

**Universidad de Valparaíso
Carrera de cine
Facultad de arquitectura**



**“Eric Rohmer y la representación de la realidad, basada en su
película El Rayo verde y la teoría realista de André Bazin”**

**Tesis para optar al título de cineasta con especialidad en Dirección de cine y
grado de Licenciado en cine**

**Profesor guía: Udo Jacobsen
Autor: Cristián Pérez Pérez**

Valparaíso-2008

Índice General

Presentación:	1, 2
Introducción	3, 4
Capítulo 1: Orígenes de las teorías de Eric Rohmer	5
El neorrealismo.....	5
Características del neorrealismo italiano.....	5, 9
La nueva ola francesa.....	10, 12
Rohmer y sus inicios como critico.....	13, 16
Capitulo 2: Bazin y la teoría realista	17, 19
La ontología de la imagen cinematográfica:.....	19, 21
La evolución del lenguaje cinematográfico.....	21, 28
Orson Welles y el caso Citizen Kane.....	28, 29
William Wyler.....	29, 31
Capitulo 3: La teoría cinematográfica de Eric Rohmer	32
La esencia del arte cinematográfico.....	33
Rohmer realiza una división del espacio en 3 tipos.....	33, 34
El estilo de la transparencia.....	35, 41
La estructura narrativa Rohmeriana.....	42
Los cuentos morales.....	43, 44
Las comedias y proverbios.....	45, 50
Principales características del cine de Eric Rohmer.....	51
Realismo, representación de la realidad.....	51, 52
Búsqueda de la belleza en la realidad.....	53
Códigos de lenguaje audiovisual en el cine de Rohmer.....	53
Montaje.....	54, 55
El mensaje.....	56, 57

Capítulo 4: análisis de la cinta el rayo verde	58
Introducción.....	59, 61
Pasos del análisis.....	61
Estructura del análisis.....	61
Ficha técnica.....	62
Primer paso:	63
-la representación de la realidad en el rayo verde.....	63, 64
-El estilo de la transparencia en el rayo verde.....	65, 75
Segundo paso:	76
-Tratamiento de los personajes.....	76, 85
-tipos de planos.....	86, 88
-iluminación.....	89
-montaje o hipercontinuidad.....	90, 91
-el mensaje Rohmeriano.....	91, 92
-los diálogos.....	93
-estructura narrativa del rayo verde.....	94, 96
Conclusiones	97, 98
Bibliografía	99, 100

Presentación:

Primera parte de este viaje iniciático en compañía de el “gran momo” como lo llaman sus compañeros de la Nouvelle vague. Maurice Scherer, nombre lleno de misterio, figura en la cual se fue transfigurando en la gran energía cinematográfica conocida mundialmente por el nombre de Eric Rohmer. En su obra baso mi estudio, específicamente, en la descripción del realismo según Rohmer y como se fue gestando su forma de hacer cine.

Quizás para muchos neófitos en el mundo cinéfilo, las películas de Rohmer no pasan de ser un conjunto de conversaciones eternas sobre la nada. Al confundir lo simple, lo real y lo bello con lo superficial se logra una representación innegable de la realidad, además de una identificación con esa proyección bidimensional en el tragaluz del infinito, que alcanza una tercera dimensión en nuestra cabeza, la que logra reunir y conjugar todos los elementos que Rohmer nos presenta para darnos cuenta de donde esta lo real.

Por lo anterior, nuestro estudio se mueve dentro del ámbito de la descripción del lenguaje audiovisual Rohmeriano y sus principales características, las cuales dan cuenta de su estilo y principalmente me refiero, a su puesta en escena y a la narración. En ellas esta la clave para dar con las soluciones más complejas de su estilo, en su contemplación del mundo que lo rodea, en la austeridad que persigue para representar la realidad, en el espacio geográfico por el cual deambulan sus personajes y sus dilemas morales, en sus negaciones y objetos de deseo repentino, los cuales los llevan al abismo, y también en otros aspectos que seguiremos estudiando en estas paginas. Solo logrando la comprensión de ellos llegaremos a encontrar el verdadero significado de lo real en Rohmer.

En materia de análisis fílmico, he centrado mis tareas principalmente en la cinta de 1986 *“El rayo verde”*, ya que en esta película se reúnen con mayor claridad todos los elementos del realismo que persigue Rohmer, pero además se añade un valor agregado que solo tiene esta película y *“Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle”*, y es su carácter documental y de escritura del guión mientras se hacía la película, aspectos que creo, acercan más el trabajo de Rohmer a la realidad. Sin embargo no se dejará de lado su amplia filmografía, sobretodo sus ciclos temáticos como los son los *“seis cuentos morales, y las “comedias y proverbios”*.

Eric Rohmer ha logrado a través de sus cintas, conectarnos con un mundo pocas veces visto en el cine, aquel que nos habla de lo cotidiano, que va en contra de la imagen por la imagen, extrayendo la simpleza y maravilla de su representación de la realidad.

Por otra parte, está el aporte de André Bazin, el es sin duda el gran teórico realista, gracias a sus textos compilados en el libro *¿Qué es el cine?*, logró definir ciertos conceptos sobre el realismo, lo que éste busca y los *¿Por qué?* de su surgimiento. Mediante sus capítulos sobre, “la ontología de la imagen cinematográfica”, “la evolución del lenguaje cinematográfico”, y el de “William Wyler o el jansenista de la puesta en escena”, o aquellos capítulos destinados al realismo en el cine, a las cintas neorrealistas como *Umberto D* de Vittorio de Sica o los capítulos destinados al trabajo de Roberto Rossellini, es que puedo reafirmar las ideas sobre la búsqueda de la representación de la realidad según Rohmer. Lo que pretendo lograr con André Bazin es, describir la base teórica de donde proviene el realismo que adopta Rohmer.

Introducción:

El presente estudio tiene por objetivo analizar y describir los principales elementos que hacen del cine de Eric Rohmer un cine de autor, diferente y cargado de una simpleza que se basa en la observación de la realidad.

Durante estos meses de estudio y recopilación de información para la tesis, he logrado perfilar y centrar esta obra en el análisis de la cinta “El rayo verde”, principalmente por sus características documentalistas y por sobretodo me he sentido atraído por el realismo Rohmeriano. En el ejercicio de ver las cintas de Rohmer, me he encontrado con una forma de ver a la naturaleza como expresión del interior del personaje, del protagonista, y no solo eso, si no también ver en esta obra, como se logra una reciprocidad de la contemplación entre la naturaleza y el hombre y como ambos se conectan para lograr un cambio extremo, basado en el error, en el sufrimiento...la vida es así.

Para comprender de mejor manera el estilo Rohmeriano, me he propuesto indagar en cada paso que siguió para perfilar su teoría y posterior creación fílmica, por tal motivo es preciso repasar sus inicios, como llegó al cine, como se transformó en crítico y luego en cineasta.

Posteriormente, mi estudio se centrará en el análisis sobre la estructuración de la teoría. Aquí vemos elementos de tales como el estudio de los espacios, pictórico, arquitectónico y fílmico, centrándose principalmente en este ultimo y de allí en adelante explicar en detalle los elementos del estilo Rohmeriano.

Me gustaría destacar que he incluido algunos elementos de ayuda para mi análisis, tales como las definiciones de lo que es la teoría realista, la nueva ola francesa. Y además se integran a este análisis los textos escogidos de el libro “¿Que es el cine?” De André Bazin, ellos son, “La ontología de la imagen, la evolución del lenguaje cinematográfico y el de William Wyler o el jansenista de la puesta en escena”. También hacia el final se incluye una ficha técnica y análisis de la cinta en estudio.

Capítulo 1:

Orígenes de las teorías de Eric Rohmer.

Para comenzar a entender la teoría fílmica de Eric Rohmer, es preciso escudriñar en aspectos históricos que fomentaron el surgimiento de un nuevo cine, para ello nos remontaremos al panorama del cine post segunda guerra mundial, en este contexto se dio fuertemente un movimiento que vendría a dar el impulso mas tarde al surgimiento de la teoría realista y por ende a la nueva ola y a los nuevos cines en el mundo, me refiero al neorrealismo italiano.

El neorrealismo italiano: contexto histórico

Tras el término de la Primera Guerra Mundial muchos pensaron que las acciones bélicas terminarían por un buen tiempo. Lamentablemente no fue así, la historia nos diría más tarde que en la década de los 40, nuestro “civilizado” mundo se lanzaría a un nuevo enfrentamiento bélico, el que quedaría nombrado como “la segunda guerra mundial”. De este modo y principalmente en Europa se comienza a vivir de forma devastadora esta guerra, la cual trajo consigo muerte, desolación, injusticia y pobreza...aspectos que el cine pronto acogería en su seno.

Da lo mismo nombrar y renombrar quienes perdieron o ganaron en esta guerra. Al final nadie triunfa cuando el hombre se transforma en bestia. Y es precisamente en esta actitud, que las mentes creadoras del séptimo arte ponen su acento, transformándose en un espejo de esta realidad reinante de la Europa post guerra. Sus obras apuntan a las secuelas que hay en el inconsciente colectivo, que derivan del pasado y son propias del presente, dichas secuelas, están en *“Umberto D, en Páisa o en Roma, ciudad abierta”*.

En fin, lo que trae consigo esta guerra para el panorama fílmico mundial, fue una revolución, atrás quedarían los bosques de cartón piedra y la realidad emergería en cada film de la época.

El epicentro de esta revolución, fue Italia, allí surge lo que luego conoceríamos como el “neorrealismo”, movimiento cinematográfico que buscaba retratar la desolación que reinaba por ese entonces.

Su génesis la encontramos en la fundación de la revista “cinema”, transformándose así, en el motor que haría estallar la nueva sangre realista.

Esta nueva forma de ver el cine y de hacer cine, buscaba la contraposición a las ideas reinantes del mundo hollywoodense y del star system, en contraposición a esto, su mirada se vuelca a la calle y a la devastación post guerra y a aquellas historias profundas que encierran fuertes dramas sociales. Estas películas fueron rodadas en las calles y no en estudios. Los sectores retratados, eran los más desfavorecidos, estos, nos mostraban y hacían reflexionar sobre la situación económica y moral de Italia de ese entonces, entre ellas, la frustración, pobreza y desesperación. Los actores eran una mezcla de profesionales y personas comunes y reales, en cuanto a lo técnico se utilizaba de forma preferente la luz natural y se aplicaba la utilización del plano secuencia y la profundidad de campo, cambiando así la idea del montaje clásico heredado del cine mudo, como así también el de las vanguardias soviéticas, expresionismo alemán y por supuesto lo funcional del montaje de la industria norteamericana. En la búsqueda de esta nueva forma de cine, se fue gestando las bases de los nuevos cines a nivel mundial.

Características del neorrealismo:

Escenarios naturales: debido a la imposibilidad de grabar en estudios, los cineastas debieron utilizar todo lo que tenían a su alcance fue así como se comenzó a filmar en las calles. Esto tenía una doble intención que apuntaba a la crítica social y de mostrar problemas reales, personas reales, dramas reales. pero el realismo no era solo eso, también se trabaja en aspectos técnicos como la profundidad de campo y el plano secuencia, sustituyendo la idea clásica del montaje mas funcional por uno mas orgánico y mas fiel al momento que se intentaba representar de esa realidad.

Personajes sencillos: con temáticas de simpleza y cotidianeidad contemporánea al tiempo que se vivía .Los protagonistas son más reales, no son héroes medievales ni nada por el estilo, simplemente son personas basadas en la realidad. Se le pide al interprete que sea, que traspase las barreras de la actuación, dirá Bazin *“al interprete le pide ser antes que expresar”*¹, Además esta la utilización de actores naturales, ellos son personas comunes que comenzaron a trabajar en cine, como por ejemplo el recordado papel de Ana Magnani en “Roma ciudad abierta”, ella trabajaba en un cabaret antes de ser actriz.

Carácter de documental: se interactúa con personas, festividades, etc. la intención es representar de forma más fidedigna aun la realidad y también recoger de forma antropológica esta realidad. Ejemplo de ello hay muchos, un caso, la procesión de la virgen en la película de Federico Fellini, *“La Strada”*, donde Gelsomina vive una catarsis cuando ve pasar la procesión, caso muy similar que repetiría mas adelante el mismo director con la misma actriz en *“Las noches de Cabiria”* y la visita a la atestada iglesia en búsqueda de un milagro que nunca

¹Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, editorial RIALP, Pág. 348.Madrid, 2004

llega. Y podríamos mencionar mas como en *“Páisa, La Terra trema, Germania año cero”*, etc.

Estética visual: el uso de la profundidad de campo: la utilización del blanco y negro sumado a la iluminación nos entregaran otro elemento de gran potencia visual, es gracias a estos recursos que la retórica utilizada a manera de simbolismos y metáforas logra su aporte expresivo y comunicacional.

En este punto es importante hacer eco de las ideas de André Bazin sobre la evolución del lenguaje cinematográfico ,ya que esta representación de la realidad dada por el neorrealismo *“En Páisa y en Germania, año cero, de R. Rossellini, y Ladrón de bicicletas, de Vittorio de Sica, el neorrealismo italiano se opone a las formas anteriores del realismo cinematográfico por la renuncia a todo expresionismo y, en particular, por la total ausencia de efectos debidos al montaje”* ², con esto se liga a la idea de la búsqueda a través de la profundidad de campo y sus efectos y significaciones ,sumado al plano secuencia, una sustitución del montaje, este ya no viene ser utilizado de forma funcional, ahora el montaje esta dado en la secuencia y por ende el espectador es quien mentalmente daría un montaje a esa secuencia, dada por el uso de la profundidad de campo.

Sonido: aspecto importante fue la de la posterior grabación el sonido, esto le permitía a los actores no preocuparse de esto y así lograr un mejor desarrollo de las acciones.

²Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Pág. 96 editorial RIALP, Madrid, 2004

Es importante destacar, que el neorrealismo no trae consigo un retroceso estético, si no que se vale de la realidad y sus elementos para emitir sus mensajes, recordemos que la realidad como tal, no existe, el cine crea la ilusión de realidad, *"toda estética escoge forzosamente entre lo que merece ser salvado, como lo hace el cine"*³. Al final lo que queda es un punto de vista de un creador sobre esa realidad que contemplo y presencié, de la cual pudo sacar sus propias conclusiones, *"la realidad inicial ha sido sustituida por una ilusión de realidad hecha de un complejo de abstracción (el negro y el blanco, la superficie plana), de convenciones (las leyes del montaje, por ejemplo) y de realismo auténtico"*⁴

³ Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Pág. 298, editorial RIALP, Madrid, 2004

⁴ Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Pág. 299, editorial RIALP, Madrid, 2004

La nueva ola francesa:

Al igual que en el neorrealismo italiano, la crítica a lo establecido viene a decantar en nuevas técnicas y teorías, tal es el caso de este movimiento que surgió en Francia a fines de la década de los 50.

Su origen viene de la mano del teórico André Bazin y su revista "*Cahiers du cinéma*", fundada en 1951, la cual significó la culminación de muchas publicaciones que venían pregonando las nuevas ideas sobre cine. Bazin se transformó así, en la directriz teórica sobre el cine nuevo, de corte más real, y por ende fue el gran pilar de este movimiento.

Muchos de estos críticos que participaban en *Cahiers*, dieron vida a sus teorías sobre cine y las transformaron en películas, casos hay muchos, por ejemplo François Truffaut, Jean-Luc Godard, y sobre todo para nuestro estudio, Eric Rohmer.

En principio sólo se trató de una actitud crítica, pues en la revista "*Cahiers du Cinéma*", François Truffaut arremete contra el "*Cinéma de qualité*" francés y contra su pretendido realismo psicológico. Truffaut protesta por la dominante literaria del cine francés, que es más un cine de guionistas que de realizadores.

Pasos que gestaron este movimiento:

1- André Malraux es nombrado ministro de cultura: en 1958, terminada la guerra de Argelia, Charles De Gaulle, presidente de la República de Francia nombra como ministro de cultura a André Malraux, antiguo documentalista, que va a impulsar una legislación proteccionista favorable a los cineastas noveles y al cine de calidad.

2-Los cineclub y las publicaciones sobre cine: forjadores de nuevos espectadores, en los cine-clubs se discutía todo acerca de esta nueva teoría realista, además con las publicaciones se materializaban esas mismas ideologías, el siguiente paso fue la creación de obras fílmicas.

Las características

Rodaje en exteriores e interiores naturales: al igual que en neorrealismo italiano, se aprovecha el rodaje en exterior, se va buscando la película en el rodaje mismo, se experimenta constantemente con lo que la locación puede entregar, por lo tanto entra en juego la contemplación del director y su propia visión de mundo.

Cámara al hombro: debido a las innovaciones técnicas, el uso de cámaras más pequeñas y livianas, se dio un impulso importante al rodaje en exterior, con esto ya se diferencia del neorrealismo, la cámara sale del trípode y se hace mas viva, orgánica y espontánea.

Fotografía: se vuelve en ocasiones al blanco y negro, juega un papel importante aquí la iluminación indirecta, rebotada, para generar así un ambiente realista al estilo de las iluminaciones difusas de Murnau.

Equipo técnico reducido: pocas personas, lo que acrecienta el sentido colectivo del trabajo, todos luchando por un mismo propósito, tanto actores como equipo técnico. Se trabaja y apuesta por jóvenes actores y no se trabaja con estrellas consagradas. La improvisación por parte de los actores es otro punto que avala la espontaneidad de este movimiento.

Los temas: de preferencia, los que apuntaban a la crítica a la sociedad burguesa francesa, también se toma el tema moral y lo social.

Las características anteriores decanto en un cine de autor, ya no es la industria, si no la película del director. Su figura se transforma en la mente potenciada de un equipo que trabaja en virtud de lograr una obra, movidos por el deseo de contar y de experimentar, logrando así un aporte al desarrollo del lenguaje fílmico de esa época.

En resumen, lo que nos aportan estos dos movimientos en nuestro estudio, es entendedor que Bazin toma del neorrealismo las bases de su estructura teórica de lo que es la representación de la realidad. Posteriormente su estudio, va a evolucionar en el surgimiento de lo que conocemos como “la nueva ola”. De la misma forma, Rohmer va a tomar el trabajo teórico de Bazin y lo fijará como su pilar mas importante en su idea de hacer cine, Rohmer así, recoge la idea de la representación de la realidad vista por Bazin en el neorrealismo y además se transforma en uno de los fundadores de este nuevo movimiento fílmico.

Rohmer y sus inicios como crítico.

Al igual que otras tantas publicaciones que tratan de desentrañar la enmarañada historia de Eric Rohmer, destacaré la capacidad de este cineasta para ocultar todo vestigio de su historia. De echo los historiadores aun no se ponen de acuerdo en su fecha de nacimiento, solo se saben algunos datos sobre su familia y se entretienen algunas teorías sobre la razones de tanto misterio.

Sin embargo esta actitud es totalmente consecuente con un hombre que no busca la fama, solo ha querido hacer lo que su ingenio le dicta.

Pero en general lo que si se sabe sobre Eric Rohmer ,es que su ideologías y teorías encuentran su punto de origen a mediados del año 1948 cuando se decide a estudiar el arte del cine mudo, tomando los casos del cine soviético, y alemán. Aquí Rohmer comienza a generar la idea de creación teórica y a la par la de la realización cinematográfica. Cabe destacar que en este periodo Rohmer realiza la labor de profesor, y también, hace sus primeros escritos de corte novelesco, con obras tales como *“mi noche con Maud”*. En cuanto a materia fílmica, se lanza al ruedo, con sus primeros cortometrajes y su primera película “el signo del león”.Pero pasemos a revisar mas detenidamente la evolución de este creador, del estudiante pasando por el critico y hasta llegar al cineasta.

Uno de los puntos importantes de su juventud y que lo acerca al cine, fueron dos hitos, uno, dice que cerca de su liceo “Enrique IV” de Paris estaba el estudio de cine “Studio des Ursulines”. El otro hecho fue, el acercamiento al cine europeo, principalmente con el director Carne y su obra “Quia des Brumes” y el trabajo del director estadounidense Frank Capra con la cinta “It happened one night”. En estos trabajos encontró algo diferente, el diálogo y la puesta en escena. Elementos que mas tarde serían puntales determinantes de su teoría.

Tras el termino de la segunda guerra mundial, en el año 1948 Rohmer se dedica a estudiar el cine mudo, principalmente el cine alemán de los años 20 y sobretodo el trabajo de Murnau, a raíz del estudio sobre este director y su obra, Rohmer da inicio a su naciente teoría con el estudio del espacio en la obra “Fausto” de F. W. Murnau.

Pero su interés por el cine no termino allí y es precisamente en este periodo post guerra ,que Rohmer inicia su labor como escritor, generando las primeras historias que mas tarde se convertirían en los cuentos morales, y paralelamente a esto ,conoce el mundo de los cineclub de Paris y en el seno de estas organizaciones ,se da el vamos a su labor como critico de cine, comenzando con las publicaciones “*Objectif 49*”, fundada por André Bazín, allí conoce a François Truffaut, la otra publicación fue “*Quartier Latin*”, allí conoce a Jean Luc Godard y Jaques Rivette. Este grupo de críticos comienza además a trabajar simultáneamente en otras revistas como “*La Revue du Cinema*”, “*Les Temps Modernes*”. En este periodo es que Rohmer da dos pasos importantes en el nacimiento de su crítica, con los escritos “El cine, arte del espacio” y “Por un cine parlante”.

Hay otro punto importante dentro del desarrollo de su teoría y de la crítica y fue el acercamiento al catolicismo, se dice que uno de los hechos que propicio este cambio fue cuando vio la cinta "*Stromboli*" de Roberto Rossellini del año 1949. De aquí en adelante su labor como crítico se intensificaría, creando nuevas publicaciones junto a sus compañeros de la "*Quartier Latin*", funda "*La Gazette du cinema*", esta revista publica los primeros ensayos de Rivette y Godard y también los de Rohmer.

Del seno creador de esta publicación, se dan las bases para la fundación de quizás la revista mas influyente sobre cine "*Cahiers du Cinema*". Esta publicación de orientación teórica Baziniana, viene a aglutinar a la mayoría de los críticos de cine del momento como Godard, Truffaut, Rivette y por supuesto Eric Rohmer no fue la excepción. Dicha revista marca un hito dentro de la historia del cine, ya que de aquí se forja la nueva ola francesa, ya que los críticos comienzan a hacer sus propias películas y ponen en práctica en estos trabajos audiovisuales, todas las ideas teóricas que venían escribiendo.

Ya en 1957 y tras la posterior muerte André Bazin, la figura de Rohmer como crítico toma mas peso al convertirse en jefe redactor de "Cahiers", labor que desarrollara hasta 1963, durante este periodo se transforma en la voz de la crítica de cine.

Luego de un par de años, Rohmer deja Cahiers y comienza a trabajar en la televisión escolar francesa. Pero no es hasta el año 1969 cuando realiza su película "*Mi noche con Maud*", que Rohmer se dedicará completamente a la labor cinematográfica.

Con lo antes mencionado, damos las primeras bases en las que Rohmer comenzará a generar su teoría. Como vemos, pasa de ser espectador de cine a un influyente crítico, publicando series de ensayos sobre el cine, poniendo el acento preferentemente en la búsqueda de la realidad y el estudio del espacio.

Ahora haremos un análisis de los pasos que siguió en la creación de su teoría.

Recordemos que hasta el momento están presentes las siguientes ideologías y corrientes:

Realismo: dado por el estudio de la obra de André Bazín

Catolicismo, estética y naturaleza: elementos que se hayan íntimamente ligados, ya que su forma de entender el cine es sin duda estética, pero no trabaja por ella, si no que extrae de la naturaleza la poesía fortuita, el cree en lo maravilloso de lo simple, cree que en lo grandioso del cosmos, del universo y por ende en la mano de un creador universal (la idea de lo simple viene dada por Pascal, Rossellini y Bazín, lo del cosmos por el catolicismo)

Capítulo 2

Bazin y la teoría realista

André Bazin, figura en la historia del cine como uno de los pilares más importantes de lo que hoy conocemos como el realismo cinematográfico, al transformarse en uno de los primeros teóricos en oponerse a las explicaciones formalistas y a los detractores del cine como arte de imitación.

Su teoría realista, dice que el arte cinematográfico debe ser el resultado de la conexión entre la imagen y la realidad, y que dicha unión debe ser estrecha, íntimamente ligada y se debe evitar el distanciamiento.

Esta tesis la defiende específicamente en su libro ¿Qué es el cine?, para Bazin, el cine alcanza su plenitud cuando consigue ser el arte de lo real y que las imágenes cinematográficas son más realistas que las proporcionadas por cualquier otro medio. Esto se debe a que el cine está creado por un mecanismo objetivo (máquina, cámara) y está más libre de la subjetividad de otros medios. Bazin deja claro como el cine se desprende de las demás artes, principalmente de la pintura, establece que el hecho fundamental que distingue el cine de la pintura es la génesis automática de la imagen y no la perfección de la imitación. Por lo tanto define su objetivo real como aquel que no busca la mera copia de la realidad.

En resumen, es esta esencial objetividad, es la que funda la naturaleza última de la imagen fotográfica. Por esta objetividad, por el tipo de realismo que proporciona, en definitiva, por la identidad ontológica entre modelo y retrato, el espectador creerá hallarse no ante un calco del objeto, sino ante el objeto mismo. *“Nos vemos obligados”, señala, “a creer en la existencia del objeto, representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio”* ⁵. La fotografía, enlaza, por consiguiente, nos dice Bazin, con el arte primitivo, con la mentalidad mágica de nuestros ancestros, cuando el oso de arcilla asaetado en el ritual que precedía a la caza y el oso real, no conformaban entidades radicalmente separadas.

Rohmer se va a mostrar en conformidad con el axioma de la objetividad fotográfica. Pondrá especial énfasis, por ejemplo, en la belleza como una propiedad del mundo y no como puesta o elaborada por la cámara o el artífice. Rohmer “cree” en la “base fotográfica” del cine, y esta creencia tiene repercusiones directas en su estética.

Bazin forma su teoría en su estudio sobre las películas italianas surgidas en la década de 1940, allí se da cuenta que en Italia surgen las bases de una evolución del lenguaje cinematográfico. recordemos que hasta entonces la industria era la voz mandante en el panorama fílmico mundial, con sus formulas establecidas de montaje de puesta en escena ,de planificación, etc. pero con la llegada de estas películas italianas Bazin se da cuenta de que la carencia de equipos ,de estudios y de actores ha sido la semilla para un nuevo cine, esto lo ve ya en las temáticas de la cintas neorrealistas, como la situación social de un país dolorido por la guerra, recordemos *“Umberto D”* ,de De Sica , o *“La Strada”* de Fellini. *”Lo que cuenta es el movimiento creador, la génesis particular de las*

⁵ Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Pág. 28 ,editorial RIALP, Madrid, 2004

situaciones. *La necesidad de la narración es mas biológica que dramática*”⁶. Con esto ya vemos la motivación de esos directores por emitir su mensaje, ya no importaba nada más que hacer la obra, de este modo ya las películas adoptaban un sello de fluidez, de naturalidad, por ende una vuelta a la observación de la realidad

La ontología de la imagen cinematográfica:

Bazín deja claro como el cine se desprende de las demás artes, principalmente de la pintura, establece que el hecho fundamental que distingue el cine de la pintura es la génesis automática de la imagen y no la perfección de la imitación. Por lo tanto define su objetivo real como aquel que no busca la mera copia de la realidad

Similitud que vemos claramente en las obras de Rohmer, y como ya lo mencione anteriormente ,la idea de Rohmer no es solo representar la realidad, de copiar sin mayores reflexiones, es mas bien ser fiel a una noción de objetividad ,basada en la investigación del entorno y de cómo el o los personajes de sus obras ,descubren en esa realidad una exteriorización de sus cambios internos y por lo tanto se crea una nueva dimensión de lo real, quizás la mas autentica ,la que viene de lo mas profundo de nuestras relaciones interpersonales .

En este capitulo, encuentra en la fotografía el elemento que desencadenaría la idea base de la representación más exacta de la realidad, la cual llegaría a su clímax con la aparición del cine propiamente tal, *“Por primera vez, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto”*.⁷ La idea de representación exacta y objetiva, que nos da la cámara y su realismo, da al espectador la sensación de creer hallarse no ante un calco del objeto, sino ante el objeto mismo. Incluso Bazín dice sentirse obligado a creer en

⁶ Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Pág. 305, editorial RIALP, Madrid, 2004

⁷ Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Pág. 28, editorial RIALP, Madrid, 2004

la existencia del objeto que se representa, al tener esa imagen casi viva, de lo real.

La idea de Rohmer no es solo representar la realidad, es mas bien ser fiel a una noción de objetividad, basada en la investigación del entorno y de cómo el o los personajes de sus obras, descubren en esa realidad una exteriorización de sus cambios internos y por lo tanto se crea una nueva dimensión de lo real, quizás la mas autentica, la que viene de lo mas profundo de las relaciones interpersonales.

Bazín, encuentra en la fotografía el elemento que desencadenaría la idea base de la representación más exacta de la realidad, la cual llegaría a su clímax con la aparición del cine propiamente tal. La fotografía, según Bazín, satisface por entero el deseo de semejanza, libera la pintura del “complejo de la momia”, de su obsesión por el parecido, la cámara, a diferencia de la pintura, consigue este parecido mecánicamente, automáticamente. Esta idea de representación exacta y objetiva, que nos da la cámara y su realismo, da al espectador la sensación de creer hallarse no ante un calco del objeto, sino ante el objeto mismo

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

Rohmer llega así a la conclusión de su propia forma de ver el realismo como un medio para alcanzar la verdad y lo simple.

En resumen, es esta esencial objetividad, es la que funda la naturaleza última de la imagen fotográfica. Por esta objetividad, por el tipo de realismo que proporciona, en definitiva, por la identidad ontológica entre modelo y retrato, el espectador creerá hallarse no ante un calco del objeto, sino ante el objeto mismo. La fotografía, enlaza, por consiguiente, nos dice Bazin, con el arte primitivo, con la mentalidad mágica de nuestros ancestros, cuando el oso de arcilla asaetado en el ritual que precedía a la caza y el oso real, no conformaban entidades radicalmente separadas.

La evolución del lenguaje cinematográfico:

Incluyo en mi análisis otro capítulo del libro de André Bazin “¿Qué es el cine?”, en este documento se da por sabidas las bases de la teoría realista del autor, dejando en claro donde poder descifrar los códigos de su estudio, el cual lo define a través de un repaso histórico por los hitos más importantes que han caracterizado al cine y pone su acento en el análisis del paso del cine mudo al sonoro.

En este periodo, específicamente en el año 1928, con el quiebre del silencio en el cine, se pregonaba la evolución definitiva del lenguaje cinematográfico, incluso, muchos veían con recelo la llegada del cine sonoro y se aventuraban en decir que solo traería el caos. Sin embargo Bazin deja claro que eso no es así, ya que antes del sonido se podía considerar al cine como un acreedor de un lenguaje ya maduro y el sonido no rompería con esta madurez, solo daría un complemento más a su desarrollo, pero que no involucraría un punto de inflexión, de división en la historia del cine. Bazin luego comenzará a descifrar una serie de pasos que dan las luces de que, realmente con el sonido no ha ocurrido una revolución estética. *“si los años 1928-30 son efectivamente los del nacimiento de un nuevo cine. Considerándolo desde el punto de vista de la planificación, la historia del cine no*

*pone de manifiesto una solución de continuidad tan evidente como podría creerse entre el cine mudo y el sonoro".*⁸

Incluso se atreve a decir que existen parentescos de ideologías cinematográficas en cineastas pese a la distancia en décadas ,Bazin dice lo siguiente : *"que puede arrojarse un puente por encima del hueco de los años 30, y que ciertos valores del cine mudo persisten en el sonoro; pero sobre todo que se trata menos de oponer el "mudo" y el "sonoro" que de precisar la existencia en uno y otro de algunos grupos con un estilo y unas concepciones de la expresión cinematográfica fundamentalmente diferentes".*⁹Por lo tanto se podrían encontrar características similares de desarrollo e utilización del lenguaje cinematográfico en cineastas mudos y sonoros .y sobretodo con esto se comenzaría a afirmar que no hay una gran evolución en el lenguaje, si un complemento más. De esta manera Bazin se abocará a descubrir donde se encontraría esa evolución.

Por lo anterior Bazin llega a la conclusión que existirían 2 grandes tendencias entre las décadas de 1920 y 1940. Estás serian absolutamente opuestas y se dividen en:

- 1-los directores que creen en la imagen
- 2-los directores que creen en la realidad

Según Bazin la "imagen" seria todo lo que puede añadir a la cosa presentada su representación en la pantalla. Y además llega a la conclusión de que esta ala de la imagen se concentra en 2 grupos de hechos, por un lado esta la plástica de la imagen y por el otro los recursos del montaje:

Plástica: el estilo del decorado, y maquillaje, el estilo de la interpretación, la iluminación y todo esto cerrado en el encuadre.

⁸Bazin, André, *¿Qué es el cine?*,Pág. 81, editorial RIALP, Madrid, 2004

⁹Bazin, André, *¿Qué es el cine?*,Pág. 82 ,editorial RIALP, Madrid, 2004

Montaje: El montaje viene a dar una significación diferente a hechos que han sido filmados por separado, se les da un valor que surge de sus nuevas relaciones con otras imágenes. Recordemos en este punto las vanguardias soviéticas, el caso de la experiencia kulechov. (Mosjkin sonriente + niño muerto = piedad)

Analizar lo que sucede, según la lógica dramática de la escena o por la geografía de la acción, a este tipo de montaje se le conoce como invisible, fue utilizado comúnmente en el cine norteamericano clásico. En este montaje, el director organizaba los planos de forma tal que el espectador los siguiera, aceptando el punto de vista propuesto y sin que se diera cuenta mucho de que había montaje.

Rompiendo con esa idea lógica y clásica de montaje, donde ya no se mostrará solo el suceso si no que se alude a él, se dan otros tipos de montaje mas creativos, estos son: “montaje paralelo, de atracciones y acelerado”.

Montaje paralelo: la simultaneidad entre dos acciones alejadas en el espacio

Montaje de atracciones: refuerzo del sentido de una imagen por la yuxtaposición de otra imagen que no pertenece necesariamente al mismo acontecimiento.

Montaje acelerado: multiplicación de planos que da la sensación de rapidez y movimiento.

Entendamos entonces que ya hasta este punto, ya sea por la plástica de la imagen como por el montaje, el cine ya contaba con una serie de procedimientos para imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado. *“Al final del cine mudo, puede considerarse que este arsenal estaba completo. El cine soviético, por una parte, había llevado a sus últimas*

consecuencias la teoría y la práctica del montaje, mientras que la escuela alemana hizo padecer a la plástica de la imagen (decorado e iluminación) todas las violencias posibles” ¹⁰

Estos 3 tipos de montaje, si bien toman elementos de la realidad, los toman de forma individual, los reorganizan para dar una nueva significación.”*La materia del relato, sea cual sea el realismo individual de la imagen, nace esencialmente de estas relaciones (Mosjukin sonriente + niño muerto = piedad), es decir, un resultado abstracto cuyas primicias no están encerradas en ninguno de los elementos concretos”* ¹¹

Con todo lo anterior Bazin se pregunta si con la plástica de la imagen y los recursos del montaje, el cine mudo ya era un arte consumado y llega a la conclusión de que así pareciera. Pero arremete con otra interrogante, y esta apunta a si lo esencial de se arte esta en lo que la plástica y el montaje pueden añadir a la realidad, y llega a la conclusión que la esencia no radica en ella, que la evolución estaría en otro lado y de echo comparte su interrogante con otros cineastas que han visto mas allá de la plástica de la imagen y del montaje, entre ellos Murnau y Flaherty. Para ellos el montaje no vendría a ser más que la eliminación y por lo tanto seria un tanto más real. Estos ejemplos de directores que coexistían en el mundo del silencio fílmico, vienen a solventar la idea de que otro cine era posible, que no solo existía el interés por la plástica ni por el montaje y que por lo tanto en ellos se estaba gestando la evolución del lenguaje cinematográfico.

¹⁰Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Pág. 84, editorial RIALP, Madrid, 2004

¹¹Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Pág. 84, editorial RIALP, Madrid, 2004

Para los directores antes mencionados, su búsqueda no iba por los recursos del montaje, tenía que ver con la observación de un hecho tal cual ellos lo verían en la realidad, si bien existía montaje en sus obras, solo era para condensar esa realidad ,de este modo se dan cuenta que el acento en su estilo y forma de hacer cine esta en la puesta en escena, allí se dan las llaves que abren nuevas posibilidades en el estudio de Bazin y al igual que Rohmer se fija en el trabajo de Murnau, *”La composición de su imagen no es nunca pictórica, no añade nada a la realidad, no la deforma, se esfuerza por el contrario en poner de manifiesto sus estructuras profundas, en hacer aparecer las relaciones preexistentes que llegan a ser constitutivas del drama”* ¹² .

No deformar esa realidad, la clave esta en buscar lo que la realidad nos muestra, por lo tanto con la llegada del sonido no hay evolución ,ya que los directores del cine clásico mudo, los de la industria, solo se valían de la imagen ,de su plástica y montaje como lo esencial del cine y al tomar los ejemplos de Murnau o Flaherty nos damos cuenta que en la búsqueda de la realidad a través de la puesta en escena están las bases de otro cine y de la evolución del lenguaje cinematográfico.

En el caso del neorrealismo italiano y la nueva ola francesa, lo que importa ya no es tanto esa planificación, ni los recursos del montaje, se pone atención así en otro punto, la puesta en escena, Bazin toma el ejemplo de “Páisa” para dar conocer esta idea *“la unidad de relato cinematográfico en “Páisa” no es el plano, conjunto de vista abstracto sobre la realidad que se analiza, sino el hecho. Fragmento de realidad bruta, en si mismo múltiple y equivoco, cuyo sentido se desprende solo a posteriori gracias a otros hechos ente los que la mente establece unas relaciones”* ¹³ lo que entendemos entonces como la atención en el hecho y no

¹²Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Pág. 85, editorial RIALP, Madrid, 2004

¹³Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Pág. 312, editorial RIALP, Madrid, 2004

en la planificación, importa mas la sensación que me da ese hecho y no lo que puedo provocar con un tipo de montaje formalista.

Antes de la segunda guerra mundial se podría decir que el cine había alcanzado una evolución técnica suficiente para su empleo. Por ejemplo estaba el uso de la película pancromática, la grúa entre otros adelantos, pero tampoco la evolución de su lenguaje estaba en estos adelantos, sin embargo ya la conoceríamos ,principalmente en Italia con el neorrealismo, *“En Páisa y en Germania, anno zero, de R. Rossellini, y Ladrón de bicicletas, de Vittorio de Sica, el neorrealismo italiano se opone a las formas anteriores del realismo cinematográfico por la renuncia a todo expresionismo y, en particular, por la total ausencia de efectos debidos al montaje”* ¹⁴. Además que en ellos se comienza a trabajar la idea de la profundidad de campo de forma más dramática, se busca una esencia de lo real, ya no es el montaje de atracciones a lo kulechov, renunciando a su expresionismo, buscando un grado de realismo y reduciendo el montaje a la nada, recordemos los largos planos secuencia de “La Terra trema” de Luchino Visconti por ejemplo.

Si bien ya hemos hablado del neorrealismo, añado un punto de importancia que radica en la planificación, ya que antes de la década de 1940, se seguía con la forma de trabajo heredada del cine mudo, en esas películas los películas contenían alrededor de 600 planos, pero que paso después de 1940, por que se reduce considerablemente el numero de planos por película .Las respuestas se dan en el surgimiento de este movimiento y en el uso de la profundidad de campo y el plano secuencia. En cuanto a este punto, Bazin logra analizar el trabajo de 2 directores que introducen estos avances en el cine, “William Wyler y Orson Welles”.

¹⁴ Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Pág. 85, editorial RIALP, Madrid, 2004

Si bien la profundidad de campo y el plano secuencia ya existían desde hace mucho tiempo, no eran utilizados de la misma manera y tenían que ver con una unión si así se podría decir entre la puesta en escena y la puesta en serie dada por el uso de la profundidad de campo y el plano secuencia. Esta idea rompe con la planificación clásica, por ejemplo Jean Renoir se refiere al uso de estos recursos, *“Cuanto más avanzo en mi oficio, más me siento inclinado a hacer una puesta en escena en profundidad con relación a la pantalla; y cuanto más lo hago más renuncio a las confrontaciones entre dos actores cuidadosamente colocados delante de la cámara como ante un fotógrafo”* ¹⁵. Desde este punto la clave ya no es el plano secuencia filmando pasivamente una acción, aquí tenía que ver con otro nivel de composición que aprovechaba el espacio en relación a la profundidad de campo ,lo que hace Welles o Wyler es añadir el montaje a su plástica, no renuncia al montaje lo hace mas orgánico, mas vivo, permitiendo además al espectador la elección de poner la atención en algún punto de esta composición , ya que esta profundidad trabaja con la mente del espectador, provoca en el un nivel mas activo ,lo acerca mas a su forma de ver las cosas y por ende es mas realista. *“La profundidad de campo bien utilizada no es solo una manera más económica, más simple y más sutil a la vez, de hacer resaltar una escena; sino que afecta, junto con las estructuras del lenguaje cinematográfico, a las relaciones intelectuales del espectador con la imagen, y modifica por tanto el sentido del espectáculo”* ¹⁶.



Fotogramas de “el ladrón de bicicletas”: el uso de la profundidad de campo y el plano secuencia.

¹⁵ Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Pág. 93, editorial RIALP, Madrid, 2004

¹⁶ Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Pág. 94, editorial RIALP, Madrid, 2004

Por lo tanto se llega a la conclusión de que con la nueva forma de utilización de estos elementos en relación a la puesta en escena, se estaría llegando a un punto de evolución del lenguaje cinematográfico, para Bazin la idea de esta nueva forma de hacer cine era la búsqueda de la realidad, *“extrae el secreto de una regeneración realista del relato, que se hace capaz de integrar el tiempo real de las cosas, la real duración del suceso, en cuyo lugar la planificación tradicional colocaba insidiosamente un tiempo intelectual y abstracto”*¹⁷, Con esto se logra renuncia a la división del acontecimiento, lo cual se habría hecho de la forma clásica.

Orson Welles y el caso Citizen kane

Es importante revisar el caso de Welles, ya que para Bazin en el se dan las directrices de la evolución del lenguaje cinematográfico, principalmente por el uso del plano secuencia y la incorporación del montaje dentro de este mismo. Bazin analiza esta cinta dando ejemplos concretos de su aporte.

Para ello ,se estudia el caso de *Citizen kane* y el uso de la profundidad de campo., valiéndose así de elementos como el flou, antiguamente considerado por el cine clásico como un error, una falla de fotografía, por ejemplo en esta película se aprovecha el movimiento de los actores dentro del cuadro, ellos se desenvuelven usando la composición de la profundidad de campo, en algunos casos ese flou esta sobre un objeto en un primer termino de composición de cuadro, logrando así una significación totalmente diferente al cuadro clásico de cine, provocando en el espectador una atención en el objeto de fondo ,en el se logra una tensión ,esta tensión es clave en la cinta ,la cual usada con la iluminación direccionada que provoca claro oscuros, contraste y profundidad ,nos provoca nuevos significados ,ya no es el expresionismo solamente, es el

¹⁷Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Pág. 99, editorial RIALP, Madrid, 2004

ocultamiento de algo que persiste en la oscuridad, lo latente se hará patente cuando esta tensión se rompa. Otro ejemplo es la reutilización del montaje clásico, Welles lo hace de la siguiente manera, antes el montaje acelerado tenía como objetivo desvirtuar tiempo y espacio y provocar rapidez, ahora en Welles es una condensación de tiempo, no busca provocar en nosotros el efecto de las vanguardias soviéticas, no se busca lo artificioso, se busca algo más real.

William Wyler:

El aporte de este director a la teoría realista de Bazin esta dada por su ascetismo, su puesta en escena austera, la cual atiende a ese grado real que buscamos en este estudio.

Recordemos que los puntos de evolución del lenguaje cinematográfico están guiados por la búsqueda de lo real, de esta manera se evoluciono dejando atrás lo clásico tanto en la plástica de la imagen como en el montaje y la planificación. El plano secuencia, su reutilización y la profundidad de campo son las guías hacia el realismo que propone Bazin, sin embargo hay otro punto que es importante destacar y este lo encontramos en algunas cintas de William Wyler.

Wyler lo que hace es suprimir al máximo la puesta en escena, y para lograrlo saca el máximo provecho a la cámara y a el encuadre, ellos son los que determinan la organización de la acción. por ejemplo en su película *“La loba”*,y apuntando a la puesta en escena, Wyler emplea en gran parte de ella un solo decorado, una pieza, la cámara esta inmóvil con muy pocos movimientos ,eso si la cámara y la composición del encuadre están elaboradas de tal modo que se aleja del mero teatro filmado, ya que se vale del fuera de campo para provocar tensión en lo que sucede fuera de ese cuadro, provocando en el espectador una participación mas activa, si Welles jugaba con la profundidad de campo, las entradas a campo también son importantes ,así mismo la profundidad de campo,

mas austera que la de Welles, aquí no se juega con el punto de fuga, es mas bien plano, la profundidad esta dada por el un carácter de lejanía, también utiliza el flou aumentando la sensación de inquietud. Wyler no renuncia a lo estético ,no por ser austero carece de arte, de echo, esa simpleza es la que le da el grado de realismo que buscamos en nuestro estudio y que Bazín claramente lo descubre , La realidad no es el arte, pero un arte "realista" es el que sabe crear una estética que integra la realidad” y Wyler supo crear esa estética y lo baso en lo austero de la puesta en escena , en la utilización de la cámara y su mayor potencialidad y en elementos de la plástica de la imagen tales como:

Decorado: construido con las dimensiones que serian en la realidad, ejemplo la pieza o salón de la loba, construido con 4 paredes

Maquillaje: natural, no se busca resaltar rasgos, solo lo que usaría el personaje en la realidad, al igual que la ropa

Pero que quede claro, no es solo un realismo por realismo, recordemos que ya han existido realismos desde los hermanos Lumiere, por lo mismo es preciso destacar nuevamente al neorrealismo italiano y su aporte en lo plástico, el montaje y lo estético, en este movimiento se supo dar una estética a la realidad, extraer de ella su máximo potencial, y allí entra la labor del cineasta de conjugar de mejor manera las herramientas que tiene, por eso el caso de Welles, de Wyler, por eso la evolución, quizás por lo mismo no se había dado antes, por la falta de integrar esa realidad a la estética, una estética realista.

La casi eliminación del montaje en Wyler es similar a Welles, eso si, en Citizen Kane la utilización de la profundidad de campo un estiramiento de la misma dada por el punto de fuga. Wyler también busca mediante la profundidad de campo y el plano secuencia la participación del espectador en la elección mental de planificación, poniendo atención en lo que crea mas importante, pero eso si y vuelvo a ser reiterativo, esta en su austera puesta en escena, lo que hace Wyler es integrar en la planificación y en la imagen el máximo de realidad, no busca desconcertar al espectador con picados y contrapicados como Welles ,lo que el hace es lograr una neutralidad para que el espectador pueda verlo todo o escoger que quiere ver de la puesta en escena propuesta y el centro de la atención de esa austera puesta en escena es el actor, la cámara es su complemento, le saca provecho, pero el actor es quien lleva la acción, *“el decorado y la cámara no están allí más que para permitir al actor concentrar sobre sí el máximo de intensidad dramática sin concederles una significación parásita”*¹⁸

¹⁸Bazin, André, *¿Qué es el cine?, William Wyler o el jansenista de la puesta en escena.*

Capítulo 3

La teoría cinematográfica de Eric Rohmer

Como ya hemos mencionado con anterioridad la base teórica de Rohmer es la que dicto André Bazin, ese realismo que persigue Rohmer viene dado de los análisis que hizo este teórico. Rohmer luego da otros avances en la formación de su teoría y de este modo surge el crítico, en este punto Rohmer ya pone los cimientos de su posterior creación fílmica, con marcadas ideas de lo que sería su lenguaje audiovisual, extraer a la realidad la belleza con que esta se adorna. Este capítulo busca seguir con la idea de entender el mundo Rohmeriano y su evolución.

Rohmer toma de Bazin una frase que dice *“el cine aparece como la culminación del tiempo de la objetividad cinematográfica”*¹⁹, recordemos que antes de la teoría realista, el cine ponía su atención en todo lo contrario, o sea en la subjetividad del cine, por lo tanto esa objetividad es la que se encarga Bazin de esclarecernos y que se encuentra en la realidad, y en esa realidad existe arte, Rohmer afirma que *“el poder de reproducir exactamente, ingenuamente, es el mejor privilegio del cine. Pero entonces se dirá, ¿Cómo intervendrá el creador, donde se hallara su libertad?”*²⁰, Rohmer con esto pone atención en encontrar el arte y este es el arte de lo real, se encuentra en todas partes y lados y depende de la capacidad de contemplación y extracción de la simpleza de la realidad.

¹⁹Herederó, Carlos F. y Santamarina, Antonio, *Eric Rohmer*, Pág. 33, Madrid, Editorial Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1991

²⁰Herederó, Carlos F. y Santamarina, Antonio, *Eric Rohmer*, Pág. 33, Madrid, Editorial Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1991

Los siguientes son los pasos que siguió Rohmer en su teoría, la cual encuentra su materialización en la producción fílmica de sus primeros trabajos.

La esencia del arte cinematográfico.

Ya delimitada la forma de entender el realismo Rohmeriano, es preciso indicar de que manera llega a materializar sus ideas, las cuales comienza a verter en sus trabajos como cineasta, en sus primeros cortometrajes y en su largometraje *“El signo del león”*. Nos damos cuenta que Rohmer pondrá hincapié en el análisis del espacio tiempo cinematográfico, y llega a la conclusión de que el espacio es el encargado de englobar sus teorías sobre el realismo. Recordemos que su crítica se orientaba al cine clásico y a la subjetividad del séptimo arte, ahora bien, Rohmer pone énfasis en lo objetivo, en la reproducción de la realidad como la mayor expresión artística del cineasta y se da cuenta que Bazín ha llegado a una similar conclusión con el estudio de 2 directores que rompen con el clasicismo del cine: “Welles y Wyler”.

Rohmer realiza una división del espacio en 3 tipos:

Para el los dos primeros demandan del director de cine dotes de pintor y arquitecto, pero la ultima, introduce el factor del movimiento y por ende atañe mas al cineasta, por lo tanto centrara su estudio en el espacio fílmico

- espacio pictórico
- espacio arquitectónico
- espacio fílmico

Dedica su estudio al espacio fílmico ya que en este espacio se dan 2 tipos de movimiento:

1-el movimiento del motivo filmado que se desplaza en el interior del espacio acotado por el cuadro

2-el movimiento de la cámara que cambia de punto de vista.

Estos están dados en la puesta en escena y es allí donde Rohmer descubre la clave del realismo y concluye que el ser del cine se revela en el espacio y en el tiempo y esta unión es indisoluble. Entonces todas las ideas mencionadas en el primer paso, se desarrollan en este segundo. Además añade Rohmer que el director es el encargado de organizar el espacio y darle la visión artística.

Estos tres pasos dan las claves de su estilo, que vendría a ser un “estilo de la transparencia”,y que pregonan la idea de que el espectador se le ofrecen las cosas como son aparentemente en la realidad, como si no existiera mediador entre el objeto y la imagen. Lo que busca Rohmer con su transparencia es un cine de prosa, sin las estridencias técnicas de las que había abusado el cine comercial hollywoodense.

El estilo de la transparencia:

La idea de Rohmer es presentarnos las cosas tal y como se ven en la realidad, sin tener un mediador entre objeto e imagen.

1-la cámara: invisible: no se debe notar la cámara, ser lo mas fiel posible a lo que se vería en la realidad, no optar por la técnica por encima de lo que se cuenta. Dice que hay muchas películas en las que se nota la cámara, donde se ven planos forzados por la fotografía pulcra y la bella iluminación, elementos que para el son vacíos si no son fieles a lo real.

2-color:

El uso del color es importante de destacar en el estilo de Rohmer. Al revisar “los cuentos y las comedias”, he podido darme cuenta, de que este director usa una gama de tres colores por película, lo cual esta ligado a su idea de simpleza y ascetismo de la puesta en escena y por ende extraer de la realidad su arte.

Rohmer no busca hacer películas con cierta tonalidad, lo que se da es una valor agregado al uso del color, el instala la significación del colorido de forma latente, y esta presente en objetos, en bosques, en el mar, en la naturaleza y por lo tanto en la realidad. Los colores de preferencia en las cintas de este director, son los fríos, azules y verdes, pues son los colores de la naturaleza.

El mensaje que se da en sus películas se une al simbolismo de los colores, y este se da en diferentes formas, de las que puedo añadir según mi análisis serían las siguientes:

Asociación directa: esta se da en la asociación a un deseo o la representación de la forma de ser de los personajes o de algún sentimiento que profese. Por ejemplo en el color rojo de la ropa de Henri y Marion en *“Paulina en la playa”* y que viene a significar el amor ardiente. Otro ejemplo son las ropas blancas de Paulina, representando ingenuidad.

Expresiva: esta se da tanto en la ropa, como en el entorno, por ejemplo las casas, sus interiores, los departamentos, la playa, el mar, las ropas utilizadas como motivo de evolución del personaje

Colores por unión u oposición: esta se da por la relación de algún sentimiento existente entre personajes. El objetivo de su uso es, la unión, el equilibrio y la separación. Por ejemplo el final de “el amigo de mi amiga”.

Otros ejemplos: estos niveles de significación del color se dan paralelamente en cada obra

“El rayo verde” : de tonos azulados ,verdes y amarillos, que tienden a representar el estado anímico de la protagonista, además la presencia de la naturaleza y sus colores verdes, que nos hablan de esta inmadurez, de la búsqueda ,del viaje iniciático.

“la mujer del aviador”:

Con tonos más grises, nos cuenta la historia de crisis de una pareja.

A continuación haré un repaso de algunas cintas donde el color juega un rol importante:



: Fotograma del rayo verde, donde vemos a la protagonista sumergida en el bosque. Aquí además se utiliza la profundidad de campo para dar la idea de que se introduce en un laberinto.



: Esta es la escena final de la película el amigo de mi amiga, donde paradójicamente al final las parejas que se han intercambiado son las que llevan colores opuestos. La oposición del color



: La buena boda, es la escena donde la protagonista decide terminar con su mentira enfrentando a su víctima. Color rojo, asociación directa con la pasión, la furia.

Me gustaría destacar que en la mayoría de las cintas de Rohmer hay una evolución en el color de las ropas u objetos que pertenecen al protagonista a veces son tan evidentes como el final de *“El amigo de mi amiga”*, en otras ocasiones es mas bien disimulado como en *“La buena boda”*, pero el ejemplo mas claro del uso del color en la evolución del personaje creo que esta en *“El rayo verde y Paulina en la playa”*.

Paulina en la playa: evolución del color.



Esta escena es la introducción a la película, aquí vemos a las protagonistas sentadas disfrutando de un día veraniego, ambas llevan ropas muy similares, destacan las flores del fondo, las cuales están frondosas y de gran colorido, al final de la película hay una escena similar, pero las flores están marchitas.



Paulina en la playa



El rayo verde

Al igual que el rayo verde, paulina se introduce en un laberinto verde, del cual saldrá de buena manera.



Henry, el hombre deseado por la protagonista, siempre lleva puesto algo de color rojo.

3-encuadre:

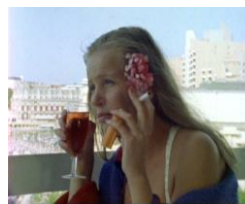


Rohmer no es amigo de hacer varias tomas de una misma escena, el pretende la franqueza del encuadre, encontrar el punto exacto donde situar la cámara.

4-la mirada:



Fotograma de *“El rayo verde”*, la cámara esta situada de forma natural a una altura similar a la de la protagonista.



Fotograma de “*El rayo verde*”, La conversación: sentadas, frente a frente.

La utilización de la altura de los ojos y además muestra la situación, la acción de frente, tal como lo vemos en la realidad. La angulación de la cámara esta dada por la idea de lo real, de una mirada a la altura de los ojos, es una mirada observadora, es la representación de nuestra mirada como espectadores ,de ese modo entramos en juego de objetividad y subjetividad ante lo que sucede en la pantalla. Rohmer refiriéndose al trabajo de Hawks y dice lo siguiente, “*me gusta filmar como dice el, a la altura del ojo humano*”, ²¹la idea es ser lo mas fiel posible a lo que sucede en la realidad, no adopta así ninguna posición de la cámara que signifique mas que muestre, o sea, no usa los contrapicados y esos recursos.

5-música: es el uso de la música diegética, solo en algunas cintas la utiliza de forma dramática, ayudando a la significación de lo que se ve, ejemplo de ello es “el rayo verde”, y “cuento de invierno”.en gran parte de su obra la música juega un rol de reproducción de lo que seria la realidad, por ende la usa en fiestas.“*La música de las imágenes está también en los sonidos de la naturaleza, que son sumamente importantes para mí. Dedico mucho tiempo a recoger el sonido-ambiente de los lugares, los ruidos de la actividad humana, de la lluvia o del*

²¹Herederó, Carlos F. y Santamarina, Antonio, *Eric Rohmer*, Pág.50.Madrid, Editorial Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1991

*viento. Incluso el del los motores de los aviones, como sucedía en una escena de La coleccionista, donde había una cierta relación entre la escena erótica y el ruido del avión. Estos sonidos me interesan más que los musicales.”*²²

6-dirección de actores: hace varios ensayos, lo que cual le ayuda a rescribir diálogos .les pide a los actores que se aprendan sus textos de memoria para luego darle un nuevo aire, o sea busca que los actores se interioricen con el guión para luego vivirlo de forma mas real. Tan solo en un par de ocasiones no ha hecho esta formula como por ejemplo en “el rayo verde” y “cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle”

²² [www.revistasculturales.com/por Carlos F. Heredero. nº 339, noviembre 2004.](http://www.revistasculturales.com/por/Carlos_F._Heredero_nº_339_noviembre_2004)

La estructura narrativa Rohmeriana

“Seis cuentos morales, comedias y proverbios”

Si bien la filmografía de Eric Rohmer es bastante amplia, para el motivo de nuestros estudios nos basaremos la producción fílmica seriada, y principalmente en los cuentos morales y las comedias y proverbios.

Sin embargo es preciso destacar su evolución como cineasta desde sus primeros cortometrajes hasta llegar a sus últimos trabajos.

Rohmer debuta en el cine en el año 1950 con el cortometraje *“Journal d’un Scélerat”*, al año siguiente realiza otra obra, llamada *“Presentation / Charlotte et son Steak”*. En ellos ya se ve una clara tendencia que se vera a lo largo de su filmografía y que se basa en una continuidad temática y estética. Sin embargo es preciso destacar que estas cintas no están lejos de las influencias sobretodo de Murnau, Stroheim, sin embargo en esos primeros trabajos lo que se veía claramente y daba luces de su estilo, era la incorporación en la base de sus historias de un triangulo amoroso, en el cual un hombre debe elegir entre dos mujeres o una mujer entre dos hombres, por consiguiente se da también el conflicto del dilema moral.

De echo con su primer largometraje *“El signo del león”*, se dan las más reconocibles características de su estilo, *“las formas y los temas fundamentales de su cine: una percepción de “lo real” en el sentido de André Bazin. Reivindicación del espacio físico y la temporalidad como cuestión inherente al suceso. Viaje errático como manifestación de un designio exterior, fatum o divina providencia, aceptación del azar y el extravío como un medio de hacer coincidir la elección*

*personal y la señal de la divinidad, pero sobre todo, la experiencia del error y el engaño como necesaria a la transformación espiritual del hombre”*²³

Los cuentos morales.

Ya con la primera obra de la serie de películas los “cuentos morales”, “La panadera de Monceau” se viene a desarrollar el tema de la decisión, del deseo, de la opción entre lo aparentemente bueno y lo también aparentemente falso. En esta serie sus personajes están constantemente en situación de riesgo y resistiéndose al deseo, la elección esta dada por la mujer que se debe elegir, la adecuada o la inadecuada. El protagonista siempre esta en esta disyuntiva, se desenvuelve además entre la predestinación y el azar y reclama constantemente su derecho de elegir, sin embargo esta no es mas que la resistencia al deseo ,la cual trae para estos personajes un proceso de desmoralización, debido a la constante pregunta si ¿fue lo correcto?,por ejemplo lo vemos en la película “*mi noche con Maud*” ,cuando Jean-Louis ve a Maud después de varios años en la playa, ve en ella a la virtud ,la integridad hecha mujer y sobretodo al conocer después que Francoise no era tan pulcra como lo pensaba ,al saber que ella había sido la amante del marido de Maud, se siente engañado, pero si analizamos estos casos ,nos damos cuenta que el engaño ha sido provocado por el mismo al tomar una decisión equivocada. Por lo tanto y en una aceptación de su equivocación se da cuenta de que no había tanta separación entre lo deseado y lo rechazado. De echo queda en el aire a modo de conclusión en cada cuento moral, que el protagonista es algo inmaduro, que se guía por una aparente moral, la cual lo lleva al equivoco y deja a este supuesto hombre libre desnudo ante nuestros ojos, demostrando así que nunca fue libre, ya que sus ataduras morales así lo comprueban.

²³ Sánchez, Cristian, *El zorro del desierto*, texto independiente

¿Que es lo que busca el protagonista de los cuentos morales?

Partamos señalando que el protagonista de esta serie de 6 cuentos morales es el hombre. Este busca a la mujer perfecta, la intachable, la pureza y pulcritud ejemplificada en una fémina. Pero el protagonista se encuentra ante otro tipo de mujer, se encuentra con Maud, con Chloé, Claire. A todas ellas rechaza, pero cuando nadie lo ve, las desea, las busca, por ejemplo el caso de *“el amor después del mediodía”*, en esta cinta el protagonista divaga sobre tener un poder especial para así poder ligar con cuanta mujer se le atravesase por delante, sin embargo llega a su casa y debe asumir responsabilidades que el asumió, nadie lo obligo a casarse, el lo eligió. Mas adelante se encuentra con Chloé, su antigua amiga, ve en ella el objeto de deseo máximo, sin embargo vuelve a optar por lo que cree moralmente correcto, y vuelve donde su mujer, la cual le tiene una sorpresa que solo se lee entre líneas y es que ella también ha vivido el dilema moral, entonces dos personas han optado por seguir lo que moralmente es correcto a sus ojos y siguen su aburguesada vida. Lamentablemente para los protagonistas de los cuentos morales, al final sus elecciones, son solo tan frías y calculadas que carecen de alma y sentimiento, dejando al protagonista sumido en la duda de su elección.

	Mujer A:	la correcta
Hombre:	Objeto de deseo:	↕ → dilema moral
	Mujer B:	deseable pero incorrecta

Las comedias y proverbios.

En esta nueva serie de películas Rohmer atiende a hora ya no al dilema moral, lo importante ya no es la elección, el problema radica en que la elección tomada no fue la correcta. Por lo tanto los protagonistas adoptan una forma de ser, ajena a ellos, una especie de alter ego, que los lleva a olvidar su antigua forma de ser, así la elección de vida en la que se encuentran es renegada y pregonan rápidamente y casi de forma violenta este cambio. Sin embargo este cambio es solo de palabra y vemos como lo que dicen los personajes no es necesariamente lo que hacen, de este modo viven en un constante engaño. La estructura de este relato quedara así:



Se entiende como, por ejemplo en “La buena boda”, cuando la protagonista decide casarse aburrida de la vida que lleva y se encapricha con el abogado, no lo ama, tampoco lo desea, solo es un capricho, es la bandera de lucha de su nueva postura de vida, o mejor dicho su víctima.



La protagonista de “La buena boda” decide cambiar de vida



La amiga, quien ayuda a la protagonista a llevar a cabo su plan maestro



El hombre, la víctima del plan de la protagonista



La amiga sirve de nexo para que la protagonista alcance su objeto de deseo

Deseo y capricho son lo mismo, el protagonista de esta serie de comedias, arremete contra este deseo, lo persigue, pero ese deseo, es solo por satisfacción personal, da lo mismo si el objeto deseado la quiere no, de este modo la protagonista se transforma en una emuladora de sentimientos, en una notable actriz, avala sus actos, muchas veces banales y superfluos en esta forma de actuar. *“el deseo como voluntad (como capricho) no sólo se equivoca de objeto, sino que no es verdadera voluntad de deseo. En tanto el deseo se hace teatral, escenificación, máscara o simulacro, no apunta verdaderamente al objeto, porque*

tampoco en tal caso, hay objeto verdadero. Voluntad trucada que se sirve del otro como un espejo. Asistimos así, al eterno retorno del deseo hacia él yo". ²⁴.por lo tanto podemos deducir que por amor propio y por el termino de la emulación debido al fracaso, es que la protagonista vuelve a su estado inicial, dejando de lado la mentira.

²⁴Sánchez ,Cristian *El zorro del desierto*, texto independiente

¿Que es lo que busca el protagonista de las comedias y proverbios?

A diferencia de los cuentos morales donde los protagonistas eran todos hombres, aquí son las mujeres. (a excepción de la película “la mujer del aviador”). Todas ellas buscan esta nueva forma de vida y se deslizan lentamente hacia el desfiladero, hacia el fracaso, como por ejemplo en las noches de la luna llena, allí la protagonista, quiere espacio, busca la libertad, esgrimiendo que esta confundida y casi culpando de ello a su pareja. Ella opta por la soledad y el viaje iniciático a nuevas experiencias, sin embargo esta actitud la lleva al fracaso, ya que queda sola, su novio la abandona.

Ese capricho lleva a las protagonistas a la mentira, constantemente en “*La buena boda*”, la protagonista dice “me voy a casar”, pero sabe que es casi imposible, se transforma así en su ser patético y no en lo que su plan maestro inicial había fraguado.

Nosotros como espectadores disfrutamos ocultos en la oscuridad de la desgracia ajena, disfrutando de esa comicidad de los personajes, de su capricho. Aquí hago la salvedad con el caso de la cinta el rayo verde. Aquí la protagonista no decide cambiar de vida, es el entorno el que le dice que debe cambiar, después ella adoptará esa postura y seguirá el mismo camino hacia el precipicio de las protagonistas de los otros cuentos morales, sin embargo aquí hay otro punto que la diferencia de las otras cintas, es el encuentro del amor que esperaba ,debido al rechazo a toda opción de amor, a su aislamiento, es que al final es recompensada su espera ,su amor ,la esperanza surge con la llegada del rayo verde.

Destacable aquí es la presencia del amigo o amigas, son de alguna manera los que impulsan al protagonista hacia el precipicio, son los que le dan las alas para volar en este fantástico mundo. Estos “amigos”, generalmente están allí por que están interesados en la protagonista y ven en este cambio interno la posibilidad de que ellas se conviertan en sus amantes y por lo tanto cambien el capricho por el deseo hacia ellos.

Personajes de las comedias y proverbios:

Protagonista mujer: aburrida de la vida que lleva, ella busca un nuevo sentido a su existencia, de este modo se embarca en un viaje iniciático, sin embargo este camino es errático desde su base, ya que la protagonista solo se encapricha con esta nueva forma, no necesariamente la siente, se miente constantemente y se repite una y otra vez lo que quiere hacer, sin embargo este camino la lleva al fracaso.

Amigo confidente: es quien avala el cambio repentino, también es movido por la envidia, por ejemplo las amigas del rayo verde, o en muchas ocasiones el amigo hace esta labor para conseguir un bien propio y este sería obtener el amor de la protagonista. Es preciso destacar que el amigo en algunas películas cumple más de una función, llegando a ser el avalador y a su vez obtener el amor de la protagonista, por ejemplo en *“Las noches de luna llena”*, sería Octave, en *“Paulina en la playa”* sería Pierre.

Hombre: el objeto de deseo, el capricho representado en esta figura masculina, la protagonista no necesariamente lo ama, pero se le metió en la cabeza que así debe ser si quiere que su plan maestro se cumpla.

De hecho al final de la cinta y ante el rechazo del objeto demandado, o sea el hombre, la protagonista se da cuenta de su capricho y además ve en este una insatisfacción de su deseo.

Principales características del cine de Eric Rohmer:

Realismo, representación de la realidad.

Durante el periodo de recolección de información he podido detectar en ciertos textos, la ayuda para desarrollar la hipótesis de la búsqueda de la belleza que existe en la realidad según la filmografía de Eric Rohmer. Para ello es preciso destacar en que periodo histórico se fue gestando la idea del cine Rohmeriano. Gracias a los antecedentes recopilados en el libro *¿Qué es el cine?* De André Bazín, se puede describir la evolución del cine hacia esta ala más realista y la evolución misma del lenguaje cinematográfico. Asimismo mediante el estudio de este libro podemos incluir datos que nos ayuden a contextualizar diferentes periodos en los cuales se fue desarrollando la idea de realismo de Rohmer y su paso desde la crítica cinematográfica a la realización de sus primeros trabajos como cineasta. En este último punto es importante el estudio del libro *“Eric Rohmer”*, de los autores, Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina. Este texto viene a ser la guía principal de mi estudio hacia la búsqueda de la belleza que existe en lo real según Rohmer.

El texto de, Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, nos da luces de los orígenes de Rohmer en el mundo cinematográfico, sus inclinaciones realistas, sus ideas sobre la objetividad en el cine, su escritura espacio temporal, entre otros tópicos de interés.

Aquí ya podemos ir perfilando las intenciones de Rohmer sobre el realismo y su idea de escritura espacio tiempo en relación al decoupage, con un montaje diferente, que aprovecha la idea del plano secuencia, como si se robara al mundo instantes infinitos de un presente, o mejor dicho de un tiempo sin tiempo. Esto lo viene gestando desde el estudio de la puesta en escena, donde coloca la cámara, a su idea de la objetividad y de un cine transparente, de rodar sus películas en el

exterior. Por otra parte ya vemos como se avizora la idea de separar al cine de las demás artes, darle una autonomía y no relegarla a la mera suma de las mismas.

Por otro lado el estudio de este libro permite identificar históricamente como Eric Rohmer fue creando sus ideas teóricas sobre el realismo, las cuales posteriormente se vieron materializadas en sus trabajos de crítica cinematográfica y mas tarde en sus películas.,como por ejemplo: entre los años 1948 y 1963, se dan los inicios de la actividad de Rohmer como crítico cinematográfico, ya define al cine como, un arte, fundamentalmente de la construcción espacial , y además realiza sus primeros trabajos en cine.

Rohmer parte por la idea que representó la nueva ola francesa y su influencia del neorrealismo italiano, principalmente la de Roberto Rossellini. Si bien en Rohmer no se distingue la temática social del neorrealismo, este prefiere apuntar sus dardos a las aburguesadas vidas de sus personajes y de allí criticar el vacío y superficialismo de ciertas relaciones humanas .Esto lo vemos a lo largo de toda sus obras ,tanto en los aspectos técnicos, estéticos y de narración, asuntos que se presentan en *“El rayo verde”*, ya con el problema de Delphine, su búsqueda y con la relación entre su mundo interior y el rechazo de las personas por no ser como ellos, por ejemplo tenemos la escena de la comida vegetariana, allí se mofan de la protagonista pasándole un plato con rosas para que almuerce. Siempre las conversaciones son en un plano conjunto que adopta la hipercontinuidad según la reacción del personaje principal.

Búsqueda de la belleza en la realidad:

Códigos de lenguaje audiovisual en el cine de Rohmer.

En un segundo termino, encontramos esa búsqueda de la realidad en el tratamiento de sus personajes, su deseo es el hecho de mostrar: *“yo no digo. Muestro a gente que actúa y habla*²⁵. El mero hecho de mostrar como representación, más allá del diálogo y las palabras. E incluso más allá del hecho mismo que se narra. Lo cual queda representado en la utilización de la naturaleza, el entorno y con el uso de planos que apuntan al desarrollo del personaje en el paisaje, con planos largos, plano secuencia, plano medio, americano. Es muy raro ver planos detalle o plano contraplano, ya que prefiere ir a la reacción del personaje y la hace desde lo mas general con planos generales, hacia lo específico en planos medios y primeros planos. A su vez utiliza la luz artificial para llegar al grado de realidad que busca.

²⁵ Narboni, Jean, *El gusto por la belleza*, Pág.117, editorial Paidós, Barcelona, 2000

Montaje:

Reemplazado por la secuencialidad del plano, transformado en hipercontinuidad.

Otro aspecto importante en esta búsqueda de la realidad es la de ir en contra de lo clásico, por lo tanto rompe con la idea del montaje tipo Hollywood, ese de causa efecto, por lo tanto se introduce en el campo de la imagen que ya no tiene que ver con un tiempo cronológico, ya con el hecho de la fragmentación mediante capítulos que a su vez son las transiciones de los diferentes estados anímicos que vive el personaje, con esto hay una ruptura de la línea, o fibra de universo que prolongaba unos acontecimientos en otros, o aseguraba la concordancia de las posiciones en el espacio. *“La actitud de Rohmer, fiel al grano real y a la transparencia del decoupage clásico, parece ir a contrapelo de casi todas las manifestaciones cinematográficas, con extrema lucidez, Rohmer reivindica una percepción de lo real en el sentido que le dio André Bazín, como ambigüedad inherente a un acontecimiento, aceptando por tanto, el espacio físico y la temporalidad como parte integral del suceso”*²⁶ En este sentido, Rohmer se vale de la totalidad de la acción mediante el plano secuencia y que va de lo general a lo particular, con múltiples reencuadres que van a la búsqueda del mundo interior, de los cambios psicológicos, de la reacción ante una acción, dejando todo fuera de campo salvo el rostro del personaje principal, logrando así la conexión con el sufrimiento que este vive, también lo hace con el seguimiento del personaje, de su vagabundeo por las calles, playas y bares, en busca de su verdad, de su propia luz interior. La idea de la secuencialidad de planos viene a responder al montaje.

²⁶ Sánchez, Cristian, *Aventura del tiempo en el cine moderno*, texto independiente

No es que en Rohmer desaparezca el montaje, lo que pasa es que el montaje ya viene generado en la secuencialidad misma del plano, con los movimientos, reencuadres, fuera de campo, etc. en esta secuencialidad, radica uno de los aspectos mas característicos de su realismo, la objetividad del tiempo, presentado como bloques, ejemplo de ello es la estructura del rayo verde en días, los cuales vienen a ser extractos o resúmenes de los hechos mas importantes en la vida de Delphine.

A continuación una escena de *“El rayo verde”* donde se aprecia este concepto de hipercontinuidad. El plano secuencia es reencuadrado constantemente en diferentes planos, la idea es similar a lo que se haría montaje, pero aquí los cortes son mínimos, solo son de eliminación de una realidad muy larga.

En esta escena Delphine, la protagonista conversa junto a unos amigos, la cámara lentamente sigue la acción a modo de paneo constante y reencuadrando en el rostro de Delphine, aprovecha así el fuera de cuadro, dejando afuera muchas veces a los amigos y centrándose así en la reacción de ella ante lo que le dicen.



El mensaje:

Austeridad en la puesta en escena y en sus personajes hacia la búsqueda de la simpleza y lo bello.

Rohmer se vale de la representación lo mas fiel posible de la realidad, mediante su ascetismo encierra una serie de mensajes que siempre tienen que ver con la relación entre el entorno que rodea al personaje y como este se mueve en el, logrando así una simbiosis, incluso el entorno es a su vez un personaje mas, es el alma de la persona que se mueve por lugares desolados o por sitios concurridos como playas, estaciones de metro, etc. Logrando un poderoso mensaje que apunta la generación del mensaje de ¿quién soy yo en este mundo?. *“Instalado en lo aparente y empeñado en reconstruir la superficie de las cosas con la mayor autenticidad, lo que pretende no es otra cosa que trascender dicho estadio para indagar en la complejidad de todo cuanto subyace”.* Su idea siempre consiste en ir más allá de aquello que se ve, y llegar a zonas que están fuera de esa representación”.²⁷ Lo que Rohmer nos muestra a través de la protagonista de “El rayo verde”, es la búsqueda de la integridad, de su alma, de su propia luz, esta la encuentra siempre en la naturaleza, en los colores verdes, amarillos y azules. En esta aparente soledad, subyace su caótica existencia ya que posteriormente vemos representada en el agitación de los árboles con el viento produciendo él quiebre definitivo que hará en Delphine la toma de una decisión personal y no condescendiente hacia los demás por vez primera en esta película. Más adelante nos referiremos a Rohmer y el uso del color.

²⁷Herederó, Carlos F. y Santamarina, Antonio, *Eric Rohmer*, Pág. 71. Madrid, Editorial Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1991

Otro aspecto importante en la realidad que busca Rohmer esta en los diálogos, siempre sus personajes hablan sobre existencialismo, son etnólogos, matemáticos, entre otros.

En resumen Rohmer nos indica que la búsqueda de su realidad esta en ser lo más fiel posible a la representación de lo que nuestros ojos ven, claro esta que la realidad siempre va a ser subjetiva, sin embargo la universalidad de temas tratados por Rohmer tales como el amor, la búsqueda de los ideales, la defensa de la integridad, son temáticas conocidas para todos y por lo tanto conectamos fácilmente. Rohmer luego pasa a otro nivel y nos hace pensar en lo que es correcto o no (cuentos morales), o incluso nos lleva a pensar si nuestra búsqueda es la real (comedias y proverbios), en este sentido, *“El rayo verde”* es quizás junto con *“Mi noche con Maud”*, y *“La rodilla de clara”* las que mas representan las ideologías de Rohmer de ir a las capas que subyacen en nuestra sociedad. Él nos muestra la relación interior y exterior del personaje, y su búsqueda y posterior solución, que quizás no sea la correcta pero que al menos es un paso más allá de nuestras futuras decisiones.

Análisis del rayo verde

Capitulo 4:

Análisis de la cinta El rayo verde:

Introducción

Llegamos así a la recta final de este estudio descriptivo sobre la teoría Rohmeriana, hasta aquí nos hemos podido dar cuenta de que su teoría en gran parte ha evolucionado paralelamente a sus trabajos fílmicos, todos los pasos que hemos descrito con anterioridad no se han dado totalmente de forma independiente, entre ellos se combinan y coexisten desde el Rohmer critico, cineasta, escritor, persona.

Como ya lo habíamos dicho antes, al igual que sus compañeros de la nueva ola, Rohmer se mete de lleno en la producción fílmica, y su teoría la va probando y evolucionando en la practica, en esos primeros cortometrajes, que hoy mirados con una óptica de estudiante de cine nos parecen técnicamente con errores, pero eso, con una sólida base teórica y practica de lo que seria el trabajo de Rohmer en el tiempo, ya en esos primeros trabajos, vemos elementos clásicos en la narración de Rohmer, personajes, la utilización de la naturaleza, el uso del conflicto entre las parejas ,las relaciones interpersonales, la apuesta pascaliana, el dilema moral, la comedia ,el absurdo, el suspenso, el viaje iniciatico, elementos que Rohmer va a repetir una y otra vez en sus películas ,pero desde una óptica diferente.

No he tratado aquí de hacer un gran estudio técnico de lo que es Rohmer como cineasta, lo que he hecho es ,escudriñar en su proceso creativo ,para llegar así a develar ese misterio que se esconde en la figura de Eric Rohmer, tratar de saber por que se maravillo con el realismo, creo que he dado un paso importante al darme cuenta que es en su puesta en escena y en la narración de las historias, en su estructura de narración, compleja y simple a la vez, como la naturaleza misma, así es Rohmer.

Me propuse analizar esta cinta, principalmente por lo que ha significado en mi a modo de influencia, soy sincero al decir que siempre me sentí ligado a un cine real, por eso quizás me acerque al documental en una primera etapa de realización de trabajos en la universidad, pero el punto que marca una antes y un después en mi historia de estudiante de cine fue el conocer el trabajo de Eric Rohmer. Si bien ya habíamos conocido las obras neorrealistas, y algunas de la nueva ola francesa y los nuevos cines a nivel mundial. Debo decir que al ver mi noche con Maud, sentí algo totalmente distinto a lo que sentía al ver otras formas de cine que de alguna forma se amparaba bajo el alero de la representación de la realidad. Con los cuentos morales, descubrí una forma de significación diferente en lo que veía, era lo mismo que había visto en otras cintas de otros directores, pero aquí algo raro pasaba que me hacia sentir el cine de forma distinta. Después con el tiempo me fui dando cuenta que tenia que ver con al idea del realismo, de la puesta en escena pulcra, pobre, pero con un montón de significados diferentes encerrados en un cuadro. Fue gracias a este director que pude entender el poder creativo y evolutivo de la profundidad de campo y el plano secuencia.

Pero fue con *“El rayo verde”*, que mis sentimientos hacia el cine se reafirmaron totalmente y es extraño, para muchos de mis compañeros y algunos profesores con los que he conversado, prefieren los cuentos morales, sin embargo en esta cinta pude recoger muchas de las ideas que tenia en mente antes de hacer cine, como por ejemplo, esa unión de la naturaleza con la realidad. No se como explicarlo de mejor forma, pero para mi es la unión de estos conceptos que

dan como resultado lo bello, es un triunvirato que encierra la belleza de lo simple, y debo decir que con *“El rayo verde”* la encontré.

Pasos del análisis:

La estructura que guiara el desarrollo de este análisis, será la del capítulo 4, de este modo, revisaremos y daremos claros ejemplos del cinematógrafo Rohmeriano, demostrando así de manera simple y concreta todos los elementos descritos en esta tesis. También me apoyare en teóricamente en el libro análisis del film de Aumont.

El cine de Rohmer, un cine que busca la belleza que existe en la realidad, lo simple, lo austero, pero no por ello carente de magia y de hambre cinematográfica.

Estructura del análisis:

Primer paso:

El estilo de la transparencia

Estructura narrativa

Segundo paso

Tratamiento de los personajes

Tipo de planos

Montaje o hipercontinuidad

El mensaje Rohmeriano a través de sus personajes los diálogos

La estructura narrativa del rayo verde

Ficha técnica:

El rayo verde (*Le rayon vert.*, Francia-1986)

Actores: Marie Rivière, Amira Chemakhi, Sylvie Richez, María Luisa García, Basile Gervaise.

Duración: 98 minutos.

Eric Rohmer tuvo la idea de El rayo verde en octubre del 83 y la rodó en el verano del 84. Su génesis sólo duró, por tanto, un año, mientras que para otras películas había durado hasta veinte.

La forma mas importante de trabajo de esta cinta, esta dada por el trabajo de guión y las conversaciones con Marie Rivière, se dice que Rohmer la grababa con un magnetófono, la entrevistaba y así escribía el personaje de Delphine basado en estas conversaciones. En algunas entrevistas ha confidenciado que no tenia nada escrito, salvo las conversaciones grabadas y algunas líneas de guión.

Sin embargo la gran idea de esta película nace de algo que había leído en un correo del corazón. Una mujer decía que se encontraba guapa, pero que los hombres no la miraban, aunque hacía todo lo posible para provocarlos. Esa situación le pareció a Rohmer trágica y divertida al mismo tiempo. Otro aspecto importante del trabajo de este guión fue cuando viajo a Biarritz, allí de forma anónima, se mezcló con la gente y pudo constatar la cantidad de mujeres solas que paseaba por el balneario.

A medida que se desarrollaba el rodaje se iban escribiendo los diálogos e inventando acciones, la idea era ir en búsqueda, acompañar a Delphine en este viaje iniciático hacia la madurez, hacia la luz.

Primer paso

La representación de la realidad en el rayo verde.

Como sabemos la realidad en el cine no existe, siempre debemos hablar de una representación de la realidad, ya que como hemos mencionado entra el punto de vista de un creador en la observación de esta realidad y su posterior materialización en alguna obra de arte, siempre entre el objeto que existe en la realidad hay un intermediario, además están los aspectos técnicos, o sea la cámara. Desde que encuadramos existe un punto de vista, de selección del espacio y del tiempo, ese acto es siempre subjetivo y tiene que ver con nuestras capacidades intelectuales e ideológicas que tenemos en nuestro interior. Por lo tanto la representación de la realidad, es siempre subjetiva, pero conserva ciertos elementos que la describen como más realista. Recordemos que esta tendencia surge en oposición a la formalista, la cual se define dice que el cine no debe copiar la realidad por la imposibilidad de sustituirla y por lo tanto el cine debe aprovechar todos los elementos técnicos para expresar algo totalmente diferente a la realidad.

En cuanto a los postulados de André Bazin me gustaría destacar los siguientes:

Rohmer busca lo real en la actuación, trabaja, ensaya en muchas ocasiones el guión para alcanzar un segundo aire, traspasa así, la interpretación mecánica, permitiendo al actor que viva los diálogos, que conserve su esencia. Recordemos a Bazin diciendo que el intérprete debe ser antes de expresar, rompiendo así con el expresionismo de la actuación. Aquí en *“El rayo verde”* se vive además la experiencia de que la actriz se interpretaba así misma, o en mejores palabras, es casi un documental sobre la personalidad de Marie Rivière.

Sigamos con Bazin, en cuanto a los decorados del neorrealismo, decía “*el decorado natural es al decorado construido lo que el actor amateur al profesional*”²⁸, lo que busca con el decorado ,haciendo el símil de los actores ,no es suprimir uno por el otro, se debe logra una simbiosis que nos permita el grado de realidad que se pretende, en cuanto a los decorados ,por ejemplo los de Rohmer, en “*El rayo verde*”,son todos naturales, tanto el interior como los exteriores, según el propio Rohmer a construido espacios en set como por ejemplo el departamento de “*Mi noche con Maud*”,pero siempre respetando al estilo de Hawks ,la austeridad y la realidad .

En cuanto al relato Bazin dirá que se debe respetar la verdadera duración del suceso, esto también lo encontramos en la cinta de Rohmer, cuando vemos los recorridos de la protagonista por calles, bosques y playas, como así mismo en las conversaciones, si bien hay cortes ,son por que la realidad es demasiada y tendría que haber hecho una película de 3 meses ,pero la importancia del corte es solo selectiva ,nada mas ,como Bazin dice ,refiriéndose a los cortes de Rossellini como lagunas de realidad.

²⁸ Bazin, André, ¿*Qué es el cine?*, Pág. 348, editorial RIALP, Madrid, 2004

El estilo de la transparencia en el rayo verde:

La cámara invisible: como hemos dicho anteriormente, Rohmer persigue la austeridad y la simpleza en su cine, representar la realidad de la forma más natural, por ello el trabajo con la cámara es de gran importancia. Aquí nunca se debe notar la cámara, la técnica no está por sobre lo que se sucede. No persigue el expresionismo de las técnicas cinematográficas, Rohmer prefiere no transgredir demasiado lo que el ejercicio de la observación le ha entregado, por tal motivo vemos en sus películas y de preferencia en exteriores, gente en las calles, plazas, la ciudad, espacios cerrados como departamentos.

Por esa búsqueda de la realidad, es que vemos una cámara de preferencia fija, con leves paneos y a la altura de los ojos, utiliza el espacio fílmico, su puesta en escena a la par con el montaje, por eso sus personajes están constantemente en estos departamentos, encerrados, moviéndose de un lado para otro, y salen de vez en cuando a espacios más abiertos a modo de liberación o búsqueda.

En el rayo verde la cámara no se nota, está allí presente, pero como concentradora de la abrumadora realidad de una persona que inicia un viaje en la búsqueda de un deseo.

Uso del color en el rayo verde:

En esa austeridad, Rohmer significa a través del color, pero de una manera simple, por eso y pese a que la cinta uno la podría asociar directamente con el color verde, no sucede así en su primer visionado, salvo en la escena del bosque. Lo que queda demostrado en esta película, es como Rohmer utiliza a modo general la gama de tres colores principales que serían, el verde, gris y rojo.

Por asociación directa: el deseo y la evolución constante de Delphine la vemos claramente en los colores de su vestimenta.



Nótese que Delphine, es la del extremo derecho. Viste colores grises y ya se da la idea de seguir al verde, tanto en algunos detalles de la falda, como en la cartera de una transeúnte.

El rojo: en búsqueda de la pasión



Los fotogramas elegidos no fueron al azar, son la evolución cronológica de la película, en ellos vemos la constante del color rojo, Delphine constantemente se viste de este color para de alguna manera representar que pese a la soledad y su actitud pasiva sexual, aun es deseable, es su forma de expresar su sentimiento inconsciente de amor.

El primer fotograma corresponde al primer encuentro con una amiga, ella le dice que debe conseguir novio

El segundo fotograma es otro encuentro con más amigas, donde ponen en tela de juicio su soledad y su actitud cerrada al amor.

El tercer fotograma es luego de decidirse a viajar con una amiga y tras pasar por un proceso de depresión anterior, decide nuevamente darse ánimos, sin embargo tras esta conversación Delphine vive otro rechazo hacia su persona y decide abandonar esa casa y regresar a París

El cuarto fotograma es su regreso a París.

El quinto fotograma: escena particular, Delphine decide probar suerte y relacionarse con la gente de la ciudad, sin embargo no es capaz y decide volver. Nótese el pañuelo rojo en la cintura y su vestido mas descubierto.

El sexto fotograma nos muestra a Delphine otra vez de vacaciones ahora en Biarritz. Una amiga le presta el departamento, la protagonista se decide al cambio y a encontrar su amor.

El séptimo fotograma es cuando Delphine por primera vez le cuenta la verdad a alguien, en este caso es la desconocida sueca que acaba de conocer en la playa. Aquí destaca además el verde, es la primera y única vez que Delphine llevara los dos colores y será previo a conocer el amor.

El octavo fotograma nos muestra el encuentro de ese amor

Me gustaría destacar que siempre el color rojo es usado previo a alguna toma de decisión importante de la protagonista.

Azul: la transición

Durante la cinta, Delphine vive constantes procesos de acción y reacción, siempre acciona sus movimientos en virtud de una decisión tomada a raíz del fracaso, en el periodo de inicio de estos viajes entre la ciudad y el campo, Delphine normalmente viste los colores grises, azul y rojo.



Verde: es el gran motivo de la cinta, lo encontramos tanto en el paisaje, objetos, ropas, incluso asociado al azar.

Verde la búsqueda: este color representa la búsqueda constante de Delphine, esta siempre ligado al azar o escondido en alguna prenda de alguna amiga, en la calle y en algunos objetos.



Directamente unido a la idea del azar, este es un aviso pegado a un poste donde se promociona un curso de ayuda de autoconocimiento.



Otro elemento dictado por el azar, el poste pintado de verde es la señal para recoger unas cartas del mismo color

El verde escondido:



1



2



3



4



5



6

En estos fotogramas vemos como el color verde destaca en algún objeto de la puesta en escena, siempre esta presente de manera latente. Nótese la bolsa del fotograma 1, el mantel del numero 2, el pañuelo en la cabeza del numero 3, el color de las paredes y sillas del café del fotograma 4, las paredes y sillones de la estación de trenes del numero 5 y la mesa del fotograma 6.

El abrumador verde:

Este lo encontramos en la naturaleza, aquí Rohmer aprovecha este elemento de color verde como eje principal de la puesta en escena. Lo encontramos en bosques, el mar, cielo en la naturaleza en general, el verde relacionado a la búsqueda y a la exteriorización del estado interior de la protagonista.

Aquí ponemos una evolución del verde presente en la vegetación de la ciudad y como respuesta final en la naturaleza abrumadora.

El verde en la ciudad

Constantemente el verde forma parte de la puesta en escena, este color guía los hitos más importantes del viaje de Delphine, además se nos presenta en evolución paralela al crecimiento interno de la protagonista



Cabe destacar por ejemplo en el fotograma 1, vemos como Rohmer utiliza la profundidad de campo, con las líneas paralelas y las curvas dando además con la sensación de búsqueda, y de una presencia oculta en el color verde. (Me gustaría destacar además que en este tipo de planos, se nota la influencia de la puesta en escena de Murnau) en el fotograma 2, vemos el verde pequeño, oculto en el gris departamento, situación que se repite en los siguientes fotogramas.

El verde de verdad, la naturaleza como puesta en escena



1



2



3



4

Estos fotogramas son elegidos directamente por la conexión entre la naturaleza y el estado interno de la protagonista.

El primer fotograma es de la escena del bosque donde las fuerzas d la naturaleza abisman a Delphine y hacen que ella comprenda el error y saque sus conclusiones de ello.

El segundo fotograma es cuando se va a la montaña: allí se da cuenta que evadiendo el problema no va a encontrar lo que busca

El tercer fotograma es del cielo y es tras encontrarse con una amiga en Paris, ella le da el último empujón para que tome la decisión y le presta un departamento en Biarritz.

El ultimo fotograma es el mar y es cuando esta en Biarritz y encuentra la ultima carta, el penúltimo encuentro con el azar, antes de conocer a su enamorado.

Gris: la ciudad esta representada por este color, las ropas según el estado de animo de la protagonista. Cabe destacar que este gris muchas veces se asocia al azul, este seria casi un estado neutro, de espera donde la protagonista esta previo a la decisión.

Rojo: en ciertos puntos de la película, cuando la protagonista tiene sus sentimientos a flor de piel.

Uso expresivo:

La idea es la de emitir concretamente un mensaje con el color, por ejemplo en el aviso de color de verde de Delphine cuando visita la casa de su hermana. También esta ligado a la búsqueda, esto lo vemos en la constante ubicación de algún objeto de color verde ya sea en sus ropas, la de sus amigas y el entorno

Por unión u oposición:

Oposición, esta se da en la conversación sobre el vegetarianismo de Delphine, nótese que las parejas usan tonalidades similares y la protagonista esta mucho mas neutra. Como en el centro del huracán.



Otro punto destacable es el color relacionado a la actividad romántica o sexual. La pareja del extremo derecho de color rojo es la mas intensa, la el otro extremo y la del medio son ya matrimonio y por ende, con más responsabilidades y preocupaciones lo que repercute en su forma de expresar el amor, nunca los vemos expresar su amor, y Delphine al medio, que por estar sola a adoptado una forma de actuar similar a los casados, mucho mas pasiva.

El encuadre:

En la búsqueda de la simpleza y de austeridad, Rohmer busca representar lo que su observación de la realidad le ha transmitido. De esta manera, y como ya lo hemos dicho, es austero en su puesta en escena, no se acerca al barroquismo ni en lo mas mínimo y prefiere que un sentimiento se de ya desde el punto de vista que le da a su cámara. Este se da siguiendo lo que la película le dice en el momento, incluso Rohmer dice en una entrevista que, el no hace los planos diciendo, aquí quiero un plano general, sino por lo que le transmite la escena.

Además en el encuadre de Rohmer, se da la situación de que nos muestra un punto de vista del protagonista, es la mirada de este frente a los problemas y al mundo .en resumen el encuadre se da por lo que Rohmer quiere transmitir, su mensaje acorde con la austeridad es lo mas cercano a la realidad, sin embargo hay una subjetivización de este punto al adquirir un valor dado por el punto de vista de la protagonista ,un punto de vista de espectador testigo y el punto de vista del director.



Este es el encuadre que Rohmer ocupa en las conversaciones, este además asume el punto de vista del espectador quien se transforma en participe de la conversación, esto se daría por la altura de la cámara, al mismo nivel de los personajes y los movimientos que hace la cámara siguiendo la conversación. El punto de vista del director surge, ya con la elección del encuadre, pero además se puede determinar por la selección que hace la cámara al posarse en determinado personaje de la conversación.

Encuadre de contemplación, Rohmer asume un punto de vista onnipotente, es su mirada ante la protagonista.



La mirada de la protagonista, subjetiva ante lo que ve



La mirada:

En relación a los puntos anteriores esta la descripción de la mirada. Esta tiene como directriz el seguimiento natural de cómo veríamos las cosas en la realidad. Rohmer no es amigo de los contrapicados ni los picados, no utiliza grúa, solo leves paneos y todo a la altura de los ojos. Como había dicho antes, también existe un valor agregado en virtud de la simpleza, y tiene relación con los puntos tratados en el encuadre.

La música:

La austeridad lleva a Rohmer a no usar música de manera dramática, de preferencia usa los sonidos de la realidad, la ciudad suena bulliciosa tal y como la oímos día a día, el campo y su orquestación de sonidos esta presente en el cine de Rohmer. Pero hay casos en que usa la música, pero solo es de manera diegética y en contadas ocasiones de forma dramática

Diegética: música de fiestas, cafés, calle

Dramática: *“cuento de invierno”* y *“El rayo verde”*

La música en el rayo verde:

La orquestación de los sonidos de la realidad es la que prevalece en esta película, estos sonidos no son usados de forma exagerada y son tal cual los oímos, por ejemplo en el deambular de Delphine por la ciudad, oímos los autos, motos.

En los balnearios, el ruido del mar es el que predomina, como también los pájaros y el viento. (Recordemos nuevamente la escena del bosque)

Música dramática: los violines que acompañan el azar que se le presenta a Delphine cuando encuentra las cartas.

Dirección de actores:

Rohmer al igual que sus compañeros de la nueva ola, ha alternado actores profesionales y no profesionales en sus trabajos. En la elección de los personajes se da que muchas veces las personalidades de los actores son similares a la de sus creaciones. Precisamente en el rayo verde, el ejercicio de la creación del guión estaba construido entre Rohmer y Marie Rivière.

Segundo paso:

Tratamiento de los personajes:

Rohmer se vale de lo cotidiano para narrar una historia, de lo que sucede a nuestro alrededor pero que muchas veces no nos damos cuenta. En el rayo verde es una chica desadaptada, buscando algo que ni ella sabe que es. Sin embargo lucha constantemente contra lo que no le gusta, de ello esta muy segura.

Delphine es la protagonista de esta cinta, es interpretada por Marie Rivière. Aquí hay un punto destacable de mencionar, ya que ella fue coguionista con Rohmer, ella aporta la naturalidad del personaje. esta es una de las pocas cintas donde Rohmer trabaja con la improvisación, por lo tanto se valió de las experiencias de la protagonista para crear este personaje ,entonces podríamos decir que esta película le añade un grado mas al estilo de realismo que ha trabajado Rohmer, pero seamos justos esta forma de trabajo es propia del neorrealismo y de la nueva ola francesa, por eso mismo se dice que Rohmer da un a vuelta al pasado con este trabajo al volver a ese sistema de trabajo de los inicios de la nueva ola, por esa razón es que esta cinta se nos presenta tan fluida y natural, como si asistiéramos verdaderamente a ese puñado de semanas en la vida de Delphine.

La evolución del personaje:

Durante el transcurso de la película vemos el lento ir y venir de esta mujer, solitaria por opción, encaprichada al máximo, solo ella por que ha llegado a estar en esa situación, pero la niega constantemente, sabe de su imposibilidad de relacionarse, ella arrastra capaz de una realidad que no conocemos pero que intuimos. En su rostro, en sus movimientos, en su nerviosismo, vemos los problemas con los que coexiste y los cuales la han llevado a la soledad. Sin

embargo parece que esa soledad a ratos es placentera, nadie esta a su altura, nada le gusta, para ella quien se le acerque será para sacar provecho de ella, para ella todos están en su contra, y de alguna manera así lo es.

Es extraño de no sentir un grado de similitud con los personajes de Rohmer, no digo que uno se sienta como el ingeniero pascaliano de *“mi noche con Maud”*, ni que desee a todas las mujeres como el protagonista de *“el amor después del mediodía”*, lo que digo es que en ciertos momentos, los problemas, las conversaciones y algunos dilemas son comunes a nosotros, de este manera parece que asistiéramos a un espejo en donde nos reflejamos constantemente.

Evolución del personaje: Delphine.

Punto de partida: al comienzo vemos a una chica aburrida, es como si viéramos la segunda parte de *“la mujer del aviador”*, es como si esta chica se decidiera a salir de ese apartamento gris y pequeño.

En la primera escena, Delphine recibe una llamada de teléfono de una amiga, quien le dice que no ira de vacaciones con ella. Parece ser un asunto sin mayor complicación, pero lamentablemente en Delphine, esta noticia esta cargada de pesimismo, para ella las vacaciones son inciertas y su estado de soledad se acrecentará, sus miedos se expandirán en direcciones insospechadas.



estos son los primeros dos espacios fílmicos que trabaja Rohmer, aquí vemos el edificio, la ciudad, la vida gris que encierra Delphine, luego la vemos a ella, parada hablando por teléfono, nótese que las compañeras de trabajo ni siquiera la miran, aquí ya se deja entreabierto el problema de relacionarse con las personas que

arrastra Delphine. Al final termina con un plano de Delphine en la calle sin rumbo aparente.

El parque

Luego de la llamada de teléfono de esta amiga, Delphine acude a un parque a juntarse con una amiga. En este lugar asistimos a una especie de oasis dentro de la ciudad, un respiro para Delphine y que da otro dato de su forma de ser,



Nótese el cambio de color de la escena anterior, de los blancos y pasteles a variado al rojo, es una actitud de cambio, se vera constantemente en sus ir y venir de este viaje iniciático. En esta escena la amiga en base a mofas insta a Delphine al cambio, sabe que ella pasa por un estado difícil, por lo tanto cree tener la responsabilidad de sacarla de allí.

Paralelamente a la conversación se intercalan planos del espacio físico en el que se encuentran, lo cual mas que describirnos un lugar nos hace llegar a un grado de realismo casi documental, donde la cámara hace el mismo juego que hacemos cuando una conversación nos aburre, o sea ,miramos nuestro entorno como tratando de alejarnos de el.

También es importante como Rohmer trabaja el color en relación a la evolución de los personajes y como trabaja el espacio fílmico, toda la puesta en escena gira en relación a esta evolución. Pero de eso hablaremos mas adelante.

En estas primeras dos secuencias, queda instalado el problema de esta chica, lo que seguirá después será una serie de confrontaciones con el problema. En un primer termino, se vera al personaje solo, en un metro, desplazándose encerrada y contemplando la naturaleza desde allí, pero sin mezclarse demasiado con ella. Es preciso indicar que la evolución del personaje esta muy ligada al cambio de locaciones de la ciudad a lo natural y cuando el personaje sufre recaídas de su problema siempre opta por refugiarse en lo gris de la ciudad.

Rohmer añade *“la existencia del decorado esta ligada a cosas tan llanamente vitales, como el aire que respiramos, la tierra que nos alimenta, y el agua que bebemos”* y además heredero y Santamarina concluyen, *“por lo que los personajes y decorados se relacionan estrechamente y de forma dialéctica en todo su cine”* ²⁹

²⁹Heredero, Carlos F. y Santamarina, Antonio, *Eric Rohmer*, Pág. 73. Madrid, Editorial Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1991

Confrontación al problema:

En este punto, la protagonista va viendo por donde puede eludir su problema, visita familiares, lo cual hace en ella el efecto contrario y comienza a entender que no será posible capear este embrollo.



Las conversaciones son sobre las vacaciones, Delphine escudriña en ellos para así tomar una determinación a su situación. Al salir de la casa de su hermana, Delphine se encontrara con uno de los recursos Rohmerianos mas claros y que nos hablan del azar, del destino que se nos presenta, dando esta pequeñas señales. De esta manera y para siempre, el color verde quedara marcado en algún parte del espacio fílmico, acompañando a Delphine, siendo su guía constante.

Sin embargo veremos que tal decisión se dará por el impulso de sus amigas. Es aquí, donde sufre el cambio mas notable, es el punto de no retorno de su viaje iniciático, sus emociones se disparan y elige dar el primer paso.



Las amigas parecen querer ayudarla, sin embargo solo restriegan una y otra vez el problema que debe asumir, sin embargo estas amigas son las que dan el impulso final a base de hostigamiento.



He puesto estas primeras escenas completas a modo de introducción de la evolución del personaje y además para graficar como es el entorno donde ella se mueve, tenemos ya varios elementos característicos como, la ciudad, los espacios cerrados, la familia, la abulia del estado estival, la soledad, el destino y el azar.

Como también en los otros personajes vemos como claramente nos son parecidos a Delphine, y será ella quien constantemente se los diga, sin embargo, el problema radica en que Delphine se ciega cada vez más y se niega aceptar su estado, pero nos daremos cuenta como esas vendas se rasgaran durante la película.

Hitos importantes de la evolución de Delphine:



Se va de vacaciones con su amiga



La familia de esta amiga la hostiga al igual que lo habían hecho anteriormente sus amiga en la ciudad. De este modo resurge el problema de relacionarse con otras personas.



En esta secuencia vemos como Delphine es cuestionada incluso por la niña , de allí en adelante ,vera con otros ojos la estadía en la casa de veraneo, además nuevamente será cuestionada ,incluso la dirán que su vida se asemeja a la de una planta.



Sola, vuelve a su estado de soledad inicial, pero el paisaje es distinto, la gris habitación es cambiada por el mar.

El azar



Serie de fotogramas donde queda estampada la señal del destino, el azar y la posterior evolución del personaje.

Los personajes Rohmerianos siempre están dominados por un deseo de hacer algo, tienen una bandera de lucha por la cual defienden sus acciones e intenciones, sin embargo surge en ellos el conflicto de que lo que dicen hacer no es lo que terminan haciendo. Muchas veces el factor de la predestinación, la suerte, ese azar es el que mueve al personaje en otra dirección o reafirma el deseo inconsciente. De este modo vemos como Delphine parece ser mas realista al principio, pero se nos va transformando en un ser mas crédulo y eso lo vemos al final con la leyenda del rayo de Verne.

La decisión de cambio total.

En este punto quiero analizar como Rohmer se vale de la naturaleza para darnos un sistema de mensajes que hablan de una exteriorización del estado interno de la protagonista, allí sumida y agobiada por la naturaleza y su inmensidad es que sabe y comprende que su estado ha llegado a un punto de cambio total.

En un análisis del espacio puedo decir que Rohmer juega con la profundidad de campo, con las líneas hacia el punto de fuga del camino, dando la significación de que nuestra protagonista se mete en las profundidades de su inconsciente. Si antes en los cuentos morales hacia lo mismo a modo de monologo interior, lo que aquí hace es valerse de la puesta en escena de la naturaleza, de lo real. A continuación me gustaría destacar con fotogramas esta idea.

Fotogramas rayo verde escena bosque.



Esta secuencia es para la fiel representación del estado interno de la protagonista. Aquí Rohmer no se vale de los recursos técnicos del cine para significar, su cine de prosa se escribe con los elementos que la naturaleza le entrega, su puesta en escena gira alrededor de la protagonista quien en este laberinto verde da con la clave de su sufrimiento, las barreras están puestas de manera inconsciente, han sido adoptadas como defensa a situaciones negativas que ha vivido Delphine. Sin embargo y gracias a este encuentro con lo real y su belleza natural, Delphine decide arriesgarse a tomar un nuevo rumbo en su vida.

Cabe destacar que en esta escena están presente todos los puntos anteriores, ya que encontramos el uso del color expresivo en las ropas de Delphine demostrando la transición, encontramos el verde abrumador, la búsqueda en lo real, allí encuentra las respuestas en la naturaleza. Existe un encuadre que tiene que ver con nuestra mirada, la del director y la de la protagonista. En cuanto a la música queda claro su tratamiento de sonidos de la naturaleza, la orquestación del silencio que agobia el estado solitario de la protagonista.

Me gustaría destacar además en relación al estilo de la transparencia, el cine es de para Rohmer, entre todas las artes, la mas realista, puede capturar de mejor forma la verdad de lo que allí se ve, pero para lograrlo se deben respetar los elementos de la esencia del arte cinematográfico, estos serian: *“la representación mecánica de la realidad, el realismo, el espacio y el tiempo, la imagen que muestra antes de significar”* ³⁰ sin duda lo que Rohmer logra con esta secuencia es demostrarnos todos estos puntos de sus teoría de representación de la realidad y su estilo de la transparencia, reflejados en esos árboles ,en la mirada de Delphin ,en la puesta en escena en general.

Nótese además la cualidad climática en esta cinta y específicamente en esta escena, como ya habíamos mencionado su estado anímico esta ligado al exterior y esto lo presenciamos en cada locación, *“la localización geográfica y temporal de sus historias no son meros accidentes, ambientales, episódicos o adjetivos, si no elementos internos sustantivos, que están-incluso-en la génesis creativa de cada proyecto y que otorgan sentido a su construcción narrativa”* ³¹

³⁰Herederó, Carlos F. y Santamarina, Antonio, *Eric Rohmer*, Pág. 75. Madrid, Editorial Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1991

³¹Herederó, Carlos F. y Santamarina, Antonio, *Eric Rohmer*, Pág. 75. Madrid, Editorial Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1991

Tipo de planos:

A lo largo de su filmografía Rohmer ha preferido una tipología de planos que varia entre el plano medio, americano y el plano general. en su búsqueda de la representación de la realidad ,utiliza los tiros de cámara de preferencia frontales, mostrándonos al personaje en plano medio ,cuando recurre mas al uso vertical es para mostrarnos las conversaciones y el paso de los personajes en su deambular por la ciudad o la naturaleza. Solo en este último punto Rohmer hace uso de la profundidad de campo, en un plano general, donde nos muestra el entorno y al personaje caminando por allí.

Frontalidad: usado además en conversaciones cara a cara



Verticalidad: mucho más geométrico, se juega con las curvas, las paralelas y la profundidad de campo



Planos:

Plano general con verticalidad: Seguimiento constante a la protagonista, la cámara esta siempre presente, se siente como etérea, invisible, como un testigo más de las andanzas de la protagonista. De preferencia es un plano con profundidad de campo, lateral con un leve paneo que termina en un plano fijo del personaje se, en otras ocasiones este termina en plano medio.

También hay un plano general fijo donde se muestra la inmensidad de la naturaleza o la ciudad, sus edificios principalmente.

Plano medio: Rohmer es muy amigo de esta tipo de planos, los usa constantemente, siempre termina las conversaciones en este plano, sin embargo hay que recalcar que constantemente este plano se intercala con un plano secuencia maestro y con el movimiento de los personajes en la puesta en escena, lo que mas tarde definiremos como hipercontinuidad. Es el plano más recurrente en el rayo verde, usado frontalmente y en casos específicos como las conversaciones en una mesa son dadas por la hipercontinuidad.

Plano americano: como parte del recorrido de la protagonista por las calles y escenarios naturales. No es usado con frecuencia en esta película.

Rodaje en exterior: el rayo verde se filmo, en diferentes locaciones de Francia, y ellas representan el viaje de vacaciones de la protagonista, además de significar el viaje iniciático por los diferentes estados interiores de la misma, de este modo vemos como pasa del sol a la oscuridad, del verde a lo agreste o gélido, del calor al frío.

En este viaje se intercalan además la ciudad y lo natural como la lucha entre lo establecido y la nueva vida.

División de la película en días: este es un aspecto que acerca a Rohmer a la división teatral de los actos, además tiene el valor de elipsis, es la selección de la extensa realidad que se presenta, por lo tanto nos da la sensación de asistir a los instantes mas importantes de la vida de una persona. Por otra parte esta división tiene relación con el cambio de espacio, de la ciudad al campo, vuelta a la ciudad, la montaña y la playa.

La ciudad: edificios altos, grises, tienen el valor de significar el encierro de los personajes, de la imposibilidad de relacionarse, recordemos las conversaciones en la ciudad ,se remiten a dos llamadas por teléfono ,solo conversa con un par de amigas en espacios mas abiertos y relacionados con lo natural, pero en la ciudad solo se acrecienta el sentido de soledad.

El parque: primer indicio de la búsqueda de Delphine, ya lo vemos en la primera escena, cuando se junta con la amiga, sin embargo este parque tiene la particularidad de tener una edificación en su interior, además de tener estatuas. la idea que nos da, es la significación del cambio hacia lo natural, pero solo como primera señal.

Cabe destacar que todas las locaciones de Rohmer son reales, el departamento es real, no es un set construido para la ocasión, además son muy pocas las escenas en interior. La gran mayoría de las escenas son rodadas en exterior, en el parque, calles, ríos, bosques, playa y montaña.

Iluminación: me gustaría destacar el uso de la iluminación en las cintas de Rohmer, el nunca las usa de laguna manera expresionista, siempre se ha volcado al uso de las fuentes naturales, recordemos que su idea de austeridad lo ha llevado a seguir este precepto. además y como ya he comentado anteriormente ,la puesta en escena es la que determina el uso de todos estos elementos de lenguaje cinematográfico Rohmeriano, y la luz tiene el valor de la realidad y además de significación, ya que siempre esta ligada a algunos momentos de cambio del personaje. recordemos algunas escenas de “el rayo verde”.por ejemplo cuando Delphine vive la escena del bosque, la luz solar es difusa, se podría decir que es un día seminublado, las escenas de transición son de similar iluminación, tenue, mas bien gris, pero lentamente hay un cambio hacia lo soleado y tiene que ver con su deseo de cambio. Luego ya en el balneario de Biarritz, la luz es avasalladora, propia del verano.

En realidad en esta cinta se podría decir que hay un valor metafísico en algunas fuerzas de la naturaleza. Hablamos del agua, el aire, el sol, la tierra y el bosque, todos son la naturaleza y por ende la realidad que busca Rohmer, pero tiene 2 valores o dos significados, lo real y lo metafísico.



Montaje o hipercontinuidad.

Rohmer a asegurado que sus películas carecen de montaje, sin embargo con el paso del tiempo se ha dado cuenta que en virtud de la representación de la realidad que busca, sus películas si tenían montaje. Rohmer se da cuenta que su montaje estaba íntimamente ligado a la puesta en escena ,por lo tanto se ha sentido íntimamente ligado al estilo de trabajo de Orson Welles ,William Wyler y Howard Hawks. Esto quiere decir:

Welles: si bien no usa la profundidad de campo en sus películas ,ni es un artista barroco si no todo lo contrario, toma su influencia ya en los diálogos y en los movimientos de los personajes dentro del cuadro, por lo tanto refuerza su idea de la puesta en escena como motor principal de concentración de trabajo fílmico.

Wyler: toma la austeridad, la simpleza de las cosas, el ascetismo en virtud del realismo.

Hawks: desarrollo de la historia en un espacio, esto también lo hacen los otros directores sobretodo Wyler .Rohmer y Hawks usan secuencias largas con diálogos extensos, la palabra es la articulación de la acción.

A estos directores los nombro a modo de buscar las influencias que determinan en el su trabajo de la puesta en escena y por ende describir su trabajo de montaje. Los he nombrado para darnos cuenta de que Rohmer basado en el plano fijo, con leves paneos y los movimientos de los actores dentro del espacio ha construido su montaje, las películas de Rohmer ocurren muchas veces en pocas locaciones, por ejemplo el departamento de Maud.

En el rayo verde queda de manifiesto su trabajo de montaje dentro de la mismo cuadro y además de una continuidad espacio tiempo, una hipercontinuidad, muchas veces trabajada con reencuadres dados por leves acercamientos con zoom, no son jumps cut, no es un plano insertado para dar la idea de paso de tiempo, lo que hace Rohmer es un montaje mas orgánico ,donde conjuga su punto de vista y el nuestro como espectador, el nos dice miren aquí un momento, pero también nosotros elegimos donde mirar, sin embargo ocurre algo en esos leves paneos de las conversaciones que hacen de este un viaje por las sensaciones que experimenta el personaje, esto lo logra además con la inclusión del fuera de cuadro, dejando en algunos puntos importantes los diálogos o monólogos críticos de las personas que le preguntan algo a Delphine y en su lugar centran la atención en la protagonista ,receptora de lo que allí se dice.

Otro tipo de montaje, es usado solo en la secuencia del bosque, donde como lo mencione anteriormente, hace uso del punto de vista del director, del espectador y de la protagonista, dando un punto de vista general de lo que es el interior de la protagonista y su relación con el mundo exterior.

El mensaje Rohmeriano

La actitud de búsqueda constante en los personajes creados por este cineasta es la encontrar algo, en este viaje muchas veces sin meta trazada, deberán sortear el fracaso y el engaño. Por esta razón vemos en los personajes una lucha constante entre lo que se dice y lo que se hace, ellos asumen una visión distante del propio problema, muchas veces lo ven desde fuera o lo niegan de plano.

Pero el mensaje mas determinante es el de saber quienes somos en realidad, por eso los personajes de Rohmer parecen repetirse en este tema, por ejemplo la mujer del aviador y el rayo verde, la protagonista es la misma y la situaron es la misma, el hiper capricho a llevado a la mujer del aviador al encierro, Delphine en busca de la luz ha encontrado en el rayo verde la nueva oportunidad. Otro ejemplo es el que se da con Beatrice Roman, tomando 4 ejemplos, “La rodilla de Clara, La buena boda, El rayo verde y cuento de otoño”, de hecho en esta ultima película, las dos mujeres tienen ese hilo conductor en el tiempo y en estas películas.

La búsqueda por saber quien soy en este mundo, parece concluir en cada cinta, sin embargo vemos a esta chica con características similares repetir el error en el tiempo. Quizás por eso el cierre de cuento de otoño, donde estas dos mujeres en una edad ya madura parecen haber encontrado lo que buscaban.

En el rayo verde el mensaje es claro, se habla de amor, pero este amor no se manifiesta. Las amigas dicen quererla pero la agraden verbalmente, ella busca el amor, pero su deseo no esta a la altura de la demanda, por eso se nos presenta como un ser caprichoso, sin embargo ese capricho parece tener una recompensa al final de la cinta, luego de esperar llega el príncipe azul.

Delphine niega su estado interior, dice tener novio, pese a que no lo tiene, se engaña constantemente.

Los diálogos:

En las películas de Rohmer vemos la verborrea al máximo, a simple vista parecen conversaciones triviales, sin embargo lejos están de aquello. Ya en el sentido de la palabra y su uso denota el estado solitario y disconforme de los personajes, dicen y pregonan querer un cambio, dan sus opiniones, pero no están preparados ni para el cambio, ni sus opiniones son tan reales. Esta locuacidad le permite a Rohmer enmascarar el desarrollo dramático de la acción y esto lo hace en base a la mentira o engaño que hacen sus personajes.

Analizando el rayo verde, nos damos cuenta de que el diálogo es importante, en él están las claves que definen al personaje. La negación constante, en ellos se refleja la soledad y el narcisismo de los personajes,

Estructura narrativa del rayo verde.

Debido a la gigantesca soledad, Delphine decide optar por un cambio de vida. Se ha dado cuenta que la opción de seguir esperando a su novio no es la correcta, por eso se mete de lleno a encontrar las respuestas a sus errores. Este primer evento lo vemos en el rayo verde en la primera escena cuando su amiga la deja plantada en las vacaciones que compartirían, posteriormente su novio (que ya la dejó hace 2 años, pero que ella se niega a aceptarlo), también la ignora por teléfono.

Deseo: cambio de vida, inicio de la búsqueda hacia la verdad, el amor. Especie de gran deseo, este personaje vendría a ser la suma de las otras protagonistas de las comedias. Delphine vive presa de la ambigüedad, no sabe que hacer y deja su decisión al azar, a este le da un valor decisivo, e refugia en el destino para reafirmar su búsqueda.

El caso de Delphine sin duda se aleja del resto de las heroínas de las comedias de Rohmer. Ella guarda una integridad que las otras carecen, si bien su engaño convertido en hiper capricho la lleva a la soledad, esta no acepta al primero que aparezca, piensa que ha obrado mal en relacionarse con las personas, pero también dice que no es culpa suya totalmente ya que ellos no aceptan su forma de ser (recordemos la escena de la confesión con la sueca en un café).

Delphin dice no querer estar sola, pero siempre termina así, sin embargo su espera es recompensada o así parece serlo, “comprendemos retrospectivamente que toda 1a negación de Delphine no era más que la afirmación, con una fe inquebrantable, del verdadero amor. El lazo de afinidad secreta fundado en el reconocimiento y la reciprocidad resiste la prueba, lo que confirma el rayo verde que los amantes logran ver en el último destello del sol hundiéndose en el mar”.

Impulso de decisión: aquí las amigas son las que dan el empujón necesario para que Delphin tome un camino. Ellas adoptan el rol que en las otras comedias de Rohmer la hace el amigo confidente.

Este grupo de amigas, no da el empujón por el hecho de ayudar si no más bien utilizan el pretexto de ayuda para molestar y criticar de forma casi destructiva a la protagonista.

Objeto de deseo: el hombre al igual que las otras comedias es el objeto de deseo, sin embargo en esta película, no es la aventura ni el compromiso marital, aquí Delphine busca de una vez por todas el amor verdadero y relacionarse con las personas, que la acepten tal cual es, sin embargo en este deseo subyace lo que decimos es el capricho, decimos esto por la actitud similar a la protagonista de la buena boda, sin embargo en el rayo verde, se ve un hiper capricho, nadie es bueno para ella, de ahí su soledad.

Destino y azar: elemento importante dentro de la estructura de narración, aquí vemos como Delphin deja a la suerte la decisión final de su búsqueda, nos queda la sensación de que tal vez el hombre no sea el correcto o quizás si lo es, pero debido al empecinamiento, al capricho máximo parece ser que su engaño es tal. Sin embargo podríamos decir que si ha ganado algo y esto es lograr relacionarse con las personas, esto lo vemos en el encuentro con la su amiga en el café de París, ella le da la opción de irse a Biarritz, luego esta el encuentro con la chica sueca y al final el hombre de la estación de trenes. Todos estos eventos puestos

al azar, por mera casualidad del destino. Por lo tanto tenemos 2 tipos de azar, uno expresivo y otro más simple.

Expresivo: las cartas encontradas en diferentes ocasiones

Simple: mucho mas latente y no tan significativo a simple vista como el anterior. Aquí se enmarca el encuentro casual con la amiga en el café, con la sueca, el hombre en París y el hombre de la estación de trenes.

Bueno, aquí concluye este análisis, concluyendo que con la austeridad y simpleza de la puesta en escena, Rohmer nos ha regalado una película que siento yo, reúne mas que todas sus otras obras, los postulados de André Bazin, si bien en las otras películas están presentes las características del estilo de Rohmer, en esta cinta que analizamos, están los puntos de la improvisación en la interpretación, la cual nos entrega un personaje profundamente real.

Conclusiones

La búsqueda de la representación de la realidad en Rohmer, concluye de este modo. Lo que pretendí fue hacer una descripción de su estilo y su evolución, dando importancia a sus inicios y a la formación de su base teórica.

Lo que mas me atrajo al hacer este estudio fue la posibilidad de conocer más el trabajo de este director francés. Si bien había visto variadas películas y conversado con profesores acerca de su forma de hacer cine, solo llegaba a la conclusión de que su cine era realista y que lo importante para el no era el efectismo del lenguaje cinematográfico si no, contemplar y representar luego la realidad.

Con este análisis no he pretendido proponer nada nuevo, pero eso, creo que he dejado abierta la posibilidad de posteriormente seguir con estos escritos, pero en la búsqueda de entender la significación de la imagen Rohmeriana, creo que es importante poder escudriñar en las metáforas que están presentes de forma latente y con los elementos de la realidad, como en la escena del bosque en *“El rayo verde”*.

Me he dado cuenta que en Rohmer hay un mensaje que si bien es austero y simple, su creación esta llena de complejidad. su trabajo en la puesta en escena en relación al estilo de la transparencia me da la razón en este sentido, ver como un simple pañuelo de color rojo ,sumado al espacio geográfico ,climático ,con el encuadre ,la mirada, el sonido y la actuación, nos generan todos ellos en conjunto su mensaje, su critica, su forma de ver el mundo.

Quizás ha faltado tiempo, pero creo sinceramente que están claramente descritas en este estudio las características mas importantes de la búsqueda de la representación de la realidad en Rohmer.

En cuanto a sus orígenes, me propuse buscar aquellos puntos donde los dos teóricos de cine tenían mayor similitud, me di cuenta que Rohmer baso su estudio totalmente en la obra de Bazin, en las bases del neorrealismo y su posterior evolución natural que seria la nueva ola francesa.

Nada mas queda por decir, solo dar gracias a todos los que aquí aportaron en este trabajo.

Bibliografía

Heredero, Carlos F. y Santamarina, Antonio, *Eric Rohmer*, Madrid, Editorial Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1991

Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, editorial RIALP, Madrid, 2004

Narboni, Jean, *El gusto por la belleza*, editorial Paidós, Barcelona, 2000

Casetti, Francesco .Di Chio, Federico, *Como analizar un film*, editorial Paidós, Barcelona ,1991

Casetti, Francesco, *Teorías del cine*, editorial Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1993

Linkografía

http://www.lafuga.cl/ensayos/rohmer_cine_de_espacios/ texto, *Rohmer, un cine de espacios*. Cine, arte del espacio. Por Iván Pinto V. Cine, Crítica & Análisis: Rohmer, 29 de junio de 2006.

<http://www.uncu.edu.ar/contenido/skins/unc/download/cinefilo17.pdf>. *Dossier Eric Rohmer*, Revista Cinéfilo: N°17, año 2, mayo de 2002

<http://www.revistasculturales.com/articulos/7/cine-fotografia-audiovisual/> *Entrevista a Eric Rohmer, por Carlos F Heredero*. RC artículos N° 339, noviembre 2004

Textos independientes

Sánchez, Cristian, *El zorro del desierto*, texto independiente

Sánchez, Cristian, *Aventura del tiempo en el cine moderno*, texto independiente

Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, capítulo *William Wyler o el jansenista de la puesta en escena*. Texto en formato Word (no existente en la versión nueva de que es el cine)