de un programa estético previo, de las susodichas ideas-guía, casi unas reglas de construcción, y nos proponemos verificar que el filme rohmeriano guarda una estrecha relación con el objeto estético que esas reglas prefiguran; tendremos que demostrar, agregábamos, que existen datos textuales tangibles, observables, contrastables, y por ende avaladores de nuestra hipótesis de amplia congruencia entre un entramado de principios teóricos y una manera de filmar y de hacer; demostrar, en suma, que la hipótesis de las tres “tramas” no es una racionalización sin base del responsable de estas líneas, sino que tales tramas han alcanzado cierto grado de objetivación, en definitiva, cobijo material, enjundioso y significativo, en la obra de nuestro autor.

A la pregunta de si nuestro método será estructuralista, además de deductivo, respondíamos que nos alejaba del estructuralismo la atención que pretendíamos dedicarle a las personas, rostros, objetos y paisajes aisladamente, una apertura sensorial a la trama visivo-sonora, a los datos perceptuales. Nos distanciaba asimismo la presunción de un

cierto grado de autonomía de las tramas; esto significa que *a priori*, sin poner en entredicho la complementariedad e interdependencia de las mismas, su integración en un todo fílmico sin fisuras, consideramos que los tres frentes del relato rohmeriano se hallan animados por fines propios además de por un fin común; precisando todavía más, por materias-sujeto, modos y fines particulares (de lo contrario, no podrían configurar niveles textuales de cierta entidad, “enjundiosos y significativos”, y por tanto deslindables). En concordancia con esto prescindiremos, en ciertos dominios, tal y como anticipábamos también en la presentación, del criterio de “funcionalidad” (*función*: “valorización de un elemento de la obra por la posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de la misma y con ésta en su totalidad”, Barthes citando a Todorov, 1997/b/, pág. 171). No obstante, nos referíamos igualmente a que tanto la “teoría del autor” como el estructuralismo comparten la idea de código cifrado anterior al acto de narrar (individual en el caso de la “teoría del autor”, impersonal en el caso del estructuralismo). Por si fuera poco, señalábamos, Rohmer, al otorgarle un trasfondo arquetípico a la individualidad, así como un marchamo de atemporalidad a los esquemas práxicos que gobiernan la acción humana (la acción humana en general y la relación entre los sexos en particular), se aproximaría, ignorando quizá el hecho, a las tesis de los estructuralistas. Universalidad de los conflictos en los que se inscriben las decisiones, los movimientos y las andanzas de los protagonistas de las series; referencialismo esencial combinado con referencialismo externo (contexto histórico) y con referencialismo interno (contexto de la obra); esencias formales que preceden a las formas actualizadas; código preexistente. Nuestra metodología, finalmente, se revela mixta, concluíamos, tras prever la utilidad de algunos instrumentos de análisis del estructuralismo para poner en claro ciertas constantes e invariantes subyacentes al relato rohmeriano.

Todo lo dicho creemos que refleja perfectamente cuál va a ser el enfoque y la organización de nuestra cala y sondeo de la “estructura del relato rohmeriano” (encabezamiento que puede conducir a equívocos de tan elocuente: hemos puntualizado que nuestra perspectiva de aproximación a los filmes de las series o de los ciclos no es estructuralista en términos globales). Examinaremos por separado las tramas ya aludidas: trama documental (ligada a la mostración sin artificios, a la re-presentación o presentificación podríamos decir, de situarnos en el código poético de nuestro autor, de las apariencias sensibles del mundo profílmico); trama ficcional (mímesis de los personajes, sus pensamientos y sus acciones); trama figural (visualización de los puntos de encuentro entre los diferentes estratos de la realidad, o entre realidades, lo objetivo y lo subjetivo, lo físico y lo mental, deseo humano y causalidad externa). Las estudiaremos por separado por metodología de trabajo, por exigencias de la modalidad de investigación seleccionada entre otras posibles. Han sido las propias ideas-guía que fecundan e impulsan el pensamiento estético rohmeriano, recalamos una vez más, las que nos han inspirado esta visión tripartita. Frente a las teorías de la bipolaridad (documento más relato), una aproximación que de antemano le otorga a lo figural un papel destacado. Ya sabemos que para Rohmer la buena metáfora debe basarse en la fe, al menos poética, en una gran idea. El “cosmos platónico”, esto es, un cosmos dividido en esferas, pero interrelacionadas, comunicadas, atravesadas por el hilo de la necesidad, vendría a ser esa “gran idea” que nutre de contenido todo un aspecto del filme rohmeriano. Lo que no significa que el autor prescinda del arma de la ironía para afrontar esa gran idea (esa “metáfora”). En realidad, aquí comienza el verdadero Rohmer, en el tratamiento calculadamente ambiguo, a poco que se tenga en

cuenta el relato en su conjunto, de lo que a un determinado nivel de descripción o de lectura pueden parecerse enunciados semánticamente unidireccionales. El discurso del autor, afirmábamos más atrás, no debe confundirse con las certidumbres de los personajes, con su imaginario o con la cosmovisión que denotan sus opiniones.

Entonces y, de acuerdo con lo expuesto, le prestaremos especial atención al dispositivo metafórico del filme rohmeriano. Trama o dispositivo y no conjunto de metáforas disgregadas; un discurso; un drama en el que la naturaleza, lejos del papel de englobante pasivo del relato corriente, asume roles mediadores. O así lo parece. En todo caso, irrumpe como una fuerza causal de considerable impacto o influjo en los planes del héroe o la heroína; en otro nivel de lectura, como signo, o quizá como prueba palpable (metáfora “motivada”), de un orden superior, de un cosmos autotélico. Es plenamente metafórico, según Rohmer, eso que en lo particular anuncia una ley general. Ahora bien, lo general, la idea, o sea, lo bello en su más alto grado de objetivación, no habrá que buscarlo sólo en la trama metafórica, cuestión que también planteábamos en la presentación. Se trataría de un elemento paramétrico, de uno de los polos a los que tiende el relato en su conjunto y cada uno de los niveles de descripción y significación que lo componen. El otro polo sería, no haría falta repetirlo, lo real (entendido como lo inmediato, lo particular o lo visible). Tendremos que verificar o comprobar, por tanto, la existencia de una tensión entre lo real y lo ideal en la trama visivo-sonora y en la trama mimética, y no sólo en la figural. De esta dialéctica entre lo particular y lo universal como una constante en todos los ámbitos del relato rohmeriano, ya hemos dado algunas pistas: la cámara debe registrar la belleza sensible o inmediata y sorprender un tipo de belleza superior; la reproducción escrupulosamente realista, en términos históricos, de unos personajes y su conducta, no va reñida con el trasfondo arquetípico de esos personajes y los esquemas prácticos en que se inscribe su comportamiento; por último y, puesto que Rohmer habla de “comparación en germen” (metáfora “motivada”), junto a una metáfora que debe anunciar leyes universales, barruntamos un dispositivo metafórico que apunta a grandes conceptos e ideas, pero a la vez fuertemente denotativo, saturado de referencialismo, arraigado en lo visible.

Todo lo afirmado se pone especialmente de relieve en los filmes de las series o ciclos. Estos van a constituir el corpus sobre el que verificaremos nuestras hipótesis, corpus que cabe imaginar, debido a las similitudes en el plano de la expresión y en el del contenido que presentan sus piezas (los 16 filmes que lo componen), como un único relato (otra de nuestras propuestas a verificar). Pero de esas analogías, invariantes, patrones, similitudes, habrá que ofrecer también pruebas contundentes. No obstante, antes de abordar el estudio de los ciclos, conviene que fijemos nuestra mirada en la obra que precede a los *Seis Cuentos Morales*, el primero de los ciclos.

3.2. LOS FILMES “PRE-SERIES”

En la introducción general dividíamos la producción fílmica de Rohmer en cuatro bloques: los cortometrajes y el filme con el que debuta en el largo, *Le Signe du Lion* (1959), los documentales y los filmes educativos para la televisión escolar, los filmes de los tres ciclos y los filmes “*hors-séries*”. Con la etiqueta de filmes “pre-series” nos referimos

por consiguiente al primer bloque, o sea, a los siete cortometrajes que realiza entre 1950 y 1958 y a *Le Signe du Lion*.

Los ciclos constituyen la columna vertebral de la obra cinematográfica del autor de *La coleccionista*. Se trata de un conjunto de dos medimetrotrajes y catorce largometrajes dotados, de acuerdo con la tesis defendida aquí, de continuidad temática y estética. Naturalmente, no postulamos una homogeneidad absoluta. Se da un proceso de depuración del estilo. Los primeros cuentos presentan un *découpage* bastante clásico y el recurso al zoom es frecuente, como ocurre, por ejemplo, en *La rodilla de Clara* (*Le Genou de Claire*, 1970). En *El amor después del mediodía* (*L'Amour l'après-midi*, 1972), el montaje por corte le imprime un ritmo algo brusco al filme, lejos de la cadencia más suave de otras cintas. Por otro lado y, a partir de *El rayo verde* (*Le Rayon Vert*, 1986), Rohmer se inclina por las producciones baratas y el amateurismo, lo cual redundará en un incremento de los planos de conjunto y por tanto de la riqueza documental de sus filmes. También existen variaciones en la combinación de los roles principales; en el segundo ciclo, la heroína ocupa el vértice principal del esquema triangular. Pero intentaremos demostrar que las tramas que acabamos de deslindar y diferenciar, aunque alguna de ellas aparezca debilitada en una u otra de las piezas que componen los ciclos, la trama figural en *Pauline en la playa* (*Pauline à la plage*, 1982) o la documental en *Las noches de luna llena* (*Les Nuits de la pleine lune*, 1984), nunca pierden totalmente sus rasgos esenciales.

Los numerosos documentales o los filmes didácticos que Rohmer filma para la radiotelevisión pública francesa (ORTF) o para la radiotelevisión escolar (RTS) en la década de los setenta, quedan fuera del concepto de “relato” y por tanto fuera del marco que hemos trazado para nuestra indagación. Por “relato” entendemos toda “representación de un acontecimiento o un lote de acontecimientos por medio del lenguaje escrito o audiovisual”, definición próxima a la ya canónica de Genette en *Figures II* (1969, pág. 49); al mismo tiempo asumimos, junto con Francis Vanoye, que a un acontecimiento y su narración le son inherentes los siguientes elementos: acciones encadenadas, agentes y pacientes, un lugar, una cronología, un enunciador, una enunciación más o menos marcada, uno o varios puntos de vista y un destinatario (Vanoye, 1989, pág. 9). Arremete Gaudreault, por su parte, contra la idea de relato de Bremond o Todorov, quienes consideran narrativo todo enunciado cuyas unidades se ajusten a los principios básicos de sucesión y modificación (1988, pág. 34). “Bajo estos mínimos”, insiste Gaudreault, “todo filme y todo plano dentro de un filme puede ser considerado un relato” (*ibid.*, pág. 41). Son precisamente las definiciones un tanto laxas de Bremond y Todorov, lo que lleva a Gaudreault a distinguir dos regímenes distintos de comunicación narrativa en todo relato fílmico, el de la mostración y el de la narración; al primero le correspondería una suerte de narratividad “nativa”, condicionada por la movilidad de la imagen debida a la articulación de los fotogramas (cumpliría con los requisitos de sucesión y transformación); la narratividad del segundo estaría condicionada por el montaje y vendría caracterizada por el movimiento de segmentos espacio-temporales (tendría que reunir, por otro lado, los elementos mínimos del relato implícitos en la definición de Genette). Según estas distinciones, un filme-relato potencia el segundo nivel de narratividad, juega con sus posibilidades, aunque sin anular el primer nivel; un filme-documento basa su eficacia en las propiedades analógicas e indiciarias de la cadena de fotogramas, conformadora del primer

nivel de narratividad, aunque sin poder prescindir totalmente de los artificios del segundo nivel (de la sucesión de planos, de un cierto punto de vista, etcétera). De todos modos, nos parece que un filme-relato o de ficción puede potenciar al máximo los dos niveles de narratividad (verbigracia: los filmes de los ciclos) sin que por ello pierda la categoría de tal, mientras que un documental que recurra en exceso a los procedimientos propios del segundo nivel, suele atraer sobre sí todo tipo de sospechas acerca de su verdadero estatuto. Se trata de una problemática derivada de la dificultad, o quizá de la imposibilidad, según se ha comentado ya, de trazar una línea divisoria entre lo documental y lo ficcional. Pero ateniéndonos a criterios muy generales (predominio de la lógica narrativa sobre la dramática), los documentales y filmes didácticos que aquí incluimos en un bloque aparte dentro de la obra fílmica de Rohmer, no caen en la categoría de filme-relato, razón por la cual apenas van a entrar en foco en este estudio.

Lo que no significa que de un examen pormenorizado no pudieran extraerse conclusiones interesantes en lo referente a los vasos comunicantes entre este material fílmico y los ciclos. Baste con decir que documentales y filmes para la televisión escolar fueron abordados con el espíritu metódico que caracteriza a nuestro autor y que por tanto se convirtieron en un apreciable campo de ensayo de su concepción del lenguaje audiovisual y al mismo tiempo en un vehículo de exploración de aspectos de la cultura o el arte francés que luego serán retomados en sus largometrajes. Así, en *Nadja à Paris* (1964), Rohmer pone a prueba la técnica del cine directo de Jean Rouch, y su seguimiento de una muchacha que se pasea desgranando opiniones y comentarios por los lugares que frecuenta diariamente como estudiante extranjera en París, presagia el amateurismo, el estilo reporteril y abierto a la improvisación que adoptará en varias películas a partir de *El rayo verde* (1986); igualmente, la minuciosidad con que retrata instrumentos, vestuarios, espacios, muebles y objetos decorativos del siglo XVIII en *Les cabinets de physique* (1964), ilustra por anticipado la exquisita fidelidad al detalle que desplegará en los filmes “históricos” y en general en cualquier filme de las series, mientras que los temas tratados en otras producciones para la RTS, la arquitectura en *Les Métamorphoses du paysage* (1964), la pintura en *Les Salons de Diderot* (1964), el poema caballeresco de Chrétien de Troyes en *Perceval ou le Conte du Graal* (1964) o la novela itinerante y el desdoblamiento de personalidad en *Don Quichotte de Cervantes* (1965), ejemplifican el trasvase de motivos y asuntos de unas empresas a otras, o bien demuestran la existencia de una única red de preocupaciones estéticas y temáticas en la obra de Rohmer.

Los dos filmes “históricos”, *La marquesa de O* (1976) y *Perceval le Gallois* (1978), así como el episodio de *Paris vu par...*, *Place de L'Étoile* (1965), el filme que rueda después de *El rayo verde* y con la misma técnica amateurista, *Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle* (*Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, 1986), y las dos cintas de los noventa concebidas al margen de los *Cuentos de las cuatro estaciones*, *El árbol, el alcalde y la mediateca* (*L'Arbre, le Maire et la Médiathèque ou les 7 Hasards*, 1992) y *Les Rendez-Vous de Paris* (1995), forman lo que suele llamarse los filmes “hors-séries”. Cada uno de ellos acaparará nuestra atención en su debido momento, ya que, pese a no integrar el corpus fílmico de los ciclos, el tratamiento estilístico de las imágenes y los contenidos temáticos esenciales de los mismos delatan su pertenencia al mismo universo creativo que aquéllos. Y cuando no es así, cuando poseen rasgos estéticos singulares y muy marcados (cual es el

caso de *Le Signe du Lion*), entonces se convierten en documentos idóneos para explorar constantes rohmerianas de presencia más diluida en otras películas.

Los siete cortos anteriores a 1959 y el antedicho *Le Signe du Lion*, su primer largo, configuran el bloque que aquí denominaremos, según lo puntualizado, filmes “pre-series”. Los cortometrajes constituyen los primeros tanteos de Rohmer en el terreno de la praxis. Sería absurdo buscar en ellos una estructura similar a la de los “cuentos” o las “comedias”. Por lo que respecta a *Le Signe du Lion*, se trata de un filme de transición, en el que Rohmer se diría que vacila entre seguir la estela rosselliniana o abrir un camino propio. De guiarnos por sus claves estilísticas, resultaría harto difícil predecir el molde y la estratificación que adquirirán las películas integradoras de las series. Pero no hay duda de que en ambos casos, los cortos y el primer largo, contienen en germen muchos de los motivos temáticos y rasgos formales del cine posterior de Rohmer. Y principalmente dos de sus constantes: la situación triangular y la presencia del azar, o sea, de un circuito de acontecimientos, fuera del espacio lógico, que aquí llamaremos “circuito cósmico”. Conviene que nos familiaricemos con estos dos aspectos del relato rohmeriano, aspectos que, como decimos, desempeñan ya cierto papel, como operadores formales o como motores del devenir de la intriga, en los filmes “pre-series”.

3.2.1. La situación triangular

De los cortos hay que resaltar en primer lugar sus vaivenes estilísticos. Mientras que *Journal d'un Scélerat* (1950), el primero de ellos (del cual no se conserva copia), ha sido señalado como deudor del universo de Stroheim (Crisp, 1988, pág. 19), del verismo y el realismo miniaturista del director de *Esposas frívolas* (*Foolish Wives*, 1922), *Bérénice* (1954), el cuarto, basado en el célebre relato de Edgar Allan Poe, persigue reconstruir una atmósfera muy distinta, la neogótica y onírica de la obra literaria original, pero también, cabría añadir, la expresionista del *Nosferatu* de Murnau (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922). Rohmer, por tanto, en el plano del estilo, y en sus primeras incursiones en la práctica fílmica, no parece hallarse en posesión de unos patrones formales fijos, pero sí de unas referencias cinematográficas poderosas. En cambio en el plano del contenido, sus cortos, no obstante el estilo titubeante del que hablamos y la variedad de géneros a los que se acogen (el relato de terror, la comedia, la fábula moral), preludian la futura circunscripción del cineasta a prácticamente un único tema: el conflicto amoroso entre un trío de personajes. Por “situación triangular” entendemos, efectivamente, esa coyuntura humana en la que un hombre debe elegir entre dos mujeres, o una mujer entre dos hombres, generando una problemática deliberativa de trasfondo ético.

De los siete cortometrajes atribuidos a Rohmer (incluimos *Tous les garçons s'appellent Patrick*, con guión suyo, pero dirigida por Godard), cuatro de ellos desarrollan historias basadas en el diseño triangular. *Journal d'un Scélerat* tomaba de *Foolish Wives*, más que el realismo recargado o casi delirante de sus imágenes, su argumento: una mujer debe escoger entre dos hombres, su marido y su seductor. El cine mudo se halla mucho más

presente en el cine de Rohmer de lo que suele resaltarse. *The ring* (Hitchcock, 1927), filme del cual Rohmer y Chabrol elogiaban su rico tejido de símbolos (*op. cit.*, pág. 21), cuenta también la historia de una mujer atrapada sentimentalmente entre dos boxeadores rivales, uno de ellos su marido y el otro un atractivo y apuesto campeón. Asimismo en *Amanecer* (1927), la insuperable obra maestra de Murnau, bien conocida de Rohmer, como toda la filmografía del director alemán, un hombre casado y con un hijo, caerá víctima de los encantos de una suerte de acechadora y furtiva *femme fatale* (motivo argumental que presagia el núcleo anecdótico de *El amor después del mediodía*).

Puede afirmarse que en su primer corto Rohmer no aborda sino lo que va a convertirse en el tema estrella de sus “cuentos” y “comedias”: alguien, un hombre o una mujer, se debatirá entre dos objetos de deseo, uno de ellos, aparentemente, más legítimo que el otro. Nos encontramos ante lo que llamaremos más adelante el esquema maestro o la trama-tipo de las series, en las que el donjuanismo masculino (*Cuentos morales*) o femenino (*Comedias y proverbios*), juega un papel fundamental. Precisamente, el rol del personaje seductor de este primer contacto de Rohmer con el celuloide, lo interpretaba Paul Gégauff, futuro colaborador de Chabrol en el guión de varias de sus películas y del propio Rohmer en la redacción de *Le Signe du Lion* y de *La Roseraie* (relato breve publicado en el número 5 de *Cahiers*, septiembre 1951, y germen de *La rodilla de Clara*). Rohmer mismo ha declarado (*Cahiers*, suplemento especial sobre Truffaut, diciembre 1984, pág. 18) que la mayor contribución de Gégauff al cine francés se habría canalizado, más que a través de su labor como notable escritor y guionista, por vía de su personalidad, que habría inspirado el personaje “gégauvien”, presente en algunos filmes de Truffaut, de Godard, de Rivette y de él mismo, un don Juan moderno y parisino, o sea, culto y refinado, pero que no obstante reuniría, bajo su diletantismo amable, los rasgos fundamentales del mito: tendencia compulsiva a la conquista, insensibilidad hacia los sentimientos de la víctima, control extremo de la emocionalidad propia.

Por otro lado y, de acuerdo con Joel Magny, el título del corto se inspiraba en *Diario de un seductor*, el relato de carácter autobiográfico de Sören Kierkegaard que por entonces había despertado vivamente el interés de Rohmer y que al parecer quería adaptar a la pantalla (Magny, 1995, pág. 100). Sin entrar a debatir ahora ciertas connotaciones de la situación deliberativa típica de las películas de Rohmer con el tema kierkegaardiano de la elección, y en particular de la elección entre el amor ético y estético, no hay duda de que Johannes, el héroe del relato mencionado, es un claro precedente (éste imaginario, junto a Paul Gégauff, real) de algunos personajes de los “cuentos” y las “comedias”. Como el Jérôme de *La rodilla de Claire*, Johannes no persigue la simple posesión vulgar; quiere conducirse como un “artista del amor”, invoca la sensualidad como una meta noble, además de sus deberes “pedagógicos” con la joven presa acorralada (Cordelia). Desde luego, no le falta al relato escrito cierto grado de duplicidad e ironía mordaz. Esta ironía queda resumida en las tesis centrales mantenidas por el implacable cortejador: la mujer que busca una existencia individual se vuelve repugnante y digna de mofa; el verdadero fin de la mujer es existir para otro; mas también la mujer casada vive para “otros”, no sólo para el marido (“esto último es mera ilusión del marido”, llega a puntualizar Johannes - Kierkegaard, 1993, pág. 129). Cuando nos topemos con algunas de las mujeres más individualistas o “amancipadas” de la obra rohmeriana (Maud, Haydée, Anne), o incluso

con H el ene, la esposa del reticente seductor de *El amor despu es del mediodía*, habría que volver a estas ideas, pues no en vano el adulterio como una suerte de imponderable, desear y ser deseado como una ley de la naturaleza, constituye el tema principal de las series, o sea, de todas y cada una de las piezas que comprenden los ciclos. Hitchcock, mediante el símbolo del anillo y la aparición de todo tipo de objetos redondos en el filme citado más arriba, también hace alusión al matrimonio como una estructura cerrada (y precisamente por ello inexorablemente abocada a la situación triangular).

En *Présentation ou Charlotte et son steak*, filmado en 1951 y postsincronizado diez años más tarde, Rohmer repite el esquema del trío de personajes, pero ahora es el protagonista masculino quien se siente atraído por dos muchachas, Clara y Alice (Charlotte en la versión definitiva). En la secuencia central del cortometraje, situada en la cocina del apartamento de Charlotte, Walter (interpretado por Godard) tratar  de seducir a su anfitriona mientras ella prepara y luego devora un filete de carne; inmovilizado sobre el felpudo (ha llegado con los zapatos mojados), las palabras, la facundia, será su principal arma de persuasión. En efecto, el palique, la facilidad verbal, destaqu moslo ya, se convertirá en el instrumento preferido por los personajes rohmerianos para el socavamiento progresivo de la voluntad de sus víctimas; la asociación entre alimento y apetito sexual también reaparecerá en obras posteriores (en *La Boulangère de Monceau*, en *El rayo verde*, en *Cuento de Primavera*); Walter mismo, con su deseo confesado a Charlotte de amarla y serle fiel, no obstante haber mostrado en la primera secuencia un interés nada velado por la otra muchacha, Clara, se nos anticipa como un esbozo de los futuros héroes y heroínas de los ciclos y su cualidad más persistente: la inconsecuencia, o sea, el desajuste entre su conducta y su discurso verbal, entre lo que hacen y lo que dicen; por último, el “percance” de los zapatos se alza quizá como el primer ejemplo de la cadena de “sucesos azarosos” que en adelante van a interponerse entre los protagonistas rohmerianos y sus presas eróticas, propiciando el encuentro o frustr ndolo.

Les Petites filles modèles (1952), basado en una narración de la Comtesse de S gur, escritora contemporánea de Voltaire que cultivó el cuento filosófico y el relato para niños, fue un proyecto al que Rohmer no consiguió dar término. Acerca de *Bérénice* añadiremos, a lo ya dicho anteriormente, que Aegus, encarnado por el propio Rohmer, posee dos de los rasgos psicológicos que más se repiten en los personajes de los “cuentos” y las “comedias”; en él concurren la idealización del ser amado y la fetichización de una parte de su cuerpo (la dentadura de Bérénice en este caso); la tendencia a encastillarse en un punto de vista fuertemente subjetivo marcará el comportamiento de la mayoría de los héroes rohmerianos, mientras que muchos de ellos sufrirán algún proceso de fijación respecto a un determinado fragmento del cuerpo femenino (la nuca de la *boulangère*, la rodilla de Claire, el pie de Pauline).

La Sonate   Kreutzer (1956), mediometraje de 50 minutos en el que Rohmer intent  sintetizar la novelita de Tolstoi, fue otro proyecto inacabado del incipiente realizador (lo film  pero no llegó a editarlo). Aquí nos interesa destacar que el argumento de la obra literaria tiene mucho que ver con la situación triangular. En ella arremet  el conde ruso contra el adulterio en todas sus formas, incluido el susceptible de ser cometido con la mirada o el corazón. Nos encontramos, en definitiva, ante el contrapunto de *Diario de un*

seductor. Mientras que Johannes procede a una laica exaltación de la seducción como obra de arte, Podznyshev, el hombre que ha asesinado a su esposa en un arrebato de celos, tras sospechar que lo engañaba con un músico amigo de la familia, condena enérgica y cristianamente, además del concepto romántico del amor y su cohorte de abstracciones (el amor platónico, el amor puro, el amor verdadero, el amor flechazo, o sea, cualquier idealización poética del amor), el amor carnal que no esté estrictamente consagrado a la perpetuación de la especie. Cabe afirmar que el relato rohmeriano no se puede comprender sin estas dos posiciones extremas, la amoral de Johannes y la rigorista de Podznyshev, sin la tensión entre legitimidad e ilegitimidad del deseo provocado por el fruto prohibido (A resaltar también que tanto *Diario de un seductor* como *Sonata a Kreutzer* son relatos contados en primera persona, en el primer caso, por el personaje que pone cerco a Cordelia, Johannes; en el segundo, por el viajero a quien Podznyshev le narra, en un tren, a lo largo de un día y una noche, su lamentable historia. Rohmer dirá de los *Cuentos morales*, según veremos, que su intención no era “filmar hechos brutos, sino el relato que alguien hacía de ellos”).

Charlotte et Véronique ou Tous les garçons s'appellent Patrick (1957), dirigido por Godard y con guión de Rohmer, incide también en el esquema triangular. Se reparten los vértices del triángulo un *dragueur* parisino (Jean-Claude Brialy), bien pertrechado con todos los rasgos del seductor “gégauvien” ya descrito, y dos chicas, Charlotte y Véronique, las cuales acabarán descubriendo que en el mismo día han sido el blanco perfecto e inocente de las artimañas de un conquistador profesional (en la escena final lo sorprenden coqueteando con una tercera chica). El corto correspondía a la primera entrega de una serie que Rohmer y Godard pretendían realizar en colaboración a partir de los personajes fijos de Chalotte y Véronique. Por consiguiente, la propensión de Rohmer a concebir su producción cinematográfica vertebrada en grupos de películas con algún elemento en común, tiene un antecedente directo en este proyecto de serie al alimón con Godard. Sin embargo, a *Tous les garçons...* le siguió *Charlotte et son Jules* (1958), de concepción enteramente godardiana, esto es, marcada ya con todas las claves estilísticas del futuro director de *Pierrot le fou*, y a *Charlotte et son Jules, Véronique et son cancre* (1958), atribuible, por lo contrario, a Rohmer, o sea, un perfecto exponente tanto del estilo transparente del autor como de su vena pedagógica. En relación a *Tous les garçons...* debemos dejar anotado que la realización de Godard, desaliñada, fresca, espontánea, con intercalación de las “citas” literarias y cinematográficas que pronto se convertirán en una de las señas de identidad de su cine, no consigue sofocar el fuerte aroma rohmeriano del cortometraje, que emana sin duda alguna del guión, del estilo coloquial de los diálogos, de su precisión, de su elegancia, de su ritmo, de su sintaxis (“recitados” con absoluta maestría por Jean-Claude Brialy). Adelantemos que el actor, su físico y su voz, le van a interesar a Rohmer como materia expresiva en sí misma y no sólo como instrumentos al servicio de los contenidos dramáticos y abstractos actualizados en un personaje.

En *Véronique et son cancre*, lo que tenemos es una muestra del lado más “rousseauiano” de Rohmer, tal y como insinuábamos. Esta faceta “rousseauiana” se palpa tanto en la carga pedagógica de los debates orales entre personajes como en la adopción del principio constructor del cuento filosófico para sus relatos (“los diálogos son la acción” creemos que resume mejor que ninguna otra frase ese principio). En

Véronique... no hay situación triangular. El argumento enfrenta a una profesora de matemáticas con su joven y díscolo alumno; ante el lenguaje libresco de la maestra, éste despliega una y otra vez la lógica aplastante del sentido común. La oposición entre un personaje adicto a una sabiduría de biblioteca y otro que se guía por la experiencia o la intuición, será crucial en más de un filme de Rohmer.

Tras estos siete cortos Rohmer estaba preparado para abordar una película de duración comercial. Incluso puede decirse que ha ensayado en la década de los cincuenta, a pequeña escala y algo anárquicamente, las claves constructoras de su obra posterior. En una palabra, existe un fuerte aire de familiaridad entre los cuatro cortometrajes basados en el diseño triangular de la anécdota y los *Cuentos morales*. Igualmente nos parece perceptible cierto parentesco entre estos cortos y las primeras películas de Godard, de Truffaut o de Chabrol: por un lado, la contienda amorosa a dos o tres bandas; por otro, la utilización de unos diálogos densos y próximos al habla de la calle, aunque no exentos de esencias literarias o poéticas. Por no mencionar aspectos relativos al sistema de producción y las técnicas de rodaje. Todos los futuros componentes de la Nouvelle Vague realizarán varios cortos a lo largo de la década de los cincuenta, los cuales se enmarcan en la explosión del cine documental que vive el cine francés desde 1945. Pero, efectivamente y, tal y como señala Jean Douchet, los “jóvenes turcos” van a preferir el pequeño filme de ficción al documental, género este último que juzgan demasiado propicio al experimentalismo hueco (Douchet, 1998, págs. 79-80). El reportaje ficcionalizado o la ficción en forma de reportaje son fórmulas intermedias entre el documental y la ficción pura que consideran más adecuadas a su ambición de capturar la verdad palpitante de las calles y la vida. Al mismo tiempo ven en el cortometraje un medio de expresión más barato que el documental, y por tanto idóneo para burlar los corsés formales inherentes a todo proyecto adscrito a las vías comerciales estándares. Resumiendo, hay un interés por salir al encuentro de lo actual, de lo vivo e inmediato, como venía haciendo el neorrealismo italiano, y ello requería los métodos de producción del neorrealismo e incluso la asunción, si no de su programa estético al completo, al menos de algunos de sus principios.

¿Explica este contexto la extraña maniobra que Rohmer lleva a cabo al afrontar su primer largo? El caso es que *Le Signe du Lion* puede calificarse como una rareza en la filmografía de nuestro autor, e incluso en la del colectivo de directores que normalmente designamos con el rótulo de Nouvelle Vague. *Tous les garçons...* anuncia de manera bastante menos equívoca tanto el mundo de las series como el tema y el tono de un buen puñado de filmes nuevaolistas. Lo cual no significa que el primer largo de Rohmer sea una completa isla o se halle totalmente desconectado del universo rohmeriano. Antes bien, contiene una poderosa trama figural, a la que paradójicamente dan soporte unas imágenes muy austeras e impregnadas de verdad “fotográfica”, de verdad documental.

3.2.2. El circuito cósmico

La descripción del propio Rohmer de sus *Cuentos morales* como “descaradamente literarios”, a duras penas podría ser aplicada a *Le Signe du Lion*. El filme merece con todos los honores la etiqueta de drama metafísico concebido con arreglo a los esquemas rossellinianos de *Stromboli* y *Te querré siempre*. Lo cual equivale a sostener que se ajusta con bastante precisión al modelo de cine auspiciado por los *Cahiers* a mediados de los cincuenta, esto es, un cine que le conceda prioridad a lo visual sobre lo verbal, atento a los gestos y al comportamiento de los personajes y sensible también a la potencialidad metafórica de los objetos y el decorado. Toda la fuerza, toda la belleza de *Le Signe...*, y asimismo su riqueza semántica, en buena parte latente, subterránea, radica en la intransigencia con que Rohmer puso en práctica algunos postulados astrucianos de la *mise en scène* y principalmente el relativo a la unidad sagrada de cámara, actor y marco geográfico. Versando la historia sobre un individuo de hábitos bohemios que en pleno mes de julio se queda sin blanca, la mayor parte de la película no consiste sino en una sucesión de imágenes que nos muestran a este insolvente en su errancia por las orillas del Sena y algunas calles y plazas de París. Su rostro, sus frugales gestos, su mirada incrédula y desconsolada, los pequeños incidentes que van encadenándose y contribuyendo a su deterioro físico y hundimiento mental, constituyen todo el material visual y dramático que le es dado a evaluar al espectador durante más de media hora de metraje (la segunda mitad del filme, con excepción de la escena final). Ni situación triangular, ni acontecimientos significativos a los que agarrarse ni los densos diálogos de otras películas de Rohmer (al menos en el tramo central, según se ha señalado). Pero pasemos a relatar con más detalle una historia que presenta, ya de entrada, en consideración sólo a sus datos más externos, indudable marchamo de fábula moral. Una vez en posesión de esta información previa, trataremos de indagar en capas más profundas.

Pierre Wesselrin es un músico afincado en París que un buen día, al morir una lejana tía suya, se sabe heredero de una considerable fortuna. En la fiesta que rápidamente organiza para celebrar su nuevo *status* de millonario (si bien y, provisionalmente, mientras hereda *de facto* y, para sobrevivir, se ve obligado a pedirle un préstamo de cincuenta mil francos a un amigo suyo, Jean-François, periodista de *Paris-Match*), declara que el horóscopo de su signo del Zozíaco, Leo, le había vaticinado un gran e inminente golpe de suerte. La astrología es la ciencia más antigua y exacta y, su signo, el más noble, gobernado por el astro solar y presidido por la figura del animal-rey, el signo de los conquistadores y los elegidos, comenta un Pierre ebrio de optimismo durante la fiesta en su apartamento. A la vuelta de unos días éste resulta ilocalizable para sus amigos. Muy pronto descubrimos que los albaceas de su tía lo han desheredado a favor de un primo suyo, Christian, de vida más ordenada, y que se ha refugiado en un hotel de segunda clase. Sin medios para subsistir, lo que sigue es la caída del personaje en la indigencia total. No paga la habitación del hotel y los dueños lo expulsan de malas maneras, con lo cual no puede recuperar sus pertenencias. Sin éstas, sin *bagage*, sin indicios que lo legitimen socialmente, no es admitido en ningún otro lugar. Con sus amigos ya de vacaciones, no encuentra quien pueda socorrerle y, tras una cadena de pequeños accidentes que precipitan su entrada en la menesterosidad más absoluta y sus lacras externas, acabamos viéndolo haraganear por una de las riberas del Sena, durmiendo en el banco de un parque y, finalmente, en compañía de un *clochard*, pidiendo limosna en las terrazas de Saint-Germain. En una de estas terrazas le arrebatara el violín a un músico ambulante e interpretará una sonata escrita por él mismo en

tiempos más pródigos. Jean-François, de regreso ya de vacaciones y casualmente en el café, reconoce las notas de la composición y sale en busca de Pierre, al que le comunica que su primo Christian ha muerto en un percance automovilístico y que, en consecuencia, él vuelve a ser el legítimo heredero de su tía, o sea, millonario.

Algunos datos más nos parecen necesarios para el acceso a todos los niveles de lectura del filme: la primera parte de la película está presidida por la acción, incluso cabría decir que por la “agitación”, tanto verbal como física; vemos a un Pierre gesticulante y seguro de sí mismo que se considera elegido por el Destino, en el centro de un grupo de amigos, respetado e incluso admirado, a quien además no le falta el afecto de una simpática muchacha, objeto, no obstante, por parte de Pierre, de un trato oportunista y algo desconsiderado, muy en consonancia con su estilo de vida de tintes venales; en cambio en la segunda parte encontramos a un Pierre errabundo, lento en movimientos y gestos, parco en palabras, que se ve obligado a mirar, a observar, muy “roquentinianamente”, cabría precisar (y no es el único rasgo en común con el protagonista de *La náusea*), a su alrededor, casi siempre rostros hostiles, o bien anónimos e indiferentes, pero inevitablemente próximos, ocupados en sus oficios o en sus ocios, absortos en su “ser”, como las piedras, el agua del Sena o el sol que se filtra por las ramas; una familia o una pareja de novios abrazándose, muchachas que se cruzan a su paso, gente ensimismada en su actividad diaria, en las tiendas, en el mercado, en la calle, espejos crueles que reflejan, por contraste, la extraña y dramática situación de Pierre. Dos detalles más, de gran relevancia para la interpretación de la vertiente alegórica de la historia: durante la fiesta en su apartamento, Pierre coge un rifle, sale al balcón y dispara a la noche estrellada, mientras invoca una suerte de libertad sin reglas ni límites; hacia la mitad de la película, justo en el plano que precede a la muerte de Christian, se nos ofrece una vista de pájaro de París, con la cámara situada, valga la expresión, en la bóveda celeste, plano que tiene su réplica al final, cuando se nos muestra la misma bóveda celeste (la constelación de Sirio, para ser exactos), en contrapicado, desde una calle adoquinada de la gran urbe.

En el análisis que brinda Joel Magny de esta película en su libro sobre Eric Rohmer, además de destacar la oposición entre Ser y Tener (vocación musical de Pierre frente a su anhelo de heredar un buen peculio), que en su opinión inspira toda la historia, describe también al personaje central como a alguien que se imagina a sí mismo más allá de las contingencias materiales y, consecuentemente, como a alguien destinado a chocar con la realidad del “circuito económico” (*op. cit.*, pág. 108). En efecto, este “yo” algo levantisco, o levitante, fantaseador, que en sus arranques de subjetividad desahogada puede rozar la actitud visionaria o el orgullo luciferino, va a constituir el rasgo psicológico fundamental de algunos de los protagonistas de las series, pero donde Magny escribe “contingencias materiales”, nosotros colocaremos el primigenio nudo de lo fenoménico, y donde dice “circuito económico” insertaremos la noción más envolvente de “circuito cósmico”. No obstante, todavía es posible referirse a una triple y no doble estratificación de niveles textuales en *Le Signe du Lion*, si bien nos parece que no guardan una correspondencia exacta con las tramas del “relato único”. En lugar de una trama ficcional con la situación triangular como núcleo anecdótico, lo que tenemos es una trama empírica de hechos estrechamente ligados a un lugar y sus objetos (trama lógico-empírica), hechos y objetos que, desde un simbolismo natural o intrínseco en la estela del cine de Rossellini, engendran

un sentido más abstracto que el literal de los hechos mismos (trama simbólica); a esto hay que añadir que en el filme de Rohmer la narración se halla jalonada por acontecimientos de carácter casi feérico (los golpes de suerte o malafortuna de Pierre), así como por un simbolismo más explícito (el picado desde la “bóveda celeste” o el contrapicado de la constelación de Sirio), lo cual redundará en una lectura ya netamente alegórica. Un análisis de estos niveles textuales nos ayudará a comprender la complicada maquinaria representativa y discursiva que Rohmer pone en marcha a partir de *La Boulangère de Monceau*.

Trama lógico-empírica: los actos, los gestos, el comportamiento de los personajes, las frases que se cruzan, lo que vemos y oímos, los datos inmediatos, en definitiva, nos pueden conducir en su interpretación más literal a una lectura de cuño empirista, semejante a la privilegiada por Magny que acabamos de citar. Así, resulta sumamente coherente hablar de un individuo atrapado en las proyecciones de sus deseos más mundanos o materialistas, que ha tomado por más reales que su vocación musical o que las perspectivas del ejercicio honrado de sus dotes como compositor; deseos que son en parte emanación del ambiente en que se mueve Pierre, de periodistas, de coches deportivos, de artistas de vida bohemia, de noctambulismo, de tipos extravagantes (el melómano interpretado por Godard). Nos hallamos, en suma, ante un personaje que profesa, junto a una torva filosofía existencialista de la vida, patente en ciertas afirmaciones acerca de la vanidad de toda acción, cierto aristocratismo o dandismo (como muchos de los futuros protagonistas de las series), una pose de *dilettante* que no desea explotar económicamente su “don natural”, que prefiere la vida sensual y despreocupada del *bont vivant* parisino al cultivo de su vocación con fines prácticos, ingenuamente convencido, por otro lado, de que los astros y la diosa Fortuna nunca dejarán de favorecerle. Sin embargo, será su sonata la que al final llame la atención de Jean-François en el café y la que lo redima de la calamitosa situación en que ha ido a caer (al igual que la cancioncilla de jazz alivia la extrema desesperación de Roquentin al final de *La náusea*).

La conclusión o moraleja que puede extraerse de este primer nivel de lectura, es que si el artista que abandona su arte por considerar inútil toda acción resulta finalmente salvado por un simple gesto de autoafirmación ulterior, ello significa que existe un mínimo de orden en el universo, un circuito en el que todavía parece imperar cierto grado de coherencia o de lógica. No obstante, incluso en este primer nivel discursivo Rohmer inserta la duda: Pierre, al conocer la noticia definitiva de su herencia por boca de Jean-François, tiene una explosión de sordo entusiasmo, rechaza al *clochard* que lo ha acompañado durante sus días de alcantarilla y sube al deportivo de su amigo para perderse en la noche proclamando a grito pelado que de nuevo es millonario. Pese a las pruebas a que Rohmer somete a sus héroes, éstos, al término de la historia, suelen seguir con la venda en los ojos, insensibles a ese orden mínimo, a esos nexos y concomitancias que una cámara teofánica trata de rescatar del flujo aparentemente amorfo de datos, como veremos a continuación.

Trama simbólica: la lectura de este segundo curso o corriente de significaciones viene propiciada por la clave decididamente rosselliniana -más que sartreana- en que se halla construida la película. Pierre es el protagonista absoluto de la misma, pero el oponente no es ningún otro agente humano, sino la terca y compacta “otredad” que le sale

al paso. La hipertrofia del yo del personaje, que acabamos de subrayar, forma una de los polos de un eje semántico con su otro extremo ocupado por lo que podríamos denominar el “contracampo permanente del yo”, o sea, por la alteridad ordinaria. Por alteridad ordinaria entendemos la realidad cotidiana (gentes, calles, edificios, río, objetos), distinta de la realidad que entra en juego en el nivel alegórico, de rango más abstracta y enigmática (Dios, Providencia, Destino, Azar).

Lo cierto es que el contraste entre el Pierre anterior a la carta en la que recibe la noticia de su desheredamiento, y el posterior, se encuentra enérgicamente realzado por Rohmer, con la intención de presentarnos, ninguna duda al respecto, algo más que a un individuo que pasa súbitamente de una vida apañada a la miseria más absoluta. En efecto, lo que se nos “muestra”, sobre todo en el segundo tercio de la película, es una interacción simbólica entre Pierre y todo cuanto le rodea durante su odisea parisina como parias o exilado de la “buena sociedad”. En los primeros veinte minutos vemos a Pierre atrapado en la burbuja de su yo más ilusorio, insolente, beligerante, envalentonado, con los ojos de su entendimiento puestos exclusivamente en un futuro dorado, de continuo trasiego entre París, Dauville y la Provenza. En cambio el grueso de la película parece estar concebido como un desmentido cruel y brutal de las fanfarronadas del primer Pierre, por la vía expeditiva de confrontarlo con la realidad más dura y convencional.

Durante la segunda parte de la narración, la presencia de “lo otro”, de la exterioridad reducida a su denominador común, se hace patente, se vuelve incluso sofocante, pues la cámara sigue a Pierre a esa distancia fría, pero insistente y objetiva, de las películas de Rossellini, hasta que gesto tras gesto, detalle tras detalle, dato tras dato, por acumulación paciente y meticulosa de observaciones externas, el espectador llega a percibir (no tanto Pierre), algo bello, denso y misterioso en el amasijo de apariencias anodinas. Ya al final, tras su funambulismo callejero, el protagonista parece enloquecer, se arroja exhausto en la acera, junto al portal de un edificio, y le reprocha a los sillares, a las piedras, su suciedad, pero también su dureza, su resistencia, la de las piedras y la de la gente, que no le dejan escapar, que no le dejan solo, como si eso fuera posible, “pierre”, piedra él mismo, sillar, célula, parte de un Todo.

El simbolismo del periplo vital del personaje, de su experiencia de “extrañamiento”, salta a la vista. Parece lícito hablar entonces de un recorrido físico y otro moral o espiritual, cuasi-alegórico. O de un único itinerario, pero doblado de significados secundarios, de un simbolismo rosselliniano, inmanente a las imágenes (a la manera de *Stromboli*), pues el sentido manifiesto y el latente brotan de ellas con la misma naturalidad y espontaneidad. Toda esa cadena de escenas prácticamente mudas en las calles de París, acompañadas sólo de sonido ambiente, se representan a sí mismas, pero también a “lo otro”, en el sentido de alteridad inmediata, desprovista de oropeles, dura, sucia, fea y obstinada, a la que Pierre es casi ciego, y en la que no obstante cierta belleza (algo modesta quizá, pero sólida, serena y eterna, como le gustaría precisar a Rohmer) se hace transparente de recibir la atención o la mirada adecuada (la de una cámara con capacidad para “desvelar” o “revelar”, por ejemplo). La película cobija por tanto un contraste entre el París del imaginario colectivo (el Sena, Saint-Germain, los cafés, la villa iluminada) y el París más consuetudinario (las panaderías, las tiendas, el mercado, el extrarradio), trasuntos sensibles, físicos, del drama personal del protagonista, que de golpe salta del lugar algo gaseoso de su mente, de la

realidad coloreada del tópico, a una realidad más vulgar, pero más universal y palmaria, más asumible. El choque, la confrontación de un yo alienado por mor de sus constructos racionales o quimeras, o sobredeterminado por pautas sociales cualesquiera o por constructos emocionales de pacotilla, con situaciones reales que resquebrajan esos constructos y por consiguiente la autoimagen del héroe, se convertirá en un dispositivo dramático común a todas las piezas de las series. Pero hemos distinguido más arriba dos tipos de “afueras”, uno próximo (“sensible”, podríamos denominarlo) y otro lejano (“inteligible”), este último objetivado como agente causal de máxima eficacia. Pasemos al tercer nivel de lectura.

Orden alegórico: La subjetividad inflada que caracteriza a los héroes rohmerianos no está exenta en algunos casos de lúcida autoafirmación personal o de rebeldía abierta contra los límites impuestos a la libertad humana desde no se sabe muy bien qué instancias. Es por medio de estos destellos de noble insurrección contra las reglas del sistema, o contra una invisible y despótica superestructura, que puede establecerse cierta conexión de algunos personajes de los ciclos, antes que con los héroes perpetuamente malhumorados e insatisfechos de la novela existencialista, con los renegados más notorios de la tradición occidental, Don Juan, Fausto, Don Quijote, el héroe miltoniano. Penetramos en pleno espacio mítico-alegórico y, en este espacio, desde luego, ya no nos sirven los significados latentes bajo las capas de lo cotidiano. La pugna entre cálculo y azar, voluntad privada y ciega naturaleza, destino y caos, entra ahora en escena. En el cine de las series nos encontraremos con personajes más dóciles a los designios de la Providencia o de los astros o más recalcitrantes, más celosos de su autonomía; en cualquier caso, la oposición entre actos puros o libre albedrío y un plan astrológico o divino, o simplemente la intervención caprichosa del azar, constituirá otro campo de tematización permanente en la obra de Rohmer (junto al ya mencionado de la “situación triangular”).

Pierre disparando retador a las estrellas se alza, desde luego, como el símbolo más contundente de esa secreta aspiración del héroe rohmeriano a la libertad absoluta. En realidad se trata del rasgo más profundo de esa subjetividad encabritada a que hemos aludido más arriba. Por consiguiente y, pese a hundir sus raíces en lo más digno del ser humano, su instinto de rebelión, no deja de necesitar, como otros componentes de los temperamentos neuróticos que nos presenta Rohmer, de un *aggiornamento*, de un desmentido, de una “cura”. Así, los golpes de Fortuna, acompañados de un cortejo de minúsculos incidentes, trastornan la vida de Pierre de mala manera. Lo conducen paso a paso a un empequeñecimiento ridículo y humillante (a él, ufano “león” solitario), hasta el *status* de Angel Caído, sucio y harapiento, sin que su voluntad pueda hacer nada por remediarlo. Pero Fortuna lo hunde y Fortuna lo rescata del barro.

En ninguna otra película de Rohmer va a tener el azar o las determinaciones exteriores una presencia tan abrumadora y resolutiva. Hipostasiada por los propios personajes como Providencia, Destino o Plan Astrológico, esa causalidad externa (en la forma de fenómenos cósmicos, de meteorología, de pequeños accidentes o de ocurrencias azarosas) reaparecerá una y otra vez en los filmes de los ciclos, para impulsar los planes del héroe o para frenarlos, pero en *Le Signe du Lion* ya hemos visto que llega a cambiar en dos ocasiones, y radicalmente, la vida de Pierre. En la última escena de la película, la cámara

efectúa una panorámica ascendente desde los adoquines de una calle de París hasta encuadrar las lejanas estrellas de Sirio, desde lo más anodino e insignificante, aunque rudo y tenaz (las piedras), a lo más rutilante y evanescente (la luz). La cámara misma traza así un vínculo expreso entre lo finito y lo infinito, lo particular y lo absoluto, entre las trascendencia más cotidiana que va descubriendo Pierre en su errabundeo parisino y la más inefable que nos sugiere el último plano. La constelación de Sirio, como el volcán de *Stromboli*, representa esta Trascendencia (con mayúscula, efectivamente), acerca de cuya identidad última el relato rohmeriano siempre se mostrará ambiguo. ¿Dios? ¿Gran Arquitecto? ¿Causa Primera e Indiferente? ¿Rostro cósmico, cauteloso, burlón, o sea, nueva versión del rostro de la Esfinge?

También, como en el cine de Rossellini, milagro o Gracia divina, solo que Rohmer insiste más que su admirado maestro en la necesidad de la acción. No se debe olvidar el lado jesuítico del autor de *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969). Pierre, antes de que la casualidad o la Fortuna acudan en su ayuda (la presencia de Jean-François en el interior del café), le arrebató el violín al músico ambulante y le arranca al instrumento, con decisión, casi con violencia, los acordes de su sonata. No basta con la fe (en Dios o en la astrología), es necesario el obrar, esta sería la verdadera moraleja de *Le Signe du Lion*. En fin, uno de los objetivos del cine de Rohmer, y su primer largo nos pone en antecedentes, es zarandear unos “yoes” sumidos en un narcisismo de vía estrecha, en constructos de origen más o menos libresco o simplemente cerebral, en visiones maquilladas de sus motivaciones y de sí mismos, completamente incapacitados para percibir aquello que los trasciende, que nos trasciende a todos, la gran casa común, el gran edificio inteligente, que en Rohmer, como en los filmes de Rossellini, posee siempre perímetro e inflexiones cósmicas.

No existe una equivalencia total entre los niveles aquí examinados y las tramas del “relato único”, según se ha especificado, pero sí cierto parentesco. El nivel simbólico guarda relación con la trama documental, con el espacio y sus objetos como otredad compacta, no exenta de sus propio halo enigmático y susceptible, por otro lado, de transparentar, mediando la labor de la lente cinematográfica (que, sin inventar, sin añadir nada, ayudaría a “*mieux voir*”), su belleza y sus cualidades, su “ser verdadero”; el que hemos denominado nivel lógico-empírico guarda correspondencia con la trama ficcional o mimética; el nivel alegórico, por último, con la trama figural. Nuestra hipótesis principal plantea, recordémoslo una vez más, la superposición, la coexistencia en paralelo de estas tres tramas, con sus lógicas interferencias. Las analizaremos por separado, de acuerdo con lo dicho, comenzando por la trama visivo-sonora o documental, siguiendo luego con la ficcional o mimética y acabando por la figural (de carácter más metafórico que alegórico, por razones que se explicarán más adelante). El orden de estudio, como habrá quedado sobreentendido, no postula una jerarquía entre las tramas.

3.3. TRAMA DOCUMENTAL

La presunción de que los niveles textuales del relato rohmeriano gozan de cierto grado de autonomía, de materias-sujeto, modos y fines particulares, va implícita en nuestra hipótesis de tramas deslindables y reconocibles. En el caso de la trama visivo-sonora o documental, la materia-sujeto no puede estar constituida sino por las apariencias sensibles correspondientes a calles, paisajes, decorados, personas-actores y objetos, así como por la materia impresional sonora. Desde luego, no nos parecen necesarias especiales dotes de observación, y tampoco un conocimiento previo de los componentes estructurales del filme rohmeriano, para percibir que cualquiera de las películas pertenecientes al bloque de los ciclos o series, persigue sistemáticamente, como una aspiración de primer orden, “fotografiar el mundo”, ofrecer un testimonio objetivo de un lugar y las figuras humanas que lo habitan o transitan.

Podemos definir un documento audiovisual como un texto que merece la máxima credibilidad respecto al esto-ha-sido de su materia-sujeto (parafraseando a Roland Barthes), o bien, siguiendo a Etienne Sourieau, caracterizarlo por llevar a cabo una “representación de seres y cosas existiendo positivamente en la realidad afílmica” (Sourieau, 1953, pág. 7). Por otro lado, ya sabemos que para Gaudreault y otros teóricos todo filme se halla afectado, en el nivel de la mostración, de la simple sucesión de fotogramas, de cierto grado de documentariedad (y de narratividad). Todo esto parece sugerirnos que la trama documental del filme rohmeriano consta fundamentalmente de una cadena de enunciados de observación de cuyos contenidos es posible dar cuenta desde una operación meramente descriptiva. Sin embargo, después de haber insistido en que la cámara es para Rohmer tanto un instrumento de registro como un medio de revelación, limitarse a una operación así significaría una traición a nuestros presupuestos y a los del propio cineasta. “El arte no debe reproducir el objeto, sino su belleza”, citábamos, al explorar una de sus ideas-guía. Por consiguiente, abrigamos la sospecha de que la dimensión atestataria de los filmes de las series no responde exclusivamente a un deseo de levantar acta de la vida que se ha paseado delante del aparato tomavistas; el noema barthesiano de la fotografía, “esto-ha-sido”, “esto-fue” (Barthes, 1997/a/, pág. 136), no sería el noema motivador del Rohmer que enarbola la cámara cinematográfica; o en sentido análogo, no podemos reducir la actitud documentaria de Rohmer como orientada únicamente a la obtención de una banda de imágenes y sonidos de puro valor arqueológico. Afirma Ben Nichols que el cine de no-ficción también nos enfrenta a “argumentaciones”, sólo que referidas a aspectos del mundo histórico y no a una situación ficticia o a un drama imaginario (1997, pág. 50). Al hilo de esta tesis podemos alegar nosotros que el nivel mostrativo, que la vertiente documental de un filme de Rohmer, cobija sobre todo un argumento ininterrumpido sobre la belleza del mundo, argumento hilvanado en torno a un caudal también incesante de evidencias, de pruebas factuales, “*pris sur le vif*”. En Rohmer el “esto-fue” se trastoca en “esto es bello”.

No termina aquí la cuestión. Al estudiar la segunda de sus ideas-guía indicábamos también que Rohmer no establece ninguna diferencia de relieve entre revelar la belleza de un objeto y revelar su verdad, que incluso considera el axioma “nada es verdadero sino lo bello” como más justo que su recíproco, y que se adhiere a una suerte de escala de belleza

de raigambre platónica. El hallazgo de la belleza, en suma, debe ser señalado como el imperativo principal de Rohmer cuando filma; hallazgo, desvelamiento, de la belleza inmediata o natural, adherida a las cosas, y de una belleza más elevada o abstracta, que aquí hemos identificado con lo general, con lo universal (en cuanto actualizado en lo particular).

En nuestra opinión, esta “metafísica de lo bello” afecta de pleno a la trama visivo-sonora. O lo que es lo mismo: no podemos abordar este primer nivel textual del filme rohmeriano desde un enfoque estrictamente fenomenológico, privilegiando lo sensorial e ignorando facetas más vaporosas y etéreas (tabú, sin duda, para la mentalidad posmoderna). Para la fenomenología y el existencialismo no hay nada ni detrás de la cosa ni allende de ella (Sartre, 1972, pág. 16; Heidegger, 1993, pág. 46). En cambio hemos detectado en los escritos teóricos de Rohmer, junto a una ideología de lo visible, una ideología de lo invisible, junto a un realismo, un idealismo; si se quiere, una kallofilia que abarcaría, según acabamos de remachar unas líneas más arriba, desde una belleza ordinaria o literal hasta una belleza como manifestación acabada o libérrima de la idea (la Raza, lo Femenino, el Tiempo, la Rojez, lo Rectangular, etc.). Rastros de una kallofilia de amplio espectro menudean también en los textos bazinianos. “A fin de cuentas las bellezas del filme son las bellezas de la naturaleza”, escribe el crítico francés al comentar un documental de Jacques Cousteau (*El mundo de silencio*, 1956); y más adelante, haciéndose eco de una belleza transliteral, o sea, más allá de lo puramente perceptual o denotativo: “(...) tan solo indicar que se trata de un simbolismo ligado no al agua de superficie, lustral, sino más bien del océano, del agua considerada como la otra mitad del universo” (Bazin, 1990, págs. 53 y 54). En un breve ensayo dedicado a la semántica del objeto, Roland Barthes dividía las aproximaciones del arte a ese “algo” que se ofrece a la vista (en *La cámara lúcida* se referirá a la necesidad de una “ciencia eidética” de la Foto -1997/a/, pág. 56), en “existenciales” y “tecnológicas” y las existenciales a su vez en tres grupos: aquellas tendentes a considerar ese “algo” como una cosa inhumana, aunque obstinada en existir a nuestro lado (estética sartreana), las que sólo buscan describirlo en su apariencia estricta (estética de la “nouveau roman”) y aquellas otras que ante todo se proponen rescatar su esencia (“pienso en Bresson”, apunta el semiólogo y estructuralista autor de *S/Z* -1997/b/, págs. 246-247). La poética referencialista de Rohmer, timbrada de ontologismo y presidida por la voluntad de ir más allá de lo empírico y las apariencias, encajaría dentro de este tercer grupo, en el de la estética bressoniana y rosselliniana. No podemos ignorar esto al abordar la trama visivo-sonora. Dicha trama se hallaría determinada por dos estrategias: una propiamente referencialista (referencialismo concreto o externo) y otra que denominaremos simbolista (referencialismo abstracto o de esencias). De lo cual no debe deducirse que Rohmer persiga dotar todos los planos de sus películas de un “doble virtual” (lo arquetípico, lo general). Sus imágenes obedecen en primer lugar a lo que Santos Zunzunegui llama, al clasificar la fotografía de paisajes, una “poética indicialista” (en oposición, precisamente, a una “poética simbolista” -1994, pág. 145); algunas bucean en capas más hondas de la realidad, revelándonos una belleza oculta, aunque todavía inscrita en el objeto, perteneciente al estado intrínseco de éste; otras rozarían el simbolismo, tal y como lo entiende el mencionado Zunzunegui, como un poner “lo visible al servicio de lo invisible”, como un remitir “mediante rasgos sensibles a aquello que no puede ser mostrado directamente” (*ibíd.*, pág. 145), o incluso tal y como lo teorizaban los románticos del

“círculo de Jena”, según Todorov, como “indiferenciación de lo real y lo ideal” (1991, pág. 262).

De las últimas líneas trasciende que no podemos seguir adelante sin matizar con más cuidado esa “poética simbolista”, para nosotros vinculada a la función mostrativa de las imágenes fílmicas, o sea, al primer nivel de narratividad del que nos habla Gaudreault, al cine como sucesión de fotogramas (fotografía animada) y no como sucesión de planos (montaje). Aludíamos a los románticos. Para algunos representantes del primer romanticismo alemán, el arte moderno, en su más alta expresión, debía ser “símbolo”, y por símbolo entendían la objetivación de lo universal en lo particular, la fusión de ambos términos en una sola cosa, mientras que por otro lado sostenían también que a tal unidad sólo podía tener acceso, aprehendiéndola de manera instantánea, el conocimiento intuitivo, y no la inteligencia o la reflexión (D’Angelo, 1999, pág. 87). Schelling, concretamente, esto es, uno de los integrantes del “círculo de Jena”, uno de los fundadores de la estética idealista, define el símbolo como la “representación de lo absoluto en la absoluta indiferenciación de lo general y particular en lo particular” (Schelling, 1999, pág. 69). En el “símbolo”, aclara en otro lugar, lo particular no sólo significa lo general, sino que es lo general mismo, mientras que en la “alegoría”, lo particular no es nada en sí, sólo es significación, “relación con” (“relación de lo finito con lo infinito” -*ibíd.*, pág. 129).

Si insistimos tanto en la óptica romántica es porque la concepción rohmeriana del arte posee más de un punto de correspondencia con ella. Recordemos que para Rohmer el cine puede entregarnos la verdad de entrada, incluso cuando ésta se apoya sobre construcciones metafóricas; con otras palabras, defiende la función “visible” de la imagen cinematográfica frente a la función “legible”, y por ende también una aprehensión instantánea del significado, sin intervención del concepto (“recogida inmediata”). Nuestro planteamiento de lo simbólico, sin embargo, dista mucho de acoplarse a las pautas marcadas por la estética idealista o a las sugeridas por Rohmer en algunas líneas de sus escritos teóricos. Dudamos, en primera instancia, que pueda darse una compenetración total entre lo finito y lo infinito, recurriendo a la terminología schellingiana (compenetración que por otra parte el propio Schelling sólo creía factible en el marco de una mitología acabada como la griega); nos mantenemos escépticos también, en segundo lugar, acerca del fenómeno de la “no signidad”, en el sentido al menos de un ver primario, de percepción pura, de ausencia total de procesos inferenciales. Para los teóricos de la percepción, “la percepción visual es ya una intelectualización” (Aumont, 1990, pág. 213), en tanto que para los semiólogos “en todo proceso perceptivo anida lo semiósico” (Eco, 1999, pág. 71).

Nuestro punto de vista y, para concretar, sostiene que la trama documental o visivo-sonora, su flujo de evidencias, de imágenes-mundo, puede desencadenar desde procesos semióticos primarios (reconocimiento “preconceptual”) hasta procesos semióticos más complejos. Admitimos dinámicas semióticas más espontáneas y dinámicas de carácter más intelectual, pero dejamos fuera de discusión que si en el cine de Rohmer hay un conjunto de fotogramas que expresan el ser en general, la idea, lo eterno, lo hacen activando procesos propios de toda función sígnica, lo que implica competencia inferencial, “remisión a”. Por consiguiente, el simbolismo al que nos vamos a referir aquí reúne trazos mucho más modestos que los teorizados por Schelling en su *Filosofía del arte*. Se trata del

concepto de símbolo romántico “degradado” (valga la expresión), a estatuto de signo, a figura retórica, para no andarnos con rodeos, a una sinécdoque generalizante. Objetivación de lo general en lo particular por parte del “monstrateur”, como llama Gaudreault a la instancia enunciativa responsable del “tournage”, pero un remontarse de lo particular a lo general en lo que toca al espectador (con un trabajo inferencial mayor o menor). En definitiva, el objeto como objeto (estrategia referencialista, poética de la indicialidad) y, al mismo tiempo, al remitirse a otra cosa, el objeto como signo (poética simbolista, referencia a esencias, aunque aquí esencias, habrá quedado claro, aludiendo a entidades de orden eidético o categorial, no necesariamente al “en sí” de la metafísica o a las formas platónicas).

De lo extensional a lo simbólico (Barthes, 1997/b/, pág. 252), de la función constativa a la sígnica, de un momento de observación a un momento de base ya plenamente categorial. Pero este movimiento (sinecdóquico) parte siempre de notas o propiedades -formas, colores, texturas- abundantes e invisceradas en las imágenes, de contextos supradenotados, muy saturados sensorialmente, inductores, primero de todo, de una visión del objeto en su esplendor o plenitud física. De ahí que el relato rohmeriano no se deslice nunca (con excepción quizá de *Le Signe du Lion* y de *Perceval le Gallois*) al orden de representación alegórica. De ahí que nos resistamos también a tratar la poética simbolista como enlazada a la trama figural o depositada en ella. Para nosotros esta poética se halla firmemente anclada en los “valores fotográficos” de las imágenes y requiere un análisis de tipo local, parasitario respecto a un determinado conjunto de fotogramas (nivel de la mostración, insistimos). En cambio, para delimitar el sentido de la trama figural, del dispositivo metafórico insertado a menudo en el relato rohmeriano, tendremos que movernos abiertamente en el segundo nivel de narratividad, en el de la “narración”. Por otro lado, el símbolo considerado aquí presenta una estructura formal y lógica distinta de la de la metáfora: doble movimiento sinecdóquico, la metáfora (del significante al concepto pasando por otro significante y su contenido), un solo movimiento, el símbolo (del significante al concepto sin pasar por otro significante). Por último, no descartamos tajantemente que, al explorar los diferentes casos de actualización de lo simbólico en los filmes de las series, nos encontremos con agregados de imágenes que se aproximen bastante a esa óptima indiferenciación de lo finito y lo infinito, lo particular y lo general, lo real y lo ideal, que la estética idealista fijaba como meta no de un fragmento de la obra -la novela, el poema, el cuadro-, sino de la obra como unidad.

Todo lo expuesto condiciona la división del estudio que sigue: abordaremos primero la estrategia referencialista y luego la simbolista. Finalmente, le dedicaremos un apartado a la “audiovisualización”, o sea, a dirimir en qué medida las decisiones técnicas y estilísticas relativas a la fase de “tournage”, se atienen al principio de transparencia, de intervención mínima del aparato enunciativo. En conjunto distinguiremos dos momentos: el que atañe a la puesta a punto del material profílmico y el relacionado con el estadio de registro o audiovisualización (*mise en scène* y *mise en cadre*, en terminología de Gaudreault). No olvidemos que para Rohmer siempre se trata de reducir todo lo posible las fisuras entre la imagen de lo real y lo real mismo (en el apartado 2.1 subrayábamos que el autor considera utópico salvar esta brecha totalmente, aunque a continuación también señalábamos que tal ideal inalcanzable funciona para él como un reto, como un estímulo). En fin, en el camino

hacia lo real, el cine de ficción debe sortear una doble prueba (una doble “mímesis”, se dice a veces): primero debe recrear delante de la cámara la realidad que intenta imitar (toda o parte de ella); después debe capturar, filmar, esta realidad de segundo grado. El cine de Rohmer no es una excepción a la regla. Rohmer también tiene que remontar estas dos etapas. Máxima transferencia de realidad de un marco natural al suceso profílmico; máxima transferencia de estructuras originarias y de datos inmediatos del suceso profílmico al dispositivo receptor; esta es la cuestión, el reto fundamental: una metodología en virtud de la cual convertir las configuraciones analógicas en un documento sistemático del mundo o de la belleza del mundo. También, repetimos, una metodología o una estrategia que tiene como envite fundamental dotar algunas imágenes de una dimensión simbólica.

3.3.1. Estrategia referencialista: el espacio y los cuerpos

El enfoque “autorista” de la investigación que estamos abordando nos obliga a volver constantemente la vista a las conexiones entre el programa estético y narrativo de Rohmer y la escritura cinematográfica que practica, es decir, nos impone una especie de movimiento en bucle o en circuito cerrado: del Rohmer teórico al Rohmer cineasta y viceversa. Sin embargo, el autor de los ciclos pertenece históricamente a la corriente de la Nouvelle Vague. Debemos entender aquí “históricamente” en sentido fuerte. Por más que se haya resaltado la recia personalidad de los miembros del grupo, su diferente extracción social y la disparidad de sus poéticas individuales, no hay duda de que la obra de cada uno de ellos se fragua, en primer lugar, al calor de unas circunstancias compartidas. O como escribe Pierre Kast: “Eran de un lugar y un tiempo, sometidos a las mismas condiciones cinematográficas de temperatura y presión; a las mismas variaciones climatológicas de la producción, de la distribución y de la explotación de filmes” (AA.VV., 1984, pág. 3). El cine de Rohmer, en definitiva, puede recibir explicaciones satisfactorias desde una serie de claves personales, lo que no debe ser óbice para que se reconozca que muchas de estas claves hunden sus raíces en el sustrato común del que surge el cine de Godard, de Rivette o de Truffaut.

No entraremos aquí en un análisis pormenorizado de los factores, de las condiciones y variaciones de todo tipo, a las que alude Pierre Kast. Se encuentran exhaustivamente comentadas en una gama amplia de libros, y de manera muy convincente y pedagógica en el ya citado de Jean Douchet. Nosotros nos limitaremos a una presentación sumaria de las mismas.

Están las sociológicas: evolución de la sociedad francesa una vez concluida la guerra, o sea, aparición de nuevos modos, nuevos gustos, nuevos hábitos; las económicas y corporativistas: leyes proteccionistas de la industria del filme francés, organizada como un reflejo del sistema de estudios americanos, con una férrea división en gremios y sindicatos, todo lo cual impedía a los jóvenes cortometrajistas incorporarse al engranaje de la producción comercial; las anecdóticas: el voluntarismo de unos jóvenes airados y su deseo parricida de aniquilar, o al menos desplazar, suplantar, a la generación anterior; las cuasi-novelescas: la “banda de los cinco” como un comando perfectamente coordinado que

conspira durante años contra los hombres de la TQF (*la tradition de la Qualité française*); las estéticas: anquilosamiento formal del cine perpetrado por los directores adscritos a los cánones de la TQF; intelectuales y morales: el cine oficioso, además de acartonado formalmente, era un cine deshonesto, un cine realizado de espaldas a la realidad francesa del momento, postizo, encasillado, que sustraía a la mirada de los espectadores la belleza y la verdad de las calles, de los cuerpos, de la vida, de la luz.

A estas fuentes de determinación habría que añadir el influjo y la inspiración de cinematografías o directores que los “jóvenes turcos” respaldaron desde las páginas de *Cahiers*, el neorrealismo italiano, la obra de Renoir, de Welles, de Hitchcock o de Howard Hawks; habría que traer también a colación a Jean Rouch, a Alain Resnais, a Bresson, a Ingmar Bergman o a Roger Vadim, impulsores y cultivadores de un cine de vocación científica, o formalmente atrevido, o ambicioso desde un punto de vista intelectual, o fresco y amoral, características que sirvieron no ya de inspiración, sino de eficaz revulsivo en los planteamientos vitales y profesionales de los futuros nuevaolistas. Es importante subrayar que estas fuerzas modeladoras, y particularmente las enumeradas en el párrafo anterior, no ejercieron su influencia en la generación que debuta en 1958 sólo en términos de “presión” o “temperatura”, sino que condicionaron directamente el sistema de producción de los debutantes (al verse marginados o ignorados por la industria, recurrieron a la autofinanciación o a los productores independientes), las técnicas de rodaje (como consecuencia de los bajos presupuestos, utilización de equipos ligeros, ganando así un plus de libertad y movilidad), la elección de temas y escenarios (el barrio Latino y sus estudiantes, Saint-Germain y sus intelectuales bohemios, el anticonformismo social de esta fauna humana, sus aspiraciones, sus conflictos, su posicionamiento ideológico y moral, aspectos y asuntos que los jóvenes cineastas conocen de primera mano), o ciertas constantes estéticas (aprehensión directa de la realidad, o al menos orillamiento de los intermediarios más gravosos, los platós de los estudios y las *vedettes*).

Todo lo dicho hasta aquí puede resumirse de forma más simple: la renovada realidad de las calles exigía un método nuevo (“a nuevo asunto, nueva estética”), mientras que paralelamente la falta de apoyo económico de la industria oficial empuja a los debutantes a realizar un cine barato, circunstancia que a su vez deja su huella sobre las técnicas de rodaje y sobre algunas de las cualidades formales de los filmes que realizan. Como en tantas otras ocasiones en la historia de los movimientos artísticos, como ocurrió en los albores del neorrealismo, voluntad teórica, sensibilidad ética y contingencias materiales se combinan para alumbrar un nuevo modo de aproximación mediática a la realidad.

Creo que no es necesario cribar mucho más el análisis para dar cuenta del rasgo que indefectiblemente caracteriza toda la producción nuevaolista: este rasgo sería el documentalismo, cierto apego a la captura verídica de la realidad circundante, sobre todo la realidad perceptual, las calles, como se ha indicado, la luz, los cuerpos, los gestos, el habla, las apariencias. A este documentalismo primordial Rivette le superpone su interés por la forma teatral; Godard su gusto por la intertextualidad, por las microestructuras extraídas de la novela policiaca, del musical, de la novela existencialista, del cine negro; Truffaut, sus historias de amantes impregnadas de datos autobiográficos y guiadas por los esquemas de la *bildungsroman*; Rohmer patrones argumentales oriundos de la comedia sentimental y la

novela de adulterio y desarrollados bajo el aliento moral del cuento filosófico. De todos ellos, es Rohmer, sin embargo (insistimos sobre este punto en el capítulo primero), el que ha cultivado con más ahínco y regularidad el principio que se encuentra en el corazón del método: el establecimiento del mayor número posible de vasos comunicantes entre la realidad y el suceso profílmico (el suceso profílmico engloba para nosotros tanto lo que “está” como lo que “ocurre” delante de la cámara durante la toma, lo que significa que se compone de una “materialidad” -escenario, actores-personas y objetos- y de una “situación” -acontecimientos o acciones y microacciones ejecutadas por “personajes”-; en este apartado nos ocuparemos sólo del suceso profílmico desde el punto de vista de su “materialidad”, de su “tangibilidad”).

En primer lugar, el *espacio*, la exterioridad (por tanto el espacio y las cosas que lo habitan y lo hacen visible, capturable): el recinto urbano, con sus calles y plazas, sus tiendas y sus cafés; casi al mismo tiempo que Godard filmaba las acechanzas de Michel Poicard por los Campos Elíseos y los bulevares próximos, Rohmer seguía con la cámara los pasos de Pierre Wesselrin por Saint-Germain y las orillas del Sena; edificios emblemáticos de París, terrazas y escaparates de boutiques, librerías, bistrós; o la campiña, el medio rural, como al principio de *El bello Sergio* (*Le Beau Serge*, Chabrol, 1958); o el mar y la playa, como al final de *Los 400 golpes*. Es una constante de las películas de la Nouvelle Vague: la presencia abrumadora de escenarios naturales reconocibles, que la cámara filma por pertenecer al mundo diegético de la historia narrada, pero también por pertenecer al mundo real, junto con la belleza que la cámara pueda arrancar espontáneamente a esos escenarios. Ahora bien, sólo en el cine de Rohmer espacio físico natural y decorado, en cuanto marco que cobija acciones que no dejan de ser ficción pura, alcanzan esa identidad tan perfecta de las películas de Rossellini; sólo en el cine del autor de los ciclos seriados se produce también la fuerte interacción empírica y simbólica, entre lugar e individuo, que ya destacábamos en *Le Signe du Lion*. Esta característica requiere sobre todo un cuidado esmeradísimo en la selección del habitat de los personajes, del ámbito geográfico en que se van a desarrollar los acontecimientos. Rohmer ha llegado a declarar que le resulta imposible dar pleno desenvolvimiento a la historia y los diálogos del guión sin conocer a fondo los actores con los que va a rodar y el escenario donde va a plantar la cámara:

Yo pienso y escribo mis filmes dos veces. La primera vez a grandes rasgos; la historia no adquiere cuerpo; todo queda muy suelto, abstracto, un poco elemental (...) Para darle consistencia debo conocer a los actores y el lugar de rodaje. (*Cahiers*, núm. 503, junio 1996)

Se trata de algo más que de la fase de localización de “sets” típica de una producción comercial. Rohmer necesita un lugar que le ofrezca máximas garantías de ósmosis con la historia. “El lugar precede a la situación”, escribe Jean Douchet refiriéndose al cine nuevaolista en general (*op. cit.*, pág. 182). En el caso de Rohmer, con la meticulosa elección de un espacio natural concreto, urbano o costero, o rural, comienza la adecuación entre los hechos, los contenidos de la narración escrita, y lo real. Rohmer visita el lugar varias veces; lo estudia, lo filma o lo graba en vídeo (“La Méthode”, *Cahiers*, núm. 364, octubre 1984). Adquiere así un conocimiento profundo de sus propiedades topográficas, atmosféricas y cromáticas. Da los primeros pasos, en suma, para que el suceso profílmico

posea luego la mayor cantidad posible de realidad “objetiva”. Por otro lado, filma lo que se encuentra delante de la cámara con simplicidad bressoniana, intenta que el aparato registrador no añada nada a lo filmado. “El universo, nuestro mundo cotidiano, es pictorial en su naturaleza profunda” (Rohmer, 1977, pág. 17). Creyéndolo de esta manera, raramente Rohmer utiliza el encuadre para embellecer o poetizar un paisaje, para incrementar artificialmente la perspectiva o para realzar la armonía intrínseca del lugar. Cuando abordemos la fase de “audiovisualización” nos extenderemos sobre esta cuestión. Por de pronto habrá quedado claro lo siguiente: Rohmer selecciona el lugar, en él sitúa unos hechos y unos personajes, que filma con la cámara, pero al filmar la acción y los diálogos (ficticios), realiza al mismo tiempo un documental sobre el lugar, un “montaje probatorio” de la belleza y la existencia de ese lugar. O en otros términos: se perfilan dos modalidades de operar en el proceso creativo que da origen a los filmes de las series, una comprometida con el “mostrar” y otra con el “narrar”.

Lo que constituye el objeto del actual apartado es la tipificación de ese mostrar, necesariamente un mostrar “algo”, lo que implica la presencia delante de la cámara de un referente concreto. Para Rohmer se trata de que este referente, de que este “algo”, los materiales profílmicos, paisajes, objetos y cuerpos, figura humana, coincidan rigurosamente con las “cosas del mundo”. Lo que aquí estamos llamando estrategia referencialista comienza por tanto, en el caso de Rohmer, según se ha visto, con la selección metódica de esos materiales, selección orientada, insistimos, al igual que las operaciones posteriores correspondientes al “tournage”, a la supresión de distancias o brechas entre “realidad referencial” y “realidad fílmica”. Por eso nos cuesta dar plena validez a la noción de “efecto referencial”, al menos en la medida en que convierte el referente en mera fantasmagoría. En el caso de una mostración que toma muy seriamente en cuenta los vasos comunicantes, o sea, el cordón umbelical, el nexo causal, entre agente impresor y soporte fotosensible, el resultado no será nunca una “presentificación” de objetos, pero sí un acusado grado de documentariedad de las imágenes, documentariedad que por otro lado, según se ha comentado más atrás, algunos teóricos consideran un componente natural, inevacuable, de cualquier filme rodado de forma tradicional (sin adición de imágenes por ordenador). El “rastros”, la “huella” de la realidad, puede ser modelada, manipulada, pero no eliminada totalmente. De lo contrario no habría razones para referirse a esa documentariedad intrínseca o a la “arbitrariedad” de la oposición entre filme documental y filme de ficción (Carmona, 2000, pág. 170). Pero esto quiere decir también que no se puede invocar el concepto de “huella fotográfica” o el noema barthesiano del “esto-ha-sido” y al mismo tiempo reducir el referente a pura enteleguía. En definitiva, la estrategia referencialista de Rohmer tiende a una estrategia presentativa, a una praxis confiada en la capacidad de las imágenes cinematográficas para un registro neutro, para transparentar el suceso profílmico, para circuitear la semiosis, para reabsorber en el objeto el signo en el que corre el riesgo de transformarse a poco que intervenga el aparato enunciativo. En este contexto teórico-práctico, de acatamiento de la ontología baziniana de la imagen (como índice icónico) y de sujeción a una praxis en concordancia con esa ontología y, limitando nuestra argumentación al nivel de la mostración, hablar del referente como de “algo” sin existencia autónoma fuera del filme, nos parece un contrasentido.

Nuestra hipótesis central sostiene que una hipertrofia de la mostración y una hipertrofia de la narración van de la mano en el cine de Rohmer. Mostración cargada de fuerza presentativa, resultado de una transcripción fiel del marco escénico y sus formas intramundanas, de su contenido perceptual o riqueza sensorial. No obstante, conviene avanzar que el método “audiovisualizador” de Rohmer no se regodea, no se demora en el referente. El sujeto humano casi siempre se halla presente en el plano y, además, hablando, polemizando. Tal circunstancia implica de por sí la ausencia de auténticos “espacios vacíos” a la manera de Ozu (cineasta con el que en ocasiones se ha comparado a Rohmer) o de “tiempos muertos” a la manera de Antonioni. Esto significa que hay en el filme rohmeriano altas dosis de riqueza visual y auditiva genuinas y que la “narración” no le impide al espectador la “percepción” de esa riqueza, pero no orgías, avalanchas de sensaciones. De algún modo Rohmer logra una captura ecológica, en clave mozartiana, de la exterioridad. Las imágenes de cualquier filme de las series, en su referencialismo concreto o extensional, denotan la belleza del mundo, pero rara vez se convierten en “imágenes-cinema” o “imágenes-postal”, en estereotipos, en un flagrante “decir” o “expresar” la belleza (salvo cuando se impone la estrategia simbolista, cabría matizar). Con todo, los dieciséis filmes de los ciclos delatan en Rohmer un fetichismo de la naturaleza, o sea, una relación fuertemente subjetiva entre el “monstrateur” y lo mostrado ya antes de la fase del “tournage”; por consiguiente, un principio de mirada metadiscursiva. Fetichismo de la naturaleza y, asimismo, una “topofilia”.

Una lista de los escenarios naturales en que transcurren las historias de Rohmer, nos llevaría a recomponer el mapa geográfico de Francia: la campiña próxima a Saint-Tropez, en *La coleccionista*, Clermont-Ferrand y sus alrededores, en *Mi noche con Maud*, el lago de Annecy, en *La rodilla de Clara*, Granville, en *Pauline en la playa*, Biarritz y San Juan de la Luz, en *El rayo verde*, la costa bretona, en *Cuento de verano (Conte d'été, 1996)*, Nevers, en *Cuento de invierno (Conte d'hiver, 1991)*, la región del Ródano, la Costa Azul, la Alta Saboya, la Auvernia, etc. Rohmer ha paseado la lente de su cámara por todos los rincones de Francia. También por París: en *Le Signe du Lion*, en *La mujer del aviador (La Femme de l'aviateur, 1980)*, en *Les Rendez-Vous de Paris*; e igualmente por las “villas” cercanas a la capital: por Le Mans, en *La buena boda (Le Beau mariage, 1981)*, por Marne-La-Vallée, en *Las noches de luna llena*, por Cergy-Pontoise, en *El amigo de mi amiga (L'Ami de mon amie, 1987)*. Mediante una serie de planos medios y largos preferentemente, Rohmer nos ofrece un testimonio visual de la belleza de esos parajes. Sin subrayados, sin caídas en el preciosismo, como se ha señalado. Las cosas *chant*, entonan su melodía, pero discretamente, en simultaneidad con la acción y la cháchara de los personajes.

La inclinación de Rohmer a filmar la meteorología, así como los índices o indicadores físicos de la hora del día o de las estaciones del año, puede calificarse también de simpar dentro de los ejemplos de pasión por la naturaleza que puede ofrecernos la historia del cine. Antes de dedicarle un ciclo completo a los diferentes periodos climáticos (*Cuentos de las cuatro estaciones*), el director ya había concebido historias intensamente vinculadas a las condiciones atmosféricas de una determinada época del año: el invierno en *Mi noche con Maud*, el verano en *La rodilla de Clara*, en *La coleccionista* o en *Pauline en la playa*, el otoño en *La buena boda*. En la obra rohmeriana se da un claro predominio de decorados naturales y exteriores sobre los interiores, y además de filmar todo tipo de

geografías, ha capturado también el elemento meteorológico mismo, la nieve (en *Mi noche con Maud*), la lluvia (en *La mujer del aviador*), el viento (en *El rayo verde*), así como las cualidades ambientales del lugar donde rueda: la humedad lacustre en el lago de Annecy y sus riberas, la luminosidad de la costa bretona, la luz dura de la Provenza en verano, la grisura invernal de París.

Existe un segundo lado más característico mío, más profundo y sincero, el lado cosmológico e incluso meteorológico. Si yo no telefoneara todos los días al centro de información meteorológica, no podría hacer mis filmes, puesto que se hallan ligados al tiempo que hace fuera. Mis filmes son esclavos del tiempo. En la medida en que yo no truco ninguna escena y me inspiro en la climatología, me veo obligado a ser meteorólogo. Lo que me atrae además es el cosmos como obra perfecta y majestuosa, las maravillas de la naturaleza. El rayo verde y la hora azul son maravillas de la naturaleza. (*Positif*, núm. 309, noviembre 1986)

Marco espacial y marco climático forman una unidad indivisible en Rohmer. El espacio, además de exhibir sus propiedades más irreductibles, superficialidad, profundidad o lateralidad, así como los rasgos morfológicos aparejados a lo topográfico, lo montañoso e irregular o lo plano y uniforme, o simplemente la materialidad básica que lo constituye, lo mineral, lo vegetal, lo acuático, suele contar con el recubrimiento impregnante de lo aéreo y lo atmosférico. De este modo el espacio y lo que lo ocupa se cargan de esa fuerza representativa de la que hablábamos, de verdad fotográfica, de verdad documental. En el cine de Rohmer encontramos genuinos espacios crepusculares (en *El amigo de mi amiga*, en *El rayo verde*), o aurorales (en *Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle*, o sea, en el episodio titulado *La hora azul*), o noctambulescos (en *Las noches de luna llena*). No nos extenderemos más en aspectos de la obra de Rohmer que nos parecen obvios (y que tendremos que tocar de nuevo al analizar la estrategia simbólica, esto es, desde un punto de vista distinto al de la función indicial aquí examinada, pues el signo puede ser reabsorbido por el objeto, pero éste puede reconvertirse en signo).

Pero lo que no podemos soslayar, dentro de la copiosa inserción de materiales verídicos en la puesta en escena rohmeriana del suceso profílmico, es la presencia de actores-personas y sus cuerpos, cuerpos creíbles, en efecto, transidos de la verdad morfológica y biológica del organismo viviente. La presentación de cuerpos más auténticos en las pantallas francesas era una reivindicación de los nuevaolistas que quedaba sobreentendida cuando reclamaban la verdad moral y la verdad de las calles. Ya Renoir había convertido la realidad tangible del cuerpo del actor en elemento importante de su dramaturgia, y Bresson había colocado asimismo la fisicidad del actor-personaje, la anatomía de su figura, sus miembros, sus articulaciones, en el centro de atención de la cámara. En el campo teórico, debemos resaltar las ideas de Béla Balázs, que planteaban el cine mudo como un punto de inflexión en la historia de la cultura humana; para Balázs, el cine mudo habría supuesto el paso de una cultura conceptual o de lo legible, ligada al predominio del libro como vehículo de transmisión de conocimiento, a una cultura de lo visible, que debía darle al hombre un “nuevo rostro” (1978, pág. 32). Bazin, por su parte, en uno de sus textos mayores (“Teatro y cine”), había sostenido que, en razón de la ontología especial de la imagen cinematográfica, resultaba falso afirmar que la pantalla era absolutamente impotente para ponernos “en presencia” del actor; “no es ya una cosa tan

segura que no pueda concebirse ningún intermedio entre presencia y ausencia”, escribe (1990, pág. 174). El crítico francés, desde luego, teorizaba sobre el asunto con la mente puesta en el método de los neorrealistas, los primeros en recurrir sistemáticamente a actores desconocidos o a personas anónimas, en buscar una conformidad exterior e interior entre éstas y los personajes a quienes debían representar, los primeros en hacer un cine de cuerpos y rostros radicalmente humanos (los primeros, tras el periodo mudo y el interregno del cine clásico, en hacer al hombre otra vez visible).

Hemos citado a Renoir y Bresson más arriba. Al lado de estos dos contumaces exploradores de la geografía facial y corporal, no desentona Jacques Tati, quien también elige la figura humana como el escaparate privilegiado a través del cual mostrar la armonía o, mayormente, las desavenencias, los hilarantes desajustes, entre el individuo y su entorno. Pero fueron algunos filmes de Ingmar Bergman, en particular *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1952), y sobre todo el primero de Roger Vadim, *Y Dios creó la mujer* (*Et Dieu...créa la femme*, 1956), los que verdaderamente pusieron en antecedentes a los nuevaolistas sobre la posibilidad de un tratamiento más franco del cuerpo humano. De acuerdo con Douchet, a Vadim le corresponderían todas las credenciales por haber sido el primer director francés en llevar a la pantalla, en lugar de cuerpos encorsetados, sujetos al repertorio de actitudes y gesticulaciones postizas del actor de oficio, un cuerpo libre, un cuerpo (el de Brigitte Bardot), sin ademanes falsos, sin censuras, carnal y deshinibido, contemporáneo (*op. cit.*, pág. 143). Con Vadim y la película mencionada comenzó una nueva partitura del cuerpo humano, jazzística, cabría llamarla, de ritmos libres, a tono con la moral que se respiraba en las calles. En *À bout de souffle*, Jean-Paul Belmondo interpreta una de estas partituras y, un lustro más tarde, Haydée Politoff, la “coleccionista” rohmeriana, en su amoralismo lúdico, puede considerarse una epígona de la Brigitte Bardot del filme de Vadim (la “coleccionista” con un pie, por así decirlo, en las actitudes anarquizantes de un “mayo del 68” a punto de estallar).

Rohmer, en efecto, va a utilizar en muchos de sus “cuentos” y “comedias” mujeres de mentalidad transgresora y de belleza accesible a primera vista, pero casi siempre como contrapunto de una segunda mujer de belleza más discreta. No nos hallamos ante un dato marginal o anecdótico de la temática rohmeriana. La presencia de una representante del sexo femenino que inicialmente supone para el héroe un pasatiempo erótico y que sin embargo acaba ejerciendo sobre él una atracción poderosa, hasta conducirlo al momento crucial de la “choix”, de la elección, define perfectamente la estrategia dramática de muchas películas de Rohmer. Haydée, Maud, Claire y Chloé, pertenecen a este grupo de mujeres “fatales” (de “mujeres hechas para ser tocadas”, frente a las “mujeres para toda la vida”, según una clasificación del propio Rohmer -en *Cinéma*, núm. 153, febrero 1971). *Cuento de verano* brinda también otro ejemplo de contraste entre una belleza ordinaria (Margot) y una belleza más opulenta, casi crujiente (Solène). Por tanto, la figura humana, el cuerpo, el rostro, su belleza tangible y pletórica, o más velada, es un elemento vertebrador de un discurso que, antes de manifestarse en el nivel de la narración, se hace ya patente en el nivel de lo visible, de lo inmediato.

Pero, a diferencia de tantos seguidores de la fórmula neorrealista, a Rohmer no le va a bastar con una conformidad supuesta, no experimentada empíricamente, entre actor y

personaje. Al igual que busca un lugar susceptible de ósmosis global con la historia, necesita actores-personas cuya urdimbre física, cuya sustancia carnal y somática, e incluso personal e íntima, pueda nutrir verdaderamente la existencia de los personajes delante de la cámara. La idea de vampirismo, de auténtica transfusión de sangre y materia viva del modelo al sujeto, define cabalmente el método de Rohmer en lo relativo al trabajo con los actores. Los vasos comunicantes entre lo real concreto, el mundo imaginario del texto escrito y el suceso profílmico, pasan a través del actor tanto como del lugar o del decorado. Esto significa que el personaje rohmeriano, tal y como lo vemos en la pantalla, es casi siempre el resultado de dos operaciones, una de invención, ligada a la redacción del guión o del breve relato literario que precede a la elección de los dos o tres actores principales, y otra de observación, atenta y muy próxima, en vivo, de la personalidad y las peculiaridades físicas de estos actores. “Para darle consistencia a mis historias debo conocer el lugar de rodaje y los actores”, citábamos más atrás. Ellos aportan frases a los diálogos, un determinado tipo de dicción, datos biográficos de interés, sus preferencias en materia de arte, literatura o deportes. Rohmer puede llegar a convivir con ellos durante semanas, preferentemente en el mismo escenario natural donde se va a rodar la película. Lugar y actores, por consiguiente, preceden al texto, comienzan a formar parte del suceso profílmico mucho antes del primer día de filmación.

Tengo necesidad de una credibilidad total de mis personajes, lo cual sería imposible si estuvieran encarnados por actores conocidos, pues el espectador vería, casi seguro, detrás del personaje, al comediante (...) Además es excitante para mí trabajar con gente nueva, sin apenas experiencia en los escenarios, que encuentran por primera vez un personaje interesante al cual pueden incorporar mucho de ellos mismos. Esta virginidad del actor, del cual yo puedo a mi vez extraer algo de sustancia, me complace enormemente. (*Positif*, núm. 372, febrero 1992)

Conformidad, verdad documental también para la voz. Rohmer no selecciona a sus actores sólo en consideración a sus rasgos físicos, de carácter o de temperamento, sino también en virtud de las cualidades formales y materiales de la voz. “La única música de mis filmes, es la música de la voz”, declaraba en 1971 (*Cinéma*, núm. 153, febrero). Más adelante volveremos sobre la cuestión del texto hablado y su interpretación por los actores. Aquí toca insistir en que el cine de Rohmer, en el nivel de la mostración, trata de ser un documento veraz, al menos en lo que respecta a un determinado lugar o lugares y a los cuerpos que los transitan. Cuerpos parlantes. O mejor, y primero, cuerpos con la facultad de emitir sonidos de una determinada rugosidad, de una determinada coloración o timbre. Las palabras le interesan a Rohmer, ya lo destacábamos en el capítulo anterior, antes que como signos, palabra lógica, como materia sonora, como materia bruta. E intenta atrapar esta materia, estos “objetos”, ciñéndose a los mismos criterios de objetividad que rigen para la materia visual. Si la película fotográfica retiene el molde luminoso del actor, la cinta magnética conserva la huella sonora de su voz. Ambas huellas son indicativas de una singularidad viviente, en este caso de un ser humano. El cuerpo y la voz, en suma, son también “lugares ontológicos”, lugares de una poética de la indicialidad, de una estrategia presentativa, lugares donde nutrir las imágenes fílmicas de valor documental.

Lo mismo vale para los ruidos. La revolución nuevaolista alcanza a la banda de sonido en su totalidad. Rohmer y sus compañeros desean trasladar a la pantalla la textura

sonora de la vida misma, capturar el espacio como ámbito acústico y no sólo visual. Así, los ruidos y el sonido ambiente deben ser los del lugar, y deben ser apresados en condiciones de simultaneidad e igualdad respecto al “sonido dramático”, a los diálogos.

A diferencia de Godard, que se permite trucar la realidad o traicionarla, Eric Rohmer, en la línea consolidada por Renoir, mantiene con absoluto rigor la lógica del sonido directo: el sonido debe ser el que se escucha durante la toma, incluso si es mezclado posteriormente. Si sucede que un pájaro canta durante la filmación de un plano a las cinco de la mañana, Rohmer, una vez acabado el rodaje, irá él mismo, solo, a grabar ese trino, del mismo pájaro, junto al mismo árbol, a la misma hora. (Douchet, 1998, pág. 226)

Al someter la banda de sonido a los mismos parámetros de autenticidad que la banda de imágenes, Rohmer consigue que el sustrato documental de sus películas abarque también el paisaje sonoro. Recurriendo a la clasificación de Michel Chion (1990, pág. 144), la voz es para Rohmer “voz-teatro” y “voz-texto” (pues ya veremos que en su cine, como en el de Rivette o los hermanos Straub, se da un particular contraste entre la austeridad bressoniana de las imágenes y el espesor literario y conceptual de los diálogos), pero por encima de todo es “voz-emanación”, flagrante índice de un ser específico, de alguien único e irrepetible. La fisonomía, la voz y la mirada, constituyen accidentes del cuerpo humano de importancia muy similar para Rohmer; cada uno de ellos puede expresar lo interior, lo que no dicen las palabras.

Por esto mismo puede resultar sorprendente que Rohmer no sea partidario del primer plano en el cine. Sus preferencias van del plano general al plano medio o al plano medio corto. Sólo muy excepcionalmente intercala un primerísimo plano o un plano detalle. Si el rostro es la ventana del alma, Rohmer prefiere eludir el fácil recurso de llenar la pantalla con él. De acuerdo con lo sostenido hasta aquí, le interesa más la visión de conjunto, la unidad natural entre actor y decorado, lugar y personajes en estrecha relación simbiótica (mientras que el primer plano conlleva la abstracción de las coordenadas espaciotemporales y la conversión del rostro en pura expresión, en signo, según la conocida tesis de Béla Balázs). Se trata también de que Rohmer posee una concepción del cuerpo humano más clásica que renacentista, etapa esta última del arte occidental en la que comienza a imponerse el retrato, incluso el retrato psicológico. Le incumbe la figura humana completa, la armonía de sus articulaciones, y puede decirse que rehúye el uso de la cámara como lente de aumento. La complexión, el porte, la manera de caminar de un actor, el movimiento de las manos, tienen prioridad sobre la microfisonomía del rostro. En Rohmer la cara de los actores siempre aparece algo mineralizada en comparación con el resto del cuerpo. De este modo, las conexiones rígidas entre visaje y pensamiento que pretendía Alexandre Astruc, una suerte de álgebra del sentido a partir de la mímica facial, o la “rostreidad” como lugar de inscripción de potencias o cualidades puras estudiadas por Gilles Deleuze (1994, I, págs. 133 a 143), encuentran en el cine de nuestro director un terreno poco propicio.

El pensamiento es la cosa más difícil de mostrar en el cine (...) Numerosos cineastas han intentado representarlo visualmente y para ello han elegido vías diversas. Personalmente, yo eludo el recurso al comportamiento exterior, el montaje psicológico o el acudir a la metáfora. Hago todo lo posible por no emplear procedimientos retóricos para mostrar el pensamiento (...) Me conformo con filmar a la gente a cierta distancia, sin jamás subrayar sus cavilaciones, el sentido de éstas (...) Si lo que se pretende es visualizar el

pensamiento, entonces lo idóneo es permanecer en la indefinición, puesto que, libre y ligero por naturaleza, el pensamiento cambia constantemente. Para mostrarlo tal como es, se hace imprescindible preservar su misterio. (*La Revue du cinéma*, núm. 459, abril 1990)

Al rechazo del “behaviorismo” y del “psicologismo”, habrá que sumar por consiguiente las cautelas de Rohmer respecto al “fisiognomismo”. O equivalentemente, entre una fotogenia o una erótica del cuerpo y el rostro como signo de una interioridad, Rohmer se habría decantado por lo primero. Afirmación que no debe interpretarse de forma maximalista, o sea, en el sentido de que niegue categóricamente la posibilidad de correspondencias entre lo interior y lo exterior; o de un oponerse a la traducción, aunque de manera confusa, de estados anímicos a gestos y a mímica; o de un repudio del rostro como lugar donde a menudo afloran espontáneamente las pasiones del alma o la emotividad más desatada. En *El rayo verde*, la cámara recoge los más ínfimos estertores, hipos y suspiros de Marie Rivière, además de sus lágrimas en tres o cuatro ocasiones. Pero insistimos en que no se deben multiplicar en exceso las relaciones de univocidad entre la anatomía facial de los personajes rohmerianos, su mímica y la microdramaturgia de sus gestos, con lo pensado íntimamente por ellos. El cine de este autor debe entenderse sobre todo como una desmitificación de la palabra y el cuerpo como transmisores infalibles de verdades psicológicas. Para Rohmer, el rostro también es máscara, engaño. Todo lo cual tampoco implica que renuncie a mostrar la belleza palpable de un rostro o una voz. “Mi criterio para elegir un actor es hablar con él y observar cómo mueve las manos”, confesaba a la revista *Cahiers* (núm. 467/68, mayo 1993). Puede sonar a *boutade* rohmeriana, pero basta con observar atentamente a la citada Marie Rivière en *Cuento de otoño* (*Conte d’automne*, 1998), o en *La mujer del aviador*, o en *El rayo verde*, para comprobar que la belleza se refugia a veces en los aspectos más periféricos del cuerpo humano o de la realidad en general. El cine, de acuerdo con la teoría estética de Rohmer, debe apresar estos ínfimos esplendores, depositados en el objeto mismo, objetivamente pertenecientes a él, al mundo, y entregárselos al espectador como datos perceptuales casi puros, como mensajes sensoriales. ¿Cómo se inserta, en esta estrategia eminentemente referencialista (referencialismo concreto), la otra estrategia, la simbolista?

3.3.2. Estrategia simbolista: lo bello superior

El mensaje simbólico del filme rohmeriano, vaya esto por delante, debe poco o nada a la operación que conocemos con el nombre de montaje, esto es, no brota como un plus de semanticidad a partir de una astuta combinación de planos. Si así fuera, tendríamos que analizar la dinámica simbolista situándonos plenamente en el nivel de la “narración”. Tampoco nos ceñiremos a la estrecha perspectiva que deja abierta Pascal Bonitzer, quien reconoce en Rohmer una doble aproximación a la naturaleza, una que busca reforzar el efecto de realidad, “la sensación particular en que chapotea la historia”, y otra más abstracta, simbólica y estilizada, “por medio de la cual el cielo, la luna, o el color de la tarde, cristalizan en fetiches, en signos mágicos, en los cuales los personajes creen ver puerilmente una señal del azar, del destino, surgiendo del caos de las apariencias y de la

indiferencia de los días” (1991, pág. 89); es decir, Bonitzer parece dar a entender que el simbolismo del filme rohmeriano sólo admite una explicación temática, que pasaría, por otro lado, por la subjetividad de los personajes.

El concepto de símbolo que aquí hemos acotado, en cambio, quiere hacer justicia al imperativo que según numerosas pistas mueve la pasión de Rohmer por el cine y determina su praxis fílmica, la búsqueda de lo bello; guarda relación, expresado de otra manera, con la kallofilia rohmeriana, cuyo arco comprendería desde la belleza natural a la belleza superior (objetivación de lo general, de las ideas, de las esencias). El cine, como la música, sugiere nuestro autor en su libro *De Mozart en Beethoven*, puede remontarse hasta la Idea, encontrar, paradójicamente, por la reproducción de la mera apariencia, “la cosa en sí contenida en el fenómeno” (2000, pág. 98). Más atrás avisábamos de cierto parentesco entre algunas alusiones de Rohmer a la capacidad de la cámara para revelar lo abstracto en lo concreto y la estética idealista alemana, y a cuenta de este parentesco invocábamos la definición schellingiana de símbolo, “indiferenciación de lo general y lo particular en lo particular”. Ahora bien, a renglón seguido añadíamos que nuestro enfoque de lo simbólico se aleja de esta concepción y se acerca a la más modesta del símbolo como signo, o sea, vinculado al fenómeno de remisión; la foto, la imagen, o un agregado de imágenes, en cuanto “apuntando mediante sus rasgos sensibles hacia aquello que no puede ser mostrado directamente”, con palabras de Santos Zunzunegui que también mencionábamos. En el primer caso, identidad absoluta entre la expresión y lo expresado, el signo no significa lo general, es lo general mismo; en el segundo caso, el signo desencadena un proceso semiótico, de lo particular a lo general, de lo real a su doble en el mundo de lo categorial o de las ideas, o, recurriendo a unas breves líneas de Umberto Eco, al sintetizar la teoría hegeliana de lo simbólico: “En el simbolismo propiamente dicho, las formas no se significan a sí mismas (...) Estas formas aluden más bien a un significado más amplio que les es afín” (2000, pág. 256).

La cita de Umberto Eco nos enfrenta al primer problema que debemos dilucidar en lo relativo a la dimensión simbólica de determinadas imágenes en el filme rohmeriano, o sea, a la pregunta que hemos formulado más arriba, ¿cómo integra, cómo logra articular Rohmer dos estrategias aparentemente opuestas, la referencialista y la simbolista? La primera parte de la cita, sencillamente y, para ir directos al meollo del asunto, no encaja con nuestra visión de lo simbólico en Rohmer. “Las formas no se significan a sí mismas” equivale a decir que lo particular no es nada en sí, como en el modo alegórico. Sin embargo, la estrategia simbolista de Rohmer, tal y como ya la esbozábamos unas páginas más atrás, parte de unos contextos, de complejos de imágenes, supradenotados, de rasgos y propiedades que pertenecen al material profílmico; tal estrategia comienza por consiguiente con la selección de dicho material, al igual que la referencialista; y sería solidaria de esta última, no opuesta a ella. Esto nos lleva a pensar que Santos Zunzunegui establece quizá una dicotomía demasiado tajante entre “paisaje indicial” y “paisaje simbólico”. Aclara, no obstante, a renglón seguido, que cualquier fotografía es indicial, pero que su punto de vista se sitúa del lado del enunciado fotográfico, se limita a catalogar el “efecto de sentido inmanente producido por el texto” (*op. cit.*, pág. 145). En unos paisajes predominaría la dimensión constatativa, en otros se impondría la dimensión simbólica. Suaviza así un poco la diametral oposición entre términos del par semiótico en que se apoya su clasificación. Se

trata de un predominio, no de un contexto de incompatibilidad, de exclusión mutua. Jean-Marie Schaeffer, en *La imagen precaria*, deja a un lado toda cautela y afirma que la estética “ieniana” no es la más apropiada para abordar el estudio de lo simbólico en la fotografía; para la estética ieniana la obra de arte posee una autonomía radical respecto al objeto o los estados del mundo real, en ella “la exterioridad del mundo desaparece” (1990, pág. 131); en cambio la imagen fotográfica, asegura, siempre está provocada por objetos físicos reales, o al menos por estímulos materiales, siempre es la imagen de algo que ha existido de antemano (*ibíd.*, pág. 147); incluso en el caso de una foto que despierte la idea de lo sublime, escribe, tras puntualizar que Kant también hace abstracción de lo exterior, del objeto, en su teoría de lo sublime dinámico, la imagen-señal “está analógicamente constituida y manifiesta plenamente su poder indicial” (*ibíd.*, pág. 126).

Tratemos de poner más en claro el pensamiento de Schaeffer en torno a lo bello natural y lo bello sublime, o a sus correlatos en el ámbito de la fotografía, la “imagen bella” y la “imagen-señal”. El sentimiento de lo bello provocado por la “imagen bella” es en cierto modo subjetivo, nace de la coincidencia espontánea entre la intuición sensible y una imagen interna, pero se refiere “a una característica formal efectiva del objeto” (*ibíd.*, pág. 123); en el otro lado, el sentimiento de lo sublime puede provenir, por ejemplo, de la fuerza todopoderosa de la naturaleza (o de su imagen en la foto o en la pantalla), y se traduce como una toma de conciencia de nuestra finitud o nuestra impotencia, mas esta toma de conciencia no implica (para Schaeffer, no para Kant), un desaparecer del objeto, un escaparse de la semioticidad fenomenal (por vía de la facultad de la razón), sino que también tiene por base nuestra relación con una característica del mundo, o de la imagen fotográfica, analógicamente constituida, con su poder indicial intacto; la especificidad de la “imagen-señal” consistiría finalmente, para Schaeffer, en que, a diferencia de la “imagen bella”, en la que se “satura y pacifica el campo casi perceptivo” (*ibíd.*, pág. 122), aquella permanece errática, flotante, indecible, reticente a toda introyección, a “toda compleción icónica o saturación semántica” (*ibíd.*, pág. 126). Umberto Eco habla, en referencia al símbolo, de “contenido nebuloso”, pero la interpretación simbólica, afirma, coincidiendo en esto con Schaeffer, no supone ni la anulación del objeto en cuanto presencia física ni tampoco como vehículo de significados “literales” (2000, pág. 286).

La posibilidad de insertar imágenes dotadas de una dimensión simbólica dentro de una estrategia fundamentalmente referencialista, no parece, a la luz de lo dicho, cosa tan extraordinaria. En un “arte de lo real”, en un arte en el que el referencialismo externo o concreto es esencial, la hermenéutica simbólica puede activarse bajo la dinámica de lo que Eco llama la modalidad “alfa”: lo percibido se nos impone primero como objeto y sólo en un segundo momento pasamos al plano de la expresión (1999, pág. 446); las formas se significan a sí mismas y, de manera más o menos simultánea, “aluden a un significado más amplio que les es afín”. En el filme rohmeriano, la dimensión constatativa, precede a la dimensión simbólica. La imagen fotográfica es de raíz un icono indicial; una estrategia que privilegie su estatuto epistemológico, puede conseguir que el objeto reabsorba el signo (estrategia presentativa), pero nada impide que en un segundo momento el objeto no pueda reconvertirse en signo, ya en sentido pleno, objeto que apunta más allá de sí mismo, a lo general, a la idea, a un significado abstracto, a su doble virtual o invisible (estrategia simbolista).

El objeto como objeto y el objeto como signo. Surge ahora un segundo problema, sin embargo, y es si esta consideración de lo simbólico no entraña una homologación entre lo simbólico y lo semiótico (por otro lado, nos falta todavía fijar los criterios para proceder a “catalogar” las imágenes o los aspectos de lo real que en el cine de Rohmer adquieren una dimensión simbólica). Por seguir con Umberto Eco, quien le dedica al símbolo un capítulo completo en *Semiótica y filosofía del lenguaje*, al tratar de descubrir los rasgos diferenciadores de los dos fenómenos citados, en particular en el ámbito de las obras de arte, lo meramente sígnico y lo simbólico, destaca como las dos propiedades más relevantes de este último: a) una presunción de analogía entre el simbolizador y lo simbolizado, y b) significado esencialmente vago (2000, pág. 257). Unas páginas más adelante escribe que “todo pensamiento simbólico trata de vencer la diferencia fundamental que constituye la relación semiótica (expresión presente, contenido de alguna manera ausente) apelándose al símbolo como momento en que la expresión y el contenido inexpresable se transforma de alguna manera en la misma cosa...” (*ibíd.*, pág. 262). Y si no se transforma en la misma cosa, al menos el símbolo debe sacar a la luz el contenido manifestándolo no mediante el modo de la enunciación, sino del mostrar; es decir, el símbolo (Eco se limita a comentar en estas líneas la hermenéutica heideggeriana) se caracterizaría, respecto al signo común, en que de alguna forma el contenido no está del todo ausente, sino materializado o “vivo” en la expresión (*ibíd.*, pág. 263).

A nosotros no nos interesa tanto una definición universalmente válida del concepto de símbolo (para Eco, en última instancia, el modo simbólico no ratifica la existencia de un tipo particular de signo, sino sólo de una modalidad de producción o de interpretación textual), como defender nuestro postulado de una praxis fílmica rohmeriana orientada por lo simbólico no menos que por lo referencial y verificar los resultados en sus filmes de esa praxis. En Rohmer, efectivamente, lo simbólico se caracterizaría por su dependencia de una estrategia que entraría más en la categoría del mostrar que del enunciar (volvemos a justificar por tanto nuestra decisión de analizarlo dentro del régimen de la mostración). En el símbolo cinematográfico rohmeriano, conectado, no lo olvidemos, a una ontología o una metafísica de lo bello, se da siempre un grado de presentificación (de esencias), o sea, de objetivación o actualización de lo abstracto o de lo general. Este grado de presentificación, podríamos decir, con todo, que es el “efecto” (y no una designación o presentificación de esencias en sentido literal) de una relación analógica entre el plano de la expresión y el plano del contenido (en base a imágenes analógicamente constituidas a su vez y con su poder indicial vigente). Rohmer, en definitiva, no quiere descomponer el mundo y recomponerlo a su capricho o según la ley del símbolo (estética idealista). El arte cinematográfico es para él una creación en segundo grado, el cineasta debe respetar lo real. Nos parece lógico que su estrategia de lo simbólico se fundamente en la selección del material profílmico y sus propiedades, en una “presunción de analogía” de éstas con las propiedades de entidades abstractas. Por otro lado, la analogía puede ostentar grados diferentes de fuerza o intensidad. Cuando esa fuerza alcanza su grado más alto, el enunciado cinematográfico puede rozar el símbolo schellingiano, la identidad de la expresión y lo expresado, la indiferenciación de lo general y lo particular en lo particular; cuando la analogía se manifiesta débil y pecaria, nos encontramos más cerca del símbolo como signo. La vaguedad del significado es mayor en el segundo caso, pero siempre

persiste el “contenido nebuloso” o la ambigüedad de que habla Umberto Eco. Ahora bien, no debemos identificar tal ambigüedad con la “indecibilidad absoluta” o una semiosis ilimitada y estéril. El propio Eco afirma que, gracias a la aportación de los distintos niveles textuales e incluso de la intertextualidad, la operación interpretativa puede llegar a asignarle contenidos precisos a un objeto con valor simbólico (2000, pág. 278). En suma y, volviendo a la terminología de Jean-Marie Schaeffer, la “imagen bella” (o lo bello natural) desataría dinámicas semióticas de tipo espontáneo; la “imagen-señal” (o lo bello sublime, y, para nosotros, de aquí en adelante, toda la escala de lo bello superior), propiciaría dinámicas semióticas de índole más intrincada, compleja o incluso misteriosa (pero en esencia reenvío de lo particular a lo general, con lo cual también creemos justificada nuestra decisión de relacionar el simbolismo de Rohmer con la noción de sinécdoque generalizante).

Todo parece indicar que no sería difícil establecer una clasificación de imágenes o agregados de imágenes susceptibles de interpretación simbólica (pertenecientes a los filmes de las series) en función de esa “fuerza analógica” que hemos mencionado. Pero nos tememos que tal clasificación tendría mucho que ver con los “grados de concreción de lo bello” a que se refieren casi todos los sistemas estéticos de cuño idealista. Recordemos que lo simbólico en Rohmer tiene como trasfondo una metafísica de lo bello. Y dentro de esta metafísica, una escala. Según lo dicho, en un extremo de esta escala, Rohmer situaría la belleza natural o inmediata, mientras que en el otro extremo colocaría la belleza abstracta de lo general o de la idea. La distinción de grados de belleza va unida tradicionalmente a cualquier filosofía idealista que incluya el estudio del arte dentro de su sistema. Es así desde Platón hasta al menos las filosofías idealistas de Shopenhauer o de Eduard von Hartmann. Lo común, sin embargo, es una escala que oscila entre lo sensible agradable, en su umbral más bajo, hasta la idea de lo cósmico o lo macrocósmico, pasando por los conceptos matemáticos o las relaciones numéricas, lo individual universal o lo sublime. Se trata de una escala progresiva que va, expresado de otro modo, de una concreción menor de la idea a una mayor, o sea, de una analogía débil o precaria entre el simbolizador y lo simbolizado, a una analogía más poderosa o marcada. Esto nos va a permitir, resumiendo, clasificar los diferentes “significantes” que asumen una dimensión simbólica en el cine de Rohmer, a partir de la escala de belleza, en lugar de recurrir a cualquier prontuario de símbolos antiguo o moderno, no más espurio, desde luego, que las estipulaciones de grados de lo bello de los clásicos, de los románticos o de los postrománticos (sólo que una escala de la belleza como objetivación de entidades abstractas concuerda con nuestras pretensiones de “documentar” la kallofilia rohmeriana).

En la enumeración que pensamos seguir aquí (lejanamente inspirada, digámoslo de paso, en la división de Eduard von Hartmann de lo bello en siete grados -Hartmann, 2001, págs. 63 a 69), dejaremos a un lado el escalón inferior (lo sensible agradable, la belleza inmediata), que pertenece al referencialismo concreto, y pasaremos a analizar las restantes manifestaciones de lo bello superior (implica referencialismo abstracto). No pretendemos ser exhaustivos. En el espectro que hemos imaginado caben más divisiones, dependiendo seguramente del analista que interprete lo simbólico en los textos de las series. Nuestro objetivo principal, repetimos, es dejar constancia de la estrategia simbolista de Rohmer, no proceder a una catalogación minuciosa de las “imágenes-señal”, de las formas dotadas de

un “significado más amplio que les es afín”. Sobra decir que intentaremos asignar contenidos a estas formas, y que para ello tendremos que rebasar el régimen de la mostración. Ya indicábamos más arriba que el hecho de que la lectura simbólica tenga como resorte el modo del mostrar más que el del enunciar, no significa que no sea necesario, para un cierto éxito en el establecimiento de la idea, la cualidad o el concepto al que remite el plano de la expresión, para la compleción semántica de la “imagen-señal”, en suma, el recurso a los otros niveles textuales, al nivel de la narración o al filme en su conjunto. Mismamente y, aunque hemos distinguido entre el símbolo y la metáfora, refiriéndonos a una sinécdoque generalizante por parte del símbolo frente a la doble sinécdoque de la metáfora, ambas figuras estilísticas, como lo metonímico y lo metafórico según Metz (1979, pág. 166) pueden ir enmarañados. Con otras palabras, ciertas metáforas pueden integrar en su estructura bifásica el fenómeno simbólico. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *La rodilla de Clara*, cuando Rohmer nos muestra el lago de Annecy embravecido por la lluvia y el viento (la idea de lo ilimitado, de lo sobrecogedor, de lo bello sublime) y luego alterna planos de la tormenta con planos de Jérôme y Claire refugiados en el embarcadero, Jérôme bajo los efectos del vendaval de su fijación fetichista en la rodilla de la muchacha (entramos así en el territorio de la metáfora y, obsérvese, que también en el del montaje, en el de la enunciación). Habrá ocasión de citar más ejemplos, pero recalcamos una vez más que en la enumeración que sigue de las distintas “concreciones de lo bello” en los filmes de las series (y “hors-séries”), nos resultará imposible, en nuestro comentario, limitarnos al primer nivel de narratividad. No obstante, procuraremos, dado que tendremos que volver obligatoriamente sobre lo simbólico al abordar la interpretación global del relato rohmeriano, que dicho comentario se mantenga dentro de una razonable brevedad.

Nuestra escala comprende seis grados de concreción de lo bello, de objetivación de la idea. Pasamos a describirlos.

a) *Lo geométrico*. En lo geométrico incluimos no sólo las figuras geométricas, el círculo o la elipse (el triángulo y la espiral funcionan como las figuras-matriz del relato rohmeriano, pero a título virtual), sino también lo recto y lo quebrado, los iconos vectoriales como rastro físico dejado en la pantalla por los movimientos de los personajes o por los vehículos en que se desplazan, y asimismo nociones tales como lo cerrado y lo abierto o lo centrípeto y lo centrífugo, nociones de alguna manera vinculadas a lo geométrico y que alcanzan cierta concreción visual en más de un filme de las series o de los “hors-séries”. El círculo, la circularidad, lo encontramos en los primeros fotogramas de *Place de l’Etoile*, la elipse en el suelo del decorado abstracto de *Perceval le Gallois*. Circularidad, pero circularidad inseparable del diseño circular de la plaza o ligada al recorrido de Jean-Marc, el protagonista de la historia, quien todas las mañanas tiene que “circunvalar” el famoso enclave para llegar a la tienda de ropa en la que trabaja. Con esto insistimos en que en el cine de Rohmer no valen las cualidades consideradas en sí mismas y por sí mismas, sino actualizadas en cosas o en estados de cosas. No hallaremos casos, por consiguiente, de esa “primeidad” (la *Firstness* peirciana) a la que se refiere Deleuze (1994, I, págs. 132 y ss.). La “primeidad” o la “imagen-afección” requieren una desterritorialización de la cosa o del objeto (de un rostro, por ejemplo, mediante el primer plano), un dejar fuera las coordenadas espaciotemporales. En el simbolismo sinecdóquico

vamos de lo particular, del objeto y sus propiedades o una determinada propiedad, a un concepto general. La circularidad del círculo inscrito en el diseño de la famosa plaza, no es más que la premisa para otras inferencias, remite a la idea de espacio público hipercodificado, de estructura cerrada y superordenada y por tanto generadora de comportamientos neuróticos. La interpretación última la extraemos quizá al final del relato, lo que no le resta valor de “imagen-señal”, de símbolo, a la imagen de la plaza (el primer plano general con que arranca el episodio resalta perfectamente su forma circular).

La cámara de Rohmer no osa nunca una presentación independiente de las cualidades (de la pura cualidad o de la pura potencia) mediante la suspensión de la individuación, del anclaje de las cosas a un lugar o a un decorado concreto (si acaso en *Perceval le Gallois*, pero ya se ha dicho que el filme funciona enteramente en el régimen alegórico: la elipse, equivalente a una doble ábside, simboliza la alianza de lo humano con lo divino, del hombre con Dios). Esto vale para los otros casos de simbolismo sinecdótico ligados de alguna manera a lo geométrico. Lo quebrado aparece bajo forma sensible en *Las noches de luna llena* (las lámparas de forma retorcida que diseña Louise) y en el último episodio de *Les Rendez-Vous de Paris* (en las sendas y paseos de trazado sinuoso del parque de la Villete); en ambos relatos está asociado a la idea de asimetría y desorden. Lo cerrado o enclaustrado es una característica física de la ciudad de Clermont-Ferrand (*Mi noche con Maud*) o de la villa de Cergy-Pontoise (*El amigo de mi amiga*); remite a la idea de lo opresivo o lo constrictivo, al contrario que lo abierto por antonomasia, la naturaleza, el campo, asociado a la idea de expansión. Por otro lado, en el universo un tanto paradójico de los filmes de Rohmer, la ciudad juega a veces el papel de lo abierto, frente al hogar conyugal, lo cerrado, tal y como sucede en *El amor después del mediodía*. La casa y la oficina, lugares de rutina y responsabilidad, frente a la calle, los bulevares, las terrazas, lugares de encuentros imprevistos, lugares para la sensualidad, forman parejas de contrarios, espacios físicos irreconciliables, cuyos correlatos en el plano del contenido, nada más nombrarlos, lo cerrado y lo abierto, lo centrípeto y lo centrífugo, como se ha sugerido, iluminan con un certero rayo de claridad, poder sólo reservado a la idea, al concepto, toda la temática de fondo que anida en el relato rohmeriano.

En algunos filmes, lo geográfico, el lugar o los lugares, dictan los desplazamientos de los personajes, de tal modo que adquieren cierto valor de signo, de “imagen-señal”. Jean-Marc se ve obligado a circunvalar la plaza de l’Etoile, según se ha dicho, movimiento que se superpone al diseño circular de la plaza y que refuerza así, junto a los semáforos de las calles que desembocan en el enclave y que regulan el tráfico humano y el rodado, la idea de orden excesivo y coaccionador. Sabine, la protagonista de *La buena boda*, se ve sometida, por su parte, al *va-et-vient*, al vaivén, de sus viajes en tren entre París y Le Mans; el espacio se temporaliza, se convierte en espacio-vector; y ese *va-et-vient*, desde luego, posee una dimensión semántica; remite a la idea de inestabilidad, de agitación forzosa, de ajetreo automático, todo lo cual se halla conectado a la problemática vital de Sabine (pero nada más establecer esa conexión nos colocaríamos en el dominio de la metáfora). Las criaturas rohmerianas suelen experimentar vivamente lo esencial de un espacio o un decorado, sus fronteras, sus coordenadas físicas, sus direcciones; sus aperturas o sus contornos amurallados; a veces incluso su terca materialidad, su opacidad, como en *La mujer del aviador*, cuyo héroe, François, ha de afrontar todo tipo de barreras, bordes y aristas del

paisaje urbano en su impulso por descubrir la identidad de una mujer, pequeña aventura detectivesca cuyo trazo sinuoso en la pantalla y su final fallido evoca un mundo de esencia laberíntica y ávido por oponerse a la impaciencia perceptiva humana, a su escopofilia, a su deseo de traspasar límites y ver en lo ignoto.

Lo geométrico en el cine de Rohmer tiene como referentes abstractos las ideas de regularidad, orden, simetría, equilibrio, necesidad; o sus contrarios, desorden, caos, libertad, desvío de la regla. Se trata de un geometrismo perteneciente a la ordenación espacial de un decorado natural o artificial (ciudad, casa, parque, jardín), del trasunto gráfico de los desplazamientos de los personajes o incluso de un dato “histórico” (como en *La marquesa de O*, en cuya vivienda predomina lo rectilíneo, detalle acorde con el espíritu neoclásico de la época en la que transcurre la acción y también ilustración viva de la cerrazón cartesiana del padre de la marquesa), pero nunca, debemos subrayarlo, de un universo plástico autónomo. Bajo esa ordenación espacial o esquema gráfico (lo particular) late una idea lógica (lo general), que Rohmer procura poner en relación, mediante el contexto de la historia y los hechos narrados, bien es verdad, con la problemática existencial y sentimental de los personajes (pasando así del símbolo a la metáfora). Pero en el geometrismo nos hallamos en una concreción “débil” de lo bello, o sea, en un nivel todavía bajo de la escala de belleza, en un ámbito en el que lo general se halla objetivado en particulares ellos mismos algo abstractos o vaporosos (líneas, vectores, figuras apenas insinuadas).

b) Lo plástico: el color. Lo plástico, que se nos disculpe la insistencia, no como elemento autónomo, separado de objetos empíricos singularizados, y el color no como “primeidad”. Aparentemente, en lo relativo a lo geométrico y el color, nos hallamos más del lado de lo plástico que de lo icónico, por utilizar la terminología del Grupo μ . Pero dicho grupo estima que una de las condiciones para considerar el color como signo plástico estriba en su percepción en tanto que manifestación *per se*, “no adherente a un objeto” (1993, pág. 211). En cambio Rohmer es de la opinión de que “el cine no conoce ni el rojo ni el azul, sino sólo un barco rojo y el mar azul” (1989, pág. 155). El colorismo de su cine se instala forzosa y gozosamente en la “segundeidad” y, en la medida en que un color o una relación entre colores adquiere valor de signo, en la “terceidad”. Lo último es una práctica frecuente en Rohmer. El cineasta recurre además a las tres posibilidades clásicas de “simbolización” o de significación mediante el color: utilización de un color aislado por su vinculación con significados psicológicos o culturales (más o menos estables o codificados), copresencia de colores para remitir a ideas o conceptos vía oposición o armonía cromática, y recurso a las propiedades sinestésicas o tímicas de determinados colores para suscitar la idea o la impresión de lo frío o lo caliente, lo enérgico o lo languideciente y adocenado. El vestido verde de Chloé (asociado al deseo concupiscente en *El amor después del mediodía*), o los pañuelos rojos de Marion (asociados al amor en su vertiente más pasional y ardiente en *Pauline en la playa*), desempeñan funciones sígnicas o expresivas y no sólo referenciales; igualmente las paredes grises del apartamento de Louise en París (*Las noches de luna llena*), la bata negra de Henri (*Pauline en la playa*) o los objetos de color verde que reiteradamente le salen al paso a Delphine durante sus vacaciones (*El rayo verde*).

Los ejemplos de copresencia de colores en disposición de armonía o de oposición cromática para evocar la idea de conjunción y de equilibrio o de divergencia y discordancia, son múltiples. Los de mayor repercusión en el significado global del filme los encontramos al final de *Cuento de primavera* (*Conte de printemps*, 1989), con el verde como nota homogeneizadora (mientras Natacha se mira al espejo: jarrón verde sobre la cómoda, camiseta verde de Natacha, incrustaciones verdes del collar), y al final de *La buena boda* (concordancia en los colores de las ropas, marrones y rojos, de Sabine y el joven sentado frente a ella en el vagón del tren). Se trata de un simbolismo, recordémoslo, casi siempre inmerso en estructuras metafóricas (el fin último es aludir a la armonía entre lo interior y lo exterior, una armonía o coincidencia que a su vez puede remitir a un significado más amplio y elevado: a lo cósmico, a lo unitario). En *Pauline en la playa* la armonía cromática enlaza, mediante el motivo de los blancos y azules, arte, naturaleza e individuo (blancos y azules de *La blusa rumana*, reproducción del cuadro de Matisse que cuelga en la habitación de Pauline, prendas de Pauline, que suelen combinar esos colores, y las tonalidades de la costa bretona). Un ejemplo de oposición cromática con función signífica lo tenemos en la escena final de *El amigo de mi amiga*, en la que los colores cruzados de la vestimenta que lucen las parejas recién formadas, anuncian un mal ensamblaje (o simplemente un ensamblaje temporal), o sea, futuras desavenencias, nuevas rupturas y nuevos cruzamientos.

Acabamos de decir que en *Pauline en la playa* Rohmer enlaza, mediante el *leitmotiv* de los colores, el blanco y el azul, arte, individuo y naturaleza. Tiende puentes, con otras palabras, entre lo museístico, el mundo (su “pictorialidad esencial”) y el universo de las ideas y los afectos. Cabe considerar esto último como una norma para todas sus películas. El propio autor ha confesado que cada filme de los ciclos está regido por dos o tres colores o consagrado a la paleta de un pintor (*Cahiers*, núm. 346, abril 1983). Gauguin, Matisse y Mondrian son referencias fundamentales en *La rodilla de Clara*, *Pauline en la playa* y *Las noches de luna llena*, respectivamente; el verde y el azul lideran la tonalidad general en *La coleccionista*, *La mujer del aviador* y *Cuento de primavera*; el naranja, el verde y el azul, dominan cromáticamente en *El rayo verde*; el rosa y el marrón gobiernan *La buena boda*, el gris y el azul metálico *Las noches de luna llena* (las escenas parisinas), mientras que el azul, el verde y el marrón son los colores tutelares de *El amigo de mi amiga*. Rohmer, con todo, conviene recalcarlo, no truca o traiciona los datos de lo real. Su método consiste en estudiar atentamente el color local y en elegir a conciencia los colores de las prendas que visten sus personajes (o los correspondientes al interior de un decorado, como en el caso citado del apartamento de Louise), previas consideraciones al estilo de un pintor o a las características cromáticas de un cuadro (o bien a las normas estéticas imperantes en una determinada época en lo que se refiere a sus filmes “históricos”), todo con el objeto de conferirle a la película en cuestión unidad plástica y estilística y, por medio de esa unidad, cierto vigor expresivo. Es este proceder, metódico, sistemático, lo que nos permite afirmar que en *Las noches de luna llena* predominan los tonos grises y metálicos y que el filme transmite, casi sensorialmente, la idea de frialdad; también los colores terrosos de la primera parte de *El amigo de mi amiga*, asociados a la villa de Cergy-Pontoise, comunican esa misma sensación. Los colores “fríos” son la tónica general en el cine de Rohmer, pues son los colores de la naturaleza, azules y verdes, colores que por otro lado se acoplan perfectamente a su praxis enunciativa, basada en una captura ética de la realidad, o sea,

serena, distante, objetiva, ecológica (en cambio el empleo de la gama de los “cálidos” es más bien episódico, aunque en ocasiones memorable, como en el juego de rojos saturados y blancos, con predominio de aquéllos, en el aposento a que es conducida la marquesa de O por el teniente coronel ruso tras consumir éste y sus tropas el asalto a la fortaleza, aposento en el que se consumará también el acto que dará origen al “misterioso” embarazo de la marquesa; por otra parte, uno de los planos de la escena deja bien claro el referente museístico inspirador del encuadre, la composición y los colores de la misma: el lienzo de J. H. Füssli, *La pesadilla*, con excepción del íncubo diabólico).

Resaltemos una vez más que Rohmer, en la estela de Murnau o Hitchcock, es un cineasta dado a la búsqueda apasionada de sinergias entre el hombre y el decorado, de correlaciones entre lo visible y lo invisible. Conseguir que lo físico y concreto venza su inercia material y penetre en lo general y, viceversa, disolver lo general y arquetípico en la vida, es quizá la regla de oro de todo gran artista y, desde luego, la de los directores citados y de Rohmer. Ahora bien, es poca la inercia material que tiene que vencer el color, pues, como lo geométrico, apenas posee sustancia, masa sólida, a no ser que se tenga en consideración el objeto individual a que pueda ir adherido. En definitiva, nos encontramos todavía en un nivel bajo de concreción de lo bello, ante entidades apenas singularizadas en la pantalla, excepto como atributos de otras entidades, que pueden o no llamar la atención del espectador por sí mismas y provocar así el fenómeno de la remisión (a ideas, a contenidos semánticos, en el caso del color, válidos sólo en una determinada cultura).

c) *La materia-afección*. Procedamos por eliminación, como en los casos anteriores. Ni el “engrama” deleuziano, presentación molecular de la materia, ni “texturemas”, microtopografía, propiedades de las superficies en su facultad de crear contornos y formas (Grupo μ , 1993, pág. 178). En primer lugar, Rohmer no es partidario del hiperrealismo fotográfico, como veremos más adelante y, en segundo lugar, se inclina por una aprehensión global de la escena, por operaciones de integración, más que de fragmentación. Este apartado de concreción de lo bello alude a los cuatro Elementos, la tierra, el agua, el aire y el fuego (o la luz, su efecto), como substratos, pero también como estratos, como regiones o ámbitos asociados a mitos o ideas muy arraigadas en la cultura occidental. De los cuatro elementos, sin embargo, creemos que sólo la luz se presenta en algún filme de nuestro autor (y no aislada, sino unida a la fuente que la produce) con los atributos inequívocos de “imagen-señal”. Pero esto no quiere decir que los otros elementos no entren en la estrategia simbolizadora de Rohmer; entran, sólo que de manera más discreta e incluso indirecta; o lo que es lo mismo, adolecen de una objetivación de la idea más débil y dispersa, que quizá no trascienda en el visionado para la mayoría de los espectadores, y que requiere, por parte del analista, un auténtico ejercicio de implicatura, el recurso a la cotextualidad e incluso a la intertextualidad.

El agua es investida con cierta riqueza semántica en *La rodilla de Clara*, aunque más por vía de la presencia constante del lago y sus riberas en las imágenes, así como por los hechos que se narran y por los roles de los personajes, que por una objetivación impactante de la idea (tal y como acabamos de insinuar). Claire es una mujer de agua, así como Laura lo es de la tierra (esta última, al menos, declara que ama la montaña, que se siente “protegida” por ella). El investimento simbólico, no obstante, nos parece que se muestra, y

que no sólo se “dice”. Aparte de que Laura hará finalmente una excursión a la montaña con Jérôme y que allí resistirá la tentativa de su amigo de abrazarla y sedurcirla (quizá protegida, en efecto, por el elemento con el que se identifica), en las imágenes del lago o proximidades flota siempre una atmósfera de acuario y una tormenta de agua precede a la escena del embarcadero, en la que Claire queda a merced de Jérôme, indefensa y entre sollozos, con el telón de fondo del tremendo aguacero. La pantalla no se hace líquida, pero no hay duda de que Rohmer (y su operador, Néstor Almendros) han capturado no sólo el lago, sino también la cualidad “lacustre” de todo el entorno, y una cualidad más latente, lo húmedo de la charca primordial donde nace la vida orgánica y con ella los impulsos más atávicos (que atrapan a Jérôme, aunque él lo disimule bajo una espesa capa de civilizada verbosidad). A una cualidad muy distinta nos remite la masa líquida del mar, oscura e informe, al final de *El rayo verde*, tras la puesta de sol en la playa de San Juan de la Luz: a la indiferencia de la vida no orgánica. Ya discutiremos con más detenimiento la afinidad afectiva de esta imagen con las notas del violoncelo que la acompañan, todo lo cual, acordes del violoncelo e imagen plúmbea del mar, sobreviene tras la visión de Delphine de el rayo verde (la escena la analizaremos en clave de metáfora).

Pero la tierra, y no el agua, es el medio en el que transcurren todos los hechos que se narran en la mayoría de los filmes de las series (la única escena que puede calificarse como filmada en “alta mar” es la excursión en barco de Gaspard y Solène en *Cuento de verano*). Hay dos caracterizaciones simbólicas de la tierra en prácticamente todas las culturas: como lugar de anclaje y como lugar de errancia. En el cine de Rohmer predomina la segunda. Los personajes “bougent”, se agitan, en un escenario acotado (Frédéric, en París, en *El amor después del mediodía*), o entre varios lugares, y ese “bouger” remite a la idea de cambio, de mudabilidad, de inestabilidad. No olvidemos que todos los héroes y heroínas de las series están concebidos bajo los rasgos del donjuanismo masculino o femenino. Su esencia es por tanto la inconstancia, la movilidad. Cabe afirmar entonces que la topofilia de Rohmer tiene un origen negativo: en el odio a un centro fijo, a un punto de sujeción; el desfile de lugares debe entenderse, sobre todo en el nivel de la narración, como rechazo al lugar, al centro (y en particular al centro del centro, el hogar conyugal). Antiguamente la “tierra” era absorbente, ataba al hombre, lo chupaba. En la modernidad la relación del hombre con la tierra carece de punto fijo. El Mundo, la vida del hombre actual y sus avatares, ha absorbido la tierra, la ha convertido en una entelequia, en un lugar de paso, de desplazamientos, de cruzamientos, de transformaciones. Lo estable, lo fijo, en el cine de Rohmer, es la naturaleza, o el Cosmos. Ya veremos que la distinción entre estos dos ámbitos, Mundo y Cosmos, resulta fundamental para trazar el cuadro nocional que resume y explica categorialmente el universo del sentido de las series. Pero al cuadro nocional y sus polaridades no llegaremos por mera abstracción. Lo mudable del Mundo y lo permanente del Cosmos, encuentran concreción visual en el relato rohmeriano (además de concreción temática). Los personajes caminan, se desplazan, se agitan, y su bullir y su afanamiento en nombre de metas siempre algo improbables (de ahí que con frecuencia miren al cielo, en busca de “señales mágicas”), están capturados por una cámara “objetiva” sobre el telón de fondo de aquello que cambia, desde luego, la naturaleza, pero regularmente, sometida a leyes.

La región aérea es otro de los estratos percibibles en los filmes de las series y que puede llegar a adquirir un valor simbólico. Esto ocurre en la obra de muy pocos cineastas, o quizá sólo en aquellos que tienen un interés calculado en mostrar (y oponer) el arriba y el abajo. Ya hemos comentado la importancia de lo atmosférico y lo meteorológico en *La rodilla de Clara*. En *Pauline en la playa* la atmósfera es diáfana y caliginosa en *Cuento de verano*. En una escena de *El rayo verde*, el viento estremece las ramas de los árboles y el estremecimiento parece transmitirse a la conciencia de Delphine, quien inesperadamente prorrumpie en sollozos en medio de la campiña. También hemos hablado de espacios “crepusculares”, “aurorales” y “noctambulescos”. Pero el espacio aéreo hay que relacionarlo en Rohmer sobre todo con la luz. La luz como fenómeno luminoso, como evento cósmico. En sus apariciones más fulgurantes, el rayo verde, la hora azul, la luna llena, modifica el destino de los personajes. No basta con interpretar tales apariciones únicamente desde la subjetividad del héroe o de la heroína, como propone Bonitzer, o sea, como “fetiches”, como “signos mágicos”. El azar objetivo, esto es, el “milagro” del encuentro entre deseo humano y causalidad externa, sucede real y verdaderamente en la pantalla, ante nuestros ojos. El propio relato ironiza sobre el estatuto de ese encuentro y acerca de si sus maravillosos efectos tendrán un carácter perdurable (como pretenden los personajes) o sólo pasajero, pero no lo postula como mera ilusión de los sentidos. Acontece el fenómeno luminoso y funciona como fenómeno, pero también, en la férrea lógica del relato, como bello avatar que obedeciera el plan de un cosmos teleológico, dotado de finalidad, de logos, de pensamiento; se trata, en definitiva, de una “imagen-señal”; da expresión, con todas las de la ley, y no artificiosamente, a lo otro inefable, a una Trascendencia con mayúscula, de modo que el espectador puede dudar, en términos generales, de la seriedad de la metafísica que sostiene todo el tinglado, que no es otra que la de la tradición idealista de la fusión de contrarios, de la síntesis de Sujeto y Objeto, mas no de que tal síntesis no obtenga concreción visual en la pantalla. Cuando estudiemos el dispositivo metafórico del filme rohmeriano, volveremos sobre este asunto de la conciliación de opuestos; de momento, lo que hemos querido poner en evidencia es que la estrategia simbolista de Rohmer incluye la luz, determinados fenómenos luminosos, a través de los cuales el cineasta objetiva la idea de un principio espiritual latente en el fondo de las cosas y que impulsaría y gobernaría la cadena del acontecer (nada ciego, por tanto). Un grado más de concreción de lo bello, pero todavía mediante particulares a mitad de camino, la luz al menos, como el color, entre lo material y lo inmaterial.

d) *La cosa-afección*. Nos referimos al objeto individualizado, al objeto natural o artificial vestido de simbolismo o cargado de cierta cualidad afectiva. Pero Rohmer no es Hitchcock. En una lista confeccionada por los redactores de *Cahiers* (núm. 62, agosto 1956), el número de artefactos y elementos que en el universo ficcional del cineasta británico adquieren un doble o triple significado se acercaba al centenar: escaleras, prismáticos, túneles, trenes, aspas de molino, vasos de leche, brazaletes, pájaros vivos o disecados, etcétera. Rohmer es sólo un cultivador discreto, sigiloso, de la puesta en escena y del simbolismo del decorado y sus unidades ornamentales. De todos modos, si la semiotización de cuanto aparece en la pantalla, por coherencia con sus principios estéticos, no alcanza los límites delirantes de un Hitchcock o un Murnau, la lista de objetos portadores de un significado “extra”, sorprendentemente, no puede calificarse de raquíta.

Aquí señalaremos los más importantes y, de manera un tanto telegráfica, comentaremos también el fenómeno de referencialismo abstracto en el que participan.

Podemos comenzar por la bola de masilla con hojillas de afeitar incrustadas del escultor Pommereulle (Daniel, en *La coleccionista*), que encarna la idea de lo hispido, agresivo y cortante imputable al individualismo sobre el que teoriza el propio Pommereulle (y que al parecer él pone en práctica en la vida diaria: “Sólo frecuento a las personas que son peligrosas”); en la misma película, el jarrón Satsuma japonés, que Haydée hace añicos involuntariamente en un descuido, simboliza el fetichismo banal que subyace al coleccionismo (sea de objetos de arte o de amantes) y la fragmentación final que amenaza a la persona fetichista; los pasteles, en *La Boulangère de Monceau*, y los alimentos en otras películas (en *Cuento de primavera*, por ejemplo), hacen referencia al apetito sexual; en cambio, el bol de flores que irónicamente le ofrecen a Delphine sus anfitriones en el transcurso de un banquete familiar, remite a la dieta vegetariana que sigue la heroína de *El rayo verde*, pero también a la idea de pureza, más exactamente, a la voluntaria abstinencia sexual de la muchacha (hasta encontrar al hombre de sus sueños, al “único”); las formas caprichosas de las lámparas que diseña Louise en *Las noches de luna llena* actualizan en un objeto el formato imposible que ella quiere imponerle a su vida; también las porcelanas de Jersey por las que se interesa Edmond encarnan la clase social a la que Sabine aspira a pertenecer en *La buena boda*; la cámara fotográfica y la foto fallida en *La mujer del aviador* condensan la noción de mirada humana, siempre subjetiva y físicamente delimitada, o sea, sujeta a error; el collar, alrededor del cual se teje la intriga más superficial de *Cuento de primavera*, acaba erigiéndose en símbolo de ese tipo de enigmas triviales y más bien imaginarios, pero con el poder de viciar las relaciones entre los miembros de una familia y de envenenar sus juicios; en el mismo filme aparece una fotografía de Wittgenstein que, podríamos decir, se nos muestra en el lugar de su filosofía, filosofía bastante beligerante en lo que toca a enigmas imaginarios; más arriesgado resulta asignarle un significado a la bola de cristal que manosea François en *La mujer del aviador* durante su larga conversación con Anne en la buhardilla de ésta, aunque muy bien puede sintetizar, como en *Ciudadano Kane* el mismo objeto, la fantasía pueril de un eterno escenario idílico; por el contrario, no hay duda de que el talismán que pende del cuello de Frédéric mientras sueña despierto en el café, simboliza de manera palmaria el poder de que carece en la vida real para seducir a cualquier mujer en cualquier circunstancia; cerremos la lista mencionando algunos objetos naturales: las flores en *Cuento de primavera* remiten inequívocamente a la idea de cambio y transformación, la vegetación silvestre que crece en los viñedos de Magali, es un trasunto de la manera de entender la vida de la protagonista de *Cuento de otoño*, mientras que el sauce centenario, en *El árbol, el alcalde y la mediateca*, simboliza el enraizamiento en la tradición y el pasado, por no decir que en algunas imágenes hace pensar en el árbol rilkeano, árbol que saborea la bóveda del cielo, árbol que se piensa por dentro, árbol nada ajeno a los planes de la naturaleza, que en ocasiones consigue trincar los conscientes y sin embargo perversos de los hombres (como demostrará la película al final).

e) *Lo individual universal*. En el apartado dedicado al referencialismo concreto aludíamos a los “cuerpos” y en nuestro estudio de la trama ficcional comprobaremos que los personajes centrales de las series remiten a mitos fundamentales de la cultura

occidental, al de don Juan, en primer lugar, pero también al de don Quijote y al de Fausto. Son las dos formas extremas de aproximarse al individuo pensante, la una dirigiéndose a lo exterior y concreto, la corporeidad, y la otra a lo más abstracto, al individuo como trasunto de un modelo intemporal. Por “individual universal” no entendemos aquí el nivel de generalización que entraña el concepto de arquetipo. Tampoco el cuerpo separado de la sustancia interior que lo anima, por supuesto. Este grado de concreción de lo bello se refiere a tipos empíricos en tanto que representantes de ideas individuales humanas, de caracteres (y no de mitos). Belleza viviente, por tanto. Individuos singularizados, pero en tal grado de adecuación de lo interior y el exterior que rápidamente descubrimos en ellos la idea medular que los define, casi nos atreveríamos a decir, su “esencia”. Se trata por consiguiente de una presentación afinadísima de tipos, fundada antes que nada sobre una idea biológica de los mismos, que nos anticipa lo que íntimamente son, casi sin necesidad de verlos actuar o de asistir al despliegue completo de la anécdota o de la historia. Esa ejemplaridad “afinadísima” es arte, es belleza, y en Rohmer guarda relación con el ya mencionado cuidado que pone en la selección de los actores, y más ampliamente con el proceso que sigue en la construcción de los personajes, teórico-práctico, bebiendo de la imaginación y del contacto con los actores mismos. Así, el porte tieso y el aspecto relamido de Jean-Louis Trintignant evoca casi instantáneamente el cerebralismo e incluso el rigorismo moral que atenaza el alma del protagonista de *Mi noche con Maud*; en el otro extremo, el espíritu vivaz de Laura se halla anunciado en el talle grácil y el dinamismo motriz de una jovencísima Béatrice Romand (*La rodilla de Clara*); Amanda Langlet (Margot) y Gwenaëlle Simon (Solène), en *Cuento de verano*, personifican, primero de todo por vía de la apariencia física de sus cuerpos, tectónicamente, como se ha comentado, los dos prototipos de mujeres que regularmente presenta Rohmer en sus películas (“mujeres hechas para ser tocadas y mujeres para toda la vida”); también la languidez adolescente de Laurence de Monaghan y la estilizada belleza de su figura colaboran eficazmente en la creación de una de las “lolitas” más perturbadoras que ha dado el cine, Claire.

Es muy difícil encontrar en la obra de Rohmer un caso de discordancia palpable entre la fisonomía del actor y el tipo humano sugerido por el personaje. Féodor Atkine y Michel Voletti, en *Pauline en la playa* y en *Cuento de invierno* (*Conte d’hiver*, 1991), respectivamente, le prestan a Henri y Maxence, a través de la sólida arquitectura de sus cuerpos, la cualidad que más parece seducir a Marion y a Félicie, la virilidad, plasmada en primer lugar en el empaque, en la apariencia; por lo contrario, Pascal Gregory y Melvil Poupaud, en la primera de las películas citadas y en *Cuento de verano*, portan en sus talles filiformes y algo desgarbados la ideterminación y la inseguridad que entorpecen y hacen fracasar los planes de Pierre y Gaspard respecto a Marion y a Solène. En el cine de Rohmer hay que hablar de una suerte de conjunción perfecta entre el actor, su complexión, su talante, sus gestos, los rasgos de su rostro, y la idea de personaje que el director desea transmitir; lo exterior semejante a la idea; la apariencia externa penetrada en todos sus aspectos por lo interior o inmanente. De ahí que con lo individual universal nos hallemos casi en la cúspide de los grados de concreción de lo bello: concreción de un carácter, de un tipo humano, o sea, fusión de un cuerpo y la idea que resume la subjetividad que lo constituye como individuo, formando una unidad que es justamente la primera condición de lo bello superior (y de toda posible universalidad); idea cósmica en miniatura; adecuación armónica de partes; lugar donde el todo tiene una de sus objetivaciones más eficaces.

f) *Lo cósmico*. El grado de concreción de lo bello no es mayor que en el caso anterior, pero la idea objetivada sí es más alta o elevada: la de compenetración de esferas, macrocosmos y microcosmos, la de una totalidad atravesada por el hilo de lo necesario y movida por un fin (idea teleológica). Hay alusiones al cosmos como categoría eidética y no sólo como receptáculo pasivo, como simple envoltura externa o espacio-ambiente, en varios filmes y de distintas maneras. Todo pasa, desde luego, por el espectáculo de la naturaleza o, con más precisión, por tres “visiones” de la naturaleza: la naturaleza como lugar edénico o primordial (lo bello arcaico), como lo ilimitado y prodigioso o pasmoso (lo bello sublime) y como lugar de armonías, como lugar sujeto a simetría y regularidad (lo bello apolíneo). Ejemplos de “lugar primordial”, o sea, de un paisaje o un estado de cosas que despierta en nosotros la idea de lo originario, de lo prístino o incluso de lo paradisiaco, lo tenemos casi siempre que Rohmer captura la naturaleza libre, pero especialmente en el entorno campestre de la casa de Reinette, la pintora autodidacta y solitaria de *La hora azul* (primer episodio de *Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle*), en los primeros planos de *Cuento de invierno*, con Félicie y Charles emergiendo desnudos de entre las olas en un atardecer de tonos arrebolados (no importa que avanzado el relato descubramos que las bellas imágenes podrían interpretarse también como un trasunto de la mentalidad romántica y fotonovelesca de Félicie: el efecto primero es el de lugar idílico), y también en la primera escena de *La coleccionista*, con Haydée moviéndose entre rocas, algas marinas y agua (no importa tampoco que Rohmer pase enseguida a fragmentar mediante un montaje en planos cortos el cuerpo de Haydée: estamos más bien ante la “deconstrucción” de una Venus en bañador, su parcelación fetichista, idea que anticipa el tema del filme, pero la idea sólo cobra vigor y significado por intermediación de la idea opuesta, la del cuerpo femenino como un todo orgánico y con lazos privilegiados con lo “natural”).

Los fenómenos luminosos que ya hemos citado, el rayo verde, la hora azul, la luna llena, junto con la tormenta de agua y viento en *La rodilla de Clara*, entran en la categoría de lo “bello sublime”. Un pálpito de lo desmesurado, de lo ilimitado, o al menos de espectáculo que escapa a nuestro poder y sobrepasa los cánones de la belleza ordinaria, percute en nuestras mentes y las convulsiona. Además hay que recordar que estos fenómenos se hallan encuadrados en una concepción de la naturaleza, o del cosmos, como agente activo, capaz de modificar los planes humanos. Tal idea del universo, para mayor claridad, el universo como inteligencia inconsciente, guiado por fines, por lo necesario y no sólo por el azar, nos llega por vía del discurso narrativo y sobre todo por vía del dispositivo metafórico, pero a veces la noción de interdependencia de esferas, de lo Uno o del Todo, está encarnada en un solo plano, como en el caso de *La hora azul*, en la imagen que cierra el episodio, con Reinette y Mirabelle abrazadas en medio del campo, la sombra azulada de los árboles y el clarear del nuevo día al fondo, tras el paso indeciso, casi dramático (“o es la vida o es la muerte”, ha dicho Reinette), de la noche al alba, la diversidad de cosas formando una viva y arcana unidad.

Por último, la naturaleza apacible, pero en la que se discierne un orden, armonía, leyes, el ideal de lo inmutable, de lo permanente, o de aquello que cambia bajo el signo de la regularidad y discretamente, es la cualidad plasmada en películas como *Pauline en la playa*, *El amigo de mi amiga* y *El árbol, el alcalde y la mediateca*, cualidad que por otro

lado desempeña el papel de contrapunto respecto al comportamiento neurótico (*Pauline en la playa*) o frívolo (*El amigo de mi amiga*) o perverso (*El árbol...*) de señalados personajes de cada historia que se nos narra. El espacio fílmico rohmeriano limita siempre con el cosmos. El cosmos, el “arriba”, se halla tan tematizado en su cine (visual y narrativamente) como lo geográfico y lo topográfico, el “abajo”. Englobado y englobante, microcosmos y macrocosmos, lo humano y lo suprahumano, son los términos de una dialéctica siempre presente en cualquier cinta de Rohmer. La cuestión del azar objetivo, tal y como veremos más adelante, se halla enclavada en esta problemática, o sea, en el hipotético cruce de logros humano y voluntad externa.

Lo cósmico, dada la profundidad de la idea a la que remite su manifestación puntual en términos de “imagen-señal” (lo bello arcaico, lo bello sublime y lo bello apolíneo), figura en el nivel más alto de nuestra escala de grados de lo bello superior. Habría una estrategia “simbolista” en nuestro autor, dirigida a objetivar categorías eidéticas. Habría un referencialismo de esencias. Pero ya avisábamos que las “esencias” rohmerianas no traspasan el limbo de lo cualitativo, de la cosa representada en su género o de ideas como la unidad o el Todo. En *De Mozart en Beethoven* afirma Rohmer que el cineasta, como el músico, puede introducir en su obra una “dimensión transcendental” (*op. cit.*, pág. 94). Entiende esta dimensión dentro de la perspectiva marcada por la estética idealista. “Contemplación del ser en su generalidad”, dice (*ibíd.*, pág. 118), lo “subjetivo en sí”, el interior del fenómeno, la esencia íntima, la voluntad pura, no el sentimiento inducido por la cosa (ni tampoco el vuelo místico hasta la esfera de lo nouménico); la generalidad, pero sin abstracción, o sea, concreta, pues “lo bello debe ser concebido como idea y, al mismo tiempo, como idea bajo forma particular” (Hegel, 1985, pág. 64). Junto al derecho de lo real a ser percibido, el derecho del artista a “ver doble”, lo concreto y lo abstracto, lo visible y lo invisible. Alberga la obra de Rohmer una persecución de la belleza natural o inmediata y asimismo una persecución de la belleza superior. De esta persecución de la belleza en todas sus manifestaciones, programática, pues figura como el primer mandato de su credo estético, es de lo que hemos pretendido dar cuenta aquí.

Por otra parte y, si hemos arriesgado mucho colocando su estrategia “simbolista” dentro del régimen de la mostración, lo hemos hecho impulsados por la certeza de que incluso tal estrategia se asienta sobre decisiones enraizadas en la preparación del material profílmico y en su captura “ecológica”, en la percepción nítida y sin trucos de objetos empíricos y estados del mundo. Lo universal, lo general, la idea, surge del trabajo categorizador (espontáneo o no) del espectador, pero en el cine de Rohmer en base a imágenes supradenotadas, según se ha especificado, a partir de propiedades y determinaciones del objeto representado, del objeto en su plenitud sensorial y yo añadiría que, en muchas ocasiones, en su plenitud “fotogénica” y “aurática”. De esta manera puede decirse que el “suceso profílmico” contiene ya todo lo necesario para la práctica simultánea de un cine de prosa y un cine de poesía. (Recordemos finalmente que hemos considerado la belleza como un elemento paramétrico en el cine de Rohmer: tendremos que rastrear nuevas actualizaciones de lo general o de lo universal en la trama ficcional y en la figural).

3.3.3. Audiovisualización: imágenes subjetivas indirectas libres

Según lo expuesto hasta aquí, el cine, como la fotografía, maneja iconos indiciales, es decir, imágenes con una capacidad innata para una sustitución analógica del mundo (en virtud de la iconicidad de las mismas) y también para garantizar la existencia física de lo filmado delante de la cámara (en virtud de su indicialidad, del nexo causal entre impregnante e impregnado). En algunos directores estas “condiciones naturales” de las imágenes cinematográficas han dado pie a una estrategia referencialista o incluso presentativa. Ya hemos comprobado que es el caso de Rohmer, quien además se marca como objetivo último ir más allá de la apariencia por la reproducción de la mera apariencia, o sea, lo general en cuanto expresado en lo particular. Este último objetivo, el de lo bello superior, al fin y al cabo, motiva lo que hemos denominado una estrategia simbolista. En el cine de Rohmer ambas estrategias coexisten, son solidarias, se ha afirmado también, lo que viene a querer decir que tal estrategia se apoya en una praxis fílmica cuyo primer rasgo constitutivo, y a la vez altamente determinativo, radica en el profundo conocimiento que el director traba con el lugar y los actores antes del rodaje. Se trata de la fase de “puesta en escena”, de acuerdo con la nomenclatura de Gaudreault, que precede a la de “mise en cadre”, a la de audiovisualización. La “puesta en escena” de Rohmer, según hemos intentado demostrar, conforma un proceso radicalmente abierto al trasvase de jugos de lo real concreto al suceso profílmico, una amplia red de vasos comunicantes y lazos simpáticos entre lugar, actores y materia ficcional.

¿Cuáles son las características que definen el proceso de audiovisualización, de filmación, en lo relativo a las películas de las series? ¿Observa de verdad Rohmer un “respeto constante” al poder de reproducción del aparato tomavistas? Recordemos que para Bazin la técnica y las decisiones estilísticas y formales pueden emplearse “al servicio del realismo o a sus expensas” (*supra.*, pág 13); la huella puede ser modelada y, todavía más cierto, la práctica fotográfica implica por sí misma una “puesta en forma” de la huella (Aumont, 1990, pág. 210). En la fotografía lo icónico amenaza constantemente a lo indicial, y en el cine la animación de la imagen a lo icónico y a lo indicial. Pero además lo icónico puede estar concebido desde una veneración por lo “natural” o como una visión plegada dócilmente a los estereotipos ópticos más arraigados, por un lado, y a códigos estilísticos del momento, por otro. Se trata, en definitiva, de contestar a una pregunta (quizá sólo provisionalmente) que ha sido planteada desde los inicios de este trabajo de investigación: ¿registro o escritura? El registro, la “pura grabación”, queda descartada, desde luego, pero ¿emplea Rohmer unos procedimientos de captura de la imagen y del sonido todavía adscribibles a la noción de transparencia o bajo la máscara de un estilo directo se ocultan los recursos técnicos y la retórica del cine clásico?

Como respuesta aún por matizar a esta cuestión, anticiparemos que para nosotros sigue siendo válida la afirmación, sostenida igualmente desde el primer capítulo, de que Rohmer se inclina preferentemente por un “registro ontológico” del suceso profílmico, por una transferencia directa a la película fotosensible de todo cuanto se encuentra delante de la cámara. O de manera equivalente: las decisiones de Rohmer en lo que concierne a los códigos tecnológicos, de representación y de narración, o sea, a la elección del formato de

la película, del tipo de iluminación, de la óptica de la cámara, del encuadre y del *découpage* y, finalmente, del *montage*, apuntan a conseguir la invisibilidad de la cámara y de la puesta en escena. Sin embargo, también hemos dejado caer la opinión de que Rohmer es un sigiloso cultivador de esta última (en su variante astruciana), lo cual significa que, pese a todo, pese a una cierta plenitud de lo real en cada plano, no estamos sugiriendo la posibilidad de un registro impersonal o de una puesta en escena completamente neutra. En lo que atañe a la mostración (ya veremos qué pasa en lo relativo al segundo nivel de narratividad, a la ilación de los acontecimientos y, más en general, al sostenimiento de la continuidad del filme como relato), Rohmer se aferra a lo real, talla en lo vivo o lo intenta, pero no creo que podamos postular una mirada inocente. Si el “genio” entra en acción (y para nuestro autor lo hace siempre que se trate de arte) sin menoscabar el “poder de reproducción de la máquina”, se debe sin duda alguna a que ciertas operaciones de gran trascendencia en el proceso de la creación fílmica, son anteriores a la fase de “mise en cadre”, operaciones en las que el director-guionista aplica a fondo su libertad de elección. La mirada al mundo de este último comienza a entintarse de subjetividad mucho antes de precisar las posiciones de la cámara en el plató o en el lugar de rodaje, no importa que busque al mismo tiempo un máximo de ósmosis entre lo real concreto y el mundo de la obra. En definitiva, la transparencia de la cámara, su cualidad vegetativa, es el factor decisivo en la persecución de una mostración limpia y ecológica, pero resulta poco menos que imposible desligarla de la estrategia global del autor, de su “discurso”, y esto vale también y, sin apelación alguna, para el discurso rohmeriano, discurso que Deleuze relaciona, adelantémoslo, con una construcción de imágenes “subjetivas indirectas libres” (1994, I, pág. 115).

En la sección dedicada a la trama ficcional nos ocuparemos de todo lo concerniente a lo que hemos llamado la “materia” de lo profílmico, situación, acciones y personajes. En las siguientes páginas abordaremos la “mise en cadre”. Diremos algo asimismo sobre operaciones que no pertenecen propiamente a la fase de filmación, la iluminación, que puede incluirse entre las actividades de la puesta en escena, y el montaje, que pertenece al segundo nivel de narratividad, a la narración. ¿Por qué afrontar, se nos puede objetar, el estudio de las técnicas de audiovisualización y del montaje antes del análisis del relato rohmeriano en el sentido más extenso?

Cuando filmo reflexiono sobre la historia, sobre el tema, sobre la manera de ser de los personajes, pero la técnica del cine, los medios empleados, me vienen dictados por el deseo de mostrar algo. (Rohmer y Pasolini, *op. cit.*, pág. 59)

Por otro lado, el *montage* no existe para Rohmer, al menos en la acepción eisensteiniana, como una parataxis, como una operación creativa con reglas propias realizada delante de la moviola. “Yo apenas cambio nada en la mesa de montaje” (*La Revue du cinéma*, núm. 459, abril 1990). Abordaremos por separado las operacines mencionadas, con la vista puesta en dirimir en qué medida Rohmer permanece fiel, en los diferentes ámbitos de decisión que entraña la “mise en cadre”, y algunos otros, a su programático “registro ontológico”, base a la vez de toda “estrategia presentativa”.

Cámara y formato. Un dato que no admite discusión es que Rohmer, desde su primer largometraje, se ha deslizado paulatinamente hacia el amateurismo, hacia las películas baratas y la simplicidad y el minimalismo en todo, en el equipo humano y el técnico, en la toma de imágenes y del sonido, en una cierta evolución de su estilo, que, en algunos casos (*El árbol, el alcalde y la mediateca*, por ejemplo), sin prescindir totalmente de un contexto ficcional, ha llegado a rozar el cine de reportaje o el *cinéma-vérité* a la manera de Jean Rouch. Este amateurismo viene motivado, como ya sabemos, por razones económicas y técnicas principalmente, pero también por cuestiones de orden ético y estético. Al contar con una pequeña estructura de producción (*Les Filmes du Losange*), Rohmer se asegura mayor libertad en todos los campos, pero particularmente en la región de las elecciones artístico-ontológicas, ligadas a aspectos decisivos de la relación entre la representación y lo representado. Así, cuando el autor habla de su preferencia por la cámara de 16 mm frente a la de 35 mm, declara sin rodeos que la primera le permite “un registro más realista del mundo” (*Cahiers*, núm. 467/68, mayo 1993). Con la cámara de 16 mm se puede obtener más profundidad de campo y una imagen más granulosa (“y no obstante colores más armónicos y más naturalmente pictoriales, así como rostros de trazos más suaves, lo que evita el maquillaje”, especifica en la misma entrevista). En cambio la de 35 mm es para Rohmer sinónimo de una fotografía dura y contrastada, en la que los objetos destacan más que los rostros, sinónimo de una imagen más próxima a la “recomposición hiperrealista del mundo” que a su reproducción fidedigna, al “*visuel-cinéma*” que al “*monde-cinéma*” (*Cahiers*, núm. 467/68).

Estamos subrayando que el distanciamiento de una imagen de colores brillantes y saturados tan típica del cine publicitario y de todo el cine moderno influido por él, comienza para Rohmer con la elección de la cámara y el formato, pues en lo referente a la “relación de cuadro” o a las categorías de la espacialidad que privilegia un formato u otro, opina el director francés que puede establecerse una jerarquía basada en el criterio de la óptima adecuación del marco de la cámara a las características topográficas del paisaje o a la altura del decorado. El formato 1/1,33 implica la preeminencia de lo alto y lo bajo con respecto a los lados, la verticalidad con respecto a la horizontalidad. Los decorados altos y el cielo, los detalles atmosféricos y ambientales, se inscriben con más propiedad en este formato que en el más panorámico 1/1,66. También el cuerpo de los actores y los movimientos de las manos, tan importantes para nuestro cineasta, encuentran mejor ubicación en el 1,33. Este formato refuerza la atención del espectador en el centro de la pantalla, dinamiza dicha zona, frente a los formatos “scope”, que proporciona composiciones más estables o balanceadas. Rohmer ha declarado en numerosas ocasiones su predilección por la cámara de 16 mm y el formato 1,33 y, desde luego (y pese a sus elogios del “cinemascope” en la década de los cincuenta), se opone a la panoramización de la pantalla de televisión (*Cahiers*, núm. 452, febrero 1992).

No obstante lo afirmado (el ingrediente paradójico suele hacer aparición en cualquier faceta de la creación cinematográfica que se aborde en el caso de Rohmer), hay que precisar que más de la mitad de sus películas las ha rodado con cámara de 35 mm. Sólo dos de los *Cuentos morales* fueron filmados en 16 mm (los dos primeros); en cuanto a las *Comedias y proverbios*, tres en 35 mm y tres en 16 mm; y en lo que se refiere a la última serie, *Cuentos de las cuatro estaciones*, *Cuento de invierno* ha sido filmado en super 16

mm, y los otros tre en 35 mm. En general puede decirse que Rohmer reserva la cámara de 16 mm para aquellas películas que han sido abordadas *a priori* con un espíritu más documental y más abierto a la improvisación y a la aportación de los actores. Este es el caso de *El rayo verde*, de *Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle* y de *El árbol, el alcalde y la mediateca*. Pero no se trata de un criterio fijo, que nos permita clasificar sus filmes en dos grupos, unos más “amateuristas” y otros más “profesionales”. *Cuento de invierno*, una película que contaba con un guión muy elaborado, muy “literario”, ha sido filmada en super 16 mm; Rohmer ha alegado tanto razones de tipo práctico (variedad de escenarios, interiores poco espaciosos), como estéticas (era necesario reproducir con la máxima fidelidad los colores tristes del invierno parisino). Sin embargo, *El amigo de mi amiga*, filme que cuenta con gran variedad de decorados y escenas exteriores, en el que el lugar y su atmósfera son tan importantes como en *El rayo verde*, y filmado precisamente tras esta última y *Cuatro aventuras...*, es decir, cuando Rohmer parecía haberse decantado de manera definitiva por la cámara de 16 mm y el amateurismo más absoluto, representa una vuelta al profesionalismo, a la cámara de 35 mm, al *découpage* y a una puesta en escena más estudiada. De todos modos, Rohmer ha matizado (*Positif*, núm. 309, noviembre 1986) que en esta película ha hecho uso de una cámara “post-nouvelle vague”, refiriéndose con esta noción a una cámara todavía más libre y “reporteril” que cuando filmara *Le Signe du Lion*. En sus inicios como largometrajista, en las escenas de calle, en las filmaciones en lugares públicos, Rohmer procuraba camuflar la cámara. A partir de *El rayo verde* tiende a un empleo más franco de la misma, más en línea del cine de reportaje, o de los programas de entrevistas para la televisión, sin importarle la mirada al objetivo de un viandante ocasional (detalle que se observa en muchas de sus últimas cintas). En conclusión, tras *El rayo verde*, toda su filmografía, incluidas las películas más profesionales, rodadas en 35 mm, se contaminan o se benefician ampliamente de la inmersión plena en la experiencia amateurista que supone la número cinco de sus “comedias”, si bien la primera del ciclo, *La mujer del aviador*, ya dejaba entrever el deseo de Rohmer de coincidir casi asintóticamente con el método rosselliniano de creación.

Este método y el amateurismo del que hablamos tienen en común cierto grado de improvisación, apertura a las “áleas”, permeabilidad a lo inmediato, todo ello encuadrado sin duda alguna en la búsqueda de un plus de realismo, o quizá de alma, en definitiva, de mensajes sensoriales auténticos, pues hemos insistido mucho en un “invisible”, el de la generalidad, el de las ideas, pero Merleau-Ponty hablaba de un invisible, de un universal, que no estaría por “encima” de las cosas, sino por “debajo” (1970, pág. 265). “También la esencia es contextura, no está por encima del mundo sensible, está por debajo, o en su hondura, su espesor” (*ibíd.*, pág. 266). Este espesor es lo primero que le interesa capturar a Rohmer, el canto secreto de los seres, canto mediante el cual lo particular no hace sino confesar su imbricación en un contexto (en un “campo”, en un “fondo”, en la terminología de Merleau-Ponty), o en el orden del universo (en la nomenclatura rohmeriana), que es el que finalmente le da sentido. Y para llegar a dicho espesor, nada mejor que ir directo a las cosas, y para ir directo a las cosas, cabría resumir, nada más indicado que un equipo ligero, que la cámara de 16 mm.

Luz, iluminación, color. En perfecta sintonía con ese ir al encuentro frontal con “la carne del mundo”, trabajar con luz natural fue otra de las restricciones, dados los bajos

presupuestos, que los impulsores del movimiento nuevaolista aceptaron de buena gana. Como los pintores impresionistas en el siglo anterior, los cineastas de la NV querían apresar la luz del lugar, no recrearla. En el caso concreto de Rohmer, venimos de afirmar que el lugar precede al texto, y lo precede con unas características topográficas determinadas, pero también con una luz y una atmósfera propias. Luz y atmósfera, el *stimmung* que los expresionistas alemanes y luego Marcel Carné simulaban en el plató a base de focos y niebla artificial, Rohmer lo supone adherido al lugar mismo. Por consiguiente, y si además el formato 1,33 privilegia la verticalidad y facilita que se cuele los datos ambientales, hay que apresar esos datos con la mayor fidelidad posible. Para ello contó Rohmer, desde el tercero de sus “cuentos morales”, con la ayuda inestimable de Néstor Almendros.

Néstor y yo nos guiábamos por el criterio ontológico, baziniano, de respetar lo dado y expresar su belleza; trabajando con luz natural o recreándola, pero sin traicionarla, intentando reproducir esa luz y no otra, encontrar ese instante, ese estado en que era perfecta (...), tan digna de ser fotografiada como la más bella iluminación artificial. (*Cahiers*, núm. 454, abril 1992)

La luminosidad y la sequedad del verano en la Provenza se infiltran en las imágenes de *La coleccionista*, rodada en una casa de campo cerca de Saint-Tropez; en *La rodilla de Clara*, todos los planos parecen impregnados del frescor agreste del lago de Annecy, según se ha comentado; y hemos aludido también a la diafanidad del aire en *Pauline en la playa*, filmada en la costa bretona, mientras que en *Mi noche con Maud*, película en blanco y negro, director y operador habrían buscado la solución técnica y estética más adecuada para reflejar Clermont-Ferrand, una “ville noir”, y “ese negro, en colores, habría dado amarillo o violeta” (*Positif*, núm. 309, noviembre 1986). Casi sería innecesario decir que, emigrado Néstor Almendros al cine americano, Rohmer continuó fiel a sus preferencias por la luz natural y por capturarla incluso en su “verdad horaria”: astro solar al atardecer, hundiéndose en el mar, luna llena nocturna, hora azul, etcétera.

También en lo que respecta a la iluminación de interiores es Rohmer partidario de que la arquitectura misma del decorado, sus huecos, sus aberturas naturales, sugieran la manera de iluminar la escena. Frente a la iluminación de tres puntos (*key light*, *fill light* y *back light*), Rohmer, y con él Néstor Almendros, prefieren “l’éclairage logique”, una reconstrucción verdadera de la luz, es decir, conforme a las condiciones objetivas del lugar o del edificio improvisado como plató de cine (*Cahiers*, núm. 454). La Nouvelle Vague representa sobre todo, en lo referente al tratamiento de la iluminación, “la ruptura con la luz direccional a favor de una luz difusa o de ambiente”, según escribe Rohmer en el número de *Cahiers* arriba consignado. Nada de sombras fabricadas. Un solo ataque de luz, procedente del lado más acorde con la estructura del decorado, y algunos reflectores ligeros o *soft lights* para suavizar la luz principal. Casi al final de *La mujer del aviador*, para la iluminación de la escena que transcurre en el café próximo al domicilio de Christian, una larga conversación entre François y Lucie, mientras esperan o vigilan la salida de la misteriosa acompañante de Christian del piso de éste, el operador empleó varias lámparas de luz de ambiente dentro del café y proyectores en el exterior, al otro lado de las ventanas, en la calle, con el fin de lograr un buen nivel de luz homogénea en el interior del local.

“Una iluminación muy profesional (...), pero sin salirse de lo discreto” (*Cahiers*, núm. 323/24, mayo 1981).

Con el giro posterior al amateurismo y a los equipos ligeros, Rohmer se lo pondría cada vez más difícil a su director de fotografía. “Un par de mandarinas de 800 vatios y una hoja de aluminio pegada a un cartón es todo cuanto yo le propongo como material de iluminación a mi operador antes del rodaje”, contaba en los *Cahiers* años después de la declaración anterior (núm. 467/68, mayo 1993). De esta guisa y, al trabajar principalmente con luz difusa, puede decirse que en el cine de Rohmer, la iluminación, desde el punto de vista plástico, cede el protagonismo al color. Así sucede de manera harto palpable en *La marquesa de O*, en particular en las escenas de interiores: bañados en una luz diáfana, los salones del pequeño palacio del marqués semejan pequeñas arquitecturas inspiradas en una tela de Ingres o David (atmósfera transparente, contornos nítidos de objetos y muebles, colores limpios y claros de paredes, tapices y vestuario, con predominio de blancos y azules). Ya destacábamos al abordar el simbolismo cromático que cada filme de Rohmer está concebido plásticamente en función de dos o tres colores dominantes, colores además que casi siempre guardan relación con un pintor o un cuadro. ¿Truca Rohmer los datos de lo real?, nos preguntábamos. Se dan buenos motivos para llamar a Rohmer cineasta-pintor además de cineasta-escritor, pero, dejando a un lado los filmes “históricos”, y en concreto *Perceval le Gallois*, en el que Rohmer cuenta la historia del caballero ciñéndose expresamente a los cánones de la representación medieval, no creo que pueda afirmarse que Rohmer falsea de modo deliberado los colores locales, por más que se inspire en uno o en otro pintor. No piensa en Gauguin y luego decide filmar el lago de Annecy a la manera como lo hubiese pintado Gauguin, sino que “las superficies planas, verticales y horizontales, sin perspectivas, de colores puros, que existían realmente en aquel lugar”, le hacen pensar en el estilo del pintor impresionista. Y “para armonizar con el efecto pictórico deseado, se diseñó el vestuario en consecuencia. Los intérpretes llevan ropas de colores uniformes. De haber telas estampadas, lo eran sólo con flores, como en Gauguin” (Néstor Almendros, 1982, pág. 101).

En efecto, el vestuario de los actores, y en ocasiones la decoración de un espacio interior, no queda más remedio que elegirlos y, cuando se trata de elegir, Rohmer lo hace a conciencia, aunque sin romper con cierto sentido de lo necesario, integrando los elementos arbitrarios en la organización de lo real. Por medio del color de un vestido o un objeto, Rohmer introduce una incidencia cromática que dinamiza visualmente la escena (el impermeable amarillo de Lucie en *La mujer de aviador*, la caperuza roja de la pequeña Elise en *Cuento de invierno*) o ese simbolismo que ya hemos analizado. El cineasta-pintor que es Rohmer se manifiesta también en la atención al detalle, en la pasión por el acabado y la exactitud de lo que vemos en la superficie de la pantalla. Greuze es el otro pintor tutelar de la *Marquesa de O*, junto a David. El minimalismo de Rohmer y su devoción por una reproducción fiel de los elementos más ínfimos que integran el campo visual, conectan su arte de manera más directa a los pintores franceses tipo Chardin o incluso Millet, que a los Matisse o Mondrian que él mismo elige como pintores-guía de algunas de sus películas. Mas todo esto no significa que el cineasta, entregado a una actividad que en ocasiones se acerca peligrosamente a lo representacional y se aleja del simple registro de lo dado, llegue a confundir los bordes de la pantalla con el marco de un cuadro, y la pantalla misma con la

superficie de un lienzo donde ordenar a discreción formas y volúmenes, con arreglo al marco, en primer lugar, y a las leyes ópticas de la composición, en segundo lugar. Rohmer trabaja con formas ya organizadas, las del mundo. Sabe que estas formas tienen que pasar por lo fílmico, esto es, por una serie de mediaciones, pero hemos calificado su actitud estética como aquélla que tiende a eliminar el mayor número posible de estas mediaciones; siempre se puede ir más allá en la adecuación entre espacio fílmico y espacio natural; siempre se puede hacer la cámara menos visible; o sea: siempre se puede reducir la brecha entre la imagen fílmica y lo real dado.

Óptica, cuadro, campo visual. Rohmer es un asiduo de los objetivos normales, de focal entre 30 y 50 mm, cuya visión se acerca a la natural humana, detesta el teleobjetivo y, la utilización del zoom, frecuente en *La coleccionista* y en *La rodilla de Clara*, ha quedado restringida posteriormente a sus obras de estilo más televisivo o documental. En cualquier caso, la cámara tiende más bien a la inmovilidad. Los *travellings* (cámara al hombro generalmente o situada en algún objeto desplazable) suelen consistir en el seguimiento de un par de personajes mientras hablan y las panorámicas pueden definirse como funcionales también. Hay una resistencia en Rohmer a introducir lo “cinematográfico” por medio de lo óptico o de movimiento insinuantes del aparato tomavistas (a introducir la retórica cinematográfica). Igualmente a incorporar la composición geométrica y el perspectivismo por medio del punto de vista y el encuadre. Pese a que la cámara de Rohmer es básicamente estática y su sistema de visualización puede definirse como “centrado”, sus encuadres y ángulos de cámara no buscan ni favorecer la perspectiva (una “forma simbólica”, según la conocida tesis de Panofsky), ni reforzar la presencia del marco, de los bordes de la pantalla. Bazin se refería a un espacio “centrípeto”, el de la pintura, polarizado hacia dentro por el marco, y un espacio “centrífugo”, el de la pantalla, de límites más indefinidos (1990, pág. 213).

A despecho del formato 1,33, que concentra la atención del espectador en la zona definida por la sección áurea con más intensidad que el 1,66, la pantalla de Rohmer puede caracterizarse sin ninguna reserva como “centrífuga”. Al primar el punto de vista lógico y natural de la escena y rechazar el perspectivismo (no obstante su preferencia por la profundidad de campo frente a la lateralidad), la pantalla rohmeriana es el receptáculo de un espacio abierto, sin límites claros y poco codificado o sobredeterminado por operadores formales tales como el del encuadre o la misma distribución de personajes y objetos en el decorado (otra manera de “componer”). Ni siquiera sus *surcadrages*, la inclusión de marcos naturales, espejos, puertas, ventanas, esquinas, que en sus películas, como en las de Lubitsch, juegan un papel narrativo importante, obstaculizando la visión de los personajes y suscitando en ellos hipótesis y conjeturas falsas (en *La mujer del aviador*, en *Pauline en la playa*, en *Cuento de otoño*), apuntan al efecto perspectivo. El espacio fílmico de Rohmer es uno de los más emancipados de la famosa “pirámide visual”, fija o móvil. Quiere apropiarse de lo visible, y por tanto tiende a una reproducción topológica y polisensorial del espacio físico situado delante de la cámara (y no a una representación “visual” del mismo, o sea, ligada a la óptica geométrica). Pero pretende también apropiarse de lo invisible, y esto exige ya que la cámara “vea más” que el ojo humano, para decirlo con una frase del propio Rohmer ya citada. Aparentemente, Rohmer hace de la visión “natural”, como sinónimo de visión humana, la regla principal de su praxis enunciativa,

pero sólo aparentemente, pues su ética y su estética encierran una invitación, nada soterrada, a ir más allá de la percepción ordinaria, como bien sabemos. Se trata entonces, si no de llegar a la verdad visual absoluta, al menos de dar con una visión emancipada, tanto de los estereotipos ópticos y formales como del modelo común de mirada humana. Las imágenes “subjetivas indirectas libres”, serían la primera consecuencia de esta nueva manera de capturar el mundo.

Découpage. La subjetividad indirecta libre de la cámara de Rohmer no es incompatible con un *découpage* que reúne los rasgos del *découpage* convencional del cine clásico o incluso académico (ya hemos señalado, por otro lado, que el montaje, como parataxis, no existe para Rohmer). Tal convencionalidad no oculta una gradual evolución de su manera de concebir la visualización de una escena. Rohmer ha pasado del *découpage* basado en el campo/contracampo y el corte seco de las transiciones entre planos, que le otorgaba a algunos de sus “cuentos morales” un ritmo algo brusco o sincopado, a una preferencia por el plano largo o de conjunto y a las transiciones más suaves e imperceptibles. Pero el campo/contracampo continúa siendo su técnica más común para las escenas dialogadas (que funcionan como la unidad mínima, la verdadera célula narrativa de su cine). En términos de planificación, Rohmer es uno de los directores menos rebuscados, próximo a la sencillez rosselliniana. Como la iluminación, casi cabría decir que su *découpage* es un *découpage* lógico. Lógico no equivale a mecánico, plegado dócilmente al relevo de voces de los hablantes: el personaje que escucha puede acaparar la atención de la cámara con preferencia respecto al que habla. Por otra parte, ya hemos visto más atrás cómo el campo/contracampo rohmeriano puede llegar a adquirir, sin romper con el realismo de la narración, cierto valor metadiscursivo. En *La mujer del aviador*, efectivamente, el contracampo de los planos de François, sobre todo durante su persecución de Christian y su enigmática acompañante, reviste auténtico valor simbólico, de contracampo del yo, de un campo visual, de un horizonte, de un mundo, tan escurridizo como indescifrable. La película guarda cierto paralelismo con *La ventana indiscreta*, sólo que el espacio a explorar por François no es un patio de vecinos, sino los paseos y rincones del parque de Buttes-Chaumont (asimismo, el enigma a resolver no es un asesinato, pero refuerza el paralelismo entre los dos filmes el hecho de que Lucie, la chica que espontáneamente se une a François en su labor detectivesca, anime a éste a obtener una prueba visual de los flirteos de Christian, o sea, la aparición en la trama de una cámara fotográfica -proporcionada por una pareja de turistas japoneses que casualmente se encuentran en el parque).

Desde luego, Lucie puede considerarse un trasunto del autor mismo, al igual que todos aquellos personajes (los “intermediarios” o “influenciadores” de sus distintas películas) que, desde el interior de la diégesis, pretenden dirigir la “puesta en escena” de un acontecimiento, por lo general la seducción y conquista de un tercer personaje por el personaje tutelado. Puesta en escena dentro de la puesta en escena. También *surcadrages*, marcos dentro del marco, según se ha dicho, pero marcos naturales: ventanas, puertas o las fachadas y esquinas de un edificio. Lo que de rebote nos confirma que Rohmer prefiere organizar el espacio fílmico a partir de las miradas de los actores y de la división del propio decorado por elementos arquitectónicos, que echando mano de lo “cinematográfico”

(óptica, ángulos y movimientos de cámara, iluminación artificial, *découpage* manifiestamente creativo).

Yo no creo que el mejor diálogo del mundo sea suficiente para hacer una buena película y, sin embargo, la puesta en escena puede estar incluida en él, de manera que el trabajo en el plató sea inútil. (*Cahiers*, núm. 172, noviembre 1965)

O en sentido análogo: el guión es ya puesta en escena y, si los diálogos son “justos”, dictan el *découpage* (y hacen innecesario el *montage*). En todo caso, el *découpage* primaría sobre el montaje y, dado que en último término se trata de una visualización en la que se han suprimido, según acabamos de ver, un buen número de mediaciones, la mostración primaría sobre la presentación retórica del material profílmico (pero no forzosamente sobre la “narración”, pues la narratividad del segundo nivel, su afloramiento mayor o menor a la superficie, no depende únicamente del montaje).

La mirada. ¿Nos hallamos entonces ante una puesta en escena y una cámara verdaderamente invisibles? El componente sádico y fetichista del erotismo rohmeriano ha sido destacado por Joel Magny (1995, pág. 64 y ss.), pero aquí nos interesa traer a colación la cuestión del voyeurismo, que es quizá la perversión que la cámara cinematográfica puede asumir con más naturalidad, hasta el punto de que, según la óptica feminista, en el cine clásico el triángulo cámara-hombre-mujer, en lo relativo a la distribución de miradas, habría tenido por base una mentalidad machista-voyeurista, mentalidad que de manera casi inconsciente le habría otorgado al personaje masculino el poder de mirar y a los femeninos el papel de objetos pasivos, objetos para ser mirados (Aumont, 1990, pág. 94). ¿Es voyeurista la cámara rohmeriana? Si la cámara no está con ningún personaje de la diégesis, privilegiando un punto de vista, quizá podamos hablar todavía de relato objetivo, impersonal; pero, ¿es posible que no esté tampoco con “él”, con esa instancia que llamamos autor implícito, o incluso con el meganarrador, con el autor real, con su constelación de prejuicios ideológicos, morales y sexuales?

Para atacar el asunto correctamente conviene distinguir entre las miradas de los personajes y la mirada de la cámara y tener en cuenta además que la actitud voyeurista de esta última no implica la de aquéllos, y viceversa. El voyeurismo de un personaje requiere, a no dudarlo, de un polo activo y un polo pasivo, la división del espacio cinematográfico en dos campos muy marcados, el del observador y el del observado, con la cámara tomando partido o identificándose con el polo activo (cámara subjetiva o al menos semisubjetiva). En cambio el voyeurismo de la cámara (de la cámara y de la instancia ausente que la controla) vendría caracterizado por su delectación morosa en este o en aquel elemento del decorado, natural o artificial, humano o no humano, con la consecuencia aparejada de que justamente esa delectación pondría en evidencia una mirada extraña a la diégesis y un espacio “más acá” de la cámara, una enunciación y un enunciador, en definitiva. Establecida la diferencia, aquí afirmaremos que Rohmer ni suele concedere la primacía de la mirada (en sentido extenso) a ningún personaje ni suele permitir que la cámara se deslice de la simple percepción de las cosas a su contemplación deleitosa. *A priori*, el cineasta pretende mostrarnos la belleza prosaica o sublime del mundo. Los planos son largos, los cuerpos son gráciles, se mueven en una atmósfera sensual, son cuerpos jóvenes, cuerpos de deseo, pues el deseo es un tema mayor en el cine de Rohmer (el deseo carnal y el deseo

metafísico, como veremos más adelante); los personajes hablan entre sí y a la vez se miran y se escrutan, en ocasiones intensamente, ávidamente, incluso subrepticamente; las miradas dicen lo que las palabras no dicen, son tan importantes como los gestos; en consecuencia, el aparato tomavistas debe capturar todo el juego con absoluta precisión e imparcialidad. Aquí tenemos por tanto el mayor impedimento para cualquier veleidad voyeurista, interior o exterior al cuadro: por un lado, una cámara más o menos subjetiva, confabulada de manera palpable con uno de los personajes, dañaría irremediablemente la ecuanimidad de la puesta en escena, el juego de sutiles fuerzas e influencias que constantemente cruzan la pantalla; por otro, una cámara objetiva, pero sometida a un ver excesivamente particularizado y moroso, haría pivotar el relato de lo narrativo a lo descriptivo, desdiegetizándolo momentáneamente. En síntesis, el voyeurismo de Rohmer, si lo hay, desborda tanto el voyeurismo patológico como el voyeurismo estetizante, responde a un ver generalizado, constitutivo de su ética y su estética, que se rige por el principio de “mostrar todo lo que es”, de “capturar la realidad bruta, no la realidad mediada por la prensa, la opinión o los mitos” (*Cinéma*, núm. 153, febrero 1971). Se trata, en primer lugar y, sobre todo, de un voyeurismo virtuoso, epistefílico, propio de quien cree en la intercambiabilidad del ver y del comprender.

¿Este voyeurismo virtuoso cuenta con excepciones? En más de una ocasión la cámara rohmeriana se apropia de la mirada masculina de algún personaje, de la de Adrien, de la del conde de M, de la de Jérôme (de la de éste y, de manera muy expresa, cuando Claire sube por las escaleras al cerezo dejando bien a la vista sus piernas, gracias a una generosa minifalda). Pero se trata de apropiaciones breves y bastante pudorosas, lo cual casi resulta contradictorio con una estrategia narrativa que guarda cierto paralelismo con el juego del cazador y la presa. Rohmer, en efecto, se cuida mucho de convertir su cámara en un elemento cómplice de ese juego. Aquí lo ético y lo estético se entrelazan más que nunca, pues la imparcialidad de la puesta en escena en lo relativo a los polos masculino/femenino no refleja sino el nuevo estatus alcanzado por la mujer avanzada ya la segunda mitad del siglo XX, cuestión, la de ese nuevo estatus, incorporada plenamente por Rohmer a la temática de sus filmes. Así, y si por una parte la cámara observa el cuerpo femenino a cierta respetuosa distancia, sin idolatrarlo ni cosificarlo, por otra las “tentadoras” de los ciclos son por lo general mujeres fuertes y emancipadas, poco proclives a ejercer de objeto pasivo (Maud sería el epítome de la nueva mujer retratada en las series). De la misma manera, no conviene confundir la fotografía cálida y sensual que envuelve muchos momentos del cine rohmeriano con una presentación seductora de la materia, o sea, con lo que Rohmer mismo ha calificado despectivamente como “hiperrealismo” (hemos aludido al asunto unas páginas más atrás). En *La rodilla de Clara*, la “sensualidad gloriosa de la imagen” (Vidal, 1977, pág. 122), tiene que ver menos, de acuerdo con unas declaraciones del propio director, con una rendición sin condiciones de la cámara a lo sensible, a lo táctil, a lo háptico, que con una crítica directa al crudo erotismo visual de las revistas ilustradas; de hecho, la pasión erótica de los héroes de los “cuentos morales”, aunque puntualmente provocada por el cuerpo tangible de las tentadoras, hunde sus raíces antes que nada en procesos mentales, cerebrales, un tipo de erotismo que a Rohmer le parece más “refinado”, “noble” o “proustiano” (*Cinéma*, núm. 153).

Ahora obran en nuestro poder suficientes datos como para intentar una respuesta más sólida y convincente a la pregunta de si nos hallamos ante una técnica de audiovisualización (la grabación del sonido no ha entrado en nuestro comentario, pero nos parece que vale lo que ya dijimos sobre el interés de Rohmer en registrar en igualdad de condiciones el ruido del mundo, el texto hablado y lo visivo) guiada por la noción de “registro” o bien por la de “escritura”. Démosle cierto orden a nuestras conclusiones:

1) Se ha visto que los esfuerzos de nuestro autor por eliminar filtros, mediaciones o elementos deformantes entre la cámara y el suceso profílmico, no son precisamente irrelevantes y circunstanciales, sino continuos y sistemáticos. El arte de Rohmer está más allá del “puestaescenismo”, del fetichismo de la puesta en escena que él mismo respaldara, junto a sus compañeros de *Cahiers*, en la década de los cincuenta. Su cámara no “psicoanaliza” a los personajes ni dirige tiránicamente la atención del espectador, como la de Hitchcock; no responde por tanto al concepto de “cámara estilográfica” de Astruc; conecta a los actores con el decorado y con los objetos del decorado, así como, no lo olvidemos, con el elemento meteorológico y el cósmico, pero no lo hace con una retórica persuasiva, mediante movimientos grandilocuentes o rebuscados y sugestivos, sino “ontológicamente”, buscando la presentificación directa de lo dado. “La riqueza es fruto de la renuncia”, escribe Rohmer en *De Beethoven en Mozart* (*op. cit.*, pág. 52). De este modo, o sea, atenuado, minimizado el potencial expresivo del punto de vista, del encuadre, de la óptica o del movimiento, la cámara rohmeriana es fundamentalmente un aparato de registro con algo de la mirada de la *nouveau roman*, mineral, fría y distante, vaciada de sentimentalidad y también de la virtud contemplativa (entendida como demora mística en los seres), pero generosa y equitativamente abierta a lo sensible.

Voyeurismo epistefílico, decíamos; búsqueda de conocimiento, en primer lugar a través de las apariencias, de lo autoevidente; persecución también de la belleza superior, de nexos entre lo particular y lo general. La trama documental de sus películas descansa en una fe inquebrantable en el poder de la cámara (y del magnetófono o del “nagra”) para engendrar pruebas acústicas y visuales de la belleza del mundo, la inmediata y la transliteral. Existen, en definitiva, poderosas razones para considerar la cámara rohmeriana como un testigo penetrante, y al mismo tiempo reposado y fiable, de lo real dado, o al menos de los datos sensoriales de que se compone el suceso profílmico.

2) A un estilo despojado y una cámara flemática, que no se deja arrastrar ni por el voyeurismo más común al cine, identificándose con la mirada de los personajes masculinos, ni por una contemplación premiosa y sensual, neurótica, es lógico que le corresponda un espectador “observante”, en lugar de “participante”. Sólo este tipo de espectador puede valorar y sacar provecho de una estrategia que prima la mostración sobre el montaje, el *tourner vrai* sobre una puesta en escena de corte astruciano, obsesionada por extraer o crear significados. El referente cinematográfico se “escurre”, es “protensivo”, con palabras de Roland Barthes, amenaza los valores indiciales e icónicos de la imagen, pero, en las películas de Rohmer, menos que en otras, cabría objetar.

3) Todo lo cual no nos capacita para hablar de una puesta en escena y una cámara verdaderamente invisibles. Sentenciaba Marion Vidal, repitiendo una frase de Gérard

Legrand, que en Rohmer “la puesta en escena no existe porque es perfecta” (1977, pág. 126). No suscribimos la frase, por supuesto. Hay desaliño y torpeza en el *découpage* y la visualización de un buen número de escenas en las primeras películas de las series, aunque muy bien puede tratarse de la “torpeza” de Cézanne, es decir, de una artimaña para ir todavía más directamente al ser de las cosas. Por otro lado, resulta posible “antropomorfizar” la cámara rohmeriana, atribuirle predicados que normalmente sólo aplicamos a sujetos humanos. De hecho, ya le hemos atribuido varios de estos predicados. Fría y distante, reposada y fiable. Mas porque así lo ha querido el director, conviene puntualizar. Yendo más lejos: la cuasi-objetividad de la cámara de Rohmer es el contrapunto, deliberadamente introducido, frente a la subjetividad deformante o la ignorancia voluntaria de los personajes. La imagen muestra, las palabras significan, según la divisa rohmeriana. Oposición entre el ver y el oír. Incorporación de la mirada de la cámara al discurso, en resumen. Asunto sobre el que volveremos más adelante, cuando analicemos la estrategia de construcción del sentido seguida por nuestro cineasta. Pero ya podemos avanzar que nos hallamos ante una de esas paradojas que Bazin sabía apreciar en lo que realmente interesa (por su relación con propiedades que son inherentes al cinematógrafo), pues a la vez que nos vemos obligados a calificar la puesta en escena como “transparente” o “cuasi-imparcial”, debemos admitir que tal característica esconde un “comentario” de autor, es altamente productiva en el ámbito del sentido global del filme (recordemos que Bazin identifica objetividad de la cámara con objetividad moral, pues aquélla funciona como un garante de la ambigüedad de lo dado, de un no-alineamiento con sentidos unívocos).

4) ¿Qué significa, en último término, todo lo expuesto? Desde nuestras posiciones teóricas (y desde las de Bazin y Rohmer) que no es posible establecer, en un cine que hace bandera del carácter icónico e indicial de la imagen cinematográfica, cortes secos entre el referente, la obra de arte y la recepción de la obra de arte. Los vasos comunicantes que unen estas realidades son activados en la sala oscura durante la proyección. Hablar sólo del “mundo de la obra”, o primar el referencialismo interno, dejaría fuera de foco muchas de las vivencias y las sensaciones experimentadas por el espectador. Vivencias relacionadas con un referencialismo externo, con el mundo que preexiste a la obra y del cual la cámara prueba a documentar sus dos planos, el visible y el invisible (y en el caso de la cámara rohmeriana un invisible que está “por debajo” de las cosas, o quizá “entre” las cosas, y un invisible que está “por encima”). Sólo así nos encontramos con las bases para fundamentar esas imágenes “subjetivas indirectas libres” a que se refiere Deleuze. Ahora bien, Rohmer sigue caminos distintos a los de Antonioni o Pasolini para materializar tales imágenes. Si la cámara de los *Cuentos morales* y las *Comedias y proverbios* “ve más que el ojo”, ya no podemos calificar su mirada simplemente como “objetiva”, pues toda mirada que desborda la visión “natural” lo hace para pasar de la “descripción” a la “revelación”; y si no incurre en un voyeurismo ordinario, interior o exterior al cuadro, tampoco estaremos en condiciones de categorizarla como “subjetiva”. Ni cámara-conciencia, ni cámara estetizante, dos de las vías señalada por Deleuze para la construcción de un “discurso indirecto libre” (*op. cit.*, I, págs. 112 y 113), este tipo de discurso, en lo tocante al cine de Rohmer, se apoyaría en una cámara guiada por la ascesis y la renuncia para llegar a lo esencial, lo esencial por encima y lo esencial por debajo, según se ha dicho. Cámara dotada de conciencia, por tanto, pero de una conciencia formal ética, como sugiere Deleuze (*ibíd.*,

pág. 115), y a nosotros nos parece además que no sería impropio darle cierto giro kantiano a la expresión y evocar la noción de “transcendentalidad”, conciencia, subjetividad transcendental, cámara guiada por una conciencia que cree que la forma sensible no es nada sin la idea. Y “escritura”, pero “esencializada”, “ecológica”, de alguna manera, también “transcendental” (sin embargo, subrayémoslo, nada hemos dicho todavía acerca de si tal predicado, en cualquiera de sus acepciones, no sólo la kantiana, será posible aplicárselo también al mensaje, al sentido último, de los filmes de las series).

3.4. TRAMA FICCIONAL

Una “mostración” que quiere ir más allá de la adecuación trivial a la visión ordinaria, que pretende constituirse en presentación de objetos y presentación de esencias y no únicamente en representación fílmica, es sólo uno de los rasgos del cine de Rohmer. Junto a esta plenitud y a la vez desbordamiento de lo mostrativo, hay que dirigir también la mirada analítica a una probable hipertrofia de lo narrativo. Es decir, y de cumplirse nuestra hipótesis de congruencia entre teoría y praxis, junto a la riqueza perceptiva de las imágenes y el sustrato simbólico de algunas de ellas, cabe esperar un relato en sentido fuerte, organizado en torno a una anécdota, una cronología y unos personajes bien definidos, formalmente próximo al relato clásico de ficción, en conformidad con otra de las ideas-guía del autor francés, aquella que considera lo ficcional como el “camino regio” del cine, la vía indiscutible por la cual este último accede a sus máximas posibilidades de expresión. Contar una historia y contarla según los cánones de la novela decimonónica y no de la moderna, la mencionada hipertrofia de lo narrativo, en suma, no respondería menos al programa estético rohmeriano que la documentariedad o la pasión por el dato natural de la trama visivo-sonora.

Insinuábamos todo esto al exponer dicho programa en el capítulo precedente. A finales de la década de los cuarenta y, en opinión de Rohmer, el séptimo arte se hallaba preparado para dotar a sus productos del “espesor” de lo novelesco, para entrar con pie seguro en un terreno sólo propicio hasta entonces a la prosa literaria, ilimitadamente capacitada para el vuelco de la conciencia de un personaje, de sus pensamientos, de sus emociones, hacia fuera, hacia el exterior. Comentábamos que de tener que inspirarse el cine en una literatura determinada para dar pleno cumplimiento a sus aptitudes narrativas y de indagación en el alma humana, Rohmer no señalaba hacia la novela contemporánea, hacia la novela conductista o la existencialista, sino hacia la novela del siglo XVIII o del XIX y su avidez por la amplia exposición de cualquier problemática. Con este planteamiento teórico, precisábamos, Rohmer marcaba distancias respecto a algunos preceptos del realismo baziniano. Bazin solicitaba del neorrealismo un acercamiento asintótico no sólo a lo sensible, al mundo físico, sino también al mundo de la experiencia humana en su

concreción más inmediata y verídica, la experiencia cotidiana, meta que únicamente podía alcanzarse mediante la sustitución de la rígida cadena de hechos del cine clásico por estructuras más inconexas y deshilvanadas. Rohmer, en cambio, citaba a Balzac y Diderot como auténticos modelos de guionistas, se declaraba partidario del complot, de la intriga, de personajes complejos desde el punto de vista psicológico, del orden y la jerarquización de los hechos, todo en simultaneidad con las diatribas verbales o la discusión filosófica, o sea, con una abundante verbalización del pensamiento.

¿Refleja entonces la obra fílmica de Rohmer esta actitud favorable, en sus escritos teóricos, a un cine “novelesco”, a un cine incluso “hablado”? No tenemos ningún inconveniente en aplicarle tales etiquetas al relato rohmeriano, por otro lado nunca rechazadas frontalmente por el propio autor. Pero más que de una cuestión de etiquetas se trata de caracterizar debidamente el objeto investigado y, en este sentido, las etiquetas son casi siempre un obstáculo. En primer lugar, acabamos de demostrar la importancia de explorar por separado lo que hemos denominado trama visivo-sonora. La riqueza objetiva y simbólica de esta trama creemos que difícilmente se puede poner de relieve acudiendo a métodos de investigación adscritos al campo de la narratología, ciencia centrada en los elementos constituyentes del texto, no en las relaciones de éste con lo profílmico. Pero es que el filme rohmeriano entendido como narración de una historia o unos hechos nos parece que tampoco ha sido descrito con demasiada precisión por la tradición crítica. En la presentación destacábamos las dos exégesis típicas, la que enfatiza su realismo troncal y de paso insiste en su débito con la doctrina de la transparencia baziniana, y la que resalta su lado arquitectural y discursivo y lo encasilla sin más en el mundo de los artefactos narrativos y semióticos (como en el caso de Bonitzer, que lo emparenta con el relato policíaco o de enigma). ¿Cuál es la perspectiva aquí adoptada?

Las dos ópticas interpretativas representadas por Colin G. Crisp y Pascal Bonitzer enlazan con lo que David Bordwell considera las dos grandes ramas de la crítica literaria o fílmica, relacionadas a su vez con las dos tendencias más importantes de las teorías del arte desde los griegos, la mimética y la diegética (Bordwell, 1996, pág. 3). En lo que se refiere al cine y, según el estudioso americano, los críticos que inconscientemente o deliberadamente inscriben sus juicios en la primera de las tendencias, respaldan la teoría del “observador invisible”, de un testigo imaginario y neutral que se limita a representar, desde un punto de vista ideal y móvil, imitando la experiencia ordinaria de la percepción, los acontecimientos de la historia (*ibíd.*, pág. 9); por lo contrario, los críticos afines a las teorías diegéticas conciben la narración cinematográfica como un hecho de base lingüística, como un acto de enunciación, en el que por tanto resulta imposible no hallar las “marcas” o las huellas del hablante; para estos últimos un filme siempre es “discurso”, incluso cuando se enmascara como *histoire* (*ibíd.*, pág. 22). Dado que aquí ya hemos caracterizado la puesta en escena y la cámara de Rohmer como medios de representación sujetos al principio de invisibilidad, tendríamos que encuadrar el filme rohmeriano dentro de la clase de relato mimético. Ahora bien, de manera más sencilla suele identificarse lo mimético con la representación escénica, con el “mostrar”, con un cederle el narrador la voz a los actores, y lo diegético con el “contar”, con la presencia de un narrador que conoce los acontecimientos (o ha sido testigo o ha participado en ellos) y los relata combinando descripciones y diálogos. Esto bastaría para hacernos dudar en lo relativo a si el relato rohmeriano pertenece al modo mimético o

al diegético, pues además, en los *Cuentos morales* (en cinco de ellos), el autor utiliza un narrador personalizado. En resumen, nos veríamos obligados a catalogar, al menos estos cinco filmes, como relatos miméticos y diegéticos a la vez. Esto no supondría un disparate. Pero siempre y cuando distinguiésemos dos regímenes de comunicación narrativa, el mostrativo y el narrativo, como propone Gaudreault, o dos regímenes de “focalización”, focalización propiamente dicha, o sea, en el sentido que le otorga Genette, y “ocularización” (focalización en el plano de la mostración), como sugieren el citado Gaudreault y su colega François Jost (1995, págs. 128 a 134).

Lo diegético y lo mimético o, para ceñirnos a la terminología platónica en el Libro III de *La República*, narración “simple” e “imitativa” (1991, pág. 102), novelización o teatralización del material narrativo, como criterio para un análisis de la trama ficcional de los ciclos, sólo nos proporcionaría, según se ha visto, un enfoque bastante confuso, además de limitado. Lo mismo cabe afirmar de otras dicotomías o rejillas conceptuales más recientes, sea la de “historia” y “discurso” de Benveniste o la del “telling” y el “showing” de Percy Lubbock; no aportarían, insistimos, sino una perspectiva que apunta a aspectos muy concretos o muy parciales del relato. Esta perspectiva, por otra parte, no podemos improvisarla ahora. Se encuentra predeterminada por nuestras hipótesis de partida. Para el estudio de la trama ficcional, por consiguiente, nos mantendremos fieles a nuestro enfoque más general, que distingue, siguiendo a Gaudreault, entre mostración y narración. Hemos postulado la hipertrofia de estos dos niveles de codificación, que ni se excluyen recíprocamente ni necesitan relevarse en el texto, como los pasajes descriptivos y los diálogos de una novela. Hemos previsto también, puesto que diferenciables e hipertrofiados, cierto grado de autonomía de los dos niveles, más exactamente (dado que hemos creído detectar en el segundo nivel un dispositivo de naturaleza marcadamente metafórica), un poder presentacional propio, o representacional y discursivo, de las tramas visivo-sonora, ficcional y figural. Por último, otro de nuestros supuestos plantea la existencia de una tensión entre lo real y lo ideal dentro de cada trama. En la trama visivo-sonora esta tensión, con origen en una búsqueda de la belleza que toma la dirección de lo particular y de lo general al mismo tiempo, se materializa en virtud (lo hemos demostrado ya) de una estrategia referencialista y una estrategia simbólica. En lo que respecta a la trama ficcional, hablaremos de tendencia mimética y supramimética.

Dos nuevas “etiquetas”, si se quiere, pero que a nuestro parecer posibilitan una mirada más amplia y fecunda, al relato rohmeriano, que otras dicotomías más en boga. En cuanto a las operaciones que designan bastaría con decir que no son sino la proyección de las estrategias referencialista y simbólica en el plano de la narración. En pocas palabras, lo supramimético tiene que ver con el ejercicio de acentuación del aspecto ideal o universalizante de situaciones, personajes y del lenguaje utilizado por los personajes para expresarse, mientras que lo mimético se refiere al lado más realista o a la verdad sociohistórica de esos mismos elementos, que no habría sido, ni mucho menos, menospreciado, desatendido. Explica Bordwell, al tratar de resumir los rasgos fundamentales del relato estándar hollywoodense (1997, pág. 3), que tal tipo de relato, esto es, el relato clásico de ficción, pretende ser “realista”, tanto en el sentido “aristotélico” (fidelidad a lo “probable”), como en el sentido “naturalista” (fidelidad al “hecho histórico”). Efectivamente, pensamos que son estas dos acepciones de “mímesis”, la

corriente, mimesis como reproducción o duplicación de lo real (tendencia mimética para nosotros), y la culta, la aristotélica, mimesis como imitación de lo mejor o de lo superior o, dándole un sesgo todavía más platónico al segundo significado, mimesis como imitación de un modelo ideal (tendencia supramimética), las que nos emplazan en el mejor ángulo para la indagación de las fuerzas que desde lo más profundo modelan los filmes de las series.

Pero conviene precisar, tras haber evocado el modelo hollywoodense de relato, que aquí no contemplamos una posible homologación de éste y del relato rohmeriano. Mientras que el primero busca una articulación más bien mecánica, un compromiso tibio, entre la pintura realista de la vida y los códigos narrativos que lo encorsetan de antemano, el segundo cifra todo su poder y su originalidad en una compaginación, tan rigurosa como difícil y paradójica, de patrones formales también previos y muy estrictos y del traslado a la pantalla de lo “histórico”, de la conducta y la mentalidad de unos personajes pertenecientes a un determinado marco sociocultural, extraídos de lo vivo. Anclaje de los filmes de los ciclos en lo cotidiano y observable, permeabilidad a una manera concreta de vivir y pensar, pero trasfondo arquetípico de lo individual, organización de la realidad práxica en un molde muy esquemático, transhistórico (la “situación triangular”). Lo mimético y lo supramimético son componentes que se pueden observar en el relato clásico, como sugiere David Bordwell, pero en el filme rohmeriano aparecen llevados a su manifestación más extrema.

El caso es que junto a un interés palpable en retratar la sociedad real y sus costumbres, en la adecuación del material narrativo a lo externo, al “hecho histórico”, hay que admitir, como factor configurante no menos decisivo de ese material, lo “transcircunstancial”. Lo transcircunstancial comprende el esquema triangular, esto es, el tipo de intriga o el esquema común a las novelas llamadas de “adulterio”; comprende también ciertos modelos muy codificados de comportamiento, modelos que remiten, lógicamente, a los roles típicos de las susodichas novelas, el marido, la esposa y una segunda mujer, o la esposa insatisfecha, el marido y un segundo hombre, pero, en un segundo nivel de generalización, a los mitos de Don Juan, de Don Quijote o de Fausto; engloba asimismo dualismos tan antiguos como la civilización occidental misma, razón y pasión, naturaleza y cultura, individuo y sociedad, ilusión y hecho; incluye, por último, un tratamiento marcadamente literario o estetizante del lenguaje, de la *lexis*. Sucede, resumiendo, que la tendencia de Rohmer a hacer invisible la puesta en escena y la cámara, no se ve correspondida por operaciones dirigidas a borrar toda impresión de “mundo narrado” en lo que respecta al texto fílmico en su conjunto. Antes al contrario: pensamos que una dramaturgia ostensiblemente plegada a los moldes novelescos (*Cuentos morales*) o a los teatrales (*Comedias y proverbios*), la confrontación oral permanente de los personajes, en detrimento de la acción, el efecto de realidad “contada” o incluso “escrita” resultante de unos diálogos muy pulidos, cultos, “literaturizados”, la presencia de lo mágico, de lo maravilloso o de lo cósmico, así como otros indicadores de pertenencia del filme a lo virtual, al juego, al espectáculo, constituyen un friso de características que Rohmer no trata de disimular o enmascarar, de modo que si las imágenes austeras, despojadas de artificios, pueden pasar por imágenes-mundo, ese friso de características conforman el texto, de manera inequívoca, como “mundo-ficción”, como artefacto narrativo. Corolario que se deduce de todo esto y que defenderemos aquí: el relato rohmeriano desborda, trasciende,

tanto el modelo baziniano de filme realista como el paradigma del relato clásico de ficción; y lo hace, subrayémoslo una vez más, mediante una mezcla nada convencional de operadores “ficcionalizantes” y operadores “realistas”.

En esta sección nos proponemos analizar tales operadores, es decir, las estrategias mimética y supramimética, cuya articulación, de acuerdo con nuestra línea de debate, le proporciona su fuerza y su particular aroma al relato rohmeriano. Las estudiaremos por separado, como hicimos con la estrategia referencialista y la simbólica de la trama visivo-sonora, pero ya sabemos que actúan perfectamente entrelazadas, en nuestra opinión, sin esa falla que Bazin veía en el intento de amalgamamiento de Hitchcock de una trama más concreta y otra más abstracta, falla que repercutiría en la unidad de forma y contenido. Por otro lado, comenzaremos por la estrategia supramimética, por los operadores ficcionalizantes o idealizantes, pues estamos justamente postulando que Rohmer parte de una serie de *a priori* composicionales y temáticos (va de la ficción a la realidad, podríamos afirmar también). Por ello y, aunque sólo fuera en lo que se refiere al proceso creativo, lo supramimético tiene prioridad.

3.4.1. Estrategia supramimética

El “hacer universalizante” de Rohmer cobra su auténtica dimensión cuando se analizan los filmes de los ciclos uno a uno y luego como conjunto; cuando se contrasta, cuando se comparan tanto los contenidos como las partes constitutivas y la sintaxis narrativa de cada uno de ellos. Entonces es cuando afloran las constantes y las invariantes de los tres ciclos y las películas que los componen. Estrategia supramimética significa básicamente esto: aplicación de un mismo código narrativo filme a filme. Pero este código guardaría además, en el caso de Rohmer, cierta relación con el concepto de “sistema” de las teorías estructuralistas; código como “combinatoria” elegida por el autor, pero una combinatoria que no escapa a las leyes universales comunes a la realidad física y a la realidad social (Scholes, 1981, pág. 18). Lo supramimético desborda por tanto la mimesis en sentido aristotélico, mimesis como imitación de la acción humana en su forma más noble, y adquiere, según se ha dicho, un sesgo platónico, si por platónico entendemos sumisión a un modelo preexistente. Un modelo, una Forma, una protoforma, y su repetición en cada “cuento” o “comedia”. De ahí que hayamos lanzado la idea de “relato único”.

Ya la misma agrupación de las piezas en ciclos, el proyecto de un bloque de filmes relacionados por algún tipo de continuidad formal o temática, se insinúa como el primer indicio de una posible recurrencia de situaciones y personajes en los filmes de cada bloque o de los tres bloques. El título de cada bloque, *Seis cuentos morales*, *Comedias y proverbios* y *Cuentos de las cuatro estaciones*, sería la segunda prueba de esa uniformidad de contenidos y de estructura que estamos proponiendo. No pretendemos, de todos modos, entrar en un estudio exhaustivo de la retórica de tales títulos, pero sí llamar la atención sobre el carácter de indicadores “enfáticos” (respecto al contenido temático e incluso la forma de los relatos que aglutinan) de los mismos. “Cuentos” y “comedias” remiten sin

ninguna ambigüedad a géneros literarios a los que apriorísticamente les corresponden unos determinados rasgos formales, por los cuales se diferencian de otros géneros. Más específicamente, “cuento” reenvía a un tipo de relato o de modalidad de las formas literarias cuyas notas más sobresalientes serían cierto contexto de oralidad (alguien “cuenta” una historia a alguien) y la concentración de sentido, síntoma del contenido pedagógico o instructivo de la narración (esto último reforzado, en lo que toca al primer ciclo, por el adjetivo “moral”); “comedias” hace alusión de manera no menos explícita a un género dramático caracterizado por la ligereza de la intriga o el tono amable de la anécdota, la controversia verbal como motor principal de la acción y unos diálogos más o menos ingeniosos o chispeantes (mientras que “proverbios” connota también una intención moralizante por parte del autor). En definitiva, forma y contenido, el espacio poético y el espacio ético que presumiblemente vamos a encontrar en cada filme (los títulos pueden revelarse como “deceptivos”, extremo que sólo conoceremos una vez realizada la lectura del relato) se hallan anunciados de manera provisional en los nombres de los ciclos, los cuales delatan, al mismo tiempo, las restricciones, las sobredeterminaciones de género y horizonte conceptual bajo las cuales han sido concebidos.

Ya hemos sugerido, por otro lado, que tales sobredeterminaciones afectan a las situaciones, a los personajes y a la expresión verbal, tres de los seis elementos de la tragedia griega, de acuerdo con la *Poética* de Aristóteles (trama o *mythos*, caracteres y elocución o *lexis*, tal y como formulados por Paul Ricoeur -1980, pág. 57). De lo que no nos cabe la menor duda es de que Rohmer aborda la trama de sus filmes (aquí trama como sinónimo de *mythos*, por tanto, como sinónimo de “argumento”, de entramado de la acción), no como deseaba Bazin, suprimiéndola, sustituyéndola por fórmulas narrativas menos tributarias de los férreos esquemas del cine clásico, sino, precisamente, como *mythos*, “los hechos en sistema”, de nuevo con palabras de Ricoeur (1995, I, pág. 93); en lugar del atomismo y la fragmentación de la novela moderna, subordinación de la acción a un diseño previo, arbitrario, a una fórmula inalterable, que de antemano le impone a la obra cierto grado de orden y de sentido. Nos encontramos por consiguiente ante el primer operador idealizante de los ciclos, una base morfológica única para todos los filmes, o sea, las mismas acciones por parte de diferentes personajes, las mismas unidades narrativas, igual orden para estas unidades. De ser así y, según lo previsto, algunas herramientas de los análisis formalistas y estructuralistas se perfilan como las más pertinentes de cara al descubrimiento de las pautas por las que discurre el relato rohmeriano.

3.4.1.1. *El esquema triangular. Delimitación de “funciones”*

Es el propio Rohmer el que ha proclamado en no pocas ocasiones que el entramado argumental de sus “cuentos morales” se atiene a un patrón fijo, a un esquema maestro; otras veces ha recurrido a la jerga musical y ha declarado que había concebido sus cuentos a la manera de “seis variaciones sinfónicas”, modificando, como el músico, un “motivo inicial” (1989, pág. 115); también ha llegado a comparar su método creativo con el de una máquina calculadora o un ordenador, que opera a partir de una serie de elementos y según una combinatoria programada (*Cahiers*, núm. 219, abril 1970). En “Lettre à un critique” hace

un comentario muy revelador acerca del origen de la sustancia argumental y el formato de sus narraciones:

¿De dónde extraigo mis temas? Yo los encuentro en mi imaginación. He dicho que veo el cine como un medio, sino de reproducir, al menos de representar, de recrear la vida. De atenernos a la lógica, yo debería encontrar los temas en mi experiencia. Y, sin embargo, no es así: se trata de historias inventadas (...) Yo no descubro, yo invento, o más bien, yo no invento en absoluto, me limito a combinar elementos primeros, aunque como el alquimista, no demasiados. (1989, pág. 115)

No demasiados elementos; para ser más precisos y, de acuerdo con otro testimonio suyo, solamente dos, “cuento” y “moral”:

Una vez ante la idea de “cuentos morales”, si yo meto “cuento” en una entrada del ordenador y “moral” en otra, si se desarrolla todo lo implícito en “cuento” y todo lo implícito en “moral”, llegará a cristalizar una situación, de tal modo que no siendo un cuento moral una historia de aventuras, será una historia de matices intermedios, una historia de amor. Una historia de amor implica forzosamente un hombre y una mujer, pero si hay un hombre y una mujer, eso no es muy dramático: sería necesario que entraran en juego impedimentos, la sociedad, etc. Entonces mejor que haya tres personajes: digamos un hombre y dos mujeres, pues yo soy un hombre y mis cuentos son relatos en primera persona. (*Cahiers*, núm. 172, noviembre 1965)

De esta larga cita puede inferirse que el método de trabajo de Rohmer en lo referente al diseño de una intriga tiene más de “extractivo” que de “creativo”, para decirlo en términos de Roland Barthes. La *inventio* de la retórica clásica, según Barthes, “remite menos a una invención (de los argumentos) que a un descubrimiento: todo existe ya, lo único necesario es encontrarlo” (1997/b/, pág. 123). ¿Dónde encontrarlo o dónde ir a buscarlo? No al mundo de la experiencia, sino a la Tópica, que el semiólogo francés describe como un sistema de celdillas o de recipientes cuyos contenidos serían las distintas materias posibles de los discursos. Una visión muy parecida de la *inventio* nos ofrecería Rohmer al afirmar, en declaraciones ya citadas, que “hay situaciones independientes de la época, y que basta con alterar pequeños detalles para ajustarlas al presente” (*Cahiers*, núm. 323/24). Rohmer ha resumido la situación que le sirve de punto de partida para sus “cuentos morales” (y para los otros dos ciclos, sostendremos aquí, “alterando pequeños detalles”) como sigue: “Un hombre encuentra a una mujer en el momento preciso en que se ha comprometido con otra” (*Cinéma*, núm. 153, febrero 1971).

Sin apenas variaciones o permutaciones de relevancia en los elementos básicos de la combinatoria (seductor, mujer 1, mujer 2), ni tampoco en el orden o disposición de los hechos ni en el desenlace final de la historia (tras ambiguas aproximaciones a la mujer 2 y una precaria, efímera y no muy definida relación con ella el protagonista regresa con la mujer 1), puede decirse que el motivo argumental de los cuentos, tal y como lo hemos sintetizado unas líneas más arriba, con transcripción de un comentario del propio Rohmer, permanece inalterable a lo largo de las seis filmes, de las seis piezas que componen el primer ciclo. El personaje-narrador del primer cuento (*La Boulangère de Monceau*) se siente atraído primero por Sylvie, luego por Jacqueline, la *boulangère*, con quien llega a concertar una cita; en el segundo cuento (*La Carrière de Suzanne*), Bertrand aspira a conquistar a Sophie, pero aparece Suzanne, que despertará en él confusos sentimientos de

amor-odio; el protagonista del tercer cuento (*Mi noche con Maud*) decide unilateralmente que Françoise será un día su esposa, pero en su camino se cruza la bella y emancipada Maud; Adrien, en la cuarta entrega de la serie (*La coleccionista*), en lugar de acompañar a Mijanou, su novia, a Londres, se desplaza de vacaciones a la villa de St. Tropez, donde, al igual que Bertrand respecto a Suzanne, experimentará complicados sentimientos de atracción-repulsión hacia la joven y deshinibida Haydée; Jérôme, héroe rohmeriano por antonomasia, en la quinta de las piezas (*La rodilla de Clara*), a un mes de su enlace matrimonial con Lucinde, incubará una pasión momentánea e intensa hacia la adolescente Claire; por último, en el relato que cierra la serie (*El amor después del mediodía*), Frédéric, casado con Hélène y con la que convive en aparente estado de felicidad doméstica, inicia una aventura extraconyugal con la trotamundos Chloé, una amiga de juventud.

En esta abreviadísima relación del nudo argumental de cada cuento, hemos suprimido las alusiones a otros elementos importantes y recurrentes del relato rohmeriano (principalmente: el amigo, confidente y a veces rival del personaje-narrador y la naturaleza como agente activo o desencadenante causal, como mediadora), pues provisionalmente sólo tratamos de verificar la fidelidad de Rohmer a un esquema compositivo o código accional muy simple. ¿Persiste este esquema a lo largo de los filmes de los otros dos ciclos? Lo postulado aquí es que Rohmer utiliza la misma trama-tipo para todas las películas de las series. Pero debemos admitir que nuestra proposición sólo adquiere visos de certeza si aislamos en la fórmula comodín bien el dato empírico fundamental, la oscilación de un personaje entre dos o más objetos de deseo, bien su dimensión ética, el enfrentamiento de alguien, hombre o mujer, a la problemática de la conducta amorosa dados dos o más polos de atracción teóricamente incompatibles, a la problemática de la elección con fondo moral, en definitiva. Se observará que bajo este nuevo planteamiento de la fórmula, las “casillas” son más genéricas y admiten ser rellenadas con más tipos de particulares, y asimismo un mayor número de posibilidades de combinatoria. Las variaciones que tienen lugar en las “comedias” del segundo ciclo, respecto a los “cuentos” del primero, son básicamente tres: el personaje principal o sobre el que recae el dilema de la elección, pasa a ser una mujer, quien, por otro lado, fracasa en sus planes de conquista (excepto en *El rayo verde*), y además pierde o no retiene a su compañero inicial. Ahora bien, considerando que hasta cierto punto el seductor de los “cuentos” también fracasa en su aproximación a la mujer 2 y que por añadidura su regreso con la mujer 1 presenta zonas oscuras (el retorno nunca responde a un acto voluntario puro, o sea, exento de doblez y libre de influencias externas), puede afirmarse que la diferencia esencial entre las “comedias” y los “cuentos morales” consiste en que Rohmer sustituye el donjuanismo masculino por el femenino. Comprobemos si el esquema argumental de los filmes del segundo ciclo se ciñe a la situación triangular (con las variables aducidas -todas o algunas de ellas).

En *La mujer del aviador*, la primera de las “comedias”, aunque más bien merece ser considerada una película de transición entre el primer y el segundo ciclo, François mantiene una relación sentimental con Anne, quien a su vez se halla todavía enamorada de Christian, su antiguo amante; en el transcurso de la jornada en la que François se dedica a perseguir a Christian y a su misteriosa acompañante, cuya identidad desea conocer, se encuentra con Lucie, una joven liceísta, que le ayuda en su misión detectivesca y con la que intentará estrechar lazos posteriormente; François, Anne y Lucie, forman por consiguiente el

esquema triangular típico de los “cuentos morales”; pero Anne es a su vez la protagonista de otro triángulo, cuyos otros dos vértices los ocupan François y Christian; además exhibe los rasgos del resto de las heroínas de las “comedias”; no ejerce ni de “elegida” (mujer 1) ni de “tentadora” (mujer 2), sino que lleva la iniciativa del juego amoroso y vive en sus propias carnes la problemática de la elección que acaparaba para sí el “seductor” de los “cuentos”.

En la segunda comedia (*La buena boda*), Sabine es ya la protagonista total de la tentativa de sustitución de un hombre por otro; abandona a su amante, Simon, un pintor unido a otra mujer, e inicia el acoso de Edmond, un abogado parisino. En la tercera pieza (*Pauline en la playa*), Marion, divorciada que desea “un amor que la haga arder”, se resiste a entablar relaciones con el joven y solícito Pierre y en cambio se entrega precipitadamente e intenta amarrar al cuarentón Henri, un mujeriego, quien acaba dirigiendo sus instintos depredadores hacia Pauline, amiga de Marion (el triángulo formado por Marion, Pierre y Henri tiene prioridad en la historia sobre otras posibles interconexiones, por ejemplo, Pauline-Pierre-Sylvain). Louise, en *Las noches de luna llena*, la cuarta de las comedias, aburrida de su vida hogareña con Rémi en las afueras de París, decide recuperar su antiguo apartamento de la capital e instalarse de nuevo en él a fin de exponerse a experiencias más intensas; en una fiesta conoce a Bastien, un desgarbado y algo insípido rockero, con quien consigue plasmar una aventura, si bien de manera fugaz y decepcionante. Con un enfoque opuesto al de Louise, Delphine, la heroína de la quinta comedia (*El rayo verde*), que ha fracasado en su última relación sentimental, aspira a encontrar el hombre que signifique el amor único y definitivo, sueño que comienza a materializarse en la estación de Biarritz y que recibe la rúbrica del destino en la playa de San Juan de la Luz, con la aparición de el rayo verde. En la pieza que cierra la serie (*El amigo de mi amiga*) Blanche se debatirá entre Alexandre y Fabien, novio, este último, de su amiga Léa; postergada por Alexandre, quien prefiere a Léa, Blanche estrechará lazos finalmente con Fabien (Blanche focaliza la acción y los nudos deliberativos; por otro lado, es la única heroína de la serie, junto a Delphine, que acaba emparejada al final del relato, aunque no con el hombre por el que inicialmente se siente atraída).

El esquema argumental de los “cuentos de las cuatro estaciones” reproduce también la idea básica de un hombre o una mujer atrapados en el dilema de la elección entre dos o más bienes eróticos y el trasfondo ético inherente a esta elección. En *Cuento de primavera*, Jeanne, profesora de filosofía embarcada en una convivencia de años con Mathieu, profesor de matemáticas, conoce en una fiesta a una joven pianista, Natacha, quien la invita a pasar el fin de semana en su domicilio y le presenta a su padre, Igor, divorciado pero con una nueva compañera, Eve; se establece una corriente de atracción y simpatía mutuas entre Jeanne e Igor, mas la cauta y circunspecta Jeanne optará por regresar con Mathieu. En *Cuento de invierno*, Félicie y Charles viven un intenso idilio durante las vacaciones de verano y prometen reunirse de nuevo para continuar su romance; pierden el contacto debido a un malentendido en el intercambio de direcciones, pero Félicie, no obstante una breve experiencia de vida en pareja con Maxence, un peluquero, y sus flirteos con el estudiante de filosofía Loïc, mantiene intactas las esperanzas de reencontrarse algún día con Charles, circunstancia que la casualidad acaba propiciando, en París, en un autobús. El joven e inseguro Gaspard, en *Cuento de verano*, llega de vacaciones a Dinard, adonde

también ha de arribar su novia, Léna; ésta retrasa su comparecencia unos días y en el ínterin él entabla vínculos de amistad con Margot, quien posteriormente le presenta a Solène, una bella y resuelta muchacha dotada además de un poderoso *sex appeal*; enfrentado al órdago de la elección entre su novia y Solène, abandona la costa sin decantarse por ninguna de las dos. A Magali, por último, en *Cuento de otoño*, viuda, propietaria de viñedos y resignada por otro lado a una vida solitaria en su casa de campo, pero a quien la novia de su hijo, Rosine, y su amiga Isabelle desean sacar de su contumaz aislamiento, la disyuntiva se le presenta entre el venal profesor de filosofía con quien la primera pretende emparejarlo a toda costa y el candidato de la segunda, Gérald, un ingeniero de ademanes sosegados reclutado mediante un anuncio en el periódico.

No habrá dudas, por lo expuesto hasta aquí, de la orientación formalista o estructuralista que queremos imprimirle a nuestro análisis de la trama que subyace a todos los filmes de las series, un esquema “plantilla”, una trama única, tal y como vamos comprobando. Se da en Rohmer una flagrante contradicción, ya puesta de manifiesto: mientras que él mismo describe su método creativo como dominado, en su raíz, por la aceptación casi mecánica de un cliché (la situación triangular), en numerosas ocasiones ha arremetido contra las teorías que conciben cualquier tipo de relato como emanando del determinismo de unos códigos comunes y anteriores al acto de creación. Conocida es su antipatía hacia el estudio de *Sarrasine* llevado a cabo por Barthes en *S/Z* (antipatía hecha pública sin ninguna reserva en el prólogo que el cineasta escribió para la publicación de *La Rabouilleuse* por la editorial P.O.L. –París, 1992). Sin embargo, todo parece indicar que el método del propio Rohmer en lo relativo al alumbramiento del embrión de sus historias no es más que un caso particular del método universal que inexorablemente gobierna la génesis de cualquier artefacto narrativo según la doctrina estructuralista. Ahistoricismo de Rohmer al creer en situaciones intemporales y al recurrir, en la práctica, a una trama-tipo; ahistoricismo del estructuralismo al buscar el código combinatorio anónimo que sustenta cualquier sistema signifiante. Por si fuera poco, Rohmer también ha admitido que lo simétrico y lo divergente, las antinomias semánticas, las parejas de contrarios y lo dicotómico en general, consituyen para él un fértil campo de donde extraer ideas que portan en sí mismas un germen de vertebración formal:

La primavera se opone al invierno (o al otoño, pero quería comenzar por el invierno). Existe una oposición entre los colores: después de un filme blanco, un filme negro. Y lo mismo respecto al número de personajes: un hombre y tres mujeres, luego una mujer y tres hombres. Y finalmente la oposición puede abarcar temas filosóficos: en *Cuento de primavera*, hay, por así decirlo, una ironía agnóstica kantiana, y en *Cuento de invierno*, iluminismo swedenborgiano... (Positif, núm. 372, febrero 1992)

No vamos a acusar a Rohmer, al hilo de estas declaraciones y de otras de parecido tenor, de acudir sistemáticamente a la alquimia elemental de las reglas binarias o ternarias de composición. Tales declaraciones, no obstante, son de las que animan a pensar que el relato rohmeriano puede prestarse sin mucha dificultad al análisis estructuralista de cuño lévi-straussiano o greimasiano, es decir, a la determinación de su estructura profunda según un modelo acrónico de contradicciones y oposiciones. Postergaremos esta empresa para el capítulo cuarto. De momento nos mantendremos en el eje sintagmático, en la estructura de superficie. Y puesto que hemos insistido en la paradoja rohmeriana de atacar el

estructuralismo y el formalismo y limitarse él mismo a una *inventio* claramente deudora de la Tópica, creemos que se hace pertinente una pregunta: ¿admitirá el relato-modelo de las series una formulación en términos de “funciones” proppianas?

Hasta aquí nos hemos conformado con referir el nudo argumental de cada una de las 16 piezas de los ciclos al objeto de demostrar la permanencia de una fórmula comodín, de un motivo original básico; la repetición de “funciones”, sin embargo, constituiría una prueba de mayor peso en lo relativo a la fundamentación de nuestra hipótesis de un relato único, o al menos de una sola *syuzhet* (la “historia” o “fábula” tal y como organizada en el texto literario o fílmico, para algunos formalistas rusos), de una sintaxis narrativa, en resumen, desglosable en una serie de unidades discretas, siempre las mismas y sujetas a un orden de sucesión constante. “Repetición de funciones por ejecutantes diferentes”, con frase de Vladimir Propp ((1987, pág. 32).

Aclaremos que Vladimir Propp, en su análisis del cuento popular ruso, llama “función” a “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (*ibíd.*, pág. 33), la cual designa por medio de un sustantivo (prohibición, traición, fechoría, etc.). Recalquemos también, como puntos fuertes de su sistema, más o menos aludidos ya, que considera las funciones como elementos constantes (cambian los nombres de los personajes, pero no sus acciones o sus funciones), que el número de funciones del cuento popular ruso es limitado (31, en total), que la sucesión de funciones es siempre idéntica, y que se agrupan en “esferas de acción”, o sea, en torno a los personajes, a cada uno de los cuales les corresponde ejecutar unas acciones y no otras. Nosotros vamos a sostener que el relato rohmeriano, analizado desde el criterio proppiano de “función” y ciñéndonos a la “esfera de acción” del personaje principal (el “héroe” o la “heroína”), consta básicamente de siete funciones, las llamadas de “carencia”, “búsqueda” y “reparación de la carencia”, correlativas de las cuales son otras tres -Propp sugiere la posibilidad de funciones asociadas en pares o incluso en grupos-, las de “prohibición”, “seducción” y “transgresión”, más una función terminal de “regreso” (a la situación inicial, en este caso). Para mayor claridad: si en cualquier película de los ciclos aislásemos las acciones más cualificadas del héroe o de la heroína y les asignásemos un sustantivo, el resultado sería la cadena de funciones citadas.

A continuación trataremos de verificar si efectivamente el eje sintagmático o la “trama” (*syuzhet*) del relato rohmeriano responde a la susodicha secuencia de funciones. No descartamos alguna anomalía; en este sentido debemos señalar que hemos tenido en cuenta una de las críticas de Claude Bremond al método proppiano: “Después de cada función se abre una alternativa” (Bremond, 1973, pág. 131). Por tanto, puede o no haber transgresión de la prohibición, puede producirse o no la reparación de la carencia. Del mismo modo nos hemos hecho eco de las alusiones de Lévi-Strauss a la “falacia formalista”: no es posible la separación radical de forma y contenido, “no está lo abstracto por un lado y lo concreto por otro” (Lévi-Strauss, 1990, pág. 128). Consecuentemente, en el análisis que sigue no nos preocuparemos de si de manera incidental invadimos el terreno de la interpretación semántica o mismamente traemos a colación alguna de esas dicotomías sobre las que cifra Rohmer la construcción de algún aspecto de su relato. La aplicación del modelo proppiano a los estudios fílmicos ha sido duramente criticada en los últimos lustros

(ver, por ejemplo, Aumont y M. Marie, 1990, págs. 137 y 138). Esta aplicación sólo puede llevarse a cabo, lo reconocemos, si el investigador se toma un buen número de libertades respecto al modelo original. Lo que más o menos equivale a decir que de la tentativa presente no debe esperarse tampoco un estudio ni exhaustivo ni conclusivo ni ortodoxo del relato rohmeriano desde el emplazamiento formalista: por un lado, nos centraremos en las funciones ligadas al personaje principal, según se ha anticipado; por otro, el comentario de cada función será breve y no recurriremos a signos convencionales o a notaciones simbólicas (a una fórmula canónica expresada en letras y números). Se trata más bien de una descripción verbal de las siete funciones con el propósito ya apuntado de verificar de manera convincente que el relato rohmeriano repite algo más que un motivo argumental: repite unidades sintácticas tales como las funciones (y con ellas roles actanciales y campos semánticos, como veremos más adelante).

Los filmes agrupados en cualquiera de los tres ciclos comienzan siempre con una función de “prohibición”, solidaria de una de “carencia” (coherentemente, Propp caracteriza a esta última más como “situación inicial” que como “función” o “acción” propiamente dicha). En los “cuentos morales”, en la escena de apertura o en una inmediata, el héroe nos informa, mediante el diálogo con otro personaje (el confidente), acerca del código de conducta que profesa en lo referente a sus relaciones con las mujeres; básicamente nos descubre sus reparos “morales” en cuanto a una hipotética aventura con la mujer 2 (pues está casado o se ha comprometido con la mujer 1). El objeto prohibido para ellos es esta mujer 2. Las heroínas de las “comedias y proverbios”, por su parte, se conminan a sí mismas a perseguir un determinado tipo de amor, el amor único, el amor verdadero, el amor-pasión, el amor-flechazo o, simplemente, el matrimonio (forma inversa de la prohibición: al autoprescribirse un tipo singular de amor o de relación de pareja pretenden eludir el amor convencional). Las prohibiciones, sobre todo las voluntarias, suelen encubrir una carencia. La pista de la carencia que aqueja a los personajes de los “cuentos” nos la da el hecho de que la mujer 2 pueda ser descrita, respecto a la mujer 1, además de como una mujer morena (frente a su rival, rubia), como sensual, carnal y desinhibida. En el caso de las protagonistas de las “comedias”, la carencia viene directamente sugerida por la elevada meta a la que aspiran (tras el fracaso de su efímera, vulgar e insatisfactoria relación sentimental anterior). Los personajes del tercer ciclo también se hallan sometidos a algún tipo de interdicción o bien de obediencia a una injunción o un mandato. Jeanne, profesora de filosofía, mujer de principios, se muestra reacia a flirtear con Igor, a abandonarse a sus impulsos, a dejarse atrapar en una aventura de consecuencias imprevisibles; Félicie, por lo contrario, vive sin demasiado desgarro su relación de emergencia con Maxence, relación que temporalmente consigue compatibilizar con su firme creencia en el retorno fulgurante de Charles (un Príncipe Azul moderno); el joven Gaspard, comprometido con Léa (rubia, gélida, algo viriloide) y sujeto a prohibiciones “menores” (la de no intentar acostarse con las chicas el primer día de cita, por ejemplo), acaba manifestando síntomas de vulnerabilidad ante la torrencial Solène y, finalmente, vacilando ante el paso definitivo, como sus predecesores de los “cuentos morales” y Jeanne (dividido entre el deseo de transgresión y el miedo); Magali, por último, en su viudez y soledad, no cree que la vida le tenga reservada ya ninguna sorpresa, ninguna “perla”, y lo que se ha prohibido es la espera o la esperanza.

Podemos sintetizar lo expuesto en el párrafo precedente diciendo que si los personajes de los “cuentos morales” (más Jeanne y en cierto modo Gaspard) se decantan por la razón y el “amor conyugal” y sienten nostalgia del “otro amor”, el amor libertino, o el convulsivo y pasional, los de las “comedias” (más Félicie y Magali), que viven o han vivido amores contingentes, coyunturales, efímeros, y en todo caso decepcionantes, o duraderos pero probablemente anodinos, buscan o esperan también (Magali con más reticencias) lo extraordinario, el amor perenne, o ardoroso, o auténtico. Ambos tipos de personajes añoran, lógicamente, lo que no poseen, y lo que no poseen se parece, en el fondo, bastante: una relación que consideran puede llenar un vacío que los mantiene insatisfechos y continuamente a la expectativa.

A la función de “carencia” es de lo más congruente que le siga una función de “búsqueda”. Esta función incluye desplazamiento físico ostensible en algunas películas, preferentemente en las emparentadas con las formas de prohibición inversa: *El rayo verde*, *La buena boda*, *Noches de luna llena*, *Cuento de invierno*. En las otras películas el desplazamiento se circunscribe a espacios más reducidos. La función de “búsqueda” lleva aparejada o es correlativa de una de “seducción”, según lo afirmado. El acto de seducción obedece a un plan perfectamente programado en lo concerniente a las heroínas de las “comedias” y a uno más encubierto, titubeante o doblado de simulacros, en lo que toca a los personajes protagonistas de los “cuentos morales” y de los “cuentos de las cuatro estaciones” (con la salvedad de Félicie, la heroína de *Cuento de invierno*). En otras palabras: en las películas del segundo ciclo la tentativa de conquista puede caracterizarse como plenamente consciente y voluntaria (intervenga o no un personaje influenciador); en las del primero y el tercero (con la excepción reseñada) se trata más bien de proyectos enmascarados, o vagos y confusos, y con la asistencia casi siempre del personaje confidente o del amigo (o amiga). Ya veremos que el azar suele jugar también un papel decisivo en el éxito o fracaso de la empresa.

La función que en el eje sintagmático sigue a la anterior (recordemos que estamos haciendo abstracción de funciones intermedias y sustentadas por otros “personajes”, como las correspondientes al confidente o amigo y al auxiliar mágico o azar –función de “ayuda”), es la de “reparación de la carencia”. Enlazada lógicamente con ella, sobre todo si la carencia tiene sus origen en una prohibición, encontramos también la de “transgresión”. En el relato rohmeriano la transgresión puede tener lugar o no, dependiendo de cada película. En los “cuentos morales” la transgresión (total, habría que especificar) no se actualiza nunca, excepto quizá en *La rodilla de Clara*, ya que Jérôme cifra toda su hazaña en acariciar la rodilla de la muchacha, gesto que consigue llevar a cabo; o sea, Bertrand, Adrien y los otros héroes del primer ciclo, atenazados por sus miedos, sus tabúes, sus rígidas leyes morales o por mecanismos mentales más complejos y retorcidos (el de la “mediación interna”, el de la sublimación del deseo en nombre de un anacrónico concepto de *ascesis*, tema sobre el que hemos de volver), difieren o más precisamente no consuman el acto sexual con la mujer 2. En las “comedias” la transgresión (de la norma vigente, que en los años ochenta ya no está representada por el matrimonio “católico”, para toda la vida, o por el amor “romántico”, sino por los amores de “baja intensidad”, múltiples, experimentales, efímeros) tampoco tiene éxito, salvo, aparentemente, en *El rayo verde*. En los “cuentos de las cuatro estaciones” sólo Félicie obtiene, tras larga espera, al hombre de

sus sueños (Charles); Jeanne no supera sus remilgos intelectuales y Gaspard su indeterminación juvenil, mientras que queda en el aire si Magali, tras vencer su propia inercia, conseguirá el sí de Gérald.

La función terminal o de cierre del relato rohmmeriano consiste casi siempre en una función de “regreso” a la situación inicial, esto es, y subrayémoslo, a la situación de “carencia”. Únicamente en los casos de *El rayo verde* y *Cuento de invierno* puede hablarse de una conclusión del relato en “happy end”, mediante una función terminal (virtual, no escenificada) que habría que denominar, en terminología proppiana, como “matrimonio”. En *Cuento de otoño* nada se especifica de manera unívoca, tal y como acabamos de señalar, pero quizá se deja adivinar, en la última escena, cierta complicidad o aceptación mutua entre Gérald y Magali. A primera vista, por tanto, estos tres relatos tienen en común una función-epílogo que ratifica o sugiere la “mejora” o la “superación” de la situación inicial de necesidad o carencia (ya entraremos en detalles: en nuestra opinión, también las escenas finales de *El rayo verde* y de *Cuento de invierno* se prestan a más de una lectura). En el resto de las piezas se produce sin ningún género de dudas un “regreso” a la situación inicial, lo cual entraña “fracaso” en lugar de “éxito” o “mejora” (respecto a la carencia motivadora de la búsqueda). Fracaso manifiesto en lo tocante a las heroínas de cinco de las “comedias” y en dos de los “cuentos de las cuatro estaciones” (mantenemos el beneficio de la duda, resumiendo, para *El rayo verde*, *Cuento de invierno* y *Cuento de otoño*); fracaso también inequívoco en lo relativo a los héroes de los “cuentos morales”, incluso en aquellos casos en los que la función de cierre adquiere la apariencia casi exultante de un triunfo (como en *La rodilla de Clara* y en *El amor después del mediodía*); sin embargo, ya veremos que una cosa es el discurso del héroe, quien no vacila en elegir la lectura positiva de sus tropiezos y dimisiones (sin que sepamos si se trata de ceguera, ingenuidad o cinismo), y otra el discurso del filme (ambos discursos no suelen coincidir, según se ha afirmado ya varias veces).

Recapitemos y extraigamos las primeras conclusiones. Todo parece indicar que la trama de los filmes de las series repiten el motivo argumental y asimismo acciones o funciones, o sea, las unidades o células básicas constitutivas del eje sintagmático (con la inserción, según lo visto, de algunas variables). Estos datos avalan nuestra hipótesis inicial, que hace referencia a una estrategia supramimética, a una mimesis de la acción en sentido aristotélico, mimesis como *mythos*, mimesis presidida por una trama-tipo, por cierto grado de generalidad o metafóricidad del esquema narrativo. La primera prueba, en definitiva, de un “hacer universalizante” o “idealizante”, tal y como se especulaba en los párrafos introductorios de este apartado. Ahora bien, ya se ha dado a entender que la red o el eje accional de cualquier filme del corpus textual de los ciclos no queda completamente desglosado con la enumeración de las siete funciones más decisivas correspondientes a la “esfera de acción” del héroe o de la heroína. De hecho, siendo la función inicial, de “carencia” o “falta”, y las terminales, de “reparación de la carencia” y de “regreso”, muy breves, la función de “búsqueda” o de “seducción” abarca todo el amplio segmento narrativo central de la película. ¿Qué funciones subsidiarias, qué unidades o subunidades vertebran este segmento?

El segmento central del relato rohmeriano no describe sino el movimiento del seductor o seductora hacia un nuevo objeto de deseo y el alejamiento del antiguo. En lo que se refiere a los “cuentos morales” y a tres de los cuentos del tercer ciclo (primero, tercero y cuarto), en los que rige la “carencia” como consecuencia de una “prohibición”, las escenas del héroe o la heroína con la tentadora o el tentador pueden calificarse como “pruebas”; en el caso de las “comedias” y de *Cuento de invierno*, relatos en los que prima la forma inversa de la prohibición, el acercamiento al objeto codiciado se halla jalonado por escenas que cabría tildar como “tareas difíciles”. “Pruebas” y “tareas” son funciones incluidas en el inventario de Vladimir Propp. Además, intercaladas con las “pruebas” y “tareas”, se encuentran las ya aludidas “mediaciones”, de agentes humanos, de agentes naturales o sobrenaturales, o de los tres tipos de agentes. Por otro lado, en las películas en las que el antiguo objeto de deseo, la mujer 1 o el *partenaire* 1, tiene presencia física en el relato, o incluso si no la tiene, sus intervenciones o su simple existencia pueden clasificarse como formas inversas de mediación, pues obstaculizan o frenan los avances del seductor o de la seductora hacia el nuevo polo de atracción. “Pruebas”, “tareas” y “mediaciones” (de un cariz o de otro), completan las unidades constitutivas de la trama-tipo del relato rohmeriano.

Por supuesto que a estas funciones subsidiarias comprendidas dentro de la gran función de “búsqueda” o “seducción” se les puede añadir otras. Por ejemplo, a la oferta de ayuda o mediación, a veces bastante explícita, por parte del confidente o del amigo o amiga, le sigue una reacción del personaje principal que suele ser de “complicidad”, aunque la otra alternativa, el rechazo de la mediación, entra implícitamente en el juego (la “complicidad” figura como función en el catálogo proppiano). También pueden detectarse escenas con misión de enlace y escenas pertenecientes al “sistema de información” del relato, como lo llama Propp (*op. cit.*, pág. 81). Pero creemos que no es necesario continuar con la segmentación de la trama. Las unidades y subunidades destacadas nos dan una visión bastante fiable del tejido accional, de la estructura de superficie, del relato “único” bajo el que pueden subsumirse los filmes de las series. Esta estructura, de acuerdo con lo expuesto, se halla integrada por las siguientes funciones principales y subsidiarias (ya que no una fórmula cifrada, valga la tabla o el cuadro sinóptico de tales funciones):

1. Función de “carencia” (solidaria de una de “prohibición”)
2. Función de “búsqueda” (solidaria de una de “seducción”)
 - 2a. Pruebas y tareas
 - 2b. Mediaciones
3. Función de “reparación de la carencia” (solidaria de una de “transgresión”)
4. Función de “regreso”

Recalcamos una vez más que las funciones se repiten en todo los filmes (con las alternativas indicadas para algunos) y que se repiten en el mismo orden. Consiguientemente, consideramos la tabla como una sólida prueba del alto nivel de codificación del relato rohmeriano. La tabla sugiere asimismo, para terminar, que el número de *dramatis personae* o de “roles” no puede ser sino igualmente limitado y recurrente: seductor y seductora, mujer 1 y mujer 2, o bien hombre 1 y hombre 2, tentador o tentadora, el confidente o amiga, el agente impersonal o auxiliar mágico.

3.4.1.2. “Roles actanciales” y arquetipos

Uno de los preceptos capitales del método proppiano es que en la delimitación de las funciones no se debe tener en cuenta al personaje-ejecutante (*op. cit.*, pág. 33). Los personajes son rebajados al mero papel de soportes de las funciones. También Aristóteles, en su *Poética*, los subordinaba a la trama, pues “la tragedia no es imitación de hombres, sino de acciones” (1998, pág. 30). Más recientemente, algunos narratólogos franceses, C. Bremond a la cabeza, se han mostrado partidarios, en lo que respecta a la construcción de las unidades sintácticas de los relatos, de primar la unidad formada por un personaje-sujeto y sus acciones-predicados y no la acción aislada o desgajada del sujeto que la realiza (o la padece). Para el citado Bremond, “la estructura del relato descansa no sobre una secuencia de acciones, sino sobre un conjunto de roles” (1973, pág. 133). La relación jerárquica entre acción y personajes ha sido siempre motivo de polémica en el ámbito de la narratología. En el caso del método creativo de Rohmer, el propio cineasta ha puesto de manifiesto la ascendencia del primer elemento sobre el segundo, de la trama sobre los tipos humanos:

A partir de esta idea de mostrar a un hombre que se siente atraído por una mujer cuando se ha comprometido con otra, yo he construido mis situaciones, mis intrigas, los nudos y desenlaces, así como los caracteres. (1989, pág. 114)

La cita, en principio, no deja lugar a dudas: en el corpus de las series, los personajes derivan del esquema argumental, que toma la delantera al resto de elementos sintácticos en la organización del relato. Pero debemos subrayar inmediatamente que esta dependencia no tiene por qué implicar una eclipse de los personajes como seres autónomos, bien bajo el peso de la acción trepidante, bien de un conflicto dramático supeditado a conexiones causales rígidas. Aunque hemos comenzado analizando el relato rohmeriano desde el punto de vista de las acciones o de las funciones y hemos destacado siete funciones-pivote, la acción, la acción ligada a los personajes-agentes, hay que calificarla, en buena medida, en los filmes de las series, como minimalista, reducida a pequeños gestos, que surgen además en los intersticios de un continuo sucederse de situaciones orales. “Cuento moral” significa precisamente, para Rohmer, historias despojadas casi totalmente de acción física (*Cinéma*, núm. 153). De este modo puede afirmarse que son más bien los personajes, su constitución progresiva mediante el lenguaje, y no la acción, lo que le permite al espectador tender puentes entre las distintas escenas y capturar el sentido de la historia. En definitiva, un análisis de los personajes que complementa el de las funciones, se hace imprescindible en lo que toca al relato rohmeriano.

Esto último, por otro lado, alerta sobre la insuficiencia de los métodos de filiación estructuralista aplicados al estudio de los relatos, literarios o fílmicos, y con independencia de si vertebran su praxis analítica sobre la delimitación de funciones o de roles (de ahí que nosotros le reservemos un apartado al estudio de la elocución o la *lexis*). Pero en lo que concierne a los personajes como fundamento de plausibles unidades sintácticas, vamos a mantener el enfoque marcadamente formalista-estructuralista de esta parte de nuestra investigación. Se trata de demostrar el “hacer universalizante” de Rohmer, y la repetición

de elementos, de pautas, de esquemas, de unidades narrativas mínimas, representa para nosotros una prueba de ese hacer, de un remitirse el autor no a la realidad inmediata, sino a formas obtenidas de un código combinatorio (no importa si personal o anónimo). En breve, el esquema argumental contiene, siquiera sea en germen, los *dramatis personae* de las series, de lo cual podemos deducir que éstos son también elementos recurrentes y que por tanto se prestan a una tipologización actancial. Es decir, filme a filme, Rohmer aplica una trama-tipo y subsiguientemente un elenco de roles actanciales fijos. Dos advertencias, antes de dar un paso adelante en el análisis: primera, más allá de los roles actanciales hemos previsto un segundo nivel de generalización, el cual testificaría que la referencia última y más universal de nuestro cineasta, en la modelación de sus fábulas y de los protagonistas de éstas, son algunos mitos de la cultura occidental; y segunda, ni la tipificación de los personajes como roles ni como trasuntos de esas entidades más globalizadoras que son los mitos, nos parece que deban hacernos dudar de la sustancia individual de los personajes rohmerianos; la atención de Rohmer se dirige con pareja disponibilidad a lo concreto y a lo abstracto, a lo histórico y a lo suprahistórico; reproduce en el nivel de la narración la estrategia bicéfala que hemos detectado en el nivel de la mostración, referencialismo externo y referencialismo de esencias; lo mimético y lo supramimético; esto hablaría por sí solo del virtuosismo del Rohmer creador, al ofrecernos simultáneamente lo particular y lo general, o lo general en lo particular, pero sin abolir lo particular, sin convertirlo en pura abstracción.

Tipologización actancial, pero ¿cuál? Conviene especificar de inmediato que aquí no vamos a ceñirnos ni al modelo bremondiano ni al de Greimas, quizá los más conocidos. Bremond define su haz de roles considerando al personaje-sujeto como el foco de un proceso con tres estadios o momentos, inicial o virtual, pasaje al acto y resultado o cierre del proceso, que componen lo que él llama la “secuencia elemental” de todo relato (1973, pág. 32); esta secuencia se imbrica en otras más complejas, y éstas a su vez en configuraciones mayores; si tenemos en cuenta que una simple frase o enunciado (y se supone que también un enunciado cinematográfico, un sintagma narrativo) puede atesorar las tríadas elementales, se comprenderá que el modelo haya sido juzgado impracticable. El modelo de Greimas consiste en una matriz de seis actantes que agrupa en oposiciones paradigmáticas. En principio, más manejable, pero en esta fase de nuestra investigación resultaría prematura su aplicación (lo retomaremos en el capítulo cuarto, una vez hayamos estudiado la trama figural).

¿Qué modelo, entonces? En realidad, aunque Propp decide suprimir a los personajes-ejecutantes en su enfoque formalista del cuento popular ruso, al final los reintroduce bajo la noción de “esferas de acción” y les otorga nombres específicos (siete *esferas*, siete nombres: agresor, donante, auxiliar, princesa, mandatario, héroe y falso-héroe), elevándolos así a la categoría de roles. En lo relativo al relato rohmeriano, nosotros hemos avanzado ya un plantel de etiquetas posibles (seductor, tentadora, confidente, etc.), acerca de las cuales resulta obvio señalar que no tienen un origen arbitrario, sino que vienen sugeridas por las funciones-pivote y las funciones subsidiarias incluidas en la tabla de funciones. Pero se da la circunstancia además de que la taxonomización de los personajes rohmerianos ya existe. Fue llevada a cabo por Marion Vidal en su estudio de los *Cuentos morales* (1977, pág. 15 y ss.). Ahora bien, Marion Vidal no apoyaba su clasificación en una

indagación preliminar de la sintaxis funcional de los “cuentos”. Aquí se ha procedido a esta indagación, en la que hemos tenido presente, por añadidura, algo que ignora el método proppiano y que resulta fundamental en el de Bremond: la posibilidad de bifurcaciones o alternativas después de cada función. Con esto queremos significar que consideramos justificado, desde un punto de vista metodológico, pasar sin más preámbulos, no a la determinación de los roles, fácilmente deducibles de la tabla de funciones, sino al comentario de éstos, uno a uno y ciclo a ciclo. Proceden las siguientes observaciones (respecto a la clasificación de Marion Vidal):

Primera: Marion Vidal utilizaba cuatro términos para designar a los personajes de los “cuentos”, el *seducteur*, la *élue*, la *séductrice* y el *cofident*. La nomenclatura nos parece acertada y aplicable además a las películas de los tres ciclos, siempre y cuando se contemplen algunas variantes de la “operación combinatoria”, principalmente, la sustitución del seductor por la seductora en el segundo ciclo y en las tres piezas del último.

Segunda: Fuera del cuadro de M. Vidal queda el mediador impersonal, a veces “auxiliar mágico” o “ayudante sobrenatural”. Lo mencionaremos en más de una ocasión en este apartado, pues es un actante más, pero ya se ha dicho que requiere un examen por separado, dado que representa, como trataremos de demostrar en el estudio de la trama figural, un importante polo de oposición respecto al héroe o la heroína, una “otredad” distinta de la encarnada por los personajes de carne y hueso (y fundamental, insistimos, en el relato rohmeriano, lo que hace más incomprensible que Vidal se desentienda de ella en su clasificación).

Tercera: En algunas piezas puede haber más de un triángulo amoroso y por tanto más de un *seducteur* o *séductrice*. Sin embargo, en el “clima deliberativo” en el que transcurre el relato rohmeriano, uno de los personajes suele llevar el peso de la elección; para nosotros, el seductor o la seductora será siempre el personaje sobre el que recae este peso, esta responsabilidad, patente sobre todo en los momentos de bifurcación.

Pasando a lo concreto: los nombres de los roles actanciales correspondientes al relato rohmeriano que utilizaremos de aquí en adelante serán el “seductor”, la “elegida”, la “tentadora” y el “mediador” (con los pertinentes cambios en los indicadores de género cuando el sujeto de la carencia sea una mujer). Recordemos que las variantes pueden consistir también en la existencia de más de una tentadora o en que la elegida quede fuera del campo narrativo y el relato se focalice plenamente sobre la relación entre el seductor y la tentadora o tentadoras (como ocurre en *La rodilla de Clara*). Sobre la marcha surgirán otras desviaciones o permutaciones, pero en este apartado nos proponemos básicamente una descripción, formalista y al mismo tiempo “interpretativa”, de los roles principales de las series; se trata del primer nivel de generalización; posteriormente analizaremos los “arquetipos” o “mitos” (segundo nivel de generalización) que sin duda alguna han inspirado a Rohmer y con los que los roles guardan, inevitablemente, cierto parentesco, cierto parecido de familia (lo que pone en entredicho la supuesta determinación de los personajes por la trama); finalmente y, ya bajo el epígrafe de “estrategia mimética”, haremos algunas precisiones acerca de si Rohmer ha conseguido transformar, pese al escollo de esos niveles de generalización (de su “hacer universalizante”), los actantes en sujetos perfectamente individualizados, en seres humanos, en personas.

Empezaremos por el “seductor” de los *Cuento morales*. La figura del seductor del primer ciclo rohmeriano ya la hemos caracterizado como el sujeto de una función de carencia solidaria de una de prohibición que, por lógica narrativa y humana, pasa a protagonizar un proceso de búsqueda y reparación de la carencia. Interesa llamar la atención, antes que nada, sobre una variante de gran relevancia dentro de los filmes de este primer ciclo: en los tres primeros el seductor no está casado ni comprometido y la búsqueda se orienta en principio hacia la mujer 1; en cambio, en los tres siguientes el seductor mantiene ya vínculos firmes con la “elegida” cuando el relato comienza (en *La coleccionista* y en *La rodilla de Clara*) o bien se halla unido a ella por los vínculos del matrimonio (en *El amor después del mediodía*). De acuerdo con estos datos, el héroe de los primeros “cuentos”, se embarca en dos programas de seducción, uno “legal” y el otro “ilegal” (desde el punto de vista de las normas institucionales y de las propias reglas de conducta de las que alardea el personaje-héroe al principio del relato); en los tres últimos, el programa de seducción “legal” queda fuera del campo narrativo, se ha producido en el pasado. La diferencia es importante, pero no afecta al conflicto de fondo, la oscilación entre el amor para toda la vida y el amor de un instante, o entre el amor conyugal y el amor adulterino. Ya sabemos que el héroe se decanta por la mujer 1, por la futura vida de pareja o por su salvación y mantenimiento (en el caso de Frédéric, casado con Hélène), en suma, por el matrimonio y no por los amores efímeros. ¿Es esto todo? ¿Nos encontramos ante un seductor de circunstancias, ante un don Juan de vía estrecha, que se redime a la primera de cambio?

La falta o necesidad a satisfacer por el héroe, se ha afirmado, tiene que ver con la mujer 2, tiene que ver con la nostalgia del “otro amor”, presidido por el erotismo candente o el magnetismo sexual. El relato deja bien claro que la vía para la felicidad a dos, para el amor estable y estándar del matrimonio, exige la elección de una mujer con unas determinadas características y atributos (lo que conlleva a su vez que careza de otros, que son precisamente los que adornan a la “tentadora”). En el momento en que aparece la mujer 2, el conflicto entre los intereses pragmáticos (disfrazados de ética) y los intereses hedonistas, está servido. Bajo el primer par de términos, amor legítimo/amor fornicario, late una segunda dicotomía, que es su correlativa (pero con otras connotaciones, con el polo positivo y el negativo intercambiados) y que podemos denominar amor-contrato/amor-pasión. Lo que se prohíbe el héroe de los “cuentos” no es tanto el amor fornicario, el polo negativo en la primera dicotomía, como un amor de bases más espontáneas, propiciado por el juego libre de factores, entre ellos la atracción erótica, la pasión carnal, el magnetismo de los cuerpos. Lo reprimido vuelve siempre, según la vieja máxima freudiana. En resumidas cuentas: si el protagonista inicia la conquista de la “elegida” (o la ha llevado ya a cabo), la necesidad de seducir a la “otra” existe desde el primer instante, no obedece a un impulso ocasional ni tiene un fácil antídoto. De todos modos conviene señalar que el donjuanismo rohmeriano se presenta bajo formas variopintas, como veremos más adelante; con otras palabras, su estatuto es bastante ambiguo; en parte se trata de un seductor reluctante (de ahí la importancia del mediador); su grado de voluntariedad en el proceso de conquista de la mujer 2 resulta difícil de determinar, y asimismo si su verdadera meta es la gratificación sexual, el goce físico, o simplemente el juego de la rivalidad y la seducción; igualmente

flota cierta ambigüedad acerca de si el héroe incumple su código de conducta o no, pese a su renuncia final a la “tentadora”.

Todo lo expuesto tiene su traducción más palpable en *Mi noche con Maud*, el *carrefour* de los “cuentos morales”. Mediante comentario en *off o voice over* (recordemos que Rohmer utiliza narrador personalizado en todas las piezas del primer ciclo, excepto en *La rodilla de Clara*), el ingeniero de la Michelin protagonista de la historia nos confiesa sus proyectos: contraer matrimonio con una muchacha, Françoise, que ha divisado en el interior de la catedral de Clermont-Ferrand y que *a priori* parece reunir las cualidades exigidas por su concepto de Esposa Ideal (rubia, católica, culta y honesta, principalmente). Sin tardanza, pone en marcha las “tareas” de la conquista, seguimiento, abordamiento, primeras frases, primera cita, etc. Será Vidal, un antiguo amigo con el que se cruza casualmente en la calle, quien le presente a Maud, y quien le incite a cortejarla. Empiezan las “pruebas”. Estas y las “tareas” se alternan durante el segmento central de la película, hasta la escena de la “transgresión” y el posterior regreso con la mujer 1. Finalizado el relato, las preguntas en torno al comportamiento del seductor guardan relación, además de con el choque cruzado de las antinomias citadas más arriba (amor legítimo/amor fornicario, amor-contrato/amor-pasión), con las alternativas que también hemos esbozado: ¿ha sido un agente voluntario o involuntario respecto al programa de seducción “ilegal”?, ¿ha salido airoso de las “pruebas” o ha sucumbido?, ¿ha sido fiel o no a sus principios?, ¿perseguía acostarse con la “tentadora” o sólo poseer sin poseer?

El narrador, Jean-Louis (sin nombre en la película, pero se le suele designar con el del actor que lo encarna, Jean-Louis Trintignant), vincula a Maud, junto con el vino de Chanturgue, con el apetito y los sentidos, mientras que ante Françoise despliega una estrategia en la que se dan cita el “propósito bello” y un “fin moral”, según sus propias palabras. Repudia a la “tentadora” y se casa con la “elegida”, pero en la escena que clausura el relato, al revelarle Françoise que en un tiempo fue la amante del marido de Maud (en ningún lugar más pertinente que en éste para traer a colación la sentencia de Johannes en el *Diario de un seductor*, también la mujer casada vive para “otros”, aunque el marido se haga la ilusión contraria), él decide confesarle a su vez que ha tenido una aventura con Maud. El caso es que sabemos que la aventura no se ha consumado (en términos sexuales, al menos). De atenernos al discurso del héroe, él ha sido un agente voluntario en el inicio y el éxito de la empresa; de volver la vista a las imágenes, la verdad ha sido muy otra (el mediador, Vidal, y también el azar, han jugado un papel decisivo y además la conquista ha carecido de su remate lógico, como se ha indicado). También las otras cuestiones se prestan a más de una lectura. No ha existido consumación del acto sexual y aparentemente Jean-Louis ha superado las “pruebas”, pero hemos visto que la noche que duerme en la mansión de Maud (y junto a ella), ha intentado abrazarla. ¿La indiferencia ante los encantos de Maud era sólo fingida? ¿Por qué le miente a Françoise en la última escena? El virtuosismo de Rohmer en la articulación de mostración y narración se ve correspondido por una rigurosa equidistancia respecto a los mensajes que se desprenden de los distintos discursos o de los distintos niveles del filme (volveremos sobre el asunto en fases posteriores de nuestra investigación, es decir, sobre la posibilidad de dar una respuesta unívoca a los interrogantes que plantea el relato rohmeriano).

El mismo tipo de carencia y el mismo doble programa de seducción se entrelazan en el primer “cuento moral”, *La Boulangère de Monceau*, cuyo protagonista opta entre Sylvie y Jacqueline, la primera rubia y la segunda morena. También valen las mismas preguntas, pues si el personaje-narrador del cuento “marca” desde el primer momento a Sylvie como el objeto de seducción legal, como la mujer con la que satisfacer los planes prefijados por el orden social vigente (y por normas morales interiorizadas que condenan a los héroes del primer ciclo a un raciocinio puntilloso, a una suerte de cálculo prudencial permanente), inicia con Jacqueline, la *boulangère*, una relación más ambigua que él tilda de pasatiempo, pero que deja adivinar impulsos más poderosos (desvelados siempre, conviene subrayarlo, por pequeños gestos). El personaje-protagonista de esta primera pieza de las series exhibe ya todos los “tics” mentales e incide en las pautas de comportamiento que van a ser los lugares comunes de los seductores rohmerianos más perversos y solapados. En cambio el segundo “cuento”, *La Carrière de Suzanne*, ofrece la variante de un seductor manifiestamente torpe y apocado. Bertrand, el héroe-buscador, es un joven e inseguro estudiante cuyas habilidades donjuanescas, que a la vez envidia y detesta en su amigo Guillaume, quien las posee en grado sumo y las ejercita con descaro, no sobrepasan la fase de lo mental o cerebral. Pero, al igual que en el caso de otros muchos protagonistas de las series, sus intentos (tímidos) de conquistar a la “elegida” discurren paralelos a un creciente interés erótico por la “tentadora”; sólo que nunca pasará no ya a los actos, sino a los gestos minúsculos, ni siquiera cuando la casualidad le ponga a tiro a Suzanne, una noche, cuando ella pernocte en su apartamento tras acudir juntos a una fiesta en la universidad (anticipación de la larga velada entre Jean-Louis y Maud, y con los mismos resultados). ¿Merece Bertrand el título de “seductor”? Salvando la relevancia extrema que en el relato adquieren Guillaume, el confidente y amigo y a la par el don Juan más brutal de los ciclos, y la propia Suzanne, que le roba totalmente el protagonismo a la “elegida”, Sophie, el personaje vertebrador del relato es Bertrand; él es el sujeto de las consabidas funciones proppianas, incluida la función terminal de “reparación de la carencia”, con la lucha soterrada entre los sentidos y los mecanismos racionales de control y censura.

Calificábamos como variante más prominente, dentro del primer ciclo, el hecho de que los seductores de los tres últimos “cuentos” aparezcan al principio del relato como personajes ligados de manera estable a la “elegida”. Esto comporta que las diligencias de la seducción legal se hallen eliminadas de la narración y que asistamos básicamente al acoso más o menos enmascarado de la tentadora o tentadoras por el seductor (en *La coleccionista* y en *La rodilla de Clara*; en *El amor después del mediodía* puede observarse el típico vaivén del héroe rohmeriano entre la “elegida”, Hélène, y la “tentadora”, Chloé). Pero en los tres cuentos resulta fácil inferir cuál es el tipo de amor al que renuncian sus protagonistas, Adrien, Jérôme y Frédéric, al decantarse por la “elegida” (novia, prometida y esposa respectivamente), o sea, cuál es la carencia o necesidad a la que atan sus vidas. No hay duda de que Haydée, Claire y Chloé poseen cuerpos que apelan directa y poderosamente a los sentidos. Con todo, el avance de los seductores hacia el objeto prohibido se realiza en filigrana. Cualesquiera sean sus intenciones últimas y, al igual que Johannes, pretenden conducirse como “artistas del amor”. De ahí que la contraposición kierkegaardiana entre “amor ético” y “amor estético” pueda resumir tan certeramente como las otras polaridades citadas más arriba el dilema de los “cuentos morales”. De ahí también que estemos tentados a afirmar que los seductores rohmerianos no descienden nunca ni a

los abismos del amor ni a los de la pasión, pues si la elección de la mujer 1 se produce bajo el arbitraje de la razón, del deber o de la responsabilidad, la conquista de la mujer 2 queda siempre a medio camino. ¿Don Juan o *charmeur* narcisista que se conforma con la posesión virtual de su víctima?, se pregunta Pascal Bonitzer (*op. cit.* pág. 116). Desde luego, la atracción que el seductor siente por la tentadora tiene mucho de autosugestión, de artificio mental, de *désirs de tête* o de fantasmagorías con arraigo ante todo cerebral, pero el relato rohmeriano se aposenta suficientemente sobre el suelo como para dejar abierta la opción de intereses más prosaicos. ¿Qué persiguen, en el fondo, los héroes de los “cuentos”, nos hemos preguntado? Acostarse, la simple *coucherie*, sería una de las respuestas posibles, lo que no le resta complejidad al relato, sino que se lo añade.

La “elegida” y la “tentadora” son figuras complementarias en los filmes de las series. Como los pares de funciones de Propp, se implican mutuamente, no pueden ir la una sin la otra. Sin ellas no habría historia. Pero su presencia en la pantalla, que no la importancia de sus roles, varía de película en película. En *La Boulangère de Monceau* y en *Mi noche con Maud* esta presencia se halla repartida equitativamente entre las dos mujeres. En *Mi noche con Maud* puede hablarse de una alternancia casi rigurosa en la persecución por el héroe de uno u otro objeto de deseo; vemos cómo reduce distancias respecto a Maud y cómo paralelamente se consolida su apuesta por Françoise. En *La boulangère...* el personaje-narrador concentra sus maniobras en la “elegida” durante el primer tramo del relato; luego Sylvie desaparece bruscamente de su horizonte (un “accidente”, la dislocación de un tobillo, la obliga a guardar reposo) y pone cerco a Jacqueline, cerco que sólo levanta cuando reaparece Sylvie. En *La coleccionista*, Mijanou, la “elegida”, interviene en uno de los breves “prólogos” al comienzo del relato, para después ser relegada al “fuera de campo narrativo”; al final se nos sugiere que Adrien se reunirá con ella en Londres, en detrimento de Haydée. En *La rodilla de Clara*, Lucinde, la prometida de Jérôme, permanece alejada del escenario de los hechos desde el arranque mismo de la historia; sabemos de ella por alusiones verbales y por una foto que Jérôme le enseña a su amiga Aurora y luego a Laura, una de las adolescentes-tentadoras; la escena final no deja dudas acerca del retorno de Jérôme con Lucinde. En *El amor después del mediodía* Frédéric y Hélène viven bajo el vínculo matrimonial, tienen una hija y además esperan un segundo retoño; tras la aparición de Chloé, la “tentadora”, vemos a Frédéric moverse entre el hogar, su bufete de abogado y las citas con Chloé, quien muy pronto acapara más atención, por parte de Frédéric, de la que él está en principio dispuesto a dedicarle; superado el último momento de riesgo, rechazada la “tentadora”, la escena que cierra el relato nos muestra la reconciliación de Frédéric con su esposa. En cuanto a *La Carrière de Suzanne*, ya sabemos que el protagonismo le corresponde casi en exclusiva a la “tentadora”; Sophie, la “elegida”, sólo interviene esporádicamente, y el final es ambiguo en lo referente a indicios sobre el futuro de las relaciones entre ella y Bertrand.

Pero más importante que la mayor o menor presencia en la narración de los dos personajes femeninos antagonistas, son las características que los distinguen y que determinan su rol actancial. La “elegida” suele ser una mujer culta, bella y elegante y, por lo general, rubia, de apariencia algo fría, al tiempo que confortablemente instalada, al menos hasta que descubrimos que también posee un lado oscuro, en las pautas de conducta marcadas por la moral ordinaria. Reúne, dicho de otro modo, las cualidades físicas y

morales, así como los atributos sociales, pertenencia de clase, profesión, etc., que incitan al héroe a iniciar el programa de seducción legal. Sophie, Sylvie, Françoise y Hélène son figuras intercambiables desde cualquier punto de vista. Mijanou declara, al comienzo de *La coleccionista*, con el idealismo que se le debe suponer a la “elegida”, que ella sólo encuentra bello a alguien cuando lo ama (frente a la opinión de su amiga Annick, quien afirma que sólo puede amar a alguien si lo encuentra bello). A Lucinde sólo la conocemos por una fotografía, como se ha especificado, pero Laura le comenta a Jérôme que no le parece “su tipo de mujer”: “Je vous voyais avec une femme moins froide”, le dice. “En el fondo tienes razón”, le replica Jérôme, “Lucinde no es mi tipo físico (...); para mí, el físico no cuenta; alcanzado un grado de aceptabilidad, todas las mujeres entran en el lote; sólo la moral decide”. Es interesante hacer notar que el discurso de Jérôme contiene ciertos ecos del que Platón pone en boca de Sócrates en *El banquete* (y de las palabras de Mijanou en *La coleccionista*): pretende persuadir a Laura del escaso papel que juega el físico en la elección amorosa, o, si se quiere, convencerla de la “sustituibilidad” de los amantes (dado un nivel de “aceptabilidad”). Pero es justamente el cuerpo de la “tentadora”, y a veces la parte fetichizada de él, nuca, rodilla, pie, lo que concita todo el interés del seductor rohmeriano. El razonamiento que verdaderamente guía la conducta de éste tiene, por tanto, poco de idealista: el físico cuenta algo en lo tocante a la “mujer para toda la vida”, mientras que resulta fundamental en lo relativo a la “mujer para el instante”.

Haydée, Maud y Chloé, las tentadoras con más poder de fascinación del primer ciclo, además de exhibir una incuestionable belleza exterior, son dueñas de cierta capacidad de iniciativa y de espontaneidad de gestos y se orientan por un código deliberativo exento de rigidices; se trata de mujeres libres, independientes, afiliadas a una moral permisiva, un trasunto individualizado, en definitiva, del feminismo belicoso que comenzaba a ganar terreno en la época en que Rohmer rueda los “cuentos morales” y que el cineasta retrata en estas “tentadoras activas”. Marion Vidal, en un artículo de 1986, clasificaba las tentadoras rohmerianas en “activas” y “pasivas” (*Positif*, núm. 300, febrero 1986). Al segundo grupo pertenecerían Jacqueline, Claire y Suzanne. Pero conviene resaltar que estas tentadoras, pese a padecer el acoso egoísta y en ocasiones vejatorio del seductor de turno, salen bastante airoso del conflicto, sobre todo Suzanne, quien se casa con “el bello Franck” y llega a suscitar en su antiguo e irresoluto cortejador, Bertrand, sentimientos de pesar por su pusilanimidad y sus dudas. En los “cuentos morales”, podemos adelantar, el autor inserta un discurso nada maniqueo sobre las tentadoras: pagan un precio por su libertad y anarquismo sexual en términos de soledad (Maud), o de errancia y desamparo (Chloé), pero no llegan a perder nunca ni su atractivo humano ni su dignidad, al menos esa dignidad elemental ligada a una conducta sin recámara. No así el héroe-seducor, de quien acabamos descubriendo su doblez, la fisura entre lo que finge ser y lo que es; o las elegidas, de quienes se nos revela su real o potencial dualidad como “elegida” y como “tentadora” (de otros hombres distintos del marido); Françoise ha tenido un amante, no responde al tipo de joven lozana y pudibunda que Jean-Louis imagina una mañana en la catedral de Clermont-Ferrand, y Hélène, de acuerdo con algunas pistas que el relato ofrece a la interpretación libre del espectador, quizá haya correspondido a la aventura extramatrimonial de Frédéric con una propia.

No menos relevante resulta, en algunos “cuentos”, el papel del “mediador”. Como ya se ha insinuado, este papel puede estar asumido en el relato por diferentes personajes: el amigo o amiga, el confidente, el consejero, el rival. De ceñirnos a la terminología proppiana, deberíamos otorgarle el nombre de “auxiliar” (y el de “influenciador” de remitirnos a la de Claude Bremond). Por otro lado, René Girard, popularizó a partir de su obra *Mensonge romantique et vérité romanesque*, la expresión “deseo triangular” (junto a la de “deseo metafísico”) y las etiquetas “mediador externo” e “interno” (1961, págs. 23 y 24). Aquí únicamente diremos que para Girard el “deseo triangular” define la relación entre el sujeto deseante, el objeto de deseo y un mediador, y que en virtud de la distancia espiritual (y no física o geográfica) entre el sujeto deseante y el mediador, este último puede ser catalogado como “externo” (Don Quijote respecto a Sancho) o “interno” (Amadís respecto de Don Quijote). En el universo rohmeriano, sólo Guillaume, por su devastador influjo emocional en Bertrand (en el que desata los típicos sentimientos de veneración y rencor hacia el modelo señalados por Girard) merece el título de mediador “interno”.

De los seis “cuentos” del primer ciclo, sólo en *El amor después del mediodía* prescinde Rohmer de un “influenciador” fácilmente reconocible, actualizado en un individuo concreto. Sin embargo, en esta película cabe identificar un mediador anónimo o colectivo; las mujeres que Frédéric divisa en la calle, la multitud, la ciudad misma (“Como el mar, la multitud me relaja y favorece mis ensoñaciones”), suplen perfectamente al sujeto de la tercería personalizada de los otros filmes (los libros de viajes que Frédéric lee en el metro y en casa, como las novelas románticas de Emma Bovary o las de caballería de don Alonso Quijano, también forman parte del conjunto de estímulos aleatorios de la mediación difusa pero eficazísima que planea sobre el mencionado Frédéric en este cuento). En *La Carrière de Suzanne*, *Mi noche con Maud* y *La coleccionista*, el mediador encarna simultáneamente los papeles de amigo, confidente y rival. Además, Guillaume, Daniel y Vidal despliegan su donjuanismo cínico, salpicado de tics misóginos, tanto en su conducta como en sus opiniones o exteriorizaciones verbales. De los tres, es Vidal el que desempeña de manera más organizada y consciente su rol celestinesco a la par que el de inductor del deseo de su amigo. Comienza, en el tercer encuentro con Jean-Louis, por elogiar la belleza y la inteligencia de Maud; posteriormente, en el transcurso de la velada que los reúne a los tres (en casa de Maud), reta a Jean-Louis a poner a prueba sus principios morales y su autodomínio con la anfitriona, a quien a la vez persuade para que, llegado el caso, atice el apagado fuego de su amigo; Maud le sigue la corriente a Vidal, entre divertida y expectante; finalmente, al término de la velada y, con el pretexto de la tormenta de nieve, aquél acabará proponiéndole a Jean-Louis que se quede a dormir en la confortable mansión.

Guillaume, por contra, se mueve en un registro menos refinado, en el de un don Juan fríamente explotador de sus víctimas, en el de un depredador tan arrogante como grosero, pero no hay duda de que al mismo tiempo se complace en tener a Bertrand de testigo de sus proezas e incluso en representar el papel de modelo para él. Los efectos de tal influencia en Bertrand ya han sido destacados: admira y odia a su amigo, si bien aspira secretamente a imitarlo (o al menos a ocupar su lugar en lo que se refiere a Suzanne). Las relaciones de Daniel y Adrien, en *La coleccionista*, no son menos tortuosas; en cierto modo, es Adrien quien solicita a Daniel que seduzca a Haydée, lo que equivale a pedirle a su amigo, de forma indirecta, una itensificación de su papel como inductor del deseo sexual. Algo

semejante sucede en *La rodilla de Clara*. Aurora, escritora y amiga de Jérôme, despierta el interés de este último por la adolescente Laura (“Ella se ha enamorado de ti”) y luego, por motivos profesionales, para asistir como testigo a una historia que quizá le depare el material de base para una novela, le sugiere que seduzca a la muchacha; Jérôme no sólo acepta, entre jovial y voluntarioso, la propuesta (“si esto te inspira...”, le dice), sino que estimula con gran habilidad la función mediadora de la escritora (“de modo que voy a ser tu cobaya...”), y más todavía cuando decide cambiar de diana y concentrar su atención en Claire, la otra adolescente de la historia. Aurora y Vidal pueden considerarse los auténticos estrategas o muñidores de las aventuras de sus amigos, Jean-Louis y Jérôme, pero la verdad es que éstos dejan hacer, pues encuentran en la tercera la coartada o la cobertura perfecta para una conducta de seducción problematizada en sus discursos teóricos y entorpecida por sus escrúpulos morales.

También en *La Boulangère de Monceau* encontramos la figura del “auxiliar” o “mediador”, Schmidt, quien, desde un lado del *boulevard* de Courcelles, alienta al protagonista a cruzarse en el camino de la rubia Sylvie. En el universo de los ciclos, el mediador es una pieza tan esencial como en el fenómeno del “deseo triangular” explicado por Girard. Pero el héroe rohmeriano no suele ignorar la mediación. Finge ignorarla o bien la estimula, pues sabe que su influjo puede conducirle adonde a él le resulta imposible llegar por sus propios medios. Avanzar en línea recta y sin disimulo, sin disfraces, sin máscaras, no es el modo de obrar más al alcance ni más del gusto de los seductores de los “cuentos”. El camino se abriría ante ellos, entre otras cosas, mermado de atractivos. Sin embargo, esta explicación funcional no debe ocultar que un comportamiento tan retorcido tiene que descansar, por fuerza, sobre motivos más complejos. Para Girard, el deseo triangular es ante todo un fenómeno de mimetización de una conducta respecto a un modelo. La fascinación por este modelo y, más al fondo, el deseo perseverante de ser otro, surgen en su obra como las causas del deseo triangular. Pensamos, desde luego, que el dictamen de Girard puede aplicarse a los héroes de los “cuentos morales”. A Pascal Bonitzer le sirve este dictamen, por otro lado, para hallar la clave del comportamiento de todos los personajes rohmerianos. “Cineasta de lo real y cineasta de la fantasía romántica”, llama a Rohmer (*op. cit.* pág. 33). Así, Don Quijote se alza como un arquetipo indispensable, junto al de Don Juan, para cualquier intento serio de arrojar luz sobre tal comportamiento. Estamos de acuerdo con Bonitzer, pero nos parece que si en la mayoría de los personajes de los ciclos el “deseo metafísico” se superpone al “deseo triangular” (y así lo creemos, es decir, pensamos que Pierre Wesselrin no es una figura aislada en la obra de Rohmer), entonces no bastan los dos mitos citados. Aquí postularemos un tercero (el de Fausto, “deseo metafísico” en estado puro), al objeto de aclarar los mecanismos más profundos que espolean la conducta de los héroes y heroínas rohmerianos.

¿Se produce un traslado íntegro de roles del primer ciclo al segundo? La diferencia fundamental entre las dos series ya la hemos cifrado en el hecho de que la mujer sustituya al hombre en su papel de héroe-buscador y sujeto del programa de seducción. Una suplantación anunciada. Esto es, si cuando Rohmer filma las primeras piezas del ciclo de los “cuentos morales”, a principios de los sesenta, comienza a vislumbrarse un vuelco en la relación entre los sexos (incipiente revolución de las costumbres, de los roles sociales y de distribución de cuotas de poder que los “cuentos” reflejan, según se ha subrayado más

atrás), a finales de los setenta, cuando el cineasta medita la posibilidad de un segundo ciclo de películas (durante el rodaje de *Perceval le Gallois*, en 1978), el vuelco ya ha tenido lugar en la sociedad real. Pero el director galo parece llegar a la conclusión de que para describir ese vuelco no necesita cambiar el esquema maestro, la trama-tipo, de las películas del primer ciclo. Tampoco los “roles actanciales”. La batalla de los sexos la han ganado ellas, desde luego; a la conquista de la independencia económica, le ha seguido la libertad para administrar su vida afectiva y erótica; pero con la libertad han heredado también la responsabilidad y las complicaciones de la deliberación y, más generalmente, el vértigo de la tentación, de la experimentación, de la oscilación entre dos o más objetos de deseo; de lo que puede inferirse que lo que ha cambiado son los personajes que ostentan los roles, no los roles mismos ni la estructura formal que los sostiene.

Se comprende así que nuestro autor no se moleste en prescindir del núcleo generador de la trama y los actantes de los “cuentos morales”, el esquema triangular: la situación de carencia persiste, con su sujeto correspondiente, sólo que ahora ese sujeto es una representante del sexo femenino, quien si no se ve ya atrapada en la encerrona de tener que elegir entre el amor conyugal y el amor adúltero, de pronto se descubre ante la disyuntiva entre los amores efímeros y convencionales, marcados por la liviandad, desprovistos de la antigua trascendencia del amor para toda la vida, y sus eternas aspiraciones al amor romántico, bien sea en la forma de amor-flechazo, de amor-pasión, de amor-verdadero o de amor-único. Las protagonistas de las “comedias” hacen una elección, pero basándose en una impostura, en un error de juicio, en planteamientos quiméricos (esas formas imaginarias del amor citadas más arriba y que ya Tolstoi hostigara con dureza en su *Sonata a Kreutzer*), lo que las conduce, en la mayoría de los casos, al fracaso más rotundo.

Hemos destacado este fracaso radical como otra de las diferencias con respecto al primer ciclo. En los “cuentos morales”, el héroe sigue también una trayectoria oscilante, contradictoria, fruto sin duda alguna de otra necesidad a medias o nulamente resuelta (en realidad, la misma que agujonea a las heroínas: la falta de intensidad en el sentimiento amoroso), pero la función final de regreso con la mujer 1 sugiere -confusamente, se ha especificado- el triunfo del amor ético y cierta estabilidad futura para la pareja. En cambio, cuatro de los filmes del segundo ciclo son poco ambiguos en lo referente a la quiebra de los proyectos sentimentales del personaje protagonista. Anne, Sabine, Marion y Louise, no consiguen culminar sus amores improbables y transgresores (pues el amor romántico representa siempre una apuesta por el exceso, por lo infinito y contra lo finito, por lo extraordinario y contra lo vulgar y corriente), y de nuevo el horizonte de las relaciones convencionales, de anónimas monogamias sucesivas, se abre ante ellas. El amor conyugal en el que se refugian los héroes de los “cuentos” es un amor habitable, aunque frío; el amor-pasión que persiguen las protagonistas de las “comedias” es un amor cálido y envolvente, pero transitorio o imposible de sustanciar. La dicotomía permanece, el vaivén y el juego continúan y, con ellos, los “roles actanciales”.

De este modo, Anne, el vértice principal de uno de los triángulos en *La mujer del aviador*, se ve abandonada por Christian, piloto de aviación que espera un hijo de su mujer legal, y con quien Anne no ha llegado a mantener una verdadera relación de pareja, de convivencia diaria bajo el mismo techo. Tampoco desea esta convivencia con ningún otro

hombre, y menos con François, joven inexperto y algo protocolario. Anne desempeña el rol equivalente al del héroe-seducor de la primera serie (“¿Crees que soy una devoradora de hombres?”, le pregunta sintomáticamente a François, su novio “oficial”). François representa la opción del amor-contrato, del “amor pegamento”, con palabras de Anne, que en los “cuentos” estaba simbolizado por la “elegida”. Christian, por consiguiente, encarna el papel que en el primer ciclo recaía sobre las “tentadoras”, o sea, el amor físico, sin ataduras, carnal, inagotable, gracias en parte a la distancia geográfica que separa a los amantes (Christian vive en otra ciudad), distancia que instaura de manera natural un intervalo entre cita y cita, permitiendo así la renovación de la energía libidinal. El polo de la utopía. Un amor de diseño, que puede rozar el absurdo. “Estar casados no implica vivir juntos”, le dice Anne a François. Y también: “Te soporto porque sólo te veo de día” (François tiene horario nocturno en una oficina de correos).

El incauto François, como ya se ha indicado, es al mismo tiempo el vértice de otro triángulo, calcado del de los “cuentos morales”: Anne, la “elegida”, ocupa el segundo vértice, mientras que en el tercero se sitúa Lucie, quien comienza por reunir en su persona los roles de “auxiliar” y “confidente” (durante la jornada “detectivesca”) y acaba sumando también los de “tentadora” y “rival” (de Anne). Pero cuando al término de la jornada y, tras una larga conversación con Anne, en la que es objeto de todo tipo de pullas e invectivas (“odio lo pegajoso...”), acude al domicilio de Lucie a comunicarle la identidad del acompañante de Christian (y a proponerle una cita a la joven liceísta), la sorprende abrazada a otro chico, un colega de la oficina de correos, para mayor fiasco. Hemos entrado en los locos años ochenta, quizá una reedición de los años veinte, mundo de la inmediatez del deseo, “donde cada ser es para el otro víctima o vampiro”, como escribía el propio Rohmer a propósito del *Fausto* de Murnau (1977, pág. 86).

La mujer del aviador es un filme de transición y de enlace entre la primera y la segunda serie. François y Anne ocupan los vértices principales de sendas situaciones triangulares, si bien se enfrentan a alternativas cuyos términos han sufrido una pequeña variación, aunque de matiz semántico más que formal. La dicotomía a la que se enfrenta François, amor-contrato/amor-pasión, es la de los “cuentos” del primer ciclo. Anne inaugura la situación deliberativa típica de las “comedias”, en las que los personajes protagonistas se debaten entre el amor prosaico y por ello factible y un amor que ya no es el amor adúltero de la primera serie (no puede serlo en una sociedad que ha desacralizado el matrimonio), sino una suerte de amor a la carta, marcado por las preferencias personales, la ilusión subjetiva o la íntima necesidad de salirse de lo común, pero un amor, en todo caso, alimentado por la llama del deseo.

Así tenemos que Sabine, en *La buena boda*, por despecho hacia su amante, un pintor casado y con hijos, se obceca repentina y algo puerilmente en contraer matrimonio (decisión “snob”, a contracorriente de las modas y costumbres de los años ochenta, tal y como le recuerda su propia madre, quien califica todo lo que rodea a la institución matrimonial como un “discurso de hace cien años”). Pero el “elegido” es además un abogado parisino que la supera en edad y en estatus social. Claude, un antiguo “*partenaire* sexual” de Sabine, representa no obstante la opción amor-contrato de los “cuentos morales” (se ha casado y lleva una vida regularizada). Clarisse, su amiga, ejerce de “mediadora”; ella

es quien le presenta a Edmond, un primo suyo abogado, y quien despierta y atiza las esperanzas de Sabine respecto a este último (“Creo que te ama”, le dice a Sabine, mintiéndole). Conviene resaltar que Sabine, en su acoso a Edmond, mezcla los intereses pragmáticos (deseo de ascenso social) con otros de raíz claramente romántica (deseo de ser idolatrada por un hombre, pues “hace cien años las mujeres eran idolatradas”). Siempre hay un componente fuertemente contradictorio en los proyectos de las heroínas de las “comedias”, algo de la *mauvaise foi* sartreana, me atrevería a decir. Persiguen una coordinación de lo práctico y lo pasional sin aspirar a una verdadera síntesis de los términos puestos en juego. Sabine busca a través de Edmond el matrimonio en lo que tiene de solución drástica a sus problemas y la modalidad del amor que triunfa en las novelas de Jane Austen o las hermanas Brönte. Rechazada finalmente por el abogado, parece estar preparada para una nueva aventura, pero ya más convencional, más acorde con su edad y su posición social (a juzgar por las miradas que le dirige, en el tren, en el trayecto de retorno a Le Mans tras conocer la actitud de Edmond, al muchacho que viaja frente a ella).

En *Pauline en la playa*, el tipo de amor añorado por Marion es el amor-pasión, un amor que la “abrase”. Acaba de divorciarse, es decir, de dejar atrás el amor-pegamento, el amor regulado de la vida en pareja, así que desestima la oferta de Pierre, quien representa en el filme, como François y las “elegidas” del primer ciclo, una relación perfectamente anodina y previsible. En cambio pone los ojos en Henri, hombre maduro, a quien logra seducir una noche y con quien pasajera y experimentalmente experimenta el amor transportador que estaba buscando. Pero Henri es un mujeriego vocacional. A espaldas de Marion se acuesta con Louisette, una vendedora ambulante de la playa, e intenta también seducir a Pauline. Marion y Pauline desempeñan la una para la otra el papel de “amiga-confidente”, y Marion, respecto a Pauline, el de mediadora del deseo, al igual que Henri respecto al joven aprendiz de seductor, Sylvain.

En la siguiente “comedia”, *Las noches de luna llena*, lo que pretende Louise (personaje que quizá con más claridad que Sabine ilustra el tema de la “mala fe” sartreana) es compatibilizar modos de vida opuestos. Se propone, previo pacto verbal con su compañero estable, Rémi, con quien comparte casa en un suburbio de París, dormir en su apartamento del centro de la capital los días laborales y dedicarle a Rémi los fines de semana (“estar casados no implica vivir juntos”, sentenciaba ya Anne). Quiere, con otras palabras, dar satisfacción a su necesidad periódica de soledad e independencia sin renunciar a ciertas dosis de vida hogareña, disfrutar de la oferta social y nocturna de la ciudad y disponer al mismo tiempo del cariño y la protección de Rémi. Es cierto que el pacto incluye la promesa de separarse de mutuo acuerdo en el caso de que uno de los dos se enamore de otra persona, pero todo apunta a que Louise se sentiría más cómoda con la manera de tomarse las cosas Lulú, un personaje de la pieza teatral de Sartre, *Intimite*, quien, incapaz de elegir, intenta conservar tanto al marido como al amante. Mientras que Louise, efectivamente, alterna el trabajo con las salidas nocturnas y otea el horizonte en busca de un segundo hombre que todavía no tiene, pero que desea, Octave, su amigo y confidente, la corteja y la alienta maquiavélicamente en sus planes. Louise entabla relaciones con Sebastien, relaciones que no arrojan el resultado esperado, sino más bien melancolía y desencanto, lo que la hace añorar a Rémi y su antigua situación. Los complicados proyectos sentimentales de las heroínas de las “comedias” acaban siempre en chasco, como ya

sabemos, así que a Louise sólo le queda por conocer que Rémi se ha enamorado de otra mujer y que ha decidido irse a vivir con ella.

La forma de amor que de golpe arrebató la imaginación de la melancólica Blanche, en *El amigo de mi amiga*, es el amor-flechazo. Puesto que busca “lo extraordinario y no lo sólido”, como le dice su amiga Léa, mentalmente se halla motivada para un amor que desborde los límites del idilio trivial o corriente. En un principio llega a sentirse correspondida por el bello y atlético Alexandre, pero a la postre éste elegirá a Léa, mientras que Blanche aceptará una relación más a ras de tierra con Fabien, antiguo *fiancé* de Léa. Se trata de un *qui pro quo* precedido de un juego de espejos en el que la mediación del deseo se desplaza especularmente de unos personajes a otros.

El rayo verde, cronológicamente anterior a *El amigo de mi amiga*, puede considerarse una “comedia” anómala dentro de la segunda serie. Delphine anhela una clase de amor no menos especial o alejado de lo común que el perseguido por las otras protagonistas, el amor único, incontestable y vitalicio, resultado de una elección guiada por la intuición y sellada por una señal de los astros. Pero a diferencia del resto de las heroínas no le importa esperar, tiene una inquebrantable fe en su empresa y su conducta es coherente con su discurso moral (rechaza sucesivamente a dos “tentadores”, en Cherburgo y en París, y tampoco la “mediación” de la sueca que conoce en la playa de Biarritz surte efecto). Delphine, por consiguiente, alcanzará su meta, logrará su objetivo, el rayo verde rubricará que el desconocido con quien viaja a San Juan de la Luz es la opción acertada (pero ya hemos advertido que en nuestra opinión el relato arroja sombras acerca de la inextinguibilidad de ese amor).

En lo tocante a la tercera serie, demostrábamos más atrás que Rohmer repite el esquema argumental y la cadena de funciones de los otros ciclos, lo que debe ahorrarnos disquisiciones sobre la recurrencia por igual de actantes o de los roles ya conocidos. En *Cuento de primavera*, la primera pieza de los “cuentos de las cuatro estaciones”, tenemos una heroína-buscadora, Jeanne, que insatisfecha de su vida en pareja con Mathieu, se deja conducir por Natacha, la “mediadora”, hacia el horizonte posible de una aventura extraconyugal con el padre de ésta; a falta de valor (moral) para consumar la aventura, regresa al piso que comparte con Mathieu. La protagonista es una mujer, como en las “comedias”, pero el tipo de escollo que paraliza a Jeanne, como a Frédéric o a Jean-Louis, tiene que ver principalmente con una aguda sensibilidad a la noción de infidelidad, a la idea de traicionar a otra persona o de faltar a los propios principios. La segunda pieza del bloque, *Cuento de invierno*, narra las peripecias de una heroína menos vacilante, en línea con la Delphine de *El rayo verde*; como Delphine, Félicie no pierde nunca la fe, en su caso, en un reencuentro con Charles; Maxence y Loïc son los rivales, aunque más bien transitorios; Félicie hace vida de pareja con Maxence y rechaza sistemáticamente a Loïc, pero su complicidad con el primero tampoco llega a ser total; por otro lado y, dado que la fe de Félicie en la recuperación de Charles desafía lo humanamente racional, en la película no hay “auxiliares” de carne y hueso, sino de tipo mágico: Félicie tiene la primera intuición de que Charles reaparecerá en la iglesia de Nevers, y la segunda y definitiva, durante una representación del *Cuento de invierno* de Shakespeare (el renacer de Hermione a la vida prefigura el reencuentro de Félicie con Charles).

Un personaje verdaderamente preso de la indeterminación más absoluta nos lo muestra Rohmer en *Cuento de verano*. Gaspard fluctúa entre tres mujeres, Léna, la “elegida”, Margot, la “amiga-confidente” y “mediadora”, y Solène, la “tentadora”; el final mezcla ingredientes de los ciclos anteriores: acaban las vacaciones y Gaspard, entre titubeos y dudas, no sólo se ha distanciado de Léna (al igual que sucede en las “comedias”, no hay recuperación del primer objeto de deseo), sino que una simple excusa, propiciada por el azar (rasgo típico de los “cuentos”), le sirve para escurrirse del lazo de Solène y alejarse de Margot (a quien también le ha prometido, como a Solène, una excursión a Ouessant). *Cuento de otoño*, por último, es una de las películas en la que el rol de la “mediadora” o “mediadoras” alcanza mayor importancia: Rosine, por una parte, e Isabelle por otra, tratarán de proporcionarle a Magali, viuda, un compañero; Magali se verá en la tesitura de tener que elegir entre dos aspirantes, Gérald, un ingeniero que Isabelle recluta mediante un anuncio por palabras en la prensa local, y un profesor de filosofía, amigo y ex-amante de Rosine; esto en cuanto a la “situación triangular”, pues en lo relativo al “deseo triangular” se formará finalmente entre Magali, Gérald e Isabelle, quien inicia escarceos con Gérald (Magali los descubrirá besándose) y redobra así, quizá de manera involuntaria, el deseo e interés de su amiga por su candidato, hacia el cual ya se habían inclinado las simpatías de Magali.

Motivos, funciones, actantes. Son conceptos de la narratología moderna que pueden aplicarse al corpus textual de las series con garantías de éxito, lo cual revela que el cineasta ha recurrido a un número muy limitado de elementos para construir las tramas de sus películas. Pero lo remarcable del caso estriba en que, con variaciones mínimas en la combinación de estos elementos, Rohmer ha sido capaz de mostrar al público la conducta sentimental de sus contemporáneos en una época histórica en la que los cambios, en términos globales, han sido sustanciosos y se han producido a gran velocidad. El seductor, la tentadora, la elegida, el mediador. Se trata de categorías actanciales susceptibles de ser aplicadas con igual pertinencia a los personajes de *La Boulangerie de Monceau* y a los de *Cuento de verano*, filmes separados por un lapso de tiempo de unos treinta años. ¿Ha simplificado Rohmer su visión de la sociedad francesa en lo relativo a una posible evolución de las estrategias amorosas y del modelo de relación entre los sexos? ¿O esta evolución ha sido un espejismo?

El mundo de los ciclos deja pocas opciones en la respuesta a esta pregunta, respuesta que, por otra parte, anticipábamos al comenzar el análisis de la trama-tipo y que de nuevo ratificamos: cambian los ejecutantes, no las “funciones”; cambia la identidad sexual de los personajes sobre los que recae la conducta de seducción y el peso de la elección ética, pero no los roles actanciales o el trasfondo arquetípico que determina todo el proceso. Este trasfondo salta más a la vista si pasamos a un segundo nivel de generalización y centramos la mirada en los mitos que de manera explícita han inspirado a Rohmer los principales rasgos característicos de sus héroes y heroínas. Ya al revisar los cortometrajes mencionábamos las figuras de Don Juan y de Don Quijote y, en el examen más detenido de *La Signe du Lion*, salían a la palestra Fausto y el héroe miltoniano. Nos planteamos verificar la influencia de estos personajes-emblema del imaginario occidental en la ficción rohmeriana.

De las figuras aludidas, la de Don Juan es sin duda alguna la más importante. En su gigantismo cultural, quizá condense o subsuma las otras figuras: la del demoniaco Fausto medieval, la del Angel Rebelde, la del caballero enajenado y no obstante en lúcida pugna con la indigente realidad que le rodea. Pensamos que las películas de las series pueden estudiarse como tramas supramiméticas organizadas temáticamente en torno al mito del tenorio, de sus variantes y matices. La variante fundamental sería la del donjuanismo femenino; en cuanto a los matices, cubren un arco que va desde el donjuanismo vergonzoso de Bertrand o Gaspard, al donjuanismo de tintes libertinos de Adrien, Jérôme o Louise, pasando por el donjuanismo rosado o fotonovelesco de François, Marion, o Blanche, o por el más solapado de Jean-Louis, de Frédéric o de Jeanne. Formas diversas de donjuanismo, pero con raíces, quizá, en un subsuelo común: el de la insatisfacción permanente, el del deseo de colmar no una determinada falta o carencia, sino un vacío difuso, con su origen en la imposibilidad de que nuestras vidas adquieran la vibrante plenitud instigada por la fantasía.

El segundo nivel de generalización al que nos estamos refiriendo aportaría entonces un nuevo ángulo desde el que contemplar la situación de carencia que aflige a los y las protagonistas de los filmes de los ciclos. Un nuevo ángulo o una visión complementaria de la instrumentada desde los criterios de funcionalidad y de los roles actanciales, pues para algunos etnólogos el mito y el relato literario son en buena medida asimilables. Lévi-Stauss, en concreto, señala como diferencias oposiciones categoriales más débiles en el cuento que en el mito, así como una trasposición más arbitraria de temas en el primer caso, o sea, menos sujeta a la presión lógica, religiosa o social (1990, pág. 125). Las figuras míticas, en todo caso, atesoran una riqueza semántica que las categorías actanciales que las han sustituido en los relatos modernos nunca podrán igualar. Ahora bien, Rohmer ha escenificado el donjuanismo no una vez, sino en dieciséis ocasiones, en las dieciséis piezas que componen las series, y cabe suponer que no ha sido indiferente a ese espesor semántico, en definitiva, a las capas y tratamientos históricos que el mito de Don Juan ha recibido a lo largo de varios siglos.

Frédéric, por ejemplo, representa quizá el modelo más común y trillado de comportamiento donjuanesco. Posee una pequeña dosis de todos los modelos históricos. Su insatisfacción y malestar personal nacen de la monotonía conyugal tanto como de un orden social todavía muy rígido (estamos a principios de los setenta). “En una sociedad polígama yo sería polígamo”, declara. Como vive en una sociedad monógama, y además reglada y burocratizada, combate su neurosis con el tipo de consumismo más asequible que se conoce: el consumismo erótico a través de la fantasía. En sus ratos de ocio, en sus trayectos en el metro entre su casa y la oficina, su válvula de escape principal, junto a la lectura de libros de viajes, es la de imaginar posibles aventuras con las mujeres que divisa entre la multitud y que le atraen. Cuando la “tentadora” se materializa en la figura de carne y hueso de Chloé, la actitud de Frédéric, pese a sus celos, no se aleja mucho del donjuanismo ortodoxo: disfraza sus intenciones bajo la fanfarria de un discurso verbal tan arrogante como falso, tácticas dilatorias y conatos de humillación de la víctima. Sin embargo, llegado el instante de culminar la conquista, del acto sexual, su comportamiento se desvía de los

cánones: el sentimiento de culpa arroja a Frédéric fuera de los aposentos de Chloé justamente cuando los preliminares de la posesión física no habían sino comenzado.

Un Don Juan más abiertamente cínico, sádico y machista es Guillaume, para quien no hay placer si la conquista no lleva aparejada la vejación constante e incluso la explotación económica de la seducida, una ingenua y algo indefensa Suzanne. Al tipo de Don Juan altivo e infatuado, para quien su pasión por las panaderas y las modistillas sólo merece el nombre de distracción o pasatiempo sin importancia (el seductor no debe ser nunca el seducido o, al menos, no debe reconocer nunca ante sí mismo que tal inversión de papeles haya tenido lugar), pertenece el personaje-narrador de *La Boulangère de Monceau*. Auténticos libertinos son Adrien y Jérôme, los cuales planifican sus conquistas con la misma frialdad cerebral y determinación sin escrúpulos que los héroes de Choderlos de Laclos. De los dos, es Jérôme quien más se aproxima a la filosofía del libertino epicureísta y librepensador. Defiende el juego de la seducción como un lance enriquecedor e incluso llega a invocar, en su parlamento final, en conversación con Aurora, el deber pedagógico para con la víctima como una motivación de su conducta respecto a Claire (“ella necesitaba una lección”, “era necesario que yo le abriera los ojos”). Pero lo que en rigor caracteriza al libertino auténtico quizá no sea tanto el afán educador como el autodomínio frente al amor-pasión y un interés casi maligno en dominar, en someter al “otro”, tanto física como intelectual y moralmente. El amor-pasión esclaviza. Don Juan ha de mantenerse tan libre ante las leyes de Dios como ante las del amor y las de los hombres. Dueño absoluto de su destino, no debe ser seducido, y menos todavía “coleccionado” por la “tentadora”. Desde este punto de vista, quizá sea Adrien y no Jérôme quien mejor encaja en el perfil del libertino que padece un secreto temor a dejarse arrastrar por el torbellino de los sentidos. A Jean-Louis, en cambio, habría que situarlo en el extremo opuesto del repertorio de actitudes donjuanescas: en su seco puritanismo, condena el libertinaje como conducta, se protege de él, si bien no puede renunciar a un tipo de seducción blanda, mediada (por su amigo Vidal), vacilante, de ida y vuelta; ya hemos especificado que la patética figura que compone este personaje alcanza sus contornos más claros en la escena final, cuando, al confesarle Françoise la identidad de su antiguo amante, el marido de Maud, herido en su amor propio, desconcertado, se hace pasar por un seductor implacable y le insinúa que precisamente Maud se halla entre sus conquistas. “Esa fue mi última escapada”, le comunica, en referencia a la noche que pasó con ella (y en la que no “ocurrió nada”, detalle éste último que le oculta a Françoise, como también hemos subrayado más atrás).

El donjuanismo prosigue en las “comedias” y en los “cuentos” del tercer ciclo. Henri es un mujeriego empedernido y sin ataduras morales, mientras que Gaspard cae en el grupo cuyo modelo sería un Don Juan vergonzoso y juvenil, incapaz de actuar o con franqueza o, por lo contrario, con astucia, y condenado por ello al fracaso, como Bertrand. Pero en las “comedias” impera el donjuanismo femenino, que las heroínas heredan de las “tentadoras” de los “cuentos morales” y, en parte, de los seductores masculinos, a quienes sustituyen y cuyas pautas de comportamiento mimetizan casi inconscientemente, como por una fatalidad, según se ha comentado ya. Anne, por ejemplo, exhibe el marchamo del tenorio pequeñoburgués, cuyo exponente en el primer ciclo era Frédéric; su necesidad de amantes guarda un cierto paralelismo con el síndrome del consumista: pese a su predilección por Christian, el dato capital es la rápida permutación de Christian por François y que en la

recámara tiene a Marcillat (tal y como deja entrever la breve conversación con éste al encontrarlo casualmente en la parada del autobús). Sabine sigue también el mandamiento consumista: ella misma confiesa que no se le resiste ningún hombre; así, su proyecto pueril de matrimonio con Edmond obedece paralela y simultáneamente a un gusto por la seducción y el coleccionismo. Marion y Blanche se embarcan en empresas amorosas de tinte más idealista. Nos hallamos ante un donjuanismo sublimado por la idea romántica del amor-pasión o del amor-flechazo, pero al que le exigen, sobre todo Marion, dividendos carnales inmediatos una vez se ha producido el primer chispazo. En cambio, en Louise confluyen el dandismo cínico de Adrien y el epicureísmo de Jérôme: su deseo de pernoctar en París viene impulsado principalmente por un horizonte de goces sensuales, de explotación dionisiaca del placer, deseo que se volatilizará tras el primer desahogo.

Delphine, Félicie y Jeanne, son las únicas que escapan al donjuanismo vulgar. Delphine, sobre todo, su envite, entronca con el tema de la apuesta pascaliana (incluso más que el desafío de Félicie a la lógica común, si bien es en *Cuento de invierno* donde vuelve a citarse expresamente a Pascal, tras haber sido materia de discusión por Jean-Louis y Vidal en *Mi noche con Maud*). Las dos protagonistas representan una suerte de “antidonjuanismo”. En la renuncia temporal, en la espera, en la apuesta por una felicidad que puede ser absoluta, aunque las posibilidades de alcanzarla estén en relación de uno a mil, descansa una actitud que alberga similitudes con la de los místicos medievales y los iluminados dostoievskianos. De las dos, la “espera” de Delphine es la que se halla más envuelta o confundida con oscuros deseos de “trascendencia”, tal y como lo manifiesta su descabellada aspiración a cruzarse con el hombre que, sin margen de error (extremo que garantizará una señal cósmica o celestial), sea el único, el destinado, el definitivo e incontestable. Por su parte, Jeanne, al igual que Jean-Louis, se halla demasiado mediatizada por el autoanálisis constante y los escrúpulos de conciencia como para dejarse llevar por los sentidos y entregarse a Igor; en el colmo de su “racionalismo”, fiará el éxito de la velada a un acertijo que le propone a su *partenaire* masculino, gesto que puede interpretarse no obstante como una renuncia indirecta a la soberanía sobre su persona y sobre sus actos (una renuncia a “elegir”, en definitiva).

La diferencia fundamental de los seductores rohmerianos con el Don Juan de la tradición, con el Don Juan canónico, mancillador de mujeres, radica en que los donjuanes de Rohmer (sobre todo los de los “cuentos”) tienden a una denegación de la sexualidad. Kierkegaard distingue entre un Don Juan cuya meta es el goce físico inmediato y que seduce gracias al ímpetu de su sensualidad, y un Don Juan más reflexivo o intelectual, introducido por Molière y reinventado por Lord Byron, el cual extrae su placer más del juego de la seducción que de la satisfacción de una libido desbocada (1970, III, pág. 94 y ss.). Para el autor de *La alternativa* el primer tipo de Don Juan tiene raíces medievales y obtiene su forma artística más plena en la partitura mozartiana, pues la sensualidad actúa en él como una potencia de la naturaleza y la música es el medio que mejor puede expresar esa potencia; en el segundo tipo, “la fuerza de su dispositivo seductor es la palabra, o sea, la mentira”, escribe textualmente (*ibíd.*, pág. 96); se trata por tanto de un Don Juan que medra en el campo de la literatura, que opera más solapadamente, que utiliza la dialéctica verbal como instrumento de persuasión y en parte como elemento de camuflaje de sus verdaderos objetivos; en su estrategia no falta la reflexión abstracta y ello implica que se cruce en su

camino la inquietud y la duda y que la resistencia y el obstáculo redoblen su placer. A este segundo grupo pertenece el seductor de los “cuentos”, esto es, más al orden de lo “intensivo” que de lo “extensivo” o “cuantitativo”; la calculada indiferencia hacia la “tentadora” y el diferimiento del acto sexual forman parte de su táctica, pues, como ya se ha dicho, les interesa la seducción, no la posesión. Pero también hemos comprobado que, si este puede ser el prototipo de los “cuentos” (el Don Juan “literario”, “reflexivo”), cabe alguna variante (Guillaume ostenta todos los rasgos del Don Juan “cuantitativo”).

Por otro lado, no debemos olvidar que los seductores rohmerianos, al regresar con la mujer 1, se inclinan (siquiera sea transitoriamente) por el “amor ético”. La aventura con la “tentadora” habría sido para ellos un medio para llegar a un fin, el matrimonio. Mediadora primero del deseo, la mujer 2 acaba desempeñando el papel de instrumento involuntario de la paz y la felicidad doméstica del seductor. Esta es una lectura posible de los “cuentos”. En este contexto, por añadidura, la supresión del acto sexual cabe explicarlo por el hecho de cumplir la “tentadora” una segunda función, la de actuar como catalizador de la energía libidinal, que el favorecido reconduce hacia la mujer 1.

Obsérvese que de esta lectura se desprende también que el relato rohmeriano parece estimar el adulterio o los escarceos del héroe con la “tentadora” (adulterio del corazón) como un componente ineludible del matrimonio burgués. El adulterio es necesario, exista o no consumación *de facto*. Una aventura presidida por la demora o la supresión del clímax, pero que de todos modos acerca al héroe de los “cuentos” al Fausto goethiano, cuya divisa consiste en extraviarse como medio de salvación, en enriquecerse por medio de la experiencia, en actuar como paso previo al comprender. Con otras palabras, el relato rohmeriano parece contemplar la aventura, el flirt, como vicisitud indispensable para la madurez del personaje central, del seductor. El tríptico “aire, naturaleza y experiencia”, resumiría así la filosofía moral de Goethe (Santayana, 1995, pág. 112) tanto como la del propio Rohmer, cuyos relatos entroncarían con la *bildungsroman* y la novela de aprendizaje. Ahora bien, el “seductor” de los “cuentos” no sólo regresa con la mujer 1, sino que en cierta manera “huye” de la mujer 2. La plasmación más patética de esta huida tiene lugar en *El amor después del mediodía* y se produce justamente cuando Frédéric se halla en el apartamento de Chloé y ésta le espera desnuda y voluptuosamente tendida sobre la cama. ¿Por qué huye el héroe rohmeriano? ¿Por qué difiere o anula el acto sexual?

El ingrediente masoquista salta a la vista, ya que después de haber atizado el deseo, el seductor elude la posesión física. Para Pascal Bonitzer, no obstante, ni la reacción patológica, cuyo origen puede explicarse en el divorcio entre cuerpo y espíritu que afecta a la mayoría de los héroes de los “cuentos” (y a algunas heroínas de las “comedias”), ni la elección ética del matrimonio o de la fidelidad a la mujer 1, agotan el sentido de la huida, en el caso de Frédéric, una salida en estampida, precipitada, casi cómica. Lo que demuestra el libro de Bonitzer, principalmente, es que la conducta de los personajes rohmerianos conviene situarla en el contexto del héroe romántico, de sus contradicciones, y por tanto en el de la oposición entre fantasía y realidad. Se trata, en última instancia, para los héroes y heroínas de los filmes de los ciclos, de miedo a reducir a sus propiedades objetivas el objeto de deseo y que acabe la magia; de miedo a reconvertir los gigantes en molinos de viento, a descubrir la nada que se esconde detrás de sus ensoñaciones eróticas, a despertar del sueño,

a liquidar, en suma, toda posibilidad de pasar a otro objeto de deseo e ir así de deseo en deseo, de aventura en aventura.

“La ficción rohmeriana”, escribe Bonitzer, “nace de eso que el héroe imagina a partir de lo que percibe” (*op. cit.*, pág. 92); nace, podemos especificar nosotros, de la ficción tejida por los propios personajes con el hilo del deseo sobre el bastidor imaginario de encuentros fugaces, de encuentros de una tarde, remediadores de una carencia, de un vacío, que en el fondo no quieren colmar, sopena de destruir la única fuente que aporta diversidad a sus uniformes y monótonas vidas. En los filmes de los ciclos, por consiguiente, hay una crítica a la ilusión romántica y una desmitificación del amor de un instante, de esa sensualidad alimentada sobre todo por la fantasía. Esto no significa que los donjuanes “reflexivos” de los “cuentos” busquen sólo una aventura platónica, ejercer de *charmeurs* y no de casanovas con la brújula puesta en la satisfacción de los sentidos. Quieren acostarse con la “tentadora”, son vulnerables al coleccionismo, a lo cuantitativo, como lo prueba mejor que ninguna otra escena de los ciclos la fantasía de Frédéric en el café. Visualizada por Rohmer, lo que vemos es a un seductor compulsivo que sucesivamente y sin solución de continuidad aborda a varias mujeres en la calle (a las protagonistas de los otros “cuentos”, pues *El amor después del mediodía* es el sexto y último cuento del primer ciclo).

A Maud:

Frédéric: ¿Avez-vous une heure à perdre?

A Françoise :

Frédéric : Madame, je voudrais vous embrasser.

Ella : Moi aussi.

Frédéric : ¡Et si votre mari nous voyait !

Ella : Il n'est pas là. Allons chez moi.

Haydée acepta sin rechistar la propuesta de Frédéric; Claire camina acompañada por un joven, pero Frédéric lo pone en fuga exhibiendo una repentina agresividad de depredador (intenta morderlo); Maud opta por concederle la hora que el galanteador le solicita; Françoise, como se puede deducir de la conversación transcrita, no tiene inconveniente en engañar a su marido (es decir, a Jean-Louis); Laura es la única de la cual Frédéric obtiene una negativa. Sea como sea, el móvil puramente sexual que anima la operación de Frédéric no ha sido camuflado en esta ocasión; entre otras razones, porque en los sueños y en las fantasías diurnas la imaginación es libre, como se sabe; lo que Frédéric solicita a las desconocidas, en resumen, es simple y llanamente que se acuesten con él. ¿Por qué no se acuesta finalmente (en la vida real)? ¿Por escrúpulos morales? ¿Miedo a la decepción erótica, a pasar de las verdades subjetivas a las objetivas? Bonitzer decide acudir a la figura de Don Quijote para dar una explicación profunda del comportamiento de los personajes rohmerianos. Es un problema de ficcionalización de la vida por parte de estos personajes (ficcionalización sobre la cual ficcionaliza Rohmer), constituyendo la *coucherie* el contenido de sus ensoñaciones, no su explicación ontológica.

La figura de Don Quijote flota de manera persistente a lo largo y ancho de los filmes de las series. Ella clarifica tan o bien mejor que el mito del libertino la carencia original o la enfermedad del alma del seductor o la seductora de los “cuentos” o de las “comedias”. Alusiones directas al mito de Don Juan se encuentran en *Mi noche con Maud* y en *La Carrière de Suzanne*, película esta última en la que se invoca el fantasma del galanteador durante una sesión de espiritismo. De Don Quijote hablan breve pero muy significativamente Aurora y Jérôme en *La rodilla de Clara*, mientras visitan los salones de un palacete cuyos muros rebosan de coloreadas escenas alusivas a las aventuras del hidalgo español. En una de ellas Don Quijote cabalga, con los ojos vendados, a lomos de un caballo de madera. “Cree que va por los aires”, comenta Aurora. Don Quijote toma los rebufos del ventero y sus secuaces por viento huracanado y la flamígera tea por el sol, explica también. Una aventura que puede definirse como el “mal del punto elevado” o el “mal de altura”. Pues los desarreglos mentales de hidalgo no dejan de tener sus raíces en una psicopatía de connotaciones ególatras o narcisistas, la misma que aflige a Werther y a sus clones de la era romántica.

Insatisfacción con el presente, desde luego, pero esta insatisfacción, por aguda que sea, no arroja resultados cómicos, o dramáticos, o trágicos, mientras no actúe el resorte de la falta narcisista. De ponerse en marcha este mecanismo, entonces se agitan las aguas y sale a la luz un contexto que difiere bastante del espacio épico propio del renegado con causa, del individuo que lúcida y consecuentemente se rebela contra su destino. Con palabras de Bonitzer, los héroes de los “cuentos” quieren ser personajes de novela, “no pueden soportar la realidad tal como es”, “necesitan un sueño” (*op. cit.*, pág. 33); de ahí que mientan sobre su pasado, que lo transfiguren sutilmente, que lo ficcionalicen, que le otorguen cierta coloración novelesca; de ahí que, incluso antes de ficcionalizar con la memoria, deseen situarse por encima de la medianía; “bogar sobre la superficie, como espuma solitaria”, comenta Frédéric; se lanzan por tanto a las calles en persecución de un objeto ante todo cerebral, transformados, ya que no en caballeros con armadura, en donjuanes de pacotilla; en el caso de las heroínas de las “comedias”, en busca de un gran amor, de un destino extraordinario, de una aventura que ponga fin a todas las aventuras.

En síntesis, “deseo de ser otro”, deseo de no ser lo que se es, ya que se es como todo el mundo; individuos integrados en una microestructura (el matrimonio, la pareja) y en una macroestructura (la sociedad); vidas atrapadas en la uniformidad y la rutina, en lo común. Pero conviene resaltar que los personajes rohmerianos, al contrario que Don Quijote, que padece de una suerte de enajenamiento mental, de chaladura, son perfectamente conscientes de la impostura en que se deslizan, sólo que prefieren el autoengaño. Don Quijote, si bien en el lecho de muerte, recobra la razón, y entonces lamenta sus tropelías a la vez que se reconcilia consigo mismo y se aviene a términos con la realidad, pasando así de la ceguera a la lucidez. El héroe rohmeriano (ya veremos si hay excepciones) prefiere la vanidad a la verdad; elige el personaje que es en su imaginación, la realidad tal y como la pinta su subjetividad; no reconoce sus errores, sino que más bien tiende a justificarlos valiéndose de algún sofisticado razonamiento; su ceguera es principalmente voluntaria. Por eso hemos sacado a relucir unas páginas más atrás la noción de *mauvaise foi*. Sartre explica la “mala fe” como una estructura de la existencia ligada a la dicotomía facticidad/trascendencia, consistiendo propiamente el fenómeno de la “mala fe” en un

mentirse a sí mismo, en un enmascaramiento de la verdad (1972, pág. 91 y ss.). ¿De qué verdad? El filósofo francés indica que se trata muchas veces de un disfraz del instinto, de un negarse a captar el deseo tal como es, oponiéndole “formas más elevadas” (*ibíd.*, pág. 101). El matrimonio es una de estas formas, y también el amor platónico. Los héroes y heroínas rohmerianos quieren acostarse, pero lo que se lo impide es ese dispositivo de trascendencia que envuelve el dispositivo de seducción. No radica tanto el problema en temor al deseo, como en cierto desprecio al amor carnal, que de alguna manera consideran humillante, y no tanto desprecio del cuerpo y sus apetitos más bajos, como una conducta de negatividad que tiende, en general, a esquivar lo fáctico, a eludirlo, a colorearlo, a trascenderlo. Como se ve, con el fenómeno de la “mala fe” no nos salimos del mecanismo que atrapa a Don Quijote, sólo que, según se ha insinuado ya, los personajes de los ciclos continúan al final del relato con la venda en los ojos. Intuimos que abiertos también a nuevos deseos, a nuevas aventuras. ¿Por qué no se acuestan? ¿Por qué no aman? Porque el amor, y todavía más la pasión, es siempre en presente, y el héroe rohmeriano, como todo héroe con la conciencia escindida, como el “infeliz” kierkegaardiano, “siempre está ausente de sí mismo, nunca está presente ante sí” (*op. cit.*, III, pág. 208). El amor conyugal lo encuentra insípido, el amor de una tarde lo considera una banalidad. Incapaz de una articulación de los términos, o de una superación de los mismos por síntesis, su destino último es la oscilación. En el fondo, este es el destino que desean; y, en el fondo, este deseo es el que se ocultan.

Parecería que al acercarnos al héroe de los “cuentos” a la figura de Don Quijote y a su problemática, lo hemos alejado, por lo menos a la luz de lo dicho en el párrafo precedente, que lo caracteriza como a un individuo víctima de la doblez ante sí mismo, del mito de Fausto. Sin embargo, Fausto no es sólo un héroe de la experiencia, de la voluntad, de la acción; al Fausto de la leyenda medieval se le considera ante todo el más egregio representante de lo demoníaco espiritual, del orgullo prometeico, de la sed de absoluto. En el Fausto goethiano este lado más oscuro ha sido suavizado mediante una cierta distancia humorística por parte del autor, sobre todo en lo relativo a los tratos del héroe con el “ayudante sobrenatural”, con Mefistófeles. La dicotomía facticidad/trascendencia explica satisfactoriamente la conducta de los personajes centrales de los “cuentos” y de las “comedias” siempre y cuando no se reduzca el campo de la trascendencia a un contexto estrictamente mundano, mi existencia para el otro y la existencia del otro para mí, a un marco de cotidianidad, al “aquí abajo”. En el universo de los ciclos se dan cita lo supersticioso, lo mágico y lo religioso, lo que René Girard llama la “trascendencia vertical” (*op. cit.*, pág. 182). Los (y las) protagonistas creen en el azar, en la Providencia, en el Destino. Bajo el tono lúdico de sus conversaciones sobre estos temas, se esconde el deseo metafísico, cierta añoranza de lo divino. En algunos casos, como en el de Adrien o Jérôme, o sea, en el de los donjuanes libertinos, puede hablarse de una necesidad de autoglorificación, de autodivinización. La dimensión faustiana de los personajes rohmerianos ha sido desatendida por los exégetas del cine del director francés. Nos hallamos ante un componente de los ciclos que no se puede despachar con cuatro frases. Los héroes y heroínas de la obra de Rohmer quieren conquistar y en el trance quieren hacer intervenir lo absoluto; quieren ser los elegidos de las “tentadoras” y también los elegidos del Destino. Narcisismo elevado al cuadrado. O lo que es lo mismo, “trascendencia desviada”. “Todo en el sujeto, nada en el objeto”, como escribe Girard (*ibíd.*, pág. 42). El

resorte del deseo metafísico vendría a ser también la falta narcisista, que pretende hacer coincidir la voluntad privada con la causalidad externa o la voluntad divina. Y en algunos relatos se produce el cruce, el milagro; la señal esperada por Delphine, la reconciliación de lo objetivo y lo subjetivo, la fusión de lo finito y lo infinito, se materializa en el espacio-tiempo. Pero habrá que analizar a fondo cuál es la última palabra del relato fílmico respecto a esos eventos entre naturales y mágicos. Este análisis, como ya se ha avisado, lo llevaremos a cabo al estudiar la “trama figural”.

Por de pronto, esperamos haber demostrado la contaminación de los “cuentos” y “comedias” por tres de los mitos fundamentales de la cultura occidental y por las contraposiciones paradigmáticas que sostienen esos mitos, razón/instinto (Don Juan), realidad/fantasía (Don Quijote), facticidad/trascendencia (Fausto). ¿Ha existido una plausible evolución de las estrategias amorosas, de las relaciones entre los sexos?, nos preguntábamos más atrás. Una primera respuesta que reputábamos como provisional se acogía al lema propiano de diferentes ejecutantes para las mismas funciones. La validez de ciertos mitos, de cierto trasfondo arquetípico, para explicar los entresijos del relato rohmeriano, nos reafirmaría en esa primera apreciación. Esto no significa que los ciclos nieguen la existencia de cambios o transformaciones y la importancia de éstos. Todo lo contrario. En el tránsito de los “cuentos” a las “comedias” la conducta de seducción pasa de los hombres a las mujeres, según se ha podido ver; al mismo tiempo, si en el primer ciclo todavía nos encontramos con personajes atrapados traumáticamente entre su yo social y su yo natural, en el segundo y tercero la presión de los agentes abstractos, ideología, religión, leyes civiles, parece haber remitido; la uniformidad es menor, la libertad mayor. No se trata de cambios insignificantes, y menos si los juzgamos desde la óptica feminista. En realidad, los ciclos consiguen reflejar la igualación de derechos entre hombres y mujeres en el terreno sexual, social y legal que tuvo lugar a lo largo de la segunda mitad del siglo anterior.

¿Cuál resultaría ser entonces el elemento invariable de las series? La situación triangular y, junto a la situación triangular, inseparable de ella, el deseo triangular. El personaje-narrador de *La Boulangère de Monceau*, el primero de los “cuentos morales”, oscila lleno de dudas entre dos objetos de deseo, y asimismo Magali en *Cuento de otoño*, el filme que cierra los ciclos; por otra parte, el deseo de Jean-Louis hacia Maud es movilizado y fomentado por Vidal al igual que el de Magali hacia Gérald es atizado por Isabelle. En el dominio de lo histórico cambian los ejecutantes o más bien las funciones con que se les asocian, pero las estructuras de la realidad que proporcionan la base de nuestras experiencias más esenciales y en las que han de actualizarse nuestras elecciones éticas, no han sufrido modificaciones extraordinarias; tampoco la arquitectura elemental del espíritu humano, que para Lévi-Strauss guarda una necesaria relación analógica con las mismas estructuras de la realidad. “Las verdades captadas a través del hombre, son del mundo, y son importantes por eso mismo” (1994, pág. 359). La verdad captada por el relato rohmeriano, es la permanencia de ciertas oposiciones paradigmáticas, de ciertas polaridades, de ciertas estructuras del deseo, bajo los cambios y las nuevas configuraciones de la relación de pareja. Los mitos de ayer valen para hoy y, además, una vez suprimidas las restricciones y las discriminaciones de siglos, para los representantes de ambos sexos.

3.4.1.3. *Palabra hablada y voz representacional*

Aristóteles cita en su *Poética* la *lexis* en el tercer lugar de las partes constitutivas de la tragedia, y el pensamiento (*dianoia*) en cuarto lugar. Pertenece al pensamiento “aquello que debe comunicarse por medio del lenguaje”, explica (*op. cit.*, pág. 54), incurriendo en una definición circular, pues se ha referido al lenguaje unas páginas antes como la “exposición del pensamiento por medio de la palabra” (*ibíd.*, pág. 32). En otro lugar de la *Poética* llega a identificar el pensamiento con la habilidad para decir “en un lenguaje adecuado lo que está implicado en la acción” (*ibíd.*, pág. 31); es decir, aísla y define por separado los dos elementos en ciertos pasajes, mientras que en otros los confunde o unifica. Pensamiento y lenguaje se implican, desde luego, vienen a ser como la cara interna y externa de un mismo fenómeno, pero lo que nos interesa destacar sobre todo es que Aristóteles le exige al poeta, respecto de la *lexis*, el situarla por encima de la vulgaridad sin infringir la norma de la claridad (*ibíd.*, pág. 62); o sea, su concepto de mimesis, imitación de lo mejor, de un modelo ideal más que de lo real concreto, abarca el lenguaje y la dicción, no sólo la trama y los caracteres.

La estrategia supramimética de Rohmer comprendería también un uso del lenguaje que se aleja de lo habitual, del habla de la calle y, más propiamente, como elemento constitutivo del relato fílmico, un uso que difiere ostensiblemente de lo que suele ser la regla en el relato clásico de ficción, muy pendiente de lo verosímil y de la eficacia narrativa, que cimienta principalmente sobre la acción y los nexos sensorio-motores. Recordemos, por lo demás, que cuando el grupo *Objectif 49* empieza a demandarle al cine mayor “espesor novelesco”, se referían a maneras y asuntos más sofisticados que aquellos que infestaban el cine comercial del momento, pero ante todo a una mayor “densidad psicológica”, a una mayor penetración en el mundo interior de los personajes. No obstante y, según lo expuesto en otro capítulo, ni Bazin ni Astruc declaraban explícitamente que la conquista de la interioridad tuviera que hacerse recurriendo masivamente al discurso verbal. Bazin, pese a dedicarle artículos elogiosos al “cine hablado” de Pagnol, al “teatro filmado” de Lawrence Olivier o al “cine dialéctico” (entre el realismo de la imagen y lo literario de la palabra) de Bresson, consideraba el principio de exterioridad rosselliniano la piedra angular de la narración realista y tendía por tanto a valorar ultrapositivamente las películas que potenciaban lo externo y los aspectos conductistas del relato; Astruc, por su parte, propugnaba un acceso del cine a lo conceptual, a lo abstracto y psicológico, privilegiando la vía de las capacidades alusivas de la puesta en escena y de la cámara. En cambio, veíamos cómo Rohmer, sin oponerse frontalmente a las tesis de Bazin y Astruc, colocaba el acento, en sus artículos de 1948 y 1949, en la idea de que el cine no se traicionaba a sí mismo al devolverle al elemento verbal su función principal, la de significar. De los tres, por consiguiente, Rohmer era el que reclamaba de manera más inequívoca el reintegrarle a la palabra sus potencialidades comunicativas y expresivas, sus posibilidades como “texto” dentro del filme, al lado de la banda de imágenes.

“El arte del realizador no está hecho para hacer olvidar lo que dice el personaje, mas por lo contrario, para que no perdamos ninguna de sus palabras” (Rohmer, 1989, pág. 49; *supra.*, pág. 74). Pero no se trata sólo de claridad; se trata, en primer lugar, de una sobreabundancia del componente verbal en los filmes de los ciclos. Hemos hablado más arriba de donjuanes “reflexivos”. En efecto, los personajes rohmerianos mantienen un discurso tejido eminentemente de palabras; no se cansan de formular reflexiones y opinar a troche y moche sobre ellos mismos y su entorno. Es verdad que se desplazan continuamente en el escenario o escenarios, que su esencia es un cierto *va-et-vient* físico y espiritual, pero también que ese *va-et-vient* se halla redoblado permanentemente por la palabra. Habría que referirse así a un rasgo incontestable del relato rohmeriano, a una suerte de marca del autor: en sus filmes se argumenta y se debate sin cesar. Los enunciados de acción o descriptivos, sin verbalización superpuesta, son más bien escasos; el relato rohmeriano, dicho de otro modo y, al contrario que el relato clásico, no es el resultado de una distribución bastante equilibrada de escenas de acción, pasajes descriptivos y escenas habladas. Las situaciones orales se sustituyen unas a otras casi sin interrupción, sin apenas espacio para los tiempos muertos, para lo que Barthes llama “catálisis”, zonas de seguridad, descansos, excursos, pausas (1997 /b/, pág. 175 y ss.); o bien habría que afirmar, puesto que Rohmer crea un “clima deliberativo” más que “dramático”, que su cine es una sucesión de “catálisis”, particularmente si entendemos “catálisis” como una expresión que designa una unidad o subunidad narrativa conteniendo algo distinto de la actividad motriz, por tanto, diálogo, debate, confrontación verbal. El foco de atención principal en cada plano de cualquier filme de los “cuentos” o de las “comedias” suele caer sobre dos o más seres parlantes reflexionando en voz alta, opinando, debatiendo, argumentando, tal y como el cineasta había previsto al concebir la primera serie, “historias despojadas de acción física”, “historias que se ocupan menos de lo que hacen los personajes, que de lo que pasa por su mente cuando actúan” (*Cinéma*, núm. 153).

Este sería, consiguientemente, el primer factor idealizante del filme rohmeriano en lo que concierne a la *lexis*, la presencia constante de la palabra. Ni en la vida real, ni en el relato clásico, se discute tanto. Un segundo factor, concomitante del primero, sería el modo de presentación del discurso verbal, fundamentalmente, la escena dialogada. El cine de Rohmer, se ha repetido muchas veces, es un cine de diálogos. No vamos a negar lo obvio. Al principio de este apartado dedicado al estudio de la trama ficcional aludíamos a una posible adscripción de los “cuentos morales” al modo diegético, a las convenciones propias de la novela (por el empleo de un narrador explícito), y las “comedias” al modo mimético, a una construcción más “escénica” o teatral. Conviene insertar aquí, sin embargo, una importante matización: en rigor, ni en los “cuentos morales” se da el caso de una diégesis exacerbada ni en las “comedias” o en las piezas del tercer ciclo el de la mimesis pura.

En los “cuentos morales” Rohmer utiliza un narrador intradiegético, quien a través de sus comentarios nos ofrece una visión o, más exactamente, una versión de los acontecimientos. Se sitúa así, al introducir un “je”, un personaje-narrador claramente identificado, en la perspectiva del “contar” frente a la del “mostrar”. Para Rohmer se trataba, como ya se ha indicado, de una reacción contra la literatura conductista y contra la *nouveau roman*, que privilegiaban la mirada exterior y una desdiegetización de la historia, un restarle posibilidades de fabulación al lenguaje y la memoria a favor de la información,

sin filtros estéticos o psicológicos, del órgano visual. Pero Rohmer prescinde del personaje-narrador en el quinto de los “cuentos morales” (*La rodilla de Clara*) y, en el tercero, en *Mi noche con Maud*, la voz *over* de Jean-Louis sólo interviene al principio y al final del relato y se limita a unas cuantas frases (aunque importantes). Por otro lado y, en lo relativo a la posible función estructurante del comentario o *voice over* resulta que en ningún momento cristaliza como un recurso para la manipulación o el trastocamiento de los niveles temporales. Es decir, el personaje-narrador de Rohmer, si bien conjuga los verbos en pasado, está muy lejos del papel demiúrgico de los narradores de Mankiewicz o Kurosawa en el cine o de los de Virginia Woolf en la novela. Sus intervenciones no poseen auténtico valor de *flash-back*, de analepsis; no se erigen en coartada para un *va-et-vient* entre presente y pasado, para un carrusel incesante de los planos del tiempo.

El arriostamiento de los cuentos del primer ciclo en las estrategias novelescas, en el modo diegético, es menor de lo que cabe esperar ante la presencia de un narrador personalizado. Lo que predomina en los “cuentos morales”, como en los otros dos ciclos, es el “método escénico”, la situación dialógica. Además, ya sabemos que hay otro motivo por el cual el relato rohmeriano con narrador explícito no deriva hacia la subjetivización integral: la cámara permanece distante, neutral, su mirada abarcando el conjunto de hablantes, sin identificarse de manera enfática con ninguno de ellos. De este modo, el personaje que dice “*je*” o su discurso verbal no mediatizan todos los ámbitos o voces del relato; a diferencia del relato en primera persona, en el que se supone que todo llega filtrado por la memoria o los ojos del narrador, en los “cuentos morales” sólo tiene bajo verdadero control sus propios enunciados orales, que deben competir con el frío testimonio de la cámara; ésta despliega las imágenes en tiempo presente, que es el tiempo que se impone en la narración, mientras que a la par tales imágenes, dada su “objetividad”, desempeñan la labor de baño revelador de la verdad o falsedad de los pronunciamientos del personaje que supuestamente rememora los hechos (discursos autónomos, tal y como venimos sugiriendo, el “visual” de la cámara y el “cognitivo” del narrador).

Tampoco el giro hacia las formas del drama escénico, hacia el esqueleto básicamente dialógico de la obra de teatro, puede calificarse de radical en el segundo ciclo. Al prescindir del narrador personificado, Rohmer restringe la exteriorización del pensamiento y del punto de vista de sus protagonistas a los diálogos con otros personajes. Pero no obstante esta operación, pese a colocar toda la materia verbal bajo la égida de la presentación escénica, del modo mimético, pensamos que en los filmes del segundo ciclo (y del tercero) prevalece también un cierto grado de “focalización interna”, recurso que guarda más relación con la técnica novelesca que con la teatral. Con comentario en *off* o sin él, el caso es que el peso de la deliberación sigue recayendo sobre el personaje principal, el cual también nos revela sus proyectos sentimentales y las claves de su código moral al principio del relato, siquiera sea mediante el intercambio verbal con otra persona. En algunos filmes, por añadidura, *La buena boda*, en *El rayo verde*, en *Las noches de luna llena*, en *Cuento de invierno*, en *Cuento de verano*, la focalización “sobre” o “con” un personaje, ya que no “por”, puede calificarse como muy acusada, pues la problemática del relato se orienta a partir de las o los protagonistas, de Sabine, de Delphine, de Louise, de Félicie, de Gaspard, de cuyas peripecias ni la narración ni la cámara se apartan nunca (cámara que sigue siendo, no habría que subrayarlo, el aparato de registro imparcial del primer ciclo).

En los filmes de la segunda y la tercera serie, en suma, el relato queda todavía más a merced del método escénico que los de la primera, lo que no obsta para que los personajes continúen adscritos a actitudes novelescas; es decir, se mienten a sí mismos como sólo puede ocurrir en una novela (recordemos que en el teatro los personajes no deben mentir nunca, según una opinión de Rohmer ya destacada); tergiversan sutilmente los hechos; disfrazan bajo el artefacto del lenguaje los verdaderos móviles de su conducta; alteran o maquillan, en definitiva, la realidad, un rasgo imputable tanto a los héroes como a las heroínas de los ciclos, según nuestras conclusiones del epígrafe anterior. De todo lo cual se deduce que la disyuntiva entre el modo diegético y el modo mimético de narración es una cuestión más bien secundaria en lo tocante al relato rohmeriano. En uno y otro caso se trata de potenciar al máximo la palabra como vehículo de exposición del pensamiento, de añadir profundidad y densidad (y opacidad, por tanto) al relato. Y más que todo esto: como donjuanes “reflexivos”, como personajes ligados a la personalidad dual tipificada por la figura de Don Quijote, la palabra se revela para ellos como una herramienta providencial: se construyen mediante actos lingüísticos, o al menos construyen su yo ficticio. El narcisismo enunciativo sería entonces la nota más a la vista del vértigo narcisista que los domina.

La sobreabundancia del componente verbal y la estructuración de la trama mediante el encadenamiento de situaciones de interlocución se suman así a los otros factores del hacer idealizante de Rohmer, la tabla de funciones y los roles actanciales fijos; contribuyen, esos dos factores, en otros términos, a encarrilar el relato por los derroteros de la ficción, de un cine entroncado con los modos novelescos o teatrales, pero no de un cine de imitación servil de la estructuras de la realidad cotidiana, como quería Bazin. Por otra parte, hay dos rasgos más del componente verbal del texto fílmico rohmeriano que no debemos dejar de lado: la riqueza o variedad de las formas enunciativas y, dentro de cierto grado de coloquialidad implicado en toda situación oral, el carácter prosístico o la impronta literaria o escritorial de las frases.

Escribe Pascal Bonitzer que el héroe rohmeriano tiende a utilizar el lenguaje como un arma (*op. cit.* pág. 38), como un medio de acción sobre los otros (*ibíd.*, pág. 64). Así es, y conviene resaltarlo. La dimensión perlocucionaria de las expresiones verbales emitidas por los hablantes, y, más en general, la diversidad de las relaciones alocutivas en las que se enzarzan, no se reduce a un dato anecdótico en el cine de Rohmer. Tratándose de seductores, influenciadores o mediadores y tentadoras, el uso pragmático de la palabra, bajo su posible barniz retórico, tiene que ser una cuestión de primer orden. Sin aspirar a un análisis exhaustivo, desde una perspectiva austiniana, de los actos lingüísticos de los personajes de las series, pretendemos dejar constancia aquí del aspecto performativo o realizativo de esos actos, de lo que “hacen” con las palabras. “La palabra debe poseer una densidad de sentido que la salve del aplastamiento por lo visual”, afirmaba Rohmer en “Pour un cinéma parlant” (1989, pág. 48). Podemos añadir que existe también una densidad relativa al intercambio de intencionalidades de los hablantes que contribuye a la complejidad general del filme rohmeriano.

La teoría de los actos de discurso de John L. Austin, distingue entre dos clases de enunciados, los “performativos” y los “constatativos”, caracterizándose los primeros por equivaler su simple enunciación a realizar lo mismo que se enuncia. “Emitir la expresión es realizar una acción y ésta no se concibe como el mero decir algo” (Austin, 1990, pág. 47). Más radical e importante, puntualiza Paul Ricoeur, es la división austiniana que atañe a todo tipo de enunciados, tanto a los constatativos como a los performativos (Ricoeur, 1996, pág. 21). Se refiere, por supuesto, a la pléthora de “actos” dentro del acto global del decir. Como es bien sabido, estos actos son el “locutivo”, el “ilocutivo” y el “perlocutivo”; los primeros se limitan a poseer un significado gramatical o referencial; por actos “ilocucionarios” Austin entiende actos que poseen una cierta fuerza convencional, como cuando informamos, ordenamos, advertimos, nos comprometemos, etc. (1990, pág. 153), y por actos “perlocucionarios” cuando logramos ciertos efectos o producimos ciertas consecuencias al convencer, persuadir, sorprender, confundir, etc. (*ibíd.*, pág. 166). En resumen, al decir algo, los personajes rohmeyanos ponen en marcha un mecanismo cuyo propósito no es únicamente intercambiar opiniones o debatir, sino que ese decir puede llevar enmarañados los “actos” arriba aludidos.

Las primeras escenas de un filme de Rohmer suelen tener una función descaradamente “expositiva”. Guardando las formas respecto a la verosimilitud, o sea, sin hacer uso explícito de verbos expositivos (aviso, explico, informo, postulo), el héroe o la heroína le refieren a su interlocutor, amigo, amiga o confidente, los dos en franca actitud de parlantes ociosos, el contexto vital y sentimental que atraviesan y, a veces, sus planes para el futuro inmediato. Así, Jean-Louis a Vidal, en el transcurso de sus primeros encuentros; Marion a Pauline, en el primer día de sus vacaciones, sentadas en el jardín del bungalow frente a frente; Jeanne a Natacha, en la fiesta en que se conocen; Magali a Isabelle, durante la visita que ésta realiza a la primera en su finca, mientras pasean entre los viñedos. La “exposición” o el “informe” suele ir acompañado de revelaciones sobre sus certidumbres intelectuales, alusiones al talante moral con el que afrontan sus planes e incluso invocaciones a normas concretas de conducta. Sostienen, arguyen, analizan, o bien predicen y anuncian (dimensión ilocucionaria del acto lingüístico, por tanto). Esta es la razón por la cual más adelante, durante la escena de transgresión, cuando comprobemos que su comportamiento entra en contradicción con el programa de conducta previamente fijado, dispongamos de una base para calificar algunos enunciados como “insinceros” o “desafortunados” y al narrador como narrador “mentiroso”.

En otras escenas, ya más avanzado el relato, cabe la posibilidad de encontrarnos ante situaciones de comunicación, ante formas enunciativas, de índole “contractual” o “compromisario”: se establece una complicidad tácita o un acuerdo explícito entre dos interlocutores en lo referente a la conducta a observar con un tercero, Bertrand y Guillaume respecto a Suzanne, Adrien y Daniel respecto a Haydée, Aurora y Jérôme respecto a Laura y Claire; se confabulan, se “comprometen”, pactan desempeñar un determinado papel frente a ese tercer personaje en orden a conseguir un objetivo (la humillación, seducción o explotación sexual de la víctima).

La dimensión perlocucionaria de las intervenciones orales del “mediador” quizá resulte más evidente. El “mediador” (o la “mediadora”, en algunos casos) aconseja, pero

también hostiga, insta, incita, espolea. Su discurso persigue muy a las claras influir en su amigo o tutelado. Ciertamente, los verbos “ejercitativos” no serían suficientes para definir la actitud comunicacional del “mediador”. Persuade o más bien compele a su monitorado a adoptar una determinada línea de conducta. Margot presiona a Gaspard para que intime con Solène; Octave apremia a Louise a romper con Rémi; Isabelle conmina a Magali a buscar compañero. Naturalmente, el lenguaje-acción es sobre todo patrimonio de los seductores, quienes conocen el poder embaucador de la palabra, de la facundia, de la locuacidad. La labor persuasiva desarrollada por medio de la expresión oral puede ser más subterránea en unos donjuanes que en otros, pero todos ellos, incluso los vergonzosos, se hallan en perpetua alianza con la palabra como eficaz instrumento para socavar lentamente la resistencia de sus víctimas. Los tocamientos de Jérôme a la rodilla de Claire se producen tras turbar, confundir y hacer llorar a la muchacha (mediante la artimaña de contarle que ha visto a Gilles, su novio, del brazo de otra chica). “¿*Vous êtes romanesque?*”, le pregunta el personaje-narrador de *La Boulangère de Monceau* a Jacqueline, tratando de excitar su imaginación y de rodear la cita que va a proponerle con un aura de juego y aventura.

Otro peculiar tipo de situación comunicativa que se repite a menudo en el cine de Rohmer tiene como protagonista también a los seductores, cuando al final del relato tratan de evaluar o de emitir un juicio sobre los acontecimientos y su desenlace. Los verbos “judicativos”, ahora sí, se insinúan como los más adecuados para analizar la dimensión ilocucionaria inherente a la situación. Los seductores hacen balance de su relación con la “tentadora” y para ello “interpretan”, “estiman”, “valoran”, concluyen, en general, que su comportamiento ha sido correcto y que han resistido al deseo o que han salido victoriosos de la coyuntura (incurriendo una vez más en actos verbales insinceros o desafortunados, pues ya sabemos que las imágenes propician una lectura muy distinta de lo sucedido). En ocasiones, las situaciones orales prescindan de sus aristas pragmáticas más afiladas y no contienen sino simples enunciados descriptivos, un discurso de valor puramente referencial sobre el mundo, la cultura o el arte. Un anciano con pinta de profesor jubilado nos explica, junto a la playa de Biarritz, con un lenguaje muy preciso, científico, diversos detalles y curiosidades sobre el fenómeno de el “rayo verde”; a la historia del cine ha pasado la larga discusión de Jean-Louis y su amigo Vidal sobre la apuesta pascaliana; los personajes de *La coleccionista* hablan profusamente sobre arte moderno y dan sus opiniones particulares sobre el concepto de belleza; en *Cuento de Primavera* se nos explica el significado de lo “transcendental” en Kant; Magali, viticultora en *Cuento de otoño*, alaba con pasión y un lenguaje técnico la calidad de sus vinos. Todos los personajes rohmerianos, además de sostener el discurso subjetivo que les corresponde como criaturas de una personalidad muy concreta, suelen participar en un tipo de conversación que, dado su grado de abstracción o, por lo contrario, su pregnancia y espesor descriptivos, unas veces parece extraída de los “diálogos” socráticos y otras de una novela de Balzac. Actos lingüísticos vectorizados hacia los intereses de la ficción, con pólvora ilocucionaria o perlocucionaria dentro, ricos y sutiles, con varias capas de significado, pero asimismo y, muy frecuentemente, volcados hacia el mundo.

No olvidemos, por último, que en no pocas circunstancias la situación comunicativa se transforma o adquiere la categoría de breve relato oral: una persona le cuenta a otra a viva voz un determinado hecho o experiencia, Natacha a Jeanne la desaparición del collar,

Jérôme a Aurora su aventura con Claire, dando lugar de este modo a una narración “en abismo”, a un relato dentro del relato, a una “realidad narrada” dentro del “mundo narrado” que es la película (en la medida en que, efectivamente, además de “mostrar” algo a través de las imágenes, cuenta una historia). Jérôme, concretamente, a quien Aurora le pide una labor de “cronista” de su aventura con Laura y luego con Claire, se convierte más bien en “fabulador”, pues no puede evitar incurrir en ocultaciones y razonamientos falaces acerca de lo ocurrido, es decir, en una “ficcionalización” de su crónica, de su relato. Es una característica de prácticamente todos los personajes centrales de los “cuentos” y las “comedias”, como ya se ha apuntado. Mediante la palabra reinventan la acción, retocan los acontecimientos o incluso los crean; fundan un mundo artificial; truecan los actos lingüísticos, en definitiva, en auténticos “actos de fabulación”; ponen el relato en el lugar de la vida; la mentira en el lugar de la verdad.

Al distinguir entre actos locucionarios, ilocucionarios y perlocucionarios, criticaba Austin la filosofía tradicional, acusándola de centrar sus análisis preferentemente en el significado correspondentista de las palabras y haciendo abstracción de otros aspectos fuertemente vinculados a la ocasión, al contexto o a las circunstancias en que se producen los actos verbales (*op. cit.*, págs. 192-93). La parte hablada del filme rohmeriano merece un examen teniendo en cuenta esta advertencia, en lugar de acudir al fácil recurso de etiquetas como cine “literario”, “dialogado” o “fonocentrista”. Resumiendo: los diálogos rohmerianos están sujetos a una *mise en parole* que, como la *mise en scène*, posee un espesor, una sutileza y una cantidad de matices difícilmente agotables en unas páginas. Al igual que en el ámbito de los gestos, la proxémica, la cinésica y las miradas, Rohmer también saca el máximo provecho de los pliegues, las capas, las intenciones e incluso de las minucias del decir. Pero insistimos en que se trata, por encima de todo y, pese a la apariencia de “diálogos filmados”, de auténtico “lenguaje en acción”, pues para los seductores, para ellos en particular, hablar es persuadir, doblegar, vencer. Consideraciones aparte exige el dato esencial de que su triunfo sea ante todo ficticio y que en última instancia acudan al discurso verbal para enmascarar su contradictorio proceder y justificarse moralmente. La confrontación entre el verbo y la acción física presenta en el cine de Rohmer este insidioso corolario: los personajes siguen aferrados a sus deseos y a sus sueños y a lo que los convierte en sólidas realidades mentales, esto es, al instrumento incantatorio del lenguaje. La palabra-máscara y la “fantasía realizante”, como la llama Deleuze (*op. cit.*, II, pág. 321), junto a sus opuestos, lo fidedigno y el mundo fáctico, el mundo del obrar, forman parte del poderoso entramado dialéctico que sostiene la estructura profunda del relato rohmeriano.

Sobre este asunto, sobre el discurso fílmico entendido de manera global, y asimismo sobre otros aspectos de las relaciones entre las distintas instancias narrativas, volveremos más adelante. Pero en esta epígrafe resta todavía por abordar una característica de la *lexis* que tiene que ver con la ya aludida cualidad prosística de los diálogos rohmerianos. Nos estamos refiriendo al rasgo directamente responsable de ese destilado y ese aroma que convierte un texto de Rohmer en algo verdaderamente único dentro de la cinematografía francesa y quizá universal: la oralidad bienhablada de los parlamentos de los personajes, en los cuales se hallan combinadas de manera magistral la verosimilitud dramática, la agilidad coloquial y la calidad literaria.

Un artículo del propio director, “Le film et les trois plans du discours: indirect, direct, hyperdirect” (1989, págs. 119 a 129), nos ayudará a entrar en materia. En este artículo comenzaba el director galo por denunciar tanto esa tendencia del cine de los setenta que consistía en permitir que los personajes dijeran “n’importe quoi”, con tal de burlar el dictado clásico de lo verosímil y lo necesario, como esa otra de lo “vrai absolu”, de una imitación rigurosa del lenguaje de la calle, con sus pausas, sus repeticiones, sus monosílabos, sus farfalleos, etapa por la cual el cine debía pasar, “por la cual ha pasado, pero de la que debiera salir”, apostilla Rohmer.

Lo necesario y lo verosímil son preceptos aristotélicos aplicables a los sucesos de la trama y extrapolables al texto hablado, preceptos que no han pasado de moda, que no conviene arrinconar, sostenía el cineasta; de punta a cabo, el texto hablado debe someterse a las reglas de lo necesario -información verbal imprescindible para la claridad de la intriga-, aunque sin chocar con lo verosímil -información accesoria respecto a la intriga, pero vital en cuanto a la credibilidad de los hechos y de los agentes humanos. Sin embargo, Rohmer sostenía también en el artículo que el acatamiento del doble protocolo aristotélico no debía ser óbice para el aflojamiento de la fuerte dependencia de los diálogos cinematográficos del estilo directo del teatro. En los “cuentos morales” él había partido de un guión escrito en estilo indirecto que sólo poco tiempo antes del rodaje había trasladado al estilo directo. Este pasaje de los diálogos por la forma indirecta, especificaba Rohmer en el artículo al que nos estamos remitiendo, “le había comunicado al filme un tono que, durante su visión, evocaba más la primera redacción del guión que la segunda”. Es decir, el filme conservaba las huellas del estilo indirecto en que había sido escrito la primera vez, el rescoldo de lo prosístico.

En otro párrafo del mismo artículo, en el que alude a su adaptación de *La marquesa de O*, comentaba que al realizar una transposición fiel de las largas frases del relato original de Heinrich von Kleist, sin trocearlos, sin trasplantarlos a un estilo más coloquial, la película había adquirido un marchamo “exageradamente literario”. Nos encontramos por tanto ante uno de los motivos que determinan la apariencia de “realidad contada” del cine de Rohmer, y que puede explicarse por la concepción del guión por parte del cineasta como un esbozo de relato en prosa que apenas sufre cambios antes de llegar a las manos del actor o de ir al encuentro de la cámara y el micrófono. Rohmer, efectivamente, ha precisado en más de una ocasión que se considera adaptador de sus propias “novelas”, de textos que preexisten a la puesta en escena cinematográfica, vehiculadores por sí mismos de “personajes, situaciones y palabras” (1974, pág. 7).

Sobre todo de palabras, pues como sabemos Rohmer es propenso a mostrar a los actores en trance de hablar, de expresar verbalmente sentimientos, intenciones, emociones, juicios. Pero lo hacen, aspecto que ocupa nuestra atención ahora, tan importante como la dimensión ilocucionaria y perlocucionaria de sus parlamentos, utilizando un estilo que es mezcla de un lenguaje prosaico y un lenguaje culto, que se subordina a un cierto sentido de lo verosímil y lo necesario, pero que esquivo lo “vrai absolu”, que evita la transcripción seca del habla cotidiana, situándose, así, “por encima de la vulgaridad”.

Por otra parte, sabemos también que Rohmer no se cierra a la improvisación o a la participación de los actores en la redacción final de los diálogos, pero el método consiste en que éstos “aprendan de memoria el texto definitivo, y que, como si se tratara de la prosa de un desconocido, se olviden incluso de que emana de ellos” (1974, pág. 9). Y aquí tenemos quizá otro de los factores responsables de esa impresión de oralidad bienhablada que desprenden los filmes de las series. Los actores “dicen” los diálogos, los recitan sin grandes inflexiones de voz u oscilaciones dramáticas. Esto no significa, sin embargo, que el director se pliegue a la técnica bressoniana de la “voz blanca”, impersonal, voz de autómatas que sólo repite mecánicamente un texto inspirado desde fuera, por un yo invisible y como escindido del personaje. Rohmer opta por otro vía, que, por supuesto, tampoco es la del Actors Studio, la cual le exige al intérprete que interiorice al máximo su discurso, que lo cosa a su carne y a su conciencia. Rohmer elige el camino intermedio, a nuestro parecer. La fidelidad al guión escrito, de marcada impronta literaria, donde se combina lo oral y lo libresco, y en consecuencia difícil de “naturalizar”, fuerzan al actor rohmeriano a situarse en una zona neutral, distante por igual de lo mecánico y de lo dramático en exceso, en una oralidad algo fría y monocorde, de dicción impecable, pero en la que no obstante aquél imprime su personalidad lingüística, el timbre, el acento, la cadencia, la idiosincrasia de su voz.

Suele darse una complementariedad perfecta entre el cuerpo, la voz de los actores y los diálogos de un filme de Rohmer. Y esto se debe a que los intérpretes no hacen suyo el papel “cerebralmente”, sino “epidérmicamente”, prestándole primero y ante todo, sus órganos externos, la figura, los gestos, la mímica, el rostro, las cuerdas vocales. De este modo Rohmer escapa, en materia de dirección de actores, tanto al realismo o al “psicologismo” del cine clásico, como al automatismo recitativo de Bresson o los hermanos Straub. En lo que se refiere a los parlamentos de sus personajes, podríamos hablar de actos lingüísticos completos: actos fonatorios, con su carga presentacional, actos de enunciación, con su vertiente referencial y semántica, y actos de habla, con su riqueza alocutiva y su circunstancialidad pragmática; pero también lenguaje bienhablado, de esencia narrativizante y vuelos líricos, alejado del habla de la calle; palabra representacional, que conserva las maneras de la prosa escrita; discurso indirecto libre, que rehúye tanto la objetividad bruta, lo “vrai absolu”, como una poetización obliteradora de las reglas de lo verosímil y lo necesario.

3.4.2. Estrategia mimética

El enfoque general de nuestra investigación se sustenta sobre la hipótesis de una superposición de niveles textuales en los que además toman cuerpo estrategias que apuntan a horizontes distintos, el de lo real y el de lo ideal. En el nivel de la mostración veíamos que conviven un referencialismo externo y un referencialismo de esencias. En el nivel de la

narración y, más concretamente, en la trama ficcional, hemos previsto estrategias correlativas de las que se dan cita en el nivel de la mostración, por tanto, una estrategia supramimética y una estrategia mimética, mimesis en sentido aristotélico y mimesis en sentido corriente. La trama-tipo y su cadena de funciones, los roles actanciales y los mitos que nutren la figura del seductor, la complejidad y densidad de los actos lingüísticos, han venido a probar el hacer “idealizante” de nuestro cineasta. Debemos exponer ahora las operaciones que instrumentan la otra estrategia, el otro “hacer”, responsable de que el relato rohmeriano nos parezca firmemente arraigado en lo real y, en ocasiones, incluso un fragmento de vida ordinaria.

La tabla de funciones y demás operadores ficcionalizantes ponen de manifiesto un relato muy estructurado. Tanto es así que también resulta posible relacionarlo con una de esas fórmulas que Gilles Deleuze detecta tras los grandes géneros del cine clásico. Al estudiar lo que él denomina la imagen-acción (cualidades y potencias actualizadas en espacios-tiempos y en marcos geográficos, históricos y sociales muy determinados), Deleuze distingue entre la “gran forma” y la “pequeña forma”; en el primer caso el medio y sus fuerzas configuran una situación en la que un personaje se siente atrapado y contra la cual reacciona (1994, I, pág. 204); en el segundo, la situación ejerce una presión menor, está más diluida y hay que deducirla de la acción y el comportamiento (*ibíd.*, pág. 230). Dentro de la “gran forma” aprecia además que los relatos se organizan básicamente según una estructura SAS’, de una situación inicial a una situación nueva pasando por la acción, o SAS, en la que el personaje se encuentra al final en una situación idéntica a la del principio; también cabe la posibilidad de una SAS’ o SAS con ecos cósmicos o de un relato que deje en suspenso la índole exacta de la situación de llegada, ¿S’ ó S? Dentro de la “pequeña forma” sobresale la estructura ASA’, de la acción a la situación y hacia una nueva acción. ¿Pertenece el relato rohmeriano a la “gran forma” o a la “pequeña forma”?

La tabla de funciones nos indica que el relato rohmeriano encaja en una estructura SA de ecos cósmicos y final ambiguo; vemos al personaje principal atrapado en una situación (el matrimonio o la vida en pareja convencional), que se lanza o es empujado a la acción (programa de seducción), que entra también en contacto con el cosmos o el Englobante (debido al valor de trascendencia que le asigna a los hechos de azar) y que finalmente accede a una situación ambivalente, ¿S’, situación modificada, carencia resuelta, o S, regreso a la situación de partida? Esta estructura nos parece evidente. Ahora bien: algunos datos esparcidos en apartados anteriores sugieren que Rohmer procede a rellenar la estructura SAS’(S) con materiales propios de la “pequeña forma”; en lugar de grandes acontecimientos y duelos espectaculares, microacción, pequeños gestos, comportamiento, palabra; sin que ello signifique que desaparezca el antagonismo entre situación y personaje (detrás del cual se adivina la dialéctica entre sociedad e individuo) o el duelo de fuerzas (del personaje con otros personajes o consigo mismo).

Pensamos que la atención a los operadores realistas confirma precisamente el rasgo más descollante del método creativo rohmeriano: junto a la mimesis en sentido aristotélico, mimesis como duplicación, como imitación de lo real (imitación, habría que precisar, no exenta de impregnación de ese real-concreto). Estos operadores convierten el medio en algo inmediato y vivo, cuya respiración percibimos como la del mundo (y no como la de un

englobante construido *ad hoc*); a los personajes en seres individuados, en sujetos humanos, en personas (sin que apenas notemos su derivación de esencias psicológicas o de mitos); el contexto sociohistórico en un tapiz de detalles verídicos (y no en un marco meramente testimonial); anclan, con otras palabras, el relato rohmeriano a la realidad de su tiempo con cabos mucho más fuertes que el relato hollywoodense, dejándolo, por así decirlo, más acá de la ficción, aunque ni en el terreno del cine conductista, ni en el de la exploración del mundo interior que en el ámbito de la novela representa la obra de Virginia Woolf, ni tampoco en el de ese cine plenamente rupturista (con la “gran forma”) que comenzó a liderar Godard a principios de los sesenta.

En las páginas que siguen analizaremos los operadores realistas más importantes que intervienen en el relato rohmeriano. Están mucho más a la vista que los idealizantes o universalizantes, o sea, se palpan en cada filme antes que en el conjunto o en el relato “único” que subsume las 16 piezas de los ciclos. Nuestra aproximación se orienta por tanto más a una constatación rápida de tales operadores y a su descripción también diligente y concisa, que a un estudio premioso de los mismos.

a) *La forma-vagabundeo*

Los paseos, el ir y el venir continuo de los personajes es una constante de los filmes de los ciclos. Hay deambular urbano y deambular entre París y extrarradio o entre París y provincias. Por otro lado, Rohmer sitúa muchas de sus historias en el paréntesis estival o vacacional, en un hueco en el tiempo (en *La rodilla de Clara*, *Paulina en la playa*, *El rayo verde*, *Cuento de primavera* y *Cuento de verano*). Las diligencias y actividades ligadas al desempeño de una profesión o de un oficio se hallan totalmente eliminadas. El espacio se dilata, y con ello la misma realidad, que parece dejarle un mayor margen al ir y venir interior y exterior de los personajes. Este es un rasgo típico del cine moderno y también del cine de Rohmer. Se trata de un debilitamiento de los nexos causales e incluso de los sesorimotores (en el sentido en que entiende Deleuze estos últimos, como sinónimo del esquema estímulo-reacción, o acumulación de energía-detonación). La realidad se vuelve más horizontal y lacunar, el relato se iguala con la vida. La forma-vagabundeo, efectivamente, puede considerarse un operador realista. El filme sigue las oscilaciones del deseo del héroe o de la heroína, que conllevan cierto deambular psíquico y físico. Al contrario que el relato hollywoodense clásico, el cual suele compaginar dos líneas argumentales, el romance heterosexual y la configurada en torno a las peripecias que se desarrollan en la esfera socioprofesional o en el ámbito del gran mundo, el deporte, los negocios, la política, la guerra, el *showbusiness*, etc., el único argumento de los filmes de las series es esa oscilación entre dos objetos de deseo, la temática del deseo, el conflicto triangular.

Pero, además, en ningún caso la oscilación entraña incidencias dramáticas fuertes, o sea, una estrategia de picos y valles acusados en el desarrollo de la intriga. Ante todo se nos presenta la evolución de un personaje en el plano afectivo y moral. A este respecto, el clima, como se ha dicho, más que dramático, se torna deliberativo; nos encontramos ante una concatenación de situaciones orales o de interlocución, como también se ha señalado,

ante un deambular recubierto por continuas verbalizaciones. En síntesis: ni rivalidades enconadas, ni peleas, ni persecuciones rocambolescas ni enfrentamientos a vida o muerte. La lucha, los duelos del héroe o la heroína con los condicionamientos sociales, sus pulsiones instintivas o con el determinismo impersonal (coincidencias y azar), pasan por la reflexión y el discurso verbal y raramente se concretan en choques, en acciones físicas explosivas, ni siquiera en el momento de la transgresión, que por otra parte ya sabemos que no se lleva a efecto en la mayoría de los filmes.

b) Rarefacción y minimalismo de la acción

Todo esto respalda la tipificación del relato rohmeriano como un relato que se acoge a una economía narrativa basada en la rarefacción y el minimalismo de la acción; en términos deleuzianos, en el debilitamiento del poderoso esquema sensoriomotor que gobierna el despliegue de cualquier historia en el realismo tradicional. Sin embargo, es fundamental indicar que si en el cine de Rohmer la palabra dobla la acción, pocas veces la sustituye totalmente, al menos la acción verdaderamente crucial en los “cuentos” y las “comedias”, la proxémica, la cinésica, los pequeños gestos y movimientos, la infra-acción. En Rohmer hay una microdramaturgia del ademán y de la gestualidad tan reveladora del conflicto interior de los personajes, de sus contradicciones, como el famoso *acting-out* prescrito por el Actors Studio para la exteriorización de ese conflicto y esas tensiones. Los *acting-outs* minimalistas de los personajes rohmerianos se extienden por todo el filme, adquiriendo especial relevancia y significado durante la secuencia de transgresión; en lugar de una explosión violenta de acción física, brutal o animal, lo que tenemos es la tentativa de abrazo de Jean-Louis a Maud o de Gaspard a Solène, las caricias de Jérôme a la rodilla de Claire o del personaje-narrador de *La Boulangère de Monceau* a la nuca de Jacqueline.

La forma-vagabundeo, unos vínculos sensoriomotores más débiles, cierta apariencia de realidad lacunar y dispersiva, la microacción, efusividad verbal no exenta de espontaneidad, son procedimientos típicos de la “pequeña forma” que Rohmer incorpora a su praxis creadora y que tienen como primer efecto situar sus relatos más acá de la ficción, acercar el mundo de la obra al mundo de la vida, según se ha afirmado. En el gran arte, se ha dicho también más atrás, lo concreto debe vencer su inercia y apuntar a lo general, mientras que lo general debe disolverse de alguna manera en lo real-concreto. La rarefacción de la acción y el minimalismo son operadores realistas que consiguen, efectivamente, que vida y artificio, mundo y arte, alcancen un grado de inextricabilidad en el relato rohmeriano difícil de hallar en otras filmografías.

c) El personaje como “totalidad organizada”

En línea con esa estrategia mimética que aquí estamos tratando de supervisar brevemente, ¿pone Rohmer en pie arquetipos o individuos particulares? Por declaraciones del cineasta, sabíamos que el esquema argumental ha condicionado las características de las unidades sintácticas principales del relato, acción y carácter, o sea, las funciones y los actantes, pero también hemos destacado la influencia de algunos mitos y figuras arquetípicas en el diseño del personaje del seductor. ¿En qué momento del proceso creativo ubicar esta influencia? Nos parece que la respuesta posee un valor secundario, pues lo

relevante no es si la primacía le corresponde a la acción o a los personajes, sino que éstos se materialicen ante los ojos del lector o del espectador como un “paradigma de rasgos”, como una “totalidad organizada”, bien provista tanto de propiedades estables como de cualidades más aleatorias (Chatman, 1990, pág. 133), en suma, de rasgos universalizantes y particularizantes en dosis adecuadas.

Sin que pretendamos convertir a Rohmer en un observador panorámico y minucioso a la vez, como un Balzac moderno que se hubiese propuesto levantar acta de la gran comedia humana de su tiempo, creemos que existe en el cineasta francés esa ambición de los novelistas de fuste por dibujar tipos en lugar de limitarse a actualizar prototipos. Bien que sus historias transcurran en periodo vacacional y que el marco social y laboral cotidiano haya sido suprimido en muchos de sus filmes, esto no implica que sus personajes no porten con ellos abundantes indicios de la categoría sociocultural y económica a la que pertenecen. Aunque las noticias sobre su profesión o su ocupación nos lleguen de manera indirecta, mediante la palabra (apenas vemos, por ejemplo, al ingeniero Jean-Louis en la fábrica Michelin), lo cierto es que el campo de su actividad laboral nunca se puede calificar como un dato anecdótico en el relato rohmeriano. En muchas ocasiones se nos sugiere una relación directa entre el oficio del personaje protagonista y algunos rasgos de su carácter: entre Jean-Louis y su tendencia a las racionalizaciones puntillosas; entre Adrien, marchante y coleccionista de obras de arte, y su resistencia a ser “coleccionado”; entre Jeanne, profesora de filosofía, y su manía por la introspección y el autoanálisis; entre Sabine, empleada en una tienda de antigüedades y a la par estudiante de Historia del arte, y su resentimiento contra la propietaria de la tienda y contra la clase social que representa; entre Marion, decoradora y estilista, y su tendencia final a preferir su versión personal de los acontecimientos (la fachada de las cosas) a la verdad, etcétera. Por más que físicamente ausente en la pantalla, o con una aparición breve, el lugar de trabajo y los datos capitales referentes al estatus social y cultural de un personaje, nunca dejan de formar parte de la situación, del englobante, en el filme rohmeriano, del conjunto de condicionamientos que empujan a los seductores o seductoras a hacer lo que hacen o que los constriñen a ser lo que son. No faltan, en los filmes de los ciclos, atisbos de la división de clases y las suspicacias que genera (*La buena boda*) o del foso y la incomunicación entre generaciones (en *Cuento de primavera* y en *Cuento de otoño*); no faltan tampoco, como muy bien sabemos, largas teorizaciones de los protagonistas sobre los temas que los obsesionan o les preocupan, teorizaciones a través de las cuales el hablante añade datos valiosísimos al tapiz de su personalidad. Sin ser Rohmer pintor de costumbres, no hay duda de que las películas de las series dejan entrar bocanadas de vida social auténtica, alojan personajes cincelados a golpes de verdad antropológica, psicológica e histórica.

Reiteramos, sin embargo, que no pretendemos catapultar a Rohmer a la categoría de rapsoda de la vida cotidiana. Las tramas de sus filmes desarrollan sobre todo una intriga sentimental y esto mismo lleva implícito que aborda a sus personajes fundamentalmente en tanto que hombres y mujeres acuciados por carencias y pulsiones afectivas y eróticas, no como actores de la escena social o profesional (y menos todavía como pretextos para la descripción de un medio o un determinado habitat). Analiza conductas sentimentales y actitudes éticas y los discursos verbales que sus héroes y heroínas sostienen para justificarse a sí mismos. Desde este punto de vista, el primer soporte material de los

operadores realistas son los personajes-actores mismos: la verdad antropológica y psicológica brota directamente de ellos, de su fisonomía, de sus ademanes y gestos innatos, de su voz. Al analizar los actos lingüísticos calificábamos éstos primero de todo como actos fonatorios, o sea, como voz-emanación, como materia sonora, tan natural como el paisaje y sus objetos. El cuerpo y el habla del actor se convierten así en perfectos aliados para conseguir que unos personajes originariamente “librescos” y que utilizan una palabra literaria, estetizante y discursiva, se integren también en ese paisaje como objetos, como individuos particulares y no como arquetipos andantes. Explica David Bordwell en *El significado del filme* que todo acto interpretativo consiste en una mezcla de procesos ascendentes y descendentes, de “arriba abajo” y de “abajo arriba” (1995, pág. 158). El acto creativo por el cual Rohmer engendra sus entes de ficción no responde a tácticas muy distintas. El primer soplo de vida les llega a los personajes rohmerianos, en principio sólo unidades sintácticas en un esquema argumental preexistente, de ese estamento de abstracciones que son los arquetipos, los mitos, las esencias psicológicas; soplo casi divino, de “arriba abajo”; pero la “carne y la sangre”, como diría Bazin, la ponen los actores; soplo de la tierra, de “abajo arriba”, que los humaniza y los singulariza, lo dota de rasgos físicos únicos y también de voz personal.

d) Tiempo cronológico, físico-natural

El relato rohmeriano se halla sobredeterminado por el tiempo cronológico o lineal. Con esta afirmación hacemos referencia tanto a una cronologización fuerte, a un tiempo de calendario, como a una vectorización de los acontecimientos hacia el porvenir. Esto significa que de los tres modos básicos de presentar el tiempo de que dispone el cine, tiempo objetivo o mensurable que envuelve a los personajes y al relato, tiempo inmanente o engendrado por la conciencia de un personaje que articula el tiempo del relato y un tiempo abstracto creado por el propio relato, esto es, ni sometido al tiempo del calendario ni al subjetivo de un personaje, Rohmer se adhiere al primero. El indicio más evidente de cronologización fuerte viene dado por el apego de Rohmer a la técnica diarista, al relato pautado por escenas fechadas, en definitiva, a la interpolación de rótulos para informar del día, el mes o el año en que transcurre la acción. Esta es la técnica seguida en varias películas de los ciclos (en *La rodilla de Clara*, *El rayo verde*, *Las noches de luna llena* y en *Cuento de invierno*) y en algunas “hors-séries” (en *Le Signe du Lion* y en *La marquesa de O*).

En el caso de *La rodilla de Clara*, la acción se desarrolla entre el 29 de junio y el 29 de julio y aparecen 23 rótulos, casi el equivalente al número de días que abarca la narración. En ausencia de rótulos, la voz del narrador, si lo hay, se ocupa de brindarnos información sobre los saltos significativos en el tiempo. Al final de *Mi noche con Maud*, antes de la última y crucial escena de la playa, Jean-Louis nos dice que se ha casado con Françoise y que han pasado cinco años desde su matrimonio; el personaje-narrador de *La Boulmagère de Monceau* habla de seis meses de casados cuando reaparece con Sylvie en el umbral de la pastelería donde trabaja Jacqueline. Meticulosamente datadas las escenas o no, lo cierto es que el tiempo mensurable del lenguaje común desempeña un papel estructurador de primer orden en el relato rohmeriano. La unidad elegida puede ser el día

(*La rodilla de Clara*), el mes (*Las noches de luna llena*) o la semana (*Paulina en la playa*); recordemos, por otra parte, que la periodicidad natural de los ciclos climáticos también le sirven a Rohmer para configurar las películas del tercer ciclo (*Los cuentos de las cuatro estaciones*), mientras que el sentimiento de la hora, una fase o un instante de la jornada, asume asimismo un papel cardinal en varias otras (la tarde en *El amor después del mediodía*, la puesta de sol en *El rayo verde*, el crepúsculo en *El amigo de mi amiga*, la noche en *Las noches de luna llena*). En resumen, junto al espacio físico-natural al que aludíamos al analizar la estrategia referencialista, hay que mencionar igualmente un tiempo físico-natural o aristotélico, e incluso a un tiempo con valor de sensación, como huella de la realidad fenoménica, fundido al aquí y al ahora del personaje. Limitando el comentario a la praxis fílmica, todo parece indicar que Rohmer se acerca al espacio-tiempo desde una perspectiva más aristotélica que agustiniana o kantiana: el tiempo está en el mundo antes de estar en el alma o en el aparato categorial del espíritu humano.

Hablábamos también de vectorización hacia un fin de los hechos narrados. La sensación de tiempo rectilíneo, de flujo de vivencias con una dirección y un sentido, es creada en las primeras escenas, cuando el héroe nos revela sus planes y abre así un horizonte de expectativas; la linealidad de la historia es mantenida luego por el orden consecutivo natural de los acontecimientos y reforzada, en algunas películas, por la técnica diarista, por la datación de los bloques de escenas; además y, por debajo del orden temporal, discurre un orden causal, determinado, en un principio, por una causalidad de tipo psicológico, las carencias y deseos del héroe; la carencia lleva a la búsqueda y la búsqueda a la superación de la carencia. Sin embargo, conviene recalcar que la vectorización del relato no puede calificarse de enfática o acentuada; la cadena de infra-acciones que constituye su espinazo no es la cadena de hechos firmemente trabada del relato clásico. Hemos afirmado que Rohmer rellena la estructura SAS'(S) con recursos propios de la "pequeña forma" y del cine alternativo de los años sesenta. El debilitamiento de los nexos sensoriomotores ha sido citado como uno de estos recursos, en sí mismo no un recurso, sino una consecuencia del predominio de las situaciones orales y del clima deliberativo. En este clima, la sensación de progresión causal se diluye, el ritmo se ralentiza.

Por otro lado, las situaciones orales, las conversaciones entre dos o más interlocutores, pueden ser, en cuanto a la duración, breves o largas. Aquí nos encontramos ante un nuevo operador realista, ante uno de esos recursos del cine anticonvencional, pues puede decirse que Rohmer es uno de los directores que más se ha acercado al tiempo de la conversación ordinaria, no necesariamente al rodaje de las escenas en tiempo real, pero sí a filmar diálogos y discusiones atendiendo más a lo que los personajes tienen que decir que a consideraciones externas de ritmo cinematográfico o de economía narrativa. Sucesión ininterrumpida de catálisis, hemos escrito, de zonas de reflexión, de debate, de opinión. A una cronologización fuerte Rohmer opone, por tanto, un distensionamiento también fuerte de los esquemas sensoriomotores. Así, la acción, como en la vida misma, parece que no avanza, que se estanca.

Pero debemos insistir en que el relato rohmeriano, aunque sujeto a pautas dilatorias y de espera, a un grado de morosidad en ocasiones exasperante (la cronologización o

consecutividad marcada tendría como función precisamente paliar el déficit tensional en el orden de lo consiguiente o consecuencial), es un relato orientado hacia el porvenir, y no retrospectivo o introspectivo, con la lógica narrativa supeditada a la rememoración de hechos pretéritos o a la indagación minuciosa de un estado psicológico complejo. Ni la acronología ni la imagen-recuerdo constituyen posibilidades contempladas por Rohmer. En lo concerniente a filmes con narrador intradieético y *voice over*, ya se ha especificado que no es pertinente hablar de flash-back, pues el presente del narrador no se halla visualizado; toda la acción se traslada al pasado, a un presente en el pasado; no existe verdadera alternancia entre acciones y recuerdo o acción e introspección. En síntesis, no podemos hablar de un tiempo inmanente, de un tiempo-conciencia o de intratemporalidad en el cine de Rohmer. En una película como *La coleccionista*, en la que temáticamente es tan importante el tedio, el “no hacer nada”, Rohmer se halla muy lejos de proponer una visión proustiana, desmenuzada, de ese tedio; en todo caso, bergsoniana, un tiempo contaminado de espacio. Pero a este respecto también conviene puntualizar que sin oscilar hasta el otro extremo de la concepción del tiempo para ofrecernos, en lugar de la duración de la cosa en el interior del personaje, la duración de la cosa misma. Aunque sus historias se hallan implantadas muchas veces en el paréntesis vacacional, en un hueco o un agujero en el tiempo, carecen de verdaderos “tiempos muertos”, de exteriores o interiores vacíos, con la cámara dedicada enfáticamente a la designación pura del espacio o de un objeto (como en el plano del jarrón al final de *Banshun*, la película de Ozu, comentado por Deleuze, *op. cit.* II, pág. 31), a la captura de la duración, de un tiempo completamente emancipado de la acción dramática. El mundo, en el cine de Rohmer, es representado al lado de la palabra, junto con el personaje que la emite, al “lado de” o “con”, nunca, o muy pocas veces, vaciado de ocupantes, de agentes humanos.

Entonces, ¿el tiempo aristotélico se erige en el canon ordenador del relato rohmeriano, por encima de la lógica que preside la cadena de “funciones”, sin segregar nunca un tiempo abstracto, sin suscitar una imagen-tiempo, sin proponer una imagen directa del tiempo? En cuanto a lo primero, quizá no esté demás recordar que para muchos narratólogos cronologización y logicización pueden considerarse operaciones contrarias, debiéndole corresponder la primacía a lo lógico sobre lo cronológico, si bien, para ellos y, desde el punto de vista del relato, el tiempo “no existe” o sólo existe “funcionalmente”, tal y como subraya Roland Barthes (1997/b/, pág. 180); en cambio aquí estamos verificando que el relato rohmeriano se despliega como un relato enraizado, no obstante la lógica subyacente de las funciones, en un orden cronológico y en un tiempo físico-natural, rasgo que el analista no puede ignorar de ninguna manera, pues no se trata de algo “funcional”, sino de un elemento estructurador de primer orden y de un elemento “real”, perteneciente a los bloques de espacio-tiempo capturados por la cámara (con valor de sensación, con facultad de sugerir un sentimiento agudo de la hora del día, según lo dicho). En cuanto a lo segundo, segregación de un tiempo abstracto, no hay duda de que Rohmer cuenta historias que transcurren mayoritariamente en un lapso de semanas o de meses y que debe comprimir ese intervalo, seleccionar escenas y proceder mediante elipsis y saltos en el tiempo; el director recurre preferentemente, según se ha comentado también más atrás, al corte seco para pasar de un plano a otro o de una escena a otra; sus *raccords* visuales, sonoros o temáticos, aunque no abundantes, pueden calificarse en ocasiones como creativos o productivos semánticamente (un ejemplo incontestable: el motivo de las flores en *Cuento*

de primavera); de los rótulos, asimismo, puede decirse que cumplen una función de sutura o que son marcas de la enunciación; pero, resumiendo, elipsis, raccords, cortes y rótulos, se hallan al servicio de la lógica narrativa o de un tiempo empírico, no pretenden borrar todo rastro de orden cronológico, de tiempo mundano o de tiempo psicológico y crear un tiempo abstracto, cual es el caso de *El año pasado en Marienbad*, por remitirnos a un ejemplo ilustre. En cuanto a lo tercero, quizá cristalice cierta variedad de imagen-tiempo cuando la cámara lleva a cabo una suerte de “cosmologización” de la pantalla capturando un fenómeno meteorológico o la naturaleza misma; si hay una forma del tiempo que Rohmer quiera contraponer al tiempo del calendario y, sobre todo, a ese espacio-tiempo en el que los personajes inscriben sus oscilaciones, sus vaivenes, sus mudanzas, es la forma del tiempo encarnada en la naturaleza, la de la regularidad y la permanencia en el cambio.

Rohmer es un cineasta de síntesis, de la conciliación de contrarios; amante de la lógica, de la figura y del número, pero también de la adhesión al mundo, no sólo combina cronologización y logicización colocándolas al mismo nivel, sino que su concepción del tiempo viene a ser una integración del tiempo del calendario, del tiempo de la experiencia y del tiempo absoluto ligado a una perspectiva cosmológica.

e) Azar, “áleas” e improvisaciones

Los operadores realistas más puros interpolados en la trama del relato rohmeriano quizá sean las “áleas” (de aleatorio, *alea*, en latín). Sin embargo, no debemos confundir las áleas con el azar o con los hechos de azar. El azar puede definirse en principio como un operador realista; al quebrar el enlace lógico-causal de la trama, contribuye a igualar el arte con el mundo; no obstante, los hechos de azar pertenecen al guión escrito, sus funciones sintácticas, semánticas y narrativas se hallan perfectamente calculadas. En cambio las áleas designan microacontecimientos fortuitos e improvisaciones que pasan a enriquecer la textura dramática del relato en el momento mismo del rodaje. El problema para el analista estriba en distinguir lo fortuito de lo programado o prefijado. Sólo algunas declaraciones de Rohmer o de sus colaboradores pueden servir de guía fiable.

Así, la lluvia que cae en *La mujer del aviador* cuando François y Lucie salen del parque de Buttes-Chaumont, no estaba prevista (*Cahiers*, núm. 323/24); el chico que aborda a la veraneante sueca en *El rayo verde* fue reclutado en la playa de Biarritz “tres minutos antes” de rodar la escena (*Positif*, núm. 309, noviembre 1986); el libro que Marie Rivière lee en la misma película, *El idiota* de Dostoievski (precisemos que existe una relación estrecha entre el iluminismo del príncipe Myshkin y las creencias supersticiosas de Delphine), era el libro que la actriz había elegido al albur y luego había puesto en su bolso de viaje para amenizar las pausas del rodaje (*Positif*, núm. 309). Pero más allá de estos ejemplos casi anecdóticos, cabe decir que un presente contemporáneo al acto de filmar, el cual deja paso a un sinfín de microincidencias no planeadas, sobrevive siempre bajo el presente narrativo, tal y como señalaba Jean-Louis Comolli en un conocido artículo (*Cahiers*, núms. 210 y 211, abril 1969). Como obviedad puede calificarse, por otra parte, afirmar que las técnicas de rodaje amateuristas implican por sí mismas una mayor exposición a estas microincidencias. Justamente nos hallamos en el corazón del método

rohmeriano, el cual, más que partir de la ficción para llegar a la realidad, busca la fusión perfecta de lo artificial y lo espontáneo. Recordemos lo que decía el director acerca de la cámara “*post-nouvelle vague*”, una cámara que ni se oculta en las calles ni trata de esquivar a los viandantes inoportunos que miran con absoluto descaro al objetivo. Podemos darle la razón a Comolli, la división entre “acción a filmar” y “acto de filmar”, es una división obsoleta, imputable sólo a los métodos del cine clásico; lo propio del cine “directo” sería una dialéctica entre realidad y ficción, pues si las imágenes se contaminan siempre e inevitablemente de “irrealidad”, de ficción, también es verdad que se empapan de realidad bruta (en opinión de Comolli, sin embargo, el balance es negativo para el polo de la realidad: un “aura ficcional” se adhiere a los acontecimientos y hechos filmados, destruyendo así cualquier ilusa pretensión de cine “directo”; para Comolli, todo el cine es “*non-direct*” - *Cahiers, art. cit.*).

Declaraba Rohmer en una entrevista, a propósito de las “comedias y proverbios”, que la originalidad de *La mujer del aviador* no radica en la captura de imágenes en directo, sino “en hacer de la calle, con sus áleas, el teatro de una comedia y evolucionar tan libremente como si se tratara de una película rodada en estudio” (*Cahiers*, núm. 323/24). En las “comedias” y, en general, en toda su obra, lo especulativo, el trabajo de combinación y composición, está en el papel escrito, en el guión, mientras que la “frescura aleatoria” la proporciona la calle. Puede haber “aura ficcional”, pero también un irreductible poso de realidad bruta. La esencia del arte de Rohmer consiste, por tanto, en una sabia combinación de orden *a priori* y accidentalidad, de rigurosa actividad logicizadora y permeabilidad a lo real, de esquematismo y actitud receptora hacia lo vivo, de libertad y necesidad. “Me gustaría que aquello que en mis filmes parece improvisado haya sido escrito, y que lo que parece escrito haya sido improvisado” (*Cahiers*, núm. 467/68, marzo 1963).

f) *Totalidad abierta*

Bazin consideraba la ambigüedad como una propiedad esencial de lo real, propiedad que debía ser retenida por todo filme cuya meta fuera precisamente una completa sustitución analógica del mundo. La no clausura de la narración, los finales abiertos, se erigen como la prueba más contundente de la adhesión de Rohmer al dogma baziniano que estudiábamos en el primer capítulo. ¿S’ ó S? ¿Situación nueva o vuelta a la situación antigua? Esta indeterminación que pesa sobre el desenlace es un rasgo de la mayoría de los filmes de los ciclos, incluso de aquellos que concluyen con un *happy end*, con el héroe o la heroína obteniendo el objeto perseguido, haciendo realidad sus sueños (como en el caso de Delphine o Félicie). Dejaremos un análisis más detenido de los finales rohmerianos para los próximos apartados, pero la indeterminación a la que aludíamos abre sin duda alguna una fisura importante en la forma de representación orgánica que le hemos adjudicado a los filmes de los ciclos, más importante si tenemos en cuenta que se trata de una representación con ecos cósmicos, en la que la intervención de los astros, de la Providencia o del Destino, asume un papel decisivo en el conjunto de la historia narrada. El relato rohmeriano desarrolla, para ser exactos, dos líneas argumentales, una que guarda relación con la situación triangular, con el conflicto entre amor conyugal y amor fornicario, y otra que tiene su móvil en el deseo metafísico y que entronca con el conflicto entre trascendencia

con minúscula y trascendencia con mayúscula. ¿El amor conyugal es un “todo”, o sea, algo que no tiene contrapartida, como insinúa Kierkegaard, algo a lo que no se le puede oponer nada que posea el mismo valor ético y la misma capacidad para colmar las verdaderas necesidades del corazón humano, o se trata de otra ilusión, la ilusión conyugal? Y, por otro lado, ¿hay Providencia, Destino, Sentido, orden cósmico? Más adelante volveremos sobre estas cuestiones. Ahora nos interesa acometer el balance de lo expuesto hasta aquí, perfilar algunas conclusiones.

3.4.3. Audiovisualización, enunciación y cine polifónico

Al término de nuestro estudio de las estrategias referencialista y simbólica llevábamos a cabo un análisis de la “puesta en forma”, de la audiovisualización del suceso profilmico y, posteriormente, en las observaciones finales, nos referíamos a un estilo despojado y a una escritura ecológica y esencializada, que habría propiciado una presentación limpia y transparente del suceso, o al menos, de su materialidad, de su aspecto sensible. ¿Qué podríamos decir, a manera de resumen, de la “puesta en forma” del suceso profilmico entendido como portador de contenidos narrativos, en otras palabras, de lo ficcional? Ciertas facetas de esta “puesta en forma”, desde luego, exigirían una indagación a fondo del relato rohmeriano desde el punto de vista de la enunciación. Algo hemos dicho al respecto en páginas anteriores. Se ha hecho referencia, por ejemplo, a la cuestión de la “focalización”, que en el cine es siempre una focalización desdoblada, según el criterio del “saber”, y según el criterio del “ver”, según una perspectiva cognitiva (“focalización” propiamente dicha, o sea, tal y como la define Genette para el campo de la literatura) y según el punto de vista óptico o de la cámara (“ocularización”, ver Gaudreault y Jost, 1990, págs. 129 a 134). Sobre este tema del doble régimen de focalización se ha insinuado que en los “cuentos morales” con narrador intradiegetico coexisten la focalización “interna” y la ocularización “externa” o “cero”, mientras que en el resto de los “cuentos” y en las “comedias” sigue habiendo un cierto grado de focalización “interna” combinada con ocularización “cero”, pues si el personaje central no dice explícitamente “je”, acapara el discurso verbal y el peso de la elección, proponiéndose con ello como epicentro de la narración; por añadidura, en algunas películas, puntualizábamos, la focalización “sobre” el personaje principal es muy acusada.

No vamos a ir más allá en indagaciones narratológicas más o menos vinculadas a la noción de enunciación, ahondando en el binomio focalización/ocularización, en el de la voz narrativa o en el rastreo de todo tipo de “huellas” o “marcas” dejadas por el acto de enunciación en el enunciado. Dice Bordwell que “cuanto más rigurosamente se aplican conceptos como enunciación y *discours*, menos se es capaz de generar explicaciones exhaustivas y coherentes de la narración” (1996, pág. 25). Pensamos que lo fundamental sobre la “puesta en forma” del componente ficcional de los ciclos ya ha sido destacado en epígrafes precedentes. Una síntesis de lo expuesto, puede ser la siguiente: Rohmer tiende al relato diegetico en las piezas del primer ciclo y al relato mimético en las “comedias” y en los “cuentos” del tercer ciclo; en ambos casos, sin embargo, el relato se estructura de

acuerdo con unas invariantes que abarcan tanto la trama, como los roles actanciales y el lenguaje o la *lexis*; puede hablarse de una estrategia supramimética y también de una estructura SAS'(S); en esta estructura, al mismo tiempo, Rohmer encastra recursos y procedimientos que pertenecen a la “pequeña forma” y al cine anticonvencional e incluso disnarrativo, rarefacción y minimalismo de la acción, tipos humanos impregnados de verdad biológica y de verdad histórica, largos debates y discusiones orales, etc.; pese a todo, podemos concluir, en el relato rohmeriano no hay extravíos narrativas o dispersión temática, la cronologización es fuerte y bajo la cronologización subyace una lógica causal que orienta el relato hacia un clímax (momento de la transgresión) y un desenlace final (más o menos ambiguo).

De este breve resumen se infiere que con el relato rohmeriano nos encontramos ante un artefacto narrativo endiabladamente complejo, con una maquinaria discursiva apenas enmascarada. Expresado de otro modo: se infiere la imposibilidad de homologar mostración y narración desde el punto de vista de la “puesta en forma”, o sea, de trasladar a la narración calificativos que hemos aplicado a la mostración, limpia, transparente, ecológica, esencializada. Cuestión fundamental, puesto que, por otro lado, se ha venido inistiendo en una divergencia entre el narrar y el mostrar, entre el ver y el oír. No se trata sólo de esos desajustes entre comportamiento y opinión que nos permiten catalogar al narrador como narrador insincero o mentiroso y descubrir la doblez moral del personaje. Se trata de discursos autónomos, de regímenes que difieren incluso en el “modo”: cierto recargamiento, rasgos estetizantes (novelización, teatralización, lenguaje bienhablado), en el caso del narrar, transparencia y escritura plana en lo relativo al mostrar; mientras que uno funciona, globalmente, como operador ficcionalizante, el otro puede considerarse que funciona básicamente como operador realista; dialéctica por tanto entre realismo cinematográfico y literatura, entre el registro de los hechos y su recreación por la palabra; conflicto entre lo visual y lo verbal, entre lo visto y lo oído. En resumen, cine polifónico, pues resulta que la cámara tiene “voz” en el conjunto del filme, dialoga con la palabra, con el componente audible; tiene un mensaje que transmitir, sostiene un discurso (el de una supuesta “objetividad” frente a la “subjetividad” del personaje principal, que intenta “secuestrar” la narración en su provecho, imponer su versión particular de lo sucedido).

Queda claro, por consiguiente, que el discurso verbal no polariza el relato rohmeriano, hasta absorber por completo la fabricación del sentido. En otros términos, los filmes de los ciclos no consisten sólo en una concatenación de escenas dialogadas, de las cuales pueda extraerse con todas garantías el significado último de lo narrado. Ahora bien, nuestra hipótesis central mantiene que hay un tercer nivel textual en el cine de Rohmer, un tercer “discurso”. De este tercer discurso apenas se ha afirmado nada todavía, pues nada hemos dicho de la trama metafórica que le da soporte. Esta trama tiene que ver, por supuesto, con el deseo metafísico, con la dialéctica entre yo personal y otredad cósmica, entre voluntad humana y una voluntad oculta. Comentábamos en otro lugar que para Pascal Bonitzer es la subjetividad de los personajes la que transforma el azar y los fenómenos meteorológicos en signos o mensajes de una realidad misteriosa. Sin embargo, aquí vamos a sostener que el dispositivo figural del relato rohmeriano ostenta cierta autonomía respecto a la subjetividad de los personajes; el propio filme postula los hechos de azar como algo más que como meras coincidencias sin trascendencia alguna; defenderemos que hilvana, en

torno a tales hechos, un discurso sobre la fusión o la conciliación de contrarios, lo objetivo y lo subjetivo, lo psíquico y lo físico, lo material y lo espiritual, etc.; lo cual no significa que el filme no se reserve al final un “comentario” sobre esa supuesta intersección de deseo humano y causalidad externa, lo mismo que se reserva un juicio acerca del héroe o de la heroína, de su comportamiento y de sus opiniones. La trama metafórica, en definitiva, pone en marcha un tercer discurso, discurso que conviene analizar, analizar en sus dos planos, el de la expresión y el del contenido. A este empeño le dedicaremos el próximo apartado.

3.5. TRAMA FIGURAL

En una entrevista de 1986 aseguraba Rohmer que el deseo de hacer cine iba unido a su deseo de filmar los fenómenos naturales; en primer lugar, filmarlos, especificaba, “pero también integrarlos en el relato” (*Positif*, núm. 309). “Lo que me atrae además es el cosmos como obra perfecta y majestuosa, las maravillas de la naturaleza”, son otras líneas de la misma entrevista ya citadas. Para Rohmer se trata, en efecto, no sólo de “fotografiar” la naturaleza, sino de incorporarla plenamente al relato fílmico. Podríamos resumir el resultado de esta aspiración diciendo que la naturaleza se halla presente en el cine de Rohmer de manera triple, en la trama documental, como objeto de enunciados constataivos, en la trama figural, como objeto de enunciados metafóricos, y en la trama ficcional, como elemento activo, como agente causal, como actante (“auxiliar mágico”, “ayudante sobrenatural”). La naturaleza interviene en la acción, sus fuerzas apadrinan sucesos fortuitos que favorecen o desbaratan los planes de los personajes, mientras que éstos reflexionan sobre tales sucesos, los interpretan, los revisten de cierta trascendencia, les otorgan un fin, etc. Los datos a resaltar, con más precisión, son los siguientes: 1) la naturaleza teje el eterno hilo de la causalidad material e interviene en el escenario humano, 2) la subjetividad del héroe o de la heroína imagina detrás de esa intervención una potencia a la que denominan de diversas maneras, Providencia, Destino, azar necesario, etc.; 3) el relato mismo, mediante mecanismos adscribibles a una retórica más o menos marcada, propone el escenario natural o el Englobante como lugar de concordancias, de influjos múltiples, de correspondencias, de simpatías.

Se deja entrever la amplia operación combinatoria por la cual Rohmer logra culminar la aspiración a la que aludíamos más arriba. Es decir, se adivina que si la necesidad de integrar la naturaleza en el relato viene precedida por el deseo de capturar sus maravillas, Rohmer no se conforma con esto ni con incorporarla de manera simplemente creíble, como Ambiente, como medio que actúa y ejerce cierta presión sobre los personajes. El programa estético de Rohmer, según sabemos ya, tiene en su centro el lema “*faire du grand avec du grand*”, pero también un concepto muy exigente de poesía, poesía en tanto que superación de la visión ordinaria, como trabajo de desocultación que apunta a lo particular y a lo

general. Juegos de correspondencias y hechos de azar “trascendentalizados” forman parte de una estrategia cuyo primer efecto en la conciencia del espectador es una percepción doble del espacio, como soporte físico, como espacio visible, y como una realidad que trasciende el marco habitual de la realidad común; como lugar prosaico y como lugar de inscripción de afinidades, de ecos, de rimas, de armonías, de leyes universales. A este desdoblamiento y a la relación que se establece a lo largo del relato entre las dos situaciones referenciales es a lo que denominamos trama figural, pues descansa sobre una relación “figural”, o sea, de índole fundamentalmente retórica. “Figural” procede de “figura”, especifica Erich Auerbach y es el término que utilizaban los exégetas del cristianismo medieval y antiguo para referirse al episodio de un texto sagrado o profano que “se implica a sí mismo y a otro, al que anuncia y repite corroborándolo” (Auerbach, 1983, pág. 523).

Lo “figural” designa por tanto toda operación textual que entrañe la superposición de dos sistemas de representación y de esta guisa de dos sistemas de ideas o de contenidos, uno de uso común o de amplia aceptación en una determinada cultura, y otro más imaginario o mítico. Esta “redefinición” del término deja traslucir mucho mejor que lo “figural” puede bascular hacia lo alegórico o hacia lo metafórico, dependiendo de si la segunda situación referencial, la “segunda realidad”, eclipsa o incluso nihiliza la primera (al servirse de ella como simple pretexto, nota característica del modo alegórico) o verdaderamente la corrobora, la confirma o al menos mantiene con ella una tensa dialéctica. Dado que conocemos a Rohmer como un cineasta de lo real, como cineasta para el cual todo ejercicio de escritura, toda operación textual y todo vuelo imaginativo o conceptual debe tener como base el carácter icónico indicial de las imágenes fílmicas, su pregnancia como imágenes-mundo, descartamos el modo alegórico. En consecuencia, de aquí en adelante hablaremos indistintamente de trama figural o trama metafórica (y queda justificado que en páginas precedentes ya hayamos empleado los dos términos como términos intercambiables). La relación figural entre las dos situaciones referenciales, expresado con otras palabras, está regulada primordialmente por los mecanismos propios de la metáfora, por un resaltar semejanzas, trazar nexos, poner en contacto o postular una interacción entre las dos situaciones. En la introducción general a este trabajo de investigación manifestábamos nuestra opinión acerca de que la tradición crítica le había prestado cierta atención al componente metafórico de los ciclos, pero nunca movida por un ánimo sistematizador. Al emplear la noción de “trama” aquí estamos sugiriendo que lo “figural” no actúa en el relato rohmeriano de manera esporádica y dispersa, sino organizada, dando cuerpo a un flujo de significaciones, a un dispositivo perfectamente trabado (con materias-sujeto, modos y fines propios, al igual que los otros niveles textuales, de acuerdo con nuestras previsiones). El juego de correspondencias y los hechos de azar “trascendentalizados” (materia-sujeto) pertenecen a este dispositivo e implican sendas metáforas, que llamaremos metáfora “analógica” y metáfora “trascendental”, a las cuales les añadiremos dos más, metáfora de “fusión” o “monista” y metáfora “orgánica” (modo, mientras que el fin sería poner en evidencia un universo “activo” e “interconectado”).

Para una mayor fluidez en el comentario posterior de la trama figural filme a filme, conviene que señalemos las notas que distinguen las metáforas citadas. La metáfora “analógica” creemos que responde fielmente a lo que Rohmer entiende por “comparación

en germen” o por metáfora “motivada” (natural o denotativa, no sígnica y con valencia ontológica, según apuntábamos al estudiar sus “ideas-guía”). En última instancia se trataría de una metáfora que pone en juego datos observables en la naturaleza y estados anímicos o afecciones de alguna manera también directamente presentes en las imágenes. La melancolía de Delphine por un lado y la grisura de la tarde por otro (en *El rayo verde*), la tormenta de lluvia y la tormenta interior de Jérôme (en *La rodilla de Claire*), los viñedos invadidos de vegetación parasitaria y la actitud pasiva de la viuda Magali ante sus problemas de aislamiento y soledad (en *Cuento de otoño*). En definitiva, exteriores que se corresponden con registros interiores, sensaciones afectivas en términos físicos, concordancia de un estado del alma y un paisaje, etc. En muchas ocasiones la construcción formal de la metáfora analógica pasa por el montaje y consiguientemente existen motivos para clasificarla como metáfora “extrínseca” (de atenernos a la nomenclatura deleuziana), o “sintagmática” (según la taxonomía metziana). Sin embargo, pensamos que no es el montaje el que propiamente crea la analogía. Rohmer podía haber recurrido a un solo plano para obtener el mismo efecto; por otra parte, las equivalencias que pone de manifiesto la relación “figural” no suelen ser rebuscadas, o de “invención”, sino fáciles de descifrar, pertenecientes al catálogo de equivalencias más comunes o estereotípicas; preexistentes al texto, cabría afirmar, inscritas en el libro del universo. La tristeza de Delphine durante su paseo solitario por la campiña próxima a Cherburgo y el atardecer ventoso y de colores apagados, conforman ese metaforismo larvado al que se refiere Rohmer mediante su concepto de “comparación en germen”. Llegamos a percibir, a presentir ese metaforismo en el primer plano de la secuencia. Luego el montaje (planos de las ramas de árboles próximos estremecidas por el viento y lágrimas finales de Delphine) refuerza o culmina las connotaciones latentes en los dos órdenes de cosas que nos presenta el episodio fílmico, Delphine y un paisaje concreto. Metáfora cuasi-motivada, cuasi-sensorial, cuasi-objetiva; resultado de propiedades intrínsecas y no relacionales. Aquí la analogía implícita precede a la analogía de superficie (y casi siempre en Rohmer: el montaje corrobora una simbiosis, unas equivalencias o unas notas invisceradas en dos términos copresentes, las cuales, antes que “engendrar” una analogía determinada, dan testimonio de un cosmos analógico).

La metáfora “trascendental” predica acciones y no adjetivos. A la naturaleza se le atribuye, por boca de los personajes y, a raíz de un suceso fortuito, la facultad de actuar según un plan cósmico o un plan divino; se le atribuye una causalidad guiada por “algo” o “alguien” de acuerdo con un fin calculado (y no un determinismo ciego). Un suceso fortuito que se repite mucho en los filmes de los ciclos, consiste en un encuentro casual del héroe o la heroína con un amigo o una amiga, con un desconocido o una desconocida. Para el pensamiento lógico o la ciencia estos acontecimientos imprevistos poseen un carácter azaroso y pueden explicarse según las leyes del cálculo de probabilidades. Mediante este cálculo Jean-Louis y Vidal (en *Mi noche con Maud*) intentan dar cuenta de lo extraordinario de su encuentro en el vestíbulo de un café de Clermont-Ferrand. Pero la mayoría de los personajes rohmerianos (y, a la postre, también Jean-Louis) interpretarán tales coincidencias como una suerte de convergencia entre fuerzas que actúan por simpatía. Recordemos que en otro lugar hemos señalado que las primeras influencias de Rohmer proceden del surrealismo. Algunos personajes de los “cuentos” y de las “comedias” se comportan como poetas surrealistas. Creen en el “azar objetivo” o en lo “mágico-circunstancial”. André Breton, concretamente, define el “azar objetivo” como un cruce

entre “causalidad externa y finalidad interna” (2000, pág. 32). La ausencia de un corte seco, de una barrera infranqueable, entre lo psíquico y lo físico, lo interior y lo exterior, es sin duda alguna el principio teórico que sustenta muchas de las disquisiciones poético-filosóficas del autor de *Los vasos comunicantes* (siempre con resonancias de la filosofía schellingiana de la conciliación de contrarios). En *L’amour fou*, Breton habla específicamente de “síntesis entre lo real y lo racional” (2000, pág. 85), de “intercambios misteriosos entre lo material y lo mental” (*ibíd.*, pág. 53). Para el poeta surrealista, debajo del cúmulo de factores aparentemente ocasionales que presiden ciertos sucesos azarosos no se oculta lo fortuito, sino lo necesario; estos sucesos son una prueba de “los vínculos de dependencia que unen dos series causales” (*ibíd.*, pág. 35); de la extraordinaria concordancia entre “necesidad natural y necesidad humana” (*ibíd.*, pág. 32); una prueba también de que el “pensamiento yerra en su empeño por mantener separados orden y finalidad en el espíritu y orden y finalidad en la naturaleza” (*ibíd.*, pág. 32). Delphine y Félicie, los dos personajes rohmerianos más receptivos a lo numinoso, no se expresan en esta jerigonza, pero qué duda cabe de que protagonizan historias en las que lo “esperado” y lo “fortuito”, acaban confluyendo.

Aquí vamos a sostener que esta confluencia de lo esperado y lo fortuito, el cruce entre realidad psíquica y realidad material, no es privativa sólo de *El rayo verde* y de *Cuento de invierno*, sino que constituye una invariante del relato rohmeriano, de su dispositivo metafórico. En algunas películas, además, este cruzamiento se halla especialmente marcado, adquiere una brutal evidencia, un flagrante valor icónico y ontológico. A esta metáfora “trascendental” más marcada y que cobija en su seno la “reconciliación de contrarios” a la que acabamos de aludir, la llamaremos metáfora de fusión o “monista”. Viene a ser como una corroboración casi material de las predicciones o presentimientos de los personajes y asimismo del significado profundo de la metáfora “analógica”. La metáfora analógica oculta una metáfora monista. En su superficie funciona como un caso simple de intersección sémica; no se puede hablar de “desvío” o de “transgresión” respecto al “grado cero” (el vínculo entre el atardecer y el sentimiento de melancolía está reconocido en el código de connotación de cualquier cultura, como diría Umberto Eco); sin embargo, sugiere, en el núcleo de su semantismo, una interpenetración de esferas o de órdenes, lo consciente y lo inconsciente, lo subjetivo y lo objetivo, lo humano y lo no humano (de ahí que no la consideremos desprovista de valencia ontológica). La metáfora trascendental y la monista, por su parte, desbordan el marco de la intersección sémica e inciden en una auténtica transferencia de semas entre términos, cumpliendo así con el esquema norma-desvío que muchos neorretóricos (el Grupo μ a la cabeza) juzgan como criterio fijo y necesario en el reconocimiento de cualquier figura estilística; la idea sobre la que operan ambas metáforas, la acción conforme a un fin por parte de cosas humanas y no humanas, de fusión de contrarios, de no discontinuidad entre lo físico y lo psíquico, difícilmente se encuentra recogida en los códigos de connotación corrientes o mayoritariamente aceptados (códigos regidos por el sentido común, por “lo razonable”); al mismo tiempo y, si de la metáfora analógica decimos que alberga una metáfora monista, aunque “debilitada”, de la metáfora monista, tal y como se halla formalizada en algunos textos, debemos afirmar que posee una carga denotativa, un lado icónico, o sensorial, en muchos casos superior al de aquélla. Verdaderamente vemos la naturaleza en acción, asistimos al cruce inequívoco, flagrante, hemos escrito, entre

acontecimientos exteriores (fenómenos meteorológicos, eventos cósmicos, sucesos fortuitos) y deseos o proyectos humanos. En la metáfora monista de los filmes de Rohmer se anuda de manera inigualable esa “doble referencialidad” que menciona Paul Ricoeur en *La metáfora viva* (1980, pág. 401), referencialidad abierta por un lado al mundo (aspecto “mimético” de la metáfora) y por otro a lo imaginario, a lo enigmático, a lo inefable (aspecto “mítico”).

Podríamos enunciar la fórmula subyacente al dispositivo metafórico del relato rohmérico declarando que la metáfora analógica y la metáfora trascendental preceden y de algún modo presagian la metáfora monista final. De ahí que nos parezca pertinente la noción de trama. El plantel de metáforas citadas funciona como un hilo argumental que discurre paralelo al de la intriga amorosa (interactuando con ella) y que plantea, como discurso de fondo, según se ha insinuado, la comunicabilidad entre órdenes esenciales, la unión de contrarios, la convergencia, siquiera sea fugazmente, de necesidad individual y necesidad natural. Al momento de esta convergencia lo vamos a llamar también “momento vertical”. Para una mejor comprensión de nuestra terminología y la propuesta de explicación implícita en ella del componente “figural” de los ciclos, quizá no esté demás traer a colación otro concepto, el de “estasis”, utilizado por Paul Schrader en su estudio del cine de Bresson, de Dreyer y de Ozu, tres directores con los cuales la obra de Rohmer guarda más de un vínculo. En su libro dedicado a los tres cineastas citados, Schrader define la “estasis” como “una acción decisiva que desencadena la expresión de lo Trascendente”, como “la imagen de una segunda realidad que puede situarse al lado de la realidad habitual”, que “representa lo completamente Otro”, como “una visión estética de la vida que connota lo Único” (Schrader, 1999, págs. 70 y 71). Es importante destacar que el guionista y director americano concibe la “acción decisiva” no aisladamente, sino dentro de lo que él llama “la tríada del estilo trascendental”, formalizada en tres etapas sucesivas e interdependientes, a las que da el nombre de lo “cotidiano”, la “disparidad” y la susodicha “estasis”. Lo “cotidiano” es una representación meticulosa de los lugares comunes, aburridos y banales de la vida diaria, escribe Schrader; representación, sin embargo, agrega, que no debe confundirse con el “realismo”, pues oculta un fuerte “proceso de estilización”, una preparación para la intromisión de lo Trascendente” (*ibíd.*, pág. 61); la “disparidad” la describe como un sentimiento de disjunción provocado por el contraste entre la “densidad espiritual” humana y el frío contexto de lo cotidiano; equivale por tanto a un malestar íntimo, a una disonancia dolorosa, a una tensión por resolver (*ibíd.*, pág. 64); la etapa de la “estasis” no sería sino la resolución de esta tensión por medio de la “acción decisiva”, “un hecho increíble dentro de la realidad banal” (*ibíd.*, pág. 68).

Como fácilmente se infiere de lo expuesto, la nota común entre el concepto de “azar objetivo” y el de “estasis” es el vencimiento de una oposición de términos, la superación de una polaridad, la resolución de una tensión, tal y como acabamos de sugerir. Resumiendo, “azar objetivo” y “estasis” (o “acción decisiva”), cada uno a su manera, designan un “momento vertical”, un momento de convergencia entre interioridad y exterioridad, de contacto entre dos series causales, una perteneciente al orden de lo subjetivo y otra al orden de lo material (esto significa y, tras haber especificado además que la metáfora analógica contiene una metáfora monista, que en una misma película puede haber más de un

“momento vertical”, si bien el “momento vertical” resolutivo, o sea, la “acción decisiva”, se hallaría ubicada casi siempre en el último tercio de la película).

La estructura del dispositivo metafórico creemos que está clara: juego de correspondencias y hechos de azar trascentalizados antecediendo y al mismo tiempo augurando un “momento vertical” concluyente o resolutivo. No obstante, debemos recalcar que la fórmula no se repite con la misma distribución de unidades y la misma fuerza en todos los textos del corpus fílmico de los ciclos. En algunas piezas el dispositivo puede calificarse como difuso o debilitado; en otras casi llega a desaparecer, aunque nunca totalmente. En aquellas películas en las que la naturaleza no interviene de modo activo, como “auxiliar mágico”, cual es el caso de *Pauline en la playa*, la cámara continúa realizando un registro en clave “cosmológica” del escenario natural, lo que implica presentarlo como lugar de regularidad, de armonía, de equilibrio (metáfora “orgánica”). Metáfora “trascendental” (atribución de predicados nada banales, voluntad, finalidad, intencionalidad, de un orden de cosas a otro), metáfora “analógica” (sugerencia de correspondencias o de semejanzas entre esos órdenes), metáfora “monista” (idea de una continuidad o una fusión entre tales órdenes), y metáfora “orgánica” (visión o “imagen” del cosmos como un Todo único), forman el repertorio de metáforas más destacadas del mundo de las series. La trama “figural” supone el concurso de todas o de algunas de ellas; una cosa nos atrevemos a asegurar: resulta imposible señalar un solo filme de los ciclos en el que la polaridad individuo/naturaleza no trascienda el contexto empírico de lo cotidiano y reclame un marco más amplio de interpretación.

En este marco de interpretación no podemos dejar de preguntarnos qué pretende en última instancia Rohmer con el desdoblamiento referencial involucrado en la vertiente de su obra actualmente en nuestro punto de mira, si crear, o más bien recrear, una cosmogonía, o poner en evidencia otro tipo de problemática. Una respuesta a esta cuestión quizá ya era anticipada en el análisis de *Le Signe du Lion*, donde insinuábamos que el director apuntaba, más que a una caracterización “pseudoteológica” del cosmos, a un seguimiento “global” de la actitud ética de unos personajes enfrentados no sólo a los dilemas del amor y del deseo, sino también a potencias exteriores que unos pretenden ignorar y otros encaran desde la fe religiosa o la superstición. La “cura” de los temperamentos más románticos de los ciclos, más egotistas y por consiguiente más resentidos contra todo aquello que representa un freno a su libertad, comienza, teorizábamos, generalizando, con una percepción más aguda no sólo de la alteridad próxima, sino también de la alteridad más lejana o cósmica, de lo que escapa plenamente a su control (mundo del evento, de los sucesos fortuitos, del azar). Por esto mismo no debemos identificar el discurso implícito en el dispositivo figural con el discurso de los personajes o del propio filme. La trama metafórica sugiere, hemos afirmado, un acercamiento de esferas ontológicas, una correlación de categorías extrañas entre sí, materia y espíritu, lo psíquico y lo físico, lo finito y lo infinito, etc.; o bien el cosmos analógico clásico, el cosmos como una red de correspondencias. Pero éste no es el discurso de todos los personajes. Se da una variedad de actitudes de los héroes y heroínas de los ciclos en lo tocante a los fenómenos del azar, actitudes que quizá puedan sintetizarse en dos grandes grupos: la de aquellos que ven esos fenómenos como instrumentos de la Providencia o una señal del Destino y reaccionan de una manera pasiva o cómplice, y la de aquellos otros que responden con cierto grado de disgusto o incluso de irritación y

arrogancia a las injerencias en sus vidas del acontecer exterior o de la casualidad (pero también en este último caso, conviene subrayarlo, el personaje rohmeriano es el lugar de una dialéctica entre facticidad y trascendencia, entre voluntad privada y voluntad cósmica, dialéctica que tiene como resorte secreto el “deseo metafísico”, la nostalgia de lo divino o la sed de Absoluto).

La trama figural, en suma, juega con la idea de la “analogía universal” y “escenifica” el fenómeno del “azar objetivo”, o sea, la conjunción de deseo humano y causalidad natural. Secunda, así, el discurso de los personajes del primer grupo, personajes que llevan su “mal de altura”, el síndrome de Don Quijote, al terreno de lo metafísico, pues su rechazo de lo inmediato o de lo real no implica un desdoblamiento de objetos, los molinos de viento en gigantes, sino toda una duplicación del mundo, una dialéctica del aquí y de la otra parte. En los personajes rohmerianos hay impotencia para atenerse a sus principios morales e impotencia para atenerse a lo real en el sentido más general. En ellos confluyen deseo carnal, deseo de encuentros efímeros, y deseo de Trascendencia. Consecuentemente, hacen intervenir lo Absoluto en sus aventuras, confunden efectos del azar con efectos del destino. Pero sus elucubraciones se ven refrendadas por el relato visual de los hechos; sus intuiciones se cumplen “objetivamente”; la trama figural “escenifica”, hemos puntualizado, el “azar objetivo”, no nos lo presenta como un espejismo o una alucinación de los personajes; la trama figural, expresado de otra manera, convalida el papel mediador del azar, de la naturaleza o de las potencias cósmicas en la diatriba entre razón e instinto, la otra polaridad en la que se mueve el héroe rohmeriano y que no sabe resolver por la reflexión ética. En definitiva, si el relato “único” subyacente a los filmes de los ciclos contiene una crítica al mundo egocéntrico y algo ilusorio de los héroes y heroínas de tales filmes, esta crítica no debemos buscarla en la trama figural, sino en el relato en sentido amplio, como encuentro de niveles textuales y de ideas o discursos dispares. ¿Azar o Providencia? ¿Razón o magia? ¿Qué “dice” el relato a propósito de estas polaridades?

En las páginas que siguen nos adentraremos en la indagación de la trama figural depositada en los filmes de las series y en algunos *off-series*. Prestaremos también atención a la dialéctica entre los “tres” discursos aludidos, el de los personajes, el del dispositivo metafórico y el del filme como un todo. En el análisis no nos ceñiremos al orden cronológico ligado al año de producción de cada película. Iremos de las piezas con un dispositivo figural más marcado a aquellas con una presencia más débil del dispositivo. Distinguiremos varios bloques, sin que de esto se desprenda que existe en el universo de las series un escalonamiento o una gradación de lo figural fácilmente observable. Se dan diferencias de intensidad importantes entre las películas clasificadas en el primer bloque y las del último y más atenuadas entre las películas de bloques próximos o intermedios. De igual modo, los títulos de los bloques deben considerarse orientativos; no caracterizan de manera especial el conjunto de filmes agrupados en cada bloque. Al analizar la trama ficcional y con ello las funciones “proppianas” y el esquema actancial, aludíamos a ciertas permutaciones o variaciones, donjuanismo femenino en lugar de masculino, por ejemplo, pero estimábamos que la problemática fundamental abordada, el conflicto entre razón e instinto mencionado más arriba, permanecía visible filme a filme. El razonamiento nos parece válido para la trama figural: la fórmula del dispositivo retórico no se repite intacta en todas las películas de las series, pero la problemática de fondo, la búsqueda de

complicidades ante una patética incapacidad para elegir y remontar de algún modo el par oposicional yo social/yo natural, la atávica necesidad de crear un doble de lo real al que se le otorga una función mediadora, la insuficiencia de lo real, por tanto, muestra siempre su inquietante trazo.

3.5.1. Lo cotidiano y lo maravilloso

En nuestro examen de los filmes pre-series resaltábamos cómo Rohmer procedía, en su primer largometraje, *Le Signe du Lion*, a un despliegue amplio de lances de Fortuna y de insinuaciones acerca de si actuaba el azar o el destino. El caso es que alternativamente su buena o su mala estrella tan pronto vapuleaba al protagonista y lo condenaba a la miseria como lo tocaba con su varita mágica y lo elevaba a la categoría de millonario. La película coronaba su ambiguo tratamiento de los bruscos cambios del estatus social y económico del héroe con un plano de la constelación de Sirio, con una alusión irónica, con un interrogante acerca de la voluntad oculta detrás de tales cambios, o sea, detrás de los bastidores del gran escenario, el escenario cósmico, con sus hilos invisibles y sus baqueteadas y atribuladas figuras de carne y hueso. Calificábamos *Le Signe du Lion* como “drama metafísico”, como un filme de imágenes austeras y tono sombrío. En las piezas de los ciclos Rohmer adoptará un estilo más ligero y desenfadado, dominado por la verbosidad y el talante amable propio de la comedia, pero el azar, sus intromisiones en la vida de los personajes, continuará siendo un elemento capital en la construcción de la trama, aunque con una presencia variable en términos de concreción temática y visual, según se ha afirmado. Nos parece que *El rayo verde*, *Las noches de luna llena*, *Cuento de invierno* y *La rodilla de Clara*, deben citarse entre los filmes que cuentan con un dispositivo metafórico más explícito y elocuente y, sobre todo, con un “momento vertical” resolutivo más plástico o gráfico, o sea, de mayor fuerza icónica. Precisemos de nuevo que nuestro propósito en el estudio que sigue, aunque enfocado al examen de dicho dispositivo, se halla sujeto a tres imperativos básicos: identificar y analizar el “momento vertical” concluyente, poner de relieve los momentos verticales menores que lo preceden en la cadena sintagmática y tratar de dilucidar en qué medida el discurso de los personajes, el figural y el del relato, confluyen o divergen.

En *El rayo verde* la “acción decisiva”, el momento vertical concluyente, cristaliza, sin lugar a dudas, con la aparición del fenómeno luminoso aludido por el título en la playa de San Juan de la Luz. Según le explica un anciano con pinta de profesor jubilado a un grupo de turistas, tal fenómeno atmosférico se observa raramente y consiste en una fina franja de luz verdosa emitida por el disco solar antes de hundirse en la línea del horizonte. El anciano narra también a su auditorio la leyenda asociada al suceso cósmico (citando de paso el texto que la recoge, o sea, la novela de Julio Verne, de la cual Rohmer toma prestado el título de su película y una parte de la temática de la misma): aquel o aquella que contemple el insólito acontecimiento verá claro en su corazón y en su pensamiento, gozará de un instante de lucidez o de clarividencia absoluta, más exactamente, de certidumbre respecto al hombre que infaliblemente ha de amar y por el que ha de ser correspondida. Delphine escucha casualmente la narración del anciano y, cuando en la playa de San Juan de la Luz,

en compañía del ebanista con el que entabla conversación en la estación de Biarritz, vislumbra el rayo verde, gritará “sí” llena de entusiasmo, como reconociendo en la persona de su joven acompañante al predestinado, al hombre que convertirá en realidad su sueño de amor inmune al tiempo. Intersección de causalidad exterior y anhelo subjetivo; cruce de lo emocional y lo cósmico; metáfora monista; el momento vertical más cuajado de las series, poderosamente apuntalado en un fenómeno de la naturaleza, pletórico de fuerza visual, y a la vez abierto a lo poético, a lo onirógeno, a lo mítico.

En *El rayo verde* también resulta fácil identificar los momentos verticales “menores” que preceden al momento vertical concluyente y que forman la cadena sintagmática de lo figural. Desde el comienzo de la película se nos presenta a Delphine como un ser en intenso comercio con el mundo brumoso de lo astral y lo taumatúrgico. Aclaremos que las modalidades de videncia o los diversos tipos de artes adivinatorias (que practican o en las que creen varios personajes de los ciclos) albergan potencialmente un momento vertical, pues se fundamentan en una relación entre realidades heterogéneas, por ejemplo, entre la posición de los astros o los posos de café y lo que de bueno o aciago le puede acaecer a una persona. En *El rayo verde* un “médium” amigo de Delphine -nos informa verbalmente la protagonista, nada más arrancar el relato- le ha pronosticado que ese año el verde será su color de la suerte; Delphine cree igualmente en el horóscopo y una amiga suya le leerá en la sección de astrología de un periódico las predicciones para su signo (Capricornio); también cree en el significado oculto de los naipes y encontrará casualmente dos cartas en dos momentos distintos de la película, mientras camina por una calle de París (la dama de picas) y paseando entre la rocalla de la costa próxima a Biarritz (la sota de corazones). Otras escenas entrañan metáforas analógicas y por tanto tienen que ver con el despunte de correspondencias entre individuo y naturaleza. Ya hemos destacado la más importante: se materializa durante el paseo de Delphine por la campiña de los alrededores de Cherburgo; percibimos el día gris y ventoso y lo asociamos inmediatamente con el estado anímico de la angustiada protagonista; luego viene la ratificación plástica de esta “comparación en germen”, o sea, el montaje alterno de planos de árboles próximos, de sus ramas y hojas estremecidas por la brisa, y de una Delphine temblorosa que rompe finalmente a llorar (metáfora analógica *in praesentia* y metáfora “sinestésica”, pues al descubrimiento de una semejanza se le une la idea de efluvios tímicos emanados de la naturaleza, de canalización de sinergias, de tráfico de afectividades entre el entorno físico y una persona). Otra metáfora analógica de significativos ecos en la temática de la película es la implícita en el paralelismo que sutilmente se establece entre el bol de flores ofrecido a Delphine como alimento (durante la escena del ágape familiar en casa de Françoise) y la abstinencia sexual de Delphine, todo a propósito de su vegetarianismo. Por último, debemos mencionar los encuentros fortuitos con desconocidos; ya en la estación de Biarritz Delphine tiene la corazonada de que el joven ebanista con el que incidentalmente traba conocimiento no será uno más de la lista de jóvenes que ese verano le han hecho proposiciones; pero sólo en la playa de San Juan de la Luz, a la vista del rayo verde, tendrá la seguridad de hallarse ante el “amor único”, ante el amor de predestinación, con la etiqueta de indeleble adherida, que ha deseado con todas sus fuerzas.

¿Qué dice a esto el relato? ¿Pronuncia algún juicio respecto a la experiencia de Delphine, respecto a sus creencias y convicciones, respecto al mensaje -sincronización

entre expectativas humanas y fuerzas vivas del cosmos, entre lo interior y lo exterior- de la trama figural? Conviene tener presente que un comentario positivo del relato significaría un respaldo a la vena de irracionalidad y excentricidad que late en la conducta de Delphine. Esta pertenece al grupo de personajes que hemos caracterizado por su actitud contubernaria con el buen albur, con la Providencia o con la Fortuna; es decir, lejos de estar interesada en emanciparse del azar y aliarse con la razón, se muestra proclive a confiar en lo intuitivo, en lo mágico o en lo numinoso. Delphine es el epítome y el ápice de esos personajes en abierto cambalache con Dios o con las potencias invisibles de la naturaleza o del cosmos. Al igual que no se conforma con un amor convencional, no se resigna tampoco a una relación prosaica con lo real. Hay una psicopatología de la intensidad en Delphine que la conecta a los iluminados de Dostoievski, a los automarginados de Bresson, a los santos enajenados de Dreyer o a las heroínas existencialmente bloqueadas y desvalidas de Rossellini (y en particular a la Karin de *Stromboli*). ¿El extrañamiento, la incomunicación, la alienación social, es el producto de la desmesura interior del personaje o viceversa? En todo caso, lo que asoma al fondo de las peripecias de Delphine, de su errancia desdoblada, es ese fenómeno de la “disparidad” que hemos descrito unas páginas más atrás, o sea, el discurrir conflictivo de la realidad banal e insípida y una “realidad segunda” presentida o imaginada por la heroína de la película. Disonancia, desgarramiento, escisión de contrarios antes de su reunión prodigiosa durante el momento vertical resolutivo. Lo cotidiano y lo maravilloso; lo cotidiano capturado por la cámara de Rohmer con profusión de detalles verídicos; lo maravilloso intuido, anhelado por Delphine a lo largo del relato y finalmente presente a los sentidos, a la percepción, como una suerte de prueba visual última e incontestable del cumplimiento de las ensoñaciones de la protagonista.

Delphine puede considerarse el paradigma de aquellos personajes rohmerianos que apuestan por la fe, la intuición o la superstición y contra la razón. Sin embargo, también exhibe rasgos que la individualizan y la distinguen del conjunto. En primer lugar, tenemos la coherencia de su conducta; en su espera del Príncipe Azul ha decidido prescindir de amores efímeros y efectivamente rechaza a cuantos pretendientes ocasionales le salen al paso en Cherburgo, en París o en la playa de Biarritz; en segundo lugar, en la escena de la estación, es ella quien toma la iniciativa, quien se dirige al joven desconocido y quien determina, “motu proprio”, acompañarlo a San Juan de la Luz en vez de regresar a París. En la mayoría de los relatos de Rohmer, el personaje central incurre en desacuerdos entre lo que dice y lo que hace, va de vacilación en vacilación y finalmente es el azar el que lo conduce adonde él se muestra incapaz de llegar por inventiva propia. En *El rayo verde*, Delphine, en el encuentro con el ebanista, moviliza su voluntad, aporta su propio impulso. Los versos que aparecen al principio de los créditos, “*Ah! Que le temps vienne où les coeurs s'éprennent*” (¡Que llegue la hora en que los corazones se apasionen!), pertenece a un grupo de poemas de Rimbaud titulado “*Fêtes de la patience*”. “La espera es el secreto de la felicidad”, sentencia asimismo Aurora en *La rodilla de Clara*. Delphine primero sabe esperar y luego activar sus recursos personales cuando sus presentimientos así se lo sugieren. Nos hallamos ante un personaje en comercio constante con el azar pero no enteramente pasivo; por otra parte y, si su atrabilario culto a la forma más quimérica del amor (el amor único e inmarchitable, vitalicio), merece algún reproche, al menos sus actos concuerdan con sus pensamientos y en general su conducta no deja entrever la doblez

moral de otros personajes de los ciclos. Entonces y, volviendo a nuestra pregunta, ¿formula el relato un comentario aprobatorio de la trayectoria de Delphine?

Insinuábamos más atrás el estrecho parentesco entre *Stromboli* y *El rayo verde*. A cierto paralelismo entre los itinerarios de Delphine y Karin, se suma el rechazo de la realidad de ambas protagonistas, rechazo que lleva implícito la denegación de la sexualidad (el deseo metafísico crece siempre a expensas del deseo físico, recuerda René Girard, *op. cit.*, pág. 105) y el dato definitivo de que ambos filmes acaban en sendos espacios cósmico-metafóricos (el volcán en *Stromboli* y el atardecer acompañado de fenómeno luminoso en la película de Rohmer). Rohmer también se aproxima a Rossellini en el respeto exquisito hacia las motivaciones y la conducta fuera de lo común de sus personajes. Sin embargo, Rossellini es autor de auténticos dramas metafísicos en los que no cabe la sátira; Rohmer, en cambio, practica un género, la comedia, en el que la ironía, el apunte cáustico, pasa por ser una de las señas de identidad del género. La penumbra en la que queda sumido el litoral tras el ocultamiento del astro solar y las notas lúgubres del violoncelo contemporáneas de la imagen, no representan sino un comentario mordaz a la exaltación mágico-bucólica del instante anterior; entraña un momento disfórico con respecto a las connotaciones eufóricas de la aparición del rayo verde y su significado; constituye una pincelada de escepticismo, todo lo minimalista que se quiera, a ese significado. Rohmer le otorga a sus personajes la posibilidad de la catarsis, pero inmediatamente enseña el envés de la moneda. ¿Totalidad sincronizada? ¿Amor de predestinación? La grisura final del mar, los sonidos cavernosos del violoncelo, matizan el *happy end*, lo dulce se mezcla con lo acibarado, todo queda envuelto en una ambigüedad vacilante. Catarsis, pero, tras ella, el regreso inapelable de la realidad y sus incertidumbres. Se trata, como veremos (nos referimos a los finales algo paradójicos de los filmes de los ciclos, condimentados siempre con el ingrediente nada euforizante de la ambivalencia, de la indeterminación), de un rasgo fijo del cine de Rohmer.

Las noches de luna llena es la comedia número cuatro del segundo ciclo, cronológicamente posterior a *Pauline en la playa* y anterior a *El rayo verde*. Posee un momento vertical tan marcado icónicamente y tan complejo en lo que concierne al significado como el que acabamos de analizar. Verdad o leyenda, las noches de luna llena nos impiden dormir: interviene como el primer agente causal y pertenece al orden de lo externo; una de esas noches, Louise ha decidido dejarse llevar por sus impulsos y vivir a pleno pulmón la libertad de que goza lejos de Rémi, su marido: representa la necesidad humana, otro agente de causalidad, éste vinculado a lo psíquico o a lo interior. Dos series de hechos se cruzan y empujan a Louise en la misma dirección, en la de la *hybris*. Planos de Louise y Bastien desplazándose en moto de una discoteca a otra, se alternan con planos del círculo de la luna llena sobre ellos y sobre las calles de París: nos hallamos en el momento de la “acción decisiva”, de la metáfora monista final (metáfora *in praesentia* también en este caso), que comporta, como sabemos, el esposamiento de dos órdenes, el inferior y el superior, el arriba y el abajo, el de lo humano y el de lo cósmico.

Este contacto puede decirse que ya está anunciado en el título mismo de la película (el paratexto e incluso la cuestión de la hipertextualidad daría para un estudio aparte en lo que respecta a los filmes de los ciclos). El título, por consiguiente, funciona como el primer

eslabón en la cadena sintagmática de lo figural, al igual que ocurre con *El rayo verde*. Nuestro conocimiento y nuestra experiencia nos aseguran que la luna es un astro cuyo aspecto se transforma con frecuencia; el acervo popular le agrega a este conocimiento el supuesto de un influjo o un poder excepcional de dicho astro sobre todo ser viviente, especialmene durante el periodo de su configuración total; las películas y las viejas historias sobre licántropos, por otro lado, nos tienen bien al corriente sobre este asunto; también la asociación de la mujer con lo lunar (con lo mudable, con lo misterioso, con la idea de locura) es un lugar común de la cultura occidental. Todas estas regiones semánticas y quizá connotaciones y reminiscencias más profundas se encuentran implícitas en el título y de alguna manera acaban actualizándose, objetivándose, en la película de Rohmer (con excepción del fenómeno de licantropía); se anuncian en el título, son evocadas de nuevo por medio de correspondencias y analogías a lo largo del relato y pasan de la potencia al acto en el momento vertical concluyente. Entre las analogías reseñables por su relación incontestable con el “motivo” principal del dispositivo metafórico (lo nocturno, lo lunar), cabe citar ciertos trasuntos plásticos del apego de Louise a la noche, a “salir de noche”, a “vivir la noche”: sus bufandas azules y su vestimenta negra, el color gris que elige para pintar las paredes de su apartamento parisino, la misma figura de la actriz que encarna a Louise, Pascale Ogier, cuya apariencia filiforme y algo etérea remite a los violáceos y espectrales arlequines picassianos; hay también alusiones al carácter voluble y caprichoso de la protagonista por vía de las lámparas que ella misma diseña, de formas irregulares, y el mismo deseo del personaje de poseer dos casas, dos refugios, el particular y el conyugal, ilustra igualmente su naturaleza inestable (a la que se refiere más expresamente el proverbio que encabeza los títulos de crédito: “*Qui a deux femmes perd son âme, qui a deux maisons perd sa raison*”).

En *Las noches de luna llena* se aprecia tan bien o mejor que en *El rayo verde* que el momento vertical más estelar de la película no constituye un momento aislado; se halla ubicado dentro de un dispositivo de esencia metafórica; es el remate de este dispositivo. Remate de gran fuerza icónica en muchos casos y no menor carga semántica, pues compagina una metáfora analógica y una monista, según se ha dicho, formando el conjunto una metáfora conceptual de indudables ramificaciones morales. En la escena ya descrita del desplazamiento en moto de Louise y Bastien con la luna llena en lo alto, el montaje no deja lugar para la especulación sobre los términos comparados y la semejanza puesta de relieve. Vemos a Louise trasladándose de un lado a otro en la noche parisina, cambiando de discoteca; la luna se nos muestra a la izquierda de la pantalla en el primer plano intercalado con el de Louise y su acompañante y a la derecha en el segundo plano intercalado; además Rohmer subraya la noción de inconstancia, de fluctuación, presentándonos el disco lunar surcado por nubes que lo cruzan velozmente; la metáfora analógica, la intersección sémica que propone, gira claramente en torno a la idea de mudabilidad. En cambio ya se ha indicado que la metáfora monista implica transferencia de semas y que postula de manera más abierta y visualmente impactante que la metáfora analógica el universo como obra interconectada, como lugar de influjos mutuos entre órdenes heterogéneos, lo animado y lo inanimado, lo inorgánico y lo patético, lo material y lo viviente.

¿Cuál es la actitud de Louise respecto a esos hipotéticos lazos? Louise, al contrario que Delphine, pertenece al grupo de personajes reacios a admitir cualquier tipo de

intromisión de lo astral, de lo “completamente otro”, en sus vidas. Louise ha tenido la noche de pleno esparcimiento de los sentidos que tanto deseaba y la descubrimos, al amanecer, en la cama de su apartamento, junto a Bastien, incapaz de conciliar el sueño, presa de un estado de ánimo en el que adivinamos insatisfacción, angustia y pesadumbre. Se viste y sale a la calle, a una ciudad todavía entre dos luces, envuelta en una tonalidad azulina. Entra en una cafetería y se sienta al lado de un individuo que se entretiene emborrinando láminas y que resulta ser ilustrador de cuentos para niños. Este le explica a Louise muy seriamente que ha habido luna llena esa noche y que nadie ha podido dormir. Incrédula, Louise le contesta que ella ha tenido otro motivo para permanecer en vela. “Pero además está la luna...”, le replica el dibujante. Pese a la insistencia de su interlocutor, Louise no entra en disquisiciones acerca de si lo ocurrido esa noche (en resumidas cuentas, su decepcionante aventura con Bastien) ha de achacárselo al influjo lunar o a un error de cálculo personal. Permeable al encanto del dibujante, aunque no a su teoría del poder de los astros sobre la voluntad de los humanos, se limita a comentar que se encuentra en crisis, abatida, desorientada; habla de sus “dos casas” y sus “dos hombres”; dice que esa noche “ha visto claro”, pero finalmente justifica su torpe proeza donjuanesca acudiendo a uno de esos razonamientos tan propios del héroe o la heroína rohmerianos, en el que la intención moral, traída por los pelos, consigue acallar la mala conciencia: “No quiero amar a Rémi por compasión y, para rechazar esa compasión, me he acostado con otro”.

Durante la conversación con el dibujante, Louise no da su brazo a torcer, ni en lo referente a la intervención lunar ni en lo que toca a su conducta amorosa. Como gran parte de los personajes de las series, por no importa qué vericuetos del pensamiento lógico, prefiere maquillar la realidad, continuar con la venda en los ojos. ¿Qué posición adopta el relato? Podemos avanzar que el relato rohmeriano (más adelante confiamos en respaldar esta conclusión con más pruebas) tiende a contrarrestar o nivelar los planteamientos invariablemente algo fantasiosos, desprovistos de suelo firme, del héroe o la heroína. La creencia de Delphine en la influencia de los astros y su espera del hombre único encuentran una nota de contrariedad (percibida por el espectador, no por Delphine) en el último plano de la película, según se ha comentado. De la misma manera, el olvido de Louise de las determinaciones exteriores, su ingenuo desdén de la “otra escena”, de lo “real diferente”, rasgos complementarios del individualismo hedonista con el que afronta la vida, son objeto de un enfoque crítico por parte del dibujante. Este representa la conciencia del relato, el portavoz de la instancia enunciativa, y lo que pone sobre el tapete no es otra cosa que la necesidad de percibir el “afuera”, de percibir el Englobante, en definitiva, un límite, una constricción, un freno a los sueños desbocados del ego. La luna encarna una realidad transinmanente (lo otro, la exterioridad), un contrapoder, que el dibujante ha aceptado y con el que ha aprendido a convivir. No así Louise, cuyo proyecto alocado de repartir las noches de la semana entre su apartamento de París y su casa de Marne-la-Vallée, la libertad todoterreno que pretende, recibe un último varapalo: Rémi le revela que se ha enamorado de otra mujer y que rehará su vida de conyuge con ella.

La “acción decisiva” de *Cuento de invierno* consiste en una escena de reconocimiento o “anagnórisis”. Recordemos que Félicie y Charles forman una pareja de enamorados imprevistamente separados por las circunstancias y cuyo reencuentro sólo puede producirse por una coincidencia casi milagrosa, pues ninguno de los dos conoce la ciudad y el

domicilio donde habita el otro. La reunión de la pareja, tras varios años de incomunicación y alejamiento total, en un autobús parisino, al final del relato, puede calificarse entonces como un momento vertical, como una manifestación del fenómeno del azar objetivo: conformidad de lo real a algo que previamente sólo ha tenido existencia a nivel psíquico o intuitivo (Félicie nunca deja de creer en un posible y feliz reencuentro de ella y Charles).

Además y, como en *El rayo verde* y en *Las noches de luna llena*, el momento vertical concluyente viene precedido de otros que pueden considerarse premonitorios. Uno de estos momentos se concreta en la catedral de Nevers, donde Félicie siente por primera vez una fuerte corazonada de que volverá a ver a Charles (la catedral, lugar donde se rinde culto a lo trascendente por antonomasia, constituye por sí mismo un espacio mágico, teatro permanente en el que el creyente renueva lazos con Dios o lo inefable). En otro espacio mágico, una sala de teatro, lugar también de convergencia de mundos, el de la ficción y el de la realidad, es donde se desarrollará otra escena premonitoria. Félicie asiste, acompañada por Loïc (bibliotecario, estudiante de Filosofía y amigo de Félicie), a una representación del *Cuento de invierno* de Shakespeare. La reanimación de la estatua de Hermione la interpreta Félicie como un presagio de la pronta reaparición de Charles. Al término de la función, Félicie le replica a Loïc, quien manifiesta su incredulidad acerca de las estatuas que cobran vida, que todo es cuestión de fe, un razonamiento que también utiliza el personaje de Pauline en la obra de Shakespeare (“despertad vuestra fe”). Félicie no practica ninguna vulgar modalidad de videncia o arte adivinatoria, pero no faltan en la película situaciones en las que, por medio de la discusión y los diálogos, se evoca lo supranatural. Durante una tertulia de amigos en casa de Loïc, en la que participa Félicie, se habla de metempsicosis, de hinduismo y de la transmigración de las almas (también de la “existencia de la vaca”, o sea, de lo fáctico, de lo contingente). En otra escena Loïc intentará explicarle a Félicie (peluquera algo iletrada) la teoría de la reminiscencia de Platón. Félicie comenta entonces que le parece “más extraordinario creer en la reencarnación de las almas que en el reencuentro casual con una persona a quien se ha perdido de vista durante muchos años”. Todas estas discusiones contribuyen a reforzar las referencias en el filme a una realidad por encima o al lado de la realidad ordinaria y, más concretamente, a crear esa “disparidad”, entre lo cotidiano y lo maravilloso, a la que aludíamos a propósito de *El rayo verde*.

Félicie, como Delphine, experimenta intensamente esa disparidad, pero no desde el escepticismo, sino desde la convicción de que la brecha entre ambas realidades no es tan amplia. Pertenece al grupo de personajes en permanente connivencia con el mundo del azar, de lo taumatúrgico, de lo esotérico; del pensamiento mágico, cabría añadir. Frente a Loïc, el intelectual, ella defiende su buena fe, sus sensaciones, sus esperanzas acerca del porvenir. Intuición frente a razón. Escuela de la vida frente a escuela de los libros. Al hilo de una alternativa muy rousseauniana, el relato parece secundar la idea de que Félicie y su “sentido común” no tienen nada que envidiarle a Loïc y sus ratiocinios de aroma cultista. El desenlace de la historia, aparentemente, también respaldaría a Félicie y su apuesta por la fuerza de las propias creencias. ¿*Happy end*? ¿Convergencia de discursos? ¿O existe en *Cuento de invierno* un comentario editorializante similar al de *El rayo verde*, esto es, una imagen equivalente, por su carga crítica y sus notas disuasorias, al mar en penumbra y los desabridos rasgueos del violoncelo?

Nos parece que la “existencia de la vaca”, de la facticidad, se hace especialmente palpable en la escena-epílogo, inmediatamente posterior a la de “anagnórisis” y en la cual vemos a Charles integrado en la familia de Félicie, escena desprovista de aura, de encanto, brutalmente invadida por el imperio de lo cotidiano (incluso se aprecia cierto mal gusto en los muebles, en el empapelado de las paredes, en la decoración general de la casa). Contrasta por tanto con la escena que abre la película, con ese breve desfile de imágenes coloristas y pletóricas de sensualidad en las que asistimos a la relación idílica de Charles y Félicie. Escribe André Breton que “la simpatía entre dos seres convoca el azar favorable” y asimismo que “lo insólito es inseparable del amor” (2000, págs. 45 y 93). *Cuento de invierno* puede considerarse una ilustración de estas tesis, pero Breton, como los personajes “creyentes” rohmerianos, se mueven en un lenguaje asertivo; en su defensa del “afecto universal” o del “azar objetivo”, no hay asomo de ironía alguna. La obra de Rohmer, en cambio, conviene analizarla desde un código poético que mira con igual y ejemplar bonhomía hacia lo real y hacia las regiones de lo inefable o de lo imaginario, mas no sin dejar discretas pinceladas de reticencia hacia lo segundo (y, a veces, también hacia lo primero). En *Cuento de invierno*, una de esas pinceladas se materializa en la escena-epílogo. De todos modos, hay que hacer notar que se trata de una película en la que lo cotidiano posee, a lo largo de todo su metraje, una especial virulencia. Entre la escena de apertura y la escena-broche, la heroína no es sino una madre soltera atrapada por el fantasma de Charles y por la memoria de unas bucólicas vacaciones, pero a la que no obstante vemos lidiar con los problemas del día a día, con las preocupaciones laborales y del sustento y cuidado de la hija, con su soledad y la manera de aliviarla.

¿Loïc o Maxence? Deja a Loïc y se va con Maxence a Nevers, con quien se pone al frente de una peluquería. Desbordada por el trabajo y volatilizado el atractivo de Maxence, regresa a París. La cámara captura con fidelidad los lugares por los que transitan Félicie y su pequeña hija. La película de súper 16 mm acentúa el realismo de la imagen, de la atmósfera, fría e invernal. El invierno, el invierno que retrata Rohmer, duro y gris, ofrece una resistencia feroz a todo cuanto de mágico o de feérico anuncia el título de la película. Cuando Félicie y Charles se descubren el uno al otro en el autobús, la cámara no hace nada por realzar o embellecer el instante; antes al contrario, la presencia objetiva de lo cotidiano pone algo de sordina al contenido emotivo del acontecimiento. Como decimos, esta contraposición entre una imágenes realistas y una historia que da cabida al azar, a lo fortuito, a lo maravilloso, alcanza especial intensidad en *Cuento de invierno*. Rohmer no duda en concederle sus derechos a lo inefable (y a Félicie su momento de catarsis), pero todo el filme contiene un sutil alegato contra la visión idílica del mundo simbolizada por la primera escena. Afirma Paul Schrader que en las películas de Ozu los puntos álgidos del relato convencional, el principio y el final, son negados (*op. cit.* pág. 52). Algo así ocurre en *Cuento de invierno*: el lugar edénico del arranque y la “anagnórisis” del momento vertical último no salen indemnes de la verdad que percibimos en medio: el drama cotidiano de Félicie, sus anodinas peripecias en compañía de su hija, sus frustrantes vaivenes y oscuros días entre empleos, ciudades y amantes.

En lo que respecta a *La rodilla de Clara*, el momento vertical culminante coincide con la tormenta que estalla sobre el lago de Annecy, obligando a Jérôme y a Claire a

refugiarse en el embarcadero más próximo. Como ya se ha indicado, Jérôme aprovecha la circunstancia para acariciar la rodilla de la muchacha. Momento de transgresión y de liberación (de catarsis) propiciado por el elemento mediador o ternario, por las fuerzas embravecidas de la naturaleza. Rohmer alterna planos del lago encrespado, las olas batiendo con furia la ribera, con planos de Jérôme y Claire en el cobertizo, el primero muy consciente de la oportunidad única que se le presenta de depositar su mano sobre el objeto fetichizado. Toda la escena configura uno de los pasajes de resonancias más románticas del cine de Rohmer (el lago agitado por la galerna remite a los cuadros de Friedrich) y desde luego encierra una metáfora analógica (paralelismo entre tormenta exterior e interior) y una metáfora monista (convergencia entre fuerzas físicas y energía psíquica, entre una serie causal externa y perspectivas alimentadas por la mente).

La rodilla de Clara constituye por tanto la única pieza de los “cuentos morales” en albergar una “acción decisiva” del mismo calibre, a nivel plástico y semántico, que las de los tres filmes analizados con anterioridad. Por otro lado, el desdoblamiento referencial y el juego de correspondencias entre lo humano y lo no humano cuenta también con momentos previos al de la “acción decisiva”. Pensamos, por ejemplo, que Rohmer ha subrayado, bastante más que en los cuatro primeros cuentos del ciclo, la presencia de dos espacios, el englobante y el englobado. La montañas alrededor del lago cercan el pequeño escenario en el que se desarrolla el ir y venir de los personajes y en el que se desata la pasión de Jérôme por las dos adolescentes. El planteamiento traspasa el ámbito de lo metonímico o de lo sinecdóquico. Los intercambios sinérgicos entre un espacio y otro son aludidos por los personajes mismos. En la escena coral que precede a la excursión de Jérôme y Laura a las cumbres próximas al lago, madame Walter, dice experimentar la montaña como una “amenaza”, mientras que Laura declara sentirse “protegida” por ella. Posteriormente, en la subida de Laura y Jérôme al *col de l’Aulp*, la idea de protección sugerida por la muchacha es representada visualmente, cuando él la ciñe con sus brazos en la pequeña altiplanicie rodeada de picos rocosos: lo que Laura busca en el maduro Jérôme es lo que a niveles más empáticos le proporciona la montaña, cobijo y soporte, de acuerdo con una puntualización del propio Rohmer (*Cinéma*, núm. 153, febrero 1971).

A Claire, la otra tentadora, se la asocia en cambio con el elemento líquido, según se comentó en el apartado dedicado a la estrategia simbólica. Pasea junto al lago, se baña, no desdeña las pequeñas travesías en lancha motora. Montaña y lago inspiran solicitudes distintas: elevación y firmeza la montaña; sensualidad y lánguido abandono el medio acuático. La relación que establecen Jérôme y Claire está marcada por el deseo libidinoso de él y el alivio de su obsesión fetichista (de quien ha manifestado al principio de la historia que “ya no mira a las chicas”) se produce justamente durante la tormenta de viento y lluvia. Por último, habría que citar otra de las formas utilizadas frecuentemente por Rohmer para evocar esa “segunda realidad” que planea siempre en sus películas: el chalaneo de algún personaje con las artes adivinatorias. En este caso es Aurora, la escritora amiga de Jérôme, quien lee el futuro en los posos de café y quien esgrime la teoría de la predestinación. Aurora desempeña entonces un doble papel mediador, como la confidente que despierta en Jérôme el deseo hacia las tentadoras, y como portadora del mensaje cósmico, o sea, como persona que hace valer el discurso de la comunicabilidad entre el arriba y el abajo.

De todo lo cual se colige que a Jérôme hay que situarlo en la actitud opuesta a la de Aurora. Con otras palabras: pertenece al grupo de los personajes renuentes a concederle al azar cualquier prerrogativa. Completamente convencido de la soberanía que ejerce sobre su persona y siempre dispuesto a ensancharla, así como su ascendencia y quizá su dominio sobre los demás (en otro apartado hemos señalado que su conducta y su mentalidad encajan con las del libertino clásico), se subleva contra la idea de un agente externo que pueda recortar su autonomía o poner pates a su libertad. Frente al “todo está escrito” de Aurora (en los posos de café, ya que no en el cielo, como pensaba Jacques el fatalista), Jérôme encarna de manera paradigmática la postura contraria. Tras la escena del embarcadero, en su relato a Aurora de lo sucedido durante la misma, Jérôme declara casi solemnemente que “nunca había llevado a cabo una acción tan heroica”, tan enteramente imputable a su libre albedrío, y la describe como “un acto de voluntad pura”. Jérôme, en resumen, acaba proclamando el triunfo de su voluntad y negando cualquier mínima aportación de la causalidad externa.

Atendiendo a la ley de nivelación que en nuestra opinión modula los finales del relato rohmeriano, éste ha de albergar un comentario más o menos explícito que desmienta la posibilidad de autonomía total defendida por el discuso del personaje-protagonista (quien, indudablemente, se esfuerza por convencerse a sí mismo de que es autónomo). En *La rodilla de Clara*, sin embargo, no se trata de una nota gris o una pincelada amarga intercaladas después del fulgurante momento vertical, sino que es el mensaje que brota de la contraposición entre la realidad objetiva de las imágenes y la narración de lo acontecido por Jérôme, lo que le permite al espectador extraer conclusiones más ajustadas a la verdad. Ha sido la tormenta lo que ha engendrado la ocasión para que aquél acaricie la rodilla de la muchacha, una ocasión que probablemente él, abandonado a su ingenio y a su iniciativa personal, no hubiese tenido la habilidad de concitar. La mediación de la naturaleza siempre resulta providencial en el cine de Rohmer; lleva a los personajes adonde ellos son incapaces de llegar por sus propios medios, según se ha especificado ya; además, esa mediación apunta casi siempre a un “fin moral”, tiene un carácter benéfico. También aquí, pues la caricia a la rodilla supone una liberación para Jérôme, el conjuro de su obsesión fetichista, de su dependencia sensorial. Pero Jérôme se atribuye todo el mérito de la acción. Su relato oral del suceso (a su amiga Aurora) posee una veta de superchería que el espectador percibe claramente. Con Jérôme nos encontramos ante el personaje rohmeriano por antonomasia: dioscecillo que se conforma con el triunfo aparente de sus posiciones y luego sale del foro camino de una vida convencional (en su caso, hacia el contrato-matrimonio con Lucinde). Mas debemos insistir en que el relato no secunda su discurso, como no secunda el de Delphine, el de Louise o el de Félicie. El relato, el filme, despliega su propia ideología, o sea, no permanece en terreno neutral: niega, y al negar (las posiciones extremas), expresa una opinión (que analizaremos con más calma en el último capítulo).

La existencia de un dispositivo figural en los cuatro filmes analizados, con la “acción decisiva” o momento vertical como broche de los mismos, pensamos que ha quedado suficientemente probada. En el bloque siguiente el dispositivo, o al menos el momento vertical, se presenta con rasgos no tan pronunciados, sobre todo en lo tocante a su impacto visual o belleza plástica. Sin embargo, queremos dejar constancia de que el momento

vertical no es exclusivo de los filmes de los ciclos. En algunas piezas *off-series* la metáfora de fusión o monista irrumpe con la misma fuerza icónica y testimonializadora (del orden oculto del universo) que en *El rayo verde* o en *Las noches de luna llena*. *La hora azul*, el primer episodio de *Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle*, filme realizado tras *El rayo verde* y al rescoldo de su técnica amateurista, contiene uno de los momentos verticales más potentes de toda la filmografía rohmeriana. Todo el episodio se halla orientado hacia ese único instante del día “en el que se tiene la impresión de que la naturaleza deja de respirar”, tal y como le cuenta Reinette a Mirabelle.

Reinette, pintora autodidacta, no sólo vive en el campo, en un viejo caserón completamente aislado, sino que profesa hacia la naturaleza un respeto de tintes panteístas. Mirabelle es una veraneante parisina cuya bicicleta se pincha mientras pedalea en las proximidades de la rústica mansión. Reinette le ayuda a arreglar el pinchazo y luego la invita a pernoctar en su casa. Le habla de la “hora azul” y le propone madrugar al día siguiente para contemplar el fenómeno. En su desarrollo más obvio el episodio apunta a un fin pedagógico o moral que la propia Reinette se encarga de resaltar. “Nada puede impedir que amanezca y esa es la lección de humildad más bonita que una puede recibir”. Reinette compara también el silencio sobrecogedor de la “hora azul” (“que no es una hora, es un minuto”, le informa a Mirabelle) con el de la sala de un tribunal instante antes de que el juez dicte sentencia: “O es la vida o es la muerte”, dice.

Pero el episodio narra al mismo tiempo la secreta necesidad de Reinette de comunicación y contacto humano. La primera vez que ella y Mirabelle intentan asistir a ese extraordinario minuto de indeterminación que separa la noche de las primeras luces del alba, son sorprendidas por el ruido de un vehículo mecánico y el encanto se rompe, se esfuma. A la mañana siguiente Mirabelle sale en solitario para repetir la experiencia y segundos después se le une Reinette. Las dos se abrazan conmovidas ante el leve resplandor azulado del amanecer. La “hora azul” representa de este modo tanto la otredad cósmica, ignorada por la urbanícola Mirabelle, como un momento vertical, de ligazón, de entrecruzamiento entre lo inferior y lo superior, de nacimiento de una amistad auspiciada por la meteorología (por un fenómeno luminoso, como en *El rayo verde*).

La mezcla de lo cotidiano y lo maravilloso alcanza también una de sus cotas más altas en otro filme “off-serie”, *El árbol, el alcalde y la mediateca*. Fue rodado después de la segunda entrega del tercer ciclo (*Cuento de invierno*) y exhibe maneras de “cuento ecologista”, como el episodio que acabamos de comentar. Pero en *El árbol...* Rohmer lleva a extremos inéditos la mezcla de realidad y ficción, de lo ordinario y lo extraordinario, de documento y metáfora. En una película que puede calificarse como la más *cinéma-vérité* de su filmografía, el autor no ha prescindido del papel de la naturaleza como mediadora, de la intervención decisiva de lo cósmico, aunque en este caso el instrumento-agente se encuentre localizado en las entrañas mismas de la tierra.

El hilo del argumento se desarrolla en torno al enfrentamiento entre instancias de poder que se produce cuando el alcalde de un pueblo de La Vendée se empeña en construir una mediateca en un solar declarado no edificable y en el que además se yergue un árbol centenario, un sauce blanco. Nos abstendremos de describir los entresijos de una historia

planteada desde el primer instante como una sátira política contra la Francia mitterrandista y nos centraremos en la fábula moderna acerca del perenne conflicto entre el individuo y la naturaleza.

La película tiene un subtítulo revelador, *Les sept hazards*, y está dividida en siete capítulos, cada uno de los cuales comienza con un letrero en el que la partícula condicional “si” encabeza la enunciación de una de las siete circunstancias o factores que contribuirán al fracaso del proyecto del alcalde. “El buen tiempo es la condición necesaria para un paseo”, le explica el maestro del pueblo a sus alumnos en la primera escena. Por la película desfilan así todos los agentes (el propio maestro y sus convicciones ecologistas constituye uno de esos agentes) que de manera directa o indirecta, previsiblemente o no, influirán en el desenlace final de la historia.

Pero el último y el más importante de los condicionantes es al mismo tiempo algo fortuito y algo que “estaba ahí” desde siempre, un “imponderable”, se le llama en el relato. ¿Qué es lo imponderable? En el programa radiofónico de *France culturel* que escuchamos como sonido de fondo mientras la periodista que posteriormente entrevistará al alcalde (y que se unirá al plantel de discrepantes con el proyecto de la mediateca) se prepara para salir de casa, se habla del papel del azar en la Historia (“el encuentro fortuito de un conjunto de necesidades”, según la definición del experto consultado) y luego de lo “imponderable”. “Lo imponderable existe”, afirma también el experto; “sin embargo, es algo que no encontramos en la explicación de la Historia, porque es algo que no queremos imaginar o admitir (...) Vivimos en lo imponderable, pero no reflexionamos sobre lo imponderable (...) Admitirlo sería como hacer Filosofía de la Historia o ciencia-ficción”.

Lo imponderable en *El árbol, el alcalde y la mediateca* es la franja freática que lleva miles de años bajo tierra y que le impedirá finalmente a la empresa constructora talar el sauce y comenzar a abrir zanjas en el solar. Utilizando una expresión de ReINETTE, “la naturaleza ha dictado sentencia”, lo vertical ha atravesado en esta ocasión la misma corteza terrestre y, el azar necesario, la fatalidad de un subsuelo enfangado, inestable, el imponderable de la franja freática, en alianza con las fuerzas vivas de la superficie, del maestro, de la periodista, de la hija del maestro, salva del aniquilamiento el árbol centenario y su entorno natural. Rohmer insiste, como se ve, incluso en sus obras más apegadas a lo actual y a lo cotidiano, en las constantes temáticas de las series, en sus críticas a un racionalismo unidireccional y prepotente, a los designios humanos, individuales o colectivos, poco sensibles con lo “real diferente”, con el “afuera”. Crítica al racionalismo mostrenco, pero conviene subrayar que sin apología romántica de lo bello y lo sublime. Se trata de los dos polos, de los dos extremos del comportamiento humano, a los que el autor dirige con frecuencia sus dardos. Jérôme, egregio representante del personaje cerebral y maquinador de las series, es sutilmente ridiculizado, pero también Delphine, una suerte de avatar del “alma bella” de los románticos, recibe las oportunas reconveniones.

3.5.2. Cálculo, azar y sofistería

Los filmes incluidos en este bloque se caracterizan por una trama figural vertebrada principalmente en torno a sucesos azarosos y algún fenómeno atmosférico, y por un momento vertical concluyente bastante marcado y consiguientemente fácil de detectar, pero sin la corporeidad o el empaque visual de los ejemplos estudiados en el primer bloque. Pertenecen a este segundo contingente de filmes varios “cuentos morales” y una pieza del tercer ciclo, *Cuento de verano*.

El momento vertical o la “acción decisiva” de *Mi noche con Maud*, quizá el filme-emblema del primer ciclo, toma cuerpo en la pantalla cuando las placas de hielo actúan como una trampa para el coche de Jean-Louis. Este se verá obligado a dormir en el apartamento de Françoise, la elegida, lo que propiciará que ambos den por formalizada y consolidada su relación y, consecuentemente, el fracaso del otro programa de seducción, que tiene a Maud, la tentadora, como objetivo. El azar necesario, o la Providencia, o Dios, por intermediación de un fenómeno meteorológico, habría favorecido la opción más moral dentro de la alternativa que se le presenta al ingeniero de la Michelin.

Como sucesos fortuitos previos, eslabones en la cadena de lo figural, o sea, afectados por el doble estatuto de lo azaroso en Rohmer, como simples casualidades y como lances supuestamente predeterminados por un plan astral o divino, cabe citar el avistamiento de Françoise por el personaje-narrador en la catedral de Clermont-Ferrand (seguido de su deseo casi instantáneo de convertirla en su esposa), el encuentro de este último con su antiguo amigo Vidal delante del café, los posteriores y también inesperados encuentros, en la calle, con Françoise, así como la nevada que comienza a caer durante la cena en casa de Maud y que retendrá esa noche a Jean-Louis junto a ella (una *malchance*, en apariencia, pues el narrador quedará a merced de la tentadora y sucumbirá parcialmente a sus encantos, sólo que, como ya se ha insinuado, el héroe rohmeriano siempre consigue, por vía del lenguaje y del razonamiento torticero, transformar las cañas en lanzas, las *malchances* en *chances*, las dimisiones o derrotas en victorias).

En *Ma nuit chez Maud* aparece con total nitidez el esquema general (ya delineado en *La Boulangère de Monceau*) para la intriga amorosa de todos los filmes de las series y asimismo para la trama figural de los mismos. ¿Suma de casualidades o azar objetivo? ¿Accidente o intervención con algún fin particular de la naturaleza? Al personaje-narrador de *Ma nuit...* le corresponde sin duda alguna un lugar preeminente en el grupo de personajes con tendencia a otorgarle crédito ilimitado a la idea de predestinación o a la de Providencia. El azar, para él, ha sido siempre un colaborador inestimable en todas sus empresas amorosas, incluso en las malogradas; era “necesario”, afirma, o sea, en conformidad con su destino, que sus aventuras con otras mujeres no cuajaran de manera definitiva; él no es un “santo”, él se encuentra entre los tibios, pero el Destino siempre le depara buenas causas; además, los lances con las tentadoras siempre le enriquecen moralmente o al menos no lo alejan de Dios más que las matemáticas; en último término, lo que importa es la “elección moral”, la apuesta pascaliana.

El ingeniero de la Michelin siente la lógica aplastante de la apuesta de Pascal. Si la probabilidad es débil pero la ganancia infinita (la salvación eterna en el caso del cristiano

creyente y “un amor que resista al tiempo” en el caso de la persona célibe), entonces la tibieza en la conducta no tiene ninguna justificación. Sin embargo, el ingeniero se declara convenientemente antidogmático. El vino de Chanturgue no entra en la apuesta. Tampoco las *filles*. Pero sí la *Femme*, o sea, la única, la predestinada, Françoise. Para el narrador Maud y Françoise no sólo se distinguen desde el punto de vista de su aspecto físico, sino que además pertenecen a categorías diferentes de mujeres. Relaciona a Maud, junto con el vino de Chanturgue, con el apetito y los sentidos, mientras que considera que en la persona de Françoise convergen su voluntad y el designio de lo inescrutable, un “propósito bello” y un “fin moral”.

Estas ínfulas y este encaje de bolillos que practica el héroe en el terreno de la argumentación ética, este relativismo o doblez moral, que por fuerza tiene que proahijar un comportamiento sinuoso y abocado al encasquillamiento constante, es la piedra de toque en la que incide a menudo la trama más abstracta del cine de Rohmer. Para Jean-Louis, la meteorología es un instrumento del azar; el azar, a su vez, un instrumento del Destino; en el encuentro entre dos personas cuyos trayectos no se cruzan normalmente, hay algo extraordinario; en la reciprocidad en el amor entre un hombre y una mujer que apenas se conocen, algo milagroso. En otras palabras, es el propio personaje, como ya sabemos, el primero en colorear de finalidad los incidentes azarosos y en plantear sus amores con la elegida como “amores de predestinación”. Se trata de un discurso cortado a la medida del centripetismo, del narcisismo, del héroe, quien, como también hemos señalado ya, desea una aventura en la que intervenga lo Absoluto, quiere ser el preferido de la elegida, de la tentadora y de Dios. En cierto modo, el discurso representa la cuadratura del círculo. La tentadora es para él siempre un medio (con vistas a su edificación o progreso moral), nunca un fin (o un simple instrumento para la gratificación sexual). Ante este planteamiento teórico, la misión del texto fílmico consiste en abrir resquicios que dejen entrever ciertas incoherencias en la conducta del personaje, suscitar incógnitas acerca de su honestidad moral y, finalmente, levantar sospechas sobre lo acertado de sus elecciones (y, por tanto, sobre la coherencia, la bondad y la validez moral de todo el planteamiento).

Cuando decimos texto fílmico nos referimos sobre todo a la prueba infalible de la contraposición entre lo oído y lo visto, palabra y acción. Jean-Louis, por ejemplo, durante la velada en casa de Maud, proclamará ante sus anfitriones que cuando él ama a una chica (y ama a Françoise, o al menos ha decidido que ella será su esposa) no tiene necesidad de acostarse con otra, pero a la mañana siguiente, al despertar en la cama al lado de Maud, intentará abrazarla (Maud lo rechaza). Allí donde el espectador detecta una falta de adecuación entre acción o gesto y pensamiento o discurso, el héroe invoca la “utilidad” de su aventura y acaba pintando como un triunfo personal y moral el ambiguo desenlace de la misma. Se trata, en definitiva, de los tres discursos que coexisten en el relato rohmeriano: el de los personajes y el de la trama figural, que suelen coincidir (el individuo y la naturaleza se moverían en sintonía, la segunda favoreciendo los proyectos “morales” del primero), y el del texto en su conjunto, nada contemporizador, pues nos descubre un personaje débil y un tanto esquizoide, presa del “deseo metafísico”, incapaz de dirigirse a sus asuntos terrenales sin reclamar el auxilio y la rúbrica de alguna potencia invisible; un personaje escindido también entre razón e instinto, que antepone el frío cálculo y códigos de conducta recibidos, a sus verdaderos sentimientos e inclinaciones (el relato siempre deja claro que la

atracción experimentada por el héroe hacia la tentadora es sincera y espontánea); que tiende, por último, a enmascarar con una red de sofisticados argumentos un comportamiento vacilante y contradictorio. Jean-Louis, en resumen, constituye uno más de los personajes de las series a quien la implacable ley de nivelación que preside el sistema ético rohmeriano no perdona: poseído por el “mal de altura”, el relato lo vapulea y lo baja de su pedestal; incluso lo ridiculiza y lo humilla, pues no sólo nos enteramos de que Françoise, la joven rubia a quien en la catedral de Clermont-Ferrand ha imaginado casta y honrada, ha sido en un tiempo la amante del marido de Maud, sino que además vemos cómo él se hace pasar por lo que no es, por el seductor de Maud. En la última escena de la película, por consiguiente, se abre una fisura en el matrimonio aparentemente feliz que conforman Jean-Louis y Françoise (y, con la fisura, un interrogante también acerca de si el Destino ha hecho una buena labor reuniendo a dos personas con conceptos equivocados el uno del otro).

Toda la problemática expuesta en *Ma nuit...* ya había sido esbozada por Rohmer en el primero de los “cuentos morales”, *La Boulangère de Monceau*. En este medimetraje el momento vertical determinante tiene su concreción escénica mientras el personaje narrador de la historia espera a que Jacqueline, la tentadora, acuda a la cita previamente acordada por ambos. Se desata un aguacero, que frustra el encuentro y de paso provoca que el seductor, tras el chaparrón, divise en la calle a Sylvie, la elegida, con quien reanuda el romance interrumpido días atrás y con quien acaba casándose. A la cadena de sucesos fortuitos precursores de la “acción decisiva” pertenecen el choque en la acera, al comienzo del relato, entre el héroe y Sylvie, el esguince en el tobillo que retiene a Sylvie en su casa durante unos días (circunstancia que deja vía libre al estudiante universitario para cortejar a Jacqueline) y el hecho de que el domicilio de Sylvie se encuentre justamente en la “*rue de Monceau*” y frente a la panadería en la que trabaja Jacqueline.

El personaje-narrador de *La Boulangère...* inaugura la lista de personajes rohmerianos incluidos en el primer grupo, en el de los que padecen una suerte de dependencia del azar, del “afuera”, de una entidad resolutive, Dios, Providencia, Destino, cuyas injerencias consideran apriorísticamente bienhechoras. “La lluvia me salvó”, explica el estudiante, sugiriendo que la meteorología, llegando oportunamente en su ayuda, lo libra del camino equivocado. “Me incliné por el camino de la moral: Sylvie era la verdad, Jacqueline el error”, asegura también, convencido de que ha hecho una elección allí donde hemos visto que sólo la casualidad ha impedido la cita con la panadera. Se trata del típico balance final del personaje rohmeriano, balance tramposo, sesgado, o sea, escorado hacia la exégesis, hacia la justificación hábil de un conducta dual, disfrazada de pasatiempo didáctico cuando en realidad ha ocultado una aventura donjuanesca en toda regla, esto es, alentada exclusivamente por el incentivo erótico. Sin embargo, conviene recalcar que Rohmer nunca enfatiza su programa descalificador de la impostura intelectual y moral de sus héroes y heroínas, así como tampoco liquida el estamento ambiguo del “auxiliar mágico”. En el relato rohmeriano, siempre queda espacio para la duda, nada se dice definitivamente. De acuerdo con los enunciados de observación de la cámara, el azar y sus intervenciones contribuyen eficazmente a completar el proyecto ético del héroe. Sabemos a qué atenernos cuando éste pretende arrogarse todo el éxito de la empresa. Pero una vez denunciadas las tergiversaciones casi cómicas del protagonista, su intento de

autoglorificación, queda flotante la cuestión central de la verdadera identidad del elemento ternario. Discreta desautorización de un héroe que busca dócilmente el auxilio del doble, permeable al sueño de un más allá de lo real, pero también apuntes inconclusos acerca de ese doble de lo real, de modo que el espectador puede también él entregarse a la ilusión de un dios terciador, o bien a la quimera de una naturaleza mediadora, de un cosmos previsor y dotado de una “moral natural”, favorecedor (ésta es la tesis sostenida por Breton en *L'amour fou*) de cualquier moral individual en concordancia con esa moral nativa.

Mientras que en el primer y el tercer cuento el momento vertical fragua por intervención directa de fenómenos atmosféricos (placas de hielo y aguacero), en *La coleccionista* y en *El amor después del mediodía* precipita bajo la forma de un suceso fortuito, de un pequeño accidente. En *La coleccionista* este suceso insignificante e inesperado consiste en un atasco en la carretera que condiciona de manera radical el desenlace de la historia. Adrien se ve obligado a detener su coche, lo que propicia que inopinadamente Haydée descubra una camioneta en la que viajan unos amigos suyos. Se apea del coche y entabla conversación con ellos. Adrien se impacienta y, en vez de esperar el regreso de Haydée (la tentadora) al vehículo, maniobra, pisa el acelerador y se aleja del lugar.

El eje sintagmático de lo figural, en este caso, no contiene unidades excesivamente marcadas ni numerosas anteriores al bloqueo en la carretera. En uno de los breves “prólogos” al comienzo de la película, Adrien sorprende a Haydée haciendo el amor con un desconocido en casa de su amigo Rodolphe; días después, volverá a encontrar de nuevo a la muchacha en la villa de Saint-Tropez en la que él y Daniel, pintor “objetual”, se disponen a pasar sus vacaciones. El azar, las coincidencias, no se hallan por tanto completamente ausentes en la trama de *La coleccionista*. Pero el dispositivo metafórico cuenta también con otra línea de cristalización. Frente a la relación directa y espontánea de Haydée con personas o cosas, Adrien y Daniel mantienen, entre sí y con su entorno, relaciones más cerebrales, más mediatizadas y turbias. Haydée representa, más que la idea de lo carnal e impulsivo, la idea de unidad, de alguien que se guía por la intuición, si por intuición entendemos la automática coordinación entre cuerpo y espíritu en cualquier vertiente del comportamiento diario. De Adrien y Daniel habría que decir que encarnan, por lo contrario, el intelecto pervertido, pues desprecian a las “coleccionistas” (Haydée) y a los “coleccionistas” (Sam, el marchante de arte), pero ellos mismos tratan a las mujeres y a las obras de arte de manera parigual, o sea, como objetos que se pueden coleccionar y con los que se puede también comerciar o traficar (Daniel es pintor y no desdeñará la oportunidad de acostarse con Haydée a incitaciones de su amigo Adrien, mientras que éste es galerista y desea secretamente a Haydée). Tras la actitud de Adrien y Daniel late el problema de una mediación hiperintelectualizada que, en lugar de vivificar las cosas, las trivializa y las desvirtúa por medio de la fetichización, de la fragmentación o simplemente de la pose diletante o la conducta nihilizadora. La línea de cristalización a la que nos referimos tiene como “motivo” precisamente la idea de fragmentación, que es la que verdaderamente llega a “hacer figura” en el relato. El parcelamiento por la cámara del cuerpo de Haydée en el primer prólogo (planos cortos de sus piernas, de su rostro, de sus hombros, de sus brazos, mientras se mueve en bikini por la orilla marina), anticipa la fractura del jarrón japonés que Adrien intenta venderle a Sam, golpeado, “involuntariamente”, por Haydée.

A Adrien, por otro lado, lo habíamos ubicado previamente, junto a Jérôme, en el grupo de donjuanes vinculados a la ideología y a las prácticas del libertino clásico. Esto mismo nos indica que, en lo referente a su actitud frente al “afuera”, se halla más cerca de las posiciones del propio Jérôme y de Louise que de Delphine, Félicie o Jean-Louis: receloso de su autonomía como sujeto volitivo, reacciona negativamente a las interferencias del azar o de cualquier otro agente externo. Las palabras del propio Adrien nos lo dejan bien claro una vez abandona a Haydée en la carretera. Mediante comentario en off y, mientras solicita por teléfono un billete de avión a Londres (donde le espera Mijanou, su novia, la “elegida”), declara que por “primera vez ha tomado una decisión propia”, que el mérito de la ruptura con Haydée (por si el espectador albergara dudas) es “suyo y no del azar”.

Adrien llega a la villa próxima a Saint-Tropez dispuesto a “no pensar en nada”, a “no hacer nada”, pero su proyecto de vida pasiva y ocio absoluto resulta tan irrealizable como los programas de los otros protagonistas de los “cuentos”. Menosprecia a Haydée; las “coleccionistas” como ella, le dice, pertenecen a la categoría más baja de personas; sin embargo, la desea, y en cuanto se le presenta la ocasión intenta acariciarle las nalgas, así como luego azuzará a Daniel y a Sam (mediadores a su vez del deseo de él) para que se acuesten con la muchacha. El relato nos hace testigos, por consiguiente y, como en el resto de las piezas de los ciclos, de la brecha entre la realidad fríamente mostrada por la cámara y la interpretación subjetiva de esa realidad por el narrador. De este divorcio entre discurso y comportamiento nos formamos una visión del protagonista (y de su amigo Daniel) difícil de conciliar con el retrato, con la autoimagen, que ellos ofrecen de sí mismos. En esta autoimagen, el relato nos revela grietas, fisuras, resquebrajaduras por las que alcanzamos a ver a dos individuos representando no los papeles de artista iconoclasta (Daniel) y dandy imperturbable (Adrien) que con bastantes ínfulas se atribuyen, sino los de tipos más corrientes e inseguros, divididos, descolocados, ante la sensualidad franca de Haydée, a quien desprecian y desean al mismo tiempo, y, finalmente, acomodaticios y camaleónicos, prestos a buscar excusas a su conducta algo reptil.

En cuanto a *El amor después del mediodía*, la pequeña vicisitud con valor de “acción decisiva” se produce cuando Frédéric comienza a desvestirse en el apartamento de Chloé, la tentadora, y su pullover queda momentáneamente atascado en su cabeza, haciendo las veces de caperuza. Un espejo le devuelve a Frédéric su imagen un tanto bufonesca, réplica además de otra anterior en el relato (Frédéric provocando las risas de su hija con el jersey colocado de la misma manera), y éste parece entrar en un instante de lucidez. Se observa unos segundos en el espejo, y luego sale a grandes zancadas del apartamento, dejando a Chloé desnuda sobre la cama. El pullover que se enrosca en su cabeza es el incidente providencial que “salva” a Frédéric de la tentadora, lo mismo que la lluvia salva al narrador del primer cuento de Jacqueline, o el embotellamiento en la carretera a Adrien de la picante Haydée.

El amor después del mediodía carece propiamente de una cadena de hechos de azar. Chloé, antigua amiga de Frédéric, recién instalada en París, y en dificultades laborales y económicas, pasa a visitarlo por su despacho de abogado. No media la casualidad en el

reencuentro entre estos dos viejos conocidos. Sin embargo, la escena del café, en la que Frédéric fantasea con el exitoso abordaje de varias mujeres en plena calle, funciona como un auténtico “momento vertical”: el deseo de conquistas múltiples de Frédéric se realiza rápida y triunfalmente gracias a un objeto-talismán que lleva colgado al cuello. Todo ocurre en la imaginación de Frédéric, pero el talismán materializa el “gadget” milagroso o la potencia exterior benéfica que en otros filmes de las series encarnan los fenómenos atmosféricos o sucesos más nimios. Frédéric, por consiguiente, pertenece a la caterva de personajes rohmerianos abiertos al señuelo del doble, al influjo de lo “otro”, a todo tipo de mediadores externos susceptibles de favorecer sus planes. Al mismo tiempo, y como Delphine, se mueve y vagabundea, tratando de provocar el encuentro mágico que lo redima de la rutina diaria (y sin duda alguna del sexo sin alicientes con su esposa Hélène).

El amor después del mediodía es la sexta y última entrega del primer ciclo y puede considerarse una película-síntesis de los temas explorados en las piezas anteriores. En este sentido, quizá no sea tan descabellado esperar un pronunciamiento contundente del texto fílmico acerca de ese vaivén del protagonista entre el hogar como anclaje a un ser único y la calle como lugar abierto a la aventura y a la sorpresa. Planteada la cuestión de otro modo: ¿bascula el relato hacia alguna de esas alternativas? Nos parece que el relato contiene una crítica al mito del encuentro casual, de lo “mágico-circunstancial”, en la terminología de Breton. El episodio onírico del talismán y el abordamiento sucesivo de las cinco protagonistas de los otros cuentos, está realizado en clave burlesca; tampoco falta el tono paródico en la escena de la “acción decisiva”, en la que vemos a Frédéric “atrapado” en su pullover y a continuación en una crisis de pánico; el pullover funciona como elemento ternario, como elemento providencial, decíamos; interrumpe bruscamente el largo vínculo de Frédéric con las fantasías acerca de la tentadora ocasional, con los amores de una tarde, con el placer furtivo en estudios y buhardillas. Frédéric sale corriendo del apartamento de Chloé, baja las escaleras precipitadamente y regresa junto a su esposa. Chloé, podría afirmar Frédéric, parafraseando al narrador del primer cuento, era el error, Hélène, la verdad. En la escena-epílogo Frédéric y Hélène se abrazan, derraman lágrimas de reconciliación aparentemente sinceras. Cabe añadir además que no se trata de un plano impregnado por connotaciones disfóricas, cual es el caso del que clausura *El rayo verde* o *Cuento de invierno*, sino invadido por la luminosidad del jardín y de la verdad que emana de las lágrimas y las caricias que se prodiga mutuamente la pareja.

Con más razón que en *El rayo verde* o en *Cuento de invierno* podría hablarse de un genuino *happy end*. Entre la calle y sus encuentros azarosos y el amor conyugal, el anclaje a un ser único, la narración parece decantarse por lo segundo. Sin embargo, ésta sería una lectura muy subordinada al eje sintagmático de la acción y, particularmente, a la última escena. Una interpretación que tenga en cuenta el filme en su conjunto vuelve a arrojar sombras sobre el horizonte de paz y felicidad doméstica que el último plano promete. El azar (o la “gracia”) salva a Frédéric, pero el texto fílmico se muestra escéptico acerca del tiempo que el héroe va a permanecer firme frente a futuras tentaciones. Chloé vaticina que la secretaria de Frédéric acabará aprovechándose de la labor de zapa que ella ha iniciado y Hélène misma considera a su marido altamente “influenciable”, o sea, inestable, mudable (por otra parte, en el relato se insinúa que Hélène también ha engañado a Frédéric con un compañero de trabajo). En *L’amour fou*, André Breton arremete contra el pesimismo de la

sociedad moderna en lo relativo al fenómeno del amor, que tiende a concebirlo como una llama condenada a la pérdida progresiva de potencial y finalmente a extinguirse (*op. cit.*, pág. 103). La visión opuesta a ésta sería la del amor imperecedero, engendrado con el viento a favor del azar o del Destino, en uno de esos momentos que hemos llamado “verticales”, de convergencia extraordinaria de voluntad externa y deseo interior. Esta visión se halla incorporada al relato rohmeriano, pero ya hemos advertido que no debemos asimilarla, hasta prácticamente homologarla, con la del relato mismo. El relato rohmeriano no hace ninguna afirmación unívoca: se limita a constatar la dificultad de amar a un ser para siempre y emite ciertas señales de prudencia e incluso de discrepancia respecto a cualquier discurso optimista sobre el tema principal que aborda.

La Carrière de Suzanne, segunda pieza -un mediodmetraje- de los “cuentos morales”, presenta la particularidad de que el azar sólo entra en acción en el tramo final del relato, pero entonces el mecanismo se pone en marcha y las casualidades se engarzan unas con otras hasta formar una cadena visible: a Suzanne, la tentadora, sus zapatos nuevos le hieren los pies en la *soirée* de estudiantes a la que ha acudido en compañía de Bertrand; Bertrand no lleva dinero en la cartera y no puede prestarle los mil francos que ella le solicita para un taxi; deciden ir al hotel de Bertrand, donde él le prestará el dinero, pero a Suzanne no le aguantan los pies y le pide a su amigo que la aloje en su habitación por una noche; en la habitación ella descubre un desgarrón en la falda y le pide hilo y aguja a su anfitrión... Esta situación de intimidad con Suzanne, es la que ha soñado el tímido Bertrand durante mucho tiempo. La situación se materializa en virtud de los minúsculos accidentes que hemos señalado, los cuales le ponen en bandeja a Bertrand la posibilidad de un gesto definitivo que le permita la conquista de la muchacha. Pero nos encontramos ante el único héroe de los filmes de las series cuyo deseo por la tentadora nunca sobrepasa las lindes de lo cerebral (Frédéric, al menos, llega a acariciar el torso de Chloé) y esa noche el joven y dubitativo estudiante se limita a entregarle a su huésped la aguja y el hilo y luego se retira a dormir a su litera.

La “noche casta” de Bertrand y Suzanne anticipa la noche sin consumación del acto sexual de Jean-Louis y Maud. Se puede interpretar como una “prueba” respecto a la firmeza de principios, la voluntad y la capacidad de autocontrol del héroe, quien no obstante obtiene una victoria llena de sombras, nada honrosa. Sospechamos que más que la voluntad, la libre decisión de resistir al deseo, lo que triunfa en el caso de Bertrand y Jean-Louis, o en Frédéric y Jeanne, es el miedo y la parálisis provocados por un sentido exacerbado e hipócrita de la decencia, la confusión y el bloqueo producidos por la misma agudeza del conflicto entre razón e instinto en que viven atrapados. Pero, de todos los personajes de las series, Bertrand es quizá el más abrumado por sus inseguridades y sus contradicciones. En su neurosis de conquistador desmañado, que padece además la proximidad del modelo al que nunca podrá superar y ni siquiera igualar (Guillaume), llega a dudar del carácter fortuito de las pequeñas vicisitudes que esa noche se encadenan y a pensar que Suzanne le ha tendido una trampa (“Il y a quelque chose de concerté, ce soir, en son attitude”, reflexiona); se considera víctima de un complot imaginario justamente la noche que más pinta la ocasión para coronar la aventura que secretamente ha acariciado. Bertrand, por tanto, pertenece al grupo de personajes que sostienen con el mundo del azar, de lo mágico y lo cósmico, una relación más bien tensa y desconfiada. No ve en el azar un

agente favorable, sino casi un enemigo potencial. Bertrand y Guillaume, Don Juan pasivo el uno y hedonista y cínico el otro, preludian las figuras de Adrien y Daniel. Unos por defecto y otros por exceso, ninguno de los cuatro se muestran capaces de hallar las vías de acceso, amables y gratificantes, no hipotecadas por la montaraz dialéctica del cazador y la presa, a las bellas tentadoras que les salen al paso.

Por último y, según lo insinuado, *Cuento de verano* merece también un lugar en este segundo bloque de películas. El momento vertical determinante se sustantiviza en una de las escenas finales del relato, cuando la oportuna llamada por teléfono de un amigo saca a Gaspard de la encrucijada en la que se encuentra metido. La encrucijada consiste en que Gaspard le ha prometido a Solène (la tentadora), pero también a Léna (la elegida), una excursión a Ouessant y ha de optar urgentemente por una de las dos. Suena el teléfono y su amigo le comunica que deberá viajar lo antes posible a La Rochelle si quiere conseguir la grabadora de ocho pistas que alguien ha puesto a la venta a precio de ganga. Cuando segundos después llama Solène, el asunto de la grabadora le sirve de excusa para cancelar la excursión y cerrar de paso su periodo de vacaciones en Dinard, dejando atrás a Solène, a Léna y a su amiga Margot, con la que también ha trabado ambiguos vínculos. Una vez más en un relato rohmeriano lo deseado secretamente por el protagonista (escapar, en este caso, huir) y la solución propiciada por el azar se avienen o congenian.

Cuento de verano no es una película en la que concurren hechos de azar extraordinarios. Gaspard llega solo a Dinard y entabla conocimiento primero con Margot y luego con Solène. Sin embargo, se trata de una pieza en la que se habla profusamente sobre el azar y en la que Rohmer ha trazado con más claridad que nunca (por medio de los posicionamientos teóricos y vitales de Margot y Gaspard) las líneas fundamentales de su argumentación sobre el tema. Margot asume en esta película el papel de confidente y mediadora, según sabemos ya. Instiga la relación de Gaspard con Solène, pero ante todo se perfila como la antítesis de Gaspard en lo relativo a sus actitudes frente al acaso y lo fortuito. Sin manifestarlo expresamente y, como Aurora en *La rodilla de Clara*, Margot parece hallarse en posesión de la regla de oro capaz de engendrar una conducta integradora de fuerzas y equilibrada; esta regla prescribiría la mezcla adecuada de acción personal, de apertura al azar y de paciencia (de hecho, ella espera estoicamente el regreso de su novio, eventualmente cumpliendo el servicio militar). Gaspard, por lo contrario y, en sintonía con los personajes más ciegamente fiados a la intuición y a lo taumatúrgico, carece de una fórmula como la de Margot: cree en el azar como una fuente de estímulo (“me gusta que el azar me provoque”, declara) y se entrega sin prevención alguna a sus vaivenes. El caso es que a la postre se revela como alguien inhábil para responder a las demandas de las tres mujeres que solicitan su colaboración, sea en el plano de la aventura erótica (Solène, la tentadora), en el de la amistad pura (Margot, la amiga-confidente) o en el del amor adulto (Léna, su *fiancée*).

No falta a la cita (otro rasgo típico, otra “invariante” del relato rohmeriano) el empeño ulterior del héroe por maquillar moralmente su conducta sinuosa. Para justificar el plante a Solène y a Léna, Gaspard dirá que “antepone la música a todo”. La vocación es prioritaria en el orden de urgencias para algunos héroes rohmerianos. La de Gaspard, concretamente, parece auténtica (toca la guitarra y demuestra tener dotes para la

composición), pero esto no obsta para que el relato, por boca de Margot, emita un juicio implacable sobre su comportamiento y su actitud hacia el mundo de lo contingente. En el muelle, al despedirse de su amiga, él le dice quejumbroso y con un punto de cinismo que “nunca le pasa nada, ni siquiera una excursión inocente”. “Es mi destino”, añade. Margot le contesta entonces que “tendrá que meditar sobre el asunto”, pero ya mucho antes, hacia la mitad de la película, ha pronunciado la frase clave, desveladora del problema medular, el problema de la fluctuación sin control entre objetos de deseo, que aflige a Gaspard y a todos los héroes rohmerianos: “Ojalá tengas que elegir, para que escarmientes”, le espeta. Pero Gaspard no elige (y todavía menos elige elegir, tal y como manda la ética kierkegaardiana de la elección). Desea escapar y, una ocurrencia fortuita (la llamada del amigo y el magnetófono de ocho pistas), le suministra el pretexto, la coartada. El azar, en definitiva, elige por él. No en vano otro amigo suyo, un grafólogo, le ha vaticinado que no cuajará como persona madura hasta los treinta años. ¿Habrán Gaspard, a esa edad, superado su necesidad de aferrarse al azar, como acicate unas veces y como tabla salvadora otras? Voluntad pura y azar puro, constituyen los polos de una dialéctica que venimos considerando central en lo que respecta a la trama metafórica del cine de Rohmer. En *Cuento de verano*, sin embargo, el debate no se plantea entre términos tan diametralmente opuestos, sino entre “apertura al azar” y la “costumbre del azar”. Gaspard confunde o embrolla ambos términos, no así Margot.

Gaspard representa a la perfección el paradigma del personaje rohmeriano joven e irresoluto e instalado en el paréntesis vacacional. Las vacaciones son para Rohmer el equivalente de una “laguna”, de un hueco o un agujero en el tiempo (resonancias del universo hitchcockiano), una especie de periodo del “no-ser”, en el que las iniciativas, sujetas de antemano a la levedad propia de la estación del ocio y el placer, “no suelen conducir a nada” (Cahiers, núm. 503, junio 1996). Es en este contexto en el que conviene situar las peripecias de Gaspard. El verano, por tanto, y lo que lleva aparejado, los trayectos inútiles, los gestos superfluos, ese ir y venir de Gaspard por la playa, por Dinard y por los alrededores, poseen en esencia algo de “figural”: se representan a sí mismos, como trayectos físicos en una geografía concreta, pero también operan como trasuntos de un estado de ánimo, presidido por la falta de anclaje y de centro, de una regla de oro, de un referente moral sólido, en cuyo esquema cabe la apertura al azar, pero no la costumbre del azar.

3.5.3. Poesía y acción

Cuento de primavera y *Cuento de otoño* son las dos películas que analizaremos en este bloque. Las tramas figurales de ambos filmes contienen, al final de sus ejes sintagmáticos, la correspondiente “acción decisiva” o un momento vertical determinante, si bien éste presenta características muy particulares respecto a otros filmes.

En *Cuento de primavera* el denominado momento vertical resolutivo tiene lugar cuando Jeanne encuentra casualmente el collar que la familia de Natacha daba por

desaparecido a consecuencia de un robo (Igor piensa en su hija como la probable autora de la sustracción, mientras que Natacha acusa a Eve, la nueva compañera de su padre, divorciado). Recordemos que el filme se centra sobre la problemática de Jeanne, profesora de filosofía que acepta la invitación de la joven Natacha, estudiante de piano, a quien conoce en una fiesta, a pasar unos días en su piso (acepta la invitación debido a que detesta el desorden del apartamento en el que vive con Mathieu, profesor de matemáticas, temporalmente fuera de la ciudad, y a que en su segunda vivienda se ha instalado una prima). Natacha odia a Eve y el relato esparce indicios de que la joven pretende utilizar a Jeanne para romper la relación de su padre con su actual compañera. Algo similar llega a pensar la propia Jeanne; es decir, llega a la conclusión de que detrás de la escabrosa situación en la que de repente se ve implicada, con Igor tratando de seducirla la noche que pasan solos en la casa de campo de aquél, se halla Natacha y un plan deliberado, una maquinación suya, para emparejarla con su padre y perjudicar a Eve. En este contexto de dobleces y simulacros, Jeanne acaba aceptando la versión de Igor acerca del misterio del collar y achacándole a Natacha el robo del mismo. El “accidente feliz” del hallazgo del collar (en una caja de zapatos, con la que tropiezan las manos de Jeanne mientras recoge la ropa de un armario, a punto ya de abandonar la casa de Natacha) restablece la concordia entre Jeanne y Natacha y asimismo en el interior de cada una de ellas. Se abrazan, derraman lágrimas (momento catártico). Natacha se pone el collar, se mira a un espejo y sonríe ante una imagen que encuentra bella y armónica, el equilibrio interior recuperado. Jeanne, por su parte, regresa al apartamento, mientras suenan las notas joviales y optimistas de la sonata número 5 en Fa mayor de Beethoven.

El collar, por tanto, asume las mismas funciones que el pullover en *El amor después del mediodía* y que la lluvia en *La Boulangère de Monceau*: contribuye de manera definitiva a recomponer el estado de cosas momentáneamente quebrado por las flaquezas, las fantasías o las falsas construcciones mentales de los personajes. Sin embargo, en *Cuento de primavera*, el hallazgo de la gargantilla no provoca directamente el regreso de Jeanne a la situación inicial, a su vida en pareja con Mathieu. Jeanne ya ha decidido con anterioridad este movimiento. Hay una buena dosis de acción voluntaria en su retorno al minúsculo y desordenado apartamento (lo que no significa que el desenlace final carezca de ambivalencia respecto a los deseos más profundos de Jeanne: en el aire queda flotando la posibilidad de que la profesora de filosofía haya elegido contra su deseo).

Toda esta intrincada problemática (la misma de todos los filmes de las series, en realidad) no adquiere un perfil nítido si no tomamos en consideración la escena inmediatamente anterior a la de la “acción decisiva”; esta escena guarda estrecha relación con la “noche casta” de Bertrand y Suzanne o de Jean-Louis y Maud. Una concatenación de incidentes (llegada imprevista de Igor y Eve a la finca de recreo, discusión violenta de Eve y Natacha, partida de Eve como consecuencia del altercado verbal, llegada también imprevista del novio de Natacha, a raíz de lo cual los dos abandonan la rústica mansión por unas horas) deja a Igor a solas con Jeanne en la susodicha mansión (circunstancia, junto con la cadena de casualidades mencionada, que Jeanne atribuye a las maquinaciones de Natacha, tal y como se ha señalado). Ambos pasan un rato en el jardín, cenan de atardecido y luego se refugian en el salón de la casa. Tras un breve intercambio de frases, Igor inicia maniobras de aproximación física a Jeanne. Le pide permiso para sentarse a su lado, luego

para cogerle la mano, después para besarla en la boca, pero, tras el beso, Jeanne se levanta del sofá. En la conversación posterior, Jeanne le explica a Igor los sorprendentes motivos de su esquiva reacción: resulta que no lo ha rechazado por ninguno de los sentimientos que “rigen las relaciones humanas, amor, odio, atracción, repulsión (...), sino por la lógica del número tres”; “hay una tradición del número tres”, puntualiza, “el triángulo, el silogismo, la Trinidad, la tríada hegeliana (...), esas cosas que instauran lo definitivo, que definen un mundo cerrado, que dan la clave del misterio”; “actué por honradez con la lógica”, termina confesando.

¿Encaja Jeanne en alguno de los dos grupos de personajes rohmerianos que hemos propuesto? Jeanne misma destaca como rasgos dominantes de su carácter el sentido del orden y su capacidad de autodomínio. Por otro lado y, como profesora de filosofía, no hay duda de que su sentido del orden alcanza el mundo de los conceptos, como lo prueba su discusión sobre la filosofía “transcendental” kantiana con Eve y los argumentos con los que justifica el frenazo a la tentativa de Igor de seducirla. Con más claridad: Jeanne es el trasunto femenino de Jean-Louis, el ingeniero de la Michelin; pero donde éste habla de Dios y la apuesta pascaliana, Jeanne evoca la tradición del número tres (e, indirectamente, la filosofía pitagórica, para la cual todas las cosas tenían un carácter numérico) y la lógica formal. La actitud de Jeanne consiste por consiguiente en anteponer a los mecanismos afectivos implicados en cualquier situación humana, lo “categorial”; la “lógica del número tres” representa para ella el “sujeto teórico” que otros personajes de las series han denominado Dios, Destino o Ley, y que en cualquier caso estarían por encima de lo subjetivo, de los sentimientos, de las impresiones ocasionales de los sentidos y de la mente; para Jeanne, profesora que en las aulas tiene que explicar a Kant, a Hegel y seguramente a los pitagóricos, la “tradición del número tres” pertenecería, en efecto, a ese aparato categorial (“mundo cerrado, definitivo”, según sus propias palabras) epistemológicamente anterior a cualquier certitud de base lingüística, empírica o psicológica. Desde esta perspectiva, Jeanne merece figurar en el primer grupo de personajes, al lado de Jean-Louis, pero también de Delphine o Félicie, cuyas creencias otorgan carta de naturaleza a potencias o entidades “transreales”.

Como se ve, la problemática en la que se mueve Jeanne apenas se desvía de la subyacente al dispositivo figural de cualquier filme de las series. Con todo, esto no quiere decir que hayamos delimitado con total nitidez las coordenadas de dicha problemática. Las pistas son muy confusas, sobre todo si saltamos las fronteras locales de la escena analizada y nos atenemos al texto en su conjunto. En una escena anterior, por ejemplo, se nos ha mostrado una fotografía enmarcada de Wittgenstein (sobre una estantería del piso de Jeanne, entre filas de libros). Wittgenstein, al contrario que Kant, no pensaba en el mundo de las categorías como algo fijo o eterno (“cerrado”, “definitivo”), sino en constante flujo o evolución. Para el pensador vienés (nos limitamos a resaltar una idea bien conocida de su filosofía) es en el ámbito del lenguaje donde permanentemente se “hacen” o se “deshacen” nuestras visiones de la realidad, nuestras construcciones de la realidad (1988, pág. 31); “la esencia se expresa en la gramática” (*ibíd.*, pág. 281); “el significado de una palabra es su uso en el lenguaje” (*ibíd.*, pág. 61), etc. El filósofo vienés acuñó precisamente la noción de “juegos del lenguaje” para referirse al trasfondo último donde se fraguan todas esas visiones y construcciones. Todo esto viene a que al fin y al cabo Jeanne rechaza a Igor por

cometer un error en lo referente a las reglas del juego instauradas por el número tres. Este juego consistía (se lo revela a Igor una vez concluida la escena del sofá) en que previamente había decidido concederle los tres primeros deseos que él le formulara durante el tiempo que permanecieran juntos en el salón, a tres y a ninguno más. Como se da la circunstancia de que le formula más de tres (los ya citados y que no se mueva del sofá), ella se levanta y desbarata así el intento de Igor de “erotizar la situación”. En resumen, hay razones para pensar que lo que se concreta en el “juego de los tres deseos” es bastante más banal que el mundo de lo incondicionado o de los superconceptos (un “juego de salón”, lo que a la postre también significaría una banalización del concepto de “juegos del lenguaje” wittgensteiniano).

Pero, además, y lo importante, no radica en si la etiqueta apropiada para el juego del número tres es la de simple acertijo o la de fórmula numerológica. Lo fundamental estriba en que Jeanne rehúye zambullirse en el torbellino de los afectos (amor, odio, atracción, repulsión) y opta por someter el desenlace de la situación a un mecanismo decisorio exterior. El juego elige por ella, una fórmula, el azar, deciden por ella. Nada cambia, por consiguiente, que analicemos la escena desde la afiliación de Jeanne a la filosofía de Kant o a la de Wittgenstein. En rigor, lo que hace es “oscilar” entre las dos filosofías, bien o mal interpretadas. Y esto mismo revela una incapacidad o una renuncia voluntaria a colocarse a ras de tierra y a concederle un hueco al razonar común y, todavía menos, a los sentimientos, al deseo espontáneo, al “pensamiento” de los sentidos (sigue las pautas del comportamiento de Jean-Louis, de acuerdo con lo sugerido más arriba).

Apuntábamos también, por otro lado, que el regreso de Jeanne a la situación inicial contiene dosis de acción voluntaria. Conviene subrayar que Jeanne no elige durante el “juego”, pero poco después, al escuchar una conversación telefónica en la que Igor le miente a Eve diciéndole que ella, Jeanne, y Natacha, no se hallan en la casa, decide irse definitivamente. No le gustan las mentiras, le dice a Igor, y a renglón seguido recoge su bolso y abandona la mansión (la siguiente escena transcurre en la ciudad y es la ya descrita del hallazgo del collar y de la reconciliación de Jeanne con Natacha). Todo esto, sin embargo, no clarifica gran cosa el verdadero dilema que plantea el relato: ¿la lógica del número tres, como la lluvia al protagonista del primer “cuento moral”, “salva” a Jeanne del acoso de Igor -el “tentador”- o la priva de una experiencia que en el fondo desea y necesita profundamente? El juego del relato rohmeriano se juega en el marco de la dolorosa escisión entre cuerpo y mente, entre razón e instinto. Acerca de que éste es el marco del conflicto que atenaza a Jeanne (y a gran parte de los personajes de los filmes de las series, según hemos repetido), *Cuento de primavera* no deja lugar a dudas, pues Rohmer organiza la relación entre Jeanne y Natacha, en la superficie misma del relato, como un choque o un contraste entre dos mundos, entre dos sensibilidades. “Nunca me aburro”, le cuenta la primera a la segunda la noche que se conocen; “aunque no haga nada me basta con mi pensamiento para entretenerme”; “utilizo mucho la mente”; en síntesis: Jeanne, en congruencia con su profesión, se aferra al pensamiento puro y al poder lenguaje como primeros instrumentos para conferirle jerarquía y sentido a los hechos y a las cosas del mundo. En cambio el entorno de Natacha y su padre está marcado por lo anárquico, lo sensual, lo pendular y lo anómico. Eve, la amante de Igor, tiene la edad de Natacha; a su vez, ésta mantiene relaciones con un chico mucho mayor que ella; asimismo, Igor, Natacha

y Eve, están vinculados a oficios de connotaciones “mundanas” o “poéticas” (Igor trabaja para la administración pública, pero su vocación es la de crítico de arte; Natacha estudia piano; Eve, y también William, el novio de Natacha, son periodistas). La familia de Natacha configura, en definitiva, un microcosmos representativo de la sociedad real, del mundo real contemporáneo, asimétrico, caprichoso, imperfecto, en buena medida el polo opuesto al mundo del que procede Jeanne, el de las aulas, el de la filosofía, presidido por el raciocinio constante y cuya misión consiste en transmitir una idea de orden, e incluso de superorden.

Natacha y su fantasía, Igor y su espontaneidad, son lo extraño, lo intruso en el universo en el que se mueve Jeanne a diario, regido por la lógica; encarnan lo “otro” que ella rehúye y que al mismo tiempo echa de menos. Así se lo confiesa la propia Jeanne a Igor, a quien le dice que echa en falta lo “poético” en su vida, la facilidad que al parecer tiene él para compaginar lo espontáneo con lo metódico y escrupuloso. En el relato, por tanto, algunas de las cartas están boca arriba. El choque de Jeanne con el entorno familiar de Natacha por fuerza ha de experimentarlo aquélla como algo traumático y catártico a la vez. Jeanne se descubre en conflicto con su propio cuerpo y tiranizada por su confianza absoluta en lo lógico-conceptual (como si realmente no hubiese leído a Wittgenstein, quien contrapone el sano empleo del sentido común al cripticismo del lenguaje filosófico), o sea, envarada en sus respuestas a las demandas de las potencias físicas y rígida en sus ideas; también se revela falsa su pretendida capacidad para penetrar en el pensamiento de los demás y capturar sus motivaciones, pues comete un doble error inferencial respecto a Natacha, primero al creer en la existencia de un complot urdido por ella en orden a emparejarla con su padre y segundo al dar pábulo a la versión de Igor sobre el robo del collar. Las lágrimas finales no tienen su origen únicamente en su reconciliación con Natacha, sino en toda la tensión acumulada durante sus breves días de convivencia con la muchacha y con el padre, por quien sin duda alguna se siente atraída. Reformulemos la pregunta: ¿regresa Jeanne a su vida en pareja con Mathieu completamente satisfecha de su comportamiento en la casa de campo o algo melancólica e íntimamente contrariada?

Nada podemos asegurar con certeza. Se trata del terreno en el que el relato rohmmeriano se muestra más ambiguo o hermético. El relato encierra un asomo de leve censura a la manera adusta de conducirse de Jeanne, a su envaramiento y a los tensos mecanismos que rigen sus acciones y contrarreacciones, a su racionalismo a ultranza, pero no una condena manifiesta. Tras la escena de reconciliación con Natacha, ya hemos dicho que la profesora regresa al apartamento en el que vive con Mathieu. La sonata número 5 en Fa mayor de Beethoven, suena como la encarnación misma de la energía y la vitalidad en marcha; pero las imágenes nos devuelven al recinto de la primera escena de la película: al lugar estrecho, desordenado y de atmósfera rancia que ella detesta. Son datos contradictorios, uno de connotaciones eufóricas (sonata) y otro disfóricas (aspecto algo deprimente de la estancia). Debemos citar, sin embargo, un último detalle: Jeanne llega al apartamento provista de un ramo de flores que le ha regalado su prima, el cual, se supone, reemplazará a los tulipanes marchitos del jarrón (la cámara nos presenta a Jeanne entrando en el apartamento; la profesora se detiene a la entrada, echa un vistazo general al recinto, descubre los mustios tulipanes, deja sobre la mesa el “bouquet” de su prima, recoge el jarrón con los tulipanes y sale de cuadro, quedando éste vacío durante unos segundos, hasta

que comienzan a desfilan los genéricos, todo ello con la sonata de Beethoven como fondo sonoro).

La sustitución de un ramo de flores por otro constituye el único rasgo de la escena con un mensaje cuya interpretación no admite controversia: remite a la idea de renovación, de transformación, de cambio. Conviene no perder de vista que la película se titula *Cuento de primavera*, y que las flores, su belleza (y su caducidad), desempeñan el papel de un *leitmotiv* visual en el relato: Jeanne compra varias macetas, que distribuye por el piso de Natacha e Igor, y las dos visitas a la casa de campo coinciden con el máximo esplendor de los cerezos y los arbustos de lilas. Por otro lado, la sonrisa de Natacha ante el espejo tras colocarse el collar y la serena felicidad que irradia su rostro, se ven reforzadas por la armonía cromática de la imagen, con el verde como color dominante, según se comentó en su momento; se trata de una metáfora analógica que adquiere pleno significado por contraste con una escena anterior: durante la primera visita a la finca de recreo, Natacha le habla a Jeanne de un hermoso paraje próximo a la propiedad rústica al que llama su “Amazonia verde”. Lugar edénico, que sólo está en su mente (intenta mostrárselo una mañana a Jeanne, pero la bruma les impide divisarlo), lugar de armonía, nunca preexistente, sino sólo una utopía, una meta hacia la que los personajes del relato avanzan entre dificultades externas, yerros personales y alguna falsa prefiguración (también con algún instante de comparecimiento en escena, como el representado por el abrazo de concordia de Jeanne y Natacha, seguido de emotivas lágrimas). En resumen, no sólo el mundo de Jeanne, en reciprocidad también el de Natacha sufre más de un cambio. Transformación de ésta última, adolescente temperamental que fantasea con moldear las cosas a su capricho (el relato no desmiente su interés en empujar a su padre a sustituir una amante por otra), hacia una forma más madura de existencia; evolución asimismo de Jeanne, la profesora de filosofía que acaba por descubrir fallas y puntos débiles en su sistema de ideas y en su código de conducta, producto del raciocinio exhaustivo, de una sabiduría de biblioteca, apegada a lo formal y categórico y poco o nada abierta a lo intuitivo. Jeanne sería entonces uno de los pocos personajes rohmerianos que regresa a la situación inicial con la venda en los ojos removida y el corsé de la mente destensado, tras una inmersión en otras formas de lenguaje, en otros modos de vida.

Si la Tópica asocia la estación de la primavera con la idea de renovación, el otoño lo vincula con la de repliegue en lo umbroso y melancólico. Digamos entonces que a Rohmer, en *Cuento de otoño*, no le quedaba más opción que la de abordar una historia protagonizada por un puñado de personajes entrados en años y hostigados por problemas como el de la soledad, la desesperanza o el deseo amortiguado o desnutrido, falto de estímulos. ¿Qué puede hacer una viuda, de unos cincuenta años, aislada en una finca de explotación agrícola, en lo tocante a encontrar un compañero, un hombre, y no un cualquiera, sino alguien que responda a determinados esquemas? ¿Esperar? ¿Actuar? ¿Rendirse?

Lo que venimos llamando momento vertical resolutivo posee en esta película, la última de los ciclos, un fuerte componente de acción voluntaria, mayor todavía que en el filme que acabamos de comentar. No obstante, dicho momento contiene una metáfora analógica además de una monista y precede a la escena-epílogo, confirmando así la estructura del relato rohmeriano, y en particular la de la trama figural. Magali, la viuda, tras

una agria discusión con Gérald mientras éste la traslada en coche a su finca, horas después de haberse conocido en casa de Isabelle (la discusión se origina al descubrir Magali que ambos, su amiga y Gérald, han entablado contacto por medio de un anuncio en el periódico, detalle que le ha sido ocultado hasta ese instante) le dice a su acompañante, herida en su amor propio, que la deje en la estación de ferrocarril más próxima, que desea continuar sola el viaje. Gérald obedece. Ya en la estación, Magali compra un billete y luego se sienta en un banco del andén a esperar el tren. Inmediatamente analizaremos con más precisión el cúmulo de circunstancias en el que Magali decide regresar no a su finca, sino a la casa de Isabelle, donde reencontrará a Gérald (pues conviene recalcar que el azar, lo inesperado, lo fortuito, o quizá el cruce de lo casual y lo necesario, lo mágico, lo “poético”, tiene una presencia importante a lo largo de todo el relato).

Magali pertenece, en cuanto a su relación con el “afuera”, al segundo grupo de los personajes rohmerianos. La actitud mental de la viuda frente a su aislamiento nos la ilustra Rohmer en la escena-prólogo de la película. Magali y su amiga Isabelle se pasean por un campo de vides propiedad de la primera, campo que, en contraste con otro perteneciente a una finca vecina, se halla invadido por las malas hierbas y la vegetación parásita. Magali le explica a su amiga que prefiere el viñedo así, a medio roturar, semisalvaje, para preservar el genuino sabor del vino. La agricultura consiste, según ella, en plantar las semillas y dejar que la tierra y el sol hagan su labor. El razonamiento suena un tanto absurdo, pero pronto descubrimos que lo aplica también a su vida. Su reacción frente a la viudez ha sido la pasividad absoluta, pues tiene “una posibilidad entre diez mil de encontrar la perla rara”. Ante tal estadística, para qué moverse, para qué exponerse al azar, parece pensar la viticultora. Su posicionamiento, por consiguiente, se sitúa en el extremo opuesto al de Gaspard: en lugar de la costumbre del azar, el replegamiento total, la provocación nula del mismo.

Como ya hemos explicado en un capítulo anterior, Rosine, la novia de su hijo, e Isabelle, deciden tomar cartas en el asunto. La primera se propone presentarle a un antiguo profesor suyo (con el que también mantuvo un romance), mientras que Isabelle recluta a Gérald mediante el reclamo de un anuncio en el periódico. A través de esta última táctica, no hay duda de que el azar se suma a los factores que de una forma u otra se confabulan para dar con la “perla rara” que Magali ha renunciado a buscar. Gérald, efectivamente, resulta ser un ingeniero de aspecto agradable, gestos comedidos y conversación amena y pausada, hasta tal punto que la propia Isabelle experimenta cierta atracción por él, un principio de enamoramiento. La mediadora, se convierte en rival, como suele suceder en más de un filme de las series. Pero resumamos el tramo central de la historia, en el que no falta el lance fortuito que de alguna manera acelera los acontecimientos y encauza el relato hacia la “acción decisiva”. El festejo con motivo de la boda de la hija de Isabelle, y la casa de ésta, es el lugar y la circunstancia que eligen las casamenteras para poner a prueba a sus candidatos. Magali no sintoniza con el profesor amigo de Rosine, pero en cambio Gérald, a quien se acerca y con quien intercambia unas frases antes de que Isabelle se lo presente y antes de saber nada sobre el detalle del anuncio en el periódico, le cae simpático; charlan; notamos que ella es permeable a los encantos del invitado; que el interés es mutuo. Poco después, sin embargo, Magali abre la puerta de una habitación en el interior de la vivienda (el festejo se celebra en el patio-jardín) y descubre a Gérald y a Isabelle besándose

(casualidad, accidente que precipita el resto de los acontecimientos). Magali decide abandonar inmediatamente la fiesta y regresar a su casa. Gérald se ofrece para llevarla en su coche. Es en el camino donde Magali, en conversación con Gérald, descubre los enredos, el celestineo de Isabelle. Se siente ofendida y le pide a Gérald que la acerque a la estación.

Magali, como decíamos, compra el billete de tren y se sienta a esperar en un banco del apeadero. Permanece unos segundos con la vista perdida en dirección a las vías, pensativa. La hora es el atardecer, el ocaso, casi el anochecer, con la luz fría y azulada a punto de apoderarse ya del horizonte y del paisaje. No ocurre nada extraordinario. Ninguna intervención relevante del azar. Ningún fenómeno luminoso o suceso cósmico llamativo. Pero Magali se levanta del banco y regresa a casa de Isabelle, en donde hace las paces con su amiga y también con Gérald. Es decir, la “acción decisiva” creemos que en esta ocasión se gesta básicamente en la mente de Magali (con el fondo, no obstante, de una metáfora analógica, o sea, de las afinidades entre el decaído estado de Magali y las notas lóbregas del crepúsculo en el apeadero). Magali opta por volver a la casa de su amiga. No huye, no se inclina por la alternativa más cómoda: el regreso a la situación inicial, a la seguridad de su vida en la finca. Puede hablarse de un “acto de voluntad pura”. Queremos resaltar este dato, pues nos parece que convierte a Magali en un personaje insólito dentro del universo rohmeriano y por ello mismo muy significativo, sobre todo teniendo en consideración que *Cuento de otoño* es el último filme de los ciclos. Magali, personaje entrado en la madurez, finalmente elige. Ahora bien, ya hemos visto que también el azar pone algo de su parte. Sabiéndolo, Magali le dice a su amiga (en la escena-epílogo) que ella había sido sensible a los encantos de Gérald antes de conocer la añagaza; o lo que es lo mismo: como tantos héroes y heroínas rohmerianos, Magali encuentra la coartada para aumentar sus méritos respecto a los otros elementos participantes en el alumbramiento de los hechos: las maniobras del mediador o mediadora (Isabelle) y la intervención del azar (anuncio por palabras, deparador de la “perla rara”).

El mediador humano y el auxiliar mágico son elementos ternarios en el cine de Rohmer. Son factores operativos que se interponen entre el frío cálculo personal del héroe o la heroína y sus pulsiones instintivas, contribuyendo primero a la satisfacción parcial o total de esas pulsiones y reconduciéndolos luego a la situación inicial, a un horizonte de repetición o (sólo en algunos casos) a una suerte de feliz materialización de sus fantasías románticas. En definitiva, el azar, hipostasiado como azar objetivo en la trama figural, interviene siempre en el destino de los personajes rohmerianos, hecho que respaldaría una de las tesis subyacentes a los filmes de los ciclos: la falta de base de cualquier humana pretensión de autonomía total (lo impropio, incluso desde un punto de vista práctico, de tal pretensión, pero también lo infructuoso de la “costumbre del azar”). En *Cuento de otoño* Rohmer plasma una vez más esta filosofía. Tiene que ver, tal filosofía y, con otras palabras, con la insuficiencia de lo binario y consecuentemente con la lógica del número tres. “No hay dos sin tres”, dice Jeanne, sentenciando axiomáticamente la estructura ternaria del relato rohmeriano. Situación triangular, tres vértices, así como también tres son las fuerzas mayores que entran en conflicto en dicho relato, cálculo, deseo y azar, o razón, instinto y lo mágico-circunstancial o lo cósmico. La problemática ética en torno a la relación entre estas fuerzas recorre visiblemente cada filme de las series. En *Cuento de otoño*, Rohmer,

valiéndose del personaje de Magali, actualiza dramáticamente y sin equívocos algo que en *Cuento de verano* ya ilustraba Margot: no se trata ni de volverle la espalda al azar, cerrándose a sus favores, ni de la rutina del azar, de una complicidad estéril, sino de la combinación adecuada de acción voluntaria y de apertura al “afuera”, a lo otro diferente, a lo misterioso, a lo imprevisible, en suma, de la necesaria alianza entre poesía y acción.

3.5.4. Simetrías y disimetrías

En los filmes analizados en el último bloque hemos encontrado lo que constituye el núcleo del momento vertical resolutivo, la metáfora monista, débilmente configurada. En los filmes que restan por comentar, la metáfora de fusión, la “visualización” de un cruce entre causalidad externa y deseo psíquico, o bien se queda en mero esbozo, despuntando tímidamente tras una metáfora analógica, o bien no existe. En *El amigo de mi amiga*, filme que pone el broche a la segunda serie, el momento vertical más relevante se concreta cuando Blanche, de excursión por la campiña próxima a la villa nueva de Cergy-Pontoise con su amigo Fabien, habla del crepúsculo como de un instante del día que le produce una sensación agónica de melancolía. El diálogo entre ella y Fabien transcurre justamente al atardecer, durante la puesta de sol. Los poderes empáticos o efluvios tímicos del ocaso acaban provocando las lágrimas de Blanche, sin duda alguna dotada de un alma permeable a esos poderes. Reunión por tanto de metáfora sinestésica (flujo de sinergias entre términos), metáfora analógica (revelación de afinidades entre matices del entorno físico y de la emoción) y metáfora monista (detrás de la metáfora analógica se deja adivinar la idea de fusión entre lo exterior y lo interior). Como un efecto benéfico de tan excepcional momento, afloran, entre la melancolía y las lágrimas de Blanche, su espontaneidad y su capacidad para comunicarse con otra persona, aplastadas por la rutina de su vida diaria en Cergy-Pontoise, villa por otra parte de arquitectura funcional y algo claustrofóbica. En la ribera del río Oise, rodeados de vegetación y coincidiendo con la puesta de sol, Blanche y Fabien gozan de un intervalo de confraternidad auténtica, e incluso de un instante de extralucidez, pues perciben la posibilidad de una amistad más íntima entre ellos y, paralelamente, lo equivocado de sus proyectos sentimentales con otras personas, Fabien con Léa y Blanche con el bello Alexandre (amigo de Léa).

El crepúsculo, lo cósmico, estimula y sella el acercamiento entre Blanche y Fabien, tal y como demuestra la escena-epílogo, en la que vemos que definitivamente se ha producido el cambio de parejas, el “qui pro quo”. Sin embargo, el momento vertical de esta película carece de la fuerza icónico-plástica del momento equivalente en *El rayo verde* o *La hora azul*. Por otro lado, debemos insistir en que el relato rohmeriano nunca “sella” nada para siempre: en la última escena se insinúa que la rapidez de los reacoplamientos quizá obedezca a la proximidad de las vacaciones, mientras que los colores cruzados de la

vestimenta que portan los integrantes de las parejas (metáfora por contraste en lugar de por semejanza) anuncian futuras desavenencias y reestructuraciones.

La buena boda, la segunda pieza del ciclo “comedias y proverbios”, cuenta asimismo con una escena, la última del filme, en la que ciertos detalles plásticos y dinámicos sugieren un momento con valor vertical, de insólita conjunción armónica entre el plano de lo material y el de lo mental y anímico. La escena-epílogo en cuestión transcurre en el tren, con Sabine regresando a su casa, una vez ha fracasado en sus nada modestos planes de vencer la resistencia de Edmond, el abogado parisino que le dobla la edad, a su propuesta de matrimonio. Habrá que precisar que Sabine contemplaba casarse con el abogado de buen grado o “por la fuerza”, como quien dice, o sea, mediante una combinación de sus encantos personales, en los que confía ciegamente (“ningún hombre se me resiste”, asegura), y el simple poder de su voluntad (de una suerte de persistencia en el empeño). Sabine se topa con una respuesta negativa por parte de Edmond, pero la última escena nos incita a pensar que quizá tenga más éxito en su próxima oportunidad, que comienza a fraguar durante el viaje en el tren. El mensaje nos llega por vía de la red de coincidencias e indicios positivos que rodean la corriente de simpatía que de golpe se establece entre Sabine y el joven muchacho sentado frente a ella en el vagón: son de la misma edad, pertenecen al mismo estrato social, parecen compartir un mismo gusto en cuanto a los colores de sus ropas (la chaqueta marrón del muchacho concuerda con los colores que han predominado en la indumentaria de Sabine a lo largo de toda la película, marrones y rojos), los rayos de sol procedentes del exterior nimban sus figuras con una atmósfera dorada y, por último, viajan junto a la misma ventanilla, lo cual facilita el que veamos discurrir el paisaje siempre en la misma dirección (mientras que en la escena de apertura, en la que Sabine intercambia miradas con otro desconocido, se mueve en direcciones opuestas). En síntesis: mediante una construcción de la escena en la que destaca el concepto de lo armonioso y lo coincidente, Rohmer promueve la idea de que el joven que “accidentalmente” viaja al lado de Sabine puede constituir un objeto de interés, para ella, más adecuado que el refinado y cuarentón Edmond; la idea, en definitiva, de que el azar, la casualidad, quizá el Destino, ha podido unir infaliblemente a dos seres, justo cuando el relato viene de mostrarnos la impotencia de la voluntad y las artes de Sabine para conquistar a Edmond.

En la protagonista de *La buena boda* se mezclan los fines prácticos (el ascenso en la escala social) con los de realización personal (un oficio creativo, pues es estudiante de arte) e impulsos de sesgo más romantizoide (casarse). El cálculo interesado y fantasías de tinte casi novelesco, dicho de otro modo, se superponen en su conducta, como suele ser habitual en la mayoría de los personajes rohmerianos. Uno de los rasgos de la inmadurez psicológica de Sabine (el primer indicio de esta inmadurez se nos proporciona metafóricamente al comienzo de la película, por medio del póster de color rosado que pega en una pared de su habitación) lo constituiría precisamente el dirigirse a sus metas ignorando otras fuerzas que no sean las emanadas de la propia esfera de su yo, combinación de voluntad y capricho; ignorando, por consiguiente, lo ternario. El comportamiento de Sabine se inscribe así en las tendencias de los personajes de los ciclos que hemos catalogado en el grupo de los recelosos del “afuera”: el relato concluye con un momento vertical, de ósmosis, de integración feliz del referente humano y del referente natural o cósmico, pero hasta ese instante Sabine se ha conducido de manera un tanto maquinal,

alienada con el deseo de casarse como Don Quijote con el de acometer proezas similares a las de los libros de caballerías.

La mujer del aviador y *Pauline en la playa* son películas exentas de cualquier radical aparición de fenómenos atmosféricos o luminosos o de hechos aleatorios que entrañen a la par una metáfora monista. No falta sin embargo una dramaturgia diseñada en base a una microtextura de encuentros azarosos, a una dialéctica sutil entre apariencia y realidad y a una poética no menos lacónica de imbricación de individuo y entorno físico. En *La mujer del aviador*, todo lo que le sucede a François durante la jornada en que se desarrollan los acontecimientos de la historia está marcado por la casualidad y lo fortuito. Descubre a Christian saliendo del domicilio de Anne de manera completamente inesperada, al acudir a dejarle una nota a esta última; vuelve a avistarlo casualmente en la terraza del café en la que se queda dormido; Lucie se le une también de manera circunstancial, mientras persigue a Christian, y al final del día le aguarda una doble sorpresa: Lucie tiene novio y éste es además su compañero de trabajo en la oficina de correos. François mismo califica sus encuentros con el aviador como “algo increíble”, que le está haciendo dudar de todo. Anne también describe su relación con Christian como un “cuento de hadas”; soñaba que él volvería como “un Príncipe Azul”, le comenta a François en la larga escena final en su buhardilla. Se pone así de manifiesto el parentesco de estos personajes con el amplio elenco de héroes y heroínas rohmerianos adscritos a esquemas mentales impregnados de tics supersticiosos y de un romanticismo correoso, de raíz entre libresca e infantil. François acosa a Anne con la idea de formalizar su relación y vivir bajo el mismo techo, sordo y ciego a las continuas señales de desinterés de Anne por el proyecto e incluso a sus negativas explícitas; Anne ha sostenido, también contra toda evidencia, que su aventura con Christian, un hombre casado y que vive en otra ciudad, era viable y podía llegar a buen puerto.

Los resultados que arroja la jornada para los dos no pueden ser más devastadores. François descubre que no es amado por Anne; Anne comprende definitivamente que no es amada por Christian; ambos son, como dice la letra de la canción que suena mientras François regresa cabizbajo al metro, tras sorprender a Lucie abrazada a su colega de oficina, “briznas perdidas en la inmensa masa”, “hojas volanderas en las grandes avenidas”, sometidas a las “salvajes incertidumbres del destino”. El texto de la canción evoca magníficamente cuáles son las fuerzas que han rivalizado en el relato, lo voluntario y lo involuntario, cálculo humano y azar, las mismas que en los “cuentos morales”. Pero ni los personajes se enzarzan en discusiones sobre el tema mayor de la Providencia o del azar objetivo ni la cámara o las imágenes sugieren de manera tan directa como en otros filmes de las series la existencia de una mano invisible, de una potencia misteriosa moviendo los hilos del destino *offstage*. Una realidad escurridiza y caprichosa, algo caótica, ingobernable, que desborda en todo momento las previsiones y los planes algo ingenuos de los protagonistas, es todo cuanto queda flotando ante nuestros ojos y los suyos. Es decir, el relato rohmeriano no se aferra por norma a construir un nivel de significación orientado a producir la idea de un universo donde, más allá de la subjetividad vaporosa del héroe, impere el equilibrio y la armonía; a menudo nos presenta también un mundo esquinado, aristado, disarmónico, reacio a cualquier bello empaquetamiento, a cualquier proyecto humano de orden, comprensión o clasificación. Esta es la verdad que se nos sugiere por

medio del episodio de la fotografía que Lucie intenta obtener de Christian y su enigmática acompañante, la cual queda finalmente fuera del marco de la foto. Si hubiera que buscar en esta película el episodio de ecos metafóricos que mejor encarna el vano propósito de los personajes por encajonar la realidad dentro del marco de sus visiones particulares, sería éste de la foto fallida.

Un episodio de trazas y significado muy similar se encuentra en *Pauline en la playa*. Pero en este filme el “marco” lo constituye la ventana de un chalé y la visión parcial de lo que ocurre detrás de la ventana le corresponde a Pierre, quien pasa “accidentalmente” junto a la valla que separa el jardín del inmueble y la calle. Pierre divisa a Louisette, la vendedora ambulante de la playa amiga de Henri, cruzando desnuda al otro lado de la ventana y profiriendo risitas de placer. La aprehensión incompleta de la escena por Pierre (y el posterior embuste de Henri, quien le hace creer que Louisette se hallaba con Sylvain) provoca una serie de situaciones de corte vodevilesco, mas, por encima de todo, la escena funciona como el episodio-metáfora de una de las constantes temáticas del cine de Rohmer: el desajuste entre el croquis montado por los personajes con las piezas de la realidad y el modo como verdaderamente encajan esas piezas.

Aparte de la dimensión metafórica de esta escena, *Pauline en la playa* carece de otros elementos que nos permitan postular la existencia de un eje sintagmático de lo figural. La verja del chalé abre y cierra la historia y sin duda alguna simboliza los límites temporales del periodo vacacional (intervalo del “no-ser” para Rohmer, según se ha especificado más atrás) y de cuanto acaece dentro de esos límites. Puede hablarse también de una asociación de Pauline con colores claros y luminosos y de Henri y Marion con un cromatismo más chillón y agresivo (cazadora roja del primero, pañuelo rojo alrededor de la cintura de la segunda); en cambio nos encontramos ante uno de los filmes rohmerianos en el que la naturaleza desempeña un papel menos activo, al menos desde el punto de vista de las decisivas y fulgurantes apariciones que se le reservan en algunos “cuentos” y “comedias”.

En efecto, en lo relativo a injerencias de fenómenos atmosféricos o cósmicos, quizá sea una de las películas más sobrias, más limpias de ingredientes evocadores de la “segunda escena”, de lo sobrenatural o de lo oculto. Ahora bien, a diferencia de *La mujer del aviador*, la historia transcurre enteramente en paisajes naturales, en el tramo de la costa de playa y chalés cercano al Monte St. Michel. En más de una ocasión nos hemos referido al trabajo de “cosmologización” del entorno por la cámara en ciertas películas de Rohmer. La noción la hemos tomado de Edgar Morin, que opone “cosmomorfismo” a “antropomorfismo”; “cosmomorfismo”, para Morin, es la tendencia a cargar al hombre de presencia cósmica (1972, pág. 84); al hombre o a la pantalla cinematográfica. Creemos que esto es lo que sucede, muy sutilmente, en *Pauline en la playa*, con el correspondiente enriquecimiento del universo semántico del filme. La película alberga un fuerte contraste entre el comportamiento un tanto alocado de los personajes (principalmente de lo adultos) y la manera como la cámara observa y registra el espectáculo, el de los mismos personajes, hablando, conspirando y actuando bajo la presión de sus instantáneas pasiones, y el que sirve de fondo, la playa, la costa, el mar, la luz, o sea, el de la naturaleza.

Bastará una breve reseña de la anécdota para dar cuenta de esa aludida vena vodevilesca en la que se mueven los personajes. Marion, detentadora del “punto de vista elevado” (recordemos que “quiere quemarse en la llama del amor”) rechaza a Pierre y pierde la cabeza por Henri, jovialmente adscrito al código del libertino y su pragmática (el amor “ahora”, en tiempo presente). Marion vive una noche de arrebatada pasión con Henri, pero éste la engaña inmediatamente con Louissette, la vendedora ambulante. Henri tiene que engañar también a Pierre y decirle que era Sylvain y no él quien se encontraba en compañía de Louissette (tras divisarla Pierre en la ventana del chalé de Henri). Sylvain es un muchacho que a su vez se siente atraído por Pauline, la joven amiga de Marion. Pierre le revela a Pauline la supuesta aventura de Sylvain con Louissette. Tras aclararse todo el malentendido en una charla entre los personajes implicados (pero en ausencia de Marion), Pauline culpa de todo el embrollo a Pierre y, por despecho hacia él (en un momento del relato Marion ha intentado despertar el deseo de Pauline hacia Pierre), decide quedarse a dormir en el chalé de Henri. A la mañana siguiente, apenas cubierto el cuerpo con un kimono negro (“yo no soy el lobo feroz”, ha declarado en otra escena), Henri subirá a la habitación en la que descansa la muchacha e intentará seducirla. Finalmete, Marion llegará a intuir que Henri la ha engañado con Louissette. Así se lo comunica a Pauline (en el último plano de la película, frente a la valla del bungalow), pero Pauline preferirá optar por la compasión, por la mentira, y dejará que Marion se reafirme en una versión menos hiriente de lo sucedido.

Atribuyendo la frase a Susan Sontag, escribe Paul Schrader que “la forma, en las películas de Bresson, va en dirección contraria al drama” (*op. cit.*, pag. 92), mientras que Santos Zunzunegui, en referencia al cine de Ozu, menciona una dialéctica entre “los lugares y la fragilidad de los elementos que aspiran a ocuparlos” (1996, pág. 162). Ambos juicios nos parecen válidos también para esta película de Rohmer, y quizá para todo su cine, aunque convenientemente reformulados: la cámara, las imágenes, su ritmo y su contenido, nunca se subordinan totalmente a los deseos de los personajes o a sus pensamientos. La cámara y el micrófono realizan dos funciones en el cine de Rohmer: recogen las declaraciones verbales de los personajes y sus acciones -no siempre coincidentes, hemos recalcado- y al mismo tiempo, impasiblemente, meticulosamente, sobre todo la cámara, levanta acta del marco físico en el que se desarrollan los acontecimientos. Un marco físico que nos llega con la riqueza objetiva o la plétora de detalles verídicos ya señalada en otro apartado. En este filme, con los personajes adultos, Marion y Henri, plenamente absorbidos en sus aventuras sentimentales y en sus estrategias de dominio, la cámara se comporta “cosmológicamente”; sensible al “afuera”, lejos del “antropomorfismo” (proyección del hombre en la naturaleza) de otras películas, y más todavía de la “psicologización” de la pantalla a la manera hitchcockiana, la cámara de Rohmer nos hace testigos del entorno que rodea a los personajes y nos comunica probamente las cualidades y propiedades de ese entorno: regularidad y belleza de las formas, cromatismo, luz, la “mineralidad” y también la “vegetalidad” de dicho entorno. La cámara funciona como un eficaz instrumento al servicio de una discreta “cosmoformización” de la pantalla, de modo que el espectador acaba percibiendo una “disparidad” entre lo humano y lo no humano, al igual que en las películas de Ozu, disparidad cuya causa profunda puede explicarse como un déficit de naturaleza, de una

insuficiente “naturalización”, en el sentido más noble y rousseauiano del término, de lo emotivo, lo instintivo y lo psíquico de los individuos protagonistas de la historia.

Resumiendo: lo visual y lo verbal forman en *Pauline en la playa*, más que en ninguna otra película, un dispositivo que arroja una formidable crítica a la palabra-máscara de los adultos; es decir, en lugar de un “momento vertical” impactante, lo que tenemos es una banda de imágenes en relación paramétrica con las opiniones y el discurso de los personajes, unas imágenes que postulan la primacía del ser sobre el parecer, una suerte de fría y serena racionalidad del mundo frente a un humano agitarse y desvivirse para nada, la cualidad de lo regular y lo permanente frente a lo que padece el estigma de lo fugaz o transitorio. En *Pauline en la playa*, por consiguiente, la naturaleza despliega su propia marca de inteligencia, aunque reparemos en ello de rebote, ante la oscuridad de los sentimientos y la palabra volátil, amañada y fraudulenta de los sujetos parlantes.

Recapitemos, ahora, el flujo principal de las ideas expuestas en el último capítulo: la intriga amorosa del relato rohmeriano presenta la oscilación y el conflicto entre cálculo interesado e inclinación personal; posteriormente hemos descubierto (al analizar la trama figural) que las fuerzas en liza no son realmente dos, sino tres, razón, deseo y azar; el relato rohmeriano parece postular, entonces, que entre el yo y los bienes codiciados por éste debe insertarse un tercer elemento, distinto de la razón, la lógica o la voluntad pura (simples excrescencias del yo), y distinto también de la materia bruta, de la Naturaleza considerada en términos de mecanismo ciego (y distinto también de lo que es naturaleza ciega en el hombre, los instintos); este tercer elemento sería el azar, el azar objetivo, o sea, el azar como instrumento de una naturaleza mezcla de inconsciencia y de telos; hemos denominado al fenómeno del azar objetivo “momento vertical”, y más concretamente lo hemos definido como un momento de intersección entre necesidad natural y necesidad humana, como un encuentro entre lo objetivo y lo subjetivo; ahora bien, también hemos visto que el fenómeno del azar se metamorfosea continuamente en el mundo de las series, manifestándose bajo diversas formas y remitiendo a distintas entidades; se trate de un suceso fortuito, de un simple accidente o de un fenómeno atmosférico, la potencia misteriosa aludida puede ser Dios (la “gracia”), la Providencia, el Destino, la Fortuna, lo imponderable o los astros y su influjo; por último, hemos comprobado que la fuerza visual o icónica de la trama figural varía también de una película a otra; en algunas películas el “momento vertical” funciona como un momento de auténtica corporización (metáfora monista) de la interdependencia de lo humano y lo no humano, previamente anunciada en metáforas analógicas anteriores en el relato; en otras dicho “momento” pierde fuste y empaque visual; en algunas, finalmente, se disuelve y deja paso a una cosmoformización discreta de la pantalla; pero incluso en estas últimas Rohmer pone en marcha mecanismos que nos permiten percibir la naturaleza como desdoblada, como soporte de la acción y como Englobante activo, como lugar de secreta armonía, de afinidades, de leyes.

Se interroga Gerstenkorn, en *La métaphore au cinéma*, si el ensayo de Rohmer titulado “De la métaphore”, que aquí comentamos ampliamente en el capítulo segundo, no será, “antes que un escrito de juventud, el credo secreto del cineasta” (1995, pág. 126). En el apartado dedicado a la trama figural de los filmes de los ciclos, pensamos que hemos aportado pruebas que avalan la sospecha de Gerstenkorn, para quien Rohmer basaría su visión más profunda del mundo en el pensamiento analógico, en la teoría de la analogía

universal, heredera de la cosmología clásica (*ibíd.*, pág. 124). La teoría de la analogía universal lleva implícita, desde luego, la idea del universo como obra jerarquizada e interconectada. Esta idea, la de una totalidad atravesada por el hilo de lo necesario, la hemos visto también actualizada y objetivada en el relato rohmeriano. Sin embargo, hemos distinguido asimismo entre el discurso de la trama figural, el de los personajes y el del filme en su conjunto. ¿Cuál es este discurso, finalmente? ¿Toma partido en alguna dirección? ¿Flota en los vapores de la ambigüedad? Algo se ha dicho ya al respecto, pero para no caer en conclusiones precipitadas, debemos abordar de manera más directa los campos semánticos que colisionan en los ciclos, aislarlos y analizarlos, así como buscar la “figura” que los articula. ¿Congeniará tal “figura” con la metáfora de un cosmos platónico y por tanto con una visión del mundo de marchamo idealista?

CAPÍTULO 4

EL DISCURSO AUTORAL

4.1. INTRODUCCIÓN

La razón de otorgarle a este capítulo, el último de nuestra investigación, título tan empeñoso y provocativo, estriba en la necesidad de ser coherentes con una de nuestras hipótesis, la que contempla un vínculo estrecho entre la teoría y la obra fílmica rohmerianas, vínculo que no sería sino el resultado de haber llevado nuestro cineasta al terreno de la práctica la “política del autor” que él mismo ayudó a cimentar en la década de los años cincuenta. Precisemos una vez más que la “política del autor” venía a postular, en síntesis, que los filmes de un director de talla portan siempre el sello de la poética individual de aquél, de su visión del mundo, de una estética y una ética, de una “moral” y una “manera”, que le son propias.

Pensamos que hemos llegado a probar, en el capítulo anterior, al ir verificando que las ideas-guía de su sistema teórico inspiran los rasgos fundamentales de las elecciones temáticas y estilísticas del cineasta, nuestra hipótesis. Siendo esto así, ¿por qué atribuirle el sentido último que pueda derivarse de los filmes de los ciclos a una instancia fantasmagórica inmanente al relato, sin nada que ver con el autor empírico de los mismos? Ya especificábamos en la introducción general que no estábamos de acuerdo con Santos Zunzunegui, quien a la frase de Buffon “el estilo es el hombre”, contrapone la de “el estilo es la obra”, siendo el hombre, o sea, el autor empírico, un “puro efecto de sentido”, una “simple imagen” proyectada por la obra hacia el exterior (1994, págs. 71 y 72). Al utilizar la noción de “discurso autoral”, queremos poner de relieve que en el análisis del universo semántico de los ciclos partimos de la premisa de que el autor de los mismos se llama Eric Rohmer, una figura pública que, además de hacer extensas declaraciones y comentarios sobre sus películas en revistas especializadas, cuenta con una obra teórica en la que previamente pueden detectarse las claves, las señas de identidad, de su universo estético y moral. Con esto no estamos planteando la tesis de que la instancia en el interior del relato a la cual remiten ciertas huellas de la enunciación (narrador implícito), sea una falacia o un invento de los narratólogos; tampoco que el “mensaje” o el “mundo del sentido” del filme revele las creencias más íntimas de esa figura pública; defendemos simplemente que en el caso de un cineasta como Rohmer, forjador, junto a Astruc, Truffaut y otros componentes de la redacción de *Cahiers*, de la “política del autor”, que lleva al terreno de la praxis los preceptos esenciales de esa “política”, el hombre, en cuanto individuo orientado a la creación artística y ostentador por tanto de un credo estético y ético, y su obra, son inseparables. Expresado de otro modo: no apreciamos una diferencia remarcable entre

delimitar el universo semántico de los ciclos y precisar de manera clara los presupuestos conceptuales constitutivos de la visión que el director llamado Rohmer arroja sobre el mundo.

Dicho esto, ya podemos pasar a afirmar que la idea que a nuestro criterio debe guiar la demarcación del discurso autoral, del hilo argumentativo más profundo de los ciclos, no puede ser otra que la siguiente: puesto que ya ha sido demostrada la recurrencia del esquema triangular que preside la trama, y asimismo de algunas funciones proppianas, del cuadro de actantes e incluso del dispositivo metafórico, por fuerza tiene que darse en los filmes de las series unas constantes del contenido, un conjunto invariante de temas e isotopías, susceptible de ser reflejado en un diagrama del tipo del cuadro semiótico de Greimas o similar. A la par pensamos que un rasgo que debería figurar en ese diagrama, o, si no figurar, desprenderse al menos de la correlación de sus elementos o términos, es el de la no resolución de las contradicciones y paradojas conformadoras de la controversia más sustancial y más al fondo del relato, pues se ha insistido mucho, en el capítulo precedente, en los tres discursos y en particular en la dificultad de homologar discurso de los personajes y discurso fílmico, en los finales abiertos, en la ausencia de un dictamen claro, por parte de alguna instancia narrativa distinta de la del personaje-narrador de los cuentos, o de su equivalente en las “comedias” (la heroína, sobre la cual recae el peso de la elección), acerca de las fuerzas que chocan o las alternativas que rivalizan en el interior del filme.

Ciertamente, nos parece que no se puede dudar de la absoluta lealtad de Rohmer al axioma baziniano de la indeterminación de lo real, axioma del cual se hacía eco el propio Rohmer en sus escritos teóricos de los años cincuenta, tal y como constatábamos al final del capítulo segundo. Para André Bazin, habíamos especificado anteriormente, la verdad de lo real es su ambigüedad y el deber del cine, si aspira a la objetividad moral al igual que aspira a la representación objetiva del mundo físico, es trasladar esa ambigüedad a la pantalla. Calificábamos, se recordará también, esta tendencia del cine a crear en el espectador el mismo clima mental de esencial incertidumbre que siente ante los hechos reales (deparándole así un cierto margen de libertad para observar y elegir, en lugar de imponerle sentidos fijos y unívocos) como “realismo del sentido”, y considerábamos este realismo del sentido una culminación del “realismo integral”. Parecidas argumentaciones encontrábamos al analizar los artículos y escritos más largos de Rohmer. Extraíamos algunos pasajes de estos escritos y veíamos cómo el entonces redactor de *Cahiers* invocaba la necesidad de que el cine procediera a una gestión menos ingenua del sentido fílmico, primero por razones estéticas, pues el carácter nebuloso de los enunciados narrativos tiene como efecto positivo nada desdeñable el reforzamiento de la verosimilitud del relato, y segundo por razones éticas, pues la propia estructura de la realidad es ambigua. “(...) no se trata de la amargura puritana de la carne, como en Dreyer o Fellini, sino del reconocimiento de una ley general de la naturaleza, de un drama que está inscrito en toda forma visible y que es ese mismo de la dualidad de las significaciones” (1977, págs. 122-123).

Transcribíamos la cita de su tesis sobre el *Fausto* de Murnau, pero en el presente capítulo vamos a reivindicar que estas líneas resumen cabalmente la actitud que ha guiado a Rohmer a la hora de decidir el tipo de verdad última que debía emanar de cada uno de sus filmes. Afirmamos, a la vez, sin la menor vacilación, que dicha verdad tiene que ver con el dogma baziniano de la indeterminación de lo real. Mas también pensamos que existen

diferencias importantes entre la manera de producir ambivalencia del filme neorrealista comúnmente elogiado por Bazin, y la manera de producir ambivalencia del relato rohmeriano. Antes de pasar a identificar los campos semánticos responsables del enmarañamiento del sentido en cualquier texto de las series y de intentar articular esos campos, o las unidades de significado a las cuales pueden reducirse, en una estructura cerrada, abriremos un paréntesis con el fin de precisar las diferencias aludidas.

4.2. SENTIDO LATENTE Y DICOTOMÍAS

Se trata de argumentar muy brevemente que si la cámara de Rohmer es una cámara básicamente contemplativa, por cuyo conducto las cosas vierten sus múltiples sentidos en la pantalla, la ambivalencia de los “cuentos” y las “comedias” tiene su origen, y de manera destacada, en una temática y unos dispositivos narrativos y metafóricos elaborados en torno a dos o tres dicotomías esenciales. Esta sería una diferencia fundamental entre el realismo cinematográfico tal y como lo concibe André Bazin y el realismo tal y como lo practica Rohmer.

Quizá convenga volver a explicar que, para Bazin, la “autonomía de los hechos” y la “densidad de los seres”, dos de las características del filme neorrealista, eran el resultado de la “conciencia global” con la que el director se acercaba a lo real, pero también, y muy especialmente, del “estilo” del director, de su “escritura”, supeditada a los criterios básicos de una puesta en escena invisible y una cámara vegetativa: era esta “escritura” la que hacía posible capturar las cosas en su espesor y su misterio, misterio cifrado en los significados latentes, de pronto sorprendidos en su confusa y rica tumultuosidad. Para Bazin, sosteníamos, lo remarcable de un registro imparcial no consistía en una productividad semántica cero, sino en la posibilidad de trasladar a la pantalla la polisemia del mundo, en lograr que el insondable trasfondo de los seres, coexistiera, sin peligro de banalización o aplastamiento, con los significados de los motivos dramáticos e incluso con una orientación de esos significados hacia una o más verdades morales.

Como quedó demostrado en nuestro estudio de la trama documental, la cámara de Rohmer se rige fundamentalmente por los principios doctrinales bazinianos; se trata de una cámara con sus funciones descriptivas y expresivas subordinadas a una principal: la captura de lo profílmico, de la riqueza objetiva del mundo, la visible o inmediata, y la otra, la menos visible a nuestra mirada ordinaria. La densidad de los seres, y con ello la sobreabundancia de sentido de lo real, o sea, su polisemia, es por consiguiente una propiedad de lo circundante respetada en primer lugar y, en lo relativo a la praxis fílmica rohmeriana, por el aparato tomavistas. ¿Dónde empiezan las diferencias más gruesas con el “realismo” tal y como teorizado por André Bazin?

Según se ha puesto de manifiesto a lo largo del capítulo tercero, en una trama narrativa dotada en principio de un cierto equilibrio entre operadores realistas y operadores ficcionalizantes, pero que, analizada a la luz del corpus completo de las series, revela su

sometimiento a un motivo argumental único, a una tabla de funciones fija y a un cuadro de actantes también recurrente, o sea, a una serie de invariantes, a unos *aprioris* compositivos y dramáticos inamovibles; frente a “conciencia global”, hemos dicho, “conciencia selectiva”; otra diferencia importante estriba en la introducción por Rohmer de una trama figural o un dispositivo metafórico que representa cierta apertura del relato a lo trascendente, como en Rossellini o en Ozu, pero de presencia más explícita o tangible que en la obra de estos cineastas, entrelazada con la trama narrativo-mimética y cargada de valores icónicos y semánticos imposibles de ignorar; documento y literatura, pero también incorporación del modo metafórico a sus películas; a estas diferencias debemos añadirle una tercera, directamente relacionada con el mundo del sentido: tiene que ver, concretano, con el hecho de que Rohmer no se conforma con la polivalencia semántica o la plétora de significados con origen en el comportamiento neutral de la cámara, sino que lo paradójico o lo contradictorio se halla integrado de manera viva y activa en los diferentes niveles textuales bajo la forma de dualidades; de manera viva y activa, decimos, esto es, no tanto subyacentes a la intriga amorosa o a las relaciones de los personajes con el “afuera”, como imbricadas o incardinadas en la misma textura de lo narrativo o de lo figural.

Estas dos tramas, como en el “realismo” de la escuela baziniana, no diluyen lo genuino de los seres y cosas capturados por una cámara sujeta a un discurso de sobriedad, a una técnica de audiovisualización sometida a su vez a los dictados de la estética presentativa; lo ficcional y lo metafórico tienen como soporte en el cine de Rohmer unas imágenes que nunca pierden su carácter atestatorio; pero, a diferencia del director neorrealista “modélico”, apegado a un seguimiento fenomenológico de lo inmediato, Rohmer, insistimos, desarrolla sus historias haciéndolas pivotar claramente sobre uno o varios ejes de oposiciones o polaridades. Estas polaridades han sido mencionadas reiteradamente en los capítulos precedentes: late con brío, bajo la intriga amorosa o la estrategia de seducción del héroe o de la heroína, dejándose sentir el traqueteo en la superficie misma del relato, una oposición entre razón e instinto, entre ley y deseo, entre el yo social y el yo natural; bajo la trama figural, una confrontación entre voluntad y destino, entre necesidad y aleatoriedad, entre azar puro y causalidad mágica; también hemos descubierto, representada en el mismo espacio fotográfico o en los motivos plásticos, una pugna entre fuerzas tales como lo centrípeto y lo centrífugo, lo recto y lo quebrado, lo fijo y lo mudable; por último, nos hemos referido a una discordancia palpable entre lo visto y lo oído, entre comportamiento y discurso, y asimismo entre un mundo que llega “cosmoformizado” a la pantalla, sólido y estable, perseverante en la regularidad de sus cambios, y el evasivo ámbito humano de la doblez y los simulacros, en definitiva, entre ser y parecer.

Asegura David Bordwell que “la interpretación de una película no puede despegar a menos que el intérprete proponga campos semánticos relativamente abstractos” (1995, pág. 126). Obviamente, tales campos semánticos, deben guardar algún tipo de relación con los indicadores textuales de la película analizada. Esta labor de identificación y selección de los campos semánticos del relato rohmeriano a partir de datos y patrones textuales, la hemos realizado nosotros a lo largo del tercer capítulo. Y dado que en Rohmer lo dicotómico trasciende la estructura profunda e invade el mundo diegético del relato y las imágenes, digamos que no hemos necesitado excavar demasiado hondo. Más difícil puede

resultar, sin embargo, la ordenación de esos campos y comprobar si de su articulación en algún tipo de esquema o estructura lógica se desprende un sentido unívoco o bien cierta ambivalencia, cierta falta de clausura del significado fílmico, cierta sensación de que las polaridades y fuerzas antagónicas en liza continuarán planeando sobre la vida de los personajes más allá del cierre formal del relato.

Naturalmente, el sentido global imputable al filme, como el precipitado de los significados parciales, puede consistir en una reafirmación del dogma baziniano de la ambigüedad de lo real, o, con palabras del propio Rohmer ya reproducidas en otro lugar, de la “opacidad original” del gesto, del inagotable “misterio de la vida interior” (*supra.*, pág. 85). Esto no sería óbice, con todo, para que ciertas ideas morales, ciertas enseñanzas o cierta moraleja instructiva fueran detectables detrás de la renuncia del relato a inclinar la balanza decididamente hacia alguna de las partes, o sea, hacia alguno de los términos de las dualidades puestas en juego. En cualquier caso, hay algo que queremos subrayar antes de abordar el problema del significado del relato rohmeriano: no disponemos de ningún argumento que oponer a la noción de semiosis ilimitada de Peirce, a la idea de lectura múltiple o infinita de los teóricos del texto, al postulado jakobsoniano sobre la esencial ambigüedad del texto artístico, o a la conocida frase de Wittgenstein acerca de que “un significado se explica con otro significado”, pero pensamos que un libro o un filme, y el relato rohmeriano en particular, pueden contener afirmaciones, aseveraciones, asertos que, sin disipar la ambivalencia fundamental arrojada por el conjunto de sus enunciados, reclamen una lectura que al menos destierra la presunción de que cualquier lectura es válida. Como viene a decir Umberto Eco al final de *Los límites de la interpretación*, el intérprete debe operar movido por un fin trascendental, trascendental en el sentido de que su interpretación, junto a otras interpretaciones, dé lugar algún día a una noción social o intersubjetivamente compartida, o sea, próxima a aquello a lo que la comunidad le reconoce la “cualidad de ser verdadero” (1998, pág. 370).

4.3. EL UNIVERSO SEMÁNTICO DE LAS SERIES

En su taxonomía de los modos de organización de los campos semánticos utilizados más habitualmente por la institución crítica, David Bordwell cita los conjuntos, los dobles, las series proporcionales y las jerarquías (1995, pág. 136). A los dobles se llega mediante una categorización por contraste; el resultado de este proceso o maniobra interpretativa no es otro que un conjunto de polaridades o de oposiciones binarias del tipo de las mencionadas más arriba, ley y deseo, voluntad y destino, lo recto y lo curvo, etcétera. Bordwell también sugiere que los conjuntos, dobles, series y jerarquías, pueden a su vez organizarse en estructuras conceptuales o en esquemas abstractos susceptibles de brindar una visión completa (nunca total, específica) del significado fílmico. Entre estos esquemas Bordwell destaca como el más común y omnicompreensivo el por él denominado “ojo de buey”. Consiste en tres círculos concéntricos. Los significados asignados a los personajes y a sus acciones se encontrarían en el círculo interno; los valores semánticos atribuidos al entorno de los personajes, espacio, decorado, iluminación, objetos, se

hallarían en el círculo intermedio; los atribuidos a elementos no pertenecientes al mundo diegético de la película, cámara, monatje, música, etc., estarían localizados en el anillo exterior (*ibíd.*, pág. 192).

Bordwell defiende este esquema como uno de los más usados; también como el más omniabarcante, según se ha dicho, pues integra campos semánticos relativos tanto a personajes como a los niveles narrativo y estilístico. En efecto, si quisiéramos representar los significados asignados a los distintos aspectos del relato rohmeriano, o esos mismos significados ya organizados en campos semánticos, en un esquema de “ojo de buey”, sería fácil su distribución en el esquema: los dobles razón/instinto y voluntad humana/causalidad mágica, debieran figurar en el anillo central; los correspondientes al espacio físico, al decorado y a los motivos plásticos, o sea, centrípeto/centrífugo, cerrado/abierto, recto/curvo, en el segundo anillo, mientras que las dicotomías imagen/palabra o lo visto y lo oído, pertenecerían al tercer anillo. Bordwell define el “ojo de buey” como un esquema sincrónico, es decir, un esquema que brinda una visión concreta y “congelada” del sentido fílmico; pero asegura que este mismo esquema admite una concepción diacrónica, lecturas dinámicas del significado, que pueden ir del núcleo a la periferia o de la periferia al núcleo; nosotros podríamos elegir el doblete ley y deseo como la oposición principal y tratar de demostrar que las otras parejas oposicionales complementan, ilustran o incluso “comentan” la principal; y viceversa, podríamos destacar la bina ser y parecer o la de lo visual y lo verbal como la fundamental y hacer el recorrido semántico del anillo exterior al interior.

Pensamos que el “ojo de buey” es un esquema útil y práctico, que permite la correlación de los campos semánticos y llega a ofrecer una visión coherente de estos campos y de rebote a reforzar la idea de unidad u organicidad de la obra artística analizada (se trate o no de un texto “contradictorio”, pues la ambigüedad no tiene por qué estar reñida con la coherencia). Sin embargo, y si bien el esquema facilita un acto interpretativo de los campos semánticos en términos de relaciones lógicas, estas relaciones no se encuentran visualmente representadas en el diagrama (el criterio de organización de los anillos es básicamente formal: personajes-mundo diegético-representación extradiegetia). Para la interpretación y representación del universo semántico de las series, nosotros nos hemos decantado por el cuadro semiótico greimasiano. Todo esta larga referencia al esquema de “ojo de buey” ha tenido por objeto clarificar las razones por las cuales hemos preferido el cuadro semiótico. Estas razones las anunciábamos también en la introducción al presente capítulo: tras demostrar la alta recurrencia de las unidades sintáctico-narrativas en los filmes de las series, todo hace presumir que se da igualmente unas constantes de los contenidos, una repetición de isotopías, una serie de campos semánticos muy estructurados conceptualmente o gobernados por una lógica tan rigurosa como la que liga las funciones proppianas. Siendo esta la hipótesis inicial, el cuadro greimasiano sobresale como la única herramienta de la praxis interpretativa moderna capaz de reflejar y hacer justicia a esa poderosa lógica inmanente al relato rohmeriano.

Dicho cuadro tiene como fin la “representación visual de la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera” (Greimas y Courtés, 1990, pág. 96). Los términos de la categoría elegida, desplegados junto a sus contradictorios, conforman los cuatro términos

de la articulación lógica aludida en la definición del cuadro. Para mayor claridad: los términos de la categoría, términos de base, están unidos por una relación de *contrariedad*; cada término de base y su contradictorio, por una relación de *oposición*; el contradictorio del segundo término por una relación de *implicación* con el primer término, y lo mismo el contradictorio del primer término respecto al segundo término de base. Por consiguiente, la operación principal para la descripción del contenido semántico de un relato con ayuda del cuadro semiótico consiste en la elección de una categoría binaria (los términos de base) que a título de hipótesis imaginamos articula el sentido profundo del relato. Aquí vamos a proponer la categoría racionalidad/espontaneidad como susceptible de dar cuenta de la estructura elemental de significación del relato rohmeriano. Con la disjunción de sus contradictorios, obtendríamos la representación visual que figura a continuación:

racionalidad	espontaneidad
no-espontaneidad	no-racionalidad

A la elección de la categoría binaria se puede llegar mediante un método minucioso que comporta varios pasos, fundamentalmente: verificación de la isotopía principal del relato planteada como punto de partida y del par dicotómico de actantes-concepto que mejor la representa, en el inventariado de los sememas atribuidos por el texto, previo análisis de los mensajes funcionales y cualificativos, a los dos actantes-concepto y en su reducción a un semema común en razón de sus equivalencias y, por último, en la extracción de los sememas susceptibles de formar la categoría inicialmente propuesta. Este es el método, expuesto a grandes rasgos, utilizado por Greimas para el análisis del universo semántico bernanosiano (1987, ver págs. 348-49). Aquí nos atenderemos a una versión simplificada del mismo, pues consideramos que en el capítulo anterior ya se llevó a cabo el análisis funcional y también se procedió a una amplia adjetivación de objetos, paisajes y personas; es decir, pensamos que no necesitamos elaborar un nuevo inventario de predicados dinámicos y estáticos. Sin embargo y, también en el capítulo anterior, el cuadro actancial desplegado no se ceñía a la nomenclatura greimasiana, sino, como se recordará, a la de Marion Vidal. El modelo actancial de Greimas puede servirnos de ayuda en la determinación de la isotopía principal del relato. Nuestros pasos, en definitiva, serán los siguientes:

a) Particularización del modelo actancial de Greimas destacando posibles sincretismos entre actantes.

b) Identificación de la isotopía más redundante del relato y de sus términos (los actantes-concepto).

c) Breve inventario de sememas atribuidos por el relato a los actantes-concepto y establecimiento de la categoría sémica.

d) Despliegue del cuadro semiótico y su comentario a la luz del sistema de la veridicción.

a) Particularización del modelo actancial greimasiano

Del análisis de la red accional en una sección del capítulo anterior inferíamos que el relato rohmeriano se prestaba a ser descrito como una cadena de cuatro funciones proppianas: carencia, búsqueda, liquidación o no de la carencia y una función terminal de éxito o fracaso. Solapadas con estas funciones detectábamos otras de no menor importancia: la de prohibición, superpuesta a la de carencia; la de seducción, superpuesta a la de búsqueda; la de transgresión, superpuesta a la de resolución de la carencia. Nos parecía también que se daba una relación de solidaridad entre estas funciones (y por tanto un orden sintagmático obligatorio para las mismas): la carencia conduce a la búsqueda, la búsqueda a la resolución (o no) de la carencia; mencionábamos también la presuposición recíproca entre carencia y prohibición o entre prohibición e infracción, y distinguíamos en la función central de búsqueda funciones subsidiarias que denominábamos “pruebas”, “tareas” y “mediaciones”. En síntesis: procedíamos a entresacar las funciones más sobresalientes correspondientes a la “esfera de acción” del héroe y comprobábamos que formaban una cadena y que esta cadena se repetía en todas las películas de las series sin apenas variaciones. Por otro lado, al abordar el estudio de los personajes, dábamos por válido, *a priori*, el modelo actancial de Marion Vidal de cuatro actantes, el seductor, la elegida, la tentadora y el confidente (a los que añadíamos un agente impersonal o auxiliar mágico) y nos limitábamos a constatar que el modelo se cumplía y que era un modelo fijo, o sea, el mismo para los “cuentos” y para las “comedias” (nos bastaba con admitir que en las “comedias” la protagonista era una mujer y con modificar, en consecuencia, el género de cada actante). Ahora bien, el modelo actancial de Greimas consta de seis actantes repartidos en parejas oposicionales, sujeto vs objeto, destinador vs destinatario, adyuvante vs oponente (1987, pág. 277). Dejando por sentado que en el modelo greimasiano la categoría actancial sujeto vs objeto se articula según el “deseo”, que se manifiesta en el relato bajo la forma de “búsqueda”, el emparejamiento entre “actantes” y “actores” quedaría como sigue:

Sujeto: el héroe (el “seductor”) o la heroína (la “seductora”).

Objeto: la “elegida” en los “cuentos morales” y en *Cuento de verano*; el “elegido” en *Cuento de Primavera* y en *Cuento de invierno*; el compañero o el *partenaire* sexual en las “comedias”. En el transcurso de la función de búsqueda suele producirse la sustitución de un objeto de deseo (la “elegida”) por otro (la “tentadora”), de un programa de seducción (“legal”) por otro (“ilegal”) o de un amor (“el amor para toda la vida”) por otro (“el amor de un instante”). Como sabemos, en la mayoría de los filmes de las series también suele insinuarse un retorno del sujeto a la situación inicial, al lado del primer objeto de deseo (se ve que el emparejamiento actante sujeto y actante objeto de seducción sufre trastocamientos a lo largo del relato).

Destinador: al comienzo del relato rohmeriano el destinador es siempre el sistema o la institución social. Para explicar este emparejamiento bastará con recordar que la situación inicial comprende las funciones de carencia y de prohibición, y que, más que solapadas o superpuestas, mantienen un vínculo de orden consecucional. El cumplimiento de una norma es la consecuencia necesaria de toda relación contractual. La prohibición no sería sino la forma negativa de las obligaciones contraídas por las partes firmantes del contrato (el individuo y la superestructura emanada de las instituciones). En la escena-prólogo de los “cuentos morales”, el héroe suele hacer hincapié en la existencia de ese contrato, que lo conmina a perseguir un objeto de deseo legítimo (la “elegida”) y le prohíbe el flirteo con posibles “tentadoras” (o, si no el flirteo, al menos la posesión sexual).

Otro tanto sucede con las “comedias”: en los años ochenta el tipo de comportamiento dominante o el “contrato social” vigente entrañaba la aceptación de la monogamia consecutiva y la desestimación o la relegación de las formas del amor romántico (amor-verdadero, amor-pasión, amor-flechazo, amor-único, etcétera). Sin embargo, la sustitución de objetos de deseo durante el segmento narrativo correspondiente a la función de búsqueda implica no solamente una ruptura del pacto, del acuerdo tácito, sino también la lesión de los derechos del destinador, cuyos designios e intereses son burlados o abiertamente rechazados. Tanto es así que algunos héroes de los “cuentos morales” (Jérôme, Adrien), se enfrascan en una defensa pugnaz de su autonomía personal frente a las injerencias externas de cualquier clase, o sea, se autoconstituyen en destinadores. Otros protagonistas de los “cuentos”, por lo contrario, y algunas heroínas, en nombre de sus creencias o de sus supersticiones, llegan a transferir el papel de destinador a una entidad trascendente (Dios, los astros, el Destino, la Fortuna). Por consiguiente, el emparejamiento de actante y actor, no es fijo en este caso, como no lo era en el del actante objeto (habría que insistir en que la función terminal de “regreso” puede interpretarse como una reinscripción del héroe o de la heroína en el orden convencional y como el reconocimiento, aunque quizá sólo aparente, de la primacía de ese orden).

Destinatario: en la situación inicial de los “cuentos morales”, el destinatario es la célula familiar, en suma, el mismo orden social, la otra parte del contrato virtualmente suscrito por el actante sujeto; en las “comedias” -en su momento ya se puso de manifiesto que los “cuentos de las cuatro estaciones” siguen las pautas bien de los “cuentos morales”, bien de las “comedias”- el destinatario es la “pareja convivencial” (también el orden social, para el caso). Sin embargo, conviene precisar que durante la función de búsqueda, vinculable al programa de seducción “ilegal”, que conlleva la infracción virtual de la prohibición, el destinatario pasa a ser el propio actante sujeto (una vez más trasciende que la transformación de las funciones trae cambios en los emparejamientos de actante y actor).

Adyuvante: Se encuentra representado bajo las formas de fenómenos atmosféricos, eventos cósmicos o sucesos fortuitos que impiden la consumación total de la prohibición o que bien tienen como efecto último la ruptura con la “tentadora” o, en las “comedias”, con el hombre idealizado, con el “único” (salvo en *El rayo verde* y en *Cuento de invierno*, como sabemos), y el regreso con la “elegida” o a un amor de conveniencia. En los “cuentos” y las “comedias” con destinador trascendente, mágico o nouménico, se produce un claro solapamiento de los papeles del destinador y del adyuvante.

Oponente: bajo esta figura agrupamos al confidente y a veces rival del sujeto de la seducción, cuyas maniobras dan lugar al distanciamiento momentáneo entre el héroe y la elegida (o a una ruptura entre la heroína y su *partenaire* circunstancial), y asimismo ciertas ocurrencias cósmicas o incidentes azarosos que tienen un influjo “maléfico” en el sujeto actante, contribuyendo a ese mismo distanciamiento o incluso o a esa ruptura.

Con este acoplamiento “inestable” de actantes y actores lo que sale a la luz es la dificultad de subsumir el relato rohmeriano en un único modelo actancial. En efecto, se ha visto que la función de búsqueda instaura un modelo en conflicto con el que se desprende de la situación inicial. Esto significa que los textos de las series, pese a contar con un esquema argumental fijo y una red de funciones también invariable, cobijan una reñida contienda entre fuerzas opuestas y un desplazamiento de los actantes-sujeto por regiones axiológicas con valores distintos a la cabeza de la jerarquía. Si el concepto de deber ligado a un mandato preside una, el de libertad individual preside la otra (no se trata sólo de un desgarró prosaico entre razón e instinto). Por otra parte, sabemos que la función terminal de regreso no equivale a un triunfo del modelo actancial correspondiente a la situación inicial. Bien al contrario, estaríamos ante un modelo “problematizado” por el propio relato; o, dicho de otro modo, y adelantando conclusiones: el relato rohmeriano no es sino la puesta en tela de juicio de este modelo, sin que llegue a estipular uno segundo como sustituto manifiestamente más ventajoso, más viable o duradero que el primero (si el primero resulta intolerable, por no prever un margen -travesías, desvíos, rutas suplementarias, vías de escape- para la libre espontaneidad de los sentimientos o de las pulsiones vitales, el segundo se revela ilusorio).

b) Verificación de la isotopía dominante y de sus actantes-concepto

La isotopía dominante en el universo bernanosiano es la de *vida y muerte*. Greimas constata esta hipótesis de comienzo elaborando una lista de los lexemas más repetidos en ese universo (explorando por un lado las figuraciones orgánicas y por otro las inorgánicas) en relación con la isotopía, agrupándolos en parejas oposicionales (*alegría y tedio, anciano y niño, cadáver y viviente, agua y fuego, etc.*) y verificando su equivalencia semántica con la pareja lexemática o el par de actantes-concepto iniciales. De lo expuesto en el capítulo anterior nosotros podemos deducir que los actantes-concepto (hablar de lexemas sería en cierto modo impropio, pues intentamos describir el contenido semántico de un texto fílmico, no de un texto escrito, y además sin recurrir a nomenclaturas específicas del medio, como la de los *cinemas* pasolinianos, por parecernos que no harían sino espesar todavía más la logomaquia) capaces de subsumir otros igualmente redundantes en el universo rohmeriano (razón e instinto, ley y deseo, orden y desorden, sistema y libre albedrío, imperativo y juego, etc.) son los de Cultura (como ámbito generador de una normativa) y Naturaleza (como horizonte ilimitado de sensualidad sin trabas).

Todo cuanto acabamos de explicitar sobre el modelo actancial, o sobre el choque de modelos actanciales en el interior del relato rohmeriano, creemos que también ratifica nuestra elección. Del contrato (social) emanan una serie de obligaciones y deberes

generales y además un mandamiento o un mandato específico, el de la seducción “legal”. El contenido del mandato puede ser objeto o no de cumplimiento por el sujeto actante. Lo cierto es que el mandato comporta ineluctablemente una prohibición y que la función de búsqueda, referida al objeto de deseo del programa de seducción “ilegal”, supone, al menos en potencia, infracción de la prohibición o ruptura del contrato; simultáneamente, en algunos casos, conversión del sujeto actante en destinador. Esto último se pone particularmente de manifiesto en lo referente a los personajes que hemos considerado más próximos al rol del donjuán libertino o al mito de Fausto. Estos personajes padecen sed de absoluto, persiguen una suerte de libertad sin diques, escapar a todas las contingencias, suplantar a Dios. Casi se diría que su objeto de deseo no es propiamente la “tentadora”, sino un estado utópico de espontaneidad no regulada ni vigilada. Razón e instinto surgen quizá a primera vista como el par dicotómico más representativo de la isotopía. Sin embargo, ya se ha señalado que no nos encontramos ante una simple pugna limitada al mundo interior del personaje, sino que el combate tiene ecos en esferas más amplias. Cultura y Naturaleza, que vienen a ser como los correlatos exteroceptivos de razón e instinto, nos han parecido finalmente más pertinentes.

c) Breve inventario de sememas y designación de la categoría sémica

En el método que de manera muy laxa estamos siguiendo, el escalón semémico sirve de puente entre los actantes-concepto y los semas de la categoría de base. Son muchos los sememas (“efectos de sentido” producidos por semas nucleares y semas contextuales, en la nomenclatura greimasiana) deducibles de los predicados dinámicos y estáticos desperdigados en nuestro análisis del capítulo tercero, y directamente relacionados con el actante-concepto Cultura (en cuanto opuesto a Naturaleza). Ley, orden, cálculo, contrato, pacto, burocracia, recto, circular, concienzudo, reflexivo, receloso, circunspecto, cerebral, rígido, libresco, se encuentran entre los más relevantes. “Racionalidad” es el sema participado por los sememas citados y otros equivalentes extraíbles de nuestros comentarios del capítulo anterior.

“Racionalidad” se perfila por tanto como el sema (unidad mínima de la significación) que debe ocupar el primer término de la categoría binaria de nuestro cuadro semiótico. A partir de este primer término podríamos obtener los tres restantes. Bastaría con tomar el contrario (“espontaneidad”) y el contradictorio (“no-racionalidad”). Empero y, al igual que con respecto al actante-concepto Cultura, una revisión de predicados dinámicos y cualificativos dispersos en el capítulo precedente nos daría una serie de sememas aplicables al actante-concepto Naturaleza (siempre en el sentido apuntado más arriba). Deseo, subjetividad, instinto, pulsional, mudable, irracional, excéntrico, donjuanesco, quijotesco, fantástico, libre, componen un breve catálogo de sustantivos y términos adjetivales en relación a dicho actante-concepto; postulamos el sema “espontaneidad” como el sema común a todos ellos. Sememas vinculados con el contradictorio del primer término de la categoría (“no-racionalidad”), y citados en nuestro estudio, son los siguientes: azaroso, laberíntico, casual, quebrado, esquinado, curvilíneo, anguloso, intrincado, fragmentado, ingobernable, escurridizo; con el contradictorio del segundo término (“no-espontaneidad”), estos otros: necesario, predestinado, teleológico, mágico, simétrico, armonioso,

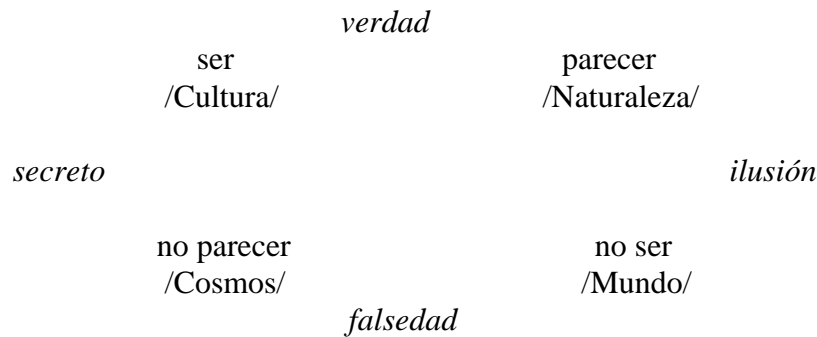
providencial, milagroso, imponderable, orgánico, imbricado, interconectado; “azarosidad” y “necesariidad” se destacan como los semas implícitos, respectivamente, en los dos últimos bloques de sememas. Por otro lado, el primer contradictorio puede asociarse con el actante-concepto que en más de una ocasión hemos llamado Mundo, mientras que el segundo se halla claramente ligado al actante-concepto o archiactante que a menudo hemos denominado Cosmos.

d) El cuadro semiótico

Las categorías sémicas y los actantes-concepto mencionados nos permiten vislumbrar conjuntamente la estructura lógica, o sea, las relaciones de contrariedad, complementariedad y contradicción a que esán sometidos los campos semánticos del relato rohmeriano. Cultura y Naturaleza, racionalidad y espontaneidad, matrimonio y eros, son términos que se presuponen recíprocamente; el relato mismo sugiere, en su estructura de superficie, que el adulterio es un ingrediente del matrimonio burgués. Entre Cultura y Mundo, racionalidad y azarosidad, lo determinado y lo no determinado, se da una relación en la que la presencia de un término presupone la ausencia del otro; dicho de otro modo, existe una relación de oposición entre cálculo y azar, lo cerebral y lo casual, lo ordenado y lo laberíntico, lo recto y lo quebrado; lo mismo vale para Naturaleza y Cosmos, espontaneidad y necesariidad, lo indeterminado y lo predeterminado; nos parece patente la oposición entre lo subjetivo, lo instintivo o lo intuitivo y lo necesario, lo teleológico o lo astral (lo predecible, lo que está escrito). También se cumple, por último, la relación de implicación entre el contradictorio del segundo término de contrarios y el primer término, y entre el otro contradictorio y el segundo término de contrarios; si Cosmos, o sea, racionalidad inconsciente, Destino, magia, milagro, nómeno, entonces Cultura, sociedad, seres humanos; si Mundo, esto es, contingencia, azar, casualidad, incertidumbre, entonces individuo, entonces *coucherie*. La estructura elemental de significación subyacente al relato rohmeriano, queda como sigue:

<i>racionalidad</i>	<i>espontaneidad</i>
lo determinado	lo indeterminado
/Cultura/	/Naturaleza/
<i>necesariidad</i>	<i>azarosidad</i>
lo predeterminado	lo no determinado
/Cosmos/	/Mundo/

El cuadro visualiza, por tanto, bajo la forma de una estructura relacional, el universo semántico de los ciclos, pero también las “fuerzas” elementales que entran en conflicto, pues los actantes-concepto, en tanto actantes, son agentes y no sólo figuras ideológicas o nociones abstractas. En otro orden de cosas, afirmábamos igualmente que era un requisito fundamental que el cuadro semiótico no neutralizase la ambivalencia que flota al final de cada filme y que ya hemos constatado. Colocando el cuadro semiótico a la luz del sistema de la veridicción, obtenemos esta otra representación visual:



La asociación del actante-concepto Cultura con el término positivo de la categoría del ser y del parecer sería sólo a título provisional. La verdad intrínseca del relato rohmeriano revela una situación mucho más precaria. Una primera prueba de la dificultad para ratificar el estatuto de verdad de los actantes (del sujeto, principalmente) o de cualquiera de los actantes-concepto incluidos en el cuadro, de cierta denegación del ser como algo estable, en el universo de los ciclos, lo aporta el itinerario del actante sujeto por ese universo. El itinerario posee un punto de partida, pero no se puede decir que disponga de un punto de llegada en tanto que lugar de equilibrio y reposo definitivo. La estructura dramática del relato rohmeriano es básicamente circular. El héroe regresa a la situación inicial y se sugiere además que iniciará una nueva aventura cinegética, un nuevo programa de seducción “ilegal”. En términos de operaciones sintáxicas habría que afirmar que el recorrido o desplazamiento del actante sujeto consiste en un circular de Cultura (superorden) a Mundo (plétora de contingencias) y de Mundo a Naturaleza (instintividad), de donde es rescatado, como sabemos, por una fuerza “benéfica” (Cosmos, azar necesario), que lo conduce de nuevo a Cultura (sistema social vigente). El rondo, el ritornello, el círculo, es el concepto geométrico o la figura que parece definir con más precisión el recorrido sintáctico o el itinerario del actante sujeto.

En este universo semántico cerrado, pero con el actante principal en constante movimiento, sin apenas un instante de armonía extática, de anclaje a algo sólido o permanente, casi podríamos afirmar que el ser es *atopos*, sin lugar, o que la asociación de las déixis del cuadro semiótico con reinos axiológicos positivos o negativos, resulta cuando menos problemático. Pero este hecho no refleja sino la crítica cruzada que ya en la estructura de superficie lleva a cabo el relato a las insuficiencias tanto del orden social como del orden individual, o sea, a las insuficiencias de lo binario, razón e instinto, mente y cuerpo, ley y deseo. Por medio de los “iluminados” de los ciclos, de Delphine y Félicie, principalmente, pero también del resto de los personajes, pues todos ellos viven en secreta rebeldía con el orden social, se articula una denuncia nada soterrada de ese orden, que es calificado como rígido e inhumano. “Dos y dos son cuatro no es vida señores, sino el comienzo de la muerte”, le hace proclamar Dostoievski a su protagonista en *Apuntes del subsuelo* (2000, pág. 47). Con otras palabras, la ideología o la superestructura que sostiene el orden social, orden de la ley, orden de lo simbólico, está en más de una manera aludida como una fuerza restrictiva o castradora, capaz de paralizar o ahogar al individuo (a Jean-

Louis y a Jeanne, sobre todo, el ingeniero y la profesora de filosofía, dos de los personajes más incardinados en dicha superestructura). La prohibición implícita en el contrato, priva o recorta las posibilidades de la acción espontánea. La transgresión de la prohibición, consiguientemente, entraña una reivindicación de la sensualidad y la ilusión vital. Ahora bien, en el relato rohmeriano no se produce nunca un triunfo completo de lo individual sobre lo social, de Naturaleza sobre Cultura. La catarsis dionisiaca que busca Louise (personaje en las antípodas de Jeanne, se ha dicho), instalándose en su estudio parisino, acaba en fiasco. El actante sujeto regresa al orden (ayudado por el “auxiliar mágico”), y lo que parece confirmarse al final es que el héroe o la heroína se han dejado llevar por motivaciones demasiado subjetivas y por metas ilusorias. El relato opera siempre en base a dos negaciones: el imperio permanente de la razón es imposible, pero el triunfo de la libre fantasía o del sueño del ego también lo es. Ni retórica descarada a favor de la pareja, del amor conyugal, ni alegato en pro del desorden de los sentidos.

Una de las primeras aseveraciones que hace el relato rohmeriano, y que no refuta el dogma de la ambigüedad de lo real, sino que lo corrobora, es este de la indestructibilidad de las dualidades, del eterno *va-et-vient* del individuo entre imperativo y juego, matrimonio y eros, yo reflexivo y yo espontáneo. Pero de ahí también la primera “enseñanza” o “mensaje” que se desprende de los filmes de los ciclos, y que guarda relación con la citada “insuficiencia de los binario”, de lo dicotómico. Todo el dispositivo formal y semántico en torno al fenómeno de la mediación, del elemento ternario, apunta a desenmascarar esa insuficiencia y a plantear alternativas. ¿Qué alternativas?

Es el “auxiliar mágico” el que “salva” al héroe o la heroína del error moral y el que lo reconduce hacia el objeto de deseo “legítimo”. A veces, también, el que más directamente colabora para que el personaje-buscador corone exitosamente su programa de seducción “ilegal” (como ocurre en *La rodilla de Clara*). En cualquier caso, se confirma la incapacidad del personaje central para llegar por un obrar propio y autónomo a alguna de las metas en litigio, la dictada por la inclinación y la concebida por la razón. El elemento ternario, Providencia, Destino, causalidad mágica, azar objetivo, interviene, y el actante sujeto recibe el impulso necesario para consumir su plan (o uno de ellos). A esta fuerza benéfica la hemos llamado Cosmos en el cuadro semántico. El Cosmos, en el relato rohmeriano, detenta una suerte de saber, de racionalidad o de inteligencia inconsciente. No se trata por tanto de la racionalidad reflexiva del primer término de la categoría semántica, ni de la espontaneidad del segundo término. Se trata de lo necesario, de lo imponderable, se ha dicho, en cierto modo, de lo predestinado, de lo que está escrito. La autonomía humana es un mito, y la antítesis entre el yo y lo absolutamente otro, una falsedad. Esto es lo que predica la trama metafórica, como sabemos. En el cosmos analógico, recorrido por una red de correspondencias, no hay fronteras entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo material y lo espiritual, entre hombre y naturaleza; la metáfora monista representa la conciliación de contrarios, nos revela que formamos parte de un Todo; en un universo interconectado, en definitiva, sólo el que participa en la vida cósmica, abriéndose a lo ternario, a lo extraño, a lo desconocido, puede resultar favorecido por el misterioso cruce de eventos exteriores y necesidad interior. Entonces, ¿sería el cosmos, este tipo de cosmos, un cosmos con sus esferas atravesadas por el hilo de la necesidad, tal y como pretendía la cosmogonía platónica y luego la cristiana, el espejo en el que se refleja la verdadera imagen del ser?

El “cosmos platónico” no constituye sino una de las verdades contextuales del relato rohmeriano, no la verdad última del relato. La fusión de contrarios, la metáfora monista, se nos presenta con la fuerza y el valor de lo icónico, de lo perceptivo, pero no debemos olvidar que este momento vertical va seguido siempre de una “coda” que parece tener por misión contrarrestar el mensaje esotérico de ese momento. Esta “coda” final reintroduce lo cotidiano en el filme, reintroduce el Mundo; tras el episodio “mágico”, devuelve al actante sujeto a su condición de *Dasein*. El mundo no es el lugar de lo racional, de lo espontáneo o de lo necesario; es el lugar de lo aleatorio y contingente, de lo ordinario, de lo gris, incluso de lo feo, como se nos revela con toda crudeza en el último plano de *El rayo verde* y de *Cuento de invierno*. ¿Cabe otorgarle a este plano, con más derecho que al que le precede y que alberga el momento exultante de la conciliación de opuestos, el mensaje último del filme? El autor vierte en él toda su ironía y su escepticismo respecto a las expectativas del personaje central, pero también respecto a la metáfora monista y lo que entraña, la comunicabilidad entre esferas y un cosmos previsor, un cosmos teleológico.

No creemos que el orden consecucional de los planos sea tan decisivo; o sea, no creemos que haya que concederle una primacía al contenido de uno de ellos sobre el contenido del otro; equivalenamente, tampoco ignorar el último a favor del que le antecede o viceversa. Se trataría más bien de dos “codas” representativas de las dos isotopías “secundarias” del relato, la de la realidad y la de lo imaginario. Una se contrapone a la otra sin que ninguna de las dos, a la postre, resulte anulada o, por lo contrario, propuesta como más auténtica o verdadera. Casi habría que hablar, tras el breve instante de fusión, de una nueva reintroducción de las fuerzas rivales. La “verdad novelesca” del relato rohmeriano, frente a la “mentira romántica” a la que se aferran Delphine y Félicie, tiene mucho que ver con la persistencia de lo dual. Resumiendo, el relato rohmeriano encierra verdades contextuales o parciales, pero estas verdades no borran o invalidan el principio fundamental sobre el que gira el universo semántico de dicho relato: la ambigüedad de lo real. Esta ambigüedad equivale a concebir el ser como caleidoscópico. Coherentemente con este principio, el Poeta, Rohmer, y reproducimos aquí una frase no de Bazin, sino de Umberto Eco, se limita a emular el ser, “volviendo a proponer su viscosidad” (1999, pág. 43). O su “opacidad original”, en terminología de nuestro autor. En todo caso, salta a la vista la dificultad de colocar la verdad del lado de los términos primitivos de la categoría o el actante Cultura en el casillero del ser. En este sentido, el propio Greimas reconoce que ciertos relatos practican tal reversibilidad de valores que no resulta viable una superposición sin más de los términos categoriales de la primera generación (cuadro semiótico) y los de la segunda (cuadro de la veridicción). Para Greimas, la relación de los términos que engendran las categorías de *verdad*, *secreto*, *falsedad* e *ilusión* es una relación jerarquizante y graduable (1991, págs. 63 y 64). El especificador es con frecuencia más denso y menos general que el especificado, ser más denso y menos general que parecer, pero una variación del grado de la generalidad y de la densidad sémica relativa de los constituyentes, puede acarrear una inversión de la relación jerárquica entre los términos y colorear de manera distinta las categorías citadas (si el parecer prima sobre el ser tendríamos una *verdad* “evidente”, no una *verdad* “revelada” y “verificada”). El programa de uso puede convertirse en programa de base (*ibíd.*, pág. 96). Si sustituimos programa de uso por adulterio o *coucherie* y programa de base por matrimonio, se comprenderá lo que

queremos decir; por otro lado, si en virtud de la eficacia icónica de la metáfora monista, damos crédito al cruce de lo casual y lo necesario (vena “romántica” de Rohmer), entonces el *secreto* se tiñe con los matices de lo inefable; en cambio, si admitimos el valor editorializante y genérico del último plano de *El rayo verde* o de *Cuento de invierno* (lado “existencialista” de Rohmer), habría que buscarle otra ubicación en el cuadro a la categoría de la *ilusión* u otro casillero al actante Mundo. Pero lo cierto es que Rohmer carga pocas veces las tintas sobre uno de los términos o, si lo hace, mantiene en equilibrio la balanza dando paso a un momento disfórico tras uno eufórico. La disparidad reaparece. La ambigüedad persiste.

Importa subrayar, no obstante, que la ambivalencia es el mensaje del filme en su totalidad y que está ahí para ser capturado sólo por el espectador. El personaje rohmeriano continúa con la venda en los ojos; remiso a despertar de su sueño; presa de sus construcciones racionales o imaginarias; insensible a la eterna pugna de los contrarios; encastillado en su subjetividad; ciego y sordo también a esa demanda de atemperación, de cosmoformización, de naturalización del alma que a menudo la cámara inscribe en la pantalla. Esta sería otra de las “imágenes” del ser, la naturaleza no como lugar de fulgurantes eventos cósmicos, sino de la quietud indiferenciada, de silenciosa permanencia en el cambio, de unidad en la multiplicidad. Prefiere la vanidad a la verdad, hemos escrito más atrás. Se mueve en círculo, acabamos de afirmar. ¿Le niega el relato rohmeriano a sus héroes la capacidad del aprendizaje? ¿No hay transformación cognoscitiva del sujeto en los filmes de los ciclos? Sabemos muy bien que no faltan en las series personajes prestos a combinar poesía y acción, voluntad privada y causalidad externa y, sobre todo, no debemos olvidar que Magali, protagonista de la última pieza, regresa a casa de su amiga Isabelle y afronta la verdad. Más que el círculo, la figura que finalmente mejor parece representar los avatares del héroe rohmeriano, es la espiral, la cual se nos antoja menos teñida de fatalismo que el círculo. ¿Hay Destino, Providencia, Sentido, orden cósmico? La figura de la espiral relativiza cualquier respuesta unívoca a esta pregunta. Lo que hay, dice la figura, es el hacer, la experiencia, la acción, combinada o no con la apertura al azar. “Aire, naturaleza y experiencia”, se ha afirmado, resume la filosofía moral de Goethe como resume la de Rohmer. La fatalidad que aflige al héroe rohmeriano nos parece de estirpe faustiana: la sabiduría es ese lugar al que no se puede llegar ni siguiendo una línea recta ni moviéndose en un círculo cerrado.

CONCLUSIÓN

En este trabajo de investigación, tal y como testimonian en primer lugar los capítulos en que ha sido dividido, hemos llevado a cabo un estudio pormenorizado del marco teórico, datado históricamente, en el que se encuadran las ideas-fuerza conformadoras de la doctrina estética de Eric Rohmer, de esta misma doctrina o programa, que consideramos previa a sus filmes, de la estructura de estos filmes y, por último, del universo semántico de los mismos. Pero han sido los capítulos tercero y cuarto los destinados a verificar las hipótesis expuestas en la introducción general de nuestro trabajo. Estas hipótesis eran cuatro: hipótesis de las “tres tramas”, hipótesis de una tensión entre lo real y lo ideal en cada trama, hipótesis de la congruencia entre la teoría y la praxis e hipótesis del “relato único”. Pasamos a realizar un balance de los resultados finales de nuestra empresa analítica.

a) Hipótesis de las “tres tramas”

Se trata de la hipótesis motivadora de nuestro análisis. Esta hipótesis sostiene, tal y como especificábamos en la presentación, que en los filmes de los ciclos se aprecia una hipertrofia de lo mostrativo, hasta otorgarle a las imágenes y a la banda de sonido un valor documental; una hipertrofia de lo narrativo, detectable sobre todo en la importancia que adquiere en el relato rohmeriano el concepto de trama, los hechos organizados en sistema; y un modo alusivo o metafórico, enderezado a dar cabida en la narración al espacio de lo inefable, de lo cósmico, de lo enigmático. El cine de Rohmer, decíamos, no se puede reducir a la fórmula binominal de documento y literatura.

Esperamos haber justificado sobradamente la división tripartita, haber demostrado su oportunidad metodológica y su validez objetiva, es decir, confiamos en haber aportado indicios y pruebas suficientes de que la división responde a propiedades del corpus textual de los ciclos, a rasgos inherentes a la obra fílmica rohmeriana, y no a un tacticismo analítico o a esquemas conceptuales apresurados. De todos modos, reconocemos que algunas pruebas sólo alcanzan su validez última en el marco de una argumentación de corte epistemológico, de un repertorio de conceptos primeros sujetos a controversia; en lo referente a Rohmer, sin embargo, siempre conviene subrayar que ha sido precisamente su posicionamiento teórico claro respecto a nociones como “realismo ontológico”, “cine hablado” o “metáfora”, lo que le ha permitido desarrollar una obra inconfundible desde el punto de vista del estilo e irreprochable desde el punto de vista del ensamblaje entre ética y estética.

De lo mostrativo a lo documental: Que los filmes de Rohmer contienen en primer lugar una cadena de datos perceptuales pertenece al orden de lo evidente; también que estos datos albergan un gran caudal de detalles físico-sensoriales vívidamente percibidos y sentidos por el espectador. Como pertenecientes al rango de lo que salta a la vista, tales características no necesitan justificación. Pero al mismo tiempo hemos calificado esa riqueza como “objetiva”, esto es, le hemos atribuido un valor documental a la urdimbre de imágenes y sonidos del filme rohmeriano. Esta “documentariedad” la hemos fundamentado en la dimensión indicial de las imágenes fotográficas y cinematográficas y en una forma de audiovisualización del suceso profílmico “ecológica” o poco mediatizada. La dimensión indicial, a su vez, la hemos razonado dentro del marco de la ontología baziniana de la imagen fotoquímica. Apoyándonos en Bazin, y en otros teóricos (Barthes, Dubois, Jean-Marie Schaeffer), el nexo causal entre la representación y lo representado lo considerábamos como un hecho prácticamente irrefutable. A este vínculo incontestable de la imagen con el modelo se acoge Rohmer, en la teoría y, digamos, también en la práctica, pues el “indicialismo” y con él la presentación ontológica de la realidad determinan su estrategia creativa (elección meticulosa del lugar y de los actores) y muchas de sus decisiones técnicas y estilísticas, o sea, la forma de audiovisualización.

Que esta forma de audiovisualización trata de favorecer el “llenado” de la escena o del cuadro cinematográfico de detalles visivo-sonoros auténticos, lo demostrábamos a lo largo de la sección primera del capítulo tercero. Cámara estática, plano de conjunto, luz natural o iluminación homogénea y puesta en escena “invisible” (con las matizaciones aportadas en su momento) configuran una manera de proceder indiscutiblemente supeditada a lograr la máxima transferencia de “realidad bruta” a la pantalla. Sin la dimensión indicial de las imágenes cinematográficas, la demostración teórico-práctica de la imagen como documento caería en la pura retórica; sin una audiovisualización despojada de filtros y artificios técnicos, la indicialidad no pasaría de ser un dato trivial. Realismo nativo de la cámara y audiovisualización transparente del suceso profílmico, constituyen, en definitiva, los rasgos que nos han permitido hablar con ciertas garantías, en el caso del filme rohmeriano, de espacios, cuerpos, rostros, ambientes, paisajes, objetos y colores pertenecientes al mundo, de una trama “documental”, de un “esto es” o un “esto fue” relativo a cuanto en la pantalla se corresponde con el aspecto físico-sensorial del mencionado suceso. Si partíamos del supuesto teórico de que Rohmer pretende obtener un documento fiel, visual y sonoro, de la realidad material situada delante de la cámara, no sin haber antes procurado que tal realidad coincida con la del mundo en la mayor medida posible, nuestro dictamen final es que, basándose en ciertas propiedades inherentes a la cámara y en los procedimientos de filmación explicados, el cineasta consigue su propósito.

De lo mimético a lo supramimético: Superpuesto a lo mostrativo, lo narrativo; superpuesto al documento, el argumento, la anécdota, la intriga. Esta superposición (sobre el cedazo de severas imágenes-mundo destaca el bordado de una historia, escribíamos) significa que Rohmer, en lo que compete a la dramatización de una situación o una cadena de sucesos, no se habría guiado exclusivamente por el criterio de acercamiento asintótico que rige su captura “fotográfica” de lo sensible. En lo narrativo, Rohmer no persigue a toda costa una adecuación de las estructuras del relato a las estructuras de lo real, a lo actual, a lo históricamente inmediato, o, de manera equivalente, un correspondentismo servil entre

representación y referente, entendido ahora el referente en términos de praxis humana, de dinámicas y procesos y no únicamente de estados. Posee un modelo, pero éste viene definido por patrones formales extraídos de la novela o del teatro. De ahí que lo dramático-ficcional destaque sobre la trama de imágenes atestatorias. De ahí que hablemos de hipertrofia de lo narrativo y de mimesis en sentido aristotélico, mimesis como imitación de lo superior, de un modelo ideal y preexistente. Lo supramimético, lo transcircunstancial, prima sobre lo histórico en el relato rohmeriano.

A la demostración del carácter preferentemente supramimético de este relato, o sea, al esfuerzo de Rohmer por desviarse de los cánones del filme clásico de ficción hollywoodense, pero quizá todavía más del modelo de filme neorrealista, el cual descansaba, según Bazin, en un debilitamiento de la trama como cadena lógico-causal, en la imitación de la vida en tanto que realidad proteica y poco cohesionada, le dedicábamos toda la segunda sección del capítulo tercero. Alegábamos la presencia de una trama-tipo única para todos los filmes de las series y de un plantel de personajes prácticamente invariable, así como de una *lexis* que se elevaba por encima de la vulgaridad al decantarse por la oralidad bienhablada y ciertos valores prosísticos y estetizantes. Pensamos que ciclo a ciclo, filme a filme, recurriendo al criterio de “funcionalidad” y al concepto de “actante”, así como a la persistente “literariedad” de los diálogos, hemos aportado pruebas de que el relato rohmeriano es el fruto de un código de composición muy estricto y de un hacer que en cierto modo no tiende a enmascarar lo narrativo, sino a subrayarlo.

De la metáfora al dispositivo metafórico: Un puñado de metáforas dispersas no puede constituir lo que hemos llamado “trama figural”. Esta reclama una serie de metáforas estrechamente conectadas en el plano del significado o que al menos una de ellas funcione como un catalizador del relato. Esto es lo que hemos querido demostrar en la tercera sección del capítulo tercero: la existencia de una trama figural o un dispositivo metafórico de considerable presencia temática e icónica en los filmes de los ciclos. Para ello procedíamos a señalar cuál es, en dichos filmes, el objeto o el acontecimiento retorizado. Se trata, sugeríamos, del factor azar y, en último término, del escenario donde se gestan los sucesos azarosos, la naturaleza. Especificábamos también los mecanismos y las fuentes de retorización, los personajes, que reflexionan sobre el fenómeno del azar y lo problematizan al revestirlo de cierta trascendencia o de poderes enigmáticos, y el relato mismo, que por medio de metáforas analógicas y monistas propone un universo interconectado. Explicábamos precisamente que las metáforas analógicas y monistas son los tipos de metáforas constitutivos del eje sintagmático de lo figural. En una predominaría la intersección sémica, en la otra la transferencia de semas, pero ambas apuntarían a una abolición de fronteras entre la esfera de lo humano y de lo no humano, ambas vendrían a ser una suerte de “prueba visual” de un cosmos analógico y, la metáfora monista concretamente, de la fusión, de la conciliación de contrarios.

Señalábamos, no obstante, que el verdadero debate propuesto por medio de la trama figural no giraba tanto en torno a la problemática de un desdoblamiento de lo real, a la cuestión casi metafísica de la escisión entre facticidad y trascendencia, como en torno a una problemática de corte ético, relacionada con las actitudes de los personajes ante la causalidad exterior, ante la alternativa entre iniciativa personal y complicidad pasiva con un

supuesto plan divino o astral, entre apertura al azar y la costumbre del azar. Posteriormente pasábamos a comprobar en qué filmes se cumplían nuestras previsiones sobre el dispositivo metafórico. Con mayor o menor fuerza icónica, veíamos que al menos en catorce de los dieciséis filmes de que se componen las series era posible detectar el momento vertical resolutorio, en muchos de ellos precedido de momentos verticales premonitorios. Filme a filme y, siguiendo un plan minucioso, identificábamos estos momentos, los describíamos y los interpretábamos aisladamente y también a la luz de los “tres discursos”, de tal modo que constatábamos cómo el discurso del filme como un todo y el discurso de los personajes o de la trama metafórica no siempre coincidían. El filme aportaba una visión escéptica respecto a la teoría de la conciliación de contrarios y desde luego dirigía sus críticas tanto a los personajes ingenuamente crédulos y pasivos frente al azar como a aquellos adscritos al sueño de la autonomía total, de los actos de voluntad pura, sin interferencia alguna de lo exterior y contingente. En resumen, no nos cabe la menor duda de que la trama figural, que en la estructura de superficie del relato no es otra cosa que la doble representación del Englobante como realidad física a secas y como realidad en la que se manifiestan y se cruzan fuerzas de difícil catalogación, constituye una constante del relato rohmeriano (junto a la “intriga amorosa”).

b) Hipótesis de una tensión entre lo real y lo ideal en cada trama

Esta segunda hipótesis, que citábamos en tercer lugar en la presentación, alertaba contra lo equivocado de circunscribir lo “poético” únicamente a la trama figural y sus metáforas. Cifrábamos lo poético, efectivamente, en un impulso orientado a la actualización u objetivación de lo abstracto en lo concreto o a desvelar los vínculos de lo concreto con lo general. Habría testimonio de este impulso, un desbordamiento del realismo prosaico, en las tres tramas y no solo en la metafórica. Apertura a la particular y apertura a lo universal coexistirían en los diferentes niveles textuales del cine de Rohmer. Nos referíamos a una “doble referencialidad”, una que remitía a lo sensible e inmediato y otra a lo categorial, a lo mítico o a lo general, y encontrábamos réplicas de esta bifrontalidad en las tres tramas.

Así, en la *trama documental*, tratábamos de demostrar que los enunciados de observación, sin perder su dimensión atestataria, pasan a desempeñar en ocasiones una función expresiva o sígnica o un papel simbólico. El espacio participa a veces de un geometrismo que evoca las ideas de lo cerrado o de lo abierto, de lo centrípeto o de lo centrífugo; los cuerpos, compactos o gráciles, estilizados o pletóricos, rígidos o elásticos, encarnan directamente la cualidad de lo viril, o de lo afectado, o de lo yerto, o de lo mudable; también los desplazamientos físicos albergan un iconismo vectorial y por consiguiente valores semánticos distintos de los denotados; los colores, los objetos, la materia misma, agua, piedra, luz, reenvían a realidades mentales o categoriales. En la sección dedicada al estudio del filme rohmeriano en tanto que cadena de fotogramas o de enunciados visivo-sonoros, de lo que Gaudreault llama el primer nivel de narratividad, ilustrábamos todo esto con ejemplos, o sea, aportábamos pruebas, creemos que numerosas, acerca de una poética simbólica subyacente a una poética de la indicialidad, de un

referencialismo abstracto o de “esencias” junto a un referencialismo externo, de un revelar junto a un mostrar.

En lo concerniente a la *trama dramático-ficcional*, la apertura a lo universal va implícita, sugeríamos, en la dimensión supramimética del esquema argumental, de la acción y los personajes. El *mythos*, los hechos en sistema, supone ya cierto grado de metafóricidad, cierta universalidad de lo representado. La dimensión supramimética la verificábamos, como se recordará, constatando el trasfondo arquetípico de la praxis humana implicada en los filmes de los ciclos y de sus protagonistas, el seductor, la tentadora, el confidente, etc. Pero también demostrábamos una reconstrucción de las peripecias ligadas a la situación triangular muy atenta a todo tipo de detalles antropológicos, sociológicos e históricos. Hablábamos, en definitiva, de criterios mixtos de representación, de operadores realistas y operadores idealizantes. Especificábamos y analizábamos detenidamente estos operadores. Rohmer trabaja, veníamos a decir, con un ojo en lo particular y viviente y con otro en lo abstracto e intemporal. La trama ficcional combina entonces y, para resumir, una poética de lo individual con una poética de lo arquetípico.

En el caso de la *trama figural*, la función expresiva puede considerarse como consustancial a sus enunciados metafóricos y por tanto también lo poético, un ir más allá de lo literal y lo visible. Sin embargo, hemos llegado a describir la metáfora rohmeriana como una metáfora cuasi-sensorial, cuasi motivada. En todo caso, se trata muchas veces de metáforas de una gran fuerza visual e icónica, comparación en germen, poesía intrínseca, resultado de las afinidades que despuntan en la naturaleza, escribíamos, de un cosmos analógico. La metáfora rohmeriana, abierta a lo inefable y lo sublime en una escala de intensidad que varía de filme en filme, no pierde nunca su riqueza o lastre denotativo, su valor de prueba documental, nos atrevíamos a afirmar, de ese sublime. Si las imágenes atestatorias de la trama visivo-sonora poseen en muchas ocasiones una dimensión simbólica, una cualidad documentaria impregna siempre la metáfora rohmeriana.

c) Hipótesis de congruencia entre teoría y praxis

Esta hipótesis se refiere, expresado en otros términos, a una supuesta coherencia entre las ideas estéticas de nuestro autor y su práctica fílmica. El capítulo tercero lo hemos desarrollado teniendo muy presente estas ideas y contrastándolas con las decisiones del cineasta en lo tocante a la composición narrativa y a las claves estilísticas de las películas de los ciclos. “*El cine como arte de lo real*”, la primera idea-fuerza de su programa estético, o sea, la idea fundamental de capturar el mundo con la máxima exactitud y fidelidad posibles, así como la doctrina baziniana del realismo ontológico sobre la que se cimenta esta idea, las hemos juzgado determinantes en lo relativo a la dimensión atestatoria y el valor documental de los componentes visual y audible. Una tendencia al “registro” y no a la “escritura” cinematográfica, una estética de la transparencia y, por consiguiente, una cámara “neutra” y una puesta en escena “invisible”, o al menos una tentativa rigurosa de alcanzar la total adecuación de la representación a lo representado, habría sido la primera consecuencia de esta idea-guía.

Otra de sus ideas-faro proclamaba la ficción como “*el camino regio del cine*”. Una historia, una cronología y unos caracteres bien definidos, como en Balzac y la novela decimonónica, unos diálogos entre socráticos y literarios, como en Diderot, un sentido de lo intemporal, como en Sófocles o Racine, son sus referentes para la construcción de sus guiones, en lugar de la novela conductista, la existencialista o la “*nouveau roman*”. La pregnancia de esta posición teórica en la praxis cinematográfica de nuestro autor ha quedado patente en todo cuanto hemos dicho sobre la trama ficcional. Sin abandonar, en lo esencial, la manera tradicional de contar una historia, pero introduciendo, como sabemos, una dialéctica entre fidelidad a lo real y fidelidad a lo probable, mimesis y supramimesis, Rohmer se desmarca tanto del modelo baziniano de realismo como del paradigma del filme clásico de ficción. Atención exigente a lo verosímil y a lo necesario, a lo individual y a lo arquetípico, a la verdad histórica y al operador universalizante, van de la mano en Rohmer.

Las dos ideas-fuerza mencionadas hasta aquí son importates y directamente modeladoras de los contenidos narrativos y de la manera de filmar del autor; sin embargo, otra idea-guía que nunca ha gozado del interés preferente de los exégetas del cineasta y su obra, “*la poesía es el fin supremo del cine*”, la presentábamos nosotros, en el capítulo dedicado a examinar su programa estético, como la piedra angular de ese programa. “Tocar el cielo de la poesía” significa para Rohmer ir más allá de las apariencias, de los gestos, del comportamiento y de la barrera de las palabras, afirmábamos. Su teoría de la “posesía intrínseca” consistiría, puntualizábamos también, en la presentación de una generalidad que se eleve por encima de lo particular, de las formas engañosas de lo bello natural o inmediato. Este planteamiento nos obligaba a la búsqueda rigurosa de esa poesía intrínseca en los filmes de las series. Con lo que hemos dicho unas líneas más arriba sobre la presencia de una estrategia simbólica en el seno de lo documental, de una poética de lo arquetípico en el nivel de lo narrativo y de una metáfora cuasi-motivada que a la vez se remonta a lo conceptual, a lo inefable y a lo posible, nos parece que basta como prueba decisiva del fin primordial que lo poético constituye en el relato rohmeriano.

La cuarta y última de las ideas-guía la vinculábamos al dogma baziniano de la ambigüedad de lo real, lo que nos permitía apostillar que “*cine transparente no equivale a mensaje transparente*”. Para Bazin, como para Rohmer, lo contradictorio, lo ambivalente, se halla inscrito en la estructura de la realidad y, por tanto, el cine, de interesarle la objetividad moral como le interesa la objetividad “fotográfica”, debe insertar en el tejido de las imágenes esa propiedad. Añadíamos, no obstante, que Rohmer admite el incremento de la densidad de sentido, y por consiguiente de la polisemia del filme, por vía del empleo intencional y calculado del equívoco y la mentira, del gesto críptico, de la naturaleza ocultadora del lenguaje, así como de todo tipo de polaridades o dualidades. Una “escritura” basada en una cámara y una puesta en escena básicamente neutrales sería la condición necesaria para transferir la plétora de sentido de los objetos a la pantalla, mientras que lo dicotómico funcionaría para Rohmer como uno de los principios esenciales de la composición temática y narrativa. En el capítulo cuarto, que hemos titulado “El discurso autoral”, nos hacíamos eco de todo esto y demostrábamos que, sin perjuicio de enseñanzas o moralejas puntuales, el conflicto entre los términos de las polaridades subyacentes al relato rohmeriano continuaba sin resolver más allá del último plano del relato. Una

voluntad más enigmática que transparente, por parte de la instancia enunciativa, se pondría así de manifiesto al final de cada filme de los ciclos.

d) Hipótesis del “relato único”

No creemos necesario extendernos en las razones por las cuales la cuarta de nuestras hipótesis, la posibilidad de la subsunción de los dieciséis filmes en un “relato único”, se ha revelado tan pertinente como las otras tres. Digamos únicamente que las unidades de la sintaxis narrativa y de contenido se repiten filme a filme, tal y como hemos constatado en los capítulos tres y cuatro. Más en general, estamos en condiciones de afirmar que los tres niveles de significación, con sus materias-sujeto, sus modos y sus fines propios, son una constante en los dieciséis filmes, si bien hemos de reconocer que la trama metafórica no mantiene una presencia similar, sobre todo en términos visuales o plásticos, en cada uno de los filmes. Sin embargo, tras nuestro estudio y, en lo relativo a las materias-sujeto, modos y fines de cada trama, pensamos que podemos proceder a enumerarlos con bastante precisión: como a menudo ocurre en el cine comercial, en las películas de Rohmer hay una captura de lo externo, calles, paisajes, decorados, apariencias de personas y cosas (materia-sujeto), pero llevada a cabo con inquebrantable voluntad de despojamiento, transparencia y objetividad (modo), todo ello con el propósito manifiesto de poner ante la mirada del espectador la belleza del mundo, la natural o inmediata y la más oculta o transliteral (fin); como en prácticamente todo filme de ficción, Rohmer traslada a la pantalla una historia o una situación humana (materia-sujeto), inspirada en grado sumo en situaciones intemporales ligadas a mitos como el de Don Quijote o Don Juan, organizadas en una trama-tipo, muy deudoras de lo literario, de una palabra narrativizante, infiltradas también por operadores realistas, rebosantes de verdad antropológica y sociológica (modo), con la intención última de poner al descubierto las imposturas, las contradicciones y las falacias, en lo tocante a estrategias amorosas, de un núcleo de personajes representativos de su tiempo y a la par trasuntos de los mitos citados más arriba (fin); finalmente y, al igual que en muchos relatos novelescos o cinematográficos, en el cine de Rohmer resulta posible detectar el esfuerzo del autor por evidenciar una serie de nexos o correspondencias entre lo aparentemente heterogéneo y diverso en la naturaleza (materia-sujeto), recurriendo a la figura estilística de la analogía, de la comparación o de la metáfora (modo), con el objeto quizá de revelar o de hacer literalmente visible un universo interconectado, las empatías y sinergias entre lo material y lo espiritual, lo interior y el mundo borrascoso del evento (fin).

Nuestras dos hipótesis más generales, Rohmer como cineasta de la totalidad y Rohmer como director-autor, se hallan incuestionablemente ligadas a cuanto acabamos de afirmar. Al referirnos a él como cineasta de la totalidad, queremos hacer hincapié en Rohmer como uno de los pocos directores de la historia del cine que de manera sistemática combina lo documental, lo narrativo y lo metafórico tratándolos en pie de igualdad. La forma cinematográfica rohmeriana, entonces, no sólo no excluye ninguno de los modos de representación tradicional, sino que dentro del contexto minimalista en que se mueve el cineasta, los exprime a fondo, los hace objeto de una hipertrofia, aunque sin desbordar nunca, habría que añadir, las rigurosísimas pautas estéticas que él mismo se otorga. Naturalmente, este deseo de totalidad tiene su inmediata repercusión en las regiones por las

que circulan sus personajes. Digamos que están todas, o sea, las fundamentales. Las hemos llamado Cultura, Naturaleza, Mundo y Cosmos, tal y como refleja el “cuadro semiótico”. Puede alegarse que se trata de contextos muy generales y susceptibles de ser localizados en cualquier película. A esto podemos responder que no con las mismas y ambiciosas connotaciones poéticas y éticas que en Rohmer. Un cineasta de la totalidad se caracteriza sustancialmente por dar cabida en su obra al sentimiento de lo trascendente, para ratificarlo o para denunciar su lado ilusorio, pero que en todo caso implica un universo expresivo que rompe con lo binario (sociedad/individuo, cultura/naturaleza) y la intercalación de una realidad (esotérica) plena y verosímilmente imbricada en ese universo. Importancia de lo ternario, del “mediador mágico”, en el cine de Rohmer, pero presencia también de un cuarto “actante” que hemos denominado Mundo y que representa cierta vena existencialista del autor, quien, si no llega a escenificar insistentemente el *en-soi* sartreano, ese algo macizo y opaco que nos lanza guiños de indiferencia y otredad absoluta, no hay duda de que su captura de la realidad cotidiana parece presidida en ocasiones por una visión escéptica respecto a nuestras posibilidades de asir, comprender o domesticar esa realidad, por una óptica ronquentiniana, en definitiva, resumible en una frase de *La náusea*: “Lo esencial es la contingencia” (1973, pág. 149).

Pese a todo lo dicho y, para concluir, creemos que Rohmer es el más rosselliniano de los cineastas modernos. El cine de ambos directores es un cine contra los excesos de la subjetividad, contra los molinos de viento de la inmanencia. Su cámara, aliada con lo exterior y lo visible, entraña sin duda alguna un comentario crítico al centripetismo humano; su metafísica de la presencia, puede entenderse como un antídoto contra los constructos tanto de la razón como de la pasión; la totalidad misma que captura la cámara, un exorcismo contra el yo hiperbólico y sus sueños de endiosamiento. Pero el cine de Rohmer, en mayor grado que el de Rossellini, es también un cine contra los excesos de la trascendencia, como dejan entrever su retrato de la cotidianidad y esas pinceladas de escepticismo que siguen a las metáforas monistas más pletóricas de lo ciclos. De ahí que Rohmer mantenga también cierto parentesco con Ozu: su visión más profunda del cosmos, permanencia en el cambio, responde más a un deseo de “naturalizar” al hombre que de “espiritualizarlo”. Estética y ética confluyen en Rohmer: la apertura a la totalidad de lo dado, a lo visible y a lo invisible, a lo particular y a lo general, funciona como principio estético, que aplica a la cámara, sujeta a un mostrar y a un revelar, y como principio moral, que ejercitan algunos de sus personajes, los menos encastillados en uno de los términos de la antítesis razón/intuición, Aurora y Margot, por ejemplo.

En fin, pensamos que al describir la articulación formal del mundo de las series y su dimensión semántica, nos hemos encontrado con que reflejan bastante fielmente las ideas-fuerza que resumíamos en el capítulo segundo. Puede hablarse, por consiguiente, de una congruencia casi absoluta, en lo fundamental, entre teoría y praxis. De este modo y, si de acuerdo con la vieja doctrina de los *Cahiers*, a un director-autor ha de exigírsele un estilo propio y unas coordenadas éticas en las que inscribir la problemática humana que aborda, una “manera” y una “moral”, que han de perpetuarse, por otra parte, filme a filme, esperamos haber demostrado que estas últimas no son cualidades ausentes en el cineasta Rohmer. Y con ello esperamos haber demostrado, asimismo, que nuestro enfoque “autorista” de este trabajo de investigación era el más indicado para llevarlo a buen

término, sin que tal enfoque se haya revelado, por último, incompatible con prácticas analíticas y nomenclaturas de acuñación más reciente (y en buena medida difíciles de congeniar con la “estética del genio” que inspira la doctrina de la “política del autor”).

Documento, narración y metáfora, se hallan magistralmente combinados en Rohmer. Una tensión entre lo real y lo ideal vivifica además cada uno de estos ámbitos. El oxímoron “realismo idealista”, efectivamente, ya empleado por Marion Vidal en su estudio de los *Cuentos morales*, pensamos que refleja con bastante acierto la esencia de la poética individual rohmeriana.

FILMOGRAFÍA DEL AUTOR

PARA LA TELEVISIÓN

1963

Paysages urbains. Serie: *En profil dans le texte*. Director de la serie : Pierre Gavarry. Producción: Radio-Télévision-Scolaire (RTS).

1964

Les Cabinets de physique au XVIIIème siècle. Texto y dirección: Eric Rohmer. Fotografía: Edith Kraus y Philippe Carré. Montaje: Alain Weber. Sonido: Roger Cosson. Producción: RTS. Duración: 25 minutos.

Les Métamorphoses du paysage (L'Ere industrielle). Serie : *L'Homme et les images*, dirigida por Pierre Gavarry. Texto y dirección: Eric Rohmer. Fotografía : Pierre Lhomme. Montaje : Christine du Breuil. Ilustraciones sonoras: Betty Willemetz. Producción: RTS. Duración: 23 minutos.

Les Salons de Diderot. Serie: *En profil dans le texte*. Director de la serie : Pierre Gavarry. Texto y dirección: Eric Rohmer. Producción: RTS.

Perceval ou le Conte du Graal. Serie : *En profil dans le texte*. Director de la serie : Pierre Gavarry. Texto y dirección: Eric Rohmer. Ilustraciones sonoras: Betty Willemetz. Producción: RTS. Duración: 23 minutos.

1965

Don Quichotte de Cervantes. Serie: *En profil dans le texte*. Director de la serie : Pierre Gavarry. Texto y dirección: Eric Rohmer. Ilustraciones sonoras: Betty Willemetz. Producción: RTS. Duración: 25 minutos.

Les Histoires extraordinaires d'Edgar Poe. Serie : *Un profil dans le texte*. Director de la serie : Pierre Gavarry. Texto y dirección : Eric Rohmer. Fotografía: Pierre Lhomme. Producción: RTS. Duración: 24 minutos.

Les "Caractères" de La Bruyère. Serie : *Un profil dans le texte*. Director de la serie : Pierre Gavarry. Texto y dirección : Eric Rohmer. Fotografía: Daniel Sarrade y J.L. Alexandre. Montaje: Inge d'Esterno. Producción: RTS. Duración 22 minutos.

Entretien sur Pascal. Serie: *Un profil dans le texte.* Director de la serie : Pierre Gavarry. Texto y dirección: Eric Rohmer. Fotografía: Jean-Claude Rahaga. Producción: RTS. Duración: 22 minutos.

Carl Th. Dreyer. Serie: *Cinéastes de notre temps.* Texto y dirección : Eric Rohmer. Fotografía: Michel Aurberger, Jacques Duhamel y Jack Durr. Montaje: Guy Fitoussi. Sonido : Michel Lemoine y Michel Pierson. Producción. ORTF, en colaboración con la TV danesa. Duración: 60 minutos.

1966

Vitor Hugo: les Contemplations. Serie: *Un profil dans le texte.* Director de la serie: Pierre Gavarry. Texto y dirección: Eric Rohmer. Fotografía: Eric Rohmer. Montaje: Simone Dubron. Ilustración sonora: Betty Willemetz. Producción: RTS. Duración: 30 minutos.

Le Celluloïd et le marbre. Serie : *Cinéastes de notre temps.* Texto y Dirección : Eric Rohmer. Fotografía: Jean Limousin. Montaje: Mika de Posseil. Intervienen: Takis Sonderborg, César Victor Vasarély, Claude Simon, Roger Planchon, Pierre Klossowski, Iannis Xenakis, Nicholas Schoeffler, Georges Candilis, Claude Parent, Paul Virilio. Producción: ORTF. Duración: 90 minutos.

1967

L'Homme et la machine. Producción: RTS. Duración : 34 minutos.

L'Homme et les images. Intervienen : René Clair, Jean Rouch y Jean-Luc Godard, entrevistados por Georges Gaudu. Producción : RTS. Duración : 35 minutos.

1968

Entretien avec Mallarmé. Según una idea de: Andrée Inscherberger. Texto y dirección: Eric Rohmer. Fotografía: Jean-Pierre Lazan. Sonido: Gisette Lousseau. Intérprete: Jean-Marie Robain (Stephane Mallarmé). Producción : RTS. Duración : 22 minutos.

L'Homme et les frontières. Producción : RTS. Duración : 29 minutos, primera parte ; 38 minutos, segunda parte.

L'Homme et les gouvernements. Producción : RTS. Duración : 29 minutos, primera parte ; 30 minutos, segunda parte.

Nancy au XVIIIème siècle. Serie: *Mieux voir.* Texto : Hélène Daumas. Colabora en la realización : Eric Rohmer. Producción: RTS. Duración: 25 minutos.

Postface à L'Atalante. Serie: *Aller au cinéma.* Entrevista con Françoise Truffaut. Producción : RTS. Duración : 17 minutos.

Louis Lumière. Serie: Aller au cinéma. Texto y dirección : Eric Rohmer. Fotografía: Jacques Lacourie. Montaje: Muriel Baroot. Sonido: Claude Martin. Intervienen: Henri Langlois, Jean Renoir. Producción : RTS y L'Institut pédagogique national. Duración : 68 minutos.

1969

Victor Hugo, architecte. Producción : RTS. Duración : 20 minutos.

Le Sorcière de Michelet. Producción: RTS. Duración : 26 minutos.

Le Béton dans la ville. Producción : RTS. Duración : 29 minutos.

1975

Ville Nouvelle. Producción : TF 1. Duración : 4 capítulos de 53 minutos cada uno.

CORTOMETRAJES

1950

Journal d'un scélérat. Guión y dirección : Eric Rohmer. Montaje: Eric Rohmer. Intérprete: Paul Gégauff. Formato: 16 mm. Blanco y negro. Duración: 30 minutos.

1951/1960

Présentation/Charlotte et son steak. Producción : Guy de Ray. Guión y dirección: Eric Rohmer. Música: Maurice Le Roux. Montaje: Agnès Guillemot. Intérpretes: Jean-Luc Godard (Walter), Andrée Bertrand (Clara ; voz : Ana Karina), Anne Coudret (Charlotte ; voz : Stéphane Audran). Formato : 35 mm. Blanco y negro. Duración 12 minutos.

1952

Les Petites filles modèles. Producción : Guy de Ray y Joseph Kéké. Argumento : la novela homónima de la Comtesse de Ségur. Guión : Eric Rohmer. Dirección: Rohmer en colaboración con Pierre Guilbaud. Intérpretes: Josette Sinclair (Mme. De Fleurville), José Doucet (Mme. Rosbiurg), Olga Poliakoff (Mme. Fichini) y tres niños de cuatro, seis y ocho años. Formato: 35 mm. Blanco y negro. Duración: 60 minutos (inacabado)

1954

Bérénice. Argumento: la novela homónima de Edgar Allan Poe. Guión y dirección: Eric Rohmer. Montaje: Eric Rohmer. Fotografía: Jacques Rivette (blanco y negro). Intérpretes: Eric Rohmer (Aegeus), Teresa Gratia (Bérénice). Formato: 16 mm. Duración: 15 minutos.

1956

La Sonate à Kreutzer. Producción: Jean-Luc Godard. Argumento: el relato homónimo de Leon Tolstoi. Guión y dirección: Eric Rohmer. Montaje: Eric Rohmer. Fotografía: Jacques Rivette (blanco y negro). Intérpretes: Jean-Claude Brialy (Trukhacevskij), Eric Rohmer (Poznycev), Françoise Martinelli (mujer de Poznycev). Formato : 16 mm. Duración : 50 minutos.

1958

Véronique et son cancre. Producción : AJYM Films (Claude Chabrol). Guión y dirección: Eric Rohmer. Montaje: Eric Rohmer. Fotografía: Charles Bistch (blanco y negro). Sonido: Jean-Claude Marchetti. Intérpretes: Nicole Berger (Véronique), Stella Dassas (la madre). Formato : 35 mm. Duración : 20 minutos.

1964

Nadja à Paris. Producción : Les Films du Losange. Guión y dirección : Eric Rohmer. Fotografía: Néstor Almendros (blanco y negro). Montaje: Jacqueline Raynal. Intérprete: Nadja Tesich. Formato: 16 mm. Duración: 13 minutos.

1966

Une Etudiante d'aujourd'hui. Producción: Les Films du Losange. Argumento : el texto de Denise Basdevant. Guión y dirección: Eric Rohmer. Fotografía: Néstor Almendros (blanco y negro). Montaje. Jacqueline Raynal. Formato: 16 mm. Duración: 13 minutos.

1968

Fermière à Montfaucon. Producción: Les Films du Losange. Argumento: Denise Basdevant. Guión y dirección : Eric Rohmer. Intérprete: Monique Sendron. Formato: 16 mm ampliado a 35 mm. Blanco y negro. Duración. 13 minutos.

MEDIOMETRAJES Y LARGOMETRAJES

1959

Le Signe du Lion. Producción: AJYM Films (Claude Chabrol). Guión y dirección: Eric Rohmer. Diálogos: Eric Rohmer y Paul Gégauff. Fotografía: Nicolas Hayer (blanco y negro). Música: Louis Sauger. Montaje: Anne-Marie Cotret. Sonido: Jean Labussière. Intérpretes: Jess Hahn (Pierre Wesselrin), Van Doude (Jean-François Santeuil), Michèle Girardon (Dominique Laurent), Jean LePoulain (vagabundo), Stéphane Audran (patrona del hotel). Formato: 35 mm. Duración: 100 minutos.

1962

Six contes moraux, I: La Boulagère de Monceau. Producción: Studios Africa (G. Derocles) y Les Films du Losange. Guión y dirección: Eric Rohmer. Montaje: Eric Rohmer. Fotografía: Jean-Michel Meurice y Bruno Barbey (blanco y negro). Intérpretes: Barbet Schroeder (personaje-narrador; voz: Bertrand Tavernier), Fred Junk (Schmidt), Michèle Girardon (Sylvie), Claudine Soubrier (Jacqueline, la panadera). Formato: 16 mm. Duración: 26 minutos.

1963

Six contes moraux, II: La Carrière de Suzanne. Producción: Les Films du Losange. Guión y dirección: Eric Rohmer. Montaje: Eric Rohmer. Fotografía: Daniel Lacambre (blanco y negro). Música: extractos de *Las bodas de Fígaro*, de Mozart. Intérpretes: Catherine Sée (Suzanne), Philippe Beuzen (Bertrand), Christian Charrière (Guillaume), Diane Wilkinson (Sophie). Formato: 16 mm. Duración: 52 minutos.

1965

Place de L'Étoile (Cuarto episodio de *Paris vu par...*). Producción: Les Films du Losange. Guión y dirección: Eric Rohmer. Fotografía: Néstor Almendros y Alain Lovent (ektachrome para el 16 mm y Eastmancolor para el 35 mm). Montaje: Jacqueline Raynal. Intérpretes: Jean-Michel Rouzière (Jean-Marc), Marcel Gallon (paseante). Formato: 16 mm ampliado a 35 mm. Duración: 15 minutos.

1966

Six contes moraux, IV: La Collectionneuse (La coleccionista). Producción: Les Films du Losange/Rome-Paris Films (Georges de Beauregard). Guión y dirección: Eric Rohmer (colaboración en los diálogos de Haydée Politoff, Patrick Bauchau y Daniel Pommereulle). Fotografía: Néstor Almendros (eastmancolor). Montaje: Jacqueline Raynal. Música: Blossom Toes y Giorgio Gomelsky. Intérpretes: Patrick Bauchau (Adrien), Haydée Politoff (Haydée), Daniel Pommereulle (Daniel), Alain Juffroy (escritor y crítico de arte), Mijanou Bardot (Mijanou), Annik Morice (Annik), Seymour Hertzberg (Sam, coleccionista de arte). Formato: 35 mm. Duración: 90 minutos.

1969

Six contes moraux, III: Ma nuit chez Maud (Mi noche con Maud). Producción : Les Films du Losange y FFP, Simar Films, Les Films du Carrosse, Les Productions de la Gueville, Renn Productions, Les Films de la Pléiade, Les Films de deux Mondes. Guión y dirección : Eric Rohmer. Fotografía : Néstor Almendros (blanco y negro). Montaje: Cécile Decugis. Música: *Sonata para violín y piano K 385*, de Mozart. Sonido: Jean-Pierre Ruh. Intérpretes: Jean-Louis Trintignant (personaje-narrador), Françoise Fabian (Maud), Marie-Christine Barrault (Françoise), Antoine Vitez (Vidal). Formato : 35 mm. Duración : 110 minutos.

1970

Six contes moraux, V : Le Genou de Claire (La rodilla de Clara). Producción : Les Films du Losange. Guión y dirección : Eric Rohmer. Fotografía: Néstor Almendros (eastmancolor). Montaje: Cécile Decugis. Sonido: Jean-Pierre Ruh. Intérpretes: Jean-Claude Brialy (Jérôme), Béatrice Romand (Laura), Laurence de Monaghan (Claire), Aurora Cornu (Aurora), Michèle Montel (Madame Walter), Gérald Falconetti (Gilles), Fabrice Luchini (Vincent). Formato : 35 mm. Duración : 105 minutos.

1972

Six contes moraux, VI : L'Amour l'après-midi (El amor después del mediodía). Producción: Les Films du Losange y Columbia S.A. (Francia). Guión y dirección: Eric Rohmer. Fotografía: Néstor Almendros (eastmancolor). Música: Arie Dzerliatka. Montaje: Cécile Decugis. Sonido: Jean-Pierre Ruh. Intérpretes: Bernard Verley (Frédéric), Zouzou (Chloé), Françoise Verley (Hélène), Malvina Penne (Fabienne, secretaria), Barbette Ferrier (Martine, secretaria) ; en la secuencia del sueño, Françoise Fabian, Aurora Cornu, Marie-Christine Barrault, Haydée Politoff, Laurence de Monaghan y Béatrice Romand. Formato : 35 mm. Duración : 98 minutos.

1976

Die Marquise von O... / La Marquise d'O... (La marquesa de O). Producción : Les Films du Losange, Janus Film Produktion/Frankfurt, Artemis Film/Berlin, Gaumont, United Artists. Adaptación, guión y dirección : Eric Rohmer, de la novela homónima de Heinrich von Kleist. Fotografía: Néstor Almendros (eastmancolor). Música: Roger Delmotte (improvisaciones sobre motivos militares prusianos de 1804). Montaje: Cécile Decugis. Sonido: Jean-Pierre Ruh. Intérpretes: Edith Clever (Marquise Juliette von O...), Bruno Ganz (conde), Peter Lühr (padre de la marquesa), Edda Seippel (madre de la marquesa), Eric Rohmer (oficial ruso). Formato: 35 mm. Duración: 107 minutos.

1978

Perceval le Gallois. Producción: Les Films du Losange, en colaboración con FR 3, ARD, SSR, RAI y Gaumont. Adaptación, guión y dirección : Eric Rohmer, a partir del romance homónimo de Chrétien de Troyes. Fotografía: Néstor Almendros (eastmancolor). Música: Guy Robert, sobre temas musicales de los siglos XII y XIII. Montaje: Cécile Decugis. Sonido: Jean-Pierre Ruh. Intérpretes: Fabrice Luchini (Perceval), André Dussolier (Gauvain), Pascale de Boysson (la Dama viuda), Arielle Dombasle (Blancaflor), Marie-Christine Barrault (la Reina Ginebra). Formato : 35 mm. Duración : 138 minutos.

1980

Comédies et proverbes : La Femme de l'aviateur (La mujer del aviador). Producción : Les Films du Losange. Guión y dirección : Eric Rohmer. Fotografía: Bernard Lutic (eastmancolor). Montaje: Cécile Decugis. Música: Jean-Louis Valero. Canción: *Paris m'a séduit*, interpretada por Arielle Dombasle. Sonido: Georges Prat. Intérpretes: Philippe Marlaud (François), Marie Rivière (Anne), Anne-Laure Meury (Lucie), Mathieu Carrière (Christian), Fabrice Luchini (Mercillat). Formato : 16 mm ampliado a 35 mm. Duración : 104 minutos.

1981

Comédies et proverbes : Le Beau mariage (La buena boda). Producción : Les Films du Losange. Guión y dirección : Eric Rohmer. Fotografía : Bernard Lutic (Fujicolor). Música: Roman Girre y Simon des Innocents. Montaje: Cécile Decugis. Sonido: Georges Prat. Intérpretes: Béatrice Romand (Sabine), André Dussolier (Edmond), Féodor Atkine (Simon), Arielle Dombasle (Clarisse), Thamila Mezbah (la madre), Huguette Faget (el anticuario), Hervé Duhamel (Frédéric), Pascal Gregory (Nicolas). Formato : 35 mm. Duración : 97 minutos.

1982

Comédies et proverbes : Pauline à la plage (Pauline en la playa). Producción : Les Films du Losange y Les Films Ariane. Guión y dirección : Eric Rohmer. Fotografía: Néstor Almendros (eastmancolor). Música: Jean-Louis Valero. Montaje: Cécile Decugis. Sonido: Georges Prat. Intérpretes: Amanda Langlet (Pauline), Arielle Dombasle (Marion), Pascal Gregory (Pierre), Féodor Atkine (Henri), Simon de la Brosse (Sylvain), Rosette (Louissette). Formato : 35 mm. Duración : 94 minutos.

1984

Comédies et proverbes : Les Nuits de la pleine lune (La noches de la plena luna). Producción : Margaret Menegoz, Les Films du Losange y Les Films Ariane. Guión y dirección : Eric Rohmer. Fotografía : Renato Berta (eastmancolor). Música : Elli et Jacno. Canción: *L'Étoile de l'amour*, cantada por Lucienne Boyer. Montaje: Cécile Decugis. Sonido: Georges Prat. Intérpretes: Pascale Ogier (Louise), Tchecky Karyo (Rémi), Fabrice Luchini (Octave), Virginie Thévenet (Camille), Christian Vadim (Bastien), Laszlo Szabo (el pintor del café). Formato : 35 mm. Duración : 102 minutos.

1986

Comédies et proverbes : Le Rayon vert (El rayo verde). Producción : Les Films du Losange y Canal Plus. Guión y dirección : Eric Rohmer (colaboración en los diálogos de Marie Rivière y el resto de los actores). Fotografía: Sophie Maintegneux. Montaje: María-Luisa García. Música: Jean-Louis Valero. Intérpretes: Marie Rivière (Delphine), Rosette (Françoise), Eric Hamm (Eduard, el marino), Carita (joven sueca), Vincent Gauthier (ebanista). Formato : 16 mm ampliado a 35 mm (color). Duración : 98 minutos.

Quatre aventures de Reinette et Mirabelle (Cuatro aventuras de Reinette et Mirabelle). Producción : CER (Compagnie Eric Rohmer) y Les Films du Losange (Margaret Menegoz). Guión y dirección : Eric Rohmer. Fotografía: Sophie Maintegneux. Montaje: María-Luisa García. Sonido: Pierre Camus, en *L'Heure bleue* y Pascal Ribier en los restantes episodios. Música: Jean-Louis Valero (títulos de crédito) y Ronan Girre (en *L'Heure bleue*). Intérpretes: Joëlle Miquel (Reinette) y Jessica Forde (Mirabelle). Formato: 16 mm ampliado a 35 mm (color). Duración: 95 minutos.

1987

Comédies et proverbes: L'Ami de mon amie (El amigo de mi amiga). Producción: Les Films du Losange. Guión y dirección: Eric Rohmer. Fotografía: Bernard Lutic. Música: Jean-Louis Valero. Montaje: María-Luisa García. Sonido: Georges Prat. Intérpretes: Emmanuelle Chaulet (Blanche), Sophie Renoir (Léa), Anne-Laure Meury (Adrienne), Eric Viellard (Fabien), François-Eric Gendron (Alexandre). Formato : 35 mm (color). Duración : 102 minutos.

1990

Contes des Quatre Saisons : Conte de printemps (Cuento de primavera). Producción : CER (Compagnie Eric Rohmer) y Les Films du Losange (Margaret Menegoz). Guión y dirección : Eric Rohmer. Fotografía: Luc Pagès. Montaje: María-Luisa García. Música: *Sonata nº 5 en fa mayor* de Beethoven, *Cantos del Alba* y *Estudios sinfónicos* de Schumann, *Montmorency Blues* de Jean-Louis Valero. Sonido: Pascal Ribier. Intérpretes: Anne Teyssèdre (Jeanne), Florence Darel (Natacha), Hugues Quester (Igor), Eloïse Bennett (Eve), Marc Lelou (Eric). Formato : 35 mm (color). Duración : 108 minutos.

1991

Contes des Quatre Saisons : Conte d'hiver (Cuento de invierno). Producción : CER y Les Films du Losange, con la colaboración de Soficas Investimage, Sofiarp y Canal Plus. Guión y dirección: Eric Rohmer. Fotografía: Luc Pagès. Montaje: Mary Stephen. Música: Sébastien Erms. Sonido: Pascal Ribier. Intérpretes: Charlotte Very (Félicie), Frédéric Van Den Driessche (Charles), Michel Voletti (Maxence), Hervé Furic (Loïc). Formato : Súper 16 mm ampliado a 35 mm (color). Duración : 114 minutos.

1992

L'Arbre, le Maire et la Médiathèque ou les 7 Hasards (El árbol, el alcalde y la mediateca). Producción : Françoise Etchegaray, Compagnie Eric Rohmer. Guión y dirección : Eric Rohmer. Fotografía: Diane Baratier. Montaje: Mary Stephen. Música: Sébastien Erms. Sonido: Pascal Ribier. Intérpretes: Pascal Greggory (Julien Dechaumes, el alcalde), Arielle Dombasle (Bérénice, la escritora), Fabrice Luchini (Marc, el maestro), Clémentine Amouroux (Blandine, la periodista). Duración: 105 minutos.

1995

Les Rendez-Vous de Paris. Producción : CER y Canal Plus. Guión y dirección: Eric Rohmer. Fotografía: Diane Baratier. Montaje: Mary Stephen. Sonido: Pascal Ribier. Intérpretes: *Le rendez-vous de 7 heures*: Clara Bellar (Esther). Antoine Basler (Horace), Mathias Mégard (le “dragueur”); *Les bancs de Paris*: Aurore Rauscher (Ella), Serge Renko (El) ; *Mère et enfant 1907* : Michaël Kraft (el pintor), Bénédicte Loven (la mujer joven), Véronika Johansson (la sueca). Duración : 99 minutos.

1996

Contes des Quatre Saisons : Conte d'été (Cuento de verano). Producción : Les Films du Losange, en colaboración con La Sept Cinéma, Canal Plus y Sofilmka. Guión y dirección: Eric Rohmer. Fotografía: Diane Baratier. Montaje: Mary Stephen. Música: Philippe Eidel (*Le Forban, Jean Quémener*), Sébastien Erms (*Fille de corsaire*). Sonido: Pascal Ribier. Intérpretes: Melvil Poupaud (Gaspard), Amanda Langlet (Margot), Aurélia Nolin (Léna), Gwenaëlle Simon (Solène). Formato : 35 mm (color). Duración : 116 minutos.

1998

Contes des Quatre Saisons : Conte d'automne (Cuento de otoño). Producción : Les Films du Losange, La Sept Cinéma y Rhone-Alpes Cinéma, con la colaboración de Canal Plus, Centre National de Cinematographie y Sofilmka. Guión y dirección : Eric Rohmer. Fotografía : Diane Baratier. Montaje : Mary Stephen. Cantantes y músicos: Claude Marti, Gérard Pansanel, Pierre Peyras, Antonello Salis. Sonido: Pascal Ribier. Intérpretes: Béatrice Romand (Magali), Marie Rivière (Isabelle), Alain Liblot (Gérald), Alexia Portal (Rosine). Formato : 35 mm (color). Duración. 110 minutos.

2001

L'Anglaise et le Duc (La inglesa y el duque). Producción : Pathe Image Production y CER, en colaboración con France 3 Cinéma, KC Medien, Pathe Distribution y Canal Plus. Guión: Eric Rohmer (sobre la novela de Grace Elliot, *Ma vie sous la Révolution*). Dirección : Eric Rohmer. Fotografía : Diane Baratier. Montaje : Mary Stephen. Música: Jean-Claude Valero. Sonido: Pascal Ribier. Cuadros: Jean-Baptiste Marot. Intérpretes: Lucy Russel (Grace Elliot, Jean-Claude Dreyfus (El Duque de Orleáns). Formato : 35 mm (color). Duración : 128 minutos.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. ,1984, “La nueva ola”, Pierre Kast, *Nouvelle Vague*, Els Quaderns de la Mostra, Valencia, Fundació Municipal de Cinema/Fernando Torres.
- AA.VV. ,1998, *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.
- Almendros, N., 1982, *Días de una cámara*, Barcelona, Seix Barral.
- Andrew, D., 1978/a/, *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Gustavo Gili.
- 1978/b/, *André Bazin*, New York, Oxford University Press.
- Aristóteles, 1998, *Poética*, Barcelona, Icaria.
- Astruc, A., 1948, “Naissance d’une Nouvelle Avant-Garde : La Caméra-Style” , en *L’Écran français*, núm. 44, marzo.
- Auerbach, E., 1983, *Mímesis : La representación de la realidad en la literatura occidental*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Aumont, J., 1990, *L’image*, París, Éditions Nathan.
- Aumont, J. y Marie, M., 1990, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.
- Austin, J., 1990, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.
- Ayfre, A., 1964, *Conversion aux images?*, París, Éditions du Cerf.
- Balázs, B., 1978, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Barthes, R., 1997/a/, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- 1997/b/, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.
- Bazin, A., 1948, “W. Wyler ou le janséniste de la mise en scène” , en *La Revue du Cinéma*, núms. 10 y 11, febrero y marzo.
- 1954, “Hitchcock contre Hitchcock”, en *Cahiers*, núm. 39, octubre.
- 1955, “Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?”, en *Cahiers*, núm. 44, febrero.
- 1957, “De la politique des auteurs”, en *Cahiers*, núm. 70, febrero.
- 1958, *Qu’est ce que le cinéma ?*, 4 vols., I. *Ontologie et langage*, París, Éditions du Cerf.
- 1959, *Qu’est ce que le cinéma ? II. Le cinéma et les autres arts*, París, Éditions du Cerf.
- 1959, *Qu’est ce que le cinéma ? III. Cinéma et Sociologie*, París, Éditions du Cerf.
- 1959, *Qu’est ce que le cinéma ? IV. Une esthétique de la réalité : le neorealisme*, París, Éditions du Cerf.
- 1973, *Orson Welles*, Valencia, Fernando Torres.
- 1975, *Le Cinéma de l’occupation et de la résistance*, París, Union Générale d’Éditions.
- 1990, *¿Qué es el cine ?*, Madrid, Rialp.
- Bazin, A. y Rohmer, E., 1972, *Charlie Chaplin*, París, Éditions du Cerf.
- Bellour, R., 1979, *L’analyse du film*, París, Albatros.
- Bernardi, S., 1994, *Introduzione alla retorica del cinema*, Roma, Casa Editrice La Lettere.
- Bordwell, D., 1995, *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós.
- 1996, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J., y Thompson, K., 1997, *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós.
- Bonitzer, P., 1982, *Le Champ aveugle*, París, Cahiers du Cinéma/Gallimard.

- 1991, *Eric Rohmer*, París, Éditions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma.
- Bremond, C., 1973, *Logique du récit*, París, Éditions du Seuil.
- Breton, A., 1965, *Los vasos comunicantes*, México, Joaquín Mortiz Editorial.
- 2000, *El amor loco*, Madrid, Alianza Editorial.
- Bresson, R., 1960, Bresson a Jacques Doniol-Valcroze y Jean-Luc Godard, en *Cahiers*, núm. 104, febrero.
- Carmona, R., 2000, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- Carrol, N., 1988, *Philosophical Problems of Classical Film-Theory*, New Jersey, Princeton University Press.
- Casetti, F., 1994, *Teorías del cine: 1945-1990*, Madrid, Cátedra.
- Comolli, J.L., "Le détour par le direct", en *Cahiers*, núms. 209 y 211, febrero y abril.
- Crisp, C.G., 1988, *Eric Rohmer, realist and moralist*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press.
- Chabrol, C., 1954, "Hitchcock devant le mal", en *Cahiers*, núm. 39, octubre.
- 1954, "Histoire d'une interview", en *Cahiers*, núm. 39, octubre.
- 1955, "Rear window. Las cosas serias", en *Cahiers*, núm. 46, abril.
- Chatman, S., 1990, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.
- Chion, M., 1990, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, París, Éditions Nathan.
- 1993, *La voix au cinéma*, París, Éditions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma.
- D'Angelo, P., 1999, *La estética del romanticismo*, Madrid, Visor.
- Deleuze, G., 1994, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós.
- 1996, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós.
- Demonsablon, Ph., 1956, "Lexique Mythologique por l'ouvre de Hitchcock", en *Cahiers*, núm. 62, agosto.
- Doniol-Valcroze, J., 1959, "L'Histoire des Cahiers", en *Cahiers*, núm. 100, octubre.
- Dostoievski, F.M., 2000, *Apuntes del subsuelo*, Madrid, Alianza Editorial.
- Douchet, J., 1998, *Nouvelle Vague*, París, Cinémathèque Française/Hazan.
- Dubois, Ph., 1994, *El acto fotográfico. De la representación a la percepción*, Barcelona, Paidós.
- Dufrenne, M., 1982, *Fenomenología de la experiencia estética*, Valencia, Fernando Torres.
- Eco, U., 1994, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen.
- 1995, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- 1998, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- 1999, *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen.
- 2000, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen.
- Gadamer, H.G., 1998, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós.
- García, F.G., , 2000, "La imagen del niño en el cine: Historia de una mirada", en *La representación del niño en los medios de comunicación* (Francisco García y Tomás de Andrés, coords.), Madrid, Huerga y Fierro.
- García, J.J., 1995, *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo.
- Gaudreault, A., 1988, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, París, Méridiens-Klincksieck.
- Gaudreault, A. y Jost, F., 1995, *Le récit cinématographique*, París, Éditions Nathan.
- Genette, G., 1969, *Figures II*, París, Éditions de Seuil.

- Gerstenkorn, J., 1995, *Le métaphore au cinéma*, París, Méridiens-Klincksieck.
- Girard, R., 1961, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, París, Bernard Grasset.
- Godard, J.-L., 1952, "Strangers on a train. Suprématie du sujet", en *Cahiers*, núm. 10, marzo.
- 1957, "The wrong man. Le cinéma et son double", en *Cahiers*, núm. 72, junio.
- Greimas, A.J., 1987, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos.
- Greimas, A.J. y Courtés, J., 1990, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- 1991, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo II*, Madrid, Gredos.
- Grupo μ , 1987, *Retórica general*, Barcelona, Paidós.
- 1993, *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra.
- Gunning, T., 1991, *D.W. Griffith and the Origins of American narrative Film*, Urbana, University of Illinois Press.
- Hartmann, E. von, 2001, *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*, Valencia, Universitat de València.
- Hegel, G.W.F., 1985, *De lo bello y sus formas (Estética)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Heidegger, M., 1993, *El ser y el tiempo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- 1999, *Arte y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Herederó, Carlos F. y Santamaría, A., 1991, *Eric Rohmer*, Madrid, Cátedra.
- Kierkegaard, S., 1970, *Ouvres Complètes*, 18 vols., París, Éditions de l'Orante.
- 1993, *Diario de un seductor*, Barcelona, Ediciones 29.
- Krakauer, S., 1996, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós.
- Lévi-Strauss, C., 1990, *Antropología estructural*, México, Siglo Veintiuno.
- 1994, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Mac Cabe, C., 1976, "Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure", *Screen* 17, 3, otoño.
- Magny, J., 1986, *Eric Rohmer*, París, Rivages-Cinéma.
- Merleau-Ponty, M., 1970, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral.
- 1975, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península.
- Metz, Ch., 1966, "Le cinéma moderne et la narrativité", en *Cahiers*, núm. 185, diciembre.
- 1979, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Mitry, J., 1978, *Estética y psicología del cine*, 2 vols., Madrid, Siglo Veintiuno.
- Morin, E., 1972, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral.
- Mounier, E., 1973, *Introducción a los existencialismos*, Madrid, Guadarrama.
- Nichols, B., 1997, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.
- Odin, R., 1984, "Film documentaire, lecture documentarissante", in *Cinéma et réalités*, J.-L. Lyant et R. Odin ed., Saint-Eienne, Université, Cierec, 1984.
- Platón, 1991, *La República o El Estado*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Propp, V., 1987, *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Ricoeur, P., 1980, *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Europa.
- 1995, *Tiempo y narración*, 3 vols., México, Siglo Veintiuno.
- 1996, *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo Veintiuno de España.
- Rivette, J., 1953, "Génie de Howard Hawks", en *Cahiers*, núm. 23, mayo.
- 1954, "L'âge des metteurs en scène", en *Cahiers*, núm. 31, enero.

- 1955, "Lettre sur Rossellini", en *Cahiers*, núm. 46, abril.
- 1955, "*Les mauvaises rencontres*. La recherche de l'absolu", en *Cahiers*, núm. 52, noviembre.
- Rohmer, E., 1948, "Le cinéma, art de l'espace", en *La Revue du cinéma*, núm. 14, junio. (Este artículo está firmado como Maurice Schérer, MS).
- 1948, "Pour un cinéma parlant" (MS), en *Les Temps modernes*, septiembre.
- 1949, "Nous n'aimons plus le cinéma" (MS), en *Les Temps modernes*, junio.
- 1949, "L'âge classique du cinéma" (MS), en *Combat*, 15, junio.
- 1951, "Vanité que la peinture" (MS), en *Cahiers*, núm. 3, junio.
- 1952, "*The river*. La robe bleue d'Harriet" (MS), en *Cahiers*, núm. 8, enero.
- 1952, "*The Lady vanishes*. La soupçon" (MS), en *Cahiers*, núm. 12, mayo.
- 1953, "De trois films et d'une certaine école" (MS), en *Cahiers*, núm. 26, agosto-septiembre.
- 1954, "*Gentlemen prefer blondes*. Les meilleurs des mondes" (MS), en *Cahiers*, núm. 38, agosto.
- 1954, "A qui la faute ?" (MS), en *Cahiers*, núm. 39, octubre.
- 1955, "Le Celuloïd et le marbre I: Le Bandit philosophe", en *Cahiers*, núm. 44, febrero.
- 1955, "Le Celuloïd et le marbre II : Le Siècle des peintres", en *Cahiers*, núm. 49, agosto.
- 1955, "Le Celuloïd et le marbre III : De la Métaphore", en *Cahiers*, núm. 51, octubre.
- 1955, "Le Celuloïd et le marbre IV : De la Musique", en *Cahiers*, núm. 52, noviembre.
- 1955, "Le Celuloïd et le marbre V : Architecture de l'Apocalypse", en *Cahiers*, núm. 53, diciembre.
- 1957, "Venise, 1957", en *Cahiers*, núm. 75, octubre.
- 1958, "*The Quiet American*. Politique contre Destin", en *Cahiers*, núm. 86, agosto.
- 1959, "La somme d'André Bazin", en *Cahiers*, núm. 91, Spécial André Bazin, enero.
- 1959, "Renoir américain", en *Cahiers*, núm. 93, marzo.
- 1959, "Hiroshima, notre amour", mesa redonda sobre el filme de Resnais con la participación de Rohmer, Godard, Kast y Rivette, en *Cahiers*, núm. 97, julio.
- 1960, "La Foi et les Montagnes. *Les Etoiles de midi*, de Marcel Ichac", en *Cahiers*, núm. 106, abril.
- 1965, "L'Ancien et le nouveau", Rohmer a Jean-Louis Comolli, Jean-Claude Biette y Jacques Bontemps, en *Cahiers*, núm. 172, noviembre.
- 1970, Rohmer a Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Serge Daney y Jean Narboni, en *Cahiers*, núm. 219, abril.
- 1971, Rohmer a Rui Nogueira, en *Cinéma*, núm. 153, febrero.
- 1974, *Six Contes Moraux*, París, Éditions de l'Heure.
- 1977, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, París, Union Général d'Éditions.
- 1981, Rohmer a Pascal Bonitzer y Serge Daney, en *Cahiers*, núm. 323/24, mayo.
- 1983, Rohmer a Pascal Bonitzer y Michel Chion, en *Cahiers*, núm. 346, abril.
- 1984, "La Méthode", Rohmer a Alain Bergala y Alain Philippon, en *Cahiers*, núm. 364, octubre.
- 1984, "La Vie c'était l'écran", en *Cahiers*, número especial sobre Truffaut, diciembre.

- 1986, Rohmer a Gérard Legrand, Hubert Niogret y François Ramasse, en *Positif*, núm. 309, noviembre.
 - 1989, *Le Goût de la beauté*, París, Flammarion/Éditions de l'Etoile (versión en castellano : *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, 2000).
 - 1990, Rohmer a Danièle Parra, en *La Revue du cinéma*, núm. 459, abril.
 - 1992, “Coïncidences”, Rohmer a Olivier Curchod, en *Positif*, núm. 372, febrero.
 - 1992, Rohmer a Amina Danton, Laurence Giavarini y Camille Taboulay, en *Cahiers*, núm. 452, febrero.
 - 1992, “Nestor Almendros, Naturellement”, en *Cahiers*, núm. 454, abril.
 - 1992, “Lignéés balzaciennes”, préface à *La Rabouilleuse* de Balzac, París, P.O.L.
 - 1993, “L'Amateur”, Rohmer a Antoine de Baecque y Jousse Thierry, en *Cahiers*, núm. 467/68, mayo.
 - 1996, Rohmer a Cédric Anger, Emmanuel Burdeau y Serge Toubiana, en *Cahiers*, núm. 503, junio.
 - 2000, *De Mozart en Beethoven. Ensayo sobre la noción de profundidad en la música*, Madrid, Árdora.
- Rohmer, E. y Chabrol, C., 1957, *Hitchcock*, París, Éditions Universitaires.
- Rohmer, E., y Pasolini, P.P., 1976, *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama.
- Rouch, J., 1963, Rouch a Rohmer y Louis Marcorelles, en *Cahiers*, núm. 144, junio.
- Santayana, G., 1995, *Tres poetas filosóficos. Lucrecio, Dante, Goethe*, Madrid, Tecnos.
- Sartre, J. P., 1972, *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada.
- 1973, *La náusea*, Buenos Aires, Losada.
 - 1976, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada.
- Schaeffer, J.-M., 1987, *La imagen precaria. El dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra.
- Schelling, F.W.J. von, 1999, *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos.
- Scholes, R., 1981, *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Madrid, Gredos.
- Schrader, P., 1999, *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid, Ediciones JC.
- Serceau, M., 2000, *Les jeux de l'amour, du hasard et du discours*, París, Éditions du Cerf.
- Siclier, J., 1962, *La nueva ola*, Madrid, Rialp.
- Sontag, S., 1996, *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara.
- Sourieau, E., 1953, *L'Universe filmique*, París, Flammarion.
- Todorov, Tz., 1991, *Teoría de los símbolos*, Caracas, Montes Avila.
- Tolstoi, L., 1987, *La sonata a Kreutzer*, en *Obras*, Tomo III, Madrid, Aguilar.
- Trías, E., 1998, *Vértigo y pasión*, Madrid, Taurus.
- Truffaut, F., 1953, “*Sudden Fear*. Les extrêmes me touchent”, en *Cahiers*, núm. 21, marzo.
- 1953, “*Stalag 17*. Du mépris considéré”, en *Cahiers*, núm. 28, noviembre.
 - 1954, “Une certaine tendance du cinéma français”, en *Cahiers*, núm. 31, enero.
 - 1955, “*Ali Baba et les 40 voleurs*. Ali Baba et la Politique des auteurs”, en *Cahiers*, núm. 44, febrero.
 - 1956, “*Si Paris nous était conté... ! L'impossible rendez-vous*”, en *Cahiers*, núm. 57, mayo.
 - 1998, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial
(*Le Cinéma selon Hitchcock*, París, Éditions Pierre Laffont, 1966).

- Vanoye, F., *Récit écrit, récit filmique*, París, Nathan.
- Vidal, M., 1977, *Les Contes Moraux d'Eric Rohmer*, París, Lherminier.
- 1986, "La seductrice et l'élue. Les héroïnes rohmeriennes", en *Positif*, núm. 300, febrero.
- Wittgenstein, L., 1988, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM.
- Zavattini, C., 1954, "Theses sur le neo-realisme", en *Cahiers*, núm. 33, marzo.
- Zunzunegui, S., 1984, "Imagen. Documental, ficción", en *Revista de Ciencias de la Información*, 2.
- 1989, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra y Universidad del País Vasco.
 - 1994, *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra.
 - 1996, *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, Paidós.

ÍNDICE DE PELÍCULAS CITADAS

- Alarma en el expreso* (The Lady Vanishes, Hitchcock, 1938), 36, 43.
- Ali-Babá y los 40 ladrones* (Ali Baba et les 40 voleurs, Becker, 1954), 39.
- Al final de la escapada* (À bout de souffle, Godard, 1959), 51, 52, 115.
- Amanecer* (Sunrise, Murnau, 1927), 45, 96.
- Amarga victoria* (Bitter Victory, Ray, 1957), 85.
- Americano tranquilo, El* (The Quiet American, Mankiewicz, 1958), 49, 79.
- Amigo de mi amiga, El* (L'Ami de mon amie, Rohmer, 1987), 115, 126, 127, 128, 134, 138, 156, 176, 200, 242.
- Amor después del mediodía, El* (L'Amour l'après-midi, Rohmer, 1972), 93, 96, 97, 115, 126, 127, 130, 154, 161, 166, 168, 169, 171, 181, 182, 200, 228, 230, 235.
- Angel azul, El* (Der blaue Engel, Sternberg, 1930), 46.
- Año pasado en Marienbad, El* (L'Année dernière à Marienbad, Resnais, 1961), 79, 202.
- À propos de Nice* (Vigo, 1929), 5.
- Arbol, el alcalde y la mediateca, El* (L'Arbre, le maire et la médiathèque, Rohmer, 1992), 93, 132, 134, 137, 138, 224, 225.
- Atormentada* (Under Capricorn, Hitchcock, 1949), 77.
- Atrapa a un ladrón* (To Catch a Thief, Hitchcock, 1955), 41.
- Avaricia* (Greed, Stroheim, 1923), 45.
- Bajo los techos de París* (Sous les toits de Paris, Clair, 1930), 46.
- Bellísima* (Bellisima, Visconti, 1951), 27.
- Bello Sergio, El* (Le Beau Serge, Chabrol, 1958), 112.
- Bérénice* (Rohmer, 1954), 95, 97.
- Boulangère de Monceau, La* (Rohmer, 1963), 2, 97, 102, 131, 154, 167, 169, 172, 177, 179, 185, 191, 197, 200, 226, 227, 228, 235.
- Buena boda, La* (Le Beau mariage, Rohmer, 1981), 115, 126, 127, 132, 155, 174, 189, 198, 242, 243.
- Cabinets de physique, Les* (Rohmer, 1964), 94.
- Cantante de jazz, El* (The jazz singer, Crosland, 1927), 45.
- Carrière de Suzanne, La* (Rohmer, 1963), 2, 154, 168, 169, 171, 183, 231.
- Carroza de oro, La* (La Carrose d'or, Renoir, 1952), 37.
- Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Welles, 1940), 13, 14, 25, 41, 44, 46, 51, 74, 132.
- Coleccionista, La* (La Collectionneuse, Rohmer, 1967), 2, 79, 80, 93, 114, 115, 128, 131, 134, 140, 141, 154, 166, 168, 169, 171, 191, 201, 228, 229.
- Condesa escalza, La* (Barefoot Contessa, Mankiewicz, 1945), 49.
- Con la muerte en los talones* (North by Northwest, Hitchcock, 1959), 43.
- Crónica de un verano* (Chronique d'un été, Rouch, 1960), 50.
- Cuarto mandamiento, El* (The Magnificent Ambersons, Welles, 1942), 76.
- Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle* (Quatre aventures de Reinette et Mirabelle, Rohmer, 1986), 94, 115, 134, 138, 139, 223.
- Cuatrocientos golpes, Los* (Les 400 coups, Truffaut, 1959), 44, 112.
- Cuento de invierno* (Conte d'hiver, Rohmer, 1991), 133, 134, 138, 141, 154, 160, 161, 176, 177, 178, 189, 199, 209, 213, 219, 223, 231, 256, 258, 263, 264.
- Cuento de otoño* (Conte d'automne, Rohmer, 1998), 114, 132, 142, 156, 161, 177, 185, 191, 198, 208, 234, 239, 241.
- Cuento de primavera* (Conte de printemps, Rohmer, 1990), 97, 127, 128, 131, 132, 156, 176, 191, 196, 198, 202, 234, 235, 237, 238, 255.
- Cuento de verano* (Conte d'été, Rohmer, 1996), 114, 130, 133, 156, 177, 189, 196, 225, 232, 233, 234, 255.
- Chant du styrène, Le* (Resnais, 1958), 51.
- Charlotte et son Jules* (Godard, 1958), 98.
- Charlotte et Véronique ou Tous les garçons*

- s'appellent Patrick* (Godard, 1957), 96, 98.
- Dames du Bois de Boulogne, Les* (Bresson, 1944), 33, 76, 83.
- De entre los muertos* (Vertigo, Hitchcock, 1959), 43, 60.
- Diario de un cura del aldea* (Le journal d'un curé de campagne, Bresson, 1949), 45, 78.
- Don Quichotte de Cervantes* (Rohmer, 1965), 94.
- Esposas frívolas* (Foolish Wives, Stroheim, 1922), 95.
- Etoiles de Midi, Les* (Ichac, 1960), 61.
- Europa 51* (Rossellini, 1952), 27, 40.
- Eva al desnudo* (All About Eve, Mankiewicz, 1951), 49.
- Extraños en un tren* (Strangers on a train, Hitchcock, 1951), 36, 38.
- Falso culpable* (The Wrong Man, Hitchcock, 1956), 43.
- Fausto* (Faust, Murnau, 1926), 68, 69, 174, 251.
- Fils de l'eau, Les* (Rouch, 1952), 49.
- Gabinete del doctor Caligari, El* (Das Kabinet des Dr. Caligari, Wiene, 1919), 11.
- Girls, Las* (Les Girls, Cukor, 1957), 61, 62.
- Godelureaux, Les* (Chabrol, 1960), 68.
- Halcón maltés, El* (The Maltese Falcon, Huston, 1941), 84.
- Hamlet* (Olivier, 1948), 45.
- Henry V* (Olivier, 1944), 47.
- Hiroshima, mi amor* (Hiroshima, mon amour, Resnais, 1958), 3, 44, 51, 78, 79.
- Hombre que sabía demasiado, El* (The Man Who Knew Too Much, Hitchcock, 1935), 40.
- Jezabel* (Jezebel, Wyler, 1938), 46.
- Journal d'un scélérat* (Rohmer, 1950), 2, 95, 96.
- Ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette, De Sica, 1948), 2, 27.
- Ladrón en la alcoba, Un* (Trouble in paradise, Lubitsch, 1932), 46.
- Loba, La* (The little foxes, Wyler, 1941), 30, 31.
- M. o El vampiro de Düsseldorf* (M., Lang, 1933), 46.
- Macbeth* (Welles, 1948), 47.
- Madame de...* (Ophüls, 1953), 37.
- Marquesa de O...* (Die marquise von O..., Rohmer, 1976), 84, 94, 126, 140, 141, 191, 199.
- Mejores años de nuestra vida, Los* (The best years of our lives, Wyler, 1946), 30, 31.
- Memorias de una doncella* (Diary of a chambermaid, Renoir, 1946), 85.
- Me siento rejuvenecer* (Monkey Business, Hawks, 1952), 36, 37.
- Métamorphoses du paysage* (Rohmer, 1964), 94.
- Milagro en Milán* (Miracolo a Milano, De Sica, 1950), 27.
- Mi noche con Maud* (Ma Nuit chez Maud, Rohmer, 1969), 105, 114, 115, 126, 133, 140, 154, 166, 169, 171, 180, 183, 188, 200, 209, 225, 226, 227.
- Moby Dick* (Huston, 1956), 71.
- Moi, un noir* (Rouch, 1958), 49, 50.
- Mr. Arkadin* (Confidential Report, Welles, 1955), 41.
- Mujer del aviador, La* (La Femme de l'aviateur, Rohmer, 1980), 115, 119, 126, 128, 132, 139, 140, 141, 142, 143, 155, 173, 174, 202, 203, 243, 245.
- Mundo del silencio, El* (Le Monde du silence, Cousteau, 1956), 107.
- Nadja à Paris* (Rohmer, 1964), 94.
- Nanuk, el esquimal* (Nannok of the north, Flaherty, 1920-22), 61.
- Noches de la luna llena, Las* (Les nuits de la pleine lune, Rohmer, 1984), 93, 115, 125, 127, 128, 132, 156, 160, 175, 189, 199, 200, 213, 217, 219, 223.
- Nosferatu, el vampiro* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, Murnau, 1922), 95.
- Orfeo* (Orphée, Cocteau, 1950), 28.
- Paisà* (Rossellini, 1946), 27, 44.
- Pájaros, Los* (The Birds, Hitchcock, 1963), 43.
- Parents terribles, Les* (Cocteau, 1949), 45, 47.
- Pauline en la playa* (Pauline à la plage, Rohmer, 1982), 93, 114, 115, 127, 128, 130, 133, 134, 140, 142, 156, 175, 196, 200, 211, 217, 243, 244, 245, 246.
- Perceval le Gallois* (Rohmer, 1978), 94, 95, 109,

- 125, 141, 172.
Perceval ou le Conte du Graal (Rohmer, 1964), 94.
Petites filles modèles, Les (Rohmer, 1952), 97.
Pierrot el loco (Pierrot le fou, Godard, 1965), 98.
Place de L'Etoile (Rohmer, 1965), 62, 94, 125.
Présentation ou Charlotte et son steak (Rohmer, 1951), 97.
Psicosis (Psycho, Hitchcock, 1960), 43.
Pyramide humaine, La (Rouch, 1959), 69.
- Quai des brumes* (Carné, 1938), 54.
- Rayo verde, El* (Le Rayon vert, Rohmer, 1986), 93, 94, 97, 114, 115, 119, 120, 127, 128, 129, 130, 131, 138, 139, 156, 160, 161, 176, 196, 199, 200, 203, 208, 209, 213, 214, 216, 217, 219, 220, 223, 224, 231, 242, 257, 262, 263.
Rebeca (Rebecca, Hitchcock, 1940), 38.
Regla del juego, La (La Règle du jeu, Renoir, 1939), 33, 76, 79, 83.
Rendez-Vous de Paris, Les (Rohmer, 1995), 95, 115, 126.
Rendez-Vous de juillet (Becker, 1949), 28.
Ring, The (Hithcock, 1927), 96.
Río, El (The River, Renoir, 1950), 77.
Rodilla de Clara, La (Le Genou de Claire, Rohmer, 1970), 93, 96, 97, 114, 115, 124, 128, 129, 130, 133, 134, 140, 141, 145, 154, 161, 165, 166, 168, 169, 171, 183, 188, 196, 199, 200, 208, 213, 216, 221, 222, 233, 261.
Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta, Rossellini, 1945), 18, 25, 27.
Roman d'un tricheur, Le (Guitry, 1936), 49.
- Salons de Diderot, Les* (Rohmer, 1964), 94.
Shadows (Cassavetes, 1960), 69.
Signe du Lion, Le (Rohmer, 1959), 2, 5, 79, 93, 95, 96, 99, 100, 102, 105, 109, 112, 139, 177, 199, 211, 213.
Silencio es oro, El (Le silence est d'or, Clair, 1947), 28.
Si Paris nous était conté... ! (Guitry, 1955), 39.
Soldadito, El (Le Petit soldat, Godard, 1960), 3.
Sonata à Kreutzer (Rohmer, 1956), 98.
Stromboli (Stromboli, terra di Dio, Rossellini, 1949), 27, 55, 100, 104, 105, 215, 216.
Sudden Fear (Miller, 1952), 37.
Sueño eterno, El (The Big Slip, Hawks, 1946), 84.
- Te querré siempre* (Viaggio in Italia, Rossellini, 1954), 3, 27, 77, 100.
- Umberto D* (De Sica, 1951), 17, 27.
- Vacaciones de M. Hulot, Las* (Les vacances de M. Hulot, Tati, 1953), 49.
Ventana indiscreta, La (Rear Window, Hitchcock, 1953), 43, 68, 143.
Verano con Monica, Un (Sommaren med Monika, Bergman, 1952), 116.
Véronique et son cancre (Rohmer, 1958), 98, 99.
Visiteurs du soir, Les (Carné, 1942), 29.
- Y Dios créó la mujer...* (Et Dieu crea la femme, Vadim, 1956), 116.