

# La atemporalidad del amor rohmeriano

Correspondencias gestuales en Linklater

---

Grau en Mitjans Audiovisuals

Marta Rubio Parra

CURS 2021-22



*Centre adscrit a la*



**Grau en Mitjans Audiovisuals**

La atemporalidad del amor rohmeriano: Correspondencias

gestuales con Linklater

**Marta Rubio Parra**

**TUTOR/A: ANA AITANA FERNÁNDEZ MORENO**

CURS 2021-22

## **Agradecimientos**

A la tutora de este trabajo, Ana Aitana Fernández Moreno, por creer en el proyecto desde el primer momento y por ayudarme a que todas mis ideas cobraran forma.

A mi familia y a mi pareja por toda la paciencia, el cariño y el apoyo brindado.

## **Resum**

Aquest estudi explora els elements que componen l'amor rohmerià a través de la gestualitat i la posada en escena i observa les influències que aquestes poseeixen sobre el cinema de Richard Linklater. A l'estudi s'inclou l'anàlisi comparativa de les seves obres a través de la gestualitat i la posada en escena.

## **Resumen**

Este estudio explora los elementos que componen el amor rohmeriano a través del gesto y la puesta en escena y observa las influencias que estas poseen sobre el cine de Richard Linklater. En el estudio se incluye el análisis comparativo de sus obras a través de la gestualidad y la puesta en escena.

## **Abstract**

This study explores the elements involved in Rohmerian love through the perspective of gesture and staging and analyzes the influences they have on Richard Linklater's cinema. The study includes a comparative analysis of his works through gestures and staging.

# Índice

<b>1. Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>2. Marco teórico.....</b>	<b>3</b>
<b>2. 1 Eric Rohmer y su obra.....</b>	<b>6</b>
<b>2. 2 El estilo cinematográfico de Eric Rohmer .....</b>	<b>11</b>
<b>2. 2. 1 La Nouvelle Vague .....</b>	<b>12</b>
<b>2. 2. 2 Cahiers du cinéma y el posicionamiento de Rohmer a favor del clasicismo .....</b>	<b>15</b>
<b>2. 2. 3 Estilo de la transparencia .....</b>	<b>17</b>
<b>2. 2. 4 Cine de prosa .....</b>	<b>19</b>
<b>2. 2. 5 Influencia literaria.....</b>	<b>21</b>
<b>2. 2. 6 Amor rohmeriano.....</b>	<b>24</b>
<b>2. 3 El gesto .....</b>	<b>26</b>
<b>2. 4 Richard Linklater.....</b>	<b>30</b>
<b>3. Definición de los objetivos y el alcance.....</b>	<b>32</b>
<b>4. Metodología .....</b>	<b>34</b>
<b>4.1 Estudio de viabilidad.....</b>	<b>36</b>
<b>4. 1. 1 Plan de trabajo y cronograma.....</b>	<b>36</b>
<b>4. 1. 2 Viabilidad técnica y económica .....</b>	<b>39</b>
<b>4. 1. 3 Aspectos legales .....</b>	<b>39</b>
<b>5. Resultados .....</b>	<b>40</b>

<b>5. 1 Gestos que definen el amor rohmmeriano.....</b>	<b>40</b>
<b>5. 2 Permanencia del amor rohmmeriano en Linklater .....</b>	<b>41</b>
<b>6. Conclusiones .....</b>	<b>52</b>
<b>Referencias.....</b>	<b>56</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>59</b>
<b>Filmografía.....</b>	<b>78</b>

# 1. Introducción

El amor, como cualquier otro tópico del cine, suele verse sujeto a una serie de factores comunes a los que sus representaciones quedan sometidas. No obstante, dentro de estas, los cineastas siempre hallan la forma de diferenciarse y de crear su propio estilo personal.

Las diferencias de estilo entre cineastas de un mismo género se generan a partir de las diversas aportaciones que hacen de las formas estéticas y narrativas en sus filmes. Este trabajo se centra concretamente, en cómo Eric Rohmer hace de su manera de plasmar el amor uno de los estilos más reconocibles dentro del género romántico.

Rohmer es uno de los máximos exponentes del cine francés y de la Nouvelle Vague, tanto por su relevancia como director, como por su recorrido como crítico. De hecho, es tal su trascendencia que incluso se hizo de su nombre una marca autoral: *lo rohmeriano*.

El estilo rohmeriano se vincula inmediatamente con el amor, que se establece como la temática central de su obra, la cual se asocia a los largos diálogos, los enredos amorosos y el retrato que hace de la juventud francesa.

Pese a que se han escrito numerosos trabajos sobre Eric Rohmer y su cine, pero existen escasos trabajos que traten con exhaustividad su herencia estilística en el cine actual. Es precisamente de esta premisa de la que parte este estudio, la cual plantea la hipótesis de que existe una herencia estilística de amor rohmeriano en el cine de Richard Linklater.

El propósito, por lo tanto, es identificar los factores que intervienen en el perfil romántico presentado en los films de Éric Rohmer, a través del análisis de tres de sus películas, *Mi noche con Maud* (1969), *El amor después del mediodía* (1972) y *Cuento de verano* (1996). Para, posteriormente, localizar estos rasgos en una obra contemporánea de Linklater, con la finalidad, de mostrar de qué formas podemos encontrar su rastro en el cine contemporáneo.

La obra sujeta a comparación es la trilogía “Before”, compuesta por *Antes del amanecer* (*Before Sunrise*, 1995), *Antes del atardecer* (*Before Sunset*, 2004) y *Antes del anochecer* (*Before Midnight*, 2013), una producción del género romántico compuesta por tres

películas donde se trata el amor entre una pareja en diferentes etapas vitales, que además se ha convertido en un referente del cine independiente.

El enfoque del análisis del amor rohmeriano se centra en descomponer los patrones que conforman este perfil a través del campo de la gestualidad y la puesta en escena, puesto que son elementos esenciales en la expresión del deseo, tanto en la Nouvelle Vague, como a lo largo de la filmografía que compone la obra de Rohmer. Por lo tanto, se realiza un análisis comparativo de estos patrones entre ambos cineastas.

El trabajo se organiza en cinco apartados generales; el marco teórico, los objetivos, la metodología, los resultados y las conclusiones, a los que se sumará un anexo complementario en el que se proporcionarán las imágenes de los fragmentos analizados durante el estudio.

El marco teórico contiene los conceptos y teorías necesarias para comprender la posterior comparativa y análisis de los contenidos. Estos se centran en la corriente cinematográfica de la Nouvelle Vague, la modernidad y sus nuevas representaciones, el estilo rohmeriano, el gesto y el cine de Linklater.

Dentro de este mismo apartado hallaremos también, de forma previa, el estado de la cuestión, en el que se barajan los estudios presentados como referentes del trabajo propio, además de una pequeña descripción con sus justificaciones pertinentes respecto a su elección.

En la metodología se mostrarán los métodos utilizados en el proceso de creación del estudio, poniendo especial énfasis en la elección de las películas y en los parámetros personalizados para llevar a cabo el análisis.

En el capítulo de los resultados se presentarán los gestos que definen el amor rohmeriano para a continuación ser ejemplificados a través del análisis comparativo entre las obras seleccionadas de Rohmer y de Linklater.

Finalmente, en el apartado de conclusiones se presentará una visión general y simplificada de lo mostrado a lo largo del estudio, así como un espacio dedicado a la reflexión de la hipótesis planteada al inicio del proyecto y los resultados obtenidos.



## 2. Marco teórico

Los críticos e historiadores franceses Antoine de Baecque y Noël Herpe publican en el año 2014 la primera biografía verídica de Eric Rohmer, *Éric Rohmer: A biographie*. Hasta entonces Rohmer había sido receloso de su privacidad y los datos que se conocían eran dudosos, pero tras la muerte del cineasta, su familia y amigos y muchas otras personalidades del entorno de Rohmer participan en la aportación de información para contribuir en la realización de esta biografía. Por lo tanto, es la primera biografía sobre el cineasta que cuenta con toda una movilización de fuentes cercanas a él que aportan matices de información hasta la fecha desconocidas o sin poder constatar.

La importancia de este libro recae en la fidelidad de lo que se cuenta, además de la aproximación que supone, ya que rompe la barrera de misterio y privacidad que existía mientras Rohmer vivía y que ahora podemos conocer en totalidad de detalles. Así pues, es un referente para este trabajo, también por su posicionamiento en términos de actualidad.

La biografía también comprende, además de los detalles de su vida privada, información referente a la producción de su obra. El texto se divide en diferentes períodos de la vida del cineasta que se organizan en capítulos asociados a su obra. Precisamente a través de ella comprendemos detalles que de otra manera desconoceríamos, ya que la participación colectiva a la hora de componer la información que compone el contenido de la biografía enriquece y aporta multitud de matices a lo que en ella se cuenta.

Por lo tanto, se le da una nueva perspectiva a la producción cinematográfica del francés, en la que los detalles más íntimos del autor aportan un significado nuevo a la manera en que entendemos su obra.

*El gusto por la belleza* (1984) es una compilación sobre múltiples artículos escritos por Rohmer a lo largo de diferentes momentos de su carrera como crítico. Es un libro enormemente representativo en lo referente a su entendimiento personal sobre el cine. Es de gran importancia teniendo en cuenta que, para llegar a proponer un perfil general sobre el amor en su obra, primeramente, debe comprenderse su forma de entender el cine y los elementos que configuran su estilo personal.

En este recopilatorio conocemos el punto de vista del cineasta sobre la estética, donde deja ver su tendencia hacia el clasicismo cinematográfico y la necesidad de situarse en lo apolítico (Oubiña, 2021). Incluye una entrevista realizada tiempo después de cerrar su etapa como redactor en la que desglosa lo dicho en sus críticas y aporta una visión más distante y madura al reconsiderar algunas de sus declaraciones anteriores.

Este acto de revisitación de sus trabajos como crítico posibilita obtener una visión con mayor perspectiva de su recorrido y situar su forma de pensar en momentos concretos de su carrera, además de percibir la evolución de su pensamiento y permitir identificar la diversidad de sus ideas en su filmografía. Esta obra facilita la comprensión respecto a la manera de hacer y entender el cine, de Rohmer, ya que no solamente conocemos acerca del autor, sino que él mismo afirma su propio punto de vista.

*Eric Rohmer interviews* de Fiona Handyside (2012) es otro recopilatorio sobre el autor, pero esta vez de entrevistas. En él se recogen entrevistas que van desde 1971 hasta 2010, el cual es el mismo año del fallecimiento del cineasta. El enorme periodo de tiempo que abarcan las entrevistas permite no solamente conocer su perspectiva y pensamiento cinematográfico, sino que además, posibilita al lector percibir la evolución de estos a lo largo de su trayectoria como director y crítico.

Las entrevistas presentan cuestiones referentes a su obra mediante las cuales se repasan la trayectoria y filmografía del autor en base a la presentación cronológica de estas entrevistas. Es más, es a través de estas, que se consigue obtener la interpretación personal del cineasta sobre su propia obra, lo cual es probablemente el aspecto más valioso y enriquecedor de este título.

Además, aparecen entrevistas que tratan temas como el feminismo y que aportan información de su visión sobre la sociedad que tanto retrata en sus películas; lo cual dice mucho de cómo enfoca los vínculos románticos y los roles que sus personajes ocupan en su cine.

*Éric Rohmer: la transformació de la intimitat a la segona meitat del segle XX. Una mirada sociològica* de Francesc Strino Prat (2017) es un texto que analiza la obra de Éric Rohmer bajo un bagaje sociológico y antropológico, además del propiamente fílmico. Aquí se analizan diversas películas, que se relacionan con el contexto social de la época, poniendo especial énfasis en las cuestiones relacionadas con el amor y sus

representaciones, además de recalcar la capacidad del cine para reflejar las realidades de la sociedad.

En este caso, se vincula la obra del autor al contexto social de la segunda mitad del siglo XX y sus transformaciones en los vínculos románticos. Los detalles referentes a estas dinámicas románticas sientan las bases de este estudio, ya que aportan los conocimientos necesarios para entender los perfiles románticos que se plasman en la filmografía del autor y, por lo tanto, facilitan establecer un punto de partida para definir el patrón general de amor rohmeriano.

Además, el punto de vista que plantea el estudio ya supone un acercamiento a cómo Rohmer expresa el amor mediante su cine, en este caso, en términos principalmente narratológicos. Aunque la perspectiva narrativa se aleja del método de análisis de este estudio, establece un vínculo entre el amor y su manifestación cinematográfica, que es lo que propone hacer este trabajo mediante la gestualidad.

En *La caricia del cine. La invención figurativa de la Nouvelle Vague de Arnau Vilaró* (2018) identifica los elementos que configuran el cine moderno y que logran definirlo. Este proceso de determinación se lleva a cabo desde la óptica del cine francés, centrándose específicamente en las obras de la Nouvelle Vague, entre las cuales podemos encontrar a Rohmer entre otros muchos cineastas.

En el texto, el amor es uno de los principales sujetos de investigación y a través de él se analizan sus múltiples expresiones en el cine moderno y particularmente en la Nouvelle Vague, donde para Vilaró se desarrolla una fenomenología del deseo, a partir del análisis de los elementos de puesta en escena y montaje. De hecho, para el académico Sergi Sánchez “*La caricia del cine* también puede entenderse como un discurso paralelo a la historia oficial de ese cine francés que, a partir de las obras primerizas de Godard, Rohmer y Truffaut, hizo de las relaciones amorosas una cuestión de puesta en escena, de montaje, de cercanía y lejanía entre los cuerpos, los rostros y la cámara” (2019, p.154).

Vilaró propone un discurso en el que los gestos se establecen como elemento central de expresividad del deseo y en la que la puesta en escena es el método que completa dicha manifestación. Este supone la lógica de este trabajo, en el que se pretende hallar un patrón que defina el amor rohmeriano a través de la gestualidad.

Asimismo, en *La caricia del cine* también se hace un constante uso de la comparativa a través de las conexiones que establece entre diversos cineastas e imágenes en los cuales, encuentra gestos comunes que los unen entre sí, tal y como se pretende llevar a cabo entre Rohmer y Linklater, o entre el pasado y el presente.

## **2. 1 Eric Rohmer y su obra**

Maurice Schérer o mejor conocido como Éric Rohmer, nace el 21 de marzo de 1920 en Tula, Francia. En el contexto familiar, crece formando parte de una familia burguesa y católica de valores tradicionales. Desde bien pronto se interesa por la literatura, un valor inculcado por su familia que lo llevará a formarse académicamente en esta materia (de Baecque y Herpe, 2014). “Se licenció en Literatura y enseñó letras. Novelista antes que cineasta, su primera ficción data de 1946, “Elizabeth” fue su título” (Membra, 2022, p.181), esta obtuvo ventas mínimas.

Con el inicio de su trayectoria como profesor de literatura nace también su interés por la pedagogía y a su vez, se introduce en un colectivo de artistas e intelectuales del que forma parte el filósofo Sartre; que influenciará a Rohmer en el resto de su carrera, así como lo hará el existencialismo (de Baecque y Herpe, 2014).

En el año 1950 le rechazan una serie de novelas llamada Cuentos morales, que, además, será duramente criticada. Esta serie de novelas se convertiría más adelante en el ciclo de películas, los Cuentos morales, pero tras la negativa recibida con las novelas y la pésima acogida de Elisabeth decide tomar otro rumbo, distanciándose temporalmente de la literatura. Entre 1947 y 1951 trabajará en un cine-club, estableciendo así un primer contacto con el mundo del cine (Strino, 2017).

Publica su primer artículo en 1948 en la revista *Revue du cinéma* y a partir de la publicación de este, inicia su trayectoria como crítico trabajando para varias revistas, pero con el cierre de estas se ve prácticamente forzado a crear *La Gazette du Cinéma*, una revista fundada por él mismo, aunque esta vez dirigiéndola y con la firma de Éric Rohmer. En el año 1949 filma su primer cortometraje, *Journal d'un scélérat*, una pieza de 30 minutos (de Baecque y Herpe, 2014).

Ejerce de profesor en Vierzon en el período entre 1952 y 1955, no obstante, durante estos años no deja de lado el cine, ya que sigue trabajando en revistas y filmando películas; *Les petites filles modèles* (1952), *Bérenice* (1954), *Sonate a Kreuzer* (1956) y *Veronique et son ancre* (1958) (de Baecque y Herpe, 2014).

Tanto la revista de Rohmer, *Gazette du Cinéma*, como el cine-club donde trabajaba paralelamente, cierran y en el año 1951 nace *Cahiers du Cinéma*, fundada por André Bazin, Joseph-Marie Lo Duca, y Jacques Doniol-Valcroze. En la revista comenzaron a publicar Rohmer y otros de su talla como Godard, Truffaut, Rivette y Chabrol. Asimismo, durante este mismo año filma un segundo cortometraje, *Presentación, o Charlotte y su bistec* (1951) (de Baecque y Herpe, 2014).

En 1957 Éric Rohmer asume el cargo de redactor jefe de *Cahiers du Cinéma* y en años después estrena su primer largometraje, *El signo de Leo* (1962), el cual se filma mucho antes, concretamente en 1952. Con el dinero que recauda con su segundo cortometraje logra financiar el primer filme del ciclo de Los Cuentos Morales: *La Panadera de Monceau* (1962). Un año más tarde filma el siguiente cuento moral, *La carrera de Suzanne* (1963) (Strino, 2017).

Rohmer se ve obligado a dejar su cargo en *Cahiers du cinéma* en 1963, ya que el resto de críticos lo acusan de no dedicar un espacio para hablar de las obras de la Nouvelle Vague y provocar así que el público pierda el interés en estas (Strino, 2017).

Así pues, entre 1964 y 1975 se dedica a crear films pedagógicos para el Ministerio de Educación. El año 1967 estrena *La coleccionista* y posteriormente, filma *Mi noche con Maud* (1969) las cuales ambas forman parte de la continuación de la serie de películas, los Cuentos morales.

Con la última de ellas se consolidará como los cineastas más relevantes del panorama francés y a partir de esta, Rohmer establece la norma de realizar una única toma en el resto de filmes que componen su obra. Su siguiente producción será *La Rodilla de Clara* (1970) para finalmente, dos años más tarde, realizar el último cuento moral: *El amor después del mediodía* (1972) (de Baecque y Herpe, 2014).

Las películas de los Cuentos morales, presentan dilemas a los que deben enfrentarse sus personajes masculinos, los cuales deben escoger entre dos mujeres; una primera, que se

presenta como la versión más cercana a los valores y características ideales que busca en una mujer, y una segunda, que parece ser todo lo opuesto, por lo que aparece a modo de tentación. En palabras del propio Rohmer “a problem of ethics, of choice, a choice, if you like, between what you ought to do, what you have to do and what you’d like to do (Rohmer, 1976, como se citó en Leigh, 2012, p.21).

“The Six contes moraux responded to French society during the last part of France’s ‘30 glorious years’, the post-war period of social change and economic expansion” (Leigh, 2012, p.63). Las transformaciones sociales y el nacimiento de nuevas dinámicas en las relaciones afectivas como la revolución sexual (Strino, 2017), estimulan también el surgimiento de un nuevo perfil femenino en el mundo cinematográfico.

La aparición de un cine que pone el foco en las relaciones humanas y la expresión romántica del deseo impulsa también un prototipo femenino vinculado a la belleza y la modernidad, algo inconcebible hasta entonces. “Las actrices de la nueva pantalla son como las chicas que gustan a los nuevos realizadores: las más atractivas de las jóvenes burguesas [...] un nuevo prototipo de mujer que responde a la realidad de las alegres jóvenes del distrito XVI, de Saint-Tropez, de los guateques...” (Memba, 2022, p.70)

En el caso de Rohmer y de los Cuentos morales, la segunda mujer o la mujer tentadora, es precisamente este prototipo de mujer, la llamada entonces mujer independiente (Rohmer, 1973, como se citó en Handyside, 2013). Con la aparición en pantalla de este nuevo tipo de mujer se formará el conflicto, “el héroe rohmeriano es tentado por una seductora y, después de un elaborado combate moral, tan lúcido como discursivo, el héroe rohmeriano la rechaza” (Goldemberg, 2010)

El hecho de que el protagonista rohmeriano deba abrazar o reprimirse ante la figura de la mujer tentadora no es más que un reflejo de una sociedad dividida por las transformaciones sociales y que afectan en especial a cuestiones como la moralidad (Leigh, 2012).

Aunque sobre esta elección del protagonista masculino, Rohmer afirma que en realidad esta está tomada desde el primer momento, ya que el protagonista ya ha elegido a la primera cuando aparece la segunda mujer (Rohmer, 1973, como se citó en Handyside, 2013).

Tras los Cuentos morales, Rohmer inicia una nueva etapa en su filmografía: dos películas de época. Esta etapa funciona como interludio tal y como el propio cineasta afirma en una entrevista (1981) que se recopila en la obra *Eric Rohmer interviews* (Handyside, 2013). El interés por este tipo producción surge a partir de los estudios sobre puesta en escena que Rohmer inicia en la Universidad de París en 1969 con la finalidad de así poder conseguir un trabajo fijo en la universidad. Para ello debe doctorarse y decide hacer su tesis sobre Murnau. A raíz de la tesis sobre el cineasta alemán inicia la etapa de su obra que es reconocida por tratarse de la más cercana o similar a los rasgos del cine alemán. Durante este periodo filma *La marquesa de O* (1976) y posteriormente, realiza *Perceval* *El Galés* (1978). Rohmer volvió a retratar la sociedad francesa con su siguiente serie de películas, *Comedias y Proverbios* (de Baecque y Herpe, 2014).

Con *La mujer del aviador* (1981) da comienzo a este nuevo ciclo de películas, en el que, radicalmente, pasa de un film rodado en estudio a uno filmado en exterior y con equipo limitado. En 1983 llega *Pauline en la playa* y poco después, estrena *Las noches de la luna llena* (1984) (Strino, 2017).

*El rayo verde* (1986) será su siguiente film, inspirado en su propia juventud y en la soledad que sintió en esta época. Además, en esta producción incluye una nueva técnica, la improvisación. Rohmer lo explica en el libro de entrevistas *Eric Rohmer interviews*: “The Green Ray is totally improvised. Nothing was written. There is not a trace of writing. In certain cases, the actors improvised completely. They said what they wanted to say” (Rohmer, 1986, como se citó en Handyside, 2013, p.85). La improvisación aporta realismo y hace que tenga una gran acogida por parte del público y de la crítica (Strino, 2017).

No obstante, la improvisación total, no será una técnica frecuente en el cine de Rohmer, puesto que a pesar de que sí animará a los actores a reinterpretar el diálogo o buscará en ellos rastros de comportamientos naturales que se encuentren fuera de guion, no volverá a hacer uso de la técnica de la improvisación llevada hasta el extremo de *El rayo verde*, en el que no existía guion. *El amigo de mi amiga* (1987) cierra el ciclo de *Comedias y proverbios*, siendo su película con mayor éxito hasta la fecha (Strino, 2017).

A pesar de la similitud que existe entre las películas de los Cuentos morales y las de *Comedias y proverbios*, en esta última serie, se toma una perspectiva muy diferente

respecto a la de primera, ya que en esta las relaciones que se presentan toman una condición mucho más igualitaria. La mujer independiente ya no equivale a la segunda mujer o mujer tentación que se mostraba en los Cuentos morales, ahora la mujer independiente representa a todas las mujeres que aparecen y además, se convierten en los personajes principales que hasta ahora eran ocupados solamente por hombres.

En la obra *The Cinema of Eric Rohmer: irony, imagination, and the social world* (Leigh, 2012) se contextualiza esta serie de películas en relación con las transformaciones sociales de la época: “The *Comédies et proverbes* continue the thematic focus of the *Six contes moraux* – relationships, marriage, separation, divorce – but they are more oriented towards women, who in the 1980s were living with gains that had been made in equal rights and opportunities, particularly with divorce, birth control, the right to abortion and employment. More egalitarian than the *Six contes moraux*, the *Comédies et proverbes* are populated with independent young women [...] all of whom are working out how to live equally with men.” (Leigh, 2012, p.85) Por lo tanto, se muestran realidades de mujeres jóvenes que abrazan la modernidad y la independencia. “None of the heroines in the *Comédies et proverbes* are married. They work or study and either live on their own or cohabit with a man” (Leigh, 2012, p.85)

Rohmer es capaz de plasmar el cambio de mentalidad en la sociedad francesa, reflejando la transformación que sufre el rol de la mujer en su propia obra, en la que esta pasa de ser objeto de observación a sujeto de acción (Ferencuhova, 2008).

No obstante, cabe destacar que Rohmer sigue manteniendo en *Comedias y proverbios* la misma dinámica de la que hizo uso en los Cuentos morales, pero esta vez a la inversa. Es decir, en la serie de los Cuentos morales los personajes masculinos eran los sujetos de poder que deseaban a unas mujeres que ocupaban el rol de objeto de observación y deseo. En cambio, en las *Comedias y proverbios* sucede todo lo contrario; “Here, female speech is at the center of attention, while the man is presented above all as an interesting subject of discussion for the woman, someone to seduce or to observe” (Ferencuhova, 2008, p.4).

Finalizada la serie de *Comedias y Proverbios*, Rohmer toma un rumbo diferente en su trayectoria trabajando en teatro y televisión (Leigh, 2012). Posteriormente, lleva a cabo un último ciclo de películas: *Cuentos de las cuatro estaciones*. La primera de ellas en estrenar es *Cuento de primavera* (1990), seguida de *Cuento de invierno* (1992). En 1996



llega *Cuento de verano*, que se diferencia por su protagonista masculino, que rompe la racha de personajes femeninos que hasta entonces mantenía. La última del ciclo es *Cuento de otoño* (1998) y es la que más éxito tiene de toda la serie (de Baecque y Herpe, 2014).

En este ciclo de películas se hace uso del concepto de las estaciones para representar metáforas referentes a la edad de sus protagonistas. Los temas son variados, así como lo son las tramas y la naturaleza de las relaciones que en ellas se plasma (Leigh, 2012).

Durante la época en la que filmaba los *Cuentos de las cuatro estaciones*, realizó también *El árbol, el alcalde y la mediateca* (1993), una película política y ecologista (de Baecque y Herpe, 2014).

El final de su obra se diferencia del estilo general que mantuvo a lo largo de los tres ciclos de películas que llevó a cabo, así como también sucedía con las películas de época. Con estas últimas, guarda en común la perspectiva histórica que estas comparten, motivadas por el gran interés del francés por la historia: *La inglesa y el duque* (2001), *Triple agente* (2004) y *El romance de Astrea y Celadón* (2006). *La inglesa y el duque* se basa en las memorias *Diario de mi vida durante la Revolución francesa* (1859) de Grace Elliott. Debido a la necesidad de Rohmer de mantenerse fiel a la realidad de aquella época, opta por una solución de lo más innovadora, en la cual mediante un croma coloca a los personajes en cuadros del estilo de la época del texto de Elliot. *El romance de Astrea y Celadón* también está basada en un libro, concretamente, en uno de *Honoré d'Urfé, La Astrea* (1612). *Triple agente*, por otro lado, está basada en eventos históricos reales (Strino, 2017).

Rohmer falleció el 11 de enero de 2010 en París, Francia (de Baecque y Herpe).

## 2. 2 El estilo cinematográfico de Eric Rohmer

El cine de Eric Rohmer, o lo que se conoce por estilo rohmeriano, se compone por una serie de características que lo diferencian del resto de cineastas y que lo hacen fácilmente reconocible. Dicho estilo adopta rasgos relativos a la corriente de la Nouvelle Vague, un movimiento al que su estilo y persona están estrechamente vinculados, pero en el que,

dentro de este, se diferencia por su cine de prosa y de cámara invisible, además de por su posicionamiento con tendencia clásica respecto al cine moderno.

A lo largo de su extensa filmografía, el cine de Rohmer evolucionó madurando y adaptándose a la sociedad francesa que incesantemente reiteraba en retratar. Su estilo, a pesar de su extensa filmografía y el paso del tiempo, logró mantener su esencia sin apenas sufrir cambios.

### **2. 2. 1 La Nouvelle Vague**

La Nouvelle Vague es un concepto que nace en la Francia de finales de los cincuenta acuñado por la revista Cahiers du Cinema para designar a un grupo de nuevos cineastas que desean romper con el panorama cinematográfico que hasta entonces se había desarrollado, y apostar por una forma de hacer cine alejada del método clásico (Espinosa, 2012). El rasgo de mayor relevancia que posee este nuevo grupo de cineastas es “la radical experimentación en la edición, el lenguaje cinematográfico y la desenvoltura narrativa, que rompía los modelos conservadores que dominaban el cine de la época” (Espinosa, 2012, p.1).

De hecho, por dicha ruptura con lo tradicional, la Nouvelle Vague está anclada a la etapa teórica del Cine de la modernidad, ya que suponía una nueva manera de hacer y entender el cine respecto al modelo clásico que hasta entonces se producía. Por ello, para comprender el movimiento que supuso la Nouvelle Vague, primeramente se debe entender la diferenciación que existe entre la modernidad y el clasicismo cinematográfico.

“Mientras el cine clásico está constituido por un sistema de convenciones que a su vez constituyen la tradición cinematográfica, en cambio, el cine moderno está formado por las aportaciones de artistas individuales que ofrecen elementos específicos derivados de su visión personal de las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico” (Zavala, 2005, p.1). Así pues, “El cine clásico se apoya en el respeto a las convenciones en el empleo de los recursos audiovisuales [...] mientras que el cine moderno existe gracias a las formas de experimentación de directores con una perspectiva individual, a la que podríamos llamar su propio idiolecto cinematográfico.” (Zavala, 2005, p.1).

La idea de que existe una visión particular asociada a cada cineasta y de que, por consiguiente, este posee su propio *modus operandi*, se vincula a Cahiers du Cinéma y a su política de los autores presentada por Truffaut. Esta defiende que “Un director es un autor porque logra proponer una cierta idea del mundo y del cine. [...] “Es alguien que observa el mundo — y logra plasmarlo como un cosmos audiovisual — a través de la puesta en escena, dándonos a ver una imagen de las cosas que es tanto moral como estética y que antes, sin su intervención, no podríamos haber advertido”(Oubiña, 2019, p.277). “De este modo, las nociones de autor y de puesta en escena se implican mutuamente: un autor se define por su particular modo de concebir la puesta en escena y la coherencia de la puesta en escena revela la impronta de un autor” (Oubiña, 2019, p.277).

Por lo tanto, con el surgimiento de la modernidad se empieza a dar importancia a la puesta en escena de la cual hasta entonces carecía (Vilaró, 2018). Además, es a partir de esta ruptura con los patrones tradicionales que la imagen adquiere un nuevo valor y el cine pasa a considerarse un arte. Asimismo, este se vuelve consciente de su propia existencia y de sus formas, adquiriendo una naturaleza reflexiva (Strino, 2017).

Pero dichas aportaciones no hubieran sido posibles sin ciertos factores que permitieron que los cineastas tuvieran nuevos recursos con los que poder explotar su creatividad. Un elemento destacable en la producción de este nuevo cine es la aportación que supone la aparición de “nuevas tecnologías como el uso de equipo portátil y el desarrollo de películas más sensibles a la luz que permitían filmar escenas que requerían una producción más austera y menor planeación” (Espinosa, 2012, p.1). Por este motivo, se asocian los recursos de la Nouvelle Vague a los del género documental, puesto que la Nouvelle Vague “retomaba elementos del cine documental para presentar un nuevo estilo cinematográfico más espontáneo, que mezclaba un realismo objetivo con elementos subjetivos, creando una ambigüedad narrativa” (Espinosa, 2012, p.1).

Asimismo, las películas de la Nouvelle Vague principalmente en sus inicios, se rigen por la improvisación “tanto en el guion como en la actuación, con iluminación natural y locaciones reales y precarias” (Espinosa, 2012, p.3). Esto es algo que favorece el impulso de la carrera cinematográfica tanto de Eric Rohmer como del resto de sus coetáneos, ya que al tratarse de un cine que en un primer momento no requiere de grandes presupuestos o producciones, hace que la viabilidad de dichos proyectos sea aún mayor. En consecuencia, estas características referentes a la improvisación, la naturalidad y realismo

cinematográfico que forman parte del estilo de la Nouvelle Vague marcarán a toda una generación de cineastas que pasarán a adaptar esta manera de hacer a lo largo de toda su obra.

Dichos aspectos hacen que los cineastas puedan empezar a trabajar con mayor libertad y sin poner límites a su creatividad, una tendencia que hasta entonces era considerada más bien relativa a casos puntuales, pero que a partir de 1958 deja de tratarse de una práctica excepcional y se convierte en una dinámica que comienza a generalizarse (Nozal, 2004). Así pues, la problemática de la precariedad impulsó la creatividad de los cineastas que se veían obligados a dar con ideas que les permitieran seguir adelante con sus proyectos, resultando en la obtención de técnicas innovadoras en muchos casos (Memba, 2022).

En el caso de Rohmer, precisamente el uso de “cámaras ligeras y sonido directo, escenarios naturales y con equipo reducido” (De Cárdenas, 2010, p.2) era algo frecuente y una práctica general en todas sus producciones. Era reconocido, además, por presentar una puesta en escena sencilla y de bajo presupuesto que ponía el foco en la acción que se daba en el cuadro, creado simplemente como telón de fondo, siendo las relaciones humanas el centro y factor primordial en su cine (Fournier, 2008). Por lo tanto, “la espontaneidad de su puesta en escena era una de sus principales señas de identidad” (Memba, 20220, p.181), así como también lo era la improvisación en el diálogo, que permitía dotar de realismo a los personajes que filmaba.

El carácter de la Nouvelle Vague era rompedor, resultando provocativo en muchos sentidos, llegando incluso a causar revuelo en la sociedad del momento. Era un cine que reflejaba los cambios sociales que se vivían en la Francia de por aquel entonces y, por lo tanto, esto no gustaba a todos las esferas de la sociedad francesa. “De hecho, el término *Nouvelle Vague* nace como un concepto más amplio que el movimiento cinematográfico y se entiende su vinculación con el cine en un sentido sociológico: películas que muestran las nuevas costumbres y la moral social emergente de un modo aparentemente franco y lleno de frescura” (Nozal, 2004, p.6).

“Los principales temas trataban preocupaciones juveniles como el deseo de la libertad, el estrés individual y la aceptación de la incoherencia de la existencia humana” (Espinosa, 2012, p.3) y “las técnicas para escandalizar a la audiencia eran tan atrevidas y directas que Jean-Luc Godard fue acusado de menospreciar a su audiencia. Su aproximación, en

términos estilísticos, puede verse como un intento desesperado en contra del cine *mainstream* de la época o como un ataque a la ingenuidad del espectador” (Espinosa, 2012, p.3). Así pues, no son solamente los temas los que suponen un escándalo, sino que la forma en que la estos se presentan en pantalla también contribuye al rechazo que causan estas películas en las personas más conservadoras (Espinosa, 2012).

Respecto a esto, Teresa Nozal afirma en *La Nouvelle Vague vista desde un siglo nuevo* que “La temática de las películas y el modo de representarla hace que surjan voces tachando el cine *Nouvelle Vague* de amoral. El cambio que se está produciendo en las costumbres y en la moral social provoca que muchos sectores de la sociedad consideren el cine como un medio que presenta modelos perjudiciales para la juventud francesa” (2004, p.25).

La juventud, por el contrario, atraída por un cine que mostraba los cambios que se vivían, recibió este nuevo cine de forma grata, ya que se podían ver reflejados “con los personajes y su modo de experimentar la vida, con especial interés en la moda, la vida urbana y las fiestas. La vida de la juventud francesa estaba capturada de forma exquisita” (Espinosa, 2012, p.2).

## **2. 2. 2 Cahiers du cinéma y el posicionamiento de Rohmer a favor del clasicismo**

Algunos de los cineastas más relevantes de la *Nouvelle Vague* eran críticos en *Cahiers du Cinéma*, una revista creada por André Bazin, Joseph-Marie Lo Duca, y Jacques Doniol- Valcroze. En ella colaboraron Éric Rohmer, François Truffaut, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol como redactores (Nozal, 2004). “La revista *Cahiers du cinéma* dio cuenta de este movimiento en su etapa prematura, exclusivamente a través de críticas y reseñas de las películas más significativas” (Espinosa, 2012, p.2).

Durante su período como redactores de la revista, construyen su modo de entender el cine alrededor de las teorías de su fundador, André Bazin (Nozal, 2004). Posteriormente, muchos de ellos inician sus carreras como directores, reflejando en su trabajo lo aprendido en *Cahiers* (Espinosa, 2012).

“En su faceta de críticos, los miembros de la Nouvelle Vague no habían hecho otra cosa que no fuera abundar en las teorías de André Bazin, el mentor, amigo y padre adoptivo” (Memba, 2022 p.233), además de cofundador de la revista. Sin embargo, con el tiempo se hace visible la discordancia de ideas que nace dentro de los Cahiers du Cinéma.

Desde Cahiers du cinéma pretendían promover la modernidad e innovación estilística, pero con el nacimiento de lo moderno, surgieron también diferentes pensamientos al respecto. “Junto con Rivette y Godard, Rohmer seguirá siendo uno de los tres miembros de la Nouvelle Vague que permanecerán fieles a sus propios postulados, mientras Chabrol y Truffaut caen en todo aquello que negaron en su actividad como críticos” (Memba, 2022, p.233).

Si bien algunos de los Cahiers admiran a aquellos directores que realizan films innovadores que rompen con el clasicismo aclamado en los años 50 (Oubiña, 2019), otros, abogan por el clasicismo, por el Rohmer se inclina. El posicionamiento de Rohmer a favor de lo clásico y por ende, a favor de las teorías de Bazin, se basa en la obra de escrita por éste *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958), la cual recoge las ideas del crítico y que Rohmer adopta como los cimientos de su pensamiento (Strino, 2017). “L’obra de Rohmer representa un diàleg amb els postulats teòrics de Bazin i en certa manera, la seva continuació [...] ja sigui en els seus escrits, o en els seus films. [...] Com diuen tant Bazin com Rohmer, la qualitat intrínseca del cinema radica en la seva capacitat de reproduir mecànicament la realitat. Però molts comentaristes han interpretat malament aquest postulat com si es tractés de la negació de la dimensió artística” (Strino, 2017, p.78)

Como ya se ha mencionado anteriormente, desde 1957 Éric Rohmer ocupa el cargo de redactor jefe de Cahiers du Cinéma, pero ante su persistencia por defender las formas clásicas, la discordancia sobre el rumbo teórico de la revista llega a su límite. Los integrantes de *Cahiers du cinéma*: Doniol Valcroze, Truffaut, Godard, Rivette y Kast le exigen a Rohmer que tome otra vía como redactor jefe de la revista, pidiéndole que dé mayor visibilidad a la Nouvelle Vague, pero este se niega (Oubiña, 2021). Debido a su firme negativa, Rohmer se ve obligado a dejar su cargo.

Así lo expresa el crítico David Oubiña: “La perspectiva del crítico es, por supuesto, más compleja que la de un simple conservador porque su concepción de lo clásico no está formulada en términos de un regreso al pasado sino, más bien, como la base de un futuro

moderno para el cine. No obstante, en 1963, esa posición queda inevitablemente identificada con la falta de compromiso y con lo antimoderno. [...] No le interesa que *Cahiers* se involucre con el cine militante o con el nuevo cine; le interesa, más bien, reflexionar sobre las posibilidades de este dispositivo moderno para revitalizar los protocolos de un arte clásico. Lo dice y lo repite: en el cine, el clasicismo no está atrás, sino adelante” (Oubiña, 2021).

“En este aspecto se diferencia sustancialmente del resto de los cineastas de la Nouvelle Vague—el lenguaje cinematográfico no es tanto un fin en sí mismo como un medio para mostrar una determinada realidad.” (Membra, 2022, p.75).

Tal y como se expone en la obra *Cine de poesía contra cine de prosa* (1970) una obra en la cual se tratan los puntos de vista opuestos de Pasolini y Rohmer acerca del cine, “Pese a la constante relación que se hace de Rohmer con lo clásico, este no deja de “reivindicar la modernidad de su cine” (Pasolini y Rohmer, 1971, p.52) oponiéndose a aceptar tal etiqueta por su fácil atribución a lo académico o lo tradicional. Además, discute una serie de cuestiones respecto a lo considerado moderno; como la vinculación de la modernidad con la presencia visible de la cámara, el cine poético, el rechazo a la narración cronológica o la frescura de las historias sin historia (Pasolini y Rohmer, 1971).

### 2. 2. 3 Estilo de la transparencia

Su motivación por mantenerse fiel a la realidad lo lleva a filmar de una determinada manera que le permite captar aquello que desea sin realizar alteraciones notables al ojo humano. Es por este motivo que el cineasta abogaba por lo que apodará como “*el estilo de la transparencia*”, “como si no existiera un mediador entre el objeto y su imagen. [...] Para alcanzar esa ilusión perfecta a la que aspira, Rohmer definirá el papel que han de cumplir los distintos medios expresivos del cine de acuerdo con ese esquema” (Pasolini y Rohmer, 1971, p.48): Una cámara que resulte invisible para el espectador, un uso del color que se limite exclusivamente a retratar la realidad tal como es (Grosoli, 2018), un encuadre “*franco e insustituible*”, una mirada frontal que ponga el foco en mostrar aquello de interés con movimientos informales, el rechazo a la música extradiegética (Pasolini y Rohmer, 1971) “y un montaje lo menos intrusivo posible” (De Cárdenas, 2010, p.1).

Muchos de sus coetáneos y compañeros de la Nouvelle Vague apuestan por el modernismo cinematográfico a través de recursos de lenguaje rompedores, pero Rohmer, como ya se ha mencionado anteriormente en el texto, decide posicionarse a favor de lo clásico: “La imagen no está hecha para significar, sino para mostrar [...], para significar existe una herramienta excelente, el lenguaje hablado” (Pasolini y Rohmer, 1971, p.70).

Es importante destacar que dicha tendencia clásica en lo estilístico no era ni mucho menos incompatible con la idea de que su cine no pudiera formar parte de los máximos exponentes de un movimiento basado en la modernidad. Rohmer “a pesar de construir un cine transparente, de estructura clásica, se erige como cineasta de la modernidad, ya que experimenta con el lenguaje cinematográfico. No se trata de manifestaciones a simple vista, sino de incluir de manera casi inapreciable [...] elementos que aporten un nuevo significado al relato. Si imagen y palabra se contradicen, el espectador tendrá que ser activo y no conformarse con ver la película, sino que tendrá que indagar en su significación. Es del enunciado del film de donde se tiene que extraer el verdadero discurso, invisible e intangible. Rohmer rompe con la convención de incluir la totalidad del relato en el argumento del texto fílmico” (Salvadó, 2005, P.2).

Por lo tanto, a diferencia de otros de sus compañeros, la expresión de modernidad es perfectamente notable en su obra, pero en vez de hacerse mediante recursos vistosos a simple vista como el romper la cuarta pared dirigiéndose al espectador, esto se lleva a cabo a través de manera sutil al ojo del espectador (Espinosa, 2012).

En palabras del propio Rohmer: “Lo que me interesa es hacer conocer mediante el cine cosas que se ocultan al conocimiento por ese medio de expresión. Ya sea porque me parece que la dificultad es el valor del arte, o porque este hecho de solicitar una realidad que se esconde permite conocer las cosas que una mirada más directa o más inmediata no habría permitido conocer” (Pasolini y Rohmer, 1971, p.60).

En *The Cinema of Eric Rohmer: irony, imagination, and the social world* del autor Jacob Leigh se añade una declaración de Rohmer al respecto: “Thought is the most difficult thing to show in cinema. Gestures, facial expressions, words can be shown, but the thoughts of characters remain unknown. The challenge is precisely to try to reveal them. [...] I refuse to use external behaviour, psychological cutting and symbolism or



metaphors. I try not to employ rhetorical processes to show thought. I prefer to film people from a distance, without ever underlining their thoughts” (2012, p.159)

## 2. 2. 4 Cine de prosa

El estilo de la obra de Eric Rohmer se componía por una serie de características que lo hacían inmediatamente reconocible como autor, entre las cuales se encuentra el uso de largos diálogos. Rohmer era fiel defensor del cine de prosa, incluso en un momento en el que aparece el cine poético y se asocia la ausencia del diálogo en los filmes como algo moderno.

Rohmer reitera la importancia del habla en el cine sonoro; “If talking film is an art, speech much play a role in conformity with its character as a sign and not appear only as a sound element which, though privileged as compared with others, is but of secondary importance as compared with the visual element. Even today there is too great a tendency to believe that a film is better if it can easily do without speech” (Rohmer y Narboni, 1984, p.29). Por lo tanto, no solamente defiende la presencia del diálogo en el cine, sino que además en su cine cobra un rol de especial relevancia (Moncasí, 2017).

La razón por la que Rohmer aboga a su vez por el cine de prosa, es también por la necesidad de mantenerse fiel a la objetividad cinematográfica aprendida de Bazin. Ya que, “el cine es para Rohmer entre todas las artes aquella que puede capturar mejor «la verdad y la belleza del mundo, la verdad y la belleza de las cosas»” (Pasolini, Rohmer, 1971, p.47).

No obstante, no es cuestión de mostrar la realidad a través del discurso tal como le atribuyen sus detractores, sino que en el proceso de conseguir mostrarla plasma acciones y comportamientos mundanos entre los que se encuentra el habla. Sin embargo, todo esto no quita que Rohmer sea un cineasta enormemente influenciado por la literatura y que esto se refleje en su cine. (Rohmer y Narboni, 1984).

Por lo que respecta a los diálogos que presenta en sus películas, estos eran adaptados a la forma de ser de los intérpretes, llegando incluso a terminar por diluirse la línea entre actor/personaje, ya que Rohmer tomaba elementos determinantes de la personalidad de

estos actores para dotar de realismo a los personajes de sus películas (Strino, 2017). “Del que es tracta és que el text sigui reinventat, de tal manera que deixi d’haver-hi actors, sinó només individus que visquin la seva vida davant la càmera. [...] Són aquesta mena d’espontaneïtats les que recerca Rohmer” (Strino, 2017, p.59). Era por este motivo que Rohmer se reunía con los actores meses antes de filmar la película y realizaba entrevistas con estos para así tomar de referencia aspectos de sus personalidades que permitieran conservar su realismo y naturalidad. (Pasolini y Rohmer, 1971).

A pesar de esto, en sus diálogos se conservan detalles espontáneos o errores que surgían en escena que para otros directores hubieran sido considerados fallas al hablar, pero, que, por el contrario, eran aceptados por Rohmer como improvisaciones que desprendían naturalidad. El cineasta “busca el tono familiar de la expresión a través de las entonaciones o la articulación, sin retroceder ante los propios defectos del habla como lapsus, contradicciones, dudas que reflejen un comportamiento natural en la vida” (Casado, 2007, p.9).

En la biografía *Eric Rohmer: a biography* de Antoine de Baecque y Noël Herpe se relata el proceso de creación del diálogo y guion de una de sus primeras películas, *La coleccionista*. En esta descripción se relatan técnicas ya mencionadas como la adaptación al lenguaje de los actores y su participación en el desarrollo del guion: “In reality, Rohmer never wrote *La Collectionneuse*. Instead, he constructed a trap, a rather closely woven dramatic canvas that would allow him to watch his three young people develop. The first draft of the scenario left a certain number of speeches unfinished and focused on working out the situations in detail. On that basis, the film was written on a tape recorder [...] For hours, he recorded the remarks made by his actors, who had been asked to speak freely about their passions and love affairs but urged to keep their eyes on the ball, always with a view to the film to be made [...] he took his inspiration from their expressions, their linguistic tics, their ways of being”. (2014, p.428)

El caso de *La coleccionista* fue un caso singular, porque, además, hacia uso de la técnica de la improvisación en el diálogo, pero no en la totalidad de construcción del filme, como sí sucedía en *El rayo verde*. La improvisación propiamente dicha no era un método tan frecuente en el cine de Rohmer, ya que si los actores se salían del guion cometiendo un error o si aportaban un tic lingüístico o gestual, sí que era probable que Rohmer los mantuviera en la película, pero los actores no improvisaban intencionadamente,

simplemente reflejaban atisbos de realidad que surgían de manera natural. Por el contrario, en *La coleccionista* los actores pudieron seguir improvisando sus diálogos en el rodaje basándose en el guion que Rohmer les había proporcionado a partir de las grabaciones y entrevistas realizadas al elenco (de Baecque y Herpe, 2014).

Rohmer procuraba que sus diálogos ocuparan tonos diversos en cada una de sus producciones, retratando así diferentes caras de la sociedad francesa a través del propio diálogo. En el libro de entrevistas *Eric Rohmer interviews*, Rohmer afirma al respecto: “I like to vary the tone of the dialogues. In *Moral Tales*, I succeeded in varying it enough: for instance, there is no common measure between *The Collector*, which is a language which belongs to the characters themselves and *My Night with Maud*, which I wrote myself as a function of the people I know in a university society, let’s say. In *Claire’s Knee*, as well, there are ways of speaking that came to me via the characters, either characters who were not French—like the novelist—or young people who have their own language, one that is peculiar to the generation” (Rohmer, 1982, como se citó en Handyside, 2013, p.61).

Otro elemento a destacar de los diálogos en el cine de Rohmer es el matiz rítmico que aportan al filme, dado que las largas conversaciones que en él se dan convierten “la sonoridad de los diálogos de Rohmer” en “dulce musicalidad” (Memba, 2022, p.233).

Así pues, la improvisación y el resto de medidas de las que hacía uso a la hora de dar forma al diálogo eran métodos que le permitían generar una unión entre la ficción y lo real para conseguir de esta manera un retrato realista de aquello que deseaba retratar. “El objeto de su trabajo era la realidad que trataba de aproximar al espectador y para los entrevistadores tenía que ser la película considerada no como reflejo o ventana abierta a la realidad, sino como interpretación de esa realidad tan nombrada” (González, 1982, p.40).

## 2. 2. 5 Influencia literaria

Otro de los elementos propios del autor es la producción de películas bajo la estructura serial, como podemos ver en *Cuentos morales*, *Comedias y proverbios* y *Cuentos de las cuatro estaciones*. Este tipo de producción en forma de serie evidencia los orígenes e

influencias literarias del autor, puesto que es un método poco frecuente en el mundo cinematográfico y que, por el contrario, es propio del ámbito literario. Además, la forma en la que “realiza películas artesanales que dan a lo cotidiano la textura de los cuentos” (Membra, 2022, p.231) potencia incluso más esta idea.

Es más, según afirma en *Eric Rohmer. El cineasta de una pequeñez esencial*: “Su cine es muy narrativo, cuidadosamente narrado, así en sucesión de imágenes como de palabras, posee nexos innegables con la novela y, tal vez más aún, con el cuento. Desde la experiencia de los Cuentos morales, escritos como pura literatura antes de ser transplantados por él mismo a cine” (Caicedo, 2011, p.27).

No hay que olvidar que, a pesar de su recorrido como cineasta, Rohmer viene de una carrera literaria que le sirvió para iniciarse en los estudios fílmicos a través de la crítica de cine en revistas como *Cahiers du Cinéma* o *La Gazette du Cinéma*. “Como los demás cineastas de la Nouvelle Vague (Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette y François Truffaut), Eric Rohmer comenzó escribiendo sobre cine, antes de iniciar su carrera de cineasta. Cuando volvemos a leer hoy sus textos, nos sorprende [...] sobre todo la insistencia de las referencias literarias” (Rohmer, 2003, p.4).

Dichas referencias literarias no se limitan tan solo a su obra escrita, sino que además son palpables también en sus películas. Rohmer “hizo gala, en su obra cinematográfica, [...] de unas aficiones literarias, confesadas e inconfesadas. En primer lugar, cuando regresa a la realización, después del interludio inactivo de algunos años que siguió al fracaso comercial de *El signo del león* (*Le signe du lion*, 1959), su primer largometraje, se apoya, a falta de otras posibilidades e inspiraciones, en cuentos que él mismo había escrito previamente, cuando deseaba más ser escritor que cineasta. Luego, cuando termina esta primera serie fílmica, transpone literatura de Heinrich Von Kleist y Chretien de Troyes *La marquesa de O* (*La Marquise d’O*, 1976) y *Perceval el galés* (*Perceval le Gallois*, 1978) [...] Más adelante, son aforismos frases o versos tomadas de la literatura y la poesía [...], los que dan pie a algunas de sus *Comedias y proverbios*. Con posterioridad a estas, se basa en un texto de memorias sobre la Revolución Francesa de la inglesa Grace Elliott para hacer *La inglesa y el duque* (*L’anglaise et le duc*, 2001) y, para hacer su obra póstuma, en otro de Honoré d’Urfé” (Caicedo, 2011, p.26).

Asimismo, al tratarse de un cine que retrataba la clase media-alta de la sociedad francesa, sus personajes solían encontrarse en ambientes culturalmente ricos e intelectuales, por lo que era fácil encontrar referencias literarias presentes en el universo imaginario y colectivo de las personas vinculadas a ese tipo de entornos. “Rohmer's narrative style explored [...] protagonists with his own idiosyncratic universe, a literary and philosophical background, all wrapped in an evocative narrative environment” (Fournier, 2008, p.285).

Un ejemplo de esto se puede ver en *El rayo verde* (1986), que es “la adaptación de una novela de Julio Verne, en la cual un personaje lee una novela de Dostoievski, mientras que el epígrafe que legitima la inscripción en la serie está tomado de Rimbaud: “Ah! Ojalá venga el tiempo / En que los corazones se enamoren” (Rohmer, 2003, p.6).

Asimismo, según se menciona en la obra *Eric Rohmer. El cineasta de una pequeñez esencial*, en el universo cinematográfico de Rohmer también habitan personajes que son escritores; como sucede en el caso de Aurora en *La rodilla de Claire* o Octave en *Las noches de la luna llena* (Caicedo, 2011).

Por otra parte, podemos observar que Rohmer ha querido dar una existencia literaria a algunas de sus historias, ya que, después de su ejecución cinematográfica, publicó una versión redactada (y no un guion) de *Six contes moraux* (Seis cuentos morales) en 1974” (Rohmer, 2003, p.6).

La literariedad del cine de Rohmer es además especialmente reconocida por constituir el rasgo más característico de su obra, ya que el uso de los largos diálogos se encuentran presentes a lo largo de toda esta (Rohmer, 2003).

Por lo tanto, en el caso del cineasta francés, el valor literario enriquece enormemente su cine, incluso estableciéndose como una de las grandes cualidades que lo hacen diferenciarse del resto. Es más, es a través de los códigos literarios y cinematográficos, que consigue crear un cine que se nutre de ambos para crear lo que hoy por hoy se conoce como estilo rohmeriano.

## 2. 2. 6 Amor rohmeriano

El tema recurrente en todas sus obras es el amor, el cual es presentado en múltiples formas y narrativas, pero con “variaciones mínimas sobre personajes burgueses” (De Cárdenas, 2010, p.2). Las historias que cuentan sus películas suelen ser las de jóvenes que se enfrentan a situaciones en las que deben tomar decisiones relativas a su vida amorosa y que acaban por volverse enrevesadas por la propia psicología de sus personajes, que tiende a la contradicción y al cuestionamiento respecto a sus sentimientos y acciones. En estos patrones generales se dejan ver argumentos propios del cine de la Nouvelle Vague, como los ya mencionados “deseo de la libertad y el estrés individual” (Espinosa, 2012, p.3).

El cine de Eric Rohmer siempre ha servido como reflejo de una parte concreta de la sociedad francesa vinculada a un estatus económico medio-alto y esto es algo que se aplica también en su retrato de las relaciones románticas, ya que en su afán por conseguir capturar la realidad en sus películas, plasmaba también los cambios e influencias sociales a las que se sometían los jóvenes a la hora de forjar cualquier vínculo de naturaleza romántica (Strino, 2017).

Tal y como describe Francesc Strino Prat (2017) en *Éric Rohmer: la transformació de la intimitat a la segona meitat del segle XX. Una mirada sociològica*, según las aportaciones del sociólogo M. Bouzon; “els fenòmens socials, com la transformació de l’amor i de la sexualitat, es vinculen directament a l’obra cinematogràfica d’Éric Rohmer. És a dir, el sociòleg francès assenyala precisament les pel·lícules de Rohmer com a reveladores dels grans canvis ocorreguts a la societat francesa en la segona meitat del segle XX” (Strino, 2017, p.17).

Así pues, las dinámicas amorosas que mayormente se representan en la obra del cineasta son las relativas a una sociedad moderna y de consumo. “Les seves pel·lícules van sortir a la llum a França enmig d’una revolució sexual que va donar peu a canvis en les institucions socials. Les adaptacions i dificultats d’adaptar-se en aquest nou context, és a dir, la multitud i varietat de reaccions individuals davant la nova ideologia de l’amor i la individualitat, és el que va filmar Rohmer durant tota la seva fructífera carrera” (Strino, 2017, p.4).

Las nuevas posibilidades que aparecen en el ámbito amoroso hace que surjan nuevas problemáticas a las que los individuos se enfrentan cuando establecen vínculos románticos. “En el seu origen, l’amor romàntic era incompatible amb la luxúria i amb la sexualitat terrenal; era, per sobre de tot, un encontre d’esperits, una comunicació psíquica que implicava una idealització de la persona estimada, cosa poc compatible amb la intimitat. L’individu, imperfecte en la seva solitud, es completava en l’amor romàntic. Més tard, després de la revolució sexual, aquests dos sentiments (amor i passió) comencen a confluïr” (Strino, 2017, p.114).

Por lo tanto, los enredos amorosos surgen potenciados por estas transformaciones sociales, además de por el factor dramático de la propia narración y son tan característicos de su cine que logra incluso que “el adjetivo “rohmeriano” sea el utilizado para designar los complicados juegos de la estrategia amorosa en Francia” (De Cárdenas, 2010, p.2). Dichos enredos suelen incluir triángulos amorosos o complicaciones del estilo que implican a más personas y que facilitan la manifestación del replanteamiento de la propia identidad por parte de los personajes provocada por los diversos cuestionamientos morales que estos sufren a lo largo de la narrativa.

A estos enredos se les suma un matiz crucial, ya que en muchas ocasiones los personajes se ven envueltos en entornos vacacionales “en ese tiempo suspendido que es el de las vacaciones, los viajes, las largas visitas” (De Cárdenas, 2010), rodeados de paisajes naturales de gran belleza que potencian que estos se evadan y que, por lo tanto, bajo la calma de los entornos idílicos se muestren predispuestos a establecer nuevos vínculos amorosos, viéndose así envueltos en muchos de los enredos amorosos por los que se distingue el cine del director francés.

A pesar de que a través de estas tramas amorosas Rohmer se muestra abierto a plasmar diversos cambios en las relaciones románticas de la sociedad francesa y que dentro del contexto resultan ciertamente temas modernos como la revolución sexual; estos lo son únicamente desde un punto de vista privilegiado y de carácter heterosexual.

Así lo refleja el francés tanto en su manera de pensar, como por ende, en su cine: “En una historia de amor, hay forzosamente un hombre y una mujer. Pero si hay un hombre y una mujer, no resulta muy dramático: o en todo caso, tendría que entrar en juego los estorbos: la sociedad, etc. Por consiguiente, es mejor que existan tres personajes: digamos un

hombre y dos mujeres, ya que yo soy hombre y mis cuentos son narraciones en primera persona” (Pasolini y Rohmer, 1971, p.55).

Este punto de vista masculino en sus películas será algo representativo principalmente en su primera serie de películas, Cuentos morales, en sus trabajos posteriores, por el contrario, tratará una perspectiva también femenina mostrando historias con mujeres protagonistas que presentan dudas respecto a sus relaciones con los hombres.

El amor es un tema presente en todas las películas de Rohmer y a pesar de que el estilo a la hora de plasmarlo a penas sufre cambios a lo largo de los años, este consigue que en cada una de sus obras se consiga captar una cara distinta de lo que es o puede ser el amor. Así pues, no se concibe que el amor que Rohmer retrata pueda poseer una única forma, a pesar de que sí se repitan ciertos patrones. Por lo tanto, son múltiples los enfoques que el autor le da a sus historias de amor: “Intellectualism in *My Night at Maud's* (1969), tenderness in *Pauline at the Beach* (1983), [...] sensuality in *Claire's Knee* (1970) and *Chloé in the Afternoon* (1972)” (Fournier, 2008, p. 285).

Por lo que respecta a las diferentes series que filma el autor, la diferenciación que se establece entre ellas está marcada principalmente por la temática o característica que guardan en común entre las películas que conforman una misma serie, pero a pesar de la división que se realiza entre una serie y otra, todas tienen un elemento que comparten sin excepción; la expresión del deseo que se manifiesta a lo largo de toda la filmografía.

## **2. 3 El gesto**

Recuperando la idea de que el gesto es el medio a través del cual Rohmer lleva a cabo la expresión del deseo, es importante destacar el lugar que ocupa la gestualidad en su obra, dada su presencia y relevancia indiscutible.

Primeramente, debemos entender el concepto del gesto como un mensaje no verbal, o en otras palabras “la comunicación mediante expresión o lenguaje corporal desprovisto de palabras” (Birdwhistell, 1952, p.3). Este es formulado a través de “un conjunto de signos (movimientos, olores, expresiones del rostro...) mucho más complejos que el lenguaje humano y con mayor contenido en cuanto a lo que expresamos tanto voluntaria como



involuntariamente [...]: gestos, expresiones faciales, movimientos corporales, el espacio que nos separa del otro, ...” (Birdwhistell, 1952, p.3).

Todos estos tipos de gestos nos proporcionan información acerca de lo que los individuos sienten o presentan a los demás mediante el lenguaje corporal, ya que los gestos se vinculan a una simbología que forma parte de un imaginario colectivo. “Nuestras acciones corporales, con o sin intención comunicativa, son coextensivas a un universo de símbolos y, a su vez, al microuniverso simbólico propio de la comunidad en la que nos hallamos circunscritos” (Castañer, 2001, p. 3).

Así pues, como sociedades culturales, asociamos los gestos que forman parte de nuestro universo conceptual a mensajes o expresiones concretas que se establecen como un tipo de comunicación o lenguaje por sí mismas; el lenguaje corporal.

Las artes pictóricas, teatrales o el cine, no hacen más que reproducir una serie de códigos gestuales que poseen significados compartidos y reproducidos por parte de las sociedades de diversas culturas. “Un gesto revela una historia de amor, otro remite una historia sagrada” (Benavente y Salvadó, 2013, p.14), etc. Además, al tratarse el gesto de un elemento estrechamente vinculado al imaginario colectivo, este varía a lo largo del tiempo a través de las transformaciones de las sociedades. Es por este motivo que en el momento en el que aparece el cine, este asume su condición de “enorme laboratorio que anuda el cuerpo y sus gestualidades a las transformaciones del imaginario y a la metamorfosis de la historia” (Benavente y Salvadó, 2013, p.19).

Por lo tanto, “el gesto aparece como noción central en el ámbito de las transformaciones de la representación [...] los gestos codificados, legibles y decisivos del gran arte; o bien los gestos retóricos, indexados, aprendidos, de la tradición teatral clásica; ceden su lugar a la exploración del gesto cotidiano, fugaz, inadvertido, inconsciente, popular, bruto; revelado por el ojo mecánico de la cámara o bien construido en el montaje con otros gestos como apelación al espectador que, a su vez, se ve reclamado a producir sus propios gestos como modo de apropiación de la historia” (Benavente y Salvadó, 2013, p.16).

Podemos entender entonces el cine como una recopilación de gestos que se reproducen, generando así significados que dan pie a las historias que componen las películas. Por lo que “las imágenes, nuestros objetos, se pueden indagar también como redes de gestos trenzados.” (Benavente y Salvadó, 2013, p.18).

Asimismo, dentro del lenguaje gestual, como ya se ha mencionado, el cine tiene su propia manera de expresarse, y esto es algo que es aplicable a la manera en la que plasma el amor. “Si el cine podía hacer visible el deseo no era solo por la visibilidad de las cosas, sino porque el encuentro directo de las cosas implica la búsqueda de una relación diferente, de una mediación distinta que la de la pintura o la literatura. Una operación no inmediata que el cine buscaría desde la relación de todas las naturalezas que puede explorar y desde todos los elementos que participan (sujeto, objeto, actor, espectador), en el movimiento, en el espacio y el tiempo del que dispone” (Vilaró, 2018, p.288).

Sin embargo, pese a que el cine tiene su propia forma de expresarlo, el discurso amoroso forma parte de un universo conceptual compartido por las diferentes modalidades artísticas (la literatura, el teatro, etc.), Es decir, comparte un mismo imaginario relacionado con el tema del amor y a partir de este, cada vertiente artística posee diferentes herramientas o características que vienen condicionadas por su propia naturaleza y que, por lo tanto, tiene sus particulares maneras de reproducir estos gestos. Se trata de “reconocer, mostrar e hilvanar aquellos gestos comunes que atraviesan la creación, y no parcelan épocas, estilos y geografías” (De Lucas, 2014, p.37).

De esto teoriza Roland Barthes en su obra *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), en la que propone una serie de figuras que componen el discurso del enamorado. En el texto expresa: “Su discurso no existe jamás, sino por arrebatos de lenguaje, que le sobreviven al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias. Se puede llamar a estos retazos de discurso figuras. La palabra no debe entenderse en sentido retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico [...] el gesto del cuerpo suspendido en acción, [...] se ve captado, congelado en un papel, como una estatua. La figura es el enamorado haciendo su trabajo. Las figuras se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye [...] La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). [...] Para componer las figuras no se necesita ni más ni menos que esta guía: el sentimiento amoroso” (Barthes, 1977, p.13).

Es precisamente mediante una serie de figuras vinculadas al imaginario de lo romántico que Rohmer es capaz de representar el amor y generar un discurso. Por esta razón, el cineasta le da especial importancia a la gestualidad natural de sus actores. En una de las entrevistas que recopila la obra *Eric Rohmer interviews* Rohmer afirma: “Unlike most directors, I never tell my actors what gestures to perform, but I try to capture their own

gestures and record them almost without them realizing, against their will. If an actor becomes aware of their gestures, we have to abandon everything. I prefer it when an actor is so taken with their text that they have spontaneous gestures. Physically they are very interesting gestures, as well. When I'm choosing actors, I talk with them and see how they move their hands. And that's why I prefer filming in a 1/33 ratio, the format of my last film, with a 16mm camera with an almost square frame, because that allows me to show off an actor's gestures more effectively" (Rohmer, 1993 como se citó en Handyside, 2013, p.132).

Los gestos que Rohmer presenta en su cine son también los que componen las estructuras seriales en las que se organizan los ciclos y es a través de ellos que las películas consiguen diferenciarse entre ellas; puesto que estas se agrupan por gestos comunes que surgen en las tramas y que se establecen como nexos comunes entre ellas. No obstante, la expresión del deseo como concepto general, es el nexo que une toda su obra.

Los vínculos románticos y el carácter pasional que Rohmer desarrolla a través de sus enredos amorosos facilitan la representación física del amor a través del gesto y pese a que varían en forma "Es ciertamente un mismo gesto, efectuado con la misma tensión y con la misma fuerza, que descoloca o seduce regularmente al espectador: el gesto de desvío provocado por el deseo" (Rohmer, 2003, p.10).

Dicho interés por plasmar el deseo a través del gesto proviene también de las innovaciones del movimiento cinematográfico de la Nouvelle Vague, de las cuales cabe recordar que ponían el foco en la imagen y la puesta en escena. Así lo expresa Arnau Vilaró en *La caricia del cine. La invención figurativa de la Nouvelle Vague*: "Si la Nouvelle Vague construyó un método fue porque puso en crisis la representación para hallar la discusión de las imágenes -su relación- en el plano figurativo. Pensó la relación después de la ruptura, la dirección y la disposición de las imágenes, considerándolas por su calidad de fragmentos, como partes de un todo. Es así como se confirma que, en palabras de Giorgio Agaben, "el cine tiene por elemento el gesto y no la imagen"" (Vilaró, 2018, p.32). Por lo tanto, "la representación del deseo se encuentra con el deseo intrínseco de la figuración" (Vilaró, 2018, p.287).

Así pues, la aportación que supone la innovación mediante la puesta y escena y el montaje que aparece con el surgimiento de la Nouvelle Vague resulta imprescindible para el

desarrollo de la figuración tanto en el cine de Rohmer, así como en el de sus otros coetáneos (Vilaró, 2018), e incluso para las posteriores generaciones de cineastas.

## 2. 4 Richard Linklater

Eric Rohmer ha sido una gran influencia para multitud de cineastas tanto coetáneos como posteriores, además de uno de los mayores exponentes de la Nouvelle Vague. Según manifiesta Rémi Fournier en la obra *French Cinema From Its Beginnings to the Present*: “The art of Eric Rohmer is a rather special case in the history of french cinema [...] Rohmer’s romantic tales possess a refined and consistent talent that has been inspirational to many contemporary film directors. [...] As undeniable as it is that Rohmer’s cinema is a secluded one, it is also important to recognize the impact his films have had over some four decades” (2008, p.285).

Uno de los cineastas contemporáneos que toma influencias del trabajo de Eric Rohmer es Richard Linklater, un cineasta nacido en los 60, perteneciente a la corriente cinematográfica del nuevo cine independiente norteamericano de los 90, del cual además es gran precursor (Stone, 2013). Además, por su perspectiva filosófica e intelectual se le asocia al estilo cinematográfico europeo, por el que se le atribuye la etiqueta de “the most European-minded of the American filmmakers” (Stone, 2013, p.1).

Entre sus películas de mayor relevancia se encuentran dramas como *Boyhood* (2014), *Slacker* (1990) y la trilogía que se compone por: *Antes del amanecer* (1995), *Antes del atardecer* (2004), y *Antes del anochecer* (2013), aunque el registro del cineasta es de gran versatilidad y posee en su amplia filmografía filmes que van incluso de la comedia al documental, como es el caso de *Escuela de Rock* (2003), *Movida del 76 (Dazed and confused)* (1993), o *Fast Food Nation* (2006).

Con orígenes académicos vinculados a la literatura antes de dedicarse al mundo del cine, Linklater se interesa por la literatura en primer lugar antes de dar el paso a la gran pantalla. Así pues, por sus raíces vinculadas a la literatura, da especial importancia al uso del diálogo.

Precisamente, la presencia de largos diálogos en sus filmes hace que sea vinculado con el cine de Rohmer. “Linklater se sienta entre Rohmer y Pialat, pero su acento norteamericano no puede evitar ascender a la superficie. Porque mientras que ambos cineastas franceses estaban interesados en la siempre seductora conversación e interacción entre hombre y mujer, Linklater comenzó su carrera tornando la mirada hacia la *minutiae* de los suburbios norteamericanos” (Sandoval, 2015, p.36). No obstante, “el drama conversacional rohmeriano que el director maneja es ya una consagrada firma” (Sandoval, 2015, p.37).

Otra de las características del diálogo de Linklater es el realismo en el habla. Linklater colabora con sus actores, dejándoles incluir aportaciones personales en los guiones de las películas en las que forman parte (Johnson, 2012). Un claro ejemplo de esta práctica participativa en el cine de Linklater es en el caso de la trilogía *Before*, que cobra vida gracias a la manera en que fue escrito, con Linklater, Hawke y Delpy contribuyendo a la creación del guion” (Sandoval, 2015, p.37).

A lo largo de las tres películas que componen esta trilogía, “Richard Linklater exploraba lo que era enamorarse frente a la cámara” (Sandoval, 2015, p.37) y esto se conseguía a través de la autenticidad de los comportamientos humanos como “explicitar las dudas, sentimientos y molestias que emergen al conocer a la otra persona” (Sandoval, 2015, p.37). Por lo tanto, la finalidad de que los actores participaran activamente en la creación del guion era por los matices de realismo que estos aportaban a los personajes.

Los actos mundanos y la cotidianidad ocupan entonces un lugar especial en el cine de Richard Linklater, lo cual se ve reflejado a su misma vez en el uso del diálogo. “The ephemeral orality of arguments, reflections, rants, and other hypotheses both plausible and absurd –sometimes both– becomes, in its own way, a celebration of the present moment, since these monologues are lost the second” (Johnson, 2012, p.23). Por este motivo, el discurso está vinculado a la función de preservar elementos propios de la realidad, como las conversaciones banales y la cotidianidad que estas desprenden.

### **3. Definición de los objetivos y el alcance**

Uno de los objetivos principales será presentar un perfil de amor rohmeriano basado en los rasgos comunes que comparten las diferentes películas de la obra del autor francés a partir de obras fundamentadas en el estilo particular de Eric Rohmer de representar el amor.

Otro de los objetivos principales es probar de qué formas podemos encontrar un rastro de este estilo característico a la hora de tratar el amor en el cine contemporáneo de Linklater. En consecuencia, se parte de la hipótesis de que existe una herencia de amor rohmeriano en el cine actual de Richard Linklater.

En el proceso de identificación de estos patrones que componen el perfil de amor rohmeriano se ha creado un método de análisis propio centrado en estudiar la puesta en escena y el gesto. Por lo tanto, se investigará cómo retrata el amor Rohmer y, posteriormente, se localizarán esas huellas en Linklater. La creación de este método con parámetros personalizados adaptados al estudio constituye, por ende, otro de los objetivos del trabajo.

Dentro del alcance del estudio se sitúa la propia investigación del tema que constituirá la base de la construcción del perfil de amor rohmeriano y su actualización en Linklater. Consigo, la identificación de estos rasgos en las películas sometidas a análisis; *Mi noche con Maud* de Rohmer, *Cuento de verano*, *El amor después del mediodía* y la trilogía “Before” de Linklater. Además de las conclusiones sobre lo averiguado sobre el tema.

Queda fuera del alcance del trabajo realizar un análisis fílmico extenso sobre todos y cada uno de los detalles que componen los films analizados, ya que el interés de estos se encuentra en ejemplificar los perfiles románticos rohmerianos y la evolución o aportaciones que se dan entre el original y el contemporáneo.

El quid de la cuestión, por lo que respecta a la comparativa entre las obras de los respectivos cineastas, no se centra en que haya una influencia o un reflejo comparable en Linklater, sino en la definición de qué supone el planteamiento del amor según Rohmer, sobre todo, a nivel estético y de puesta en escena y cómo se encuentran estos rasgos en la

obra seleccionada de Richard Linklater. Podríamos equiparar la comparativa entre las películas a una ejemplificación de la demostración de esta hipótesis.

Cabe mencionar que no se pretende demostrar que haya una herencia extendida y absoluta de este perfil romántico o que esta forma de retratar el amor sea algo generalizado en los films actuales de este género cinematográfico, sino que existen cineastas en la actualidad que siguen este *modus operandi* aunque esta se dé ocasionalmente dentro del cine independiente y no de manera general en el cine comercial.

Se ha escogido el caso concreto de Richard Linklater para hallar estas influencias, por lo que el trabajo se limitará únicamente a hablar de este ejemplo y solamente centrándose en las similitudes estilísticas de cómo se plasma el amor rohmmeriano en la trilogía seleccionada de Richard Linklater.

## 4. Metodología

Primeramente, por lo que respecta a la elección de las películas sometidas a análisis, cabe mencionar que se han escogido una cantidad total de tres filmes de la obra de Rohmer con la finalidad de conseguir así un número de películas que permita partir de una base rica en ejemplos de cara a la posterior comparativa con la trilogía de Linklater. Además, permite este número equivale al de la trilogía de Richard Linklater, por lo que evita que exista una descompensación entre el volumen de obras de un cineasta respecto al del otro.

Asimismo, se ha procurado que las tres películas de Rohmer guardasen suficiente distancia temporal entre ellas para poder abarcar la evolución de la filmografía del cineasta francés. Otro de los requisitos a tener en cuenta en la elección los filmes ha sido que estos representaran diferentes estados o etapas de madurez de las relaciones románticas. Pudiendo contemplar desde un fugaz amor de verano juvenil, a un amor que contempla el matrimonio junto a otras cuestiones de mayor madurez, para finalmente presentar una relación que se sitúa en el contexto de la vida en matrimonio y de los entresijos de la familia.

Por lo tanto, previamente al proceso de selección de estos títulos se ha realizado un acto de revisitación de la filmografía de Rohmer y teniendo todas estas consideraciones en cuenta, se han escogido las películas: *Mi noche con Maud* (1969), *El amor después del mediodía* (1972) y *Cuento de verano* (1996).

*Mi noche con Maud* de Eric Rohmer ha sido seleccionada por ser una de las obras más representativas del autor. Además, la obra cinematográfica del autor finaliza en los 2000, por lo que era importante escoger una película de la filmografía del cineasta francés que tuviera cierta distancia con la de Linklater para poder hablar de una actualización de este perfil de amor rohmeriano. Además, la etapa de madurez que se presenta en este caso, es la de una relación de jóvenes adultos.

En cuanto a *El amor después de mediodía*, también forma parte de las obras más aclamadas del autor y, pese a que no existe una gran diferencia temporal entre ella (1972) y *Mi noche con Maud* (1969), se ha tenido en cuenta por su calidad cinematográfica y por la cantidad de elementos que la hacen rica en matices. Asimismo, representa un tipo de relación más adulta en la que ya se ha formado una familia, por lo que cumple con el



cometido del estudio de establecer una comparativa equitativa respecto al rango de edades contempladas en la trilogía de Linklater.

Por último, *Cuento de verano* es la que presenta una mayor distancia temporal con las otras dos películas del francés escogidas para el estudio, por lo que permite observar tanto la evolución del estilo del autor como la del amor rohmeriano con el paso del tiempo. Dejando de lado la calidad del film en sí misma, su elección mantiene la lógica de conservar una muestra de las diversas etapas del amor en la vida, siendo esta una representación del amor en la juventud.

En referencia a la obra contemporánea escogida, se ha elegido la trilogía de Richard Linklater conocida como “Before” por tres motivos centrales; su parecido con el estilo general de Rohmer, por poseer una similitud estilística del perfil romántico rohmeriano y por su riqueza por lo que respecta a la comparativa, dado que al elegir una trilogía en vez de una única película se dispone de más material a tener en cuenta. Además, la trilogía en su conjunto, se considera una sola obra por ser entendida como una fragmentación de la misma relación e historia en diferentes partes, siendo generadora de un significado indivisible.

En cuanto a las herramientas clave de la metodología del trabajo, destaca el uso de un método de análisis propio basado en la puesta en escena y el gesto, que pretende reflejar la forma en que Rohmer plasma el amor en sus películas. Este análisis se aplica en las diversas películas sujetas a estudio. Este método analítico propio se ha considerado, dado que los elementos que motivan el estudio se enfocan en estos dos parámetros específicos y además, desde un enfoque personal y más bien poético. Así pues, no eran aplicables otros métodos generales de análisis fílmico ya preestablecidos.

Sin embargo, dicho método personalizado se basa en la estructura empleada por Arnau Vilaró en obra *La caricia del cine. La invención figurativa de la Nouvelle Vague (2018)*, en la que a través de los gestos se genera el argumento del análisis y que solamente se consigue completar mediante la expresividad de la puesta en escena.

El método de análisis personalizado se basa entonces en un desglose de los gestos que se repiten a lo largo de la obra de Rohmer y que, a su vez, se localizan en la trilogía de Linklater. A través de cada uno de los gestos se desgranar otras cuestiones de la puesta en escena, además de desarrollar el significado de dichos gestos. Entre todos los recursos

que permiten a los cineastas retratar el amor, la puesta en escena y la gestualidad son los escogidos para realizar el estudio por la carga y versatilidad poética que poseen.

Por lo que respecta a la puesta en escena se valoran elementos como el encuadre, el movimiento o el ritmo, etc. En definitiva, la manera en que se presentan estos gestos ante la cámara y con qué peso contribuyen estas decisiones técnicas en la expresión de dichos gestos. No obstante, los aspectos de la puesta en escena que se mencionan en el análisis de cada escena, se ajustan según los fragmentos escogidos lo requieran. Es decir, existen unos parámetros fijos dentro de la puesta en escena, ya que no todas las películas requieren resaltar los mismos elementos.

En relación con los gestos como tal, se tiene en cuenta la simbología que acarrea el movimiento de los cuerpos mediante elementos como las expresiones faciales, corporales, etc. y cómo estos configuran la expresión del discurso amoroso. A continuación, se identifican los gestos en el orden en el que aparecerán en el análisis: el mirar como expresión del deseo, el paseo, el reunirse frente a la mesa, la caricia y, finalmente, el correr lejos del otro.

La comparativa entre ambas obras es la técnica que se presentará en el estudio como método de ejemplificación de los factores que intervienen en los dos perfiles de amor rohmeriano, además de la propia reafirmación de los planteados en estos. De modo que el enfoque del trabajo será cualitativo por estar abierto a la interpretación en cierto modo subjetiva de las diferentes obras recogidas en este orientado a la obtención de una significación.

## **4.1 Estudio de viabilidad**

### **4.1.1 Plan de trabajo y cronograma**

La primera fase comprende entre diciembre de 2021 y marzo de 2022, la cual se dedica a la investigación sobre el autor y su obra, además de la búsqueda y selección de las teorías necesarias para llevar a cabo el estudio. Esta última tarea, por consecuencia, requiere hallar la forma de disponer de los ensayos y trabajos escritos sobre el tema, incluyendo los más singulares o difíciles de encontrar.

En la segunda fase, se comienza a desarrollar el trabajo partiendo de la base de conocimiento generada en la fase anterior. Esta etapa se inicia en febrero, generando las primeras ideas propias que surgen mientras se lleva a cabo la investigación de manera complementaria. Se recopila la información relevante y se formulan las primeras aportaciones personales, ya que estas son esenciales para conseguir los objetivos que se alcanzarán en la siguiente fase. Es aquí cuando se traduce la información hallada en datos que impulsarán la creación del perfil de amor rohmeriano.

En esta fase el perfil de amor rohmeriano pasa al siguiente nivel con su ejemplificación, la cual se lleva a cabo mediante el análisis fílmico de una obra del autor, *Mi noche con Maud*. El análisis de esta obra se realizaría una vez asentado dicho perfil, por lo que ocupará finales de enero y la totalidad del mes de febrero. No obstante, este estará sujeto a cambios y aportaciones, ya que a lo largo del análisis probablemente surgirán nuevos elementos o descubrimientos a tener en cuenta.

Posteriormente, se compararán y trasladarán los factores que configuren el amor rohmeriano a la obra actual, la trilogía “Before”, por lo que además requerirá el análisis de esta. Esta tarea se llevará a cabo a lo largo de febrero también de manera complementaria y se dedicará el mes de marzo con la finalidad de efectuar en profundidad esta tarea.

En la fase de creación, finalmente, se recopilarán los rasgos comunes entre el amor rohmeriano original y el actual, con la ayuda de los análisis de las diversas obras sujetas a estudio. Por último, se propondrá el perfil actualizado de amor rohmeriano formando unas conclusiones al respecto. Esta etapa planea iniciarse en mayo y acabarse durante el mes de junio de 2022.

		Dic. 2021	En. 2022	Feb 2022	Mzo.2022	Abr.2022	May. 2022	Jun. 2022
F A S E 1	Revisitación filmografía Rohmer							
	Desarrollo de las bases teóricas							
F A S E 2	Desarrollo de los gestos que definen el amor Rohmeriano							
	Análisis películas Rohmer							
	Análisis trilogía Linklater							
F A S E 3	Conclusiones							

Cronograma TFG

### **4. 1. 2 Viabilidad técnica y económica**

El material necesario para llevar a cabo el estudio se basará en las lecturas y las películas relacionadas con el tema y por ello, la viabilidad del trabajo es totalmente asequible.

Se encontrarán la mayor parte de textos y películas en internet, pero en el caso de aquellos que no son de fácil acceso o tienen un coste económico considerable, entonces se tomarán prestados de bibliotecas como la Filmoteca de Cataluña. Por lo tanto, el precio total se reducirá al coste mínimo que supone asociarse a una biblioteca especializada de este calibre.

### **4. 1. 3 Aspectos legales**

Los aspectos legales del estudio se resumirán en atribuir los conocimientos adquiridos de textos de otros autores citándolos debidamente evitándola apropiación de estos, además de gestionar debidamente la manipulación de las imágenes obtenidas en el decoupage de estas.

## 5. Resultados

### 5.1 Gestos que definen el amor rohmeriano

El gesto es entonces un elemento clave en la expresión del amor en el cine de Rohmer que surge a través de la cotidianidad. Estos gestos se dan en las relaciones románticas reales y abarcan desde los actos más pasionales a los más rutinarios.

Los siguientes gestos han sido detectados repetidamente en las diferentes obras del cineasta francés, recurriendo reiteradamente a ellos para plasmar el amor y, por lo tanto, son los que en aspectos generales constituyen el patrón gestual del perfil del amor rohmeriano:

- **El mirar como expresión del deseo:** Frecuentemente, el personaje masculino rohmeriano observa a las mujeres que desea, las cuales suponen una tentativa para él. La figura del hombre en el cine de Rohmer tiende a reprimir sus emociones, por lo que la mirada en muchos casos expresa la contención de este deseo en los personajes masculinos.
- **El paseo:** El paseo adopta en el cine de Rohmer el significado tradicional de la acción eterna de la búsqueda de la intimidad entre los enamorados. Cambian los nombres, y los personajes, pero el gesto del paseo se mantiene intacto, pues este alberga confesiones, caricias y besos. Se trata de un gesto en el que el diálogo adopta gran relevancia, pero, sin embargo, dada la privacidad que se mantiene durante el paseo, este supone un gesto que se predispone al acercamiento con el otro, ya sea emocionalmente, a través del diálogo, o físicamente, mediante los cuerpos.
- **La reunión frente a la mesa:** Se trata de una acción asociada en el imaginario romántico, a lo que se comprende como cita, por lo cual, es concebida como una situación de cortejo. La conversación es la base de la reunión, puesto que el discurso se configura como el único elemento central, ya que al contrario que en el paseo, el acercamiento muy rara vez es físico, sino dialéctico. Asimismo, cuando los personajes rohmerianos se sientan a la mesa, suelen compartir sus

inquietudes, las cuales tienden a relacionarse con su manera de afrontar la vida y el amor.

- **La caricia:** Es la expresión física del deseo y el gesto más pasional dentro del amor rohmeriano, puesto que este se lleva a cabo como una declaración de intenciones y sacia la necesidad del contacto físico.
- **El correr lejos del otro:** El correr lejos del otro es la máxima expresión del disgusto desbocado e incontrolable. Es un gesto presente en los momentos de conflicto dentro de las relaciones amorosas, que implica la necesidad de establecer un distanciamiento. En las ocasiones en las que los amantes rohmerianos se disgustan, lo expresan de la manera más dramática, que suele ser alejándose del otro.

## 5. 2 Permanencia del amor rohmeriano en Linklater

**La mirada como expresión del deseo:** La mirada actúa como reflejo de nuestros pensamientos y entre todo el abanico de expresiones que es capaz de transmitir se encuentra el deseo. En el cine romántico se da una situación muy frecuente que podemos localizar también en *Mi noche con Maud* y *Antes del amanecer*, hablamos del mirar como manifestación del amor platónico (véase figura 1 en el anexo). Esto le ocurre tanto a Jean-Louis con Françoise como a Jesse con Céline.

El encuentro entre Jean-Louis y Françoise se da en la iglesia, lugar de gran estima para ambos por su acérrimo catolicismo. Asisten a una misa y Jean-Louis se distrae solo para admirar a Françoise con cierta actitud de contención durante unos breves instantes. No obstante, una vez decide voltear su cabeza para observarla, todo atisbo de sutileza se esfuma por completo; casi como si su ideal femenino estuviera, por un momento, por encima de las palabras de Dios que se pronuncian en aquella iglesia y que permanecen paradójicamente en un segundo plano. Françoise se percata de la mirada fija de Jean-Louis que se posa sobre ella y es aquí cuando empieza la magia del plano-contraplano o de la acción-reacción a la que se someten dichos personajes.

Françoise en un impulso, guiado por el más puro nerviosismo, le devuelve la mirada que confirma la reciprocidad de lo que allí ocurre. No obstante, rápidamente vuelve a su

posición inicial como si aquel gesto hubiera sido tan solo un acto reflejo incontrolado. Acto seguido, ambos recuperan las formas y siguen con la misa.

Este gesto furtivo se completa con la manera en la que este es expuesto ante la cámara. A él se lo muestra en un plano frontal, lo cual se justifica por ser el personaje central, además del sujeto que ejerce la acción, él es observador mientras que ella es el objeto de observación. Por el contrario, a Françoise se la muestra en un plano lateral, una decisión tomada por el significado que alberga este posicionamiento de la cámara en el cine de Rohmer.

Se distinguen dos formas cuando nos referimos a la dinámica de observación del objeto de deseo en el estilo de Rohmer; los personajes son filmados o bien de manera frontal o lateral. Cuando el sujeto masculino observa, lo hace mediante “(planos cortos y frontales) y mantiene siempre una considerable distancia respecto la chica escogida (planos más abiertos y laterales), que le impone un cierto respeto, ya sea porque es una mujer que desprende [...] perfeccionismo, o porque con la distancia él consigue mantener una imagen impoluta” (Salvadó, 2005, p.6).

Esto es lo que sucede en esta escena: lejos de llevar a cabo un acercamiento, Jean-Louis se limita a mirar a Françoise, a quien solamente conoce de manera platónica y parece cumplir todos los requisitos que él busca en una mujer. Es por ello, que a pesar de que ambos se miran no existe una situación “cara a cara”, no al menos en un sentido cognitivo, un hecho que la cámara expresa a través de la distancia y la posición.

El caso de Jesse y Céline ocurre en un contexto mucho más relajado (véase figura 2 en el anexo), en el cual los dos jóvenes viajan en un tren que cruza Europa y pese a que se encuentran en el mismo vagón, todavía no se han topado el uno con el otro. Ambos leen un libro intentando ignorar a un matrimonio que mantiene una discusión acalorada. Finalmente, Céline desiste y decide sentarse en otro lugar más alejado del matrimonio, casualmente donde Jesse se encuentra.

Siguiendo la misma dinámica que en el caso anterior, Jesse es el que se para primero a mirarla, pero esta vez en una actitud mucho más prudente, apartando la mirada justo en el momento en el que ella se sienta. Una vez más el acto se repite, siendo Céline en esta ocasión la que le dedica una rápida mirada. En esta escena ambos se dedican miradas y



ambos ocupan tanto el rol de observador como de sujeto observado, por lo que ya no existe la dinámica del hombre que observa a la mujer presenciada en el caso anterior. La puesta en escena también refleja este cambio en las dinámicas amorosas, ya que el posicionamiento de la cámara constituye una hibridación entre el punto de vista lateral y frontal, conformando una diagonal que se sitúa en la dirección del sujeto observado.

En ambos ejemplos el cruce de miradas se comprende a través del juego del plano contraplano, en el cual el plano varía ante una dinámica de acción-reacción. Por lo tanto, existe “una subjetivización del encuadre producida por la relación entre un observador y un observado [...], que viene dada, en mayor o menor grado, en función de la disposición de diversos elementos (angulación de la cámara, distancia entre observador y observado, tamaño del plano, posición de la cámara, contenido del plano...)” (Salvadó, 2005, p.6).

En el fragmento en cuestión de *Antes del amanecer*, ambos jóvenes se observan mediante los mismos recursos de encuadre y puesta en escena, mostrando así la igualdad de condiciones respecto a los roles que ocupan cada uno de ellos. En el caso de Jesse y Céline, se parte de un plano medio que solamente se cierra a un plano medio corto cuando se producen las sonrisas de complicidad y el posterior abordamiento por parte de Jesse, indicando así el acercamiento que se produce a través de la puesta en escena.

En el caso de Jean-Louis y Françoise, sin embargo, nunca se llega a producir esta aproximación en la escena, por lo que la distancia de los planos nunca varía, se mantiene firme y platónica

**El paseo:** En *Cuento de verano* uno de los muchos paseos se da en la playa (véase figura 3 en el anexo). Es un día entre semana y Gaspard ha ido a buscar a su amiga Margot a su lugar de trabajo. Él viene de estar con Solène y tras hablar unos instantes sobre ella, Margot le pregunta si a pesar de salir con Solène se seguirán viendo. Gaspard, además de decirle que sí, añade que Solène no está entre semana. Margot, ofendida, le contesta que ella entonces es solo la sustituta. La situación se pone incómoda y Gaspard insiste en que se marchen a pasear. Mientras deambulan por la orilla del mar, él le cuenta su percance amoroso; no sabe si quedarse con Solène o Léna. Gaspard, le confiesa que si Léna no aparece antes del fin de semana se marchará a la isla de Ouessant con Solène. Esto ofende a Margot por su falta de principios al jugar con las dos chicas al mismo tiempo y cubrirse las espaldas con una o con la otra. Gaspard trata de justificarse, pero Margot se siente

decepcionada y se aleja de él. Esta le reprocha que no sabe cómo ha podido dejarse embaucar por una chica tan vulgar como Solène. Gaspard, que mantiene aparentemente una relación de amistad con Margot, se muestra confundido y le recrimina que ella misma los presentó. Margot se siente celosa al ser tratada como la última opción y cada vez se distancia más y más de Gaspard, quien la sigue desconcertado. La conversación llega a su límite cuando Margot le dice a Gaspard que para él ella solo es una sustituta.

Es una escena de ritmo ascendente en la que se pasa de un paseo en calma a una discusión a gritos mediante el uso del diálogo, que crece en dramatismo por momentos. El discurso se ve reforzado por los recursos de puesta en escena que facilitan la expresión de la tensión rítmica en aumento gradual.

Entre estos, se encuentra el plano conjunto, que muestra a los jóvenes paseando y que se mantiene hasta que Margot rompe la serenidad del momento al reprocharle su comportamiento a Gaspard. En ese entonces, entra en juego el plano contraplano, que exalta la existencia de dos posicionamientos contrarios y distantes el uno del otro. Cuando Margot se aleja de Gaspard por primera vez, el plano vuelve a su forma original, es decir, al plano conjunto; el cual resulta imprescindible para mostrar cómo un cuerpo se aleja del otro. La aproximación constante que intentará llevar a cabo Gaspard no será más que una negociación física entre los cuerpos.

En *Antes del atardecer*, Céline y Jesse acaban de reencontrarse en la librería después de nueve años y deambulan por París (véase figura 4 en el anexo). Al salir de un café deciden pasear y en el camino, Céline hace una broma sobre si él ya ha podido solucionar sus problemas sexuales. Jesse, sorprendido, le pregunta si tuvieron algún problema de ese tipo aquella noche, a lo que Céline enseguida contesta que no hubo ningún problema porque no tuvieron sexo. Jesse se muestra estupefacto e insiste en que sí lo hubo, pero Céline reitera su respuesta. Esta habla cada vez más rápido y parece querer dejar atrás el tema en todos los sentidos, llegando incluso a acelerar el paso, dejando a Jesse por detrás de ella. Él se encuentra tan atónito que la hace detenerse en mitad de la escalera en la que se encuentran en ese momento. Tras un instante de calma en el que Jesse insiste, Céline vuelve a defender su versión de los hechos, dejando una vez más a Jesse a sus espaldas. Jesse lo repite una y otra vez, añadiendo nuevos detalles mientras la sigue apresurado por las escaleras, pero ella solamente disminuye su paso cuando parece empezar a recordar. Su expresión cambia por completo y le pregunta a Jesse si lo hicieron en el cementerio.

Él, visiblemente ofendido, le aclara que sucedió en el parque y ahora es ella la que se queda por detrás de él. Jesse se muestra herido y no deja de negar con la cabeza incrédulo ante el aparente olvido por parte de Céline. No es hasta que ella relaciona su olvido con la muerte de su abuela que Jesse parece relajarse y volver a caminar a su paso, alineándose de nuevo.

La puesta en escena de este fragmento se basa en la presentación de los personajes en un plano conjunto por el que se mueven con libertad y en el que las distancias que existen entre ellos fluctúan en concordancia con sus emociones. Además, a través de este recurso es posible captar las expresiones de ambos a la vez sin la necesidad de un plano-contraplano continuo. Es así como el confrontamiento mediante el plano conjunto que se da en este caso sustituye el del plano contraplano visto en *Cuento de verano*, priorizando la interacción que mantienen los dos individuos e interpretando la distanciaci3n f3sica como la polarizaci3n del choque de sus posicionamientos.

El movimiento en ambas escenas es fundamental, por lo que el travelling se convierte en su mejor aliado. Este constituye otro de los elementos claves del paseo, ya que el paseo es un gesto que requiere del desplazamiento y es a trav3s de este recurso que se posibilita el seguimiento del movimiento de los cuerpos. El paseo, adem3s, sin su esencia m3vil, no albergar3a el sentido tradicional de deambular como gesto rom3ntico, el cual es as3 por la intimidad que acarrea el constante movimiento, ya que este parte de la constante b3squeda de la privacidad capaz de albergar confesiones y acercamientos.

La pel3cula *Antes del atardecer*, constituye un gran paseo en su totalidad, puesto que la pareja no deja de deambular por Par3s a lo largo de toda la pel3cula, lo cual les permite revivir la experiencia de visitar Viena nueve a3os atr3s. Parte de revivir esta experiencia nace con el resurgimiento de la intimidad que consigue a trav3s de la conversaci3n y el paseo.

Por lo que respecta al paseo, este le da a la pareja la intimidad necesaria, puesto que en ninguno de los dos casos mantienen conversaciones de un car3cter tan 3ntimo hasta que no han salido de los lugares en los que se encuentran en presencia de otros; en el caso de *Cuento de verano* necesitan abandonar el lugar de trabajo de Margot y dirigirse a la playa mientras que en *Antes del atardecer* cambian la cafeter3a por la tranquilidad de un parque.

En ambos fragmentos se mantiene un ritmo dinámico, ya que presentan una situación en la que los personajes se mueven por el cuadro según las emociones que surgen a través del diálogo. Por lo tanto, el diálogo marca el ritmo de la escena y resulta un elemento inseparable al gesto del paseo.

### **La reunión frente a la mesa:**

En *El amor después del mediodía*, Frédéric y Chloé se encuentran en un café sentados el uno al lado del otro, como si sentarse uno delante del otro no fuera suficiente (véase figura 5 en el anexo). Frédéric le confiesa sus sentimientos a Chloé y compara lo que siente por ella con lo que siente por su mujer, Héléne. Chloé parece estar molesta por la comparativa y se mantiene escéptica a la vez que contenida. Frédéric le besa la mejilla y entonces ella en actitud burlesca le contesta que intenta convencerse de que ama a su mujer y que simplemente ahora la quiere menos o simplemente no la quiere. Frédéric intenta defender su punto de vista, pero Chloé persiste, esta vez recriminándole su actitud con sus secretarías.

Se muestra a la pareja en un plano conjunto que permanece hasta que se produce el choque de opiniones, a partir de entonces aparecen cada uno en un plano diferente, expresando así la polaridad de sus puntos de vista. La tensión de la conversación se calma cuando Frédéric dicta el final de la conversación al levantarse de la mesa, no sin antes dedicarle a Chloé su último argumento sobre el tema. Así pues, el abandonar la mesa se asocia con el fin del diálogo.

Céline se encuentra sola en una mesa de una terraza rodeada de personas (véase figura 6 en el anexo). Ha ido allí después de haber discutido con Jesse en la habitación del hotel. Jesse que finalmente ha decidido dejar de lado el orgullo para ir en busca de ella, se acerca a la mesa, pero Céline en cuanto lo ve le rehúsa la mirada. Cuando él intenta hablar con ella, Céline no tarda en dejarle claro que quiere estar sola, pero a pesar de sus palabras, Jesse la ignora por completo y se sienta a su lado. Ella vuelve a repetirle que quiere estar sola, pero nuevamente, como si nada, Jesse comienza a flirtear con ella como si no se conocieran. Céline le dedica una negativa detrás de otra contestándole también como si fueran desconocidos. A pesar del juego conciliador que Jesse ha iniciado, Céline se mantiene firme en su posición, hasta que al final esta le corta en seco. Él no soporta más

la actitud de ella y es entonces cuando le recrimina su indiferencia ante sus esfuerzos por intentar complacerla. Se hace el silencio entre los dos y ninguno se atreve a mirarse. Hay un cruce de miradas que rápidamente se esfuma cuando el otro se percata de que su mirada ha sido correspondida por la del otro. Céline cede y por fin entra en el juego a modo de disculpa. Jesse al principio se queda descolocado por el repentino cambio de humor de ella, pero en seguida le corresponde. En cuanto empiezan a sugerir acostarse, la cámara se aleja lentamente dando intimidad a la pareja.

En cuanto Jesse se sienta con ella a la mesa, se inicia un plano contraplano que alterna el plano medio con el primer plano, una técnica frecuente al filmar la conversación, puesto que el centro de interés se concentra en el gesto y el diálogo. Por lo tanto, mediante la alternación de estos planos “se tilda la acción” (Amar, 2000, p.142).

El nivel de cercanía la pareja presenta, se muestra a través de la puesta en escena, ya que durante la negativa de Céline se los muestra mediante un plano contraplano, pero cuando por fin se reconcilian estos pasan a un plano conjunto.

En el caso de Frédéric y Chloé, estos se ven al mediodía, por lo que el reunirse a la mesa es la clave de sus encuentros. Es a través de la conversación que se da en la mesa mediante la cual se conocen y comparten confesiones. La comida en este film juega un sentido especialmente relevante, aunque el sentarse a la mesa como gesto de reunión o en otras palabras más cercanas al lenguaje del amor, como cita, es un elemento estrechamente arraigado al discurso amoroso.

En el fragmento de Linklater, el reunirse a la mesa, sin embargo, cobra un significado totalmente diferente. No se trata de dos amantes que se han citado allí para verse, sino que uno huye del otro y el acto social de ocupar la mesa se convierte en una emboscada para el otro, dado que no puede marcharse sin montar una escena. Es así como el sentarse a la mesa le asegura a Jesse la compañía de Céline, dado esto le proporciona a Jesse la oportunidad de intentar conciliarse.

Pese a que la mesa es un espacio de reunión y conversación, no posee la intimidad ni la propensión al acercamiento físico del paseo por lo que toda la proximidad se establece a través del diálogo.

**La caricia:** En *El Amor después del mediodía* (véase figura 7 en el anexo) Frédéric llega al apartamento de Chloé. Ella todavía está en la ducha y sin salir de esta, le abre la puerta a Frédéric para que, desde el baño, pueda acceder al interior de la vivienda. Cuando él entra, ella le pide que le traiga una toalla. Ya envuelta en la toalla, sale de la ducha. Se saludan con un beso y acto seguido, Chloé le dice a Frédéric que la seque. Están en un momento de la relación en el que él todavía se resiste a llegar a más que a besos con Chloé por la culpabilidad que siente hacia su familia. Es mediante la excusa de secarla que se permite a sí mismo cruzar la línea que hasta entonces había insistido en no traspasar. Frédéric se recrea en el acto de secarla, siendo cada movimiento que ejerce contra el cuerpo de Chloé una nueva caricia. Cada una de las caricias anticipa lo que aparentemente está por suceder.

La caricia de Frédéric está enfocada como un momento de relevancia a nivel individual porque no se filma con una finalidad puramente romántica, sino como un momento dentro del proceso de la lucha del protagonista por no caer en la tentación. El personaje habla de sí y se juzga; está filmado en tanto que se juzga”<sup>13</sup>.

Esto es algo que se refleja en la puesta en escena, ya que únicamente se muestra como él acaricia el cuerpo de Chloé, de la cual no se muestra ni su rostro ni reacción alguna. Sin embargo, sí se le da importancia a la reacción de él, por ello en el cuadro conviven el rostro y el gesto de Frédéric, que acaricia un cuerpo que resulta casi impersonal al no mostrarse el rostro de esta en pantalla.

En *Antes del amanecer*, Céline y Jesse se encuentran tendidos en el suelo después de haber paseado todo el día por la ciudad de Viena, disfrutando de la compañía del otro (véase figura 8 en el anexo). Ya es de noche y no les queda mucho tiempo, puesto que al amanecer deberán separarse y no volverse a ver. Discuten diversas cuestiones acerca de sus vidas y pensamientos hasta que Céline le pide a Jesse que la bese. El beso termina por preocupar a Céline, ya que termina por confesarle a Jesse que no cree que deban acostarse si no van a volver a verse tal como habían prometido antes de bajarse del tren. Él le pide que se vuelvan a ver y a pesar de que ella tiene dudas, finalmente, rompe el silencio y posa su mano sobre la cabeza de él. Este simple gesto es el indicativo Acariciándole, ella le confiesa que ya había decidido acostarse con él desde que se bajaron del tren. Sin romper el abrazo que forma el brazo de Céline sobre la cabeza de Jesse, estos se miran y las caricias terminan por decidir por ellos lo que debe suceder aquella noche.

Es el rostro de Jesse el que confirma la reciprocidad y la sorpresa ante el gesto y la confesión que le hace Céline, manteniéndose casi expectante a que ella dé el primer paso dada su anterior negativa ante la idea de acostarse. En este caso, el plano contraplano tiene gran valor porque mantiene una dinámica de pregunta-respuesta hasta que la pareja se da el primer beso tras las palabras de Céline. Así pues, el cuerpo de Jesse funciona como una respuesta afirmativa al tacto de ella, dejándole tomar la decisión a esta sobre el desenlace de las caricias.

Tanto en *El amor después del mediodía* como en *Antes del amanecer*, la caricia se efectúa como la representación física del deseo, ya que esta se materializa en un gesto que tiene por finalidad cumplir con la necesidad de tocar el cuerpo del otro.

Asimismo, en ambas se le da relevancia al rostro que acompaña la caricia, pues mientras la caricia se configura como el centro de interés, el rostro completa el significado del contacto entre los cuerpos.

Por lo tanto, ambas escenas presentan un plano conjunto que exalta la caricia y el rostro a través de la aproximación de realización del plano, pasando de un plano medio a un plano medio corto en el caso de *El amor después del mediodía* y de un plano medio al primer plano en el caso de *Antes del amanecer*. Así pues, mediante “las técnicas del primer plano,[...] se nos deja ver todo aquello que normalmente no vemos con la percepción habitual. [...] dilatando y dividiendo todos los pequeños gestos y haciéndoselos presentes al espíritu (Pezzella, 2004, p.11).

**El correr lejos del otro:** En *El Amor después del mediodía* (véase figura 9 en el anexo) Frédéric se encuentra en el piso de Chloé y están a punto de tener su primer encuentro sexual. Ella lo espera tumbada en la cama mientras él se quita la ropa en el baño. Este se va despojando de su ropa, pero, entonces, ocurre algo que cambia el rumbo de los acontecimientos por completo. La camiseta se le queda enganchada por encima de la cabeza y al verse a sí mismo reflejado en el espejo no puede evitar pensar en la misma monería que en otro momento del film le hemos visto hacer para divertir a su hija. La apariencia ridícula que hasta ese entonces le hacía reír, se desvanece rápidamente, convirtiéndose en una expresión de completa frialdad. Es entonces cuando tiene lugar un gesto de alcance universal; el correr lejos del otro. Frédéric se vuelve a acomodar su ropa

y acto seguido, abre el grifo del baño dejando correr el agua mientras sale sigilosamente de la habitación. Apresurado, abandona el piso de Chloé bajando las escaleras del edificio, esta vez ya corriendo.

En *Antes del anochecer* (véase figura 10 en el anexo) Jesse y Céline se reprochan supuestas infidelidades el uno al otro, hasta que ella coge sus cosas para salir de la habitación del hotel en la que se encuentran. Jesse la sigue hasta la puerta mientras sigue gritando a voces. Ella da un portazo y él se queda solo en la habitación. En un acto de derrotismo total, Jesse se sienta a la mesa en silencio, pero entonces Céline aparece nuevamente por la puerta y le dedica las palabras más frías: “Creo que ya no te quiero”. Esta vuelve a marcharse y Jesse vuelve a estar solo en una habitación que es testigo de la ausencia de Céline.

En ambas escenas se representa el distanciamiento de los amantes en un carácter tanto físico como emocional. Este distanciamiento se da en un primer instante en un nivel emocional; en el caso de Rohmer, se produce a través del reflejo de Frédéric en el espejo que revela el punto de no retorno que está a punto de cruzar, y en el caso de Linklater, es mediante la fuerza de un diálogo de ritmo in crescendo que se evidencia lo lejos que están las palabras que se dirigen de asemejarse a las que se dedicarían un par de enamorados. Pero, como en todo, el amor también recoge los momentos de ira, reproches y algunas de las muchas otras reacciones propias de la condición humana.

A este respecto, Arnau Vilaró recupera en *La caricia del cine: La invención figurativa de la Nouvelle Vague*, las palabras de Marguerite Duras: “Es necesario que en el amor existan sorpresas y accidentes, dudas y alarmas, una incomodidad constante para que no se enrede jamás en una demasiado reconfortante, demasiado amenazadora indiferencia” (2017, p. 238). Y Vilaró remarca: “Duras entiende así la pasión como una ruptura con toda paz, con toda ternura, pero sin esa ruptura no hay amor: “el amor, o es la pasión o no es nada””. Es por ello, que incluso las palabras cargadas de resentimiento y disgusto tienen cabida dentro del lenguaje del amor, siendo estas una reacción que forma parte de los vínculos humanos en su naturaleza más fugaz.

Por lo que respecta al distanciamiento físico que desencadena el impacto emocional, se trata de la expresión física del disgusto que sienten en ese momento los personajes. El rechazo de lo que allí sucede respectivamente es lo que los lleva a tener esa necesidad de



establecer distancia con el otro. En el caso de *Antes del anochecer*, como ya se ha mencionado, es el diálogo que mantiene la pareja lo que impulsa la separación, mientras que en *El amor después del mediodía* sucede de una manera que se aleja de la acción colectiva, ya que es el rechazo que le provoca la persona en la que se ha convertido al fallarle tanto a su mujer como a sus hijos lo que determina el repentino impulso de ejercer dicho distanciamiento.

Por lo tanto, observamos que existe un mismo gesto común entre las escenas, pero en una de ellas la acción está marcada por una serie de actos colectivos, mientras que en la otra sucede como una decisión totalmente ajena a la otra persona, es decir, a Chloé, que lo espera tendida en la cama. La colectividad frente a la individualidad de lo que allí sucede es algo que queda reflejado en cómo se plasma en cámara, pues en la película de Linklater vemos cómo los personajes comparten un plano conjunto en el que las distancias físicas fluctúan marcadas por el discurso verbal. La emoción de la escena viene marcada por el cara a cara que se produce en el que se establecen dos puntos de vista contrarios y distantes a lo largo de la discusión, y que es escenificado mediante el plano contraplano, que acentúa aún más las dos posiciones opuestas.

Puesto que en *El amor después del mediodía* este acto es presenciado de manera individual, el foco está totalmente centrado en la figura de Frédéric, que es el único que ocupa el cuadro. El interés de la escena se encuentra en conseguir captar, a través del reflejo del espejo, cómo su expresión cambia, por lo que se hace especial énfasis en el rostro del protagonista y se lleva a cabo una aproximación por parte de la cámara. El rostro es el mensaje y nos anticipa lo que está a punto de ocurrir; Frédéric, arrepentido, abandona el piso y deja su aventura atrás. Tanto en el fragmento de Linklater como en el de Rohmer se expresa la ausencia a través del espacio, el piso que hasta entonces era el único testigo de la intimidad de las parejas ahora presencia la ausencia del otro.

## 6. Conclusiones

Por lo tanto, la forma en la que Rohmer plasma el amor se configura a través de la serie de características que componen su estilo cinematográfico.

De la Nouvelle Vague recoge las temáticas entre las que se encuentran la libertad y la individualidad del sujeto, las cuales Rohmer trata desde el ámbito romántico y que presenta a través de enredos amorosos y encrucijadas morales vinculados a las transformaciones románticas que surgen a partir de la revolución sexual y el amor líquido.

De esta corriente cinematográfica también adopta la importancia que se le da a la puesta en escena, y por ende a la figuración, siendo el amor rohmeriano un concepto comprendido principalmente a través de los gestos que componen el imaginario romántico.

Otro de los aspectos que toma Rohmer de la Nueva Ola francesa y que afecta en cómo plasma las relaciones románticas, es el rodaje de producciones austeras que se sirven de medios limitados y técnicas que aprovechan los elementos naturales del espacio de filmación. Estas permiten realizar películas íntimas que reflejan la más pura cotidianidad de las relaciones humanas.

En su periodo como crítico en Cahiers du Cinéma sienta su punto de vista a favor de las formas del clasicismo cinematográfico que se traduce en la obtención de la realidad como el hecho primordial de las producciones cinematográficas. En ese esmero por mantenerse fiel al mundo que filma, consigue retratar minuciosamente la esencia de las relaciones románticas y a su vez, las múltiples formas que estas toman en la sociedad de la burguesía francesa a lo largo del tiempo.

Así pues, su cine funciona como un reflejo de las dinámicas amorosas del contexto en el que se sitúan las películas. Un claro ejemplo es el cambio que se da en su forma de concebir las relaciones románticas entre su primera serie, Cuentos morales, y la siguiente, Comedias y proverbios. En las películas que componen los Cuentos morales se muestra como la mujer es el objeto de deseo del hombre, mientras que en Comedias y proverbios la figura de la mujer se presenta en condiciones de mayor igualdad, mostrando así el cambio de paradigma en las dinámicas sociales.

Un elemento clave a la hora de filmar la realidad es el uso del llamado el cine transparente. Mientras sus coetáneos experimentan con el lenguaje cinematográfico haciéndolo visible, este huye de esta práctica. Para él el centro de interés se encuentra en la figuración y el diálogo, por lo que la puesta en escena debe tratarse como una herramienta para aproximar al espectador a una realidad objetiva que lo aproxime a la cuestión central; los vínculos románticos.

A pesar de su tendencia hacia las formas clásicas, su modernidad se manifiesta por medio de la contradicción entre imagen y palabra. Sus personajes se contradicen y se justifican. Un claro ejemplo son los Cuentos morales en los cuales a pesar de la persistencia del personaje masculino ante conseguir a la mujer que cumple todos sus ideales, lo arriesga todo por una mujer que desde el principio sabe que va a terminar rechazando para volver con la primera. Por lo tanto, se producen acciones totalmente opuestas a los aparentes objetivos y deseos del protagonista.

Por lo que respecta a este tipo de enredos rohmerianos, en muchos casos los personajes se ven arrastrados por la serenidad de las vacaciones, que los embauca a través de los paisajes idílicos y el tiempo de descanso que los hace dejarse llevar. Es por ello, que nuevamente, la filmación en locaciones naturales vuelve a cobrar un valor especial, haciendo que el espacio contribuya al surgimiento de nuevos vínculos románticos.

Las vacaciones también proporcionan a los personajes el tiempo de descanso necesario para llevar a cabo acciones cotidianas que fomentan el amor mediante la intimidad que proporciona estar en la compañía del otro. Así pues, en el amor rohmeriano los gestos y las acciones son los encargados de labrar el nacimiento de las relaciones románticas.

En el retrato del amor a través de la cotidianidad surgen comportamientos mundanos entre los que se encuentra el habla. Los largos diálogos son uno de sus mayores sellos que posee Rohmer como autor y estos representan uno de los métodos más repetidos en el lenguaje amoroso del cineasta. Los personajes hacen uso del discurso para establecer proximidad con el otro y pese a que este se da en múltiples contextos, destacan durante el paseo y la reunión frente a la mesa por el simbolismo que cargan dentro del imaginario romántico. Por lo tanto, tanto el cine de Rohmer como el amor rohmeriano se caracterizan por ser muy literarios.

A pesar de que la obra de Rohmer se agrupa en diferentes estructuras seriales de películas, toda su filmografía posee un nexo común, que es el de la expresión del deseo a través de los gestos. Es por esta razón, que el perfil de gestos que definen el amor rohmeriano constituyen actos que además de encontrarse presentes en la obra del cineasta francés, forman parte a su vez del imaginario romántico colectivo y persisten en el tiempo por sus connotaciones románticas.

La capacidad de adaptación que estos gestos poseen se debe a su carácter de significación independiente a la obra de Rohmer y gracias a esto se abre la posibilidad de poder incorporar de estos gestos en las obras de cineastas posteriores. Esto es lo que ocurre en el caso de Linklater, puesto que los gestos que configuran el amor rohmeriano, se encuentran presentes a su vez en su cine.

Durante el análisis se comprueban las similitudes que comparten las películas de ambos cineastas mediante la figuración y la puesta en escena, pero también se hacen visibles las nuevas reinterpretaciones o actualizaciones de los gestos empleados por Rohmer en la obra de Linklater. Esta actualización del gesto se comprende en un sentido de cambios en las dinámicas sociales y románticas, que modifican la manera en la que las relaciones se desenvuelven y por ende, la forma en la que se presentan estos gestos.

Más allá de las similitudes figurativas, Rohmer y Linklater comparten aspectos como sus orígenes vinculados a la literatura. Un hecho que en ambos casos desemboca en la producción de un cine de prosa que facilita la aparición de los gestos del paseo y la reunión a la mesa que se basan en la intervención del discurso.

Además, su tendencia común por la intervención mínima en la puesta en escena favorece la priorización del gesto como medio central en la expresión de los vínculos románticos.

Por lo tanto, se cumplen las expectativas de la hipótesis planteada en el estudio, en la que se pretendía demostrar la existencia de una herencia del amor rohmeriano en el cine de Richard Linklater, dado que se han encontrado múltiples pruebas de las similitudes entre ambos cineastas y su manera de entender el amor.

Asimismo, se ha logrado desempeñar la tarea de presentar un perfil rohmeriano compuesto por gestos que logren definir el amor rohmeriano basado en el modelo de

---

análisis empleado en *La caricia del cine. La invención figurativa de la Nouvelle Vague*, en el que se genera el discurso mediante la figuración y la puesta en escena.

Por lo que respecta a las limitaciones del estudio, la barrera del idioma ha supuesto una de las mayores problemáticas, ya que al tratarse Rohmer de un cineasta francés, muchas de las lecturas que se referían tanto a él, como a la Nouvelle Vague, estaban en francés, por lo que limitaba la accesibilidad a algunos de los textos por estar en su idioma original.

## Referencias

Amar, V. (2000). La alfabetización audiovisual a través de la educación con el cine. *Comunicar*, (15), 141-149.

de Baecque, A., & Herpe, N. (2014). *Biographie d'Éric Rohmer*. Stock.

Barthes, R. (1977). Fragmentos de un discurso amoroso (1993, En español). *Madrid: Siglo XXI Editores*.

Benavente, F., & Corretger, G. S. (Eds.). (2013). *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*. Intermedio.

Birdwhistell, R. (1952). Antropología de la gestualidad. *Editorial Gustavo Pili, Barcelona*.

Candelas, L. C. (2007). La voz en el cine francés: escucha, ritmo, lengua. In *Littérature, langages et arts: rencontres et création* (p. 71). Universidad de Huelva.

de Cárdenas, F. (2010). Eric Rohmer o el gusto por la belleza. *Ventana Indiscreta*, (003), 60-61.

Castañer, M (2001). El cuerpo: gesto y mensaje no-verbal. *Tándem: Didáctica de la educación física*, (3), 39-49.

Corretger, G. S. (2005). Objeto/sujeto: El cine de Eric Rohmer. *Formats: revista de comunicació audiovisual*, (4), 8.

Espinosa Ramírez, A. (2012). La Nouvelle Vague.

Ferencuhova, M. (2008). His Acts, Her Words: The male and feminine characters in Eric Rohmer's films. *Sens public*.

Goldenberg, S. (2010). Éric Rohmer o la lucidez de los sentidos: entrevista de Sonia Goldenberg. *Ventana Indiscreta*, (003), 62-66.

González, J. D. C. (2011). *Eric Rohmer. El cineasta de una pequeñez esencial*. Universidad Nacional de Colombia.

González, M (1982) *Notas sobre Eric Rohmer Número 11 Enero-Febrero de 1982 Los Cuadernos del Norte*.

Handyside, F. (Ed.). (2013). *Eric Rohmer: Interviews*. Univ. Press of Mississippi.

Johnson, D. T. (2012). *Richard Linklater* (Vol. 156). University of Illinois Press.

Lanzoni, R. F. (2004). *French cinema: from its beginnings to the present*. A&C Black.

Leigh, J. (2012). *The Cinema of Eric Rohmer: Irony, Imagination, and the Social World*. A&C Black.

Levy, E. (1999). *Cinema of outsiders: The rise of American independent film*. NYU Press.

de Lucas, G. (2014). Filmar desde la emoción, mostrar el pensamiento. El montaje de fragmentos de películas para el proceso creativo. *Comparative Cinema*, (5).

MARCO GROSOLI, 2018 amsterdam, amsterdam university press pp. 301, index,£ 40.95.

**Memba, J (2022) La Nouvelle Vague. La modernidad cinematográfica.**

Nozal, T. (2004). La Nouvelle Vague vista desde un siglo nuevo. *Filmhistoria online*,, 14(1).

Oubiña, D. (2019). Cinéfilos y cineastas: de Cahiers du cinéma a la Nouvelle vague. *Badebec*, 9(17), 274-292.

Oubiña, D. (2021). La suspensión del sentido: Cahiers du cinéma y la Nouvelle vague en el comienzo de los años sesenta. *Aisthesis*, (69), 403-419.

Pasolini, P. P., & Rohmer, E. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.

Pezzella, M. (2018). *Estética del cine* (Vol. 142). Antonio Machado Libros.

**Rohmer, E (2003) El Cine De Eric Rohmer**

Rohmer, E., & Narboni, J. (1989). *The taste for Beauty*. Cambridge University Press.

Sánchez, S. (2019). VILARÓ I MONCASÍ, Arnau." La caricia del cine. La invención figurativa de la Nouvelle Vague". Shangrila, Santander, 2017, 325 pp. *Comparative Cinema*, 7(13), 88-156.

Sandoval, G. (2015). Richard Linklater: el espacio entre nosotros. *Ventana Indiscreta*, (014), 34-37.

Stone, R. (2018). the cinema of RICHARD LINKLATER. In *The Cinema of Richard Linklater*. Columbia University Press.

Strino Prat, F. (2017). *Éric Rohmer: la transformació de la intimitat a la segona meitat del segle XX. Una mirada sociològica* (Doctoral dissertation, Universitat Ramon Llull).

Vilaró, A (2018) *La caricia del cine. La invención figurativa de la Nouvelle Vague. Comparative Cinema*.

Zavala, L. (2005). Cine clásico, moderno y posmoderno. *Razón y palabra*, (46).



# Anexos







Figura 1: La mirada como expresión del deseo. *Mi noche con Maud* (1969) de Éric Rohmer







Figura 2: La mirada como expresión del deseo. *Before Sunrise* (1995) de Richard Linklater.





Figura 3: El paseo. Cuento de verano (1995) de Éric Rohmer







Figura 4: El paseo. Antes del atardecer (2004) de Richard Linklater



Figura 5: La reunión frente a la mesa. El amor después del mediodía (1972) de Éric Rohmer





Figura 6: La reunión frente a la mesa. Antes del anochecer (2013) de Richard Linklater





Figura 7: La caricia. El amor antes del mediodía (1972) de Éric Rohmer







Figura 8: La caricia. Antes del amanecer (1995) de Richard Linklater



Figura 9: El Correr lejos del otro. El amor antes del mediodía (1972) de Éric Rohmer



Figura 10: El correr lejos del otro. Antes del anoecer (2013) de Richard Linklater

## Filmografía

Rohmer, E. (Director). (1969). *Mi noche con Maud*. [Película] Les Films du Losange.

Rohmer, E. (Director). (1972). *El amor después del mediodía*. [Película] Les Films du Losange.

Rohmer, E. (Director). (1996). *Cuento de verano*. [Película] Les Films du Losange.

Linklater, R. (Director). (1995). *Antes del amanecer*. [Película] Castle Rock Entertainment; Detour Filmproduction; Filmhaus Wien Universa Filmproduktions; Columbia Pictures.

Linklater, R. (Director). (2004). *Antes del atardecer*. [Película] Warner Bros; Castle Rock Entertainment.

Linklater, R. (Director). (2013). *Antes del anochecer*. [Película] Sony Pictures Classics; Castle Rock Entertainment