

## Eric Rohmer, el descriptor de les ànimes humanes. Dos curtmetratges, quatre contes morals i tres comèdies i proverbis

Xavier Jiménez

*La inglesa y el duque*



El més veterà dels components de l'anomenada *nova ona* del cinema francès, passa per ésser actualment un dels seus màxims actius; recent complits els 88 anys, Eric Rohmer continua al peu del canó transcorregudes més de quatre dècades des de l'esclat de la *nouvelle vague*, moviment cinematogràfic aparegut a França a l'ombra de la crítica i la intel·lectualitat de *Cahiers du Cinéma*, i referència obligada per a comprendre l'evolució del cinema francès —i, per extensió, europeu—, de la segona meitat del passat segle.

Si giram la vista cap enrere, assistim a una densa obra plena d'una singular creativitat, que engloba diverses facetes que van des del pla cinematogràfic —el més extens— amb les professions de director, guionista i actor casual; el món de la realització a la televisió o altres tasques tan fonamentals com la crítica, exercida a la revista *Cahiers du Cinéma* i fins i tot una vessant d'escriptor convencional que va adoptar a la dècada dels quaranta i principis dels cinquanta.<sup>1</sup>

El seu cinema, que és el vertader culpable de la seva mestria artística, i que, quant a nombre, representa una filmografia aproximada de 25 films en 50 llargs anys de carrera, ha passat per una sèrie d'etapes que han anat consolidant una obra que podríem anomenar de cadència ciclista, posseïdora d'un ritme lent però sense defallir en cap moment, i que l'ha dut a consolidar un tipus de missatge cinematogràfic en què, per damunt de tot, hi prima el matís personal, la intimitat i una visió pausada que envolta la quotidianitat dels seus personatges, tot mesclat a través d'una estètica propera al do-

cumental i al realisme, sempre lleial als grans codis de la *nouvelle vague*.

Com a axioma del cinema de Rohmer, el director dibuixa els personatges preocupats per una idea cabdal que en condiciona la vida a una decisió, a un fet, a un esdeveniment de caire transcendental, amb un ús reiteratiu dels plans seqüència i escenes de llarga duració que marquen l'atenció en petits detalls i matisos que cohabituen aquest particular món creat als carrers, al camp, a la platja... paisatges naturals que són fonamentals pel desenvolupament dels arguments; a més, Rohmer serà un dels responsables claus en la configuració d'una de les idees primordials sorgida arran de les pàgines de *Cahiers du Cinéma*, i que va ser coneguda amb el nom de la "política dels autors", en què Rohmer hi va desenvolupar un paper essencial dins el seu estatus intel·lectual i crític.<sup>2</sup>

Aquest cinema tan radical des d'un punt de vista narratiu, el comença a treballar ja des del primer film, titulat *Le signe du lion* (*El signo de León*, 1959), un recorregut per la ciutat de París a través de la vida d'un músic, Pierre Wesserlin, que no va gaudir de l'èxit esperat i que per moments va interrompre la carrera de Rohmer com a realitzador,<sup>3</sup> fins que va reprendre el camí, deu anys després, amb *Ma nuit chez Maud* (*Mi noche con Maud*, 1969), el seu segon punt de partida i aquesta vegada sí que va aconseguir èxit i reconeixement generalitzat.

Durant els deus anys que transcorren entre la seva *opera prima* i el títol que representa el seu enlairament definitiu (1959-1969), Rohmer va treballar en diferents formats —curtmetratge, mig-

metratge i llargmetratge—, i en diferents camps —telefilms, documentals—, abans de dedicar-se al cinema més convencional a partir de la dècada dels setanta. Ara que hem citat breument el seu heterogeni llegat artístic, podríem dividir-lo en una sèrie d'etapes per establir un ordre i una cronologia, i d'aquesta manera, apropar-nos així a una visió més panoràmica de la seva filmografia.

## 1. Inicis

Les primeres experiències d'Eric Rohmer, estan relacionades, com la majoria dels col·legues de professió, amb el món del curtmetratge, que representaran la composició de la primera part de la seva filmografia. El cineasta Eric Rohmer neix de cara al públic l'any 1950, quan dirigeix el curt *Journal d'un scélerat*, la seva presentació en societat, i la primera d'un total d'onze obres breus que filmarà fins a l'any 1968, moment que abandona el format del curtmetratge per dedicar-se en exclusiva al llargmetratge, el qual va començar a treballar el 1959 amb *Le signe du Lion* (*El signo de León*), que com ja hem mencionat anteriorment, va ser un relatiu fracàs. Abans del debut al cinema, Rohmer havia format part d'una sèrie d'intents per impulsar un nou cinema francès a través de l'anàlisi i el caràcter retrospectiu mitjançant la participació, tant en cineclubs que van des de Objectif 49 a Quartier Latin, com la participació a revistes amateurs que impulsaven, que demanaven, un canvi de direcció al cinema francès, com *Les temps modernes* o *La gazette du cinema*,<sup>4</sup> en què hi va col·laborar abans d'acabar a *Cahiers du Cinéma*, el veritable camp d'actuació on varen germinar les primeres arrels de la *nouvelle vague*, i que, per una altra banda, va significar la primera gran publicació sobre teoria i crítica existent a Europa, amb un rerefons intel·lectual i cultural pioner en aquells moments.

Amb *Bérénice* (1954), *La sonate a Kreutzer* (1956) i *Veronique et son cancre* (1958), Rohmer configu-

ra tres relats a la dècada dels cinquanta, dos dels quals basats en obres d'escriptors claus per a la comprensió de la literatura del segle XIX, com el nord-americà Edgar Allan Poe i el rus Leon Tolstoi. Rohmer n'adaptarà uns breus relats que desenvolupen històries fosques, malaltes, amb personatges negatius com Pózdnyshév, el protagonista del relat de Tolstoi, que comprova, una vegada casat, com és la veritable història de l'amor, o millor dit, els tràgics canvis que aquest esdeveniment provoca en la relació d'una parella, un plantejament eminentment proper a Rohmer, un dels analistes de la societat i dels seus innombrables comportaments. A *Bérénice*, Poe ens presentava una dualitat accentuada entre un personatge pessimista i negatiu i un altre lliure, esperançador, feliç, com Bérénice, la noia protagonista. Podem comprovar aquí l'interès de Rohmer per confrontar aquestes dues personalitats —el dia i la nit—, per mostrar les diferents actituds cap a la vida, tancant novament amb un final tràgic la història d'aquests dos personatges.

En aquests curts, i posteriorment amb més convicció, hi eren presents el concepte de la força de la paraula, la prevalença del diàleg sobre les imatges, sobre el fons de l'acció. La forma i l'estil de les escenes sempre són cobertes amb la presència de personatges que debaten sobre temes de la més diversa naturalesa; era una identitat que atorgava Rohmer a les seves pel·lícules, poblades per un univers de persones que funcionen com a blocs tancats, amb unes característiques que els identifiquen i que els marquen el paper a desenvolupar dins l'acció.

En aquests treballs, ja col·laboren amb Rohmer noms com Godard o Jacques Rivette, tant d'actors protagonistes, productors o directors de fotografia. Abans que acabin els anys cinquanta, Rohmer es convertirà en redactor en cap de *Cahiers du Cinéma*, escriurà conjuntament amb Claude Chabrol un llibre de referència sobre el cineasta Alfred Hitchcock i estrenarà la seva *opera prima*, *Le signe du*



*La carrière de Suzanne*

*La boulangère  
de Monceau*



*Lion* (*El signo de León*). El film era, com assenyala-va Claude Beylie, un simple reportatge d'un home solitari per una ciutat, París. El que hem de destacar és precisament aquest atreviment de Rohmer per mostrar a l'espectador el ritme, la vida d'una ciutat a través d'un personatge inadaptat, que es mou, deambula com un rodamón. Beylie acabava el seu article amb les següents paraules: "... potser *Le signe du Lion* no és res més que una llegenda cruel de la caiguda i remissió de la gràcia rebutjada i després concedida a l'home, a la seva misèria i grandesa, a la seva mort i resurrecció".<sup>5</sup>

Tal vegada *Le signe du Lion* no era res més, però va significar la presentació oficial d'un cineasta irreductible, que encaminaria el seu cinema cap a uns valors i unes intencions que no ha traït mai, conseqüent amb ell mateix, i com afirmava a una entrevista l'any 2004: "Em sembla més interessant plantejar preguntes que oferir respostes".

La dècada que s'inicia el 1960, representa per a Rohmer una sèrie de canvis que esdevindran fonamentals pel desenvolupament de la seva posterior carrera. A causa del desencís en l'estrena en el llargmetratge, el director francès optarà per decantar-se per un format que coneix a la perfecció, com és el curtmetratge i el migmetratge, en els quals la repercussió i les diferents imposicions comercials, a més del seu impacte, són molt més reduïdes, o quasi inexistent, en comparació a productes més convencionals. A més hem d'assenyalar, que pràcticament, excepte Rivette i Rohmer mateix, tota la resta de components del grup de *Cahiers du Cinéma*, i que formaran el gruix de la posterior *nouvelle vague*, triomfen àmpliament amb el debut al cinema,<sup>7</sup> convertint-se així en els noms més coneguts pel gran públic. Rohmer decideix llavors iniciar una

sèrie de films sota el nom genèric de "Contes morals", unes històries escrites prèviament,<sup>8</sup> i que ocuparen la filmografia del director fins a l'any 1973.

## 2. Contes morals / Aproximació a la televisió

Una vegada superada aquesta primera etapa, Rohmer va continuar la seva trajectòria amb la sèrie coneguda com els "Contes Morals", que englobaven part dels seus curts realitzats al 1962 i 1963 —*La Carrière de Suzanne* (*La carrera de Suzanne*, 1962) i *La boulangère de Monceau* (*La panadera de Monceau*, 1963)—, i quatre llargmetratges més: *La collectionneuse* (*La col·leccionista*, 1967), *Ma nuit chez Maud* (*Mi noche con Maud*, 1969), *Le genou de Claire* (*La rodilla de Clara*, 1970) i *L'amour l'après-midi* (*El amor después del mediodía*, 1972).

Aquesta sèrie mantenia per norma general un esquema narratiu semblant quant al desenvolupament de la història, la qual presentava un home que es movia entre l'amor cap a dues dones, representants cadascuna de la moralitat clàssica per una banda i l'alliberament i la passió per una altra; a més la veu en *off* i la interacció amb l'espectador és un joc que Rohmer exposa d'una manera evident als seus treballs, que evolucionen com unes històries en què el protagonista masculí parla en primera persona del que l'envolta a la vida, i ho fa a través de temes tan profunds com l'art, la filosofia o la religió. Rohmer situa els protagonistes dins d'un escenari i els fa actuar per recrear en un plató de cinema, una fragment de vida comuna i ordinària del dia a dia. El triangle personal i amorós que citàvem abans, recorda clarament un dels títols fonamentals del cinema de F. W. Murnau, com és *Sunrise* (*Amanecer*,



El rayo verde

1927). Als estudis i aproximacions a l'obra de Rohmer, és quasi obligada fer referència a l'obra i figura de Murnau com una de les influències més notables sobre el seu cinema, ja que, entre d'altres aspectes presents a les pel·lícules, la tesi doctoral del cineasta francès era una anàlisi de la utilització de l'espai al film *Faust - Eine deutsche Volkssage* (*Fausto*, 1926), del director alemany,<sup>9</sup> un factor que demostra d'una forma cristal·lina l'interès personal de Rohmer pel cineasta nascut a Bielefeld l'any 1888.

La sèrie de *Six contes moraux* comença amb *La boulangere de Monceau*, un curt de 25 minuts de durada rodat en exteriors i amb to documental, que recorda per moments els moviments primitius del cinema ull o al *cinéma vérité* de Jean Rouch. Podem veure com dos estudiants juguen a intentar atreure una jove que han vist pel carrer, i intentar aconseguir-ne una cita. El destí uneix la noia amb un dels al·lots, però un accident de Sylvie, la noia —omíttit en el seu moment per Rohmer per afavorir la càrrega de l'atzar, de la presa de decisions del protagonista en relació a aquest fet—, facilitarà l'aparició de la fornera del títol, que representa d'alguna manera el risc, la sensació de moure's per impulsos, i que el protagonista utilitza per oblidar-se de Sylvie, però abans de consumir-se l'engany, encara que no ha compartit més que una breu conversa, la parella es retrobarà i sorgirà l'amor entre tots dos.

Les constants del cinema de Rohmer i de l'ebullició de la *nouvelle vague* es troben reflectides en aquest curt, com el rodatge als carrers, el blanc i negre, l'atmosfera documental, poc temps de rodatge i reduït pressupost i nombre de professionals... El retrat de la doble moralitat del protagonista és una empremta pròpia de Rohmer, com s'amaga per aconseguir un benefici, una posició que queda dis-

simulada en el moment del retrobament, tornant en aquell precís moment a la persona responsable, estudiosa i que continua el camí prefixat de la societat. S'ha de destacar que l'actor protagonista és el director iranià-francès Barbet Schroeder,<sup>10</sup> un dels mecenes d'aquesta difícil etapa per a Rohmer.

Com a influències anteriors, no podem obviar l'homenatge a *Rear window* (*La ventana indiscreta*, 1954), d'Alfred Hitchcock. Igual que James Stewart, Sylvie queda tancada a casa per culpa d'un accident, i d'aquesta manera espia el protagonista des de la seva finestra, en un joc que es podria semblar a una prova de foc prèvia a la primera cita, per comprovar així les intencions del protagonista, sense que aquest n'estigui assabentat.

Un anys després, el 1963, *La carrière de Suzanne* (*La carrera de Suzanne*) es convertirà en el segon conte moral. Més complexa i de llarga durada que l'anterior, a *La carrière de Suzanne* es mesclen les mentides, els enganys, els dubtes entorn del quartet protagonista. En aquesta ocasió, la figura femenina de Suzanne aconseguix descentrar la resta dels personatges de l'acció, que a dins de l'estructura de la sèrie dels "contes morals", potser és la més allunyada del protocol establert a priori per Rohmer, ja que el pes de l'acció recau sobre dues parelles. El director torna a insistir en un ambient estudiantil, amb la figura secundària de l'amic —oprimit pel personatge protagonista—, però des d'un punt de vista més negatiu envers els personatges, retratats com uns interessats. Fernando Méndez-Leite escrivia<sup>11</sup> que: "...els comportaments dels personatges responen a uns plantejaments més materialistes i mesquins. En aquest sentit, el segon conte és un film sobre gent bastant antipàtica..." Quant al llenguatge cinematogràfic, Rohmer em-

La marquesa  
de O



pra, com a l'anterior treball, els habituals zooms, moviments de càmera i plans llargs.

S'ha d'afegir en aquesta etapa, un curt titulat *Nadja à Paris* (*Nadia en París*, 1964), una nova mostra que evidencia les preocupacions del cinema de Rohmer, que fa protagonista de la història una estudiant que es troba preparant una tesi sobre la figura de Marcel Proust, i que es dedica a caminar per la ciutat de París, oferint una anàlisi sociològica a través del recurs de la veu en *off*. A destacar que va significar la primera col·laboració entre el director i Néstor Almendros, figura que esdevindria cabdal per comprendre part de la filmografia de Rohmer.

El prestigi i els reconeixements generalitzats arribaren per a Rohmer l'any 1969. *Ma nuit chez Maud* (*Mi noche con Maud*, 1969). Aquí ens torna a parlar de l'amor i de l'atzar, però també de l'opressió i l'encotillament que la societat exerceix sobre persones dèbils, o que, per determinades raons, no manifesten una capacitat de rebel·lar-se contra sistemes i codis anquilosats d'un passat que no han viscut, però que respecten com si fos el contrari. El resum de la història és relativament senzill: un home tradicional i de fortes conviccions religioses, troba a la sortida de missa Françoise, una dona per la qual se sent ràpidament atret i amb qui decideix casar-se en un futur. Mentrestant, la casualitat —un recurs cabdal d'en Rohmer pel desenvolupament de les trames— fa que el protagonista es trobi amb Pascal, un amic de l'institut, que el convida i una amiga (Maud), a casa d'ella, una dona alliberada de les cotilles de la societat, separada i que intenta seduir-lo, mentre que a la conversa surten els temes predilectes del cinema de Rohmer, com la religió, la filosofia, i on novament hi és present el component educatiu, simbolitzat pel personatge del professor i de Maud mateixa, que és metgessa. No hem d'oblidar el component històric en relació a Pascal, docent de l'assignatura de

filosofia i de tendències marxistes, un component enllaçat amb el rerefons que es vivia a França i a Europa en general, arran del maig del 1968. El xoc de cultures i posicions intel·lectuals diferents és una de les gran característiques del director, amb una presència essencial a aquest film.

Acabada la nit, i sense que ocorregués res entre la parella protagonista, al cap del temps Jean Louis i Françoise, es retroben i comencen una relació; decideixen oblidar el seu passat però es confessen en un intent de netejar la seves anteriors vides, que ell va passar una nit i que es va sentir atret per Maud, mentre que ella, li revela que va ser l'amant d'una persona casada. La fortuïtat provocarà el retrobament d'aquestes tres persones en un període posterior, i en què el protagonista confessa a Françoise que Maud és la persona amb qui va compartir aquella nit, i la sorpresa final, que va ser Françoise l'amant del marit de Maud.

En el cas de *Ma nuit chez Maud*, el concepte de la sort i la casualitat, que obre el camí a diferents situacions i retrobaments, està simbolitzat per un fenomen climatològic, la neu, relacionat amb els personatges com un punt i a part que afavoreix l'aparició de plantejaments que provoquen bruscs canvis en l'acció del film. La neu és un referent per a Rohmer, ja que, per exemple, el pròleg del curt *Présentation ou Charlotte et son steak* (1960), s'inicia amb una seqüència d'un poble nevat. Hi ha certs paral·lelismes amb aquest primer Rohmer i part de l'obra de Buñuel, encarregada per una altra direcció més irreverent i polèmica, de disseca l'ànima humana, encara que en Rohmer, hi preval clarament un conservadorisme ideològic i social diametralment oposat al cineasta aragonès.

El cicle programat d'Eric Rohmer, pel que fa a aquesta primera part de la seva obra, es tanca amb *Le genou de Claire* (*La rodilla de Clara*, 1970), cin-

quena part de la sèrie dels "contes morals", que finalitzaria dos anys després amb *L'amour l'après-midi* (*El amor después del mediodía*, 1972), la sise-na peça d'aquesta petita filmografia.

Els dubtes personals del protagonista i els jocs amorosos que du a terme amb dues noies és el nus argumental d'aquest film, que, com assenyalen Heredero i Santamarina a l'estudi sobre Rohmer<sup>12</sup> publicat per Càtedra, sembla beure de les fonts de Joseph L. Mankiewicz a través del personatge d'Aurora, la qual incita a una aventura que mescla ficció i realitat en què hi Jérôme queda atrapat. La citada Aurora estiuja a la regió de Talloires, on arriba el protagonista de la història i amic personal, novel·lista de professió. Aquesta li confirma que la seva filla n'està enamorada, d'ell, i que, a més, està en procés d'escriure una novel·la amb forts paral·lelismes, i que aquesta història li serveix com a base real per a la seva inspiració. El problema sorgirà quan Laura —la filla d'Aurora—, rebutgi Jérôme, i arribi a la regió Claire, germanastra de Laura i per la qual el protagonista sentirà una atracció i fins i tot obsessió, i se n'enamora del genoll. Jérôme exerceix de personatge titella en mans d'Aurora, que el fa deambular entre aquests paradís i per un ambient sensual, que Rohmer recrea, envoltat tot pel component de la responsabilitat i la conseqüència de la presa de decisions, ja que el personatge protagonista s'ha de casar en poques setmanes, i el destí en forma de temptació femenina i amb una diferència d'edat prou significativament (20 anys), el posa a prova.

Rohmer va dirigir els "contes morals" entre 1962 i 1972, però no va ser l'única tasca com a realitzador que va dur a terme en aquest període. En un intent semblant al realitzat per Rossellini, i en un interval de temps pràcticament paral·lel, Rohmer va enfocar una part substancial de la seva obra a treballs per a la televisió, sobre temes diversos però que giraven sobre un eix clau, com la filosofia i les lletres, en què a través d'entrevistes, adaptació dels clàssics o petites biografies, va aconseguir una obra relacionada a un concepte educatiu del cinema, un component que començava a sorgir amb força als anys cinquanta, i que amb el pas del temps ha estat un corrent d'estudi amb un gran calatge intel·lectual i font per a la didàctica i l'aprenentatge de part de la nostra història, basat en les imatges i missatges que proporciona el cinema; i ho va fer apropant-se a tot un conjunt de personalitats com Cervantes, Blaise Pascal, Allan Poe, Víctor Hugo o més relacionat amb el camp cinematogràfic, la biografia sobre el director danès Carl Th. Dreyer.

Aquest doble joc entre el cinema i la televisió el va endevinar Rohmer quan el juliol de l'any 1963, apareixia a la revista de *Cahiers du Cinéma*, una entrevista amb Rossellini, obra de Rohmer i Fereydoun Hoveyda, en què s'exposava aquesta tendència com una clara possibilitat de conservar el passat i enfocar-lo cap a un futur amb el suport del text audiovisual.

I no només televisió, a part del cinema, Rohmer continuava al capdavant de *Cahiers du Cinéma* com

un dels seus personatges il·lustres, i on va desenvolupar tasques de redactor en cap entre març de l'any 1957 i juny de 1963,<sup>13</sup> on va quedar, després de la mort d'André Bazin el novembre del 1958, com la figura teòrica de més nivell i més reconeguda dels intel·lectuals que poblaven la revista. La seva sortida de *Cahiers...* va ser polèmica, ja que va ser atacat pel seu company Jacques Rivette, que havia compartit escrits i experiències amb Godard i Rohmer al grup conegut com els *joves turcs*.<sup>14</sup> Rivette criticava la línia duta a terme per Rohmer, i va començar a introduir un missatge proper a l'esquerra pensadora de Roland Barthes o Pierre Boulez, o més cinematogràfica com estudis sobre les figures de Michelangelo Antonioni o Luis Buñuel. Va substituir Rohmer el juliol del 1963, quedant-se Jacques Doniol-Valcroze (un dels co-fundadors juntament amb Bazin i Joseph Marie Lo-Duca), Rivette i Claude Makovski al capdavant de la revista.

Només dos anys després, a l'abril de 1965, Rivette deixarà de ser redactor en cap de *Cahiers...*

### 3. Comèdies i proverbis

L'altre gran grup de la filmografia de Rohmer, i on ens detindrem per analitzar *Le beau mariage* (*La buena boda*, 1981), *Pauline à la plage* (*Pauline en la playa*, 1982) i *L'ami de mon amie* (*El amigo de mi amiga*, 1987). La resta de títols que componen aquesta sèrie són *La femme de l'aviateur* (*La mujer del aviador*, 1980), *Les nuits de la pleine lune* (*Las noches de la Luna llena*, 1984) i *Le rayon vert* (*El rayo verde*, 1986). En aquesta etapa, el concepte de posada en escena canvia, i el seu punt de vista s'enfoca cap a una teatralitat; els personatges no són tan profunds i desapareix el recurs de la primera persona i la veu en *off* per relatar la història. A més, la franja d'edat dels protagonistes canvia substancialment, i el dinamisme de l'acció es veu afavorit per una major agilitat mental.

Una vegada finalitzada l'època dels "contes morals", Rohmer inicia a la dècada dels vuitanta la seva sèrie més destacada abans de "les estacions", i que serà coneguda amb la denominació de les "Comèdies i proverbis"; en les quals el protagonista ja no està perseguit per una moralitat, per un comportament; ara són personatges que cerquen estímuls com l'amor i intenten vèncer la monotonia i l'inexorable pas del temps amb la consecució de somnis, pensaments. El nostre comentari se centrarà en el segon, tercer i sisè capítol d'aquesta etapa que acabarà l'any 1987. Després de començar el cicle amb *La femme de l'aviateur* (*La mujer del aviador*, 1980), Rohmer va continuar amb *Le beau mariage* (*La buena boda*), que ell mateix definia a les pàgines de la antiga revista *Casablanca*<sup>15</sup> "com una història on els personatges volen experimentar alguna cosa, volen que arribi una novetat que els impulsi i els trasbalsi. Els meus personatges, continua Rohmer, se situen dins d'un món modern..."

L'esquema de la cerca, del desengany i del retrobament està present en aquest film, on Sabine,

L'amour,  
l'après-midi



la protagonista femenina, és una persona impulsiva que manté des d'un primer moment una premissa fonamental: vol casar-se, no sap amb qui ni on, però és la missió que Rohmer ens presenta de la seva protagonista, que amb aquesta postura de decisió irracional pretén convertir-se en una persona feliç. El seu ascens passa per aconseguir aferrar-se a una societat que no és la seva; encara que sigui estudiant universitària —història de l'art—, un concepte clàssic del cinema de Rohmer, la seva categoria no és l'alta burgesia, on pretén establir-se per veure els seus desitjos complits. Rohmer separa d'una manera genial el cercle del personatge de l'advocat que pretén Sabine. Ella no pot decidir el seu destí sense aturar-se a pensar en les conseqüències que aquesta postura pot comportar per a la resta del món que l'envolta.

*Pauline à la plage* (*Pauline en la playa*, 1983). Tercera incursió de Rohmer en "la comèdia i els proverbis". Potser és el seu títol més comercial d'aquests anys, o almenys el que posseeix una estructura i un desenvolupament proper a les comèdies d'emboïcs tan pròpies del seu venerat Howard Hawks. En aquesta ocasió, Rohmer tracta el despertar sexual de Pauline, el personatge protagonista, que es veu envoltada d'un món d'adults on les mentides i els jocs conformen el panorama que dibuixa el director en un escenari de sol, de platja, de la mateixa manera que havia fet abans al film *La collectionneuse* (*La coleccionista*, 1967). Rohmer recrea el mite del descobriment sexual a unes vacances d'estiu, on l'adolescent Pauline, a més d'introduir-se en les relacions de la resta de personatges gràcies a la seva innocència, pot comprovar la veritable naturalitat de l'ésser humà, per moments interessat, mesquí, mentider... una mostra més d'hiperrealitat genial de la quotidianitat que emana el cinema de Rohmer.

Entre les seves novetats respecte dels anteriors treballs, hem de destacar la recuperació en la fotografia de Néstor Almendros,<sup>16</sup> la importància dels colors i la divisió del concepte de protagonista, ja que encara que Pauline és el verdader motor de la història, la resta de personatges, juguen un paper essencial per entendre el desenvolupament i el desenllaç de la història.

Per acabar aquest repàs fragmentat de la carrera d'Eric Rohmer, ens endinsem en el film *L'ami de mon amie* (*El amigo de mi amiga*, 1987), que tanca aquest cicle. En aquesta darrera aproximació, Rohmer relata la vida de quatre personatges, dues dones i dos homes que s'entrecruen en una relació amorosa on els interessos i els desitjos floten en l'atmosfera urbana del film, prenent com escenari la ciutat de Cergy-Pontoise, emplaçada als afores de París, i on assistim a una nova mostra de la importància que concedeix Rohmer a l'escenari per on els seus actors parlen i evolucionen. Cergy-Pontoise és una ciutat amb una arquitectura moderna, amb línies rectes, amb una sensació d'estructura calculada, i que serveix d'escenari dels encontres dels protagonistes on els seus dilemes i dubtes tornen a poblar una història real i humana, encara que és possiblement un dels seus treballs més previsibles i mancats d'originalitat.

Per acabar, destacar el personal concepte de producció a dins del cinema de Rohmer, ja que des de 1962, tots els films estan finançats íntegrament, o en una majoria, per Les films du Losange, una corporació fundada per ell mateix amb la participació de Barbet Schroeder i Margaret Menegoz, que va començar amb la producció de *La carrière de Suzanne* (*La carrera de Suzanne*, 1963).

## 4. Conclusió

A través d'aquest article s'ha intentat establir una aproximació a una part del cinema d'Eric Rohmer, el que va establir, va desenvolupar i va manifestar en tres grups funcionals i clarament delimitats, com són les primeres experiències en el curtmetratge i el món de la televisió; la seva primera gran sèrie, els "contes morals" com a mostres de la societat, com a exemples de la realitat que ens envolta i fins a quin punt l'atzar, la casualitat, el control dels nostres instints i els codis de conducta convencional ens condicionen a l'hora de prendre les nostres decisions. I "les comèdies i proverbis", on es pot comprovar un notable canvi quant a la profunditat del seu missatge i on els dubtes morals són deixats de banda per analitzar una posició més moderna, més juvenil sobre uns personatges centrats en una recerca, on normalment prima un final positiu.

La carrera d'Eric Rohmer continua actualment el 2008. Un dels components de la famosa *rive droite*, juntament amb Rivette, encara imparteix lliçons magistrals. El seu cinema desprèn una formalitat caracteritzada per una simplicitat visual i per una composició d'elements intel·lectuals que configuren una de les eines de descripció més suggeridores de les darreres dècades del cinema europeu. Rohmer no jutja, Rohmer mostra, ensenya els personatges al gran públic, i diu aquí estan!, així som!. Rohmer és història del cinema, un renaixentista del nostre temps. ■

(1) Va publicar a l'any 1946 la seva primera novel·la a l'editorial Gallimard titulada "Elizabeth" sota el pseudònim de Gilbert Cordier. El seu nom vertader era Jean-Marie Maurice Schérer. Per a més informació, mirar *En torno a la Nouvelle Vague. Ruptura i horitzons de la modernidad*. Carlos F. Heredero i José Enrique Monterde (editors), IVAC, 2002, pàg. 335.

(2) Rohmer va escriure un article titulat *Les lecteurs des 'Cahiers' et la politique des auteurs a Cahiers du cinema*, núm. 63, octubre de 1956.

pàgs. 54-58, on exposava la seva opinió. Un dels texts més clàssic damunt aquest aspecte va ser l'escrit per François Truffaut un any abans, al 1955, titulat *Ali Baba et la politique des auteurs* (Ali Baba et les 40 voleurs), a *Cahiers du cinema*, núm. 44, febrer, pàg. 45-46.

(3) Rohmer va decantar-se per unes històries i uns guións que el permetessin rodar els seus pensaments, amb llibertat i sense la pressió de la rebuda per part del públic, com va ser la decepció en el cas del seu debut.

(4) Per una explicació més detallada, consultar *En torno a la Nouvelle Vague*, José Enrique Monterde y Carlos F. Heredero (editors), IVAC, València, 2002. pàgs. 332-336.

(5) "Le signe du Lion", a *Una cinefilia a contracorriente*. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano. Paidós, Barcelona, 2004. pàgs. 111-115. Originalment publicat a *Cahiers du cinema*, "Les trois cordes de la lyre", juliol de 1962, núm. 133. pàgs. 53-56.

(6) A *Dirigido por...*, novembre de 2004, núm. 339, pàg. 38.

(7) Claude Chabrol, *Le beau Serge* (El bello Sergio, 1958), Alan Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959), Jean Luc Godard, *A bout de souffle* (Al final de la escapada, 1959), François Truffaut, *Les 400 coups* (Los 400 golpes, 1959). Fins i tot Louis Malle, que no va participar directament en el procés de *Cahiers...*, però que si va gaudir d'un actiu paper al moviment de la *Nouvelle Vague*, va aconseguir un gran èxit amb *Ascenseur pour l'échafaud* (Ascensor para el cadalso, 1957), un títol pre-*nouvelle vague*, que avançava formalment la seva arribada.

(8) A *Eric Rohmer*, de Carlos F. Heredero i Antonio Santamarina. Càtedra, Signo e Imagen / Cineastas, 1991, pàg. 121.

(9) A *El cine francés, 1958-1998*. Esteve Riambau, Paidós, Barcelona, 2002, pàg. 159.

(10) Director d'obres com el documental *General Idi Amin Dada* (1974) o *Reversal of fortune* (El misterió Von Bulow, 1990).

(11) A *Dirigido por...*, març de 1977, núm. 42. pàgs. 5-6.

(12) Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, *Eric Rohmer*, Càtedra, Madrid. 1991. pàg. 159.

(13) Font: <http://www.archives-cahiersducinema.com>

(14) Històricament, és el denominat CUP (Comitè d'unió i de progrés - İttihad ve terakkı jemiyeti). Partit nacionalista que va rebel·lar-se contra el sultà de l'Imperi otomà Abdul Hamid II, i que va governar durant la dècada de 1910, fins a la fi de la I Guerra Mundial. Va aplicar dures reformes socials i econòmiques, i varen ésser els responsables polítics del genocidi del poble armeni d'aquesta etapa.

(15) Revista de cinema fundada sota el nom de *Papeles de cine*. *Casablanca*, pel director madrileny Fernando Trueba al gener de l'any 1981, i que es va estendre fins l'any 1985 amb pràcticament 50 numeros editats.

(16) Director de fotografia barcelonés, nascut al 1930, i un dels referents del cinema espanyol en aquest camp. Va treballar amb Rohmer en diferents etapes des de 1964, i aquest film va ser la seva darrera col·laboració.



*Le signe du lion*