



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

MÁSTER EN CINEMATOGRAFÍA

Eric Rohmer: cine, arte del espacio.

Presentado por:
D./D^a. Manuel Praena Segovia

Tutor:
Prof. Dr. Pedro Poyato

Curso académico 2013 / 2014

INDICE:

0. Consideraciones previas	
§1. Introducción	p. 5
§2. Hipótesis y objetivos	p. 6
§3. Metodología	p. 7
§4. Agradecimientos	p. 9
1. El espacio cinematográfico: de la producción a la huella	
§1. La cuestión del espacio	p. 11
§2. El espacio constitutivo	p. 14
§3. El espacio visual	p. 17
§4. Un lenguaje <i>espacial</i>	p. 23
§5. El espacio «del cine»	p. 29
§6. <i>Prendre place</i>	p. 34
§7. En busca de la huella perdida	p. 40
2. Rohmer: un cine en torno al espacio	
§1. Crítica/Teoría/Cine	p. 45
§2. Un arte clásico	p. 48
§3. La organización del espacio	p. 53
§4. Texturas de lo real	p. 64
§5. La constitución del espacio	p. 73
§6. El espacio vivido: el azar y la apuesta	p. 82
3. Conclusiones	p. 89
4. Anexo	p. 91
5. Bibliografía	p. 93

0. Consideraciones previas

§1. Introducción

Un espectro recorre el cine de Éric Rohmer, a veces de manera clandestina, secreta, oculto tras las conversaciones y secretando desde ellas su verdad; otras, en cambio, de tan presente se vuelve invisible a nuestros ojos. Justo ahí, ¿no lo ves? Está en todas partes pero no somos capaces de percibirlo, lo confundimos con el paisaje, con los objetos, con todo aquello que puebla la pantalla. Aquello que está en todas partes bien parece no estar en ninguna y se escapa a nuestra mirada. Sin embargo, todo su cine se organiza en torno a él: principio rector de sus ficciones, se ofrece como un campo abierto al azar y a la casualidad, como un universo de opciones; también como la estructura que articula el relato, principio motor de las acciones de los personajes. No obstante, también tiene que ver con la manera de relacionarse de los personajes con el mundo, con la vida en cuanto vivida. ¿Cuál será entonces ese espectro fugitivo, esa multiplicidad omnipresente? ¿Cuál es, entonces, el principal fantasma rohmeriano?

Si debemos responder con una única palabra, diremos que éste no es otro que el «espacio», entendido tanto como el medio en que habitan los personajes como aquello que es producido por ellos. El espacio en Rohmer siempre es doble: por un lado, el espacio objetivo, todo aquello que tiene que ver con la arquitectura de las ciudades, con la topología, con la planificación urbanística y la manera en que determina los movimientos de los personajes, sus acciones y sus relaciones con los demás; por otro, el espacio mental, aquel que, mediante la apropiación que hacen los personajes de los lugares, la manera en que estos son vividos por ellos, se teje a través del deseo, las intenciones, los sueños. Así, los lugares siempre serán algo más: unas veces parecerán cárceles, otras laberintos y, a menudo, representan la aspiración a una vida mejor, ofreciéndose como una promesa que no siempre será verdadera.

Si el espacio es fundamental su cine, lo es en la medida en que Rohmer, como él mismo reconoce, no trata de decirnos nada, sino de mostrar: de ofrecer un campo abierto a la mirada sobre el que ésta se despliega revelando, a partir de las relaciones espaciales, la verdad de los personajes. Esto es posible porque el espacio no es una mera extensión vacía en la que se sitúan los objetos ni tampoco un conjunto de topologías sino, sobre todo, es productor de

sentido y, al mismo tiempo, es producido por aquellos que lo habitan. Si su cine es un arte del espacio, lo es porque en su construcción esta será la dimensión fundamental, tanto a nivel narrativo como plástico e incluso *metafísico*. No puede ser de otra manera en cuanto que el cine, como dice Rohmer, es un arte de la mirada.

§2. Hipótesis y objetivos

Por lo general, el cine de Rohmer ha sido abordado siempre a partir del azar y de los conflictos morales que plantea, tomando como base el *topos* de la conversación, omnipresente en su obra, en cuanto epicentro de la reflexión moral. Por ello, la imagen siempre ha sido tratada como un aspecto secundario destacándose, en relación a ella, la capacidad del cineasta para obtener una representación *realista* del mundo, que se presenta como transparente: la vida tal cual se ofrece a nuestros ojos. Nuestro trabajo, no obstante, partirá del concepto de espacio, usándolo como piedra angular en nuestro análisis, para plantear una relectura de la obra rohmeriana que recoja la complejidad de su *escritura*.

Nuestra primera tarea será entonces la de plantear una cuestión básica, el problema de la representación; es decir, de qué manera el cine puede reproducir el espacio o si, al contrario, este no puede más que producirlo. Para ello, examinaremos los distintos enfoques en relación a la cuestión del espacio respecto al cine y trataremos de desplegar todos los espacios que configuran el filme como obra. En este recorrido, dos conceptos adquirirán una importancia decisiva: en primer lugar, el de textura, en cuanto que el espacio cinematográfico no es homogéneo sino que está compuesto por una multitud de elementos formales que se distribuyen en él, introduciendo lo repetitivo y lo diferencial, y articulando un conjunto en el que cada elemento remite al todo e, inversamente, el conjunto se presenta como la reunión en el todo de los elementos significativos. Esto da cuenta de la necesidad de abandonar toda consideración banal del cine en cuanto a su capacidad de reproducir la realidad: el cine es, ante todo, productor de espacios. El segundo concepto será el de huella: figura clave en el pensamiento del siglo XX, la huella permite afirmar que si bien el cine no es capaz de captar la realidad, algo de lo real pasa al negativo a través del proceso de captación foto-químico. De ahí que el problema general de la mimesis en el arte se plantee, en el cine, como una cuestión fundamental.

A partir de estos tres conceptos –«espacio», «textura» y «huella», abordaremos la obra de

Rohmer con la intención de mostrar cómo construye sus filmes a partir del espacio y la importancia que tiene éste, no sólo en cuanto principio organizador de la película sino, también, como objeto de reflexión. En función de estos conceptos claves examinaremos un problema fundamental en Rohmer: la especificidad del cine como arte. Abordaremos también la manera en que su obra se constituye como una genuina reflexión en torno al espacio cinematográfico y, una vez establecido el marco teórico, trataremos de identificar los distintos espacios que operan en sus películas: de la constitución del espacio cinematográfico a partir de una *escritura* de lo real pasaremos a desplegar una clasificación de la filmografía rohmeriana a partir del tipo de espacio que articula cada obra. Finalmente, será necesario examinar la manera en que los espacios objetivos son subjetivizados por los personajes, deviniendo espacio mental, ya que será en la confluencia entre lo objetivo y lo subjetivo, entre las determinaciones del espacio social y las intenciones y deseos de los personajes, donde Rohmer será capaz de revelar una verdad, aquella que sólo el cine puede alcanzar.

§2. Metodología

El primer punto versará en torno a la problemática del espacio en relación al cine. Para ello, nos apoyaremos en André Gaudreault y François Jost quienes, en *Le récit cinématographique* (1990), señalan que, a diferencia de lo que ocurre en literatura, en el cine cada elemento aparece localizado en un espacio concreto. Los trabajos de André Gardiès – *Approche du récit filmique* (1980) *Le récit filmique* (1993) y *L'espace au cinéma* (1993)– nos servirán para profundizar en la cuestión, sobre todo a partir de la distinción que realiza entre espacio y lugar, que aunque interesante, no resuelve el problema. Confrontaremos sus afirmaciones con la reflexión que realiza Pascal Bonitzer en *Décadrages* (1995), llamando la atención acerca de la confusión en torno a la relación aparente entre el automatismo de la cámara y el automatismo de la percepción, que él desmiente señalando que la clave está en la relación, aún más profunda, entre el dispositivo de captura y el de proyección. Un teórico ajeno al cine, Henri Lefebvre (*La production de l'espace*, 1974), nos dará el apoyo conceptual para analizar la cuestión del carácter abstracto del espacio visual y para introducir la reflexión acerca del espacio en tanto que producido.

Sin embargo, si el espacio es productor de espacios, debemos analizar en primer lugar de qué manera efectúa esta operación. Un espacio nunca se constituye a partir de la nada,

siempre se despliega sobre otro anterior, por lo que identificaremos cuales son esos espacio que sirven de soporte: el negativo y la pantalla. Nuestra reflexión partirá de los estudios de autores que, como Stephen Heath («Narrative space», 1976.), André Bazin (*Qu'est-ce que le cinéma*, 1976) o Rudolph Arnheim (*Film als Kunst*, 1932), han tratado el aspecto decisivo de la naturaleza de la pantalla cinematográfica. A continuación será necesario centrar nuestra atención en la propia imagen, a partir de lo que denominaremos el espacio óptico, atendiendo a las cuestiones claves del marco y la perspectiva a través de los estudios de Jean Housen («Espace plastique et espace filmique» 1983), Pierre Francastel (*Etudes de sociologie de l'art*, 1970) y de nuevo Pascal Bonitzer entre otros. Esto nos llevará a la consideración de la imagen cinematográfica en cuanto espacio plástico, apoyandonos en las reflexiones teóricas de dos cineastas como Sergei Eisenstein (*El Greco, cineasta* (1913-1941) y Éric Rohmer (*L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, 1977) para indagar en las profundas relaciones entre el cine y la pintura.

Otro aspecto será fundamental en nuestro análisis: la consideración del espacio narrativo en tanto que los elementos que aparecen en pantalla adquieren un valor significativo. Para ello retomaremos a Gardies y a Gaudreault y Jost, además de apoyarnos en Noël Burch, (*La Lucarne de l'infini*, 1991) para explorar la manera en la que el filme se articula como lenguaje en torno a una serie de reglas espaciales, introduciendo a Gilles Deleuze (*L'image-movement* y *L'image-temps*, 1983-1985) con el objetivo de efectuar una crítica a la noción banal de lenguaje cinematográfico. Otro aspecto básico es la consideración del filme como texto, que recorreremos a partir de la obra de Jacques Aumont (*L'Analyse des films*, 1998), André Gardies y David Bordwell (*Narration in the fiction film*, 1985), para alcanzar los terrenos del análisis filmico con Raymond Bellour (*L'entre-images*, 1990).

Para concluir nuestro análisis del espacio cinematográfico, será necesario realizar un doble movimiento: por un lado, una vuelta a los inicios del cine, releyendo a Noël Burch a partir de de la película *Louis Lumière* (1968), de Éric Rohmer –consistente en una entrevista con Henri Langlois y Jean Renoir a propósito de los films Lumière–, y de las reflexiones que plantea Jacques Aumont en *L'oeil interminable* (1989), para proponer que si el cine no puede reproducir el espacio, sino únicamente producirlo, sí que es capaz de captar una huella de lo real. Por otro, recogeremos las reflexiones en torno a la cuestión de la mimesis –Jacques Aumont (*De l'esthétique au présent*, 1998), André Bazin (*Ontologie de l'image cinématographique*, 1945)– y de las diferencias entre la percepción natural y la

cinematográfica –Jean Epstein (*Le Cinéma du diable*, 1947) para arribar al concepto de huella, que desarrollaremos a partir de los trabajos de Jacques Derrida (*La Différance*, 1972)

Una vez desplegado el marco teórico, realizaremos una relectura de los primeros escritos de Éric Rohmer, recopilados en *Le Goût de la beauté*, (1982) para tratar de interpretar sus reflexiones en relación a su obra posterior. Con esta operación pretendemos desarrollar conceptos claves como la noción del cine como arte clásico o la reflexión en torno a la especificidad del cine en cuanto arte. Una vez delimitado el terreno, nos serviremos de su estudio del espacio en el cine de Murnau para efectuar el análisis de la obra rohmeriana a partir de la cuestión del espacio, apoyándonos en Joel Magny *Éric Romer*, (1985) y en Pascal Bonitzer *Éric Rohmer* (1991), que si bien no desarrollaron la cuestión del espacio en su cine, son los que mejor han interpretado su obra. No obstante, trataremos de matizar aquellas ideas que, en sus textos, nos parecen erróneas, como la consideración que hace Magny de la imagen rohmeriana como una captura inmediata de lo real. Para la cuestión del espacio nos serviremos además de algunos textos en relación al espacio que están recogidos en los libros colectivos *Rohmer en perspectives* (2013), coordinado por Laurence Schifano y Sylvie Robic, y *Rohmer et les autres* (2007), bajo la dirección de Noël Herpe. Aunque dichos textos abordan el espacio desde una perspectiva diferente, al analizarlo a partir de categorías topológicas, geográficas o simbólicas, nos han sido de gran ayuda. Por último, la biografía elaborada por Antoine de Baecque y de Noël Herpe (*Eric Rohmer*, 2014) nos ha proporcionado gran cantidad de referencias bibliográficas y nos puso sobre la pista de la importancia del espacio en la obra del cineasta francés.

§4. Agradecimientos

A Francisco Algarín, Federico Rodríguez, Clara Sanz y Abraham Salado. A Concha y Manuel.

*Las traducción de las citas recogidas en el texto es nuestra salvo que se indique al autor de ésta..

1. El espacio cinematográfico: de la producción a la huella

§1. La cuestión del espacio

Pese a su aparente transparencia, la noción de «espacio cinematográfico» dista de ser evidente. Suele entenderse, en su uso común, como una alusión al espacio representado en el filme; ya sea en función del papel que juega en el relato –la constitución de una topología, los valores narrativos de los lugares como «actantes»–, o en relación a su referente real –*lo profilmico* en la terminología de Étienne Soriau– y sus valores escenográficos –la filmación en exteriores frente al estudio, la configuración del decorado y la *mise en scène*, etc.–. Esto tiene que ver, como dicen Gaudreault y Jost, con que

« Il apparaît en effet difficile de concevoir une quelconque suite d'événements filmiques qui ne soient, toujours déjà, inscrits dans un espace singulier. L'unité de base du récit cinématographique, l'image, est un signifiant éminemment spatial, de sorte que, au contraire de bien d'autres véhicules narratifs, le cinéma présente toujours [...] à la fois les actions qui font le récit et leur contexte d'occurrence »¹.

¿Quiere decir esto que cada plano recoge en sí un espacio? Esta pregunta no es ociosa en tanto que algunos críticos y teóricos como, por ejemplo, Pascal Bonitzer han parecido desmentir las ideas de André Gaudreault y a François Jost al señalar que « une image peut parfaitement être objective sans pour autant reproduire l'espace »². Quizá por ello convenga reformular la cuestión y preguntarse: ¿Qué puede el cine en relación al espacio? André Gardies parece darnos la respuesta a nuestra pregunta cuando afirma que « je ne peux pas filmer l'espace ; je ne peux filmer que des objets peuplant cet espace ; je ne peux filmer que des lieux »³. La cámara, si bien puede captar una serie de elementos «inscritos en un espacio singular», sería, según Gardies, incapaz de captar el propio espacio. Para salvar las dificultades que le plantea éste concepto distingue entre «espacio» y «lugar» afirmando que «

1 «Parece difícil concebir una serie cualquiera de acontecimientos fílmicos que no estén, por su propia naturaleza, inscritos dentro de un espacio singular. La unidad de base del relato cinematográfico es eminentemente espacial, de modo que, al contrario de tantos otros vehículos narrativos, el cine presenta siempre [...] a la vez las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren » (Gaudreault, A. y Jost, F., *Le récit cinématographique (Cinéma et récit II)*, Paris, Nathan, 1990, p. 79 [Trad. Pujol, N., *El relato cinematográfico, cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 87].).

2 «Una imagen puede ser perfectamente objetiva sin que, sin embargo, reproduzca el espacio». (Bonitzer, P., *Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1995, p. 14).

3 «No puedo filmar el espacio, no puedo filmar más que objetos poblándolo; no puedo filmar más que lugares» (Gardies, A., *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 80).

les lieux sont l'actualisation de l'espace toujours virtuel »⁴.

Sin embargo, si el cine no puede reproducir el espacio, ¿no supone un excesivo optimismo pensar que es capaz de reproducir un lugar o, incluso, un objeto cualquiera? No olvidemos que, al seleccionar un fragmento de lo visible, la cámara opera una suerte de sinécdoque, reduciendo el espacio a su manifestación visual; sustituye unos elementos en tensión por una serie de marcas. De ahí que Gaudreault y Jost hablen de la imagen como un «*significante* eminentemente espacial [cursiva nuestra.]». La imagen *significa* un espacio y cada uno de los elementos que aparecen son entonces *significantes*. Sin embargo, como recuerda Lefebvre: «la relación *significante-significado*, proyectada en las cosas como relación "forma-función", no tiene otra finalidad, consciente o no, que disolver los conflictos en una transparencia general, en un presente unidimensional –como si fuera una superficie "pura"–»⁵. ¿Qué se esconde bajo ese presente unidimensional? En primer lugar, como nos recuerda Lefebvre, el espacio siempre es producido; no es un mero vacío que contiene a los objetos ni puede reducirse a una abstracción mental –el espacio euclidiano por ejemplo–. Sería, más bien, es el conjunto de relaciones inestables que (se) produce(n) (entre) los distintos elementos⁶. Para Lefebvre, a diferencia de Gardies, el espacio «posee un carácter abstracto y concreto: abstracto en la medida en que no tiene existencia sino por la intercambiabilidad de todas las partes que lo componen; concreto en tanto que es socialmente real y está localizado como tal. Se trata, pues, de un espacio homogéneo y sin embargo fragmentado»⁷. Aunque se refiera al espacio social, creemos que esta afirmación del del espacio como igualmente concreto y abstracto es plenamente válida para nuestra cuestión. Gardies, con su distinción entre espacio y lugar, pasa de puntillas sobre el verdadero problema: la dimensión doble del espacio.

Pascal Bonitzer parece dar con la clave al llamar la atención sobre la confusión que produce en el cine en torno al automatismo de la cámara: « On établit une analogie entre l'automatisme du système et l'automatisme de la perception. Mais c'est parce qu'on oublie la solidarité structurelle entre le système d'enregistrement et le système de projection, et qu'on n'enregistre jamais qu'en fonction de l'image, de la projection, de l'écran »⁸. El cine, más que

4 «Los lugares son la actualización de un espacio siempre virtual» (*Ibid.*)

5 Lefebvre, H., *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing, 2013, p. 196 [Trad. cast. Martínez, E.].

6 Cfr. *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 375.

8 «Se establece una analogía entre el automatismo del aparato y el automatismo de la percepción. Pero esto sucede porque olvidamos la solidaridad estructural entre el sistema de registro y el sistema de proyección, y que nunca se registra más que en función de la imagen, de la proyección, de la pantalla». Bonitzer, P.,

reproducir un espacio, produciría uno propio a partir de sus propias cualidades materiales. Esto es así porque « un plan n'est pas une perception (même s'il fonctionne comme "image-perception"). C'est un agencement de volumes, de masses, de formes, de mouvements. Le cadre n'est pas la limite vague du champ visuel. C'est une découpe de l'espace qui crée l'articulation, la disjonction d'un champ et d'un hors-champ. »⁹ Debemos reconocer entonces que el cine no puede reproducir el espacio; en todo caso, produce un espacio nuevo a partir de aquello que es capaz de captar de lo real. El propio Gardies describe muy bien este proceso:

« Parler de "gros plan d'un visage" ne signifie aucunement que sur l'écran soit présent un seul objet (le visage), car le recours à une telle dénomination suppose une synthèse préalable d'objets multiples : les yeux, les sourcils, le nez, les lèvres, le grain de la peau, etc., dont l'ensemble peut représenter un visage, signifie "un visage", mais dont les divers éléments se proposent comme autant d'objets singuliers, eux-mêmes susceptibles de nouvelles "divisions" internes (le nez, c'est aussi une courbure, une proéminence, l'épatement des narines [...], etc.) »¹⁰.

Un rostro, en la pantalla se convierte en un espacio en la medida en que sus distintos elementos aparecen en torno a una serie de relaciones espaciales. De ahí que André Bazin pueda describir el rostro de María Falconetti, en *La Passion de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928), a la manera de un paisaje: «la naturaleza entera palpita en cada poro de la piel. El desplazamiento de una arruga, el pellizcarse un labio son los movimientos sísmicos y las mareas, el flujo y el reflujo de esta geografía humana»¹¹. En la pantalla, un plano de un paisaje, de un rostro o de una simple cuchara se presentan igualmente como un espacio, como un universo «completo», de ahí que el cine se revele, ante todo, como productor de espacios.

Décadrages, Op. Cit. p. 21.

9 Un plano no es una percepción (aunque funcione como imagen-percepción). Es una disposición de volúmenes, de masas, de formas, de movimientos. El cuadro no es un límite vago del campo visual. Es un corte del espacio que crea la articulación, la disyunción de un campo y de un fuera de campo». *Ibid.*

10 «Hablar de un primer plano de un rostro no significa en modo alguno que en la pantalla se presente un sólo objeto (el rostro), dado que recurrir a una denominación así supone una síntesis previa de objetos múltiples: los ojos, las cejas, la nariz, los labios, la textura de la piel, etc., cuyo conjunto puede representar un rostro. Significa "un rostro", pero cuyos diversos elementos se proponen como sendos objetos singulares, susceptibles en sí de nuevas "divisiones" internas (la nariz también es una curva, una prominencia; los agujeros de la nariz [...], etc.)». (Gardies, A., *Approche du récit filmique*, Paris, Albatros, 1980, p. 49).

11 Bazin, A., «Teatro y cine», en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2004, p. 187 [Trad. cast. López, J.-L.].

§2. El espacio constitutivo

Si existe una solidaridad estructural entre el sistema de registro y el sistema de proyección, debemos atender a los fundamentos de ambos sistemas. Si el cine es productor de espacios, es preciso señalar que no puede crearlos de la nada, debe haber unos espacios previos que sirvan de soporte a esa función productora. Retomemos la noción de «espacio» en busca de los cuales son esos espacios constitutivos del cine. Atendiendo al diccionario de la real academia española, de entre todas las definiciones retengamos la primera por ser la acepción más común: «1. *m.* Extensión que contiene toda la materia sensible». El espacio aparece como una extensión sin atributos, mero contenedor de lo sensible, lo que nos hace percibir el origen cartesiano de esta definición. Como nos recuerda Lefebvre, «con el advenimiento de la razón cartesiana, el espacio irrumpió en lo absoluto. Objeto frente a sujeto, “res extensa” frente a “res cogitans”, presente en ésta, el espacio dominaba, en la medida en que los contenía, sobre todos los sentidos y todos los cuerpos»¹². El espacio, así entendido, se presenta como incognoscible por sí mismo; huyendo de lo abstracto pareciera que hemos caído en una conceptualización aún más hostil. No obstante, circunscribiéndonos al cine, quizá podamos identificar, forzando un poco esta definición, un espacio *concreto*, con unas características bien definidas y unos atributos propios identificables: ¿no sería la película cinematográfica – el negativo– esa extensión que contiene toda la materia sensible?

Podemos afirmar la existencia de una materia primera, anterior a todo registro de lo real: hablamos de la emulsión fotosensible –y de la banda de sonido magnética–, el negativo se presenta como un primer espacio organizado a partir de varias delimitaciones –banda de arrastre, banda de sonido y el área del fotograma–. Éste es una superficie –una extensión– que contiene la emulsión sensible que reaccionará con la luz para formar la imagen. A este nivel, todo depende de la disposición y el tamaño variable de los granos de las sales de plata, que darán a cada fotograma una singularidad propia. No es raro que el negativo haya sido un aspecto central en los trabajos de muchos cineastas experimentales: desde el cine sin cámara – la imagen se obtiene mediante una intervención directa sobre el negativo– al cine sin proyector –el negativo se expone en su materialidad–. En una reciente conferencia en el Österreichischen Filmmuseum, Peter Kubelka –que en *Arnulf Rainer* (1960) ofrecía, además de la proyección de la película, la exposición del negativo a modo de partitura–, da al público un carrete de película para que entre todos lo desenrollen, haciéndolo circular por toda la sala

12 Lefebvre, H., Op. Cit., 63.

a través de las manos de los espectadores:

«Id pasándola, por favor. Usando los dedos, desenróllenla como puedan. Muy bien. Continúen sujetándola, por favor. Vamos a desenrollarla entera. Pensad en escultura, arquitectura, en pintura, música y en la relación entre lo acústico y lo visual, espacio y tiempo. Ahora, de repente, tenemos aquí espacio. Un desarrollo espacial. Eso se puede fácilmente deducir. (...) Cuando uno se acostumbra un poco a trabajar con películas... por ejemplo, yo empiezo por la decena, dos, cuatro, seis, ocho, diez, doce, 14, 16, 18, 20, 22, 24... Para mí es justo un antebrazo. Es lo que hago cuando quiero medir; segundo uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis... bonita longitud. Eso quiere decir que el zapatero, el sastre, el corte, la carpintería no andan muy lejos, que tengo sensaciones corporales con respecto a lo que está ahí».¹³

Kubelka, haciendo que el público sustituya al proyector, lo sitúa en una relación totalmente diferente a la habitual entre el espectador y la película, acercándolo a la relación íntima entre el cuerpo del cineasta y el material con el que trabaja en la sala de montaje. La película, fuera del proyector, escapa del flujo temporal –ya no se mide en minutos sino en metros–. Más allá de esta reivindicación de la materialidad del negativo como espacio primero –y concreto– del cine, intuimos otra cuestión de suma importancia: el discurrir del negativo por el proyector, su sometimiento al flujo temporal, enmascara irremediamente su componente espacial. Será necesario detener el tiempo para liberar el espacio, para que éste recupere su presencia.

Sin embargo, el negativo, salvo experiencias puntuales como la mencionada, sufre las alteraciones en el interior del propio dispositivo, ajeno a la intervención humana. Si atendemos al espectador, habrá que buscar otra extensión en la que se manifieste esa materia sensible. Ésta será la pantalla, la otra superficie material del cine, que cumple el mismo papel que el lienzo en pintura. Su naturaleza, no obstante, es radicalmente distinta ya que, frente a la materialidad del lienzo, la pantalla de cine sirve de soporte a una materia incorporea, la luz; la peculiaridad del cine reside entonces en ese desdoblamiento entre el espacio que acoge la materia, el negativo, y aquel que sirve para que ésta se presente a los ojos del espectador, la pantalla. Ésta, no debemos olvidarlo, es una superficie plana, constituida por un material apropiado para reflejar –desde un punto de vista cinéfilo podríamos denominarlo «encarnar»– la luz emitida desde el proyector. Este hecho, que parece obvio, merece una atención especial. En primer lugar, nos enfrentamos a un flujo constante de imágenes: «in cinema, the images

13 Crespo, A., “Herr K.”, en *News from Home. Un blog entre otros* [En línea], Sevilla, 2013. [Consulta: 23 de Septiembre de 2014]. Disponible en <<http://blogs.grupojoly.com/news-from-home/2013/01/25/herr-k/>>.

pass (twenty-four per second), the screen remains»¹⁴, por lo que la imagen que vemos no sólo ha dejado de estar en la pantalla en el momento que la percibimos, es más, para nosotros nunca ha llegado a estar realmente. Lo que percibimos es una *suma*, es decir, una síntesis de una serie de imágenes fijas que por sí mismas escapan a nuestra percepción—. Recordemos la idea de la imagen subliminal: ese fotograma que, insertado en el filme como un cuerpo extraño, apenas es advertido conscientemente, puede servir de pista respecto a la incapacidad del ojo humano para percibir –fijar– un fotograma de la serie. La imagen cinematográfica se caracteriza entonces por ser doblemente incorpórea, tanto por su naturaleza de luz reflejada como por su fugacidad, lo que conllevará además ciertas consecuencias respecto a la analogía cine-pintura: según Rudolph Arnheim, frente a la percepción doble que se produce frente a un cuadro –por un lado, el mundo representado en la pintura, por otro, la superficie bidimensional del lienzo–, la incorporeidad de la imagen cinematográfica propiciará que el primer tipo de percepción –el reconocimiento de la imagen como mimesis– se imponga siempre sobre el segundo¹⁵. No cabe duda de la importancia que, en relación a este efecto, tiene la propia arquitectura de la sala de cine:

«A space is established with no "behind" (it is important that the Lumiere brothers should set the screen as they do in the Grand Cafe and not with the audience on either side of a translucent screen, that cinema architecture should take its forms in consequence, that there should be no feeling of machinery to the side of or beyond the screen, that the screen should be one of the most stable elements in cinema's history), a pure expanse that can be invested with depth»¹⁶.

Sin embargo, al margen de esta diferencia fundamental entre la pantalla y el lienzo, no debemos olvidar que la palabra inglesa «*frame*» alude tanto al marco pictórico –y al cinematográfico– como al fotograma, lo que da cuenta de hasta qué punto el cine está ligado a la pintura. El marco no sólo determina el límite del campo visual sino que su forma influye decisivamente en la composición plástica de la imagen –aunque en el cine, a diferencia de la

14 «En el cine, las imágenes pasan (veinticuatro por segundo), la pantalla permanece». (Heath, S., «Narrative space», en *Questions of cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, p. 38 [Publicado originalmente en: *Screen*, Volume 17, Issue 3, Autumn 1976, University of Glasgow, Glasgow, 1976].).

15 Cfr. Arnheim, R., *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 19-34 [Trad. cast. Revol, E.].

16 «Un espacio se establece sin un “detrás” (es importante que los hermanos Lumière situaran la pantalla como lo hicieron en el en el Gran Café y no con la audiencia situada a ambos lados de una pantalla translúcida, esta arquitectura del cine tomaría su forma en consecuencia, que no hubiera sensación de la presencia de una máquina a los lados o a través de la pantalla, que la pantalla fuera uno de los elementos más estables en la historia del cine), una expansión pura que puede ser investida con profundidad». (Heath, S., Op. Cit., pp. 37-38.)

variedad de formas en la pintura, el formato rectangular, más o menos alargado, ha sido una constante—. André Bazin señaló las diferencias entre el marco pictórico y la pantalla: «el marco polariza el espacio hacia dentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga»¹⁷. Esta visión, influida por las profundas transformaciones de la pintura en el siglo XX, olvida, a juicio de Hausen, que « l'assimilation du cadre pictural à une lucarne traverse toute l'histoire de la peinture »¹⁸. Existe una fuerte relación entre el marco y la perspectiva lineal que se prolonga desde la pintura renacentista hasta el cine: «it is worth noting, indeed, in Renaissance (and post-Renaissance) painting the powerful attraction of the window as theme, the fascination with the rectangle of tamed light, the luminously defined space of vision»¹⁹. Es por ello que el primer espacio producido por el cine, aquel que despliega sobre la pantalla, será un espacio eminentemente visual.

§3. El espacio visual

El espacio óptico

Jean Hausen, en un número monográfico de la *Revue belge du cinéma*, analiza la cuestión del espacio cinematográfico distinguiendo entre « camera obscura » –todo aquello que tiene que ver con las cualidades plásticas de la imagen cinematográfica–, y « salle obscura » –la cuestión de proyección de las imágenes y del papel del espectador en la construcción *mental* de un espacio cinematográfico–. Nos interesa su primera delimitación, « camera obscura », porque pone de relieve hasta qué punto el cine es deudor de dicho dispositivo óptico y de la importancia de la perspectiva lineal en la composición de la imagen. La cámara, al filmar la realidad, realiza un recorte sobre el campo de lo visible que se nos presenta como una *reproducción* debido al indudable vínculo de los elementos de la imagen respecto a su referente. Sin embargo, las relaciones entre éstos quedan totalmente alteradas –ya hemos visto que el cine no puede reproducir un espacio, sólo producirlo–. Es bien conocido que la lente

17 Bazin, A., «Pintura y cine», en Op. Cit., p. 213.

18 «La asimilación del cuadro pictórico a un tragaluz atraviesa toda la historia de la pintura» (Hausen, J., «Espace plastique et espace filmique», *Revue Belge du cinema* n° 5, Bruxelles, A.P.E.C., 1983, p. 21).

19 «Vale la pena señalar, en efecto, en la pintura del Renacimiento (y post-renacentista), la poderosa atracción de la ventana como tema, la fascinación con el rectángulo de luz domesticado, el espacio luminosamente definido de visión» (Heat, S., Op. Cit., p. 34).

opera bajo unas leyes ópticas concretas, las de la perspectiva lineal, aunque según el tipo de distancia focal esto sea más o menos cierto. Esto, como nos recuerda Housen, tiene ciertas consecuencias ya que « le modèle perspectif développé à la Renaissance renforce la tendance projective, mais bouleverse fondamentalement la conception de l'espace en substituant aux relations topologiques une vision unitaire de l'étendue »²⁰.

Volvamos de nuevo a la distinción entre espacio y lugar. La perspectiva lineal tendería a reunir todos los lugares en un único espacio homogéneo, que se presenta al espectador como abierto a su mirada, desplegado por ella; el lugar transmutado en espacio. Además, si esta perspectiva se pretende «científica», es porque está basada en una serie de reglas matemáticas que se consideran análogas respecto a las que rigen la visión humana; así « la perspective artificielle ne contredit la perspective naturelle (vision binoculaire, courbure du champ visuel) que dans une mesure en un sens imperceptible »²¹. Atendiendo a la historia de la perspectiva en la pintura, sabemos que otras sociedades utilizaron sistemas de perspectivas diferentes –la perspectiva caballera, por ejemplo, o la jerárquica– en los que los elementos se organizaban en torno a ciertas relaciones *topológicas* y no respecto a su posición en un espacio homogéneo. Sergei Eisenstein, en su análisis sobre El Greco²², nos ofrece una pista al apuntar que el cretense «se preocupa poco por la coexistencia física real *ante el objetivo*»²³, privilegiando la yuxtaposición de elementos. Esto liga al pintor con «la tradición jeroglífica original que reúne, en ese rasgo concreto, a Bizancio con un oriente más extremo, a saber: China»²⁴. La perspectiva lineal no es únicamente un logro estético o científico, sino que está fuertemente determinada por códigos ideológicos y culturales. En palabras de Francastel:

« Il s'agissait, pour une société en voie de transformation totale – et progressive – d'imaginer un espace à la mesure de ses actes et de ses rêves. (...) Au XVe siècle, les sociétés humaines de l'Europe occidentale se sont mises à organiser, au sens matériel et intellectuel du terme, un espace entièrement différent de celui des générations précédentes ; compte tenu de leur supériorité technique elles l'ont

20 «El modelo perspectivo desarrollado en el Renacimiento refuerza la tendencia proyectiva, pero transforma fundamentalmente la concepción del espacio sustituyendo las relaciones topológicas por una visión unitaria de lo extenso». (Housen, J., Op. Cit., p. 5).

21 «La perspectiva artificial no contradice la perspectiva natural (visión binocular, curvatura del campo visual) que en una medida en un sentido imperceptible» (Bonitzer, P. *Décadrages*, Op. Cit., p. 13).

22 Su caso es muy significativo ya que recoge diversas tradiciones pictóricas: de la pintura post-bizantina en Creta, como pintor de iconos, al estilo renacentista en Italia, asumiendo la influencia de Tiziano, Tintoretto o Miguel Ángel.

23 Eisenstein, S. M., *El Greco, cineasta*, Barcelona, Intermedio, 2014, p. 50 [Trad. cast. García, P.].

24 *Ibid*, pp. 45-46.

progressivement imposé à la planète ».²⁵

¿Cuál es este espacio acorde con sus acciones y sueños? Un espacio homogéneo, igual en todos sus puntos, que puede ser recorrido y, progresivamente, dominado: el espacio del comercio que habría de imponerse sobre el aristocrático. El espacio obtenido mediante la perspectiva lineal sería expresión de la ideología burguesa que, además, en su aparente realismo y objetividad, se impondría como natural al resto de la sociedad. Se ha insistido en exceso en la denuncia de los «efectos ideológicos» del cine en relación al papel de la perspectiva lineal partiendo de que ésta, como señala Housen, propicia una ilusión de realidad: « l'effet immédiat consiste à établir dans la conscience du spectateur la conception d'un espace unitaire considéré d'un point de vue privilégié »²⁶. Sin embargo, el cine no trabaja únicamente en base a la perspectiva lineal; no podemos olvidar la importancia del gran angular, que lleva al límite el efecto de disminución de los personajes según la distancia provocando que los personajes del fondo se confundan con el paisaje y que aquellos que están en primer plano aparezcan enormes, totalmente separados de su entorno. Al mismo tiempo, el teleobjetivo, ligado al microscopio, opera una intensificación de las superficies; elimina toda relación espacial superponiendo los distintos elementos, hasta el punto de que los límites entre uno y otro se vuelven inestables. La imagen sufre una transformación similar a aquella mutación de la pintura moderna que la describe Bonitzer: « l'objet pictural ne se dissout pas exactement, il se diffracte, se molécularise en multiplicité colorée, rayonnement, vibrations, lignes libres qui se substituent aux systèmes organiques de la peinture classique ».²⁷ Si el uso del objetivo *normal* –50 mm– parece garantizar una cierta objetividad de la mirada, el valor afectivo del gran angular y el teleobjetivo nos revela que la lógica perceptiva del cine no tienen nada que ver con la objetividad ni con la imitación; es, sobre todo, « une logique de la sensation, qui transforme "par l'intérieur" l'espace et les choses. »²⁸. Así, más que la cuestión ideológica –o el fundamento *teleológico* que Bonitzer encuentra subyacente a la perspectiva

25 «Consistía, para una sociedad en un proceso de transformación total –y progresiva– en imaginar un espacio a la medida de sus actos y sus sueños. [...] En el siglo XV, las sociedades humanas de Europa occidental se lanzan a organizar, en el sentido material e intelectual del término, un espacio enteramente diferente de aquel de las generaciones precedentes; por su superioridad técnica lo impondrán progresivamente a todo el planeta» (Francastel, R., *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoel, 1970, pp. 136-137).

26 «El efecto inmediato consiste en establecer en la consciencia del espectador la concepción de un espacio unitario considerado desde un punto de vista privilegiado» (Hausen, J., Op. Cit., p. 5).

27 «El objeto pictórico no se disuelve exactamente, el se difracta, se moleculariza en una multiplicidad de colores, resplandor, vibraciones, líneas libres que sustituyen a los sistemas orgánicos de la pintura clásica». (Bonitzer, P., *Décadrages*, Op. Cit., p. 61).

28 «Una lógica de la sensación, que transforma "desde el interior" el espacio y las cosas». (*Ibid.* p. 47).

matemática²⁹—, lo fundamental del encuadre es que, al *enmarcar* un espacio, estamos tomando posesión de él:

« Le décadage est une perversion, qui met un point d'ironie sur la fonction du cinéma, de la peinture, voire de la photographie, comme formes d'exercice d'un droit de regard. [...] Ironique et sadique pour autant que cette excentricité du cadrage, en principe frustrante pour les spectateurs, et mutilante pour les « modèles » (terme bressonien), relève d'une maîtrise cruelle, d'une pulsion de mort agressive et froide. [...] Le regard n'est pas le point de vue. Ce serait, s'il existait, la jouissance de ce point de vue »³⁰.

Podemos descartar entonces cierta aproximación banal a la cuestión de la objetividad cinematográfica. Sin embargo, todavía debemos abordar la manera en que el espectador percibe la imagen. El espacio visual se le presenta en apariencia como un mundo que se abre en la pantalla pero que, en realidad, contiene una gran falla: el espacio resultante, a pesar de ser percibido como análogo al real, es exclusivamente visual y, por lo tanto, fuertemente abstracto ya que « la perspective ne constitue pas qu'une hypertrophie de la fonction du regard »³¹. No olvidemos que, como nos recuerda Lefebvre, el cuerpo es decisivo en la producción del espacio como ley generadora de éste; tanto por sus movimientos como mediante sus sentidos: no sólo la vista, sino el tacto, el oído o el olfato: «el cuerpo espacial, que deviene social, no se introduce en un «mundo» preexistente; produce y reproduce; y percibe lo que produce y reproduce»³². El espectador, en el centro de ese espacio homogéneo de la pantalla, será incapaz de intervenir en él; ya no es su cuerpo, sino el ojo, el principio generador del espacio y el mundo óptico, como recuerda Lefebvre, el que «fetichiza la abstracción y la impone como norma; separa la forma pura de su impuro contenido (el tiempo vivido, el tiempo de la cotidianidad, de los cuerpos, de su opacidad y solidez, de su calor, de su vida y de su muerte)»³³. Para entrar en la pantalla será preciso abandonar el cuerpo; sólo la mirada nos acompañará cuando crucemos el umbral.

29 Cfr. *Ibid.* pp. 50-51.

30 «El enmarcado es una perversión que introduce un punto de ironía en la función del cine, de la pintura, también de la fotografía, como formas de ejercicio de un derecho de la mirada. [...] Irónico y sádico por tanto esta excentricidad del encuadre, en principio frustrante para los espectadores, y mutilante para los "modelos" (término *bressoniano*), revela un dominio cruel, una pulsión de muerte agresiva y fría. [...] La mirada no es el punto de vista. Ella será, si existe, la alegría de ese punto de vista.. (*Ibid.* pp. 83-84).

31 «La perspectiva constituye una hipertrofia de la función de la mirada» (Hausen, J., Op. Cit., p. 6).

32 Lefebvre, H., Op. Cit., p. 244.

33 *Ibid.*, p. 152.

El espacio plástico

Las concomitancias entre cine y pintura –y, por supuesto, fotografía– son obvias; sin embargo, hay una cuestión que hace evidente una separación radical. Hablamos, claro está, de la denominación del cine como arte del movimiento. La noción de composición, por ejemplo, no sólo es socavada por el montaje –cada cambio de plano supone una imagen totalmente nueva–, sino que el propio movimiento en el interior del plano hace que la idea de una composición estable sea, salvo excepciones, una abstracción. Bazin, por ejemplo, al pensar el cine en relación a la pintura, rechaza cualquier intento de analizarlo según esquemas pictóricos aludiendo al concepto de especificidad cinematográfica³⁴. Sin embargo, no olvidemos que la pintura también acoge el movimiento –recordemos la revalorización que hace el *action painting* del gesto del pintor–. No olvidemos las palabras de Rodin respecto a los trabajos de Muybrige: « C'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse ; car dans la réalité le temps ne s'arrête pas : et si l'artiste réussit à produire l'impression d'un geste qui s'exécute en plusieurs instants, son œuvre est certes beaucoup moins conventionnelle que l'image scientifique où le temps est brusquement suspendu ». Eisenstein, por ejemplo, que en paralelo a su producción filmica ejerció una constante reflexión teórica, se interesó en la relación pintura-cine. Lo interesante de su propuesta es que, más que centrarse en buscar unos «rasgos pictóricos» en los filmes, rastrea los valores cinematográficos presentes en diversos pintores. Así, resalta cómo el Greco es capaz de alcanzar la «imagen-concepto del movimiento»³⁵, a partir de los medios propios de la pintura. Desde una óptica radicalmente distinta, Eisenstein parece aproximarse a Bazin: el cine opera, en cierta manera, una liberación del movimiento y del montaje implícitos en el cuadro³⁶.

Será otro cineasta, Éric Rohmer, cuyo cine examinaremos en relación al concepto de «espacio», quien busque realizar un análisis riguroso del espacio cinematográfico basándose

34 Más adelante volveremos sobre Bazin y su idea de la especificidad cinematográfica. Avancemos que para él, si el cine prolonga a la pintura no lo hace en función de unos parámetros estéticos sino porque, gracias a las propias cualidades ontológicas de la imagen cinematográfica –a su capacidad para lograr una huella de lo real mediante un procedimiento mecánico–, logra una suerte de prolongación –y superación– de la aspiración mimética de la pintura, que desde ese momento se vería liberada de la figuración (Cfr. Bazin, A., «Ontología de la imagen fotográfica», en Op. Cit., pp. 23-30).

35 Eisenstein, S. M., Op. Cit., pp. 51-59.

36 «Es el artista el que dice la verdad y la fotografía la que miente; porque el tiempo no se detiene: y si el artista consigue producir la impresión de un gesto que se ejecuta en múltiples instantes, su obra es ciertamente mucho menos convencional que la imagen científica en la que el tiempo está bruscamente suspendido». (Rodin, A.; Grasset, B., *L'Art*, Paris, Bernard Grasset, 1911, p. 86).

en los valores plásticos de la imagen. En su estudio de *Faust* (F. W. Murnau, 1926), trata de desentrañar de qué manera organiza el espacio el cineasta alemán. Consciente de la dificultad de asimilar la imagen pictórica a la cinematográfica, el cineasta realiza una distinción entre tres niveles: 1. el espacio pictórico: es la imagen percibida como luz, trazo y forma; 2. el espacio arquitectónico, que se refiere al decorado, los objetos instrumentales u ornamentales y el vestuario y 3. el espacio filmico: es el espacio virtual reconstituido por el espectador, que incluye el movimiento del motivo filmado y el de la cámara; o visto desde el punto de vista del cineasta, las operaciones de *montage/découpage* y la interpretación de los actores. En su análisis, cada tipo de espacio, a pesar de ser abordado mediante una reflexión propia, nunca es independiente de los demás. Sin embargo, lo más valioso es que no busca los valores plásticos de la imagen a partir de la detención del fotograma; al margen de esta clasificación y sus subdivisiones –y por qué no decirlo, quizá de una manera un tanto forzada–, Rohmer persigue ciertos principios que operen a todos los niveles; no sólo al plástico de la imagen –que por otra parte es el principal objeto de su análisis–, sino también en las dimensiones narrativa e incluso filosófica del filme. Más que el rigor compositivo, lo que busca son ciertas relaciones dinámicas que en *Faust* identifica como de convergencia/divergencia, contracción/expansión y atracción/repulsión. De esta manera, logra definir un espacio *pictórico* que ya no es el de la pintura, sino el propio de la imagen en movimiento³⁷.

No obstante, como señalan Gaudreault y Jost, « le caractère iconique du signifiant filmique va même jusqu'a imposer à l'espace une certaine forme de primauté sur le temps ». Esta primacía del espacio sobre el tiempo es la que hace que el filme sea tan afín a la pintura. De ahí que Eisenstein, en su estudio acerca del Greco, pueda revelar una verdad del espacio cinematográfico. Al señalar el montaje implícito en la obra del Greco relacionándolo con su propia obra, llama la atención sobre ciertos cuadros que, por su yuxtaposición de elementos, ve cercanos a su concepción del montaje cinematográfico. En su análisis sobre las distintas vistas sobre Toledo, hace hincapié en la manera en que El Greco altera la posición real de los edificios para ofrecer una vista que, lejos de ser una representación realista, constituye un espacio vivido. El pintor recompone el espacio de Toledo a partir de sus propios edificios, pero yuxtaponiendo diversos puntos de vista. En esa alteración de los elementos, en ese «falseamiento», no ve ni una descripción ni una topografía, sino un autorretrato, «probablemente el último y el más importante. El más sobrecogedor»³⁸. Si El Greco puede ser

37 Cfr. Rohmer, E., *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000.

38 Eisenstein, S. M., Op. Cit., p. 38.

cineasta, no lo es sólo por haber pintado un paisaje fuertemente subjetivizado sino porque, tres siglos antes del nacimiento del cine, utiliza una suerte de montaje implícito para construir un espacio abstracto a partir de fragmentos de lo real. Los distintos elementos del cuadro producen un espacio que no es una representación *objetiva* de Toledo, sino una narración sobre la ciudad. En este sentido, Eisenstein da el salto del espacio plástico al narrativo.

§4. Un lenguaje *espacial*

Por lo general, cada plano (re)presenta un lugar concreto y la suma de ellos configura una red imaginaria y espacializada que será reconstruida e interpretada por el espectador. Todo acontecimiento del filme, en cuanto a que ocurre en un lugar, participará de este espacio virtual que podríamos denominar como «espacio narrativo», que será a la vez abstracto y concreto. El espacio narrativo, como recuerda Gardies, es además doble; debemos distinguir entre el «espacio diegético» –el de la narración– y el «espacio narrativo» –los lugares que aparecen en la narración–³⁹.

El espacio (en lo) narrativo

Toda narración se desarrolla en un espacio; en una serie de lugares que pueden ser más o menos concretos. Según el enfoque que escojamos, y en relación a las propiedades de cada lugar y a las relaciones que se establecen entre ellos y con los demás elementos del filme, nuestro análisis desdoblará este lugar en varias dimensiones. La primera, la más evidente, es la que atiende al «marco de la acción». Cada lugar concreto sirve como un contenedor en el que se desarrollan unos acontecimientos y, al mismo tiempo, los expresa: en este sentido, el espacio del filme no parece diferenciarse demasiado del de literatura; baste recordar como Goethe, en *Die Wahlverwandtschaften* (*Las afinidades electivas*, 1809), configura el espacio familiar en torno a una gran casa con su huerta y su jardín, rodeada el bosque y la cabaña de caza; y cómo la llegada de diversos invitados no sólo alterará las relaciones del matrimonio sino que provocará profundas transformaciones en el espacio que servirán como correlato a los conflictos de los personajes, a sus diversas pulsiones y aspiraciones⁴⁰

39 Cfr. Gardies, A., *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993, pp. 59-104.

40 No obstante, como veremos más adelante, frente a lo que ocurre en la novela, el «lugar» representado en el cine, en virtud al lazo indisoluble entre la imagen filmica y su referente real, siempre se resistirá a ser reducido a su mero valor narrativo.

Esta cuestión, que puede parecer menor, ha sido de utilidad, por ejemplo, en la constitución de numerosos géneros en base a las cualidades del lugar filmado. Un ejemplo notable es el del *western*. En él, el espacio no es simplemente el del *viejo oeste*, con sus desiertos, sus pequeños pueblos y los grandes ranchos: es también el espacio de la comunidad y sus dinámicas de inclusión y exclusión, de la frontera y de la expansión del espacio de la *civilización*. Los lugares dejan de ser simple *marco* —¿acaso alguna vez fueron solo eso?— para cobrar presencia como figuras; contienen un valor significativo; es así como el lugar filmado deviene espacio representado: por ejemplo, el *saloon* como lugar de encuentro y de conflicto no sólo es el lugar en el que los personajes beben, el hogar de los simpáticos borrachines que pueblan los filmes de Ford, también sabemos que será el sitio en el que un personaje rete a otro. A esto se refiere Gardies cuando, atendiendo a la función que cumplen en el filme los diversos lugares y a las dinámicas de intercambio que se establecen entre ellos, subraya la importancia de los espacios (representados) como actantes⁴¹. Jean Hausen irá más lejos al señalar cómo:

« les relations de types topologiques (voisinage, séparation, succession...) reviennent en force et rétablissent l'indispensable hiérarchisation de l'espace ; des axes se dessinent, les regards, les gestes précisent et amplifient des directions privilégiées, certains portions du champ gagnent en intensité dramatique ce que d'autres, miraculeusement épargnées, perdent »⁴².

Los lugares, al entrar en la textura del filme en cuanto *signos*, conformarán una suerte de *lenguaje*; es así como devienen principio de articulación de la diégesis.

El espacio diegético

Recordemos la importancia de la dimensión espacial en la constitución de aquello que Noël Buch denominó el «método de reproducción institucional»; un tipo de articulación del filme en la que algunos teóricos, basándose en el valor del plano como significante, quisieron ver una suerte de *lenguaje* o de *gramática*⁴³ que no sólo se impuso como modelo hegemónico,

41 Cfr. Gardies, A., *L'espace au cinéma*, Op. Cit. pp 146-162.

42 «Las relaciones de tipo topológico (contigüidad, separación, sucesión...) recobran su fuerza y restablecen la indispensable jerarquización del espacio; los ejes se trazan, las miradas, los gestos precisan y amplían las direcciones privilegiadas, ciertas porciones del campo ganan en intensidad dramática mientras que otras, milagrosamente a salvo, pierden». (Housen, J., Op. Cit., p. 7.)

43 Pensemos en los diversos intentos de sistematizar las normas de ese lenguaje: de la gran sintagmática de Christian Metz, a la reflexión de Pasolini en torno a los *im-signos* y los *cinemas*.

sino que fue asumido como aquello que el cine debía ser, bajo la forma de un absoluto. Así, la historia del cine se ha configurado tradicionalmente como una teleología en la que, desde su nacimiento, todos los pasos conducían hasta su «madurez clásica», identificada con la corriente mayoritaria del cine americano. Los primeros años del cine serían los del *descubrimiento* del lenguaje cinematográfico, del que Griffith sería el gran fundador, aupado sobre los hombros de los esforzados pioneros que le precedieron. Esta concepción, tiránica, parte de un evidente abuso conceptual: construye una historia basada en lo *normal* y sus desviaciones, situando en el centro cierto modelo de cine narrativo que, más que una posibilidad efectuada, sería un ideal alcanzado –y, como correlato inevitable, posteriormente perdido o degradado–. No obstante, nos interesa la descripción que hace Burch –lejos de esa visión esencialista– del paso de un cine que muestra una acción en un plano único –o en una sucesión de *cuadros*–, a la progresiva articulación de ese lenguaje cinematográfico en torno a una serie de planos de diferentes escalas y ángulos variados. Este proceso de descomposición del espacio unitario y su recomposición en un espacio abstracto – presente en cada plano pero más amplio que la suma de todos ellos–, que permitiría una mayor complejidad discursiva, dista de ser *natural*. Un artículo de 1930 en el que George Noverre, amigo de Méliès, se lamenta de los filmes *actuales* sirve para llamar la atención acerca de lo intrincado del mecanismo que lleva al espectador a identificarse con el sujeto *ubicuitario* de la cámara – fenómeno por el que cualquier cambio de posición o movimiento de ésta será asumido como un desplazamiento espacial de la mirada del espectador–:

«Qué decir también de los decorados que se desplazan horizontalmente, o de abajo arriba, para dejar ver las distintas partes de una habitación, de los personajes que súbitamente engordan, cuando no son sus manos y sus pies los que se vuelven enormes para dejar ver un detalle. Con toda evidencia nos dirán: ¡es la técnica moderna! ¿Es esta la buena técnica? Este es el problema: ¿es natural?»⁴⁴.

Esta ubicuidad de la cámara determina, como señalan Gaudreault y Jost, « une certain forme de diversité qui pose, pour le spectateur, le problème de la relation à établir entre deux espaces (et, éventuellement, entre deux temps) montrés par deux plans se suivant immédiatement ».⁴⁵ La articulación del filme en torno al espectador se produce, por lo tanto,

44 Burch, N., *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 174.

45 «Cierta forma de diversidad espacial que plantea al espectador el problema que se debe establecer entre dos espacios [...] mostrados mediante dos planos que se siguen el uno al otro [Trad. Pujol, N., Op. Cit., p. 98.]» (Gaudreault, A. y Jost, F., Op. Cit., p. 90).

mediante un trabajo continuado en torno a las relaciones espaciales que se establecen entre las imágenes. Las primeras escenas de continuidad tienen que ver con una escena mostrada desde el interior y el exterior de un espacio cerrado –*Life of an american fireman* (E. S. Porter, 1903) o *Voyage à travers l'impossible* (G. Méliès, 1904)–. Sin embargo, aún se trataba de una misma acción vista en dos puntos de vista diferentes. Griffith irá más lejos al lograr la unidad espacio-temporal ligando los planos en torno a la entrada y salida de las habitaciones. Como recuerda Burch, «en el primer Griffith, una habitación equivale a un encuadre. (...) Sus puertas comunicantes le permitieron establecer entre sus habitaciones una continuidad rigurosa perfecta»⁴⁶. Esta invención de Griffith es fundamental ya que permite que el espectador perciba los diferentes espacios del filme como conectados entre sí. Dos imágenes, aparentemente independientes y mostradas sucesivamente, son interpretadas como contiguas espacialmente gracias al movimiento del personaje⁴⁷. El espectador realiza una deducción inconsciente: si el plano 'a' termina con la salida de cuadro del personaje y el plano 'b' comienza con la entrada de éste, no hay solamente una sucesión temporal sino, sobre todo, una unidad espacial. La fragmentación espacial será suturada por el personaje: una sucesión de espacios será percibida como un trayecto *coherente*, aunque este no respete la disposición original de los espacios filmados.

Junto a esta evolución referida al montaje debemos tener en cuenta los cambios respecto a la puesta en escena. Burch destaca la «habitabilidad del espacio»⁴⁸ como fenómeno que se produce en el abandono de la lateralidad en los movimientos de los personajes, cuando éstos comienzan a moverse en el eje de la cámara –un efecto que, paradójicamente, ya estaba presente en los filmes *Lumière*–. Esto tiene como consecuencia el hecho de que la oposición fondo/figura mute en otra bien diferente, la de personaje/espacio habitado, provocando que el espacio bidimensional de la pantalla parezca, a nuestros ojos, dotado de profundidad. El uso del *travelling* será un paso más, ya que «con este movimiento, se consigue así el punto de tangencia entre dos sistemas compuestos, el del centrado del sujeto ubicuitario [la identificación entre el espectador y la cámara] y el que constituye el efecto del espacio

46 Burch, N., *El tragaluz del infinito*, Op. Cit., p. 216 [Trad. cast. Llinás, F.]..

47 La relación de contigüidad que se establece entre dos espacios no sólo determina la manera en que se articula el espacio filmico sino que, al mismo tiempo, es generadora de conflictos a nivel narrativo. Como Gaudreault y Jost señalan, en las películas basadas en la estructura del salvamento en el último minuto la tensión procede del intento de un personaje malvado de acceder al espacio en el que se encuentra su víctima. (Cfr Gaudreault, A. y Jost, F., Op. Cit., pp. 90-91).

48 Cfr. Burch, N., Op. Cit., pp. 171-192.

habitabile. Aquí, en un solo gesto tenemos a un tiempo el análogo del “viaje inmóvil” en el espacio diegético y la prueba tangible de la tridimensionalidad de ese espacio»⁴⁹. Es así como el espacio *óptico* devendrá *háptico*. Esta concepción de la imagen como espacio táctil puede parecer extraña a un arte eminentemente visual y sonoro pero pensemos en el uso que algunos cineastas han hecho del travelling y, especialmente, la técnica del zoom a partir de los años cincuenta, para expresar una intensificación de la mirada que parece expresar, sobre todo, el deseo de *tocar* con el ojo. Espacio óptico/háptico, este es un fenómeno ciertamente complejo, sostenido por numerosos *estilemas* que tienen como objetivo la constitución de un espacio homogéneo. Entre los principales podemos enumerar dos grandes grupos: 1. aquellos en los que la sutura viene dada por los personajes: la continuidad del trayecto de un personaje entre dos planos –el *racord* de movimiento⁵⁰–, la conexión de los espacios a partir de las relaciones que se establece a partir del juego de campo/contra-campo entre los personajes y el lugar hacia el que miran –el *racord* de miradas–. 2. Las reglas que regulan las distintas posiciones que la cámara puede ocupar en una escena –la regla de los 30° y la de los 180° entre otras–. La finalidad de estas estrategias, además de articular la narración en base a las relaciones espaciales, no es otra que organizar el espacio fílmico en torno al punto de vista del espectador, favoreciendo que siempre se sienta orientado y, como veremos más adelante, *centrado*, en un espacio originariamente fragmentado⁵¹.

Aun así, el espacio del filme no se limita a lo representado en la pantalla; éste se prolonga más allá de sus límites, como espacio imaginario, fuera del marco. Hablamos del espacio fuera de campo, que sufre también una transformación radical en base a este proceso⁵². Si en

49 *Ibid*, p. 189.

50 El término «*racord*» es una adaptación del francés «*raccord*», que en su traducción literal quiere decir «conexión», lo que da cuenta de la función principal de estos *estilemas*: componer una unidad.

51 Gaudreault y Jost distinguirán entre dos tipos de *racords* espaciales: aquellos que se basan en la «identidad espacial» –el paso de un plano medio a un primer plano, por ejemplo, pero también la panorámica o el *travelling*– y los basados en la «alteridad espacial» –que se dividirían entre los que expresan contigüidad y disyunción–. (Cfr. Gaudreault, A. y Jost, F., *Op. Cit.*, pp. 90-99).

52 Noël Burch realiza una exhaustiva clasificación de los diferentes espacios que componen el fuera de campo: «se divide en seis "segmentos": los confines inmediatos de los cuatro primeros segmentos están determinados por los cuatro bordes del encuadre: son las proyecciones imaginarias en el espacio ambiente de las cuatro caras de una «pirámide» (aunque esto sea evidentemente una simplificación). El quinto segmento no puede ser definido con la misma (falsa) precisión geométrica, y sin embargo nadie pondrá en duda la existencia de un espacio-fuera-de-campo detrás de la cámara», distinto de los segmentos de espacio alrededor del encuadre, incluso si los personajes lo alcanzan generalmente pasando justo por la derecha o la izquierda de la cámara. Por fin, el sexto segmento comprende todo lo que se encuentra detrás del decorado (o detrás de un elemento del decorado): se llega a él saliendo por una puerta, doblando una esquina, escondiéndose detrás de una columna... o detrás de otro personaje. En el límite extremo, este segmento de espacio se encuentra más allá del horizonte». (Burch, N., *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1985, p. 26 [Trad. cast. Font, R.]).

Lumière, con su cuadro único, el espacio del filme es unitario y homogéneo, presentándose como una ventana abierta al mundo, en el cine «narrativo» los estilemas que hemos mencionado determinarán un espacio que, unitario en apariencia, será esencialmente fragmentado y heterogéneo. El fuera de campo ya no será la prolongación infinita del mundo representado, sino que cobrará una dimensión totalmente nueva como pura potencialidad, espacio virtual del que procede todo aquello que se *actualiza* en la pantalla, constituyéndose entonces como condición de posibilidad del espacio fílmico. Éste, aunque percibido fragmentariamente en cada plano del filme, nunca se corresponderá con la suma de todos ellos. Esto abre nuevas posibilidades para el cine ya que entre cada plano surge un intervalo irreductible, puerta de entrada a todo tipo de fantasmas. Sin embargo, la tendencia dominante del cine ha preferido obviar este hecho y ha centrado sus esfuerzos en *suturar* los planos, en eliminar el intervalo a costa de ensamblarlos mecánicamente. Para que haya *norma*, las piezas del engranaje deben encajar⁵³.

Nos interesa cerrar este apartado introduciendo una pequeña interferencia: Gilles Deleuze al describir el surgimiento de la «Imagen-tiempo» a partir del tipo de imagen que considera consustancial al cine –es decir, aquella que fija espontáneamente por sus cualidades *innatas*: la «imagen-movimiento»–, no hace más que cuestionar la primacía del espacio ya que, en su formulación, el cine alcanzaría sus más altas potencias instituyéndose como máquina pensante al desgajar del movimiento la dimensión espacial. No obstante, no debemos entender esta operación como la búsqueda de un cine como pura temporalidad; más bien comprendemos que para Deleuze, filósofo del devenir, el espacio como concepto aislado tiene que ver con lo inmóvil, lo establecido, el orden –en definitiva, con el intento de imponer una gramática–, mientras que la dimensión temporal, en cambio, sería la del puro devenir, aquella que no sólo hace posible la aparición del acontecimiento, sino que es puro acontecimiento. La operación *deleuziana* de decantación del tiempo a costa del espacio puede ser comprendida como una respuesta a aquellos teóricos que, desde ámbitos más cercanos a la lingüística, hicieron de esta

53 No obstante, no hablamos tanto del cine clásico como, por un lado, de las conclusiones que numerosos teóricos sacaron de él, y por otro, del academicismo enseñado en las escuelas de cine que, pretendiéndose heredero de ese modelo idealizado, no ha sabido más que fosilizarlo reduciéndolo a una serie de reglas.

articulación del *lenguaje cinematográfico*, sustentada por las reglas espaciales, un absoluto: en el intento de identificar los elementos que conforman ese lenguaje⁵⁴, olvidaron a menudo la lección que Bazin nos enseñó: que hay algo en el cine que es irreductible al lenguaje, algo que tiene que ver con su *esencia* o, por usar un término menos idealista, con sus condiciones materiales. De ahí que Deleuze hiciera saltar por los aires las determinaciones espaciales en su rechazo de cualquier definición *absoluta* de lo que el cine es o debe ser; reivindicando que éste no sea otra cosa que su devenir⁵⁵.

§5. El espacio «del cine»

Llegados a este punto, si algo podemos afirmar de la noción de espacio cinematográfico es, sobre todo, su valor polisémico. El espacio del cine, como hemos visto, es en realidad una multiplicidad de espacios superpuestos, desplegados a distintos niveles sobre los espacios concretos del filme: plástico, narrativo, óptico, ideológico... Es tan amplio que excede la propia película, hasta el punto de que podemos identificar un espacio *exterior* al filme, aquel en donde se produce la circulación de sentido entre éste y los espectadores. Nos referimos, evidentemente, a la sala de cine. A fin de cuentas, la palabra «cine» designa tanto el conjunto de obras como al lugar en el que las películas son vistas. La sala de cine es ese espacio de proyección pública⁵⁶ que marca desde el principio la diferencia entre lo que es cine –el cinematógrafo– y lo que no –el kinetoscopio–⁵⁷. En cierta manera, recuerda a la caverna platónica, ese lugar en el que los personajes, de espaldas a la entrada de la cueva –de donde procedía la luz–, veían proyectadas sobre la pared unas sombras que confundían con la

54 Metz, consciente de la imposibilidad de equiparar el cine a un lenguaje, usaría el concepto de *código*.

55 Cfr. Deleuze, G., *La imagen-tiempo, estudios sobre cine II*, Barcelona, Paidós, 1986 [Trad. cast. Agoff, I.].

56 Nos referimos, evidentemente, al espacio entendido como lugar en el que las imágenes son proyectadas para una audiencia, no al modelo concreto de la sala de cine comercial

57 Pasemos por alto el hecho de que hace años que perdió su exclusividad con la llegada de la televisión y los distintos artilugios que permiten el visionado de las películas de forma individual, desde el video doméstico hasta los nuevos formatos digitales. Los profundos cambios que este proceso ha desencadenado han llevado a que el propio cine haya sido superado, como objeto de reflexión, por la categoría más amplia del audiovisual. Las pantallas no sólo son cada vez más pequeñas; paradójicamente, en un proceso inverso al del soporte –de la materialidad de la película de acetato a la virtualidad de lo digital–, además han dejado de ser incorpóreas. Esto ha provocado además que la relación corporal del espectador con el filme –del espectador inmóvil en la sala de cine, formando parte de una audiencia masiva, al grupo de amigos en una casa o al espectador solitario– haya cambiado, hasta el punto de que la vista ha dejado de ser la única manera de participar en el filme –los nuevos dispositivos permiten operar en el filme mediante el tacto, ya sea efectuando la detención de la imagen, los saltos temporales o la alteración de la velocidad– realizando operaciones antes reservadas a los cineastas –entendido este término en su sentido más amplio, de los realizadores a los montadores o incluso los proyectacionistas–.

realidad, a la que ellos eran ajenos. Esta analogía está en la base de aquellas teorías que, en los años setenta, incidían en el carácter del cine como *dispositivo*, denunciando cómo la pasividad de los espectadores y la ilusión de realidad provocada por la experiencia cinematográfica facilitaban la transmisión de la ideología dominante. No han faltado los cineastas –algunos de ellos, como Jean-Luc Godard o Jean-Marie Straub, entre los más importantes– que han trabajado contra la concepción *ilusionista* del cine mediante diversas estrategias que obligan al espectador a pensar las imágenes desde cierta *exterioridad*.

Ésta comparación con el mito platónico, no obstante, parece excesiva en cuanto que exagera la pasividad –y la indefensión– del espectador frente a las imágenes. Consideramos más acertado entender la sala de cine como el espacio en el que se produciría una circulación de sentido entre diversos espacios superpuestos: aquellos presentes en el filme y aquel que Gardies denomina *espacio espectadorial*: «cet espace sans lequel le récit ne saurait sens : celui propre à l'activité cognitive et affective du spectateur »⁵⁸. Los espectadores, no cabe la menor duda, no son meros receptores pasivos de las imágenes ya que ellos también participan de la producción de sentido. David Bordwell ha incidido, en su análisis acerca de las implicaciones cognitivas del acto de ver una película, en cómo incluso en el cine de narración más convencional hay un trabajo activo por parte del espectador –que constantemente está reorganizando el *continuum* del texto en función de sus capacidades perceptivas y esquemas cognitivos, sus experiencias y conocimientos previos, y los datos del filme–. En la proyección se produce un desdoblamiento en la retina y en la mente del espectador, de la imagen proyectada en la pantalla, lo que quiere decir que la proyección configura un espacio abstracto por el que es posible transitar en busca del sentido. Sin embargo, este espacio nunca está plenamente presente debido al carácter temporal de la proyección, por lo que es percibido linealmente.

Afirmar la presencia efectiva del filme como globalidad supone afirmar el espacio, abierto al análisis, del filme como texto –en el sentido en que Julia Kristeva «pose que le texte n'est pas une œuvre, une chose que l'on trouve en librairie, mais un " espace ", celui de l'écriture elle-même».⁵⁹–. Esta noción se centra, sobre todo, en esa doble articulación entre unos elementos significantes y el espacio abstracto que producen. La semiología se ha interesado

58 «Ese espacio sin el cual el relato no podría percibirse: aquel propio a la actividad cognitiva y afectiva del espectador» (Gardies, A., *L'Espace au cinéma*, Op. Cit., p. 166.)

59 «Afirmar que el texto no es una obra, algo que pueda encontrarse en una librería, sino un espacio: el de la propia escritura. » (Aumont, J. y Marie, M., *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1998, p. 35 [Trad. cast. Losilla, C., *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 2002 p. 101].).

por la materia del filme, poniendo el peso en lo profilmico, clasificado en torno a los ejes visual-auditivo y la distinción entre lo icónico –sonidos e imágenes “naturales”– y lo lingüístico –la palabra escrita y lo *escritural*–⁶⁰, pero siempre tomándolos como significantes en el interior de la película como texto. Esta noción parte entonces de la idea de que ese continuo de la película puede ser analizado como conjunto, lo que supone, en definitiva, operar una suspensión del tiempo de la proyección para trabajar con el filme como abstracción.

El espacio retenido.

Si hay una actividad en la que se produce, sin lugar a dudas, la suspensión del tiempo, ésta es el análisis filmico. No cabe duda de que además, este es un ejercicio profundamente ligado a cierta configuración espacial. No sólo por la noción de filme como *texto*, como espacio de *legibilidad*, sino porque el análisis, generalmente, conlleva la *traducción* del filme a un esquema que refleja una serie de elementos en sus relaciones, presentados al margen de la dimensión temporal: no interesa tanto su devenir como la función que desempeñan. Esto sucede, por ejemplo, en los análisis narrativos, que elaboran toda una serie de mapas conceptuales, más o menos minuciosos, que a pesar de su utilidad, difícilmente pueden captar las fuertes corrientes de sentido que circulan al margen de lo diegético. Otra tentación del analista será la de extraer de la película una serie de planos –que en el papel impreso son reducidos a un único fotograma–, hasta el punto de que, especialmente al analizar las propiedades plásticas de la imagen, efectúan el análisis sobre un único plano aislado. Dominique Noguez ha advertido que en la tarea del analista, detrás del intento de desentrañar el funcionamiento de una película y de extraer una fórmula que sirva para explicar el filme, se esconde la «lábido decorticandi». Esta expresión subraya que « l'analyse procure un indéniable plaisir lié au "décortilage ". [...] C'est là un plaisir essentiellement ludique, provenant probablement de la satisfaction partielle de pulsions sadiques »⁶¹. Si existe sadismo en el análisis se deberá a que éste supone siempre una suerte de vivisección: el estudio de ese sujeto vivo, a cambio del conocimiento que nos ofrece, no puede conducir más que a su

60 De la distinción de Christian Metz entre la imagen, el sonido musical, el sonido fonético de la palabra, el ruido y los trazos gráficos de las menciones escritas a la propuesta de Gardies de distinguir entre lo icónico, lo verbal y la música.

61 «el análisis procura un innegable placer relacionado con el "descortezamiento". [...] Se trata de un placer esencialmente *lúdico*, que puede provenir de la satisfacción parcial de las pulsiones sádicas » (Aumont, J.; Marie, M., Op. Cit., p. 211 [Trad.cast. Losilla, C., Op. Cit.,] p. 291].).

muerte, a la suspensión del devenir; es decir, a la detención de la imagen.

No se trata de desacreditar el ejercicio analítico, sino de resaltar cómo éste siempre opera una suerte de interrupción del movimiento que es ajena al filme. No obstante, ¿de qué manera es posible efectuar una suspensión del movimiento si el estatuto de la imagen congelada dentro del filme es de por sí conflictivo? No sorprende que un cineasta como Vertov sintiera la necesidad de experimentar con la imagen detenida, llegando a encadenar, en *Человек с киноаппаратом*, (El hombre de la cámara, 1929), una serie de imágenes congeladas con un plano en el que se muestran las tiras de película que contienen esos mismos fotogramas. A pesar de que por lo general se use de manera banal, la imagen fija es siempre un cuerpo extraño en el interior del filme ya que supone una suspensión del principio de diferencia que rige la serie de fotogramas –recordemos que no se trata de un único fotograma sino de la misma imagen repetida múltiples veces– para sustituirla por la pura repetición. Serge Daney, en su imprescindible texto sobre la *pedagogía* godardiana, efectúa una delimitación del problema: « La photo : ce qui retient une fois pour toutes (le cadavre à travailler). Le cinéma : ce qui ne retient qu'un moment (la mort au travail) »⁶². Godard, al hacer que el cine reciba a la fotografía, no sólo hace saltar por los aires cualquier discurso ingenuo sobre su *especificidad*, sino que permite, mediante esta detención de la imagen, que el cine, la muerte en acción, acoja a la muerte efectuada. Esto no es otra cosa que el milagro –en el sentido en que los latinos denominaban *miraculum* a los eclipses, como algo que escapa al entendimiento: de la afirmación, en «el devenir», de «lo devenido»–.

Raymond Bellour recoge esta reflexión para destacar el «puro valor de interrupción: el instante del goce (...) y de la muerte»⁶³ de la imagen fija en el interior de una película. ¿No ocurre algo parecido cuando el analista trata de *disecionar* un filme? Bellour reivindica el valor de la detención en el análisis, ligado tanto al placer como a la posibilidad de «hacer oír algo inédito»: «podría ser el efecto más bello, por mínimo que sea, del análisis del filme: haber estallado en llamas también para el cine» –sin lugar a dudas tenía muy presentes los hermosos y clarividentes textos de Daney–. Cuando Bellour habla de muerte no se refiere al final de la vida, sino al momento de condensación máxima de sentido. ¿Acaso no es éso lo

62 «La fotografía: lo que retiene de una vez por todas (el cadáver a trabajar). El cine: lo que no retiene sino un momento (la muerte en acción) » (Daney, S., «Le thérrorisé (pédagogie godardienne)», en *Cahiers du cinéma*, n° 262-263, Enero 1976, p. 37 [Trad. cast. Bernini, E., en Daney, S., *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004].).

63 Bellour, R., *Entre imágenes: Foto. Cine. Video*. Buenos Aires, Colihue, 2009, p. 129.

que persigue el analista? Sin embargo, la operación de elaborar un esquema, de traducir el filme a sus relaciones, dista mucho de parecerse a ese «estallar en llamas». ¿En qué consistirá entonces esta ignición⁶⁴? No puede ser otra cosa que lograr, mediante la suspensión de la temporalidad, hacer visible el *milagro* del filme; el acontecimiento que toda película acoge en su devenir. Huyamos entonces de aquellos que, sumergidos en esta relación entre el goce del análisis y la muerte, apenas sepan construir algo más que hermosos sepulcros.

Nos preguntábamos al principio qué puede hacer el cine en relación al espacio. Para ello, en nuestro recorrido hemos transitado por todos aquellos espacios producidos por el cine con la intención de mostrar las tensiones inherentes a toda constitución espacial. Hemos visto cómo algunos teóricos abordaron esta cuestión con la intención de encontrar una serie de reglas pero el cine, como nos recuerda Deleuze, excede todas estas determinaciones. Éste, aunque puede ser pensado en relación al espacio, no puede ser reducido a la dimensión espacial. Nos queda por abordar una última cuestión que dejamos abierta al principio de nuestro estudio, un aspecto fundamental que a menudo ha sido ocultado por la instauración de un lenguaje canónico. Para ello, retrocedamos al periodo en el que el cine daba sus primeros pasos, cuando la «toma única» parecía el único camino posible y la tentación de construir una narración apenas era una remota aspiración, para profundizar en ese espacio anterior a toda fragmentación que aún hoy encontramos en cada plano, aunque sea a modo de «resto»⁶⁵. No

64 En otro sentido, Jesús González Requena hablará del Punto de Ignición para referirse a «ese lugar que quema al sujeto que lee». Con esto se referirá a aquello que hay en entre dos planos, en el cruce de dos miradas –un concepto cercano, aunque más restringido que el de intervalo–. En ese punto se produciría el encuentro con lo real: «el sexo, después de todo, no como otra cosa que una cita obligada por lo real». En ese lugar la red de significantes que compone la película se agrieta, se produce un desgarramiento en el sentido del discurso: es precisamente allí donde pasamos de lo significativo a lo simbólico: «en torno al punto de ignición se construye un orden simbólico. No un mero orden discursivo, no un mero dispositivo de signos: pues si los signos tapan, si protegen al que los habla del contacto con lo real –así el signo verbal "sexo"–, los símbolos conducen, una vez que administran, el contacto con lo real». Es interesante el planteamiento de González Requena ya que si el signo como imagen, tal como recuerda Blanchot en *L'Espace littéraire* (1955), está fundado en la ausencia del objeto, será en el punto en que los dos significantes se articulan, precisamente en el intervalo entre dos planos donde se sitúa el espectador, allí donde emergerá el símbolo: «en el lugar de la verdad, en suma». (Cfr. González, J., «Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura (*El manantial*, Vidor) en González, J. (coord.) *El análisis cinematográfico: teoría y práctica del análisis de la secuencia*, Madrid, Editorial Complutense, 1995, pp. 37-45; Blanchot, M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 46-52.)

65 En español se ha popularizado el uso de la palabra «huella» para traducir dos palabras francesas que parecen expresar mejor aquello que el cine obtiene de la realidad. Por un lado, Bazin habla de *empreinte*, que en su

olvidemos que un espacio nunca sustituye completamente a aquel sobre el que se despliega.

§6. *Prendre place*⁶⁶.

28 de diciembre de 1895: nacimiento oficial del cine con la primera proyección pública del cinematógrafo Lumière. Dejando de lado el agudo comentario, ciertamente cargado de malicia, de Henri Langlois –a saber, que dicha efeméride no es tanto la del nacimiento del Cine como la de la primera vez que se fija un precio de entrada para acceder a las salas–, conviene detenerse en el motivo por el cual, frente a otras alternativas, se consideró a los *frères* Lumière como fundadores del nuevo arte aún careciendo de intenciones artísticas respecto a su invento –Jean Renoir dirá sobre Louis Lumière: « un homme à vaste vision, comme Lumière, à vaste vision d'ailleurs probablement inconsciente, mais ça c'est une autre question »⁶⁷–. Es sabido que la captura y posterior síntesis del movimiento se había alcanzado con anterioridad; diversos inventores trabajaban en paralelo en esos años en una aspiración que, como recuerda Noël Burch, se debate entre dos tendencias distintas aunque igualmente acordes a la ideología burguesa decimonónica: entre el uso científico-pedagógico y la aspiración al «gran sueño frankensteiniano del siglo XIX: la recreación de la vida, el triunfo simbólico sobre la muerte»⁶⁸. La visión teleológica por la cual la fotografía y los diversos juguetes ópticos no serían más que etapas previas en un camino que debía concluir, necesariamente, en el cinematógrafo Lumière –cuyo origen Bazin sitúa, al menos, en las máscaras mortuorias del antiguo Egipto– oculta otras cuestiones que nos parecen más relevantes para nuestro propósito.

Caben pocas dudas acerca de la importancia del sistema de exhibición en el éxito del cinematógrafo sobre el kinetoscopio⁶⁹. Frente al invento de Dickson, limitado al visionado individual a través de una pequeña ventana, los Lumière, con la proyección sobre una gran pantalla, aportaban una experiencia colectiva dirigida a una amplia audiencia. No obstante, sin

traducción literal quiere decir «marca»; por otro, tenemos el concepto , formulado por Emmanuel Levinas y Jacques Derrida, de «trace», que quiere decir sobre todo, «rastros» o «traza». En ambos es fundamental la idea de que lo que el cine obtiene de la realidad es una huella, en el sentido de que la película recoge un resto –que la RAE define en su diccionario como «parte que queda de un todo»..

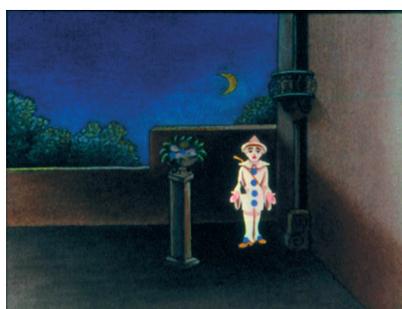
66 En francés, tomar asiento, pero también, literalmente, tomar lugar.

67 «Un hombre de miras amplias, como Lumière, una visión amplia por lo demás probablemente inconsciente, pero esa es otra cuestión». En *Louis Lumière* (E. Rohmer, 1968).

68 Burch, N., *El tragaluz del infinito*, Op. Cit., p. 29.

69 Conviene no descartar otros motivos como, por ejemplo, la menor calidad de la imagen debido a que, frente a la intermitencia del cinematógrafo Lumière, en el kinetoscopio la proyección es continua.

minusvalorar la importancia de este hecho, conviene que nos detengamos en otros aspectos que pudieron influir en el predominio, en los primeros años, de la opción *Lumière*. Quizá lo más relevante fue que ofrecieran una «vista»; es decir, una imagen del mundo. Esta opción no era tan obvia si pensamos en sus coetáneos: Emile Reynaud, con su *Théâtre Optique*, prolongaba la tradición de los juguetes ópticos basados en el principio de persistencia retiniana –del taumatropo al zoótropo–, combinándolos con la linterna mágica para ofrecer una proyección de imágenes animadas –lo que hoy llamaríamos cine de animación–; Dickson y Edison, por su parte, primero con el Kinetoscopio y más tarde con el vitascopio, se centraron en ofrecer combates de boxeo, peleas de gallos o diversos bailes y espectáculos filmados en estudio.



I



II



III

Lumière, en cambio, pareció entender mejor las posibilidades de su invento. Retengamos el concepto de exterioridad, que utilizaremos en un sentido muy diferente al que desarrolla Burch en *La Lucarne de l'infini*⁷⁰. Vemos cómo, en estas primeras tentativas de la imagen en movimiento, Edison y Dickson sienten la necesidad de ofrecer al público algo exterior a la propia imagen, cierta *excepcionalidad* del referente. El interés está en lo exótico de un baile –*Carmencita*, (Dickson, 1894); *Buffalo Dance* (Dickson, 1894)– o la singular anatomía de un forzudo exhibiendo su musculatura –*Sandow* (Dickson, 1894)–, filmados en estudio, en el famoso *Black Maria* de Edison, sobre un fondo neutro. Los Lumière, en cambio, salvo excepciones como *L'arroseur arrosé* (*El Regador regado*, 1895)–, no ofrecían ningún suplemento narrativo en sus primeras sesiones; ni bailes ni combates, ni siquiera una pequeña historia–, simplemente la captura, siempre en exteriores, de un trozo de vida. No añaden ningún suplemento exterior a la imagen cinema(fo)tográfica. Que el cine se fuera dotando

70 Noël Burch utiliza el concepto de «exterioridad» para referirse a cómo, en el cine primitivo, la narración requiere un conocimiento previo –por ejemplo la pasión de Jesucristo, o un combate de boxeo–, frente a lo que ocurrirá en lo que denomina «modo de representación institucional», en el que el filme ofrecerá por sí mismo los elementos para comprender el relato –además de introducir lo que denomina «un tesoro ideológico–». (Cfr. Burch, N., *El tragaluz del infinito*, Op. Cit., pp. 193-199).

progresivamente de narratividad no contradice nuestra propuesta: al espectador del cinematógrafo, desde su asiento, se le abría un mundo que, sin necesidad de ser narrativo, desbordaba la propia pantalla. La «tendencia *Lumière*», tal como la describe Renoir:

« Toute motivée qu'elle est comme le simple désir de reproduire la réalité, non est pas moins une porte ouverte à l'imagination la plus débridée. Je trouve qu'il y a, plus de fantaisie dans certaines des vues que nous avons vu sur l'écran que dans certaines tableaux qui prétendent d'être plein de fantaisie »⁷¹.

Con el kinetoscopio, el espectador contemplaba una serie de acciones, proyectadas en bucle, valiosas como divertimento a causa de su novedad, pero que, irremediablemente, perdían su interés una vez percibidas. No queremos decir con esto que con los filmes Lumière no se diera esa sensación de ya visto, de agotamiento de la imagen, como prueba que a sus primeras películas les sucedieran otras de distintas temáticas: vistas de ciudades lejanas, corridas de toros, acontecimientos *históricos*. Más bien, la cuestión consiste en que la pantalla, en estos filmes, se presenta a la mirada como un campo abierto que, desbordando el «tema» anunciado por el título, no se agota en un primer visionado; con cada nueva proyección puede descubrirse una figura, gesto o un movimiento anteriormente inadvertidos. No sorprende la opinión de Méliès acerca de *Le Repas de bébé* (Lumière, 1895), evocada por Jacques Aumont en *L'oeil interminable*: «desdeñando comentar lo que aún hoy constituye el encanto del filme - las muecas de la pequeña, su juego perverso con la cámara, la actitud apurada y amanerada de los padres-, Méliès sólo destaca una cosa: al fondo de la imagen hay árboles y, ¡oh maravilla!, el viento agita las hojas de esos árboles»⁷². Basta comparar este filme con *A Morning Bath* (1896) de Edison, en el que una madre baña a su bebé, para comprobar a qué nos referimos: lo que en Lumière es un trozo de vida ofrecido al espectador, en Edison se trata de una representación que, más allá del encanto de la escena, si se caracteriza por algo es por su pobreza visual.

La fotografía animada de Dickson y Edison, siguiendo las enseñanzas de Étienne Jules Marey, operó un redescubrimiento del gesto: ofrecía una percepción aumentada, condensando la atención en movimientos mínimos, imperceptibles para la percepción natural. El cine, como recuerda Deleuze, realizando una serie de *cortes* en el movimiento, hereda de la fotografía el

71 «Aunque motivada por el deseo de reproducir la realidad, es también una puerta abierta a la imaginación la más desenfrenada. Me parece que hay más fantasía en ciertas imágenes de la pantalla que acabamos de ver que en algunos cuadros que se creen llenos de fantasía». En *Louis Lumière* (E. Rohmer, 1966).

72 Aumont, J., *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 21 [Trad. cast. López, A.].

valor del «instante cualquiera», extremo opuesto del instante pregnante de la pintura –la polémica en torno Muybridge y las fotografías del movimiento de un caballo son muy reveladoras al respecto⁷³–. Edison y Dickson erraron, no obstante, al no advertir la capacidad de la cámara para producir aquello que Roland Barthes denomina «efectos de realidad». Retomando esta idea, Aumont destaca cómo desde sus comienzos, involuntariamente, el cine alcanza la sistematización de ciertos efectos de realidad perseguidos por la pintura: lo impalpable, lo irrepresentable y lo fugitivo. La luz, las nubes, el vapor de la máquina de tren, adquieren una presencia propia, sin necesidad de artificio ni de un gran dominio técnico. Esta carencia de las películas de Dickson y Edison fue puesta en evidencia en la presentación de su vitascopio –sistema que les permite la proyección de las imágenes sobre una gran pantalla–, en abril de 1896. Proyectaron diversas películas de su repertorio, la mayoría filmaciones de espectáculos de variedades. No obstante, tal como narra Tom Gunning:

«La película que deja a todos con la boca abierta (...) es la tercera del programa, importada de Londres y del todo diferente a las de Dickson-Edison: *Rough sea of Dover* (Robert Paul, 1895). Súbitamente, en el interior del marco dorado no se ven a más actores de decorados sino fragmentos de realidad auténtica, con la espuma de los golpes de mar rompiendo rítmicamente contra la costa. Muchos de los espectadores sentados en las primeras filas se retiran como si temiesen mojarse»⁷⁴.

No es de extrañar que comenzaran a filmar otro tipo de escenas, siguiendo el ejemplo de Lumière. Habían comprendido algo que más tarde remarcaría Henri Langlois:

« C'est ça la grande différence entre Lumière et le reste. Le grand chose des films Lumière est que ce n'est pas l'histoire qu'il a montré ; c'est la vie. (...) La vie c'est pas l'aspect extérieur ; c'est l'aspect profond, c'est la philosophie de l'époque, c'est l'art de l'époque, c'est la pensée de l'époque, c'est la manière de vivre de l'époque. Tout est autour de ses films ».⁷⁵

Las palabras de Langlois tienen tanto de exageración como de verdad rigurosa; sólo hay

73 David Oubiña recuerda las críticas y burlas que recibió Muybridge respecto a las posturas del caballo en carrera que «son, en su mayoría, no sólo desgarbadas sino que presentan una apariencia falta e imposible». (Cfr. Oubiña, D., *Una juguetería filosófica: de los cronofotógrafos a la tecnología digital*, Buenos Aires, Ed. Manantial, 2009, pp. 53-94).

74 Gunning, T., «De Edison a Griffith: el cine y la modernidad», en Brunetta, G. P., (coord) *Historia del Cine I: Estados Unidos I*, Madrid, Akal, 2011, p. 74 [Trad. cast. Hernández, I.].

75 «Esa es la gran diferencia entre Lumière y los demás. Lo maravilloso de las películas de Lumière es que él no nos enseña la historia, sino la vida. (...) La vida no es sólo el aspecto exterior; es el aspecto profundo, la filosofía de la época, el arte de la época, el pensamiento de la época, las costumbres de la época. Y sus películas lo reflejan todo». (*Louis Lumière*, Eric Rohmer, 1968).

que recordar cómo Renoir señala, en esa misma entrevista, la coexistencia en pantalla de dos siglos: el XIX que muere, representado por la burguesía, y el XX, que no acabará de nacer hasta que acabe la Gran Guerra, encarnado en los trabajadores que sirven a los señores. Si un arte pudo expresar, aunque de manera inconsciente, la gran revolución social del siglo XX, ese fue el cine. Sin embargo, llegados a éste punto, conviene que analicemos el efecto que las vistas Lumière provocaban en el espectador.

Retomemos el concepto de «centrado». Según Burch encontraríamos una modalidad primitiva de centrado en las películas de Edison, ya que estas ofrecen un espectáculo concebido para el punto de vista privilegiado del espectador, mientras que las vistas Lumière serían el ejemplo de un cine «no-centrado». La cámara, situada en un lugar más o menos apropiado, captaría una acción cualquiera, no organizada para la mirada del espectador. Aumont, en cambio, prefiere hablar de «centrado inverso»: «el centrado es el de la perspectiva; pero se nos ofrece bajo la forma de una expansión a partir del centro, allí donde toda la lógica de la perspectiva lineal encaminaba el ojo al trayecto inverso, de los bordes al centro». El punto de fuga no sería la zona de la imagen hacia la que se dirige el ojo en su recorrido, sino el lugar del que brota el movimiento. Un buen ejemplo es *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1895): desde el fondo de la imagen, cuyo punto de fuga coincide con la línea diagonal que marcan las vías del ferrocarril, aparece el tren, que avanza hacia los espectadores hasta atravesar la pantalla, hacia el fuera de campo; mientras, varias personas se acercan hacia la cámara, saliendo también por los bordes del encuadre. De ahí que frente al carácter *autárquico* del encuadre de Edison –propiciado por una idea banal de centrado–, las vistas Lumière ofrecen un cuadro en expansión, como la puerta de entrada a un mundo que desborda los límites de la proyección. La pantalla no es un lugar que encierre la vida sino, más bien, el lugar desde el que ésta emerge. Frente a Edison, los Lumière son los primeros en comprender que para filmar es necesario, ante todo, situarse, tomar un lugar desde el que observar el mundo: ¿qué otra cosa es el punto de vista?

Su valor es el de un cine aún no-domesticado, en el que los límites de la imagen, entre el campo y el fuera de campo –aunque aún no podamos hablar de fuera de campo en el sentido en que usamos este término a día de hoy– son permeables, inestables, al igual que lo es el límite entre el espectador y la pantalla –así lo muestran las diversas anécdotas sobre las reacciones de los primeros espectadores–. Pese a la exterioridad del espectador frente a estas imágenes primitivas, al mismo tiempo podía sentir que penetraba, desde su asiento, en ese

espacio que, más que abrirse en profundidad, parecía expandirse hasta absorber a la audiencia; ese reino de las sombras que describió Gorki tras su asistencia a una sesión del cinematógrafo en Moscú:

« on finit par être dérangé et déprimé par cette vie silencieux et grise. On croit qu'elle veut donner quelque avertissement et qu'elle l'enveloppe dans un certain signification sinistre ; cela fait défaillir le coeur. On oublie où l'on est. Des idées étranges envahissent les esprits ; on est de moins et moins conscient »⁷⁶.

Así, si los Lumière son los padres del cine, no lo es tanto por una cuestión cronológica, sino porque fundan un tipo de espacio que no tiene nada que ver con el analizado por el estructuralismo o la semiología: el espectador Lumière es aquel situado frente a las imágenes para descubrir, en palabras de Godard, «lo extraordinario en lo ordinario», a través de esa imagen que nos ofrece el mundo en su ausencia. Una imagen que no sólo es representación del mundo sino, sobre todo, un mundo nuevo que se abre ante nuestros ojos. El montaje, sin embargo, ha enmascarado el hecho de que cada plano conserva en sí mismo –y a menudo a pesar del cineasta– esa potencia original de las *vistas* Lumière. Cada uno despliega inexorablemente un universo propio que, retenido en el intervalo entre dos planos, siempre amenaza con hacer estallar el filme. Que el cine haya devenido frecuentemente otra cosa no debe hacernos olvidar esta potencia primigenia que emana de sus propias condiciones materiales.

§6. En busca de la huella perdida.

Si hemos realizado un excursión en torno a Lumière ha sido para mostrar una verdad presente en sus películas que parece contradecir la afirmación con la que abrimos nuestro análisis: que el cine es incapaz de reproducir el espacio real. Hemos remarcado el valor que tiene en Lumière el hecho de tomar un lugar desde el que filmar; al mismo tiempo, los espectadores perciban que hay algo real en esas imágenes, que el cinematógrafo es capaz de

76 «Esta vida gris y silenciosa termina por trastornarnos y oprimirnos; se tiene la impresión de que contiene una advertencia cuyo significado se nos escapa, pero es lúgubre y la angustia oprime al corazón. Poco a poco uno olvida quien es, extrañas imágenes aparecen en la mente, la conciencia se nubla, se perturba » (Gorki, M., «En el reino de las sombras», en Leda, J., *Kino Histoire Du Cinema Russe Et Sovietique*, Lausanne, L'Age d'homme, 1976, p. 472 [Trad. Barriandos, E., en www.zinema.com {en línea,} Disponible en <<http://www.zinema.com/textos/enelrein.htm>> {consultado el 24 de octubre, 2014} .].).

capturar una verdad. ¿En qué consiste esa verdad? Si el cine no puede captar el espacio, debemos introducir una matización: los Lumière nos enseñaron que el cine, ante la imposibilidad de reproducir un espacio real, es capaz en cambio de obtener su huella, un rastro, una traza, que pasa de lo real al filme: quizá su verdad más profunda.

La primera evidencia de la cámara de cine es su carácter de fotografía animada, es decir, su capacidad de fijar en un soporte sensible un fragmento del espectro visible. Lo decisivo de esta operación es que, si nos centramos en el carácter automático del dispositivo, la cámara fija la imagen en el negativo sin intervención humana, mediante el efecto que la luz provoca en los granos de las sales de plata del negativo –y al margen de las imágenes de síntesis, no deja de ser muy diferente lo que ocurre con los sensores de las cámaras digitales–. De ahí que Bazin pueda afirmar que la fotografía – el cine– «se beneficia de la transfusión de realidad de la cosa a su reproducción. [...] La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo»⁷⁷.

Aumont, al hablar de la «operación mimética», señala que siempre hay tres términos co-presentes: «un modelo (real o no, concreto o no), la operación misma (el procedimiento, intelectual y práctico, con la que se pone la imitación en funcionamiento) y por último su resultado, eso a lo que se llama imagen»⁷⁸. Esto, que es válido para cualquier tipo de imagen, adquiere una peculiaridad propia en lo que respecta al cine ya que, en base a lo mecánico del proceso de captación foto-químico, a su carácter automático, se produce una homogeneización entre todas las imágenes obtenidas. Todas guardan, en esencia, la misma relación de huella con su referente real. Sin embargo, hay un segundo aspecto: Pier Paolo Pasolini, intentó establecer la relación entre los signos del lenguaje y lo que el denominó *cinemas*. Sin embargo, como bien supo ver Rohmer, «l'image [cinematográfica] n'est pas faite pour signifier, mais pour montrer »⁷⁹. Esto quiere decir que, independientemente del significado que pueda atribuirse a una imagen filmica, ésta siempre mostrará algo visible antes que legible: a diferencia de las imágenes mentales, todas las imágenes cinematográficas será, en cierta manera, igualmente concretas.

77 Bazin, A., «Ontología de la imagen cinematográfica», en Op. Cit., p. 28.

78 Aumont, A., *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 199 [Trad. cast. Galmarini, M. A.].

79 «La imagen [cinematográfica] no está hecha para significar, sino para mostrar.». (Biette, J.-C.; Bontemps, J.; Comolli, J.-L.; Rohmer, E., «L'Ancien et le nouveau», en *Cahiers du cinéma*, nº 172, Noviembre 1965, p. 57. [Trad. Jordà, J., *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, 1970, pp.70-71.]

La consecuencia fundamental es que, salvo que se ofrezca alguna evidencia en la película, no es posible distinguir entre diversos regímenes de la imagen: las imágenes soñadas o imaginadas se confunden con las de la *realidad* de los personajes; el primer plano de un rostro se percibe igualmente real que su contraplano, por mucho que en éste observemos una imagen que no puede ser más que una alucinación –recordemos el partido que sacó Buñuel a esta homogeneidad general de las imágenes cinematográficas–, de ahí que el cine fuera acogido con tanta alegría por los surrealistas ya que, ante todo, pone en cuestión la propia primacía del mundo *real* –es decir, el mundo como una realidad objetiva–. El cine, en este sentido, es una poderosa máquina porque integrando el espacio físico con el espacio del sueño o el de la imaginación, nos da acceso a un tipo de percepción totalmente diferente a la considerada como natural. Sin embargo, no sólo fue un instrumento útil para las investigaciones surrealistas; en cierta manera, nos ha permitido percibir –y representar– el mundo de otra manera. Recordemos las palabras de Godard sobre Robert Bresson:

«Es un tipo intolerante pero emplea una herramienta mecánica, que es el cine, que por el hecho de ser mecánica es profundamente tolerante [...] El cine por definición es laico y republicano. O demócrata, si se prefiere. O liberal. Porque no juzga: simplemente registra lo que ocurre. En las películas de Bresson la intolerancia queda modulada, o incluso evangelizada, por la bondad del cine. Por eso sus películas son magníficas, porque es alguien que domina magníficamente su herramienta»⁸⁰.

Godard reivindica esa autonomía del aparato frente al cineasta; el valor de una percepción no-humana que, sin embargo, parece la más humana de todas. Si Bresson es aquí un modelo, no sería difícil encontrar ejemplos de cineastas que, pese a sus intenciones, «no dominan la herramienta», por lo que sus imágenes acaban volviéndose contra ellos mismos. Existe entonces una transferencia de realidad del espacio filmado al representado que está en la base de esa homogeneidad de las imágenes. Sin embargo, los malos cineastas, olvidando este fenómeno, desean trabajar con imágenes domesticadas, castradas, reducidas a mero signo, pero no pueden evitar que, entre todas ellas, una sola imagen justa, de la que no advirtieron su potencia, se imponga sobre toda la narración, aniquilándola. Esto nos debe bastar para comprender que en el cine, entonces, hay algo que escapa a toda determinación del lenguaje. Este alberga una violencia que parece preceder a la escritura, cierta cualidad arcaica que nos

80 Godard, J. L., *Pour le plaisir*, [emisión televisiva] 04 mai 1967.

obliga, antes que a entender, a ver de nuevo, a mirar de otra manera. Sin embargo, la base fotográfica del cine no es suficiente para definirla. Rohmer advertía que « si la photographie est, justement, un art mineur, ce n'est pas parce qu'elle ne sait qu'exactement reproduire : je lui reprocherais plutôt son inexactitude, la platitude de ses surfaces, la dureté de ses contrastes, la rigidité qu'elle impose à ce qui est souple et vivant »⁸¹. Si algo nos interesa de éste comentario es que señala, muy claramente, cierta especificidad del cine, la de mostrar lo vivo de una manera que sólo él puede –podía– hacerlo. Jean Epstein fue uno de los cineastas que quizá comprendió mejor está capacidad de la cámara para ver otra cosa:

« Ainsi, de la façon la plus générale, grâce à la photogénie du mouvement, le cinématographe nous montre que la forme n'est que l'état précaire d'une mobilité fondamentale, et que, le mouvement étant universel et variablement variable, toute forme est inconstante, inconsistante, fluide. Le solide se trouve tout à coup menacé dans sa suprématie ; il ne représente plus qu'un genre particulier d'apparences propres aux systèmes d'ordinaire expérience et d'échelle humaine, qui sont à mouvement constant ou faiblement et uniformément varié. La fluidité, réalité de l'expérience cinématographique, est aussi la réalité de la conception scientifique, qui voit, en toute substance, une structure gazeuse. »⁸²

La imagen cinematográfica no es, así entendida, únicamente una representación de lo real; también es, indudablemente, una visión diferente. Así, cuando se filma una toma, independientemente de lo que se esté filmando, se está fijando una *vista* de un lugar que sin embargo nunca será análoga a él: siempre algo más y algo menos. Algo menos en cuanto que el cine no puede reproducir aquello que filma; algo más en cuanto es capaz de apresar algo que escapa a la visión humana: la huella. Ésta, como recuerda Derrida, « n'étant pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a

81 «Si la fotografía es, justamente, un arte menor, no es porque no sepa más que reproducir: je le reprocho más su inexactitud, la mediocridad de sus superficies, la dureza de sus contrastes, la rigidez que ella impone a todo lo que es vivo y ligero».

82 «Así, de la manera más general, gracias a la fotogenia del movimiento, el cinematógrafo nos muestra que la forma no es más que el estado precario de una movilidad fundamental, y que, siendo el movimiento universal y eternamente variable, toda forma es inconstante, inconsistente, fluida. El sólido se encuentra de golpe amenazado en su supremacía; no representa más que un género partículas de apariencias propias a los sistemas de la experiencia ordinaria y de escala humana, que se basan en el movimiento constante o uniformemente variado. La fluidez, realidad de la experiencia cinematográfica, es también la realidad de la concepción científica, que ve, en toda sustancia, una estructura gaseosa». (Epstein, J., «*Le cinema du Diable*», en *Écrits sur le cinéma (1921-1947)*, Paris, Seghers, 1974, pp. 403-404.)

proprement pas lieu »⁸³. Si el cine no puede capturar el espacio, es precisamente porque el espacio no se deja capturar; su verdad reside en ese rastro esquivo que constantemente está en otro sitio, que nunca está presente en un lugar más que como ausente y del que el cine, en sus momentos privilegiados, es capaz de dar cuenta. Así, sobre toda la multiplicidad de espacios que el cine despliega, la huella siempre permanece oculta, amenazando con hacerlos estallar. Ésta será la verdad fugitiva que debe buscar el analista, la misma que persigue todo verdadero cineasta –no olvidemos que, como dice Godard, «la gente dice "el cine", pero en realidad quiere decir "las películas". El cine es otra cosa»⁸⁴–.

Si hemos desplegado este estudio sobre el espacio es para llegar a la huella que desmiente toda noción banal de realismo cinematográfico. A ella nos aferraremos para analizar la manera en que Rohmer construye su cine a partir del espacio. Como veremos en la segunda parte de nuestro análisis, su obra desplegará una serie de espacios con la intención de alcanzar, a través de ellos, esa huella fugitiva.

83 «No siendo la huella una presencia, sino un simulacro (simulacre) de una presencia que se disloca, se desplaza, se repite, no tiene propiamente lugar » Derrida, J., «La Différance», en *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit , 1972, p. 25 [Trad. cast. González, C., *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1994].).

84 Godard, J. L.; Piña, B. *Público.es* [en línea] 26/11/2014 , [Consultado 4 de diciembre, 2014]. Disponible en : <<http://www.publico.es/culturas/558310/jean-luc-godard-advierte-con-el-lenguaje-va-a-pasar-algo>>.

2. Éric Rohmer, un cine en torno al espacio

«Pauvre apparence d'un visage si l'on ne sent
tout l'espace peser sur chacune de ses rides»

Éric Rohmer, «Vanité que la peinture»⁸⁵
(1951)

§1. Crítica/Teoría/Cine

Fue Jean Luc Godard quien, con mayor claridad, definió la actitud de los jóvenes críticos de *Cahiers du cinéma* en los años cincuenta: « Nous nous considérons tous, aux Cahiers, comme de futurs metteurs en scène. Fréquenter les ciné-clubs et la cinémathèque, c'était déjà penser cinéma et penser au cinéma. Ecrire, c'était déjà faire du cinéma, – car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative, non qualitative »⁸⁶. Era el año 1962 y todos los *cahieristas* de la primera generación habían dado ya el salto a la dirección de filmes, pero aún seguían estrechamente ligados a la revista. Éric Rohmer, que desde marzo de 1957 ejercía de redactor jefe sustituyendo a André Bazin, desempeñaba dicha tarea –poco después, en julio de 1963, sería sustituido por otro cineasta, Jacques Rivette–. Para una generación que se consideraba, gracias a Henri Langlois y la Cinémathèque Française, como la primera que tenía un conocimiento amplio de la historia del cine y una consciencia de su lugar en ella, la crítica no fue únicamente un momento de aprendizaje sino, sobre todo, una constante que atravesaría por igual la escritura y el cine: « en tant que critique, je me considérais déjà comme cinéaste. Aujourd'hui je trie considère toujours comme critique »⁸⁷.

Este no fue, de ninguna manera, un fenómeno nuevo o excepcional; la reflexión teórica fue

85 «Pobre apariencia la de un rostro si no se siente gravitar todo el espacio en cada una de sus arrugas». (Scherer, M., «Vanité que la Peinture», en *Le Goût de la beauté*, Paris, Ed. de l'Etoile, 1982, Op. Cit., p. 56 [Trad. cast. Torrell, J., en *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 76].).

86 «En Cahiers todos nos considerábamos como futuros directores. Frecuentar los cine-clubs y la cinemateca era ya pensar sobre cine y pensar en el cine. Escribir era ya hacer cine porque, entre escribir y filmar, hay una diferencia cuantitativa, pero no cualitativa». (Collet, J.; Delahay, M.; Fieschi, J.-A.; Labarthe, A. S.; Tavernier, B., «Trois entretiens : Jean Luc Godard», *Cahiers du Cinéma*, nº 138, diciembre 1962, p. 21).

87 «En tanto crítico, me consideraba ya cineasta. Hoy sigo considerándome un crítico» (*Ibid.*)

consustancial a la práctica de numerosos cineastas de los años veinte y treinta, de Epstein a Vertov o Eisenstein. El «valor añadido» de la operación cahierista consistió, en todo caso, en avivar, con el soplo de la reflexión teórica, las brasas de un cine que, salvo casos singulares, parecía «muerto de academicismo». Lo esencial era pensar el cine y, sobre todo, pensarlo de otra manera, reivindicando la potencia de aquellos cineastas que habían sido olvidados –por la desaparición del cine mudo– o ignorados –aquellos que, como Howard Hawks, eran considerados como meros artesanos–. Pero si Henri Langlois fue aquel que les haría ver, Bazin, fundador de *Cahiers du cinéma*, fue quien les enseñó a mirar: « Le seul critique qui l'ait été complètement, c'est André Bazin. Les autres, Sadoul, Balázs ou Pasinetti, sont des historiens ou des sociologues, pas des critiques »⁸⁸. Bazin, que escribía en revistas como *L'Écran française* o *L'Esprit* entre otras, fue uno de los organizadores del Festival du Cinéma Maudit de Biarritz en 1949 y una de las figuras fundamentales de la crítica cinematográfica de postguerra en unos años en los que, al mismo tiempo que el cine americano inundaba las salas francesas, se multiplicaban los cine-clubs y las revistas de cine en torno a distintas afinidades políticas y estéticas.

En este contexto de ebullición, un joven Maurice Schérer –el futuro Éric Rohmer–, que había llegado a París en 1937 para continuar sus estudios de literatura clásica, entra en contacto con la cinefilia, que irá ocupando un espacio cada vez mayor en su vida al tiempo que fracasa en sus intentos de lograr la admisión en la Sorbona. Hasta ese momento, apenas había visto unas cuantas películas y su cultura, desde la infancia, a diferencia de sus futuros compañeros de *Cahiers*, pasaba por la literatura y el teatro. Schérer pertenecía a una generación anterior, más próximo por edad a la de Bazin por ejemplo, y que, cuando se lanza a la crítica de cine, ya tenía una sólida formación intelectual –incluso había publicado una primera novela en Gallimard (*Elisabeth* [1946])–. En 1945 conoce a Alexander Astruc, que le introducirá en el ambiente intelectual de Saint Germain-des-Prés y será quien –en respuesta a su petición para formar parte de la redacción de *L'Écran française*– le ponga en contacto con *La Revue du cinéma*, la revista de Jean George Auriol, Jacques Doniol-Valcroze y Bazin. Allí publicará en 1948 su primer texto, «Le cinéma : art de l'espace» (1948), que le abrirá definitivamente las puertas del mundo cinéfilo. Ese año comienza a trabajar como animador del Ciné-club du Quartier latin, donde conoce a los *jeunes turques* –Jean Luc Godard, Jacques Rivette o Claude Chabrol entre otros–. Juntos, elaboran la revista del cine-club –*Bulletin du*

88 «El único crítico que lo ha sido totalmente, es André Bazin. Los otros, Sadoul, Balazs o Pasinetti, son historiadores o sociólogos, no críticos». (*Ibid.*)

ciné-club du Quartier latin– y, poco después, su primer intento de revista periódica: *La Gazette du Cinéma*. Tras el cierre de ésta, Schérer comenzará a escribir en la nueva revista de Bazin y Doniol-Valcroze, *Cahiers du cinéma*, abriendo el camino a sus futuros compañeros.

Los primeros textos de Rohmer destacan por plantear, más que reseñas críticas, un importante esfuerzo teórico. Ya hemos citado su primer escrito cuyo título, *Le cinéma : art de l'espace*, da cuenta de lo ambicioso de su empeño. Al mismo tiempo, realiza sus primeros filmes –en 1949, *Journal d'un Scélerat*, su primer cortometraje; en 1952 su primera tentativa de largometraje, el inacabado *Les Petites filles modèles*–. Parece lógico que, en este trabajo en paralelo, teoría y crítica se alimenten mutuamente aunque, como el mismo Rohmer recuerda: « il serait faux de penser que ma critique à préparé mes films, puisque j'ai commencé de tourner – en 16 mm – avant d'écrire »⁸⁹; más bien, la crítica es un campo de experimentación más en su trabajo como cineasta. En todo caso, su obra posterior desbordará, sin duda, lo esbozado en sus primeros textos, por lo que debemos evitar el reduccionismo de asimilar su obra cinematográfica a una especie de realización efectiva de las teorías esbozadas en sus escritos. Sirva de ejemplo la serie de artículos «Le Celluloïd et le marbre», en los que Rohmer realiza una comparativa entre el cine y las distintas artes: novela, música pintura y arquitectura son examinadas en relación con el cine para demostrar la superioridad del nuevo arte. De gran repercusión en el momento de su publicación, una década más tarde, a la propuesta de André S. Labarthe de plasmar estas reflexiones en un filme, preferirá entrevistar a artistas de diversos ámbitos para que sean ellos los que valoren el cine en relación a sus respectivas prácticas. No es de extrañar entonces que ante la propuesta de publicar una recopilación de sus textos que llevaría por título *Le Goût pour la beauté*, decidiera excluir esta serie, considerando que sería necesario efectuar una reescritura o, al menos, introducir un comentario crítico en el que matizar sus antiguas afirmaciones.

Este proceso de reelaboración es consustancial tanto a su obra escrita como a sus filmes; la articulación de su cine en torno a grandes ciclos puede enmarcarse dentro de esta voluntad reflexiva. En el interior de cada serie, las películas se presentan como variaciones sobre un mismo tema, en un ejercicio de repetición y diferenciación que es pura fuente de pensamiento. De la misma manera, el comienzo de una nueva serie implica no tanto una variación temática como una genuina ampliación del campo teórico a través de una reelaboración que complica

89 «Sería falso pensar que mi crítica haya servido de preparación para mis películas, puesto que empecé a rodar (en 16mm) antes de escribir». Narboni, J.; Rohmer, E., «Le Temps de la critique», en *Le Goût de la beauté*, Op. Cit., p. 22 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 32].).

la problemática anterior. Incluso los filmes *fuera de serie* parecen constituirse como nuevos ciclos tal como como ocurre, por ejemplo, con sus películas históricas. Otro juego totalmente lícito es el de buscar series apócrifas entre sus filmes, como hace Vincent Amiel con *La Colectionneuse* (1966), *Pauline à la Plage* (1982) y *Conte d'été* (1996), en base a una temática común –el tiempo suspendido de las vacaciones y la playa como espacio⁹⁰. La posibilidad de reorganizar la obra de Rohmer nos ofrece infinitas opciones, dando cuenta de la coherencia de una obra que se constituye, ante todo, como una reflexión en marcha. Por este motivo, cualquier análisis de su cine debería, más que ofrecer una foto fija, tratar de identificar las tensiones que operan a lo largo de su filmografía.

§2. Un arte clásico

La madurez del Rohmer crítico es notable; desde sus primeros escritos podemos encontrar algunas de las principales líneas de fuerza que recorrerán su obra: la primacía del espacio en el cine –el ya citado «Le cinéma, art de l'espace»–, la noción de clasicismo aplicada al nuevo arte –«L'Âge classique du cinéma» (1949)– o la importancia de la palabra –«Pour un cinéma parlant» (1948)–. Su pensamiento orbita en torno a la idea del cine como arte clásico, que sin embargo no tiene nada que ver con una forma estable, asumida, ya que, como él mismo señala: « que les esprits inquiets se rassurent. Au cinéma, le classicisme n'est pas par derrière, mais en avant ».⁹¹ Ante esta aparente *boutade*, debemos preguntarnos, en primer lugar, qué quiere decir exactamente «clásico» en referencia al cine. El mismo Rohmer nos da la respuesta en «Vanité que la peinture» (1951), su primer texto en *Cahiers du cinéma*, al señalar que « on appelle précisément classiques les périodes où beauté selon l'art et beauté selon la nature semblaient ne faire qu'un »⁹². Es decir, en aquellos en los que la forma artística parece guardar una armonía con la propia naturaleza. En cuanto al cine, será entonces un arte clásico sólo se si privilegia su capacidad de apropiarse de la belleza de las cosas ya que, como el

90 Este juego le permite comparar las diferencias que, en filmes con temas similares, se producen en los distintos ciclos, dando luz sobre las variaciones que Rohmer efectúa respecto al punto de vista y a las estrategias diegéticas. (AMIEL, V., «Rohmer et la crise du récit», en Herpe, N., (coord) *Rohmer et les Autres* [En línea], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 [consultado el 23 de Octubre 2014]. Disponible en: <<http://books.openedition.org/pur/657>>. ISBN : 9782753526891.)

91 «Que se tranquilicen los espíritus inquietos. En el cine, el clasicismo no está detrás, sino delante. » (Scherer, M., «L'Âge classique du cinéma», en *Le Goût de la beauté*, Op. Cit., p. 49 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 67].).

92 «Se denominan clásicos precisamente a aquellos periodos en los que la belleza según el arte y la belleza de la naturaleza son una misma cosa». (Scherer, M., Rohmer, E., «Vanité que la peinture», Op. Cit., p. 24 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 73].).

propio Rohmer declara: « non seulement il y a une beauté, un ordre du monde, mais il n'est de beauté, d'ordre que du *monde* »⁹³. Es evidente que Rohmer no está hablando de aquel cine conocido comúnmente como *clásico*; al contrario, su interés reside en la especificidad del cine en cuanto arte que, como heredero de Bazin, situará en la potencia mimética del cinematógrafo. Esto no quiere decir que abogue por una suerte de *realismo ingenuo*, como demuestra el que, a diferencia de Bazin –que encuentra especificidad en el plano secuencia y en la profundidad de campo– Rohmer insista en que se trata de una especificidad de fines y no de medios:

« pour nous, ce qui rapproche Hitchcock, Hawks, Rossellini, c'est la mise en scène, la spécificité cinématographique. Pour moi, il ne s'agit pas d'une spécificité des moyens, mais des fins. C'est-à-dire, chez les uns et les autres, la découverte d'une beauté spécifiquement cinématographique incomparable avec les autres »⁹⁴.

A la pregunta ¿dónde está el arte si la naturaleza aparece tal como es?, Rohmer responderá: « pour le cinéma, tout n'est que devenir. Que lui importe un visage, sinon qu'il s'apaise ou se ride selon le rythme qu'il à choisi ? »⁹⁵ Aquello que separa el cine de las otras artes será, en primer lugar, el movimiento que sólo él es capaz de mostrar.

Rohmer recuerda cómo, en el cine mudo, los grandes autores « avaient – par des moyens très différents – créé un langage qui s'était révélé un mode d'expression presque aussi riche et aussi souple que le langage parlé »⁹⁶. Así, Griffith, Eisenstein o Gance crearían una nueva forma de expresión basada en la articulación de una serie de planos en los que primaba lo significativo sobre lo visible. Recordemos que Eisenstein busca los fundamentos del cine en los ideogramas japoneses y en la escritura jeroglífica; claro ejemplo de la preeminencia que

93 «No solamente hay una belleza, un orden en el mundo, sino que no hay más belleza, más orden que el del mundo» (Bonitzer, P.; Comolli, J.-L.; Daney, S.; Narboni, J.; Rohmer, E., «Nouvel entretien avec Éric Rohmer», en *Cahiers du cinéma*, nº 219, Abril 1970, p. 52).

94 «Para nosotros, aquello que aproximaba a Hitchcock, Hawks, Rossellini, era la puesta en escena, la especificidad cinematográfica. Para mí, no se trata tanto de una especificidad de los medios, sino de la de los fines. Es decir, tanto unos como otros, [se trata] del descubrimiento de una belleza cinematográfica incomparable con el resto». (Rohmer, E.; Kaganski, S.; Blumenfe, S., «Entretien avec Éric Rohmer», *Les Inrockuptibles*, Junio 1996, [en línea], Paris, Les éditions indépendantes, 1996, [consultado el 10 noviembre 2014] disponible en: <<http://www.lesinrocks.com/2010/01/11/cinema/actualite-cinema/entretien-avec-eric-rohmer-5-juin-1996-11233579/>>).

95 «En el cine todo es devenir. ¿Qué le importa un rostro, si no es porque se apacigua o se arruga según el ritmo que ha escogido?» (Scherer, M., «Réflexions sur la couleur», en *Le Goût de la beauté*, Op. Cit., p. 48 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 67].).

96 «Crearon –por medios muy diferentes– un lenguaje que resultó ser un medio de expresión casi tan rico como el lenguaje hablado». (Rohmer, E., «Pour un cinéma parlant», en *Le Goût de la beauté*, Op. Cit., p. 38 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 53].).

otorga al valor significativo sobre el representativo. Rohmer, por su parte, denuncia que « les raffinements introduits dans la technique du montage expriment moins le désir de donner tous ses développements à un procédé propre au cinéma, que celui de plier le style du nouvel art aux règles générales de la composition en vigueur dans la littérature et la musique »⁹⁷. Por este motivo, el espectador « a été depuis trop longtemps habitué à interpréter le signe visuel, à comprendre la raison d'être de la présence de chaque image pour s'intéresser à la réalité même de son aspect. Le spectacle cinématographique se présente à lui plus comme un déchiffrement que comme une vision »⁹⁸. En este sentido, para Rohmer, el cine aún no había alcanzado su madurez clásica ya que, a pesar de la potencia de los hallazgos narrativos y plásticos, pocos cineastas exploraron conscientemente aquello que, para el futuro *cahierista*, supone lo específico del cine: su capacidad de mostrar.

Al rechazar todo intento de tratar la imagen como signo, reivindica la capacidad del cine para extraer directamente del mundo una verdad que, si en un primer momento se formula como inmanente –« ici, l'apparence est l'être, et tire à elle la substance d'un monde intérieur dont elle est l'incarnation, non le signe »⁹⁹–, no tardará en definirla como manifestación de lo trascendente. No hay que olvidar el poderoso efecto que causó en Rohmer *Stromboli, terra di Dio* (Roberto Rossellini, 1951); según reconoce, éste visionado confirmó su alejamiento del existencialismo *sartreano* –aunque seguiremos encontrando restos de su antigua filiación, por ejemplo cuando afirma que « la plupart des films, les plus grands comme les pires, ne traitent-ils pas, en leurs meilleurs moments, de ce qui est en train de se faire, non des velléités, du triomphe ou des regrets ? »¹⁰⁰– y su conversión –más bien confirmación– en un catolicismo que no sólo es religión privada sino, sobre todo, principio estético:

« La beauté poétique de *Stromboli* n'empruntant rien aux fastes du verbe ou de la

97 «Los refinamientos introducidos en la técnica del montaje no expresan tanto el deseo de desarrollar plenamente un procedimiento propio del cine que el de someter el estilo del nuevo arte a las reglas generales de la composición, vigentes en la literatura y la música». (Rohmer, E., «Nous n'aimons plus le cinéma», en *Le Goût de la beauté*, Op. Cit., p. 44 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 62].).

98 «Se ha acostumbrado desde hace demasiado tiempo a interpretar el signo visual, a comprender la razón de ser de la presencia de cada imagen, como para que pueda interesarse por la *realidad misma* de su aspecto. El espectáculo cinematográfico se le presenta más como un desciframiento que como una visión». (Rohmer, E., «Le Cinéma, art de l'espace», en *Le Goût de la beauté*, Op. Cit., p. 33 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., pp. 47-48].).

99 «Aquí, la apariencia es el ser, y extrae su sustancia de un mundo interior del que ella es la encarnación, no el signo». (Rohmer, E., «L'Âge classique du cinéma», Op. Cit., p. 51 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 70].).

100 «La mayor parte de las películas, tanto las mejores como las peores, ¿no tratan acaso, en sus mejores momentos, de lo que se está haciendo y no de veleidades, de triunfos o remordimientos?» (Rohmer, E., «Vanité que la peinture», Op. Cit., p. 56 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 76].).

métaphore, n'a pas à redouter quelque abus de leur pouvoir. Idée et symbole apparaissent à ce point indissociables, que nous ne pouvons plus mettre en cause l'artifice de celui qui les aurait, pour nous, réunis. La grandeur de Dieu jaillit, non de la bouche de celui qui la commente, moins de la présence même de ce volcan, de ces laves, de ces vagues, de ce rivage italien, que la belle étrangère en costume de plage, profane de sa grâce maladroite de fille nordique »¹⁰¹.

El cine, frente a el resto de las artes, desde hace tiempo secularizadas, se presenta, precisamente en virtud de su *religiosidad*, como un arte tan nuevo como arcaico. Rohmer parece reivindicar la noción del aura al formular, como fundamento del cine, este redescubrimiento del mundo como obra divina. No olvidemos el importante papel que desempeñaba, según Benjamin, la función ritual –primero mágica, luego religiosa– en el carácter aurático de la obra de arte–. El filósofo alemán señaló la manera en que « una antigua estatua de Venus, por ejemplo, se encontraba entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, en un conjunto de relaciones tradicionalmente diferente del que prevalecía entre los clérigos medievales, que veían en ella un objeto maligno »¹⁰². Esta estatua, símbolo de la divinidad, no dejaba de ser, no obstante, obra del hombre. El cine, en cambio, irá más lejos: el volcán de *Stromboli*, en tanto que obra divina, sería una manifestación efectiva de su presencia. Así, la gran potencia del cine, su especificidad como arte, residirá en su capacidad para trabajar a partir de la belleza del mundo, que siempre será superior a cualquier intento humano. Él mismo, en una entrevista en *Cahiers du cinéma* en los años setenta, certifica éste punto de vista: « comment l'art, produit humain, égalerait-il la nature, ouvre divine ? Il n'est au mieux que la révélation, dans l'Univers, de la main du Créateur. C'est vrai : il n'est pas de position plus téléologique, plus théologique que la mienne »¹⁰³.

Dejando a un lado estos desvíos teológicos, es fundamental, ante todo, que Rohmer afirme

101 «La belleza poética de *Stromboli*, no le debe nada a los fastos del verbo o de la metáfora, no tiene que temer ningún abuso de su poder. Idea y símbolo aparecen hasta tal punto indisolubles que ya no podemos acusar al artificio de quien los ha unido para nosotros. La grandeza de Dios no brota de la boca de quien lo invoca, sino de la presencia misma de ese volcán, de su lava, de esas olas, de esa costa italiana, que la bella extranjera en bañador profana con su gracia torpe de joven nórdica». (Rohmer, E., «Roberto Rossellini : *Stromboli*», en *Le Goût de la beauté*, Op. Cit., p. 136 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 182].).

102 «Una antigua estatua de Venus, por ejemplo, se encontraba entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, en un conjunto de relaciones tradicionalmente diferente del que prevalecía entre los clérigos medievales, que veían en ella un objeto maligno». (Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México D.F., Itaca, 2003, p. 49).

103 «¿Como el arte, producto humano, igualaría a la naturaleza, obra divina? Este será, en todo caso, la revelación, en el universo, de la mano del Creador. Es cierto, no hay posición más teleológica, más teológica, que la mía». (Bonitzer, P.; Comolli, J.-L.; Daney, S.; Narboni, J; Rohmer, E., Op. Cit., p. 52.)

la necesidad de trabajar con aquello que es específico del cine: la capacidad de la cámara para obtener del mundo una imagen que condense en sí un sentido que precede a la escritura. Sólo asumiendo este hecho el cine podrá llegar a expresar aquello que sólo él puede. La tarea del cineasta no será, como intenta cierto cine poético, la de crear símbolos sino, al contrario, la de « faire découvrir la poésie, soit la poésie d'un poète, soit la poésie du monde. Mais ce n'est pas le cinéma qui est poétique, c'est la chose montrée qui l'est »¹⁰⁴. Si el cine ha alcanzado un periodo clásico, lo ha logrado explorando el camino que le es propio. Esto no quiere decir que el cine sea por definición un arte clásico, sino que, como reconocerá Rohmer muchos años después, sólo alcanzando este clasicismo podía madurar como arte moderno y ofrecer lo mejor de sí:

« Le classicisme par rapport à 1949, date où j'ai écrit cette phrase, était en avant, c'est-à-dire postérieur dans le temps, mais en 1983, on peut dire qu'il est derrière nous, Marguerite Duras n'a été possible que parce que l'âge classique du cinéma était déjà révolu. Avant le classicisme, qu'est-ce que c'était que l'avant-garde ? C'était un cinéma qui copiait les autres arts, un cinéma pseudo-pictural, etc. Duras a été possible parce que le classicisme est passé par là, parce que Rivette – c'est peut-être la filiation la plus nette – est passé par là »¹⁰⁵.

Más allá de que compartamos o no su desdén hacia el cine de vanguardia de los años veinte –aunque él mismo destacará que no rechaza tanto estas obras como la influencia que tuvieron en los cineastas menos dotados¹⁰⁶–, lo más importante es, a nuestro entender, la ausencia de nostalgia al hablar del periodo clásico; éste no será una meta sino, al contrario, un

104 «Hacer descubrir la poesía, sea la poesía de un poeta, sea la poesía del mundo. Pero no es el cine lo que es poético, es la cosa mostrada lo que lo es [Trad. Jordà, J., *Cine de poesia contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, 1970, p. 51.].» (Biette, J.-C.; Bontemps, J.; Comolli, J.-L.; Rohmer, E., «L'Ancien et le nouveau», en *Cahiers du cinéma*, n° 172, Noviembre 1965, p. 39).

105 «El clasicismo en relación a 1949, fecha en la que escribí esta frase, estaba delante, es decir, era posterior en el tiempo. Pero en 1983, se puede decir que lo hemos dejado atrás. Marguerite Duras sólo ha sido posible porque la época clásica del cine ya había pasado. Antes del clasicismo, ¿qué era la vanguardia? Era un cine que copiaba a las demás artes, un cine pseudopictórico, etc. Duras ha sido posible porque el clasicismo ya había pasado por ahí, porque Rivette –que es quizá la filiación más clara– ya había pasado por ahí». (Narboni, J.; Rohmer, E., «Le Temps de la critique», Op. Cit., p. 30 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 21].).

106 « L'avant-garde de 1925, d'autant plus désireuse de sauvegarder la pureté du cinéma qu'elle était venue à lui de la littérature, la peinture ou la musique, n'avait peut-être pas tort de restreindre son domaine à celui du jeu de l'acteur, qu'il soit personnage vivant, paysage, objet ou lignes abstraites. Mais les cinéastes de métier souffraient d'un tel complexe d'infériorité qu'ils voulurent s'annexer les conquêtes que les autres arts exhibaient comme le signe tangible de leur supériorité [La vanguardia de 1925, tanto más deseosa de salvaguardar la pureza del cine por haber llegado a él desde la literatura, la pintura o la música, quizá no se equivocó al restringir su ámbito al de la actuación del actor, fuera éste una persona viviente, un paisaje, un objeto o meras líneas abstractas. Pero los cineastas de oficio sufrían tal complejo que quisieron anexionarse las conquistas que las otras artes exhibían como el signo tangible de su superioridad].» (Rohmer, E., «Nous n'aimons plus le cinéma», Op. Cit. p. 44 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 62].).

punto de partida. El mismo Rohmer, en respuesta a las ideas esbozadas por Pier Paolo Pasolini en su texto *Cinema di poesia* (1965), exponía su programa: « c'est plutôt dans un cinéma qui ne se veut pas poétique, qui se veut prosaïque, qu'on peut trouver une tentative de briser le mode traditionnel de récit, mais d'une façon souterraine, pas d'une façon spectaculaire, pas en empruntant certaines techniques au roman »¹⁰⁷. Esta preocupación tan precisa por encontrar una forma de expresión propia del medio no es extraña si pensamos en que, antes que cineasta, Rohmer fue escritor: « Pourquoi filmer une histoire quand on peut l'écrire ? Pourquoi l'écrire quand on va la filmer ? Cette double question n'est oiseuse qu'en apparence. Elle s'est posée très précisément à moi »¹⁰⁸. En esa personalidad escindida, el Schérer escritor quizá comparta ciertas ideas con el Rohmer cineasta, pero la materia con la que trabajan es radicalmente distinta. Ya hemos mencionado su primera novela, *Elisabeth*; debemos recordar también que su primera serie cinematográfica, *Six contes moraux*, surgió como un proyecto literario que no logró publicar: « l'idée de ces contes m'est venue à un âge où je ne savais pas encore si je serais cinéaste. Si j'en ai fait des films, c'est parce que je n'ai pas réussi à les écrire »¹⁰⁹. Antoine de Baecque y Noël Herpe señalan una situación común a las novelas del joven Schérer: « un personnage masculin en position de filature, cherchant (par le regard) à prendre position de l'espace où évolue la femme désirée »¹¹⁰. La literatura se demostraría insuficiente para desplegar aquello que constituye el punto clave de su obra: la reflexión formal en torno a la mirada y el espacio. Para esta tarea, el cine se le revelará como el medio más apropiado.

§3. La primacía del espacio

Hemos rondado la idea, clave en Rohmer, de la especificidad del cine como arte. Si esta consiste en su capacidad de desvelar cierta verdad del mundo anterior a todo discurso, parece

107 «Es preferentemente en un cine que no se pretenda poético, que se pretenda prosaico, donde puede encontrarse una tentativa de romper la manera tradicional de la narración, pero de una forma subrepticia, no de una forma espectacular, sin apoderarse de ciertas técnicas de la novela». (Biette, J.-C.; Bontemps, J.; Comolli, J.-L.; Rohmer, E., Op. Cit., p. 39 [Trad. Jordà, J., Op. Cit., 49].).

108 «Por qué filmar una historia, cuando se puede escribir? ¿Por qué escribirla cuando se va a filmarla? Esta doble pregunta sólo es superflua a primera vista. A mi se me planteó con mucha precisión». (Rohmer, E., *Six contes moraux*, L'Heme, Paris, 2003, p. 9 [Trad. Jordà, J.; Éric Rohmer; *cuentos morales*, Barcelona, Intermedio, 2009, p.7].).

109 «¿La idea de mis cuentos me vino a una edad en la que aún no sabía si sería cineasta. Si los hice película, es porque no logré escribirlos». (*Ibid.*)

110 «Un personaje masculino, vigilante, intentando (por la mirada) tomar posesión del espacio en el que transita la mujer deseada». (De Baecque, A.; Herpe, N. *Eric Rohmer*, Paris, Stock, 2014, p. 293).

lógico que la inscripción de lo real en la película sea una cuestión primera para él. La primera cuestión será entonces la de producir un espacio en el que se inscriba esa verdad del mundo. El espacio cinematográfico, según Rohmer:

« se définirait ainsi par rapport à celui de la scène à la fois par l'étroitesse de la surface de visibilité et l'étendue du lieu de l'action ; ce n'est donc pas seulement l'intérieur de chacun des plans que le réalisateur doit déterminer en fonction d'une certaine conception de la spatialité, mais la totalité de l'espace filmé »¹¹¹.

En esta definición encontramos dos ideas fundamentales: 1. en primer lugar, el plano como espacio *casi-pictórico*, definido por esa «estrechez de la superficie visible», o lo que es lo mismo, el plano en su función de «marco»; Esta no es una cuestión menor para Rohmer, como demuestra que en su práctica como cineasta, frente a la tendencia general y las imposiciones del mercado, optara casi siempre, por el formato *clásico*, es decir, el 4/3:

« Parce qu'avec le 1,33 j'ai plus d'espace, tout simplement. On parle d'écran large, alors qu'il faudrait parler d'écran étroit ! Dans l'image telle qu'elle apparaît à la caméra, et pour obtenir un écran large on coupe le haut et le bas... Or moi, j'en ai besoin : cela m'a toujours intéressé de montrer ce qu'il y a au-dessus des têtes ; et j'aime bien également montrer les mains. Je n'aime pas dire aux acteurs : «Relevez vos mains», parce que cela ne fait pas naturel. J'aime bien montrer la table... Il y a des tas de choses que j'aime montrer, et je ne peux pas à cause du format actuel ! Et je ne suis pas du tout à l'aise avec des formats plus larges, comme le 1,85 et le CinémaScope... Au moment de l'apparition du CinémaScope, je l'avais défendu avec presque tous mes amis des *Cahiers du cinéma* ; mais récemment, j'ai fait dans les *Cahiers* une critique de mon article, en défendant non pas l'écran carré mais aux 4/3 et au 1,33 – dans la mesure où l'inverse favorise la paresse des jeunes cinéastes, et empêche l'imagination plastique de s'exercer... Il y a une monotonie de l'écran large, et beaucoup plus de ressources dans l'écran traditionnel ».¹¹²

111 «Se definirá en relación con el espacio escénico tanto por la estrechez de la superficie visible como por la extensión del lugar de la acción; por lo tanto, lo que el realizador ha de determinar de acuerdo a cierta concepción de la espacialidad no es solamente el interior de cada uno de los planos, sino la totalidad del espacio filmado». (Rohmer, E., «Le Cinéma, art de l'espace», Op. Cit., p. 27 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., pp. 37-38].).

112 «Porque con el 1,33 tengo más espacio, simplemente eso. Hablamos de la pantalla larga, ¡cuando deberíamos hablar de pantalla estrecha! En la imagen tal y como aparece en la cámara, y para obtener una pantalla larga,, cortamos el alto y el bajo... Ahora bien, yo necesito ese trozo: siempre me ha interesado mucho que hay encima de las cabezas; e igualmente también me gusta mostrar las manos. No me gusta decirle a los actores «levantad las manos», porque eso no tiene nada de natural. Me gusta enseñar la mesa... ¡Hay un montón de cosas que me gusta mostrar, y no puedo hacerlo por culpa del formato actual! Y no me siento cómodo en absoluto con los formatos más amplios como el 1,85 y el Cinemascope... En el momento

Su reflexión acerca del formato de la pantalla gira en torno a la la noción de marco en un sentido que no tiene nada de pictórico sino que, al contrario, es relevante en cuanto que define la manera en que la realidad filmada se transmuta en el espacio del plano cobrando un nuevo valor estético. 2. No obstante, encontramos en sus palabras otra noción que tiene que ver con la manera en la que a partir de un espacio infinitamente extenso, captado fragmentariamente, se constituye ese espacio que el espectador reconstruye en su visionado. El cine se presenta como un arte de la superposición de miradas: en primer lugar la pareja cineasta-cámara¹¹³, a las que se le suman las miradas de los personajes y, por supuesto, la del espectador. Es por esto que respecto al cine « l'espace, au contraire, semble bien être la forme général de sensibilité qui lui est la plus essentielle, dans la mesure où le cinéma est un art de la vue »¹¹⁴. Todo filme *rohmeriano* juega su apuesta en la organización, a partir del mundo, de un espacio filmico a través de la mirada en cuanto que ésta despliega –y se despliega *sobre*– ese espacio reconstituido.

En el universo que conforman los filmes de Rohmer encontraremos una primacía absoluta de lo espacial, hasta el punto de que a menudo el tiempo parece suspendido. No es casual que la mayoría de sus películas se desarrollen en periodos vacacionales, a menudo en espacios aislados de los que se obtiene una suerte de imagen móvil de un microcosmos. Este aspecto de su cine lo dota de un notable arcaísmo; no en vano, si hemos aludido a Lumière en nuestro estudio es porque encontramos en sus vistas una suerte de versión primitiva de aquello que persigue Rohmer. Él mismo destaca que « la beauté des films de Lumière nous apparaît beaucoup plus à nous, à des gens de nôtre génération qu'aux contemporaines qu'ont été, avant tout, impressionnées »¹¹⁵. Frente al efecto de sorpresa que pudo causar *L'Arrivée d'un train en*

de la aparición del Cinemascope yo lo defendí junto a casi todos mis amigos de *Cahiers du Cinéma*; pero recientemente, he realizado en *Cahiers* una crítica de mi artículo, defendiendo no la pantalla cuadrada sino el 4/3 y el 1,33 –en la medida en que lo inverso favorece la pereza de los jóvenes cineastas, e impide que se ejerza la imaginación plástica... Hay una monotonía de la pantalla panorámica, y muchos más recursos en la pantalla tradicional». (Rohmer, E., «La vidéo prend de l'importance», en *Rohmer et les autres* [en línea]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 [Consultado el 23 de octubre de 2014]. Disponible en internet: <<http://books.openedition.org/pur/682>>. ISBN : 9782753526891). Los textos a los que se refiere Rohmer son «Vertús cardinales du CinémaScope», en *Cahiers du Cinéma* n° 31, Octubre 1954, pp. 36-40; «Le large et le haut», en *Cahiers du Cinéma* n° 559, 2001, pp. 59-61.)

113 El cineasta se servirá de la cámara, haciendo suya la mirada no-humana del aparato. Sin embargo, en esa relación siempre hay algo que escapa a las intenciones del cineasta: un resto o, como desarrollaremos más adelante, una huella . Éste será el valor más genuino de la mirada de la cámara.

114 «El espacio parece ser la forma general de sensibilidad que le es más esencial, en la medida que el cine es un arte de la mirada». (Rohmer, E., «Le Cinéma, art de l'espace», Op. Cit., p. 28 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 38].).

115 «La belleza de los filmes de Lumière nos afecta más a nosotros, a la gente de nuestra generación, que a sus contemporáneos que estaban, ante todo, impresionados» (Bonitzer, P.; Comolli, J.-L.; Daney, S.; Narboni, J;

gare de La Ciotat, hay una belleza que no sólo permanece sino que se realza en la medida en que el filme ya no se presenta como una novedad. Sin embargo, Rohmer también encuentra en un cineasta como Murnau, aparentemente opuesto a los Lumière –la estilización plástica frente a la captura de lo real–, el programa de su cine: «ce que Murnau postule, par son montage est, plus encore que le réalisme de l'espace, l'affirmation de sa primauté. Dans ses films, les relations spatiales priment les temporelles, nous ne pouvons nous y représenter d'avance, comme dans les autres, la *figure* de l'événement espéré ou redouté »¹¹⁶.

Sin embargo, tiempo y espacio están íntimamente relacionados hasta el punto de que la distinción entre ambas dimensiones no deja de ser, en cierta manera, artificial. Privilegiar una sobre el otro indicará, ante todo, una concepción muy diferente no sólo de aquello que el cine puede expresar sino, sobre todo, de la manera en que éste puede hacerlo. Si Rohmer encontró en el espacio la dimensión genuina del cine, otros cineastas tomarían un camino diferente:

« Le fait que la stylisation dans l'expression du temps y fasse l'objet d'un plus grand soin que la construction spatiale [en *Les Dames du Bois de Bologne* (Robert Bresson, 1945)], mesure néanmoins toute la distance qui sépare le cinéma moderne de celui de la "grande époque" du muet. En apprenant à comprendre, le spectateur moderne a désappris à voir »¹¹⁷.

El cine, desde la dimensión temporal, privilegiaría el lenguaje, su capacidad de inscribir un discurso *legible*; desde la dimensión espacial, se constituye en cambio como arte de la mirada. Así, la operación rohmeriana consistirá en situar a sus personajes en un espacio que puedan habitar y que exprese, indirectamente, sus intenciones, sus conflictos y sus deseos más profundos. Así, destaca el cine de René Clair, quien « a su [...] faire évoluer ses personnages à l'intérieur d'un univers où leurs moindres intentions se traduisent immédiatement en langage spatial »¹¹⁸. Esto mismo es lo que Rohmer trata de conseguir en su cine, especialmente en el

Rohmer, E., Op. Cit., p. 52).

116 «Eso que Murnau propone, por su montaje es, más que el realismo del espacio, la afirmación de su primacía. En sus filmes, las relaciones espaciales priman sobre las temporales, siendo imposible imaginar, de entrada, como sucede en los otros [filmes], la *forma* del acontecimiento esperado o temido». (Rohmer, E., *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau Op. Cit.* p. 77).

117 «El hecho de que en ella la estilización en la expresión del tiempo sea objeto de una atención mucho mayor que la construcción espacial, mide, sin embargo toda la distancia que separa al cine moderno de la "gran época" del mudo. Al aprender a comprender, el espectador moderno desaprendió a ver». (Rohmer, E., *Ibid.*, p. 35 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 49].).

118 «Supo hacer evolucionar a sus personajes en el interior de un universo en el que sus más mínimas intenciones se traducían inmediatamente en lenguaje espacial». (Rohmer, E., «Le Cinéma, art de l'espace», Op. Cit., p. 29 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 41].).

ciclo de *Comédies et proverbes*, donde abundan los ejemplos al respecto; desde la búsqueda del buen lugar, ligada al anhelo de enamorarse, de Delphine, en *Le Rayon vert* (1986), a la imposibilidad de tomar una decisión, de comprometerse, expresado en los dos apartamentos en los que vive Louise, en *Les Nuits de la pleine lune* (1984). Pero si Rohmer definía la puesta en escena como « un cinéma de construction spatiale où d'expression corporelle »¹¹⁹, debemos sustituir la disyunción lógica, el «o», por la conjunción «y», ya que ambas son indisociables. Más aún, es sabido, como escribió Henri Lefebvre, que el cuerpo es productor de espacio: «el espacio –mi espacio– no es el contexto en que constituyo la textualidad; es en primer lugar mi cuerpo, y después el homólogo de mi cuerpo, el "otro" que le sigue como su reflejo y su sombra: la intersección movediza entre lo que toca, penetra, amenaza o beneficia a mi cuerpo, y todos los otros cuerpos»¹²⁰. La expresión corporal sería una modalidad más de la construcción del espacio en la medida en que no sólo afecta a su dimensión plástica –la composición entre fondo y figura¹²¹– sino que, sobre todo, es generadora de un espacio sometido a un proceso de subjetivación constante, que se desarrolla en paralelo a la propia subjetividad del cineasta mediante los gestos y los desplazamientos de los personajes, que construyen así su propio espacio como declinación –en el sentido gramatical– del espacio «objetivo» de la cámara.

Los conflictos de los personajes procederán casi siempre de ellos mismos, de su desajuste con el mundo que habitan. Independientemente de cual sea el objeto de su deseo, apenas podemos intuir en qué momento surgirá el acontecimiento o cual será la naturaleza de éste ya que, por lo general, ni siquiera para los propios personajes parece evidente aquello que buscan. Más que sus intenciones, Rohmer prefiere mostrarnos las casas que habitan, los trayectos que los personajes realizan en su día a día, o las relaciones sociales que establecen, haciendo que, en el transcurso del filme, la dimensión temporal esté siempre, de alguna manera, retenida. No interesa tanto la evolución del personaje como mostrar el conjunto de relaciones en el que está inserto ya que el cuerpo, como productor de espacio, encuentra una fuerte resistencia en el espacio ya establecido, la sociedad. Ésta, como recuerda Lefebvre, «es un espacio y una arquitectura de conceptos, formas y leyes, cuya verdad abstracta se impone a

119 «Un cine de construcción espacial o de expresión corporal». (Rohmer, E., «Joseph L. Manquiewicz : *The Quiet American*», en *Le Goût de la beauté*, Op. Cit., p. 169. [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 225].).

120 Lefebvre, H., Op. Cit., p. 230-231.

121 Así, Rohmer puede afirmar de *Faust* que « c'est n'est pas la ligne qui crée l'expression, mais l'expression crée la ligne [No es la línea la que crea la expresión, sino la expresión la que crea la línea] ». (Rohmer, E., *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Op. Cit., p. 30).

la verdad de los sentidos, del cuerpo, de las voluntades y los deseos»¹²². La importancia del espacio en el cine de Rohmer podría definirse con las mismas palabras que éste le dedica a *Tabu: A Story of the South Seas* (F. W. Murnau, 1931): « ces lieux ne se présentent pas seulement comme le cadre de l'action, son réceptacle. Ils pèsent sur les attitudes des personnages, infléchissent leur jeu, dictent leur déplacements »¹²³.

Esta influencia mutua entre el espacio y el personaje aparece claramente en películas como *L'Ami de mon amie* (Éric Rohmer, 1987) o *Place de l'Étoile* (Éric Rohmer, 1965), en las que la ficción es impulsada por la manera en que los espacios determinan el comportamiento de los personajes que los recorren. En este sentido, la obra de Rohmer siempre posee una vertiente sociológica o, incluso documental en esta atención a lo urbanístico aunque, paradójicamente, su cine no tenga nada que ver con aquello que podemos denominar *filme de tesis*. Más bien podemos rastrear la influencia de películas que como *Chronique d'un été* (Jean Rouch y Edgar Morin, 1960-61) se acercan a lo real desde el lado documental no para construir o demostrar una teoría, sino para obtener una serie de retratos subjetivos del mundo. El valor de la ficción, que siempre es mínima, no estará tanto en las acciones de los personajes como en la manera en que ellos perciben –y construyen– su propio espacio. Rohmer no se preocupa tanto por lo que ellos hacen como por el punto de vista que tienen sobre las cosas. Así es como pasamos «del aflojamiento de los nexos sensorio-motores (el paseo o la errancia, el vagabundeo, los acontecimientos no concernientes, etc.) al ascenso de las situaciones ópticas y sonoras»¹²⁴. La mirada y la palabra se imponen a las acciones, que no terminan de ajustarse a las intenciones, nunca claras, de los personajes. Se impone el vagabundeo como búsqueda de un espacio propio.

Así, una figura fundamental es la del «trayecto», que en sus películas rara vez tiene que ver con la evolución de un personaje en la trama. Generalmente, su función es la de establecer un mapa, es decir, una descripción de una situación, de un marco de relaciones, lo que hace que el «trayecto» *rohmeriano* tenga una entidad propia. Los ejemplos son numerosos pero, no obstante, preferimos referirnos a *Le Signe du Lion* (Éric Rohmer, 1959), película que parece desmentir nuestra propuesta. En ella, Pierre Wesselin, un bohemio que espera recibir una

122 Lefebvre, H., Op. Cit., p. 190.

123 «Esos lugares no se presentan únicamente como el marco de la acción, su receptáculo. Ellos pesan sobre las actitudes de los personajes, modifican su interpretación, dictan sus desplazamientos». (Rohmer, E., *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau Op. Cit.* p. 45).

124 Deleuze, G., *La imagen-tiempo...* Op. Cit., 1986, p. 22.

fortuna de su tía, es desheredado por ésta en el momento de su muerte ya que desapruueba su modo de vida. Habiendo confiado su suerte a ese dinero que nunca tuvo, perderá su casa, encontrándose solo y arruinado en un París estival sin nadie a quien pedir ayuda, ya que sus amigos están de vacaciones. En su deambular por la ciudad en busca de una solución, el personaje irá convirtiéndose progresivamente en un *clochard* hasta verse obligado a mendigar por los cafés interpretando una suerte de *opera buffa*. Sin embargo, su evolución es meramente exterior ya que no afecta en nada a la propia constitución del personaje. Al final, en un golpe de suerte, casi propio de un *deus ex machina*, Wesserlin recupera su herencia, volviendo a sus antiguas costumbres. No se produce, por lo tanto, una modificación en él: frente al tiempo como dimensión en la que se producen los cambios, Rohmer le hace vagabundear por la ciudad para ofrecernos una imagen puramente espacial del propio personaje ya que éste no evoluciona a lo largo del filme, seguirá siendo el mismo. De ahí que podamos afirmar que lo que se nos presenta es una imagen espacializada de su personalidad.

Hay otra cuestión clave en este primer largometraje estrenado de Rohmer: el personaje comparte protagonismo con la propia ciudad, ese París de principios de verano que no tiene nada que ver con la imagen que el cine proyecta habitualmente sobre ella. No estaríamos muy desencaminados si afirmáramos que el tema del filme, más que la pequeña *odisea* de Wesserlin, es la propia ciudad vista a través de sus ojos: « la perspective n'ouvre pas, elle ferme. La ligne diagonale ne rencontre pas un horizon mais vient se refermer contre un mur, formant un triangle parfait et un angle dans lequel le personnage semble s'engouffrer. L'espace se referme, il rétrécit »¹²⁵. El cine de Rohmer se constituye, en cierta manera, como una pedagogía de la mirada. A través de ésta se opera una duplicación del espacio: del espacio urbano se despliega un segundo tipo de espacio que podríamos denominar, en términos *Lefebvrianos*, «vivido». Es aquí precisamente donde encontramos la maestría de Rohmer como cineasta. Mediante este redoblamiento del espacio, el cine llega a mostrar una verdad propia según sus propios medios. En una novela, el espacio sería descrito –e interpretado– a través del discurso de un personaje o del propio narrador. Rohmer, en cambio, evita todo comentario en este filme, haciéndonos ver a través de los ojos del protagonista. Todo lo contrario sucedía en películas anteriores como *Bérenice* (1954) o *La Sonate à Kreutzer*

125 «La perspectiva no abre, cierra. La línea diagonal no encuentra un horizonte sino que se cierra contra un muro, formando un triángulo perfecto y un ángulo en el que el personaje parece precipitarse. El espacio se cierra, se encoge.[Trad. nuestra.]» «Forme filmique, labyrinthe urbain et temps circulaire dans *le Signe du Lion* », en Robic, S.; Schifano, L., (coord.) *Rohmer en perspectives*, Paris, Press universitaires de Paris Ouest, 2013, p.126).

(1956), donde Rohmer introduce una «voz en off» para expresar una conciencia turbada y el espacio es representado con un estilo que recuerda al expresionismo por el uso del *flou*, la imagen deformada y ángulos de cámara insólitos que privilegian la expresión de una conciencia turbada. Voz e imagen expresan, en el fondo, una misma idea, estableciendo una relación basada en la redundancia y el subrayado. En cierta manera, Rohmer, quizá el cineasta que mejor ha trabajado la palabra, tuvo que deshacerse de ésta para encontrar su estilo.

No olvidemos que la palabra conlleva ciertos problemas que los grandes cineastas de la época muda tuvieron que afrontar: su potencia expresiva amenazaba con reducir la imagen a un mero acompañamiento. Baste recordar que, si el cine mudo construyó un lenguaje propio en base a la capacidad de la imagen para significar, con la llegada del sonoro fueron muchos los que consideraron que el cine se degradaba debido al riesgo de que el peso de la enunciación pasara a la palabra, en detrimento de una imagen empobrecida, convertida en mero acompañamiento –el ejemplo de Chaplin, con su reticencia a incluir la palabra en sus filmes, es paradigmático al respecto–. Sin embargo, es en su capacidad para significar donde Rohmer encuentra la posibilidad de que el cine despliegue todo su potencial, de que finalmente alcance su *clasicismo*. En «L'Âge classique du cinéma» señala que será con la llegada del sonido, gracias a la capacidad de la palabra para significar, cuando la imagen, hasta entonces *sobre-significada*, quede libre para cumplir con su principal función: « que l'écran, libéré dès la naissance du parlant d'une tâche totalement étrangère à sa nature, retrouve sa vraie fonction, qui n'est pas de dire mais de montrer »¹²⁶.

Estas palabras, a la luz del cambio operado en *Le Signe du lion* – una película que, como señala Nicolas Droin, « est très proche d'un film muet »¹²⁷– plantean, una aparente paradoja: es precisamente aquel que defiende a ultranza el uso de la palabra quien tuvo que renunciar a ella, reducirla al mínimo, para encontrar un modo de expresión genuino. Es importante que retomemos en este punto el concepto *deleuziano* del «nexo sensorio-motor»: «La imagen-acción [es decir, el cine comúnmente conocido como clásico] inspira un cine de comportamiento (conductismo), pues el comportamiento es una acción que pasa de una situación a otra, que responde a una situación para intentar modificarla o instaurar una

126 «Que la pantalla, liberada desde el nacimiento del sonoro de una tarea tan ajena a su propia naturaleza, encuentre su verdadera función, que no es la de decir sino la de mostrar». (Rohmer, E., «L'Âge classique du cinéma», Op. Cit. p. 51 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 70].).

127 «Está muy cerca de una película muda». (*Ibid.* p. 127).

situación diferente»¹²⁸. Este nexo, al privilegiar la causalidad, se constituye en torno a la sucesión temporal –a cada problema le sigue una acción que deriva en un nuevo estado de cosas–, y la palabra siempre va encadenada a la imagen. Rohmer, en cambio, trabaja bajo unos parámetros radicalmente distintos: en él se produce, al igual que en gran parte del cine moderno, la ruptura de ese nexo: «este es el primer aspecto del nuevo cine: la ruptura del nexo sensorio-motor (imagen-acción), y más profundamente del vínculo del hombre con el mundo (gran composición orgánica); [...] el ascenso de situaciones ante las cuales ya no se puede reaccionar, de medios con los cuales ya no existen sino relaciones aleatorias, de espacios cualesquiera vacíos o desconectados que reemplazan a las extensiones calificadas»¹²⁹. Fue preciso romper el nexo que ligaba palabra e imagen para alcanzar esa situación óptico-sonora pura a la que hace referencia Deleuze: «es como si, habiéndose retirado la palabra de la imagen para devenir acto fundador, la imagen, por su lado, hiciera subir los basamentos del espacio, los "cimientos", esas potencias mudas anteriores o posteriores a la palabra, anteriores o posteriores a los hombres. La imagen visual se torna "arqueológica, estratigráfica, tectónica"»¹³⁰. Sobre este espacio, la palabra desplegará unas potencias totalmente nuevas, de ahí que Deleuze pueda decir que esta deviene acto fundador, ya que hace surgir un espacio totalmente diferente, que ha perdido su articulación narrativa y en sus fisuras se abre aquello que siempre permanece al margen del discurso, a la huella, aquel resto de lo real siempre ausente, que nunca está allí donde se le busca y que quizá sea lo único que el cine puede captar verdaderamente.

¿Qué es entonces la huella? Para Derrida, « cette trace est l'ouverture de la première extériorité en général, l'énigmatique rapport du vivant à son autre et d'un dedans à un dehors : l'espacement »¹³¹. El cine, además de arte de la mirada lo será, sobre todo, del *espaciamento*, configurándose como una escritura de lo real en búsqueda del registro de esa huella fugitiva que Rohmer persigue como verdad inasible del mundo. El objetivo será hacer visible aquello que por naturaleza es invisible: « c'est un cinéma du trouble par la maîtrise de l'espace, où tout est montré sans pathos, sans sentimentalisme, grâce à la seule "expression plastique vibrante",

128 Deleuze, G., *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 221 (Trad. cast. Agoff, I.).

129 Deleuze, G., *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*, Op. Cit., pp. 232-361.

130 Deleuze, G., *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*, Op. Cit., p. 322.

131 «Esta huella es la apertura de la primera exterioridad en general, el vínculo enigmático del viviente con su otro y de un adentro con un afuera: el espaciamento». (Derrida, J., *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de minuit, 1967, p. 103 [Trad. cast. Del Barco, O.; Ceretti, C., en Derrida, J., *De la grammatología*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 85-95].).

c'est a dire les mouvements, les déplacements, les gestes, les regard. Cette expression de l'invisible par le visible – "un visible cinématographique", de la beauté par l'occupation de l'espace, de l'âme par le comportement extérieur »¹³².

Si el espacio siempre se encuentra desplegado en el tiempo a través del montaje, en la sucesión de planos que constituyen la película, el tiempo siempre tiende a *espacializarse*, en la medida en que cada acontecimiento generará un nuevo estado de las cosas. Derrida señala que « l'espacement (on remarquera que ce mot dit l'articulation de l'espace et du temps, le devenir-espace du temps et le devenir-temps de l'espace) est toujours le non-perçu, le non-présent et le non-conscient »¹³³. Es así, mediante la confluencia de lo temporal y lo espacial, como el cine puede alcanzar una verdad presente en el mundo a modo de huella ya que, como el propio Derrida afirma, « l'expérience cinématographique appartient, de part en part, à la spectralité, que je relie à tout ce qu'on a pu dire du spectre en psychanalyse – ou à la nature même de la trace »¹³⁴. Derrida señala la existencia de dos fantasmas que quizá no dejen de ser el mismo: por un lado, la proyección del espectador, por otro, aquel que se inscribe en el filme como huella del mundo; éste es el que nos interesa:

« Le cinéma permet ainsi de cultiver ce qu'on pourrait appeler des "greffes" de spectralité, il inscrit des traces de fantômes sur un trame général. [...] La présentation de la trace n'est ni une simple présentation, ni une image : elle prends corps, accorde ce geste à la parole, raconte et s'inscrit dans un paysage ».¹³⁵

Sobre este espacio ofrecido en su dimensión arqueológica, como una acumulación de sedimentos que la cámara extrae de lo real, la palabra operará un desdoblamiento, constituyéndose como «espacio vivido», que no es otra cosa que la visión que tienen los

132 «Es un cine problematizado por el dominio del espacio, donde todo es mostrado sin *pathos*, sin sentimentalismo, gracias únicamente a la "expresión plástica vibrante", es decir, a los movimientos los desplazamientos, los gestos, las miradas. Esta expresión de lo invisible por lo visible –un "visible cinematográfico"–, de la belleza por la ocupación del espacio, del alma por el comportamiento exterior». (Baecque, A.; Herpe. N., Op. Cit., p. 240).

133 «El espaciamento (se notará que esta palabra dice la articulación del espacio y del tiempo, el devenir-espace del tiempo y el devenir-temps del espacio) es siempre lo no-percibido, lo no-presente y lo no-consciente». (Derrida, J., *De la grammatologie*, Op. Cit., p. 99 [Trad. Del Barco, O.; Ceretti, C., Op. Cit., pp. 85-95].).

134 «La experiencia cinematográfica pertenece de cabo a cabo a la espectralidad, que yo relaciono con todo lo que se puede decir del espectro en psicoanálisis –o con la naturaleza misma de la huella». (Derrida, J.; Baecque, A.; Jouse., «Le cinéma et ses fantômes», en *Cahiers du cinéma* n° 556, abril 2001, p. 77 [Trad. cast. La Valle, F., en *Derrida en castellano* [en línea].).

135 «El cine permite así cultivar lo que podríamos llamar "injertos" de espectralidad, inscribe rastros de fantasmas sobre una trama general. [...] La representación de la huella no es una simple presentación, ni una representación, ni una imagen: toma cuerpo, hace concordar ese gesto con la palabra, relata y se inscribe en un paisaje». *Ibid*, pp. 78-81.

personajes de los espacios que habitan, a la manera de arqueólogos tratando de encontrar sentido a sus hallazgos. Así se consigue que la imagen muestre y que la palabra signifique. No obstante, aunque no sean autónomas entre sí, no es posible determinar un encadenamiento cierto entre ellas. Más bien se superponen, entremezclándose, como sedimentos pertenecientes a distintas eras geológicas. En el fondo, es el mismo tipo de desdoblamiento que encontramos en *Le Signe du lion* entre París –el espacio objetivo– y la mirada de Pierre sobre la ciudad –el espacio vivido–, pero la palabra permitirá complejizar la relación entre ambos espacios.

En los *Contes moraux* –serie de películas que siguen, cronológicamente, a *Le Signe du lion*– los personajes reflexionarán sobre sus acciones, ya sea mediante la voz en off o a través de la conversación, superponiéndose la vivencia subjetiva enunciada por la palabra a unas imágenes que se pretenden objetivas, Rohmer consigue así disociar la mirada de la cámara de la de los personajes. No obstante, será preciso cuidarse de la «temible potencia de la palabra», de su capacidad para imponer un sentido a las imágenes; será necesario debilitarla, hacer que ésta se vuelva engañosa. A diferencia de lo que ocurría en *La Sonate à Kreutzer*, en los *Contes...* « l'action filmé et les paroles dites hors champ ne se situaient jamais, par exemple, *au même temps* [cursiva nuestra] »¹³⁶. Será así como la imagen desvele la impostura de la palabra, mientras que ésta, al mismo tiempo, hará que la imagen se torne ambigua, hasta llegar a la opacidad. La palabra de los personajes, su discurso sobre el mundo, perderá todo encadenamiento con las acciones de estos; ambas dimensiones, más que determinarse mutuamente, se reflejarán, pero de una manera en la que no podemos determinar con claridad la relación que se establece entre ellas. Su cine, más que *decir*, logra entonces un propósito bien diferente que el propio cineasta señaló en respuesta a un crítico: « au fond, je ne dis pas, je montre »¹³⁷. La aparente simplicidad de su propósito esconde una gran ambición: lo que el cineasta *dice* procederá de la confrontación entre el discurso y el comportamiento de los personajes, de ella surgirá: « une espèce de vérité tout autre que celle de la lettre des textes et des gestes, et qui serait la vérité du film »¹³⁸.

Así, el cine de Rohmer no es tanto un arte del decir como un arte de la escritura en el

136 «La acción filmada y las palabras pronunciadas no se sitúan jamás. por ejemplo, en un mismo tiempo». (Rohmer, E., «Lettre à un critique : À propos des Contes Moraux», Op. Cit.,p. 90 [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 119].).

137 «En el fondo, yo no *digo*, muestro» (*Ibid*, p. 89).

138 «Una especie de verdad completamente diferente de la letra de los textos y los gestos, que sería la verdad de la película». (*Ibid*, p. 90.)

sentido en que « l'écriture est autre que le sujet, en quelque sens qu'on l'entende. Elle ne pourra jamais être pensée sous sa catégorie ; [...] l'espacement comme écriture est le devenir-absent et le devenir-inconscient du sujet. Par le mouvement de sa dérive, l'émancipation du signe constitue en retour le désir de la présence »¹³⁹. Rohmer renuncia a decir, a estar presente en el relato, y es mediante el espacio que se abre con su renuncia como consigue trascender lo visible y, como bien vio Deleuze, «alcanzar la cuarta o la quinta dimensión, el Espíritu, ese que sopla donde quiere»¹⁴⁰.

§4. Texturas de lo real

A pesar de la filiación reivindicada por Rohmer respecto al cine de Murnau, Magny, en su análisis sobre *el plano rohmeriano*, parece servirse precisamente de *Faust* (1926) como contra-ejemplo al señalar, respecto al cine del francés, la ausencia de todos aquellos elementos que Rohmer destaca en su trabajo sobre la película del cineasta alemán: « ce souci de la prise de vue "naturelle" alli a cette exigence du décor détermine aussi la tonalité très particulière de l'image rohmérienne. *Pas de jeu de type expressionniste entre l'ombre et la lumière*. Le dessin et la ligne de l'image ne sont constitués que du jeu de la lumière sur les objets et les corps à l'intérieur *d'un cadre que ne vise jamais à la picturalité pure* [cursiva nuestra] »¹⁴¹. Esto se debe a una confusión recurrente que consiste en pensar, tal como dice Magny, que Rohmer « travaille à partir d'une saisie immédiate et sans afféterie du réel »¹⁴². Aunque el cine de Murnau, especialmente en sus filmes alemanes, parece enormemente alejado del de Rohmer¹⁴³, podemos afirmar que, más allá del aspecto superficial, existe un fuerte vínculo entre ambos. En su análisis de *Faust*, Rohmer destaca cierto aspecto que nos

139 «Es distinta del sujeto, en cualquier sentido que se lo entienda. Nunca podría pensarse bajo su categoría. [...] el espaciamiento como escritura es el devenir-ausente y el devenir-inconsciente del sujeto. Mediante el movimiento de su deriva, la emancipación del signo constituye retroactivamente el deseo de la presencia». (Derrida, J., *De la grammatologie*, Op. Cit., p. 100).

140 Deleuze, G., *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*. Op. Cit., p. 238.

141 «Esta preocupación de la filmación "natural" aliada a esa exigencia del decorado determina también la tonalidad tan particular de la imagen *rohmeriana*. No hay juegos de tipo expresionista entre la luz y la sombra. El trazo y la línea de la imagen sólo se constituyen por el juego de la luz sobre los objetos y los cuerpos en el interior de un encuadre que nunca tendrá como objetivo el puro pictorialismo». (Magny, J., *Éric Rohmer*, Op. Cit., p. 21).

142 «Trabaja a partir de una captura inmediata, y sin afectación, de lo real». (Magny J., *Éric Rohmer*, Paris, Rivages, 1986, p.19).

143 Salvo en dos de sus primeros filmes ya citados anteriormente: *Berenice* y *La Sonate a Kreutzer*. En ellos encontramos un juego con la imagen que nos recuerda a Murnau y también, sobre todo el primero, al Dreyer de *Vampyr* (1932)

parece muy clarificador: « dans l'univers de Murnau, tout doit être doté du même degré de réalité. un miracle y sera vu de nos yeux ordinaires. La moindre maladresse dans les trucages, empêchant notre adhésion, sera impardonnable »¹⁴⁴. Estas palabras dichas por un cineasta cuyo cine se aleja totalmente de cualquier «efecto especial», son ciertamente llamativas¹⁴⁵. No obstante, lo importante en su aseveración es la idea de que todos los elementos tengan el mismo grado de realidad, o lo que es lo mismo, que el filme se presente como un universo coherente a los ojos del espectador.

Retomemos brevemente la idea de la película como texto. Si atendemos a la etimología de la palabra, ésta procede del latín *textus*, participio perfecto pasivo del verbo *texō*, que significa tejer. Esta relación directa entre el texto y el tejido nos lleva a un concepto que fundamental, el de textura. Esta consistiría no solo en el aspecto aparente de la obra sino, ante todo, en la manera en que sus distintos elementos la conforman. Lefebvre, en referencia al espacio social, hace una descripción que bien puede aplicarse al espacio filmico: «los elementos formales entran en una textura diversificándose. Introdúcen a la vez lo repetitivo y lo diferencial. Articulan el conjunto, permiten la transición de la parte al todo, e inversamente la reunión en el todo de las partes significativas»¹⁴⁶. Así, aunque la diégesis se presente por lo general como una unidad coherente, no hay lugar para las formas puras ya que el filme está hecho de entrelazamientos, tanto al nivel del plano –con los distintos elementos que se encuentran en el encuadre– como en la articulación del montaje. Por ello, la idea de una captura inmediata y sin afectación de la realidad parece, ante todo, una utopía.

Gran parte del cine moderno se construyó en torno a la idea de hacer visible esta textura, de hacer notar su heterogeneidad irreductible: pensemos en las marcas de estilo de Godard, que si comenzó haciendo saltar por los aires la idea tradicional de montaje, hasta el punto de reivindicar a Vertov –uno de los cineastas que más provecho sacó al montaje basado en la yuxtaposición de elementos–, también construye el plano a modo de collage, introduciendo diversas referencias pictóricas o literarias que hacen que la pantalla pueda ser, en cierta

144 «En el universo de Murnau, todo debe estar dotado del mismo grado de realidad, un milagro será visto a través de nuestros ojos ordinarios. La menor torpeza en los trucajes, si dificultan nuestra adhesión, será imperdonable». (Rohmer, E., *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Op. Cit. p. 24).

145 Sirva de ejemplo que para conseguir el último plano de *Le Rayon vert* insistiera durante meses en su captura hasta que finalmente se vio obligado a renunciar y a crear el efecto en postproducción. Diez años después, en el rodaje de *Conte d'été* (1996), como atestigua Melvil Poupaud, Gaspard en el filme, aún seguiría intentado filmar ese último plano para incluirlo en *Le Rayon vert*, « comme Ahab qui veut attraper Moby Dick... Como Ahab queriendo capturar a Moby Dick... ». (Cahiers du cinéma n° 653, Febrero 2010, p. 51).

146 Lefebvre, H., Op. Cit, p. 200.

manera, leída. Rohmer, sin embargo, realizará una operación, en apariencia, totalmente antagónica. Encontramos en su cine una voluntad consciente de borrar toda marca de estilo que denote la presencia de un autor en el filme, haciendo pasar todos los elementos que lo forman como igualmente *naturales*: « j'ai toujours eu du goût pour une certaine continuité et, plus précisément dans ce film [*La Boulangère de Monceau* (1962)], je voulais montrer la continuité de l'espace. C'était la difficulté même de l'entreprise qui me séduisait : rendre les collures invisibles, savoir choisir le bon moment des raccords »¹⁴⁷. Así, se trata de ocultar la heterogeneidad de la textura, pero no en busca de la ilusión de realidad sino con el propósito de *retirarse* del filme; mediante esta borradura que realiza de sí mismo como autor intenta (re)producir una textura análoga a la del mundo para recoger su huella. Si Magny señala que « c'est que vise d'abord Rohmer c'est la transparence des images, et la force de son cinéma tient à la radicalité de cette approche »¹⁴⁸, debemos matizar que su empeño no está en reproducir la realidad sino en efectuar a una *escritura* de «lo real».

Las distintas opciones estéticas de Rohmer privilegian un cierto *naturalismo* de la imagen; por ello, rechaza la presencia de música extradiegética en sus filmes e incluso la inserción de imágenes de sueños en sus películas –si bien siempre hay alguna excepción que sirve para confirmar la regla–. Su elección de filmar, por lo general, con un objetivo de 50 mm, en detrimento del uso del gran angular, muestra el empeño en obtener una imagen cuyas proporciones sean lo más parecidas posibles a las que capta el ojo humano. Sólo a través de la creación de un espacio aparentemente real podremos ver la aparición del acontecimiento con nuestros «ojos habituales» y para ello es necesario que este se nos presente como coherente. Su objetivo no es otro que el de hacernos ver aquello que Godard destacaba de las vistas Lumière: la presencia de lo extraordinario en lo ordinario. Para lograr éste propósito, su cine toma pie en las máximas *bazinianas* aunque, como él mismo afirma, su práctica como cineasta le hizo alejarse tanto de Bazin como de sus propias teorías:

« J'ai été amené à agir contre mes théories (si jamais j'en ai eu). Quelles étaient-elles ? Le plan long, le découpage plutôt que le montage. Ces théories, pour la plupart, étaient reprises de Bazin et de Leenhardt. Leenhardt les avait définies dans

147 «Siempre he tenido interés en una cierta continuidad y, precisamente en este filme, quería mostrar la continuidad del espacio. Era la dificultad misma de mi propósito lo que me seducía: hacer invisibles los empalmes, saber elegir el buen momento de los raccords» (Rohmer, E., «Carnets noirs», IMEC, fonds Éric Rohmer, dossier «La Boulangère de Monceau» (RHM 134.17), en Baecque, A.; Herpe, N., Op. Cit. 140).

148 «Eso que persigue Rohmer ante todo es la transparencia de las imágenes, y la fuerza de su cine se debe a la radicalidad de su enfoque» (Magny, J., *Éric Rohmer*, Op. Cit., p. 140).

un article qui s'appelait "A bas Ford, vive Wyler", ou il disait que le cinéma moderne est un cinéma non de l'image ou du montage, mais de plans et de découpage. Or, j'ai fait un cinéma qui est avant tout de montage. Jusqu'ici, le montage est la partie la plus importante dans mes films. [...]. D'autre part, au tournage, je m'intéresse de plus en plus au cadre et à la photographie, plutôt qu'au plan. Je crois moins au plan qu'autrefois »¹⁴⁹.

Frente a la ingenuidad baziniana de ver en el plano secuencia la garantía de la restitución de lo real en la pantalla, Rohmer comprende que, en todo caso, a lo que puede aspirar el cine es a realizar una escritura de/sobre lo real que trate de aproximarse a su textura. Y aunque declare que el cine debe intentar reflejar la belleza del mundo –los hermosos paisajes del lago de Annecy en *Le Genou de Claire* son un ejemplo claro de esta búsqueda–, debemos precisar que no hay en su obra ningún interés por obtener hermosas postales. Su idea de Belleza no está ligada al goce (pasivo) de la contemplación sino al desvelamiento y la revelación que efectúa la mirada. Es por esto que Rohmer, como recuerdan Antoine de Baecque y Noël Herpe, trabaja en torno a « une ascèse qui protège le film des artifices de la "belle image" et lui conserve le grain du vécu »¹⁵⁰. Se comprende que tras sus primeros trabajos en 16 mm y el paso a cierto profesionalismo con el uso del 35 mm, vuelva a ese formato más propio del cine documental y experimental en el que encuentra ese «grano de lo vivido»: « la photographie du 35 mm est une photographie trop précise, qui manque de cette sorte de charme qu'il y avait dans la photographie du début de la couleur. Elle a aujourd'hui un contraste trop accusé, elle montre trop de détail. C'est de l'hyper-réalisme qui finit par tuer la réalité »¹⁵¹. El trabajo con la iluminación también se basa en este *ascetismo*. Nestor Almendros, director de fotografía en sus primeras películas, recuerda cómo Rohmer siempre privilegiaba el uso de la luz natural, hasta el punto de que cuando se lance a realizar su primer filme histórico con *Die Marquise*

149 «Me he sentido obligado a actuar en contra de mis teorías (si es que alguna vez las tuve). ¿Cuáles eran? El plano largo, el "decoupage", preferiblemente al montaje. Estas teorías, en su mayoría, estaban tomadas de Bazin y de Leenhardt. Leenhardt las había definido en un artículo que se llamaba "Abajo Ford, viva Wyler", donde decía que el cine moderno es un cine no de imagen o de montaje, sino de planos y de "decoupage". No obstante, yo he hecho un cine que es fundamentalmente de montaje. Hasta el momento, el montaje es la parte más importante en mis películas. [...] Por otra parte, en el rodaje, cada vez me intereso más por el encuadre y la fotografía, más que por el plano. Creo menos en el plano que antes». (Biette, J.-C.; Bontemps, J.; Comolli, J.-L.; Rohmer, E., Op. Cit., p. 41 [Trad. cast. Jordà, J.; Op. Cit., p. 57].).

150 «Un ascetismo que protege a la película de los artificios de la "imagen bella" conservando en él el grano de lo vivido [Trad. nuestra». (De Baecque, A.; Herpe, N. Op. Cit., pp. 200-201).

151 «La fotografía en 35 mm es demasiado precisa, carece de cierto encanto que si tenía en los comienzos del cine en color. Hoy día tiene un contraste demasiado acusado, muestra con un excesivo detalle. Es un hiperrealismo que termina por matar la realidad» (Rohmer, E., «documento de *Unifrance Film*, Marzo 1981, en Magny, J., *Eric Rohmer*, Op. Cit., p. 166).

von O (1975), utilice la propia iluminación del pequeño palacio que sirve de decorado: « cet fut doc l'architecte du XVIII^e siècle qui composa tout l'éclairage du film ! Le superflu nous ennuie, une trop grande sophistication aussi : seul nous plaît la simplicité »¹⁵².

Precisamente, es en sus filmes históricos donde mejor se ve que esta voluntad de recrear una textura de lo real es, ante todo, cuestión de crear un mundo a la medida de una mirada. *Perceval le Gallois* (1978) es un claro ejemplo. Primer filme que realiza enteramente en estudio, su objetivo es ser fiel al texto original –y a la época en la que fue escrito–, para lo que efectúa un ejercicio muy singular: se propone restituir la mirada medieval propia del momento en que Chrétien de Troyes escribió *Perceval ou le Conte du Graal* –en torno al año 1180– a partir de los restos que hemos heredado –la arquitectura, la pintura y la literatura–. Así, lo primero que se plantea es cómo subvertir el espacio óptico consustancial al cine, es decir, el de la perspectiva lineal, para aproximarse a un sistema de representación –y a una subjetividad– pre-cinematográfico. Para ello, construye un decorado artificial en el que los fondos, pintados, anulan la profundidad. Al mismo tiempo, los árboles del bosque serán confeccionados, en un irrealismo absoluto, a la manera de iconos, y los personajes recorrerán el escenario en círculos, evitando la constitución de un punto de fuga. Rohmer construye así un espacio filmico que se pretende deudor de la textura del espacio medieval tal como fue producido por los artistas de la época, hasta el punto de que los propios gestos de los personajes se alejan de cualquier interpretación *naturalista* para asemejarse a la manera en que son representados en la pintura medieval. De la misma manera, siendo consciente de que el texto era recitado por trovadores, descompone la voz del narrador para que sean los propios personajes los que canten los diálogos y las descripciones –para lo que introducirá también un coro–. Ya que no puede filmar directamente esa textura de la realidad de la época, ante la imposibilidad de recrear el mundo medieval, creará una representación teatral basada en las formas medievales para que sirva de materia prima al filme.

Es en sus filmes históricos donde Rohmer lleva al límite su propuesta estética, hasta el punto de que en *L'Anglaise et le duc* (2001) usa el trucaje digital para crear unos decorados inspirados en las pinturas de la época. Nada más alejado en principio de la noción común de «realismo» cinematográfico que este uso del *chroma* para insertar a los personajes en un fondo generados por ordenador. Rohmer realizará con sus trucajes una operación similar a aquella

152 «El arquitecto del siglo XVIII fue, pues, quien diseñó la iluminación de esta película.[...] Lo superfluo nos molesta, lo brillante también: solo nos complace la simplicidad» (Almendros, N. *Un homme à la camera*, Lausanne, Hatier/5 Continents, 1980, p. 113).

que alababa en el cine de Murnau, tratando de que toda la película goce de un mismo grado de realidad. Éste recurso le sirve tanto para mostrar lugares ya desaparecidos o drásticamente cambiados, como para hacer concordar nuestra mirada con la de la duquesa: « la réalité photographique m'importe peu. Ici, je montre la Révolution comme la voyaient ceux qui l'ont vécue »¹⁵³. Su apuesta, al igual que en *Perceval le Gallois*, pasa por renunciar a cualquier intento de afrontar el pasado desde una mirada puramente actual; su fidelidad está con las huellas que el pasado ha dejado inscritas. Sólo siguiendo su rastro podrá construir un espacio que obligue al espectador a asumir una mirada pre-cinematográfica.

En sus filmes contemporáneos la operación no será muy distinta; de ahí que trate de ser lo más respetuoso posible con los espacios que filma. Para proponernos esa inmersión en la mirada del personaje, en el «espacio vivido», será preciso que el filme recoja los espacios en los que se desarrolla la narración con un respeto absoluto a sus cualidades objetivas. Un caso extremo de este proceder lo encontramos en *La Boulangère du Monceau*; escrito inicialmente como relato a partir de una experiencia propia, Rohmer había planificado la acción en Saint-Germain-des-Près. No obstante, la obligación de rodar en un apartamento situado en otro lugar –aunque apenas se trate de una escena de interior– hace que se replantee toda la localización del filme, haciéndolo transcurrir junto al parque Monceau, en las calles aledañas a la vivienda. No se trata únicamente de un capricho; para Rohmer es fundamental introducir los propios espacios filmados como parte de la ficción, con su vida propia al margen de aquella que el cineasta quiere imponerle. Como señalan Baecque y Herpe, « tout doit être vrai dans les déplacements, les emplacements, les mouvements. Le réalisme du film réside dans chaque bordure de trottoir, chaque détail de la rue, chaque pas et chaque vitrine »¹⁵⁴. Esta preocupación por respetar la continuidad espacial, por reflejar el París del momento, le acerca a la práctica del cine directo, tan en boga en los años sesenta. El propio Rohmer explica que su proyecto pasa por combinar lo documental con el rigor compositivo:

« je n'ai jamais triché avec la géographie parisienne ni avec les heures de la journée, et ma (ou parfois mes) caméra a toujours été cachée a la vue des passants ;
[...] un pur documentaire utilise des éléments vrais, mais les juxtaposant sans unité

153 «La realidad fotográfica me importa poco. Aquí muestro la revolución como la veían aquellos que la vivieron». (Rohmer, E.; Ferenzi, A., «Entretien Avec Eric Rohmer», en *Senses of cinema*, nº 16, [en línea], Melbourne, y Senses of Cinema Inc, 2001, [consultado 24 noviembre 2014]. Disponible en internet: <http://sensesofcinema.com/2001/french-cinema-present-and-past/rohmer_french>)

154 «Todo debe ser verdadero en los desplazamientos, los emplazamientos, los movimientos. El realismo de la película reside en cada bordillo, en cada detalle de la calle, en cada paso y en cada escaparate». (Baecque, A.; Herpe, N., Op. Cit., p. 138).

véritable, n'atteint pas la "vérité de l'art" ; un film "truqué" (par le studio, l'emploi des acteurs, etc.) n'atteindra de son côté qu'une vérité de convention. Ce qui m'a intéressé, c'est d'évidence les inconvénients de réunir les mérites des deux méthodes et mon meilleur encouragement a été la difficulté très grande de la entreprise. Je ne sais si j'ai pleinement réussi, mais je crois, à certains moments du moins, avoir introduit la rigueur indispensable à l'oeuvre d'art dans la liberté du réel pris sur le vif»¹⁵⁵

Alcanzar un equilibrio entre la verdad del cine documental y la verdad de la puesta en escena, éste es el propósito que inspira la primera película de la serie *Comédies et proverbes, La Femme de l'aviateur ou On ne saurait penser a rien* (1980). Que sea el primero de sus largometrajes filmados en 16 mm no responde únicamente a cuestiones económicas: Rohmer privilegia la ligereza de la cámara y la textura única de la película de 16mm. Al mismo tiempo, quizá sea la película en la que la influencia de Hitchcock está más presente. Filmes como *Rear Window* (1954) y *Vertigo* (1958) parecen referentes directos en cuanto al trabajo con la mirada y la estructura del filme en torno a un complot en la frontera entre lo real y lo imaginado. Al igual que Hitchcock, Rohmer se sirve de un *mcguffin* en torno al cual teje el complot aunque, a diferencia de lo que ocurre en el cine del británico, aquí nos encontramos en los terrenos de la imagen óptico-sonora pura, por lo que la trama no lleva a ningún desenlace. Si en *Vértigo* o en *Rear Window*, al final descubrimos la clave que ordena todo los sucesos, en *La Femme...* nunca sabremos cuanto hay de cierto en las sospechas del protagonista. En esta película el equilibrio entre el rigor compositivo y la filmación directa alcanza una nueva cota, hasta el punto de que Rohmer inaugura, en su obra, una nueva manera de filmar, profundizando en este aspecto casi-documental que su cine apuntaba pero que aún no había desarrollado. Aunque concibe la película a partir de una férrea estructura, decide prescindir de extras y filmar a la gente que pasa por la calle, hasta el punto de que, si prestamos atención, podemos notar el asombro de los paseantes frente a la cámara. Estos insertos son toscos, no acaban de encajar bien con los planos de los actores, pero le interesa

155 Nunca he engañado respecto a la geografía parisina ni con las horas del día, y mi (o a veces mis) cámara a estado siempre oculta a la vista de los paseantes [...]; un documental puro utiliza elementos verdaderos, pero yuxtaponiéndolos sin una verdadera unidad, lo que le impide alcanzar la "verdad del arte"; una película trucada (por el estudio, el empleo de actores, etc.) no alcanzará, por su parte, más que una verdad de convención. Lo que me interesa, ciertamente, son los inconvenientes de reunir los mérites de ambos métodos y mi mejor estímulo ha sido la enorme dificultad de la empresa. Yo no sé si lo logré plenamente, pero creo, al menos en algunos momentos, haber introducido el rigor indispensable en toda obra de arte sobre la libertad de lo real filmado sobre la vida». (Rohmer, E., Respuesta mecanografiada a un cuestionario de Jean Parvulesco, IMEC, fondos Éric Rohmer, dossier «*Le Signe du lion, réception*» (RHM 1.13), en Baecque, A.; Herpe, N., Op. Cit., p. 102).

más captar el ambiente del espacio en el que se desarrolla la acción, el parque en el que los dos jóvenes persiguen al amante de la novia del chico, que disimular la heterogeneidad –poco a poco irá perfeccionando su método hasta la depuración total de *Le Rayon vert*, donde conseguirá una homogeneidad absoluta entre la ficción y los insertos *documentales*–.

Como ocurre en toda la obra de Rohmer, cada nueva apuesta es retomada hasta para ser llevada al límite. Este intento de hacer confluír un cine de ficción con los hallazgos del *cinéma vérité* encontrará su culminación en *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque ou les Sept Hasards* (1992). En ella, Rohmer centra la historia en una cuestión que está presente, de una manera u otra, en toda su obra: el urbanismo. Un alcalde de un pequeño pueblo pretende construir un gran centro cultural en vísperas de las elecciones, encontrando la oposición de un profesor de la escuela local, que se niega a que corten un árbol centenario que ocupa el lugar donde se levantará el edificio. En esta ficción, Rohmer intenta un acercamiento documental: una periodista, encargada de hacer un reportaje sobre el proyecto del alcalde, hará una serie de entrevistas a los habitantes del pueblo. Sin embargo, estos ni son actores ni siguen un guión; la periodista entrevistará a los verdaderos habitantes del lugar en el que se rueda el filme y, en vez de hacerles hablar sobre ese proyecto de la ficción, les preguntará por su propia vida, el trabajo en el campo, sus aficiones o sus inquietudes culturales, entremezclándose así la ficción con el documental: cada una aporta su propia verdad. Toda la película gira en torno a conversaciones sobre urbanismo, lo que hace de ella un verdadero tratado sobre la forma en la que los personajes se relacionan con el entorno: Fabien Costa destaca cómo:

« Le maire n'envisage pas la nature comme un espace mais s'obstine à l'appréhender comme un lieu à domestiquer. [...] Pour l'instituteur, la nature est un champ, voire une toile. [...] Il passe dans le paysage qu'il a à peine cadré. Il glisse donc du cadre au champ, s'y inscrit, y prend pied sinon racine. Pour Julien [el alcalde] et Bérénice [su novia], la nature est environnement : elle s'organise autour de l'homme, c'est un cadre »¹⁵⁶.

En estas palabras hay una apreciación que conviene subrayar; la afirmación de que el alcalde entiende el entorno del pueblo no como un espacio sino como un lugar a domesticar.

156 «El alcalde no considera la naturaleza como un espacio sino que se obstina a aprehenderlo como un lugar a domesticar. [...] Para el maestro, la naturaleza es un campo, es decir, un lienzo. [...] Pasa junto a un paisaje que es apenas un marco. El se introduce en el plano, inscribiéndose en él, toma pie si no raíces. Para Julien y Berenice, la naturaleza es el ambiente: ella se organiza en torno al hombre, es un cuadro». (Costa, F., «Prière d'insérer : L'Arbre, le Maire et la Médiathèque», en *Rohmer et les Autres* [en línea], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007 pp. 1-2. [Consultado 23 Octubre 2014]. Disponible en Internet : <<http://books.openedition.org/pur/673>>. ISBN : 9782753526891).

El centro cultural ha sido concebido como un proyecto respetuoso con la propia naturaleza, lo que hace decir al maestro: «c'est encore pire, un architecte respectueux de l'environnement»¹⁵⁷. Rohmer parece compartir sus palabras; por muy respetuoso que trate de ser, alcalde y arquitecto conciben el lugar desde una exterioridad total. Entenderlo como espacio significa todo lo contrario, aceptar que no es un lugar natural, que es producido por el hombre y que, al mismo tiempo, determina su vida, por lo que ninguna imposición externa vendrá a satisfacer las necesidades del pueblo.

Si existe un Rohmer *político*, comprometido con lo social, lo encontramos precisamente en todo lo referente al urbanismo en la medida en que éste es entendido como la práctica de proyectar espacios que determinen la vida de las personas. Ya había tratado este tema del paisaje rural en *Métamorphoses du paysage* (1964), documental para la televisión pública en el que reflexiona sobre una aparente paradoja: el paisaje industrial rural. Rohmer toma partido contra toda visión externa del espacio, contra esa costumbre de políticos, arquitectos y planificadores urbanos de proyectar sobre él sus ideas, sus propias representaciones del espacio. Su cine, como subraya Magny, efectúa la operación contraria: « dans l'entreprise de faire un film, le cinéaste confronte une idée qu'il se fait de la réalité à la résistance que lui oppose cette réalité »¹⁵⁸. Rohmer parece más interesado en «la práctica espacial» tal y como se refiere a ella Lefebvre: «la práctica espacial de una sociedad secreta su espacio; lo postula y lo supone en una interacción dialéctica; lo produce lenta y serenamente dominándolo y apropiándose de él»¹⁵⁹. Como señala Tom Gunning, la cualidad *realista* del cine en Bazin y Rohmer « réside chez eux dans sa résistance aux intentions humaines, dans sa capacité de rendre visible une présence matérielle palpable, indéniable et intraduisible »¹⁶⁰. Ante la imposibilidad de filmar las intenciones, los pensamientos –ya que la palabra no es garantía de verdad–, Rohmer encuentra en el espacio –en los trayectos, las idas y venidas, los rodeos, el deambular– esa la materia prima en la que el cine puede buscar una verdad, hasta el punto de que, como apunta Thomas Clerc, « en admettant que tout artiste crée à partir d'un autre art qui

157 «Es aún peor, un arquitecto respetuoso con la naturaleza»

158 «En la empresa de hacer una película, el cineasta confronta una idea que se hace de la realidad con la resistencia que ésta le opone». (Magny, J., *Éric Rohmer*, Op. Cit., p. 36).

159 Lefebvre, H., Op. Cit., p. 97.

160 «Reside en ellos en su resistencia a las intenciones humanas, en su capacidad de hacer visible una presencia material palpable, innegable e intraducible». (Gunning, T., «Éric Rohmer et l'héritage du réalisme cinématographique», en *Rohmer et les Autres* [en línea], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 pp. 1-2, [Consultado 23 Noviembre 2014]. Disponible en Internet : <<http://books.openedition.org/pur/641>>, ISBN : 9782753526891).

est son refoulé ou son fantôme [...] l'architecture, ou plutôt l'urbanisme, est le grand fantasme rohmérien »¹⁶¹. En resumen, no se trata de hacer una mera descripción, ni de reducir el comportamiento de sus personajes a un producto de los espacios que habitan, sino más bien, de indagar en la textura de lo social para desvelar lo que ella esconde. Quizá ahora podamos entender la profundidad de aquella declaración de intenciones que hacía en «Nous n'aimons plus le cinéma»: « le réalisateur-auteur de demain connaîtra la joie exaltante de trouver son style dans la texture même du réel »¹⁶².

§5. La organización del espacio

En el año 2007 se reeditó la primera novela de Rohmer, *Elisabeth*, que sometida a revisión por él mismo pasó a llamarse *La Maison d'Elisabeth*. Este cambio da cuenta de que en Rohmer importa tanto el personaje como su espacio en la medida en que el espacio no sólo determina al personaje sino que a su vez es producido por él, por lo que es a través del espacio como se expresa la verdad del personaje que lo habita. Los personajes de Rohmer siempre son mostrados a partir de su relación con el espacio, de ahí que Herpe y Baecque escriban que « l'inscription architecturale et urbanistique de la mise en scène est le souci premier de Rohmer : une correspondance entre l'espace, le caractère des personnages et les tensions qui les animent »¹⁶³. Además, la elección de la localización lleva implícito el principio organizador de cada película: así ocurre por ejemplo con la elección del lago de Annecy en *La Genou de Claire* –relacionado con un fragmento de *Les Confessions* (1782-1789) de Jean Jacques Rousseau en el que describe una escapada a dicho lago– o con Cermont-Ferrand en *Ma nuit chez Maud* (1969) –lugar de nacimiento de Pascal, cuyo pensamiento articula toda la película–. Ya mencionamos la posibilidad de encontrar series apócrifas en su filmografía; un buen criterio para trenzar nuevas conexiones podría ser el de clasificar los filmes según la organización de los espacios que aparecen en ellos y la manera en que estos afectan a los personajes.

161 «Admitiendo que todo artista crea a partir de otro arte que es su fantasma [...] la arquitectura, sobre todo el urbanismo, es el gran fantasma rohmériano». (Clerc, T., «Rohmer l'urbain», en *Rohmer en perspectives*, Op. Cit., p.95.)

162 «El realizador-autor del mañana conocerá la alegría exultante de encontrar su estilo en la textura misma de la realidad». (Rohmer, E., «Nous n'aimons plus le cinéma», Op. Cit., p. 45. [Trad. cast. Torrell, J., Op. Cit., p. 64.]

163 «La inscripción arquitectónica y urbanística de la puesta en escena es la primera preocupación de Rohmer: una correspondencia entre el espacio, el carácter de los personajes y las tensiones que los animan». (Baecque, A.; Herpe, N., Op. Cit., p. 351.)

Es habitual en sus primeras películas que el relato se desarrolle en un único espacio que varios personajes tratan de dominar, de hacerlo propio. Así sucede en *Veronique et son cancre* (1958), donde la acción se sitúa en el salón de una vivienda a la que llega una joven para dar clases particulares a un niño con pocas ganas de estudiar. El espacio es hermético y todo sucede en torno a la mesa, donde presenciamos la pequeña batalla entre la profesora y el estudiante, que ganará la partida ya que, al fin y al cabo, «juega en casa». En sus siguientes películas sus espacios se abrirán, propiciando una circulación constante entre el interior y el exterior y la aparición de espacios secundarios que están ligados, además, a la aparición de nuevos personajes, lo que hará más complejo el juego de la apropiación. Por lo general, el cine de Rohmer funciona en torno a la triada; esta figura recorre toda su filmografía y expresa, sobre todo, la lucha de dos personajes por apropiarse de un tercero, por atraerlo a su propio espacio y de dejar fuera a su contrincante. En *Conte de printemps* (1990), por ejemplo, Igor se encuentra en medio de una disputa entre su hija, Natacha, y su novia, Eve, por atraerlo a su espacio y excluir a la otra. Todo el filme se desarrolla en torno a las dos casas de Natacha –el apartamento parisino que comparte con su padre y una casa de campo familiar–, que ésta muestra a Jeanne con una intención que nada tiene de banal: lo que parece un simple recorrido de cortesía para enseñar las habitaciones es, ante todo, una demarcación del espacio propio y una invitación a penetrar en él¹⁶⁴.

Natacha trata de usar a Jeanne para que seduzca a su padre y así expulsar a Eve del espacio familiar; no obstante, su plan fallará porque ésta rechaza participar en el complot. Involucrarse con Igor supone, ante todo, aceptar formar parte del espacio de su hija y Jeanne se niega tanto a ser influenciada por las otras personas como a influir sobre ellas. De hecho, si pasa unos días en casa de Natacha es porque ha renunciado a sus espacios propios: su novio está fuera de la ciudad y como ella misma reconoce, no soporta su apartamento si él no está, sólo el amor le permite habitar ese lugar ajeno; al mismo tiempo, su propia casa está ocupada por una prima que está pasando unos días allí, por lo que prefiere marcharse, ceder el terreno, antes que arriesgarse a adoptar una conducta territorial. En una conversación con Igor dirá: «respeto la libertad ajena hasta la manía». Natacha, para lograr su propósito, reúne a su padre y a su amiga en la casa de verano familiar, un espacio que ella considera que le pertenece y

164 En este sentido estamos de acuerdo con Thomas Clerc cuando afirma que « Rohmer me semble, cinématographiquement, inventeur d'un *topos* récurrent de mise en scène, la visite d'appartements [Rohmer me parece, cinematográficamente, inventor de un *topos* recurrente de puesta en escena, la visita de apartamentos. Trad. nuestra.]» (Clerc, T., Op. Cit., p. 90.)

donde puede jugar con cierta ventaja respecto a Eve, que ante el comportamiento de Natacha prefiere marcharse para no molestar. En este gesto Jeanne encuentra una gran generosidad por lo que la partida trastocará los planes de su amiga. Si Igor logra besar a Jeanne es porque en ese momento ella estaba pensando en otra cosa, pero inmediatamente lo rechazará argumentando que ha tomado una decisión en contra de su hija, para demostrar lo absurdo del complot y boicotarlo. Extraña amistad la que se da entre las dos mujeres: Natacha, extremadamente territorial, y Jeanne, que tiende a recogerse en sus propios pensamientos, un espacio que se constituye al margen de los otros, afirmación de su libertad y del respeto a la de los demás.

Sin embargo, por lo general, los personajes están más del lado de Natacha que del de Jeanne. Sus acciones encuentran su fundamento en la voluntad de apropiarse de un espacio ajeno –o de imponer su propio espacio–, aunque esta apropiación no se lleve a cabo más que en la mente de los personajes. Si Jeanne huye de cualquier idea de apropiación del otro, hasta el punto de que sus pensamientos siempre acaban plegándose sobre ellos mismos¹⁶⁵, los personajes de Rohmer, especialmente los masculinos, suelen pensar siempre en términos de dominación, aunque ésta nunca se haga verdaderamente efectiva más que a través del simulacro. *La Collectionneuse* el primero de los *Contes moraux*, es bastante explícito al respecto. En esta película, tres jóvenes, –Adrien, Daniel y Haydée– pasan sus vacaciones en una finca frente al mar. En el prólogo, se nos muestra primero a Haydée, la única mujer, en unas imágenes cargadas de sensualidad. El cuerpo de la joven, recortado sobre el agua del mar, es mostrado fragmentariamente, despedazado por una mirada tan cargada de erotismo como de una pulsión sádica. Los dos personajes masculinos, Adrien y Daniel, en cambio, son presentados hablando con otras personas: el cerebro dominando al cuerpo, palabra antes que carne. Esta introducción avanza el tema de la película, el intento de dominación del cuerpo femenino por parte de los dos hombres. Como decía Rohmer del cine de Murnau: « dans cet univers de pur désir, il n'y a de place que pour le chasseur et sa proie »¹⁶⁶. No obstante, no está claro quién es el cazador y quién la presa, ya que la propia Haydée es definida como una «coleccionista» de hombres; de ahí que si ellos quieren conquistarla, al mismo tiempo jugarán

165 Es llamativa la escena en la que Igor logra besar a Jeanne porque ella, en ese momento, estaba pensando en otra cosa. Después de que le rechace, él prosigue su juego de seducción y, al ver que está como ausente, le pregunta si está pensando en otra cosa, a lo que ella responderá que está pensando acerca de aquello en qué pensaba en el momento que el la besó. Frente al intento de seducción y de posesión, Jeanne se repliega en sí misma, en su propio espacio mental, el espacio propio que más firmemente puede conservar.

166 «En este universo de puro deseo, no hay lugar más que para el cazador y su presa» (Rohmer, E., *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Op. Cit., p. 69).

al disimulo: temen que allí donde se pretenden cazadores acaben siendo cazados.

Encontramos muchas similitudes entre *Veronique...* y *La Coleccionneuse*; en ambos hay un espacio cerrado y una cierta fetichización del cuerpo femenino, pero las estrategias son bien diferentes. Si en *Veronique* la mirada erotizada no puede proceder del niño, perteneciendo exclusivamente al cineasta, en *La collectionneuse* viene a concordar con la de Adrien. Además, el espacio cerrado de una habitación es sustituido por uno más amplio que se prolonga hacia el exterior, con la pequeña cala en la que tienen lugar los intentos de seducción de Adrien. Otro elemento clave es el paso de dos a tres personajes, que no serán los mismos a lo largo de la película. Si Daniel es quien en un principio logra seducir a Haydée, la llegada de un coleccionista de arte coincidirá con su marcha, trastornándose el equilibrio en favor de Adrien que, una vez logrado su propósito, huirá a sentir que finalmente ha sido dominado.

En *Le Genou de Claire* esta estructura se vuelve más compleja: la película se desarrolla en un medio parecido, una casa junto al lago de Annecy en la que varios personajes pasan sus vacaciones. Curiosamente, el único que estará siempre presente será aquel que no vive en él, Jérôme, que siendo ajeno al lugar es quien trata de ejercer su dominio sobre él. La estructura triangular se problematiza, multiplicándose las triadas de los personajes: dos de ellas se basan en la relación entre Jérôme, la joven objeto de deseo –primero Laura, luego su hermana Claire–, y su amiga Aurora, que le sirve de confidente y le anima a seducir a las jóvenes. Las relaciones entre tres personajes se multiplican; así, podemos trazar también el vínculo entre el protagonista y las dos hermanas, o la relación entre Jérôme, Laura y Gilles, su novio. La primacía de una triada sobre otra dependerá en gran medida, de las entradas y salidas de los personajes. A pesar de que el filme gire en torno a Jérôme y su deseo de posesión, éste no hará más que adaptarse a las distintas situaciones que se le presentan, sin que realmente pueda apropiarse del espacio más que mediante el simulacro. Como señala Bonitzer, « le geste est le simulacre d'un acte, la caresse, le simulacre d'une possession. Le récit, le simulacre d'une aventure. [...] L'érotisme de Rohmer est fondé sur la dénégation de la sexualité »¹⁶⁷. ¿Acaso estas palabras no hablan también de Adrien? Ambas películas se fundan en la mirada de su protagonista, que está erotizada en cuanto a que refleja el deseo de poseer una mujer, de apropiarse de su espacio; pero esa intención no se convierte en acto más que a través del simulacro, del disimulo. Si Jérôme se convence a sí mismo de que le basta con tocar la rodilla

167 «El gesto es el simulacro de un acto, la caricia, el simulacro de una posesión. La trama, el simulacro de una aventura. [...] El erotismo de Rohmer está fundado en la denegación de la sexualidad». (Bonitzer, P., *Éric Rohmer*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, p. 113.)

de la joven Claire, Adrien esconderá su deseo empujando a Haydée en brazos de otros hombres –Daniel y el tratante de arte–, tratando de seducirla sin riesgo, esperando que tras el fracaso con los otros haga que caiga en sus brazos.

Decíamos que las películas están estructuradas en torno al espacio en que se desarrollan y que aquellas que se constituyen en torno a un único espacio¹⁶⁸ funcionan a partir de la lucha que se establece entre los personajes por dominarlo. Podemos encontrar otra serie si atendemos a aquellos filmes que se articulan en base a dos espacios diferentes que actuarán como polos de atracción entre los que se debate un personaje. En los *Contes moraux*, éste es el principio organizador de *Ma nuit chez Maud* y *L'Amour à l'après midi* (1972). En la primera, los dos espacios enfrentados tienen que ver con la religión y el laicismo: la iglesia frente a la casa de Maud. Ésta no será tanto el lugar del pecado como el de las relaciones mundanas: allí se reúne Jean-Louis, el protagonista, con Maud y con su amigo Vidal, marxista convencido, para debatir acerca del sexo y la seducción, pero también del amor y de su fracaso. Será en el espacio de la iglesia donde se encuentra el pecado –la joven rubia que conoce en misa, su futura mujer, era la amante del marido de Maud– pero también la salvación. Como hace notar Charles Coustille, « Rohmer insiste pour construire ses personnages sur des enjeux des préférences géographiques qui son toujours déjà plus que de simples goûts [...] Aussi les conversations sur les lieux sont toujours – directement ou indirectement – des justifications de un choix. [...] Est en réalité presque toujours un choix moral »¹⁶⁹. Entre dos espacios siempre se plantea una disyuntiva que exige tomar partido, para lo que Jean-Louis se acogerá a la apuesta pascaliana: elegir a Dios supone que, aunque al posibilidad de que exista sea remota, la ganancia en caso de acertar –la salvación– será infinita. También Frédéric, el protagonista de *L'Amour à l'après midi*, tendrá que tomar una decisión: en su caso los dos espacios son el familiar –la casa del protagonista– y aquel le pertenece en exclusiva a él, su oficina, donde puede permitirse un flirteo inocente con la secretaria. Con la llegada de Chloe, una antigua amiga del protagonista, se producirá un cambio en favor de un tercer espacio: de la oficina al apartamento de ésta. Esta sustitución de un espacio a otro explicita el proceso que sufre el personaje: del flirteo se verá obligado a

168 En *Conte de printemps* es posible hablar de un único espacio ya que tanto la casa de París como la de vacaciones pertenecen a Natacha, o al menos ella los siente como parte de su espacio propio.

169 «Rohmer insiste en construir sus personajes sobre el juego de las preferencias geográficas que son siempre algo más que simples inclinaciones. [...] Así las conversaciones sobre los lugares son siempre –directa o indirectamente– justificaciones de una elección. [...] En realidad es casi siempre una elección moral». (Coustille, C., «Où qu'on aille, on est condamné à la province», en *Rohmer en perspectives*, Op. Cit., pp. 117-120.)

elegir entre ser infiel o no. Sólo se hará cargo de su situación con la sustitución del espacio de la oficina por el apartamento de Chloe; esa estricta oposición marcará el fin de la ambigüedad y de los juegos aún posibles en la oficina: será necesario elegir.

Si en la obra de Rohmer los personajes secundarios siempre tienen su lugar, los protagonistas sufren de un fuerte sentimiento de desarraigo, de extrañeza respecto a los lugares que transitan. Su mirada, como recuerda Droin, es « non pas local, mais bel et bien dépaycé. Le regard de l'étranger, étranger à la ville et à soi-même »¹⁷⁰. Por ello siempre se encuentran en una disyuntiva. No tomar partido, mantenerse en una falsa inocencia, tendrá, aparentemente, consecuencias fatales. Esto sucede en *Les Nuits de la pleine lune*, que parte de un proverbio inventado por el propio Rohmer: «qui a deux femmes perd son âme, qui a deux maisons perd sa raison»¹⁷¹. Louise, en efecto, tiene dos casas; una es aquella en la que convive con su novio, la otra, un apartamento que conserva en París para mantener cierta independencia. Estos dos espacios marcan la disyuntiva entre dos personajes y dos modos de vida: « la ville nouvelle est un espace du premier degré d'immédiateté, incarné par Rémi (Tcheky Karyo), l'homme viril, sécurisant, qui travaille justement dans l'aménagement du territoire. Paris en revanche est un espace du second degré, de la distance critique, incarné par Octave (Fabrice Luchini) »¹⁷². Louise, cada vez más atraída por su vida de soltera se deja llevar cometiendo un acto de adulterio; será entonces cuando comprenda su error y decida alquilar el apartamento parisino para vivir permanentemente en la casa que comparte con su novio, pero ya será demasiado tarde: él se ha enamorado de otra mujer. Sin embargo, el final es ambiguo, la protagonista no puede perder un lugar que nunca fue suyo. Si Louise pertenece a un lugar este no es ni París ni Marne-la-Vallée, sino el trayecto que realiza entre ellos.

Lo mismo sucede en *Le Beau mariage* (1981), donde la protagonista se desplaza constantemente entre Le Mans y París. Sabine, una joven provinciana que estudia Historia del arte en París, desea ascender socialmente a través de un matrimonio con un joven abogado parisino que acaba de conocer –y que desconoce sus intenciones–. París, lugar soñado, representa ante todo la aspiración a una vida diferente, la posibilidad de escapar de su

170 «no es local, sino sobre todo desorientada. La mirada del extranjero, extranjero respecto a la ciudad y a sí mismo». (Droin, N., Op. Cit., p. 136.)

171 «Quien tiene dos mujeres pierde su alma, quien tiene dos casas pierde la razón».

172 «La ciudad-dormitorio es un espacio de un primer grado de inmediatez, encarnado por Rémi (Tcheky Karyo), el hombre viril, seguro, que trabaja justamente en la planificación del territorio. París, en cambio, es un espacio de segundo grado, de la distancia crítica, encarnado por Octave (Fabrice Luchini)». (Clerc, T., Op. Cit., p. 109.)

mediocridad, y el abogado es simplemente un medio para conseguirlo. Sus motivaciones parecen poner en cuestión la nobleza de su decisión y su fracaso le devolverá a su verdadero lugar, el metro. Lo mismo que le sucede a Louise en el final de *Les Nuits de la pleine lune*, pero esto no supone una tragedia para ninguna de las dos mujeres ya que siempre han sido fieles a ellas mismas. Frente a ellas, las decisiones de los protagonistas de *Ma Nuit chez Maud* y *L'Amour à l'après midi* muestran su verdadera cara: lo que ocultan sus elecciones, a pesar de que se escuden en grandes razones –Dios en el caso de Vidal y la familia en el de Frédéric–, es la renuncia a uno mismo, la aceptación de un orden ajeno, de las convenciones sociales –en ambos casos el matrimonio–. Rosine, la joven de *Conte d'automne* (1998), parece dirigirse a ellos cuando ante los coqueteos y las promesas de amor de su antiguo amante –su profesor de filosofía del instituto– le reprocha su vulgaridad: « je parle pas de vulgarité au sens mondaine mais au sens moral profond. Si ton destin est séduire a tes élèves assume-le avec noblesse, avec courage, avec grandeur. Change de fille chaque année sans remord ni regret. Si par contre tu veux un femme pour la vie choisi-la comme telle de départ et pas entre tes élèves, plutôt d'ailleurs »¹⁷³.

Esta oposición entre dos espacios se constituye así como principio motor de gran parte de la obra de Rohmer; cuatro son los lugares que relaciona entre sí en un juego combinatorio: la gran ciudad –París–, la *banlieu*¹⁷⁴, los pequeños pueblos y los lugares de vacaciones. No se trata únicamente de oponer unas propiedades reales sino, sobre todo, de oponer los puntos de vista de los personajes respecto a un lugar ajeno, tal como sucede en *L'Arbe, le Maire et la Mediathèque...* a partir del debate entre aquellos que viven en el pueblo y el alcalde, que pasa la mayor parte del tiempo en París. Un ejemplo claro se da en *L'Ami de mon amie* (1987), que se desarrolla en Cergy-Pontoise, una ciudad-dormitorio del área metropolitana de París. La protagonista, Blanche, funcionaria del área de cultura del ayuntamiento, conocerá a Adrienne, una joven estudiante que se plantea abandonar a su novio Alexandre ya que busca un hombre mayor que él y que sea más dominante. A ellos se les suma un cuarto personaje, Fabien, un ingeniero bien situado que es objeto del deseo de Blanche. Todos se definen en función a ese espacio que habitan; Blanche y Alexandre no sólo están cómodos en Cergy-Pontoise sino que

173 «No hablo de vulgaridad en el sentido mundano, sino en un sentido moral profundo. Si tu destino es seducir a tus alumnas asúmelo con nobleza, con valentía, con grandeza. Cambia de chica cada año sin remordimiento ni arrepentimiento. Si quieres, en cambio, una mujer para toda la vida, elígela como tal desde el principio y no entre tus alumnas sino bien lejos»..

174 No podemos resistirnos a citar *Bajarse al moro* (Fernando Colomo, 1989), en la que se describe a estas ciudades dormitorio, en oposición a Madrid, como el «más allá», es decir, la muerte en vida.

además disfrutan de aquello que la ciudad les ofrece: sus amplios parques, el lago para hacer surf o la piscina. Adrienne, en cambio, siente que es un lugar mediocre, y sueña con hacer su vida en París. Por último, Fabien se encuentra bien en Cergy-Pontoise pero sólo en la medida en que se reconoce un hombre de la «megalópolis»: le gusta pensar que desde allí domina todo el área metropolitana, y que París le pertenece en la misma medida que cualquier otro lugar, como parte de su campo de acción. Al final será el propio espacio el que determine el emparejamiento entre los cuatro personajes: Blanche y Alexandre establecerán una relación igualitaria; Adrienne se someterá voluntariamente al espacio del ingeniero.

Encontramos aquí un tipo de organización del espacio radicalmente diferente de los que hemos descrito anteriormente. Ya no se trata de la elección entre dos espacios, ni tampoco de un espacio único sobre el que se despliega un juego de dominación. Esta película pertenece a una tercera serie cuyo principio rector será un espacio abierto al azar y a la combinatoria. Su cine se constituye en estos filmes como una especie de laboratorio en el que, dispuestos una serie de espacios, sitúa en ellos a varios personajes para hacer surgir una ficción que será, en cierta manera, el resultado de la combinación de elementos. En *L'Ami de mon amie* son habituales los encuentros casuales que, no obstante, pueden producirse en la medida en que surgen a partir de las propiedades de una serie de espacios concretos. En Cergy-Pontoise todo gira en torno a los dos lugares que marcan la vida de la ciudad: el centro comercial y la estación de trenes¹⁷⁵. Algo similar sucede en *Place de l'Étoile*, del que Baecque y Herpe subrayan que « le sujet et la mise en scène sont entièrement déduits de la structure géométrique de la place de l'Étoile, qui détermine les trajets, les contournements, les rencontres, la course »¹⁷⁶. Jean Marc, el protagonista, trabaja en una tienda situada junto a dicha plaza, pero la parada de metro se encuentra en el lado opuesto. Cada vez que va a trabajar se le plantean dos opciones: a la derecha, el camino más corto; a la izquierda, un trayecto ligeramente más largo, siguiendo el sentido de las agujas del reloj. Si normalmente toma el camino de la derecha, la realidad es que la decisión depende, sobre todo, del azar. La primera vez toma el camino de la izquierda para evitar unas obras, y la segunda volverá a seguir el mismo recorrido para evitar coincidir con una mujer que le ha pisado en el metro.

175 Es curioso que los cuatro personajes se definan al margen de Cergy-Pontoise: Adrienne y Fabien respecto a París, Alexandre y Blanche en relación al parque y al lago. La ciudad-dormitorio, paraíso de la planificación urbanística, es un punto ciego, inhabitable, que sólo ofrece mediocridad.

176 «El tema y la puesta en escena están deducidos enteramente de la estructura geométrica de la *Place de l'Étoile*, que determina los trayectos, los rodeos, los encuentros, el recorrido. Rohmer registra los rituales pedestres urbanos con una minuciosidad ya experimentada en el rodaje milimétrico de *La boulangère de Monceau*». (Baecque, A., Herpe, N., Op. Cit., 0. 167.)

Será por esta casualidad que tropiece con un borrachín, dando lugar a la pelea que desencadena la trama del filme. Decíamos que Rohmer busca su textura en la realidad; esta película es un ejemplo claro ya que la propia organización del espacio de la plaza es la que determina los sucesos de la película. Sin embargo, no hay una intención documental; más bien, como señala Glória Salvadó, «París es el tablero de juego de Éric Rohmer, los personajes son sus fichas»¹⁷⁷.

Si su cine es un campo de pruebas, se hace necesario complicar los experimentos. En *Les Rendez-vous de Paris* (1997), ese espacio será la propia capital francesa y, en cada historia de las tres que componen la película, los personajes, siempre tres, encontraran en la ciudad su área de juegos: los protagonistas del segundo capítulo, por ejemplo, simulan ser turistas en París, su propia ciudad, imaginando posibles trayectos sobre un mapa. El azar será fundamental en las tramas ya que, frente al deseo de los protagonistas, será la casualidad la que determine qué sucederá con cada una de las parejas. Cruzar una calle y no otra, acudir puntual a una cita o llegar con retraso, todo se juega en unos metros y en unos minutos. Para Magny,:

« selon notre culture ou nos croyances nous interprétons ce hasard comme une indétermination fondamentale, d'absurdité ontologique du monde, ou comme une organisation de l'univers : enchainement matérialiste de causes et des effets, intervention du plan astrologique ou de la providence divine »¹⁷⁸.

¿Acaso no es éste el programa de *Le Signe du lion*? En ella, Wesserlin declara su creencia en la astrología y confía en la predicción de que, cumplidos los cuarenta años, le llegará la fortuna o la miseria. La herencia le llega dos meses antes y, como si la predicción fuera cierta, le es denegada, quedando en la calle. No será hasta que pase el verano cuando realmente reciba el premio. ¿Se trata entonces de una predeterminación? Algunos autores, ya que sus amigos lo encuentran gracias a que en su momento más bajo interpreta la sonata que estaba componiendo –su talento malgastado–, han querido ver en la historia una parábola cristiana: « Le Signe du lion n'est peut-être rien d'autre, en raccourci, que la légende cruelle d'une chute et d'une rachat, de la grâce refusée puis accordée a l'homme, de sa misère et de sa grandeur, de

177 Salvadó, G., «posfacio a *Éric Rohmer, cuentos morales*», en Rohmer, E., *Eric Rohmer, cuentos morales*, Barcelona, Intermedio, 2009, p. 58.

178 «Según nuestra cultura o nuestras creencias interpretamos este azar como una indeterminación fundamental, de absurdidad ontológica del mundo, o como una organización del universo: el encadenamiento materialista de causas y efectos, intervención del plan astrológico o de la providencia divina». (Magny, J., *Op. Cit.*, pp. 35-36).

sa mort et de sa résurrection »¹⁷⁹. Casualidad, necesidad o manifestación de la gracia divina, Rohmer no se pronuncia. Prefiere ofrecer el fenómeno puro en toda su ambigüedad. No es el cineasta quien ofrecerá la interpretación correcta, limitándose a combinar los elementos y a presentar los resultados.

Un aspecto fundamental de *Le Signe du lion* es la adscripción del personaje al espacio astrológico. Esta cuestión es importante en tanto que incide en la *espacialización* del protagonista. Su destino parece marcado por la posición de los astros en el momento de su nacimiento; el sol es su estrella y Venus su ascendente. El espacio astrológico no es geométrico y casual ya que el signo no determina aquello que le va a ocurrir al personaje, más bien debe ser tomado como la constatación de la armonía entre todos los elementos del universo. Con la adscripción voluntaria al signo, Wesserlin asume una posición en el mundo, de ahí que, en cierta manera, se deje llevar, como si pensara que contra el destino toda lucha es vana. Sin embargo, como señala protagonista, París es una ciudad sin estrellas, por lo que « c'est hasards n'ouvrent pas à un possible, à un multiple, mais renvoient au même, au double, au mur et au miroir »¹⁸⁰ Al igual que Louise y Sabine, el protagonista de *Le Signe du lion* está atrapado en su trayecto, el destino de los personajes que no tienen un lugar. Sólo una decisión podrá salvarlo: sólo a condición de que no se traicione.

§6. El espacio vivido: azares y apuestas.

En un *impasse* parecido se encuentra la protagonista de *Le Rayon vert*. Dos semanas antes de sus vacaciones de verano, la amiga que iba a acompañarla le anuncia que no podrá ir con ella. Este abandono, sumado al desamparo que siente desde la ruptura con su novio, deja a Delphine (Marie Rivière) totalmente desorientada. Reconocemos en ella al personaje rohmeriano por excelencia, aquel que no tiene un lugar, que deambula de un lado a otro buscando su sitio. La astrología, al igual que sucedía con Wesserlin en *Le Signe du lion*, parece jugar un papel fundamental en su destino. Su signo, capricornio, se le impone cuando otro personaje le explica que representa a la cabra, que siempre busca escalar la montaña, llegar lo más alto posible, pero que suele hacerlo sola. Así, los astros parecen determinar su

179 «*Le Signe du lion* no puede ser otra cosa, en resumen, que la leyenda cruel de una caída y de una redención, de la gracia denegada al hombre y después concedida, de su miseria y su grandeza, de su muerte y resurrección». (Beyle, C., «Les Trois cordes de la lyre» en *Cahiers du cinéma*, nº 133, julio 1962).

180 «Estas casualidades no abren a un posible, a lo múltiple, sino que reenvían a lo mismo, al doble, al muro y al espejo». (Droin, N., Op. Cit., p. 143).

forma de relacionarse con el mundo y ella siente toda la gravedad de su influencia. Tras la conversación, saldrá a pasear por el campo y, al llegar a una encrucijada de caminos, sola entre la vegetación agitada por el viento, no podrá contener las lágrimas.

No es de extrañar que éste sea el filme de Rohmer en el que hay una mayor fragmentación del espacio; los trayectos de Delphine en su recorrido por los distintos barrios de París para reunirse con amigos y familiares, en busca de un lugar en el que pasar las vacaciones acompañada, son mostrados mediante elipsis. Con ese empeño se reunirá con la familia de su hermana –interpretados por la hermana de Marie Rivière y su familia–, que se disponen a viajar a un camping en Irlanda; también con unos amigos que prefieren quedarse en París: « le contre-modèle absolu de Delphine est présenté au spectateur : un chauffeur de taxi, parisien et retraité, qui ne jure que par Paris et à qui l'idée de partir de vacances à la mer paraît extrêmement saugrenue. [...] Ce chauffeur de taxi est l'anti-personnage rohmérien par excellence »¹⁸¹. Aquella que no tiene lugar visita los hogares de otras personas en busca de sugerencias, pero lo único que obtiene es la afirmación de su soledad. En el camino, va encontrando una serie de cartas que ella interpreta como augurios: quisiera creer en el tarot, en el destino, ya que su situación le oprime y no es capaz de cambiarla. Las palabras que Jorge Luís Borges dedicó a Blaise Pascal parece encajar bien con ella:

« Aborrecía el universo y hubiera querido adorar a Dios, pero Dios, para él, era menos real que el aborrecido universo. Deploró que no hablara el firmamento, comparó nuestra vida con la de naufragos en una isla desierta. Sintió el peso incesante del mundo físico, sintió vértigo, miedo y soledad, y los puso en otras palabras: “La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.” Así publica Brunschvicg el texto, pero la edición crítica de Tourneur (París, 1941), que reproduce las tachaduras y vacilaciones del manuscrito, revela que Pascal empezó a escribir effroyable: “Una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”»¹⁸².

El espacio, esa esfera espantosa que Delphine recorre de incesantemente sin lograr apropiarse de él. No importa cual sea el lugar al que llegue, éste ya estará tomado por otra persona por lo que en cada viaje se ve expulsada y tendrá que volver a empezar su búsqueda.

181 «El contra-modelo absoluto de Delphine es presentado al espectador: un taxista, parisino y jubilado, que sólo quiere estar en París y al que la idea de ir de vacaciones al mar le parece totalmente absurdo. [...] Este taxista es el anti-personaje rohmérien por excelencia». (Coustille, C. Op. Cit., p. 121).

182 Borges, J. L., «La esfera de Pascal», en *Otras inquisiciones*, Obras completas Vol. II, Madrid, EMECE, 2002, p. 16.

Sus amigos le ofrecen distintas opciones para ayudarla pero toda invitación aceptada se presenta finalmente como una vía sin salida, que se cierra sobre sí misma. Ella, a diferencia de otros personajes rohmerianos, no se encuentra atrapada en el trayecto sino, más bien, en una superposición de espacios ajenos. No se debate entre dos lugares que representen dos opciones, sino que el mundo se le presenta infinitamente fragmentado, compuesto por múltiples centros que le expulsan una y otra vez al exterior. En esta película se hace evidente ese desdoblamiento del espacio del cine de Rohmer: por un lado, como ya hemos mencionado, el espacio objetivo, el medio en el que se sitúan los distintos personajes, filmado de manera casi documental –cada visita introduce un barrio diferente de París, mostrando toda una variedad de «modos de vida»–; por otro, aquel espacio que surge a partir de la percepción del personaje, ligado a la manera en que Delphine vive su aventura, en un desajuste permanente con el espacio que habitan los demás, tan acogedor como predecible y prosaico. En la casa de verano de su amiga Françoise, los demás personajes se burlan de ella por su vegetarianismo. Cuando le ofrezcan unas flores como postre, responderá que no puede comer algo que para ella represente lo poético. Para Delphine el mundo está claramente escindido entre la pesadez física y la poesía del espíritu. Si rechaza comer carne es, como ella mismo dice, porque siente que ésta es pesada, pero no para el estómago sino en un sentido moral.

Este rechazo de la convención, de lo prosaico, es lo que le impulsa a salir de París en vacaciones y a negarse a pasarlas con su propia familia. Delphine busca liberarse de todas las ataduras que la mantienen ligada a lo material; necesita soñar y para ello, es necesario el movimiento: « l'homme aime à se réserver la possibilité d'aller à un endroit de deux manières différentes. faut que sa rêverie puisse cheminer »¹⁸³. Si Delphine desea partir es, precisamente, para poder soñar de nuevo. Ese lugar al que quiere llegar la protagonista tiene que ver con enamorarse. El problema reside en que todos a su alrededor parecen saber el camino que debe seguir y ella, como respuesta frente al mundo, rechaza a todos los hombres que se le acercan. Odia el flirteo, el juego de la seducción y cada vez que es abordada por algún ligón abandona el lugar en el que está para retomar las vacaciones en otro sitio. Lo que le irrita es, ante todo, esa manera de volver convencional algo que debería ser milagroso; allá donde todos parecen concebir un romance como mera satisfacción de deseo y afecto –un acuerdo de conveniencia–, Delphine busca la afirmación de lo absoluto, de algo poético que esté por

183 «El hombre ama reservarse la posibilidad de ir a un lugar de dos maneras diferentes. Hace falta que su sueño pueda caminar [Trad. nuestra]. (« Paris vu par... », dossier de presse, Imec, fonds Éric Rohmer, dossier «Court-métrages por le cinéma, Place de l'Étoile.» [RHM 81.6]. En Baeque, A.; Herpe, N, Op. Cit. p. 167.)

encima de la pesantez del mundo. Es por ello que, para que su sueño pueda caminar, no le sirven las rutas que los demás le trazan, sino que deberá encontrar su propio camino. Ella, negándose a seducir o a ser seducida, espera que aquello que debe llegar lo haga por sí mismo: deberá ser un acontecimiento que escape a toda intención.

Junto a su búsqueda, se va desplegando el esquema de las relaciones personales de Delphine; una imagen espacializada de aquello que precisamente quiere trascender. Cada escena la presenta en lugar diferente, conversando con aquellos que viven allí, pero ningún suceso hará avanzar la narración ya que cada visita la reenvía al punto de partida. El tiempo parece estar suspendido: más aún, el inminente final de las vacaciones hace que el futuro sea cada vez menos la dimensión de lo nuevo, de la esperanza, para desvelarse como un muro que le devolverá a la realidad, lejos de los sueños. El tiempo de las vacaciones se acaba sin que ningún acontecimiento haya tenido lugar. Sin embargo, este mismo espacio que el movimiento de Delphine va conformando, se tornará como un campo abierto a la aparición del acontecimiento. Rohmer señalaba, respecto al cine de Murnau, que « un plan [...] ne se présente pas comme la révélation de quelque chose, mais un champ ouvert à cette révélation, fragment d'espace vide et que l'événement s'apprête à meubler »¹⁸⁴. No podríamos encontrar mejores palabras para expresar el valor del espacio en *Le Rayon vert*. Aquellos que recorre Delphine no ofrecen ninguna verdad a la protagonista: cuantas más personas hay en ellos más estériles se muestran. El espacio está desprovisto de toda significación y sólo en algunos momentos privilegiados, cuando Delphine quede sola, surgirá del espacio, de la propia naturaleza, una revelación que, si se refleja en el plano a partir de los gestos y del movimiento, responde a las vibraciones de una nota que procede del espacio subjetivo, mental, que es donde se produce el verdadero trayecto de la protagonista. Ya citamos la escena en la que echa a llorar entre la vegetación: la razón nos dicta que las ramas de los árboles se agitan movidas por el viento, pero no tenemos fuerzas para negar que el temblor proceda del alma de la protagonista.

Varios son los momentos de revelación, que se se reflejan entre sí. Tras huir de la casa de Françoise, Delphine viaja a La Plagne que, como lugar de vacaciones, es lo opuesto a aquella: del mar a una estación de sky, a la casa que su antiguo novio le ha dejado. En ese momento el drama se volverá comedia: paseando por la montaña, Delphine, abruptamente, se da la vuelta

184 « Un plano no se presenta como la revelación de algo, sino como un campo abierto a esa revelación, fragmento del espacio vacío que el acontecimiento se dispone a llenar». (Rohmer, E., *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Op. Cit., p. 82).

y abandona el lugar, como si hubiese recordado las palabras de la mujer sobre aquellos que nacieron bajo el signo de capricornio. Si es posible sonreír es porque, con el abandono de ese lugar, Delphine se ha liberado finalmente del fantasma de su ex-novio que, quien sabe, igual quedó perdido en las cumbres nevadas.

Si el espacio es un campo abierto al acontecimiento, el problema consistirá no sólo en que éste aparezca sino, sobre todo en saber reconocerlo. Delphine, agobiada por los consejos y las racionalizaciones, se entrega al azar, a las casualidades que se presentan, que ella interpreta como una serie de pistas. Es así como se constituye ese espacio vivido en Delphine, desdoblado a partir del espacio objetivo. Todo partirá de la creencia en que el mundo nos habla a través de pequeñas señales, dejando un rastro que debemos seguir para alcanzar ese mensaje que solo a nosotros se dirige. Así, a la comodidad se le opone la casualidad y a la conveniencia, el azar. Todo comenzará con la vuelta de Delphine a París, habiendo renunciado ya a las vacaciones. Allí, se acerca a las orillas del Sena, donde la gente toma el sol casi sin ropa, como si se tratase del mar. Si Delphine había asumido su renuncia al sueño, esta imagen le resulta tan grotesca que se ve expulsada de nuevo a las calles, donde encuentra a una antigua amiga que le ofrece las llaves de otra casa en la playa, esta vez en Biarritz, que sin embargo no pertenece a ella. Si Delphine se negaba a viajar sola, este golpe de suerte le revela que debe partir por su cuenta. Una vez abiertos al azar, el mundo comienza a hablarnos; hay que estar atento a sus señales, pero también evitar las falsas pistas. En Biarritz, paseando junto a las rocas, el camino que sigue Delphine forma una diagonal en la pantalla, cruzándose en perpendicular con el sendero que recorre un hombre de camiseta roja. El chubasquero de Delphine es del mismo color, lo que podría ser una pista, sin embargo, una cosa es seguir al azar y otra confundir una mera casualidad con un acontecimiento. Antes de cruzarse con él, Delphine se desprenderá del chubasquero; la trampa que el destino le plantea ha sido sorteada: el acontecimiento hay que merecerlo. Mientras pasea sola, el mundo no para de hablarle. Así, encuentra otra carta junto a las rocas: si al principio del filme encontró una reina de picas, mal augurio, ahora es se trata de una reina de corazones. Tras este encuentro pasa junto a un grupo que conversa acerca de *Le Rayon vert* (1882), la novela de Julio Verne, y narran sus experiencias respecto a dicho fenómeno físico. Su sola contemplación, según Verne, hace capaz de leer los propios sentimientos y los de aquellos a los que se ama.

Sin embargo, Delphine conocerá a una joven sueca que viaja a Francia para flirtear con otros jóvenes. Si el azar hay que ganárselo, al entregarse a la compañía de la primera persona

que le habla está cerrándose de nuevo a él. Cuando dos chicos se sientan con ellas para ligar Delphine reconoce su error y sale huyendo. Apenas quedan dos días de vacaciones y el final del verano llega irremediabilmente, al igual que, cuando vemos al sol tocar la tierra, sabemos que el día llega a su fin. Sin embargo, de nuevo el destino: en la estación de tren cruzará su mirada con un hombre que, al igual que ella, espera el tren leyendo un libro. Éste se dirige a Saint-Jean-de-Luz. Cómo no tomarlo como un nuevo presagio. Así, tras cruzar unas palabras, ella le pregunta si puede acompañarle. Sin embargo, el azar no basta: si con la creencia en las casualidades el mundo se revela en su dimensión sobrenatural, para que el acontecimiento se haga presente se hace necesario apostar, confiar nuestra suerte a lo sobrenatural. Este tema, en el fondo, es el que planteaba Vidal en *Ma Nuit chez Maud*: la apuesta pascaliana; frente a la incertidumbre del mundo la salvación vendrá a partir de una decisión firme, de apostar todo a la opción más improbable.

No se trata únicamente de decidir sino, más bien, de que, en esa afirmación decisiva, Delphine movilice todo su ser. Sin embargo, la apuesta de Vidal puede entenderse como una huida del mundo; Delphine, al entregarse al destino, se abre al mundo y al acontecimiento que de él pueda emerger de él. Sólo necesita una señal para confirmar su apuesta. A lo lejos ve un faro, en un pequeño saliente de roca. Allí llevará al joven a ver la puesta de sol y, cuando el sol está a punto de tocar tierra, echará a llorar de nuevo. Él no puede entenderlo, pero sabe esperar. Delphine ha puesto de su parte, entregó su destino al universo y éste dicta sentencia: cuando el sol se oculta un destello verde se intuye en el horizonte. El último día de vacaciones, en los últimos segundos de la puesta de sol, Delphine recibe su recompensa: está enamorada, y su amor es correspondido. Hay una anécdota que conviene rescatar: en la primera emisión televisiva de *Le Rayon vert*, ese último destello fue imperceptible para los espectadores que, sin embargo, en su gran mayoría estaban convencidos de haberlo visto. ¿Acaso no es eso lo que ocurre de verdad? ¿Realmente apareció ese último destello o éste no se presentó a su cita, mostrándonos Rohmer aquello que que Delphine quiso ver? Poco importa, ya que Delphine «ha visto», y con eso basta. Es así como lo sobrenatural hace acto de presencia en el mundo, cómo un personaje puede elevarse sobre el mundo físico y, sobre todo, cómo el cine puede mostrar aquello que sólo él puede: la aparición en el espacio ordinario de lo extraordinario, del milagro.

4. Conclusiones

El espacio se desdobra, entre lo vivido y lo percibido, entre las acciones y las palabras, entre las determinaciones que impone la arquitectura de las ciudades, las planificaciones urbanísticas, y lo que los personajes hacen de ellos. La imagen rohmeriana siempre aparece desdoblada y este efecto lo consigue a través de su trabajo con los espacios. Sus imágenes no son transparentes, no se preocupan de captar el mundo objetivo, sólo lo simulan tejiendo un espacio cinematográfico a partir de las huellas de lo real. Cuanto más nos fijamos en ellas, más opacas se vuelven. El mismo acto de voluntad que realizan sus personajes se nos impone a los espectadores de sus filmes. Frente a una imagen que se vuelve engañosa, de la que no podemos saber cuanta verdad contiene, sólo nos queda creer, no en aquello que vemos sino, sobre todo, en aquello en lo que creen los personajes rohmerianos.

Sin embargo, pocos cineastas marcan tanta distancia con sus personajes; más que expresarse a través de ellos, Rohmer parece disfrutar dejándolos a la deriva, como un barco perdido en alta mar en el que cuando ya todo parece perdido, en el momento en que el casco se resquebraja y las fuerzas menguan, el vigía grita ¡tierra! y todos lo celebran extasiados. Es el momento de acabar con el vino, de devorar con fruición las últimas viandas y de hacer que corra el ron por los gajates de los fatigados marineros. En ese momento acaba la historia: no sabremos si lograron llegar a puerto o si la isla salvadora sólo fue un espejismo. Lo que importa es que creyeron y que toda la felicidad del mundo colma sus corazones en ese momento.

Llegados a éste punto, ¿qué podemos decir del espacio? Estaremos de acuerdo que el cine no puede captarlo ya que éste tiene una doble naturaleza, abstracto y concreto a la vez; y sin embargo, no deja de producirlo. Espacio plástico, óptico, narrativo... así entendido el cine sólo puede crear hermosos cadáveres, dispuestos a la disección en la mesa del analista. No obstante, es a través de la huella de lo real, de aquello que apenas podemos percibir, como el cine puede hablarnos del mundo. ¿Producir espacios para qué? Para ofrecer una revelación, para que nuestra mirada, a través de la del cineasta, sea capaz de aprehender una verdad que no sospechábamos antes de que las luces se apagaran.

Ésto es lo que nos ofrece Rohmer, la posibilidad de penetrar en la textura de lo real, que él descompone para volver a tejerla. Pero ya no se trata del mismo espacio, sino de un campo

que se abre al acontecimiento. Si cada película funciona en torno a una organización particular de los espacios, es porque cada uno de ellos plantea un reto distinto y cada personaje encontrará su propia manera de afrontarlo: Vidal, Frédéric, eligiendo la comodidad de la vida conyugal; Louise y Sabine renunciando a los espacios ajenos y acogiendo la verdad del trayecto; Jérôme o Natacha, necesitados de apropiarse del espacio, de delimitarlo o de poseerlo. Lo que distinguirá a unos de otros no será otra cosa que la posibilidad del ver, al igual que Delphine y su rayo verde u otros personajes que no han aparecido en nuestro texto, como Reinette y Mirabelle esperando la ahora azul, el momento de absoluto silencio en el que la naturaleza se calla por un momento, antes de que el día comience. Toda la tragedia del cine de Rohmer residirá en no ver, en ser ciego a aquello que se nos presenta, a perdernos en el espacio como si fuera un laberinto y no comprender que para trascenderlo es necesario tener los ojos bien abiertos. Esta será la suerte de Perceval, que habiendo encontrado el castillo del Rey Pescador, no reconoce el cortejo del Grial. Su ceguera le condenará a errar en ese bosque circular, al menos hasta que aprenda a ver

Manuel Praena, 8 de diciembre de 2014.

5. Anexo

- Fotografias:

1. *Pauvre Pierrot* (Reynaud, E., 1982)

2. *Men Boxing* (Dickson, W. K., 1891)

3. *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Lumière, L., 1895)

6. Bibliografía

§1. Fuentes

§1.1. Películas

- *Présentation ou Charlotte et son steak*, 1961.
- *Bérénice*, 1954.
- *La Sonate à Kreutzer*, 1956.
- *Véronique et son cancer*, 1958.
- *Le Signe du Lion*, 1959.
- *La Boulangère de Monceau*, 1962.
- *La Carrière de Suzanne*, 1963.
- *Nadja à Paris*, 1964.
- *Les Métamorphoses du paysage, l'ère industrielle*, 1964
- *Place de l'Étoile, en Paris vu par...*, 1964.
- *Carl Th. Dreyer*, 1965.
- *Entretien sur Pascal*, 1965
- *Une étudiante d'aujourd'hui*, 1966.
- *Le Celluloïd et le marbre*, 1966
- *La Collectionneuse*, 1966.
- *Louis Lumière*, 1968.
- *Fermière à Montfaucon*, 1968.
- *Ma nuit chez Maud*, 1968.
- *Le Genou de Claire*, 1970.
- *L'Amour l'après-midi*, 1972.
- *La Marquise d'O...*, 1975.
- *Perceval le Gallois*, 1978.
- *La Femme de l'aviateur ou On ne saurait penser à rien*, 1980.
- *Le Beau mariage ou Quel esprit ne bat la campagne qui ne fait château en Espagne*, 1981.
- *Pauline à la plage ou Qui trop parole, il se mesfait*, 1982.
- *Les Nuits de la pleine lune ou Qui a deux femmes perd son âme, qui a deux maisons perd sa raison*, 1983.
- *Le Rayon vert ou Que le temps vienne où les cœurs s'éprennent*, 1984
- *L'Ami de mon amie, proverbe Les amis de mes amis sont mes amis*, 1986
- *Conte de printemps*, 1989.
- *Conte d'hiver*, 1991.
- *L'Arbre, le maire et la médiathèque*, 1992
- *Les Rendez-vous de Paris*, 1994.
- *Eric Rohmer, Preuves À L'Appui* (Labarthe, A. S., 1994).
- *Conte d'été*, 1995
- *Conte d'automne*, 1997
- *L'Anglaise et le Duc*, 2000.
- *Triple agent*, 2003.
- *Les Amours d'Astrée et de Céladon*, 2006.

§1.2. Textos

- Biette, J.-C.; Bontemps, J.; Comolli, J.-L.; Rohmer, E., «L'Ancien et le nouveau», en *Cahiers du cinéma*, nº 172, Noviembre 1965.
- Bonitzer, P.; Comolli, J.-L.; Daney, S.; Narboni, J.; Rohmer, E., «Nouvel entretien avec Éric Rohmer», en *Cahiers du cinéma*, nº 219, Abril 1970.
- Collet, J.; Delahay, M.; Fieschi, J.-A.; Labarthe, A. S.; Tavernier, B., «Trois entretiens : Jean Luc Godard», *Cahiers du Cinéma*, nº 138, diciembre 1962.

- Rohmer, E., «Le Celluloïd et le marbre (I : Le Bandit philosophe.)», en *Cahiers du cinéma* nº 44, febrero 1965.
- Rohmer, E., «Le Celluloïd et le marbre (II : Le Siècle des Peintres.)», en *Cahiers du cinéma* nº 49, julio 1955.
- Rohmer, E., «Le Celluloïd et le marbre (III) : de la métaphore», en *Cahiers du cinéma* nº 51, octubre 1955.
- Rohmer, E., «Le Celluloïd et le marbre (IV) : Beau comme la musique», en *Cahiers du cinéma* nº 52, noviembre 1955.
- Rohmer, E., «Le Celluloïd et le marbre (V) : architecture d'apocalypse», en *Cahiers du cinéma* nº 53, diciembre 1955.
- Rohmer, E., *Le Goût de la beauté*, Paris, Ed. de l'Etoile, 1982.
- Rohmer, E., *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000.
- Rohmer, E., «Le large et le haut», en *Cahiers du Cinéma* nº 559, enero 2001.
- Rohmer, E.; Kaganski, S.; Blumenfe, S., «Entretien avec Éric Rohmer», *Les Inrockuptibles*, Junio 1996, [en línea], Paris, Les éditions indépendantes, [consultado el 10 noviembre 2014] disponible en: <<http://www.lesinrocks.com/2010/01/11/cinema/actualite-cinema/entretien-avec-eric-rohmer-5-juin-1996-11233579/>>
- Rohmer, E.; Ferenzi, A., «Entretien Avec Eric Rohmer», en *Senses of cinema*, nº 16. [En línea], Melbourne, y Senses of Cinema Inc, 2001, [consultado 24 noviembre 2014]. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2001/french-cinema-present-and-past/rohmer_french/>
- Rohmer, E., *Six contes moraux*, L'Heme, Paris, 2003.

§2. Obras sobre Rohmer

- Baecque, A.; Herpe, N., *Éric Rohmer*, Paris, Stock, 2014.
- Bonitzer, P., *Éric Rohmer*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.
- Herpe, N., *Rohmer et les autres*, [en línea]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, [consultado 24 noviembre 2014] Disponible en: <<http://books.openedition.org/pur/633>>. ISBN: 9782753526891.
- Magny J., *Éric Rohmer*, Paris, Rivages, 1986.
- Robic, S.; Schifano, L., (coord.) *Rohmer en perspectives*, Paris, Press universitaires de Paris Ouest, 2013.
- Rohmer, E., *Éric Rohmer; cuentos morales*, Barcelona, Intermedio, 2009.
- Salvadó G., «Objeto /Sujeto El cine de Eric Rohmer», en *Formats*, Revista de comunicación audiovisual, nº 4, 2005.
- VV. AA. «Rohmer For Ever», en *Cahiers du cinéma*, nº 653, febrero 2010.

§3. Otra bibliografía

- Almendros, N. *Un homme à la camera*, Lausanne, Hatier/5 Continents, 1980
- Arnheim, R., *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Aumont, J., *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Aumont, J., *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Aumont, J.; Marie, M., *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1998,
- Aumont, J. Et Alii, *L'Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983.
- Bazin, A., *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2004.
- Bellour, R., *Entre imágenes: Foto. Cine. Video*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México D.F.,

- Ítaca, 2003.
- Beylie, C., «Les Trois cordes de la lyre» en *Cahiers du cinéma*, n1 133, Julio 1962.
 - Blanchot, M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
 - Bonitzer, P., *Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1995
 - Bordwell, D., *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
 - Brunetta, G. P., (coord.) *Historia del Cine I: Estados Unidos I*, Akal, Madrid, 2011.
 - Burch, N., *Práxis del cine*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1985.
 - Burch, N., *El Tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 2006.
 - Crespo, A., “Herr K.”, en *News from Home. Un blog entre otros* [En línea], Sevilla, 2013. [Consulta: 23 de Septiembre de 2014]. Disponible en <http://blogs.grupojoly.com/news-from-home/2013/01/25/herr-k/>.
 - Daney, S., *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004.
 - Deleuze, G., *La imagen-movimiento, estudios de cine I*, Barcelona, Paidós, 1984.
 - Deleuze, G., *La imagen-tiempo, estudios de cine II*, Barcelona, Paidós, 1986.
 - Derrida, J., *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de minuit, 1967.
 - Derrida, J., «La Différance», en *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de minuit, 1972.
 - Derrida, J.; Baecque, A.; Jouse., «Le cinéma et ses fantômes», en *Cahiers du cinéma* n° 556, abril 2001.
 - Epstein, J., «Le Cinéma du diable», en *Écrits sur le cinéma (1921-1947)*, Paris, Seghers, 1974.
 - Eisenstein, S. M., *El Greco, cineasta*, Barcelona Intermedio, 2014.
 - Heath, S., *Questions of cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
 - Francastel, R., *Etudes de sociologie de l'art*, Paris, Denoel, 1970.
 - Gardies, A., *Approche du récit filmique*, Paris, Albatros, 1980.
 - Gardies, A., *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.
 - Gardies, A., *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993.
 - Gaudrault, A.; Jost, F., *Le récit cinématographique (Cinéma et récit II)*, Paris, Nathan, 1990.
 - Godard, J. L., *Pour le plaisir*, [emisión televisiva] 04 mai 1967.
 - Godard, J. L.; Piña, B. *Público.es* [en línea] 26/11/2014, [Consultado 4 de diciembre, 2014]. Disponible en: <http://www.publico.es/culturas/558310/jean-luc-godard-advierte-con-el-lenguaje-va-a-pasar-algo>.
 - Hausen, J., *Espace plastique et espace filmique*, *Revue Belge du Cinéma* n° 5, Bruxelles, A.P.E.C., 1983.
 - Heath, S., *Questions of cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
 - Leda, J., *Kino Histoire Du Cinema Russe Et Sovietique*, Lausanne, L'Age d'homme, 1976.
 - Lefebvre, H., *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing, 2013.
 - Oubiña, B., *Una juguetería filosófica: de los cronofotógrafos a la tecnología digital*, Buenos Aires, Ed. Manantial, 2009.
 - Pasolini, P. P.; Rohmer, E., *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, 1970
 - Requena, J., *El análisis cinematográfico*. Madrid, Editorial Complutense, 1995.