

 <p>ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN FAMECOS</p>	<h1>REVISTA FAMECOS</h1> <p>mídia, cultura e tecnologia</p> <p>Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 30, p. 1-5, jan.-dez. 2023 e-ISSN: 1980-3729 ISSN-L: 1415-0549</p>
<p>https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2023.1.44858</p>	

SEÇÃO: FRENCH CINEMATOGRAPHY: FROM THE LUMIÈRES & MÉLIÈS TO VR & AI

París, mapa cinematográfico y territorio imaginario en la obra de Eric Rohmer

Paris, cinematographic map and imaginary territory in the work of Eric Rohmer

Paris, mapa cinematográfico e território imaginário na obra de Eric Rohmer

Glòria Salvadó-
Corretger¹

orcid.org/0000-0002-2460-6934
gloria.salvado@upf.edu

Recebido em: 2 jun. 2023.

Aprovado em: 19 jun. 2023.

Publicado em: 27 set. 2023.

Resumen: París es el motor de la ficción de muchos filmes de Eric Rohmer. En este artículo estudiaremos el dispositivo narrativo que Rohmer pone en marcha: del retrato riguroso de la cartografía de la ciudad a la fabulación de los protagonistas *flâneurs*. Veremos como el problema central del personaje rohmeriano es su deseo de convertirse en héroe de novela donde a menudo ni siquiera hay relato. El estudio comparado con el cine de Rivette y Feuillade nos dará las claves de la construcción visual y narrativa de la obra de Rohmer.

Keywords: Rohmer; París; complot; *flâneur*; azar.

Abstract: Paris is the fictional engine of many of Eric Rohmer's films. In this article we will study the narrative device that Rohmer sets in motion: from the rigorous portrait of the cartography of the city to the fabulation of the *flâneur* protagonists. We will see how the central problem of the Rohmerian character is his desire to become a hero of a novel where there is often not even a story. The study compared with the cinema of Rivette and Feuillade will give us the keys to the visual and narrative construction of Rohmer's work.

Palabras clave: Rohmer; París; plot; *flâneur*; chance.

Resumo: Paris é o motor ficcional de muitos filmes de Eric Rohmer. Neste artigo estudaremos o dispositivo narrativo que Rohmer põe em movimento: do retrato rigoroso da cartografia da cidade à fabulação dos protagonistas *flâneur*. Veremos como o problema central do personagem rohmeriano é seu desejo de se tornar um herói de um romance onde, muitas vezes, não há sequer uma história. O estudo comparado com o cinema de Rivette e Feuillade nos dará as chaves para a construção visual e narrativa da obra de Rohmer.

Palavras-chave: Rohmer; París; enredo; *flâneur*; acaso.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universitat Pompeu Fabra (UPF), Barcelona, Espanha.

París se encuentra en el punto de partida de muchos films de Eric Rohmer. *El signo del león* (1959), *Les rendez-vous de Paris* (1995), los dos primeros 'Cuentos Morales' (*La panadera de Monceau*, de 1962, y *La carrera de Suzanne*, de 1963), además de cortometrajes como *Nadja en París* (1964), son algunas de las películas cuyo desarrollo dramático se ve claramente determinado por la naturaleza del espacio urbano parisino. En las primeras imágenes ya se apunta el protagonismo de la ciudad. Un lento paseo por el Sena y un rápido recorrido en bicicleta por la Rive Gauche que nos acerca a Saint-Germain-des-Prés (el barrio donde transcurre la historia) abren *El signo del león*. El primer relato de *Les rendez-vous de Paris* empieza con un gran plano general marcado por la presencia dominante de la Torre Eiffel, monumento que irá punteando la narración desde el fondo de algunos encuadres. Los narradores-protagonistas de *La panadera de Monceau* y *La carrera de Suzanne* dedican los primeros minutos del film a presentar con detalle el distrito donde viven y sus calles. «París, la plaza Villiers, al este, el boulevard des Batignolles, al norte, la rue de Lévis y su mercado [...]», describe el protagonista (Barbet Schroeder) de *La panadera de Monceau* justo antes de presentarse y aparecer en la imagen. De un modo parecido, Bertrand (Philippe Beuzen), al comienzo de *La carrera de Suzanne*, detalla su entorno urbano, aunque lo hace con mayor subjetividad: «Conocimos a Susanne en el café «Le Luco», boulevard Saint-Michel. Yo vivía justo encima, en el hotel de l'Observatoire [...]». Rohmer siempre construye con extrema fidelidad el escenario parisino por donde se moverán los personajes de sus historias y ubica, ya desde el principio, los diferentes emplazamientos clave para el desarrollo de la ficción. Los planos se centran en edificios, esquinas, monumentos, rótulos de establecimientos, placas con el nombre de las calles; elementos que dibujan un mapa preciso de París.

Con esas imágenes arranca el relato. De esos encuadres nacen los personajes y la trama. Las calles recorridas se irán manifestando como una suerte de esquema de la historia. El camino ge-

ográfico que siguen los protagonistas es a la vez su camino narrativo: girar en una esquina puede suponer un cierto acercamiento o el alejamiento definitivo de la mujer que desean conquistar.

La clave de la construcción del París rohmeriano se encuentra en *Place de l'Étoile*, cortometraje que Rohmer dirigió en 1965 para el film colectivo *Paris vu par...* en el cual lleva al límite la idea de situar esa ciudad no sólo en el origen sino también en el centro del relato. Tras una minuciosa presentación del espacio (a través de varios planos generales del Arco de Triunfo, de las avenidas que confluyen en place de l'Étoile, más una voz en *off* anónima que describe, como si tratara de un documental, al parisino medio y su hábitat natural) queda claro que el protagonista de la historia es consecuencia de ese entorno. La particular disposición de la plaza y la complicada regulación de los semáforos, tanto para los vehículos como para los peatones, provoca que cada mañana Jean-Marc (Jean-Michel Rouzière) deba sortear a contrarreloj varios obstáculos desde la salida del metro hasta la tienda donde trabaja. La geografía del lugar es la responsable de que, en uno de sus trayectos, el personaje se enzarce en una pelea con un borrachín agresivo (Marcel Gallon). Un movimiento brusco provoca que el hombre ebrio se desplome en el suelo y que el dependiente crea que lo ha asesinado involuntariamente con un paraguas. La ciudad enhebra el relato; sin embargo, el personaje lo busca en la prensa. Dominado por un fuerte sentimiento de culpa, Jean-Marc intenta descubrir qué ocurrió con su víctima tras su precipitada huida. Diariamente escudriña las páginas del periódico pero nunca aparece ninguna noticia relacionada con el caso. Pasado un tiempo, un encuentro causal en el metro con el supuesto muerto lo tranquiliza. Era inocente. Le pareció ver a un cadáver pero probablemente el hombre sólo había perdido el conocimiento. *Place de l'Étoile* pone en primer término el dispositivo que habitualmente utiliza Eric Rohmer para filmar París. Veamos con detalle qué elementos lo constituyen.

Del mapa riguroso al relato imaginado

La ciudad presenta una estructura matemática. "C'est de la topographie de cette place et du danger que constitue son parcours que naît la fiction, si minime soit-elle, de ce petit chef d'oeuvre de précision mathématique" (Magny, 1986, p. 26). Esa exactitud geométrica es determinante en la vida de los personajes ya que genera encuentros inesperados en puntos de intersección muy concretos, que serían diferentes si las distancias y los tiempos fueran otros. Pierre (Jess Hahn) en *El signo del león* se cruza con sus amigos con unos segundos de retraso, de modo que su agonía como vagabundo, cuando ya se ha convertido en un rico heredero, todavía se alarga algunas escenas más. En *Le rendez-vous de 7 heures* la equidistancia de las trayectorias perpendiculares de Esther (Clara Bellar) y Félix (Malcolm Conrath) provoca que los dos amigos se encuentren ante la puerta de unos jardines y que ella descubra que su novio se cita secretamente con otras chicas.

Esos itinerarios físicos siempre terminan trasladándose al plano mental, como ocurría en *Place de l'Étoile*. El conflicto narrativo y su resolución sólo existen en la cabeza de los personajes. La protagonista (Aurore Rauscher) de *Les bancs de Paris*, el segundo fragmento de *Les rendez-vous de Paris*, cree que ha visto a su novio entrando con una chica en el hotel de Montmartre al que ella se dirigía con su amante (Serge Renko). Deduce que Benoît le ha robado su idea. Ella deseaba vivir como una turista en París durante unos días. Se lo había explicado y le había propuesto dormir en ese hotel. Sin embargo, él nunca se decidió a llevar el plan a cabo. Cuando ella se dirige hacia el lugar con su nuevo amigo, el joven aparece. ¿Es realmente una casualidad o lo ha imaginado? ¿Benoît se ha apropiado de su relato? Ni el espectador ni el acompañante de la chica nunca han visto a Benoît, de modo que deben creer a la joven. La duda sobre si la figura lejana es la del novio queda en el aire.

La concreción geográfica acaba provocando la emergencia de los pensamientos más íntimos de los personajes. El encuentro entre Félix y Esther genera dudas en la relación sentimental que ésta mantiene con Horace (Antoine Basler). El vagabun-

deo por las calles del protagonista de *La panadera de Monceau* deriva en un triángulo imaginado por un hombre entre dos mujeres. En *La carrera de Suzanne*, las largas tardes en el café *Le Luco* introducen a Suzanne (Catherine Sée) en la vida de Guillaume (Christian Charrière) y Bertrand; asimismo, el ir y venir entre clases, fiestas y exámenes conduce a éste último a un estado de confusión: cuando ha conseguido que Sophie sea su chica empieza a mirar a Suzanne con otros ojos. Quizás no era tan fea como parecía. El cine de Eric Rohmer pone en evidencia los verdaderos sentimientos de los protagonistas, muestra sus debilidades. En este sentido Pascal Bonitzer afirma que "Le signe du Lion inaugure ainsi ce qui constitue l'une des obsessions de Rohmer: parvenir a rendre par les moyens tout d'exteriorité du cinéma le mystère, parfois réduit à la pure énigme intellectuelle [...] de la vie intérieure" (Bonitzer, 1999, p. 85).

La chispa que pone el relato en marcha siempre es la misma: el azar. Con frecuencia el encuentro de dos (o más) personajes en una misma calle es fruto de la casualidad. Como dice Hermione (Cécile Parès) a su amiga Esther en *Les rendez-vous de Paris*: todo se reduce a un juego, la única manera de sobrellevar las relaciones amorosas es jugando. París es el tablero de juego de Eric Rohmer. Los personajes son sus fichas.

París, tablero del juego

Jacques Rivette, en 1981, convirtió París en un tablero de juego literal. En *Le Pont du Nord*, Marie (Bulle Ogier) y Baptiste (Pascale Ogier) se ven inmersas, sin darse cuenta, en una peligrosa partida del juego de la oca. Las casillas son zonas de París: la cárcel, la muerte, la oca, etc. Las protagonistas sufren las consecuencias de visitar cada una de esas áreas. ¿Quién envuelve a Baptiste en una gigante telaraña? ¿Quién asesina? ¿Quién mueve los hilos de la partida? La ciudad que filma Rivette, desde *Paris nous appartient* (1960) hasta *Ne touchez pas la hache* (2007), es esencialmente un espacio para el complot.

En el París de Eric Rohmer los personajes también parecen moverse sobre un tablero. El mapa de la ciudad que la pareja de *Les bancs de Paris*

mira en el metro muestra su espacio de juego (se hacen pasar por turistas en la ciudad donde viven) y cumple las mismas funciones que el mapa-tablero que miran reiteradamente Marie y Baptiste en *Le Pont du Nord*. Del mismo modo, cuando Pierre en *El signo del león*, derrumbado al lado del Sena, toma conciencia de su trágica situación la imagen se aleja para mostrar el espacio que lo circunda. El plano se traslada desde la figura del protagonista hasta un amplio encuadre de la topografía de París.

En Rohmer la partida puede consistir en transformarse en turista o vagabundo pero lo habitual es que se centre en las peripecias amorosas de los protagonistas: desde flirtear con desconocidos, e incluso darles cita, a intentar descubrir si es cierta la existencia de una infidelidad por parte de la pareja, dejarse consumir por los celos, etc.

Si el juego que propone Rivette es clandestino y criminal, el de Rohmer es esencialmente desenfocado y visible. Eso se manifiesta claramente en la puesta en escena de cada uno de los cineastas. Los movimientos de los personajes rivettianos son misteriosos, complejos; sus trayectorias se fundamentan en la verticalidad: suben (salen a la luz) y bajan (se esconden en la ciudad subterránea que cobija la conspiración de las sociedades secretas). En cambio, los jóvenes que circulan por el París de Eric Rohmer, se mueven esencialmente en horizontal. Largos *travellings* o un riguroso montaje muestran los prolongados itinerarios por las calles de la ciudad. Son personajes que, contrariamente a los de Rivette, viven en la superficie, en el exterior. La calle es el espacio de la relación sentimental. Sin embargo, hay un elemento común en el juego que proponen ambos directores: el complot. "El complot es mi lado balzaquiano", afirma Eric Rohmer. Y añade: "Me han comparado con numerosos moralistas, gente que en general no suelo cultivar, como Lacos, Marivaux, Jacques Chardonne, etc. En tales casos suelo responder: "No, mis autores no son esos. Sino Balzac y Victor Hugo". Balzaquiano, sí" (Rohmer, 2000, p. 33).

Intrigas parisinas

En 1833 Honoré de Balzac publicó en *La revue de Paris*, la primera parte de la trilogía *Historia de los trece* titulada *Ferragus, jefe de los devorantes*, que

se sumerge en las entrañas del París de principios del siglo XIX. Las maquinaciones ocultas de una sociedad secreta chocan con los misterios pasionales. La ciudad se revela como un espacio doble, capaz de albergar en la superficie los salones suntuosos de la burguesía y esconder en las profundidades un París laberíntico habitado por criminales. Desde el siglo XIX, París ha sido escenario de múltiples complots ficticiales. El nacimiento del folletín convirtió la topografía de la ciudad en espacio de tramas conspirativas. Louis Feuillade trasladó esa atmósfera a los seriales cinematográficos *Fantomas* (1913-14), *Les vampires* (1915) y *Judex* (1916-17). Ese París es el mismo en el que años más tarde Rivette sumerge a sus personajes. A pesar de beber de la misma fuente balzaquiana, Eric Rohmer se aleja de esa ciudad oculta. Los hilos del complot rohmeriano no los mueve una banda criminal sin escrúpulos, sino el azar. Por otra parte, los personajes de Balzac, Feuillade y Rivette esconden sus identidades bajo disfraces elaborados. En el cine de Rohmer protegen su cara más íntima con un sibilino empleo de la palabra.

El París abstracto de Feuillade y Rivette proporciona escondites, facilita la consecución de planes perversos, protege a las sombras. La ciudad geométrica de Rohmer dispone encuentros inesperados. Como escribe Balzac, "[...] París es siempre esta monstruosa maravilla, sorprendente trabazón de movimientos [...]" (Balzac, 2002, p. 22). Si Rivette subraya los aspectos más sombríos del complot balzaquiano, Rohmer se queda con los más triviales, con aquellos que hacen referencia a las intrigas sentimentales. La casualidad revela verdades terribles a los personajes a lo largo de sus recorridos por la ciudad. Sus paseos se ven truncados por un descubrimiento repentino que afecta sus vidas, como le ocurre a Auguste de Malincour en *Ferragus*. "En un momento el corazón le dio un vuelco [...] su perspicacia no le permitía ignorar la infamia que podía suponer para una mujer elegante, rica, joven y bonita pasearse por allí de un modo criminalmente furtivo. ¡Ella, en aquel estercolero, a aquella hora!" (Balzac, 2002, p. 24). Las sospechas que nacen de esos encuentros fortuitos confunden a los protagonistas de los films de Rohmer que, a menudo, terminan

equivocando su decisión. Parece que el director quiera advertir que no siempre aquello que se ve es exactamente lo que parece (de hecho, es la idea nuclear de *Ferragus*). Además, la imaginación del observador puede jugar malas pasadas.

Los personajes rohmerianos se lanzan a seguir las huellas que les conducen hacia una posible infidelidad o traición. "Cualquiera que sea la huella que el *flâneur* persiga, le conducirá a un crimen", escribe Walter Benjamin (Benjamin, 2001, p. 56) Así, de *flâneurs* —como se definen el protagonista de *La panadera de Monceau* y Nadja— pasan a ser detectives. El caso más evidente se produce en *La mujer del aviador* (1981), cuando François se hace pasar por un investigador privado ante Lucie. Lo que realmente quiere el cartero es espiar al piloto de avión que salía con Anne para saber si la ha engañado.

El azar dispone las piezas del relato, los personajes avivan la intriga. En el fuera de campo reside el misterio, se encierra la clave de los enigmas suscitados, se esconde el tercero en discordia (ya *Charlotte y su bistec* se erige en torno a este esquema). "[...] la historia detectivesca, a expensas de su sobrio cálculo, coopera en la fantasmagoría de la vida parisina." (Benjamin, 2001, p. 56). En el cine de Rohmer esa fantasmagoría descrita por Benjamin es un espejismo, es el relato imaginado por los personajes. Ese *flâneur*-detective es la figura que persigue la posibilidad de constituir la narración: ¿Es el piloto el marido de la otra mujer? ¿Ha robado Suzanne el dinero? ¿La panadera está enamorada del protagonista? Sólo en la mente de los personajes se formulan esas conjeturas.

En este sentido, Pascal Bonitzer considera que uno de los problemas del personaje rohmeriano es su deseo de convertirse en héroe de novela donde a menudo ni siquiera hay relato (Bonitzer, 1999, p. 72). Todo se reduce al deseo de vivir París como si uno fuera su personaje central. "El contenido social originario de las historias de detectives es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad" (Benjamin, 2001, p. 58). Los protagonistas de las películas de Rohmer no quieren desaparecer entre la multitud. Sin embargo, la realidad se impone. Las palabras que Arielle Dombasle canta al final de *La mujer del aviador* resumen el sentir de los parisinos

que filma Rohmer: "París me ha seducido, París me ha conquistado. [...] Me ha engullido en sus febriles remolinos, en el frenesí de su agitación. [...] Soy una brizna entre la inmensa masa, soy una más junto los adoquines y la hoja que vuela en la calle y rueda en las escaleras del metro, en vez de elevarse hacia el sol, allá arriba. [...] La vida de la descomunal ciudad, donde hay que luchar contra viento y marea, hay que luchar todas las mañanas frente a la salvaje incertidumbre del destino." El azar les facilitó armas para escapar de esa inmensa masa y vivir una ficción, pero al finalizar las películas, los personajes son devueltos al espacio de donde surgieron: la ciudad de París.

Referencias

- BALZAC, Honoré de. **Ferragus**. Barcelona: Editorial Minúscula, 2002.
- BENJAMIN, Walter. El París del Segundo Imperio en Baudelaire. En: BENJAMIN, Walter. **Poesía y capitalismo**. Iluminaciones II. Madrid: Taurus, 2001. p. 21-120.
- BONITZER, Pascal. **Eric Rohmer**. París: Editions de l'Étoile: Cahiers du cinéma, 1999.
- MAGNY, Joël. **Eric Rohmer**. París: Rivages-Cinéma, 1986.
- ROHMER, Eric. **El gusto por la belleza**. Barcelona: Paidós, 2000.

Glòria Salvadó-Corretger

Doctora en Comunicación por la Universitat Pompeu Fabra (UPF), en Barcelona, España. Profesora del Departamento de Comunicación de la misma universidad. Miembro de CINEMA, Grupo de Investigación en Estética de Medios Audiovisuales (UPF). Imparte clases en el Grado en Comunicación Audiovisual y en el Máster en Estudios Contemporáneos de Cine y Audiovisual de la UPF.

Dirección para correspondencia

Glòria Salvadó-Corretger
Universitat Pompeu Fabra
C/ Roc Boronat, 138
Office: 53.820 08018
Barcelona, Spain

*Os textos deste artigo foram revisados
pela SK Revisões Acadêmicas e submetidos para
validação da autora antes da publicação.*