

**Éric Rohmer: la transformació de la intimitat a la segona meitat del segle XX.
Una mirada sociològica**

Francesc Strino Prat

<http://hdl.handle.net/10803/404330>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

TESI DOCTORAL

Títol	Éric Rohmer: la transformació de la intimitat a la segona meitat del segle XX. Una mirada sociològica.
Realitzada per	Francesc Strino Prat
en el Centre	Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals.
i en el Departament	Comunicació.
Dirigida per	Jaume Radigales Babí

ÉRIC ROHMER: LA TRANSFORMACIÓ DE
LA INTIMITAT A LA SEGONA MEITAT
DEL SEGLE XX. UNA MIRADA
SOCIOLÒGICA.

TESI DOCTORAL

FRANCESC STRINO I PRAT

TUTOR: JAUME RADIGALES I BABÍ

FACULTAT DE CIÈNCIES DE LA COMUNICACIÓ

UNIVERSITAT RAMON LLULL

2017

Agraïments

Aquesta tesi doctoral no hagués estat possible sense l'ajuda i el suport d'algunes persones o institucions a les quals vull manifestar el meu agraïment. Al meu tutor, Jaume Radigales, a qui ja admirava fa vint anys quan era el meu professor a la facultat. Després a la Marija Djurdjevic per haver-me donat tants bons consells, lectures i inspiració. També m'agradaria agrair la col·laboració puntual a Bernat Torres, Albert Castejón, Ignasi Grau i Carlos Y. Crespi.

Agrair l'ajuda i els suggeriments lingüístics, imprescindibles, dels filòlegs: Rosa Suriñach, Joan Ignasi Servera, Laia Pla, Guillem Verdera, Montserrat Pi Vendrell, Josep Ordines-Capó i Xavier Magrinyà.

A més voldria agrair als amics i companys que m'han donat suport i m'han animat quan tocava: Pau Vadell, Pau Carbó, Fran Salazar, Clàudia Salat, Neus Ferrer, Dídac Perales, Alex R. Escudero, Sílvia Gisbert, Conchi Varela, Lola Nieto, Peire i Laura Farenc, Juan Maldonado, Rafèu Sichel-Bazin, François Fourest, Marc Castañé, Anna Gornes, Xavier Rodríguez, Maria Castell, Carlos O. Mendoza, Marie Amachoukeli-Barsacq i Leo Bejarano. Als meus germans, Marc i Oriol, a la Judit Algueró i a la Núria Gràcia, als meus pares Salvador i Fina, per haver-me donat també tota l'ajuda i suport que he necessitat.

Un especial agraïment per a les persones que em van introduir a la cultura i a la llengua franceses: Glòria Olivella, Isabel Rodolés i Denise Bassas.

I, finalment, també voldria agrair l'ajuda que la Universitat Ramon Llull m'ha ofert, i a la qual m'he mantingut fidel al llarg de tots aquests anys.

INTRODUCCIÓ.....	1
ESTAT DE LA QÜESTIÓ	2
I. <i>Estudis sobre el cinema d'Éric Rohmer</i>	3
II. <i>Una mirada sociològica al cinema</i>	6
III. <i>Sociologia de l'amor i de la parella: transformació de l'amor en la modernitat tardana</i>	15
IV. <i>Narratologia</i>	27
OBJETIUS I METODOLOGIA	40
I. <i>L'objectiu principal</i>	40
II <i>Els Objectius específics</i>	42
II. <i>Metodologia</i>	42
ESTRUCTURA	45
I PART: ÉRIC ROHMER I LA NOUVELLE VAGUE	47
1.1. LA BIOGRAFIA.....	47
1.1.1. <i>Naixement i formació d'Éric Rohmer</i>	48
1.1.2. <i>De professor a crític cinematogràfic</i>	49
1.1.3. <i>Els Contes Morals</i>	53
1.1.4. <i>Comèdies i proverbis</i>	58
1.1.5. <i>Els Contes de les quatre estacions</i>	61
1.1.6. <i>Darrers pel·lícules</i>	64
1.2. ROHMER I EL CINEMA MODERN.....	67
1.2.1. <i>La Nouvelle Vague i la funció observadora / reflectora del cinema</i>	67
1.2.1.1. <i>Context històric, social i cultural</i>	67
1.2.1.2 <i>El cinema de postguerra</i>	69
1.2.1.3 <i>Els manifestos</i>	71
1.2.1.4. <i>La modernitat en el cinema i Cahiers Du Cinéma</i>	74
1.2.1.5. <i>De la teoria a la pràctica: el naixement de la Nouvelle Vague</i>	76
1.2.2. <i>Éric Rohmer i el realisme radical</i>	78
II PART: TRANSFORMACIÓ DE L'AMOR A LA POSTMODERNITAT	86
2.1. EL SUBJECTE I L'AMOR A LA SOCIETAT POSTINDUSTRIAL	86
2.1.1. <i>Subjectivitats en la modernitat i postmodernitat</i>	86
2.1.1.1. <i>Característiques de la modernitat</i>	89
2.1.1.2. <i>Característiques de la postmodernitat</i>	93
2.1.1.3. <i>Postmodernitat versus modernitat</i>	94
2.1.1.4. <i>Del subjecte modern a l'individu postmodern</i>	96
2.1.2. <i>El capitalisme avançat i la sensibilitat romàntica postmoderna</i>	97
2.2. AMOR I CONSUM	99
2.2.1. <i>Mercantilització de l'amor romàntic</i>	99
2.2.2. <i>Il·lusió igualitària de la utopia romàntica</i>	102
2.2.3. <i>Caràcter social de l'amor</i>	103
2.3. ESTETIZACIÓ DE LA RELACIÓ AMOROSA	104
2.3.1. <i>Les conseqüències de l'estetització generalitzada</i>	107
2.4. DIVERSIFICACIÓ DELS MODELS DE RELACIONS SENTIMENTALS.....	107
2.4.1. <i>Amor romàntic</i>	108
2.4.1.1. <i>Història de l'amor romàntic</i>	109
2.4.1.2. <i>Característiques de l'amor romàntic en diferents èpoques</i>	111
2.4.2. <i>Amor-passió</i>	113
2.4.3. <i>Amor confluent / la relació pura</i>	114
2.5. MODIFICACIONS EN LES RELACIONS ÍNTIMES	117
2.5.1. <i>Transformació de la sexualitat</i>	117
2.5.1.1. <i>Concepció de la sexualitat a la segona part del segle XX</i>	117
2.5.2. <i>Transformació del matrimoni</i>	126
2.5.2.1. <i>Diferents modalitats del matrimoni i l'actualització de l'amor romàntic</i>	126

2.5.2.2. Buit existencial i la nova utopia matrimonial.....	128
2.5.3. <i>Paradoxes de la llibertat i la coexistència de diferents models de parella</i>	130
2.5.3.1. Paradoxes de la llibertat.....	130
2.5.3.2. Coexistència de diferents models de relació de parella.....	131
III PART: AMOR I INTIMITAT A L'OBRA ROHMERIANA	136
3.1. ELS CONTES MORALS	136
3.1.1. <i>La Boulangère de Monceau (La fornera de Monceau)</i>	137
3.1.1.1. Anàlisi narratològica.....	137
3.1.1.1.1 El narrador.....	138
3.1.1.1.2 L'espai.....	139
3.1.1.1.4 El punt de vista.....	143
3.1.1.2 Anàlisi de contingut.....	145
3.1.1.2.1. L'ideal del matrimoni monògam perenne.....	145
3.1.1.2.2 Sylvie: l' <i>homogàmia</i> de classe.....	146
3.1.1.2.3 La fornera: la ' <i>immoralitat</i> ' de les pretensions <i>hipergàmiques</i>	148
3.1.2. <i>La carrière de Suzanne (La carrera de la Suzanne)</i>	152
3.1.2.1. Anàlisi narratològica.....	152
3.1.2.1.1 El narrador.....	152
3.1.2.1.2 L'espai.....	154
3.1.2.1.3. El temps.....	155
3.1.2.1.4. El punt de vista.....	156
3.1.2.2 Anàlisi de contingut.....	157
3.1.2.2.1 En Guillaume i en Bertrand: l' <i>homosexualitat</i> amagada.....	157
3.1.2.2.2. La Suzanne: dona amb iniciativa.....	160
3.1.2.2.3. En Bertrand: la masculinitat en transformació.....	166
3.1.3. <i>Ma nuit chez Maud</i>	169
3.1.3.1. Anàlisi narratològica.....	170
3.1.3.1.1. El narrador.....	170
3.1.3.1.2. L'espai.....	173
3.1.3.1.3. El temps.....	178
3.1.3.1.4. El punt de vista.....	179
3.1.3.2 Anàlisi de contingut.....	179
3.1.3.2.1 La Maud: amor confluent i la relació pura.....	180
3.1.3.2.2 En Jean-Louis i la Françoise: nous principis per un context social contradictori.....	182
3.2. LES COMÈDIES I PROVERBIS	187
3.2.1. <i>La Femme de l'aviateur</i>	189
3.2.1.1. Anàlisi narratològica.....	189
3.2.1.1.1. El narrador.....	190
3.2.1.1.2. L'espai.....	191
3.2.1.1.3. El temps.....	194
3.2.1.1.4. El punt de vista.....	194
3.2.1.2. Anàlisi de contingut.....	195
3.2.1.2.1. En François: « <i>C'est pas une vie</i> ».....	195
3.2.1.2.2. L'Anne: una dona amb drets.....	197
3.2.2. <i>Le Rayon vert</i>	201
3.2.2.1. Anàlisi narratològica.....	202
3.2.2.1.1. El Narrador.....	202
3.2.2.1.2. L'espai.....	204
3.2.2.1.3. El temps.....	207
3.2.2.1.4. El punt de vista.....	208
3.2.2.2. Anàlisi de contingut.....	209
3.2.2.2.1 La Delphine: un ésser solitari en un món transformat.....	209
3.2.2.2.2 Rebuig d'un amor mercantilitzat.....	213
3.2.2.2.3 <i>Tout est flou</i> (Tot és confús).....	217
CONCLUSIONS DEL CAPÍTOL III	224

CONCLUSIONS	227
4.1. APORTACIONS D'AQUESTA TESI	227
4.1.1. <i>El Cinema com a eina d'anàlisi sociològica</i>	228
4.1.1.1. <i>El realisme cinematogràfic com a fonament per una posterior hermenèutica sociològica</i>	228
4.1.1.2. <i>Anàlisi del contingut com a mètode que vincula el cinema amb la sociologia</i>	228
4.1.2 <i>Sociologia de l'amor i Rohmer</i>	229
4.1.3 <i>El cinema de Rohmer i la negociació de les normes d'intimitat</i>	231
4.1.3.1. <i>Les noves regles matrimonials</i>	232
4.1.3.2. <i>Els nous principis de la sexualitat</i>	233
4.1.4. <i>El cinema de Rohmer i el projecte reflexiu del jo</i>	234
ANNEXOS	237
FILMOGRAFIA ANALITZADA D'ÉRIC ROHMER	237
FILMOGRAFIA PRINCIPAL DE LA NOUVELLE VAGUE	241
BIBLIOGRAFIA	246
DOCUMENTS ELECTRÒNICS, ARTICLES DE REVISTA, ARTICLES DE DIARIS, PEL·LÍCULES I VÍDEOS.	251

Aclariments.

Les cites molt breus s'han intercalat directament al text ja traduïdes per agilitzar la lectura.

La resta de cites estan traduïdes a peu de pàgina i sempre són traduccions pròpies.

INTRODUCCIÓ

La present tesi consisteix en un estudi cinematogràfic que es proposa mostrar l'obra del cèlebre cineasta francès Éric Rohmer des d'un nou punt de vista. L'aproximació es realitzarà a partir de l'anàlisi d'algunes de les seves pel·lícules, bastament comentades per acadèmics i cinèfils de tot el món, a les quals se'ls hi aplicarà una nova clau interpretativa: la imaginació sociològica.

Recorrerem en aquesta investigació diverses disciplines de les ciències socials i humanes: la sociologia (de gènere, de la família, de consum), l'antropologia (de l'amor, de parentesc i de la família), la filosofia (de la cultura, del post-estructuralisme), de la psicologia, dels estudis de cinema i dels estudis del discurs. Així doncs, aquest treball tindrà un caràcter trans-disciplinari. De fet, indirectament, es qüestionarà la riquesa de la interdisciplinarietat: d'un costat, la contingència d'utilitzar els coneixements sociològics per estudiar el cinema. D'altra banda, la possibilitat d'utilitzar el cinema com a eina didàctica en la sociologia.

La formulació de les hipòtesis

Sempre hem cregut que la sofisticació de Rohmer no rau en la riquesa de referents dels seus diàlegs, en temes literaris, culturals o directament intel·lectuals, sinó en el fet que els seus films deixen entreveure que l'amor no es pot tractar només des dels paràmetres psicològics o biològics. El cinema de Rohmer és una mica més ambiciós: el seu art mostra i representa la complexitat de la relació entre els sentiments individuals i l'esperit del seu temps. És per això que, un cop escollit el cinema de Rohmer com a objecte d'estudi, prescindim dels enfocaments habituals de l'anàlisi filmica del director francès i plantegem la nostra hipòtesi de la manera següent: la filmografia rohmeriana és susceptible de ser analitzada des de la perspectiva sociològica. Degut al seu caràcter realista i d'inclinació documental conscientment subratllada per l'autor (que a més era un prestigiós teòric i crític de cinema), la seva obra ha de reflectir la realitat social de la segona meitat del segle XX. I com que el tema central de tota la seva producció

cinematogràfica va ser l'amor, plantejem la hipòtesi que les pel·lícules de Rohmer haurien de ser abordables des de la sociologia de l'amor.

Partim de la idea que en la sociologia trobaríem les claus per a comprendre millor el cinema de Rohmer. Després d'una anàlisi bibliogràfica en el camp de la sociologia de l'amor i de la sexualitat, hem arribat a entreveure l'impacte que han exercit els canvis econòmics i culturals (que al mateix temps van repercutir en el canvi de visió col·lectiva de la intimitat) en les mirades individuals sobre l'amor. Amb el coneixement adquirit en el camp de la sociologia, hem arribat a verificar la nostra hipòtesi. Efectivament, l'obra de Rohmer ha capturat, precisament a través de la filmació de les recerques personals dels seus personatges, com les narratives dominants (contradictòries) de l'amor romàntic (plasmats en el matrimoni tradicional) i de l'amor lliure (plasmats en l'amor-sexe) que coexisteixen a l'era postmoderna, pressionen als individus que es veuen obligats a replantejar, la seva identitat i la seva visió de la intimitat, diferents cops al llarg de les seves vides.

Amb la demostració de la veracitat de les nostres hipòtesis no pretenem donar resposta ni preceptes definitius sobre l'anàlisi fílmica, sinó només marcar algunes pautes per a futures investigacions de Rohmer i/o d'altres cineastes mitjançant l'ús de la perspectiva o imaginació sociològica.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Éric Rohmer va ser una de les figures més influents i emblemàtiques de la *Nouvelle Vague* del cinema francès i un dels mestres més sòlids del cinema europeu en general. Durant diferents dècades, alguns aspectes formals —tècnics i estètics— de la seva producció cinematogràfica han estat objecte d'estudi. Per exemple, la seva posada en escena, la relació amb el teatre i la pintura, com ha maximitzat uns recursos mínims de producció, la seva forma d'escriptura i d'interpretació, la característica organització de l'espai, o la sintonia entre els personatges i el paisatge, entre d'altres.

El contingut de les seves pel·lícules també ha suscitat un considerable interès: les relacions d'amor i el dilema de l'elecció de la parella, temes centrals a la seva filmografia, van ser abordats des de diferents disciplines i corrents de pensament.

I. Estudis sobre el cinema d'Éric Rohmer

Rohmer va ser un escrupolós observador de les relacions sentimentals i de la intimitat. Els estudiosos han indagat un gran nombre de temes i subtemes relacionats amb el principal, l'amor: la institució social del matrimoni, explorant la seva fonamentació filosòfica a través de les seves forces i fragilitats (Anderst, 2014; Leigh, 2012); els dilemes de la moralitat i la sexualitat (Crisp, 1988; Hösle, 2016); els reptes sexuals i els problemes del lliure albir (Bozon, 2007); el llibertinatge i els jocs de la seducció, així com la situació de l'espectador (Tortajada, 1999); la dimensió metafísica de l'amor (Hösle, 2016; Tester, 2008); el debat sobre el significat de l'amor (Serceau, 2000); l'amor vist des de l'imaginari catòlic (Bedouelle, 1993; Ludwigs, 2012), o en el marc del context de la cultura i el cinema francès (Schilling, 2007).

Altres estudis exploren temes diferents en l'obra de Rohmer. Violaine Caminade (Caminade & De Schuytter, 2011) creu que és el cos, i totes les seves possibles representacions en els seus films, el que dóna coherència en la vasta obra de Rohmer. Barbáchano (2000) fa una relació entre cinema i literatura i es fixa en l'adaptació de Rohmer d'una novel·la de Kleist *Die Marquise Von O...*. També hi ha dos llibres, un en francès (Magny, 1986) i un altre en espanyol (Herebero & Santamarina, 1991), que tenen certes semblances pel que fa a l'estructura i temes tractats. Els dos compten amb una primera part, en la qual es repassen diferents temes —des dels sistemes de producció fins a les preocupacions filosòfiques de l'autor—, i una segona part, en la qual es fa un repàs cronològic de la filmografia de Rohmer. Altres autors, (Barnier & Beylot, 2011; Desbarats, 1990) també analitzen amb tot tipus de detall obres específiques de Rohmer; a més, hi ha reculls d'articles en els quals diferents autors (Aykin et al., 2012; Herpe, 2007) es fixen en aspectes concrets, des de referents pictòrics fins a l'erotisme, passant per la poesia. També hi ha una compilació d'entrevistes fetes a Éric Rohmer (Cardullo, 2012), en els quals alguns estudiosos van contrastar Rohmer amb altres autors com Pasolini (Aprà, 1976).

Sovint, l'obra de Rohmer ha estat interpretada per la seva afiliació religiosa i les idees sobre l'amor i el matrimoni pròpies del catolicisme: la presència de la gràcia divina al

món (Hösle, 2016), el vincle entre l'amor i l'atzar (Desbarats, 1990) o el conflicte entre la sexualitat pagana i l'espiritualitat laica (Handyside, 2013). Alguns estudiosos fins i tot han aportat proves biogràfiques sobre la suposada predilecció personal per les conductes morals de la tradició catòlica (De Baecque & Herpe, 2014) i han vist en la seva figura un conservador obsessionat amb el declivi dels valors de la societat contemporània, tot i que al mateix temps han aportat indicis de tenir una doble vida.¹

També hi ha una gran quantitat d'articles de pel·lícules, publicades durant més de 40 anys, en les principals revistes de cinema (com *Cahiers du Cinéma*, *CinemAction*, *Literature/Film Quarterly*, *L'Avant-scène Cinéma*, *La Revue du Cinéma* o *Dirigido*), crítiques de les pel·lícules en els principals diaris, (com a *El País*, *Le Figaró*, *Abc*, *La Vanguardia*, *Le Monde*) i articles en línia que sovint els autors publiquen en algunes revistes i que a més pengen a la seva pàgina web.

En la present investigació, l'obra de Rohmer no s'abordarà des de cap dels mencionats enfocaments de la seva cosmovisió sentimental, ni tampoc des de les característiques formals de la seva producció cinematogràfica, sinó estrictament en el vessant d'enregistrar la realitat tal com és, és a dir, abraçar l'obra en la seva plena complexitat, bellesa i ambigüitat. Creiem que la realitat es presenta pel director com un conjunt de diferents respostes individuals al context social de la segona meitat del segle XX, marcat per un gran canvi en la manera de relacionar-se i de veure i sentir l'amor, les relacions íntimes i el matrimoni. Igual que el seu mestre —el crític i teòric de cinema, el francès André Bazin—, Rohmer defensava que l'essència de les pel·lícules recau en la seva capacitat de reproduir mecànicament la realitat i a no diferenciar-se d'aquesta. Rohmer, així doncs, no hauria intentat construir històries ni tampoc defensar una postura en particular sobre l'amor, sinó més aviat hauria intentat enregistrar els comportaments i decisions presents en la societat de cada època, captant amb la càmera la diversitat d'actituds ètiques i estètiques existents. Les seves pel·lícules van sortir a la llum a França enmig d'una revolució sexual² 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

¹ Expliquen la relació d'Éric Rohmer amb moltes noies, sovint molt joves, al llarg de tota la seva carrera. Aporten com a proves algunes cartes personals, anotacions, gravacions i declaracions de les noies, algunes de les quals van ser actrius en les seves pel·lícules. Rohmer sempre va dividir l'espai professional del familiar, i la gent que pertanyien a un cercle o un altre, es van veure per primer cop al seu funeral.

² La revolució del maig del 68, de la qual parlarem més endavant.

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.

Fins ara són pocs els estudiosos que han tractat l'obra cinematogràfica de Rohmer des d'aquesta perspectiva. El més habitual és analitzar en detall un sol tipus de resposta al gran canvi social; per exemple, la propagació de les relacions lliures i de la seducció i les corresponents pràctiques del col·leccionisme d'amants, el paper de l'espectador en aquest context (Tortajada, 1999) o la visió contrària, l'aposta pels matrimonis monògams tradicionals i la seva vinculació amb la ideologia subjacent catolicoromana (Schmitz, 2010).

El sociòleg francès Michel Bozon³, en un article del 2007 (Bozon, 2007), és el primer que té realment en compte la dimensió sociològica en l'anàlisi de les seves pel·lícules —a excepció de J. Magny, que ja hi va fer referència en algunes pàgines d'una publicació (Magny, 1986). Bozon, expert en sexualitat i amor, ha aportat una perspectiva nova als estudis de la filmografia de Rohmer, incidint en el context social i els canvis produïts en les institucions socials que el cinema realista de Rohmer reflecteix amb molta precisió. En l'article *Le hasard fait bien les choses. Sociologie de l'amour et du couple chez Éric Rohmer* (Bozon, 2007: 126-137), Bozon afirma que durant els últims quatre decennis del segle XX Rohmer ha filmat l'evolució de les relacions sentimentals i el canvi de dinàmiques de formació de parella. La seva gradual transformació ha deixat cada cop més espai a la llibertat d'elecció, reivindicada constantment pels seus personatges (Bozon, 2007: 126). En el seu afany realista, el cineasta francès va retratar el progrés de les dinàmiques amoroses en un moment històric de profunda transformació social, contribuint de manera significativa a aportar informació molt útil per estudiar els comportaments socials d'aquella època.

³ Michel Bozon és sociòleg i director de recerca de l'INED (l'Institut Nacional d'Estudis Demogràfics francès), i director de diverses publicacions importants en aquests camps, com *Population*. El 2006 va publicar el llibre *La formation du couple* (Bozon & Héran, 2006)

Són molts els autors que parlen del decidit compromís cap al realisme de Rohmer, dotant els films d'una excepcional qualitat documental i destacant la seva objectivitat narrativa⁴ (Herederó & Santamarina, 1991; Hösle, 2016; Magny, 1986). Bozon pensa exactament el mateix:

l'inscription sociale toujours précise des personnages et de leurs comportements, le langage qu'ils emploient, l'exactitude des lieux et des milieux sont très caractéristiques de l'auteur et contribuent, avec le recul du temps, à transformer ses films en documents d'époque(Bozon, 2007).⁵

El realisme social de Rohmer fa que les seves pel·lícules siguin susceptibles de ser considerades com a documents precisos d'una determinada època en les quals queden enregistrades les noves experiències de l'amor i les construccions del jo que es van desenvolupar en les últimes quatre dècades del segle XX.

II. Una mirada sociològica al cinema

Tota l'obra de Rohmer s'inspira directament amb les reflexions del seu mestre i company André Bazin (1918-1958), obra del qual gira al voltant de l'objectivitat cinematogràfica.

Es cierto que toda la obra de Bazin gira alrededor de la misma idea, la afirmación de la "objetividad" cinematográfica, pero es un poco de la misma manera que toda la geometría gira alrededor de las propiedades de la línea recta (*La Somme d'André Bazin*, Cahiers, núm. 91, gener de 1959, pàg. 37, citat per: Herederó & Santamarina, 1991: 32).

Aquesta idea va trencar amb els moviments cinematogràfics imperants fins llavors, que posaven el seu accent en la subjectivitat del setè art, buscant en les obres filmades la intervenció de l'artista (Herederó & Santamarina, 1991: 32). Per a Bazin, i en conseqüència per a Rohmer, el que els interessava del cinema era la seva capacitat de reproduir mecànicament la realitat, fent admirar coses que no se sabien admirar a la vida real —com, en les primeres pel·lícules dels germans Lumière, l'arribada del tren o la sortida dels treballadors d'una fàbrica, entre d'altres escenes. Per a Rohmer, aquest privilegi de reproduir exactament la realitat va ser el mitjà per accedir a la veritat i a la

⁴ Aprofundirem en l'objectivitat del cinema segons Rohmer en l'apartat 1.2.2.

⁵ la inscripció social sempre precisa dels personatges i dels seus comportaments, el llenguatge que empen, l'exactitud dels llocs i dels contextos són molt característics de l'autor i contribueixen, amb la distància del temps, a transformar els seus films en documents d'una època.(Traducció pròpia).

bellesa, revelant tot allò que, sense la mediació del cinema, no s'arribaria a copsar només amb els ulls⁶ (Herdero & Santamarina, 1991: 34, 52). Rohmer mostra, doncs, una veritat, o sigui, unes idees, i enregistra pensaments sobre els fets de la vida i les barreres socials invisibles que influeixen en el comportament dels personatges —el que Bozon anomena *realisme reflexiu* (Bozon, 2007: 136). Aquesta mena de realisme V. Hösle el descriu de la següent manera:

Rohmer's special branch of realism is not naturalistic. His world is permeated by spiritual forces, suffused with values, and open to the manifestation of the divine. But it is crucial for him that even the workings of grace are such that they fit into reality(Hösle, 2016: 118).⁷

Chriss Mann sosté una visió semblant, i també remarca que Rohmer ha estat descrit com a moralista i realista al mateix temps (Crisp, 1988; Mann, 1999). És indubtable que, a través dels valors morals que aquest realisme reflexiu cinematogràfic aconsegueix plantejar, Rohmer deixa entreveure el món interior dels seus personatges, és a dir, la manera en què negocien i reconstrueixen la seva identitat, ajustant-la al nou context social. I tot això a través de la ficció, perquè per a Rohmer, «per aprendre el que la vida té d'irreductible a tota representació, per captar la naturalesa, és necessari en primer lloc vestir-la d'artifici. Cal anar a la veritat pel camí del que és fals» (Rohmer, 2000: 125).

El cinema de Rohmer és la prova que pot haver-hi una relació estreta entre la realitat social i el cinema, ja que les pel·lícules realistes són dipòsits de dades importants sobre la vida social. El cinema reflecteix visions i actituds sobre problemes i contextos socials:

Film production has changed over time, in delivery as well as in content, and thus films capture and reflect shifts in ideologies and other thinking about social institutions and social positions (Sutherland & Feltey, 2013: 9).⁸

⁶ Partim de la base que el cinema és un procés de selecció del camp i fora de camp, el que enfoquem i el que no, i un posterior muntatge, és a dir, el cinema seria una selecció interessada de la realitat per a crear-ne una de nova.

⁷ «La branca del realisme de Rohmer no és naturalista. El seu món és impregnat de forces espirituals, amarat de valors i obert a les manifestacions del fet diví. Però és molt important per Rohmer que fins i tot l'obra de la gràcia s'ajusti a la realitat.» (Traducció pròpia).

⁸ «la producció de pel·lícules ha canviat en el temps, en la distribució i en els continguts, i com a conseqüència les imatges han reflectit uns canvis en les ideologies i altres tendències de pensaments sobre les institucions socials i les posicions socials.» (Traducció pròpia).

És lògic que hi pugui haver un intercanvi de coneixements valuós entre els estudis socials i els estudis de cinema. La present investigació interdisciplinària es desenvolupa en aquesta direcció.

Els estudis de cinema, que abans es limitaven estrictament a monografies sobre els directors de cinema, gèneres cinematogràfics i publicacions en l'àrea d'història del cinema, s'han tornat interdisciplinaris en les darreres dècades. Pel que fa al vincle dels estudis del cinema i la sociologia, cap a finals del segle XX va aparèixer l'anàlisi cinematogràfica de determinats grups socials, com ara la representació de les dones a la gran pantalla. Més tard, alguns sociòlegs van començar a examinar com les narracions i representacions cinematogràfiques modelaven la visió del món. Els acadèmics contemporanis es dedicaven a la *decodificació* de les pel·lícules, on l'ordre social imperant es veia reflectit en els seus temes, amb l'objectiu de mostrar que el cinema juga un paper molt important en la construcció de la imatge que hom es crea d'un mateix i dels altres⁹.

Les pel·lícules exploren assumptes socials. La vida social està representada a través dels personatges que accepten rols socials prescrits i els troben satisfactoris o bé a través de personatges que confronten les condicions socials deshumanitzadores. El públic és entretingut al mateix temps que obté una visió del món i unes teories socials que es troben en les obres cinematogràfiques. Si es tenen les eines d'anàlisi adequades, es podran revelar aquestes representacions i reflexionar amb més claredat sobre els fenòmens socials reflectits. És així com el cinema esdevé una eina didàctica i un complement útil per a les ciències socials.

L'actual investigació de la vida social a partir de l'anàlisi cinematogràfica gira al voltant —com afirma Higginbotham al pròleg del llibre *Cinematic Sociology: Social Life in Film* (Sutherland & Feltey, 2013)— de la pregunta següent: què ensenyen les pel·lícules sobre les races, les classes, les ètnies, els gèneres o la sexualitat? Els directors de cinema fan

⁹ En paral·lel o com a conseqüència dels estudis narratològics: formalisme, estructuralisme, psicoanàlisi, semiòtica, estudis culturals, de gènere, postcolonialistes, queer o feministes.

servir les seves obres com a lents per a mostrar alguns aspectes dels fenòmens socials, tant del passat com del present. En aquesta investigació plantejem la següent pregunta: què ensenyen les pel·lícules de Rohmer sobre la transformació de l'amor a la segona part del segle XX? Doncs que l'enorme força de les imatges i les potents metanarracions sobre l'amor modelen les expectatives de la gent. Els films de Rohmer revelen i manifesten els problemes socials i individuals causats per l'existència de metanarracions contradictòries sobre l'amor i la vida familiar. També mostren les diferents maneres en què la gent es mou entre les opcions amoroses del passat i les del present —les de la França de la segona meitat del segle XX.

Respecte a l'intercanvi de coneixements entre els estudis de cinema i les altres disciplines, cal dir que cada disciplina ofereix una manera diferent de veure'l. L'antropologia del cinema se sol centrar en el cinema etnogràfic com a eina per observar les cultures. Les pel·lícules solen ser vistes com a artefactes històrics, finestres a cultures d'altres temps. Els documentals són, en la majoria dels casos, el producte de l'interès antropològic en cerimònies i costums de determinats grups ètnics. En el camp dels estudis històrics, les pel·lícules poden servir per obrir una perspectiva nova sobre les guerres civils o sobre les relacions de classe i de gènere. El cinema ha ajudat considerablement a mostrar les relacions socials existents en diferents períodes històrics. En canvi, els estudiosos del cinema se centren estrictament en temes com la producció cinematogràfica, els gèneres cinematogràfics, la història i teoria del cinema, la música i el cinema; i els sociòlegs estudien les forces socials i culturals presents en la producció d'una pel·lícula concreta, i les relacions entre la forma i el contingut dels films.

Però aquest estudi no entra dins del domini de la sociologia del cinema, sinó més aviat la manera com els films de Rohmer poden ser utilitzats pels sociòlegs per entendre millor la societat en què vivim. L'enfocament d'aquest treball s'encara cap a la sociologia a través del cinema més que a la sociologia del cinema.

La *sociologia del cinema* és una branca de la sociologia que estudia el cinema en relació a la societat que el crea i el consumeix. Un dels seus primers vertebradors va ser Ian Jarvie

en el seu llibre *Sociología del cine* (1974). Ja en el segle XXI, Emmanuel Ethis va continuar amb els estudis que Jarvie havia fet el mateix i va publicar *Sociologie du cinema et de ses publics* (2005). En aquest primer treball Jarvie es plantejava l'estudi del cinema a partir de quatre preguntes: qui realitza i produeix el cinema; qui veu les pel·lícules; què es veu, com i per què; i qui i com avalua les pel·lícules i per què. En el seu llibre, Jarvie va fer referència a teories del periodista i teòric, pròxim a l'escola de Frankfurt, Siegfried Kracauer.

Siegfried Kracauer va proposar que el cinema podia ser estudiat com a reflex de la societat o com a document expressiu del món social, en el seu cèlebre estudi sobre l'expressionisme alemany i el nazisme (Kracauer, 1995). En aquest estudi Kracauer afirmava que les pel·lícules serien el reflex de les seves societats. Ell veia el cinema com una restitució de la realitat social, un mirall gràcies al qual és possible accedir a la realitat. Kracauer afirmava que

le cinéma reconstitue un univers dédoublé, reflet de l'univers réel, se supprimant à lui, doté de la qualité magique [...] Le cinéma offre et offrira à l'homme un reflet de lui-même et du monde, en même temps qu'il puisera sans cesse une conscience nouvelle¹⁰ (Kracauer citat per Edgar Morin [Morin, 1984: 387-406]).

Kracauer, analitzant l'exaltació de l'heroi que es fa en els films expressionistes alemanys, hi va veure una societat preparada per l'arribada de Hitler al poder. Molts sociòlegs (Laberge, 2010) li van retreure que no seria en cap cas el reflex d'una societat, sinó el reflex d'una certa realitat, i argumentaven que la tria de films era massa interessada per a la defensa de la seva hipòtesi. Jean-Michel Palmier afirmava que es tractava d'una *il·lusió retrospectiva* (Palmier, 1980). Kracauer va escriure la primera temptativa d'anàlisi del cinema en funció de la seva societat (Goldmann, 1976) però, de la mateixa manera que Palmier, Annie Goldmann pensa que l'anàlisi era tendenciosa i segurament va estar massa impressionat pel nazisme posterior. Així doncs, el mèrit de Kracauer és que no deixa de ser el primer en aquest tipus d'estudis.¹¹

¹⁰ «El cinema reconstitueix un univers desdoblant, reflex de l'univers real, fent-lo desaparèixer, dotat d'una qualitat màgica [...] El cinema ofereix i oferirà a l'home un reflex d'ell mateix i del món, al mateix temps que farà créixer sense parar una consciència nova.» (Traducció pròpia).

¹¹ Va ser gràcies al seu estudi, *De Caligari a Hitler, una historia psicològica del cine Alemán*, que moltes pel·lícules expressionistes alemanyes van ser rescatades de l'oblit (Laberge, 2010).

Emmanuel Ethis va reunir la major part d'aquests estudis en la seva obra *Sociologie du cinema et de ses publics* (2005). Va citar Edgar Morin per explicar que el cinema pot ser considerat com una institució de l'imaginari que permet veure l'altra banda del món real (Ethis, 2005: 65), i Pierre Sorlin per afirmar que el cinema és una traducció de la realitat on es presenta el que és visible i representable d'una societat (Ethis, 2005: 63).

El 1976, Annie Goldmann va publicar a la revista *Sociologie et Sociétés* l'article *Quelques problèmes de sociologie du cinéma* (1976) on definia el que segons ella eren els punts clau de la sociologia del cinema. Per a Goldmann, la idea que el cinema és un mirall situat més enllà de la societat i que la reflecteix d'una manera més o menys exacta, li semblava una visió completament insuficient i simplista. Per a Goldmann el cinema forma part de la societat i és fruit de les seves organitzacions econòmiques. La sociologia del cinema té com a objectiu màxim respondre a la qüestió de per què hi ha un cinema concret en un moment històric, com per exemple per què sorgeix el neorealisme a Itàlia i no a Alemanya o França. Per poder resoldre aquesta qüestió l'autora deia que és imprescindible fer una *veritable* anàlisi de les obres en consideració. Per ella, la sociologia del cinema no és més que intentar relligar totes les correlacions possibles per poder intuir, entre les característiques d'un cert corrent cinematogràfic, autor o gènere, els problemes d'una determinada època i de determinats grups socials (Goldmann, 1976: 72). Per a Goldmann, els films que mereixen ser estudiats són aquells que, després d'una anàlisi que determini la seva estructura significativa, siguin exemples dels problemes veritables de la societat del seu temps perquè no se situïn en l'àmbit de l'aparença dels fenòmens, sinó en l'àmbit de «l'essència de la realitat i de les seves possibles tendències» (Goldmann, 1976: 73). Molt sovint afirmava que, així com el pintor o el novel·lista, el cineasta és un *precursor*, ja que expressa certs problemes latents en una societat dels que potser ni la mateixa societat té consciència (Goldmann, 1976).

Amb tots aquests precedents, van començar a sorgir sociòlegs que es van interessar específicament pel cinema, com Yann Darré. En el seu article pòstum (Darré, 2006), comença preguntant-se si el cinema constitueix un objecte d'estudi per a la sociologia. En l'article es desgrana com la sociologia pot interessar-se per la gent que fa cinema; pel

públic que hi acudeix; pels crítics; per les ofertes, vendes i reedicions de DVD; pels teòrics i professors de cinema; o per la influència del cinema en els mitjans de masses. Acaba parlant dels estudis sociològics que ell engloba sota la *teoria del reflex* —prenent el terme de Kracauer. Darré, així com Goldmann, hi veia alguns obstacles. Per exemple: caldria estudiar absolutament tots els films d'una època? O només les obres més importants? De quina fracció de la societat els cineastes són representatius? Finalment cita Marc Ferro (Darré, 2006) quan afirma que el cinema pot servir per estudiar la història, ja que en forma part, ni que sigui per la seva particularitat d'enregistrament mecànic de la realitat; les pel·lícules donen més informació de la que pretenen donar els seus autors.

D'altres sociòlegs, com Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1995), van establir una categoria conceptual anomenada *camp* i distingien tres *camps* de poder, el cultural, l'intel·lectual i el literari. Entenia els camps com una relació de forces entre agents i institucions. Aquestes categories servien per comprendre com sorgeixen els conceptes de cultura o literatura dins de la nostra societat, o sigui, una sociologia de la creació intel·lectual, per així entendre el conceptes relatius a les nostres cultures. Així doncs, aquesta teoria dels camps aplicada al cinema ens pot donar idees sobre la construcció històrica i teòrica del concepte del cinema.

Umberto Eco, a *Apocalípticos e Integrados*, publicat originalment el 1964, en el seu estudi sobre la societat de masses que, òbviament, inclou el cinema, afirmava que:

Raramente se tiene en cuenta el hecho de que, dado que la cultura de masas en su mayor parte es producida por grupos de poder económico con el fin de obtener beneficios, permanece sometida a todas las leyes económicas que regulan la fabricación, la distribución y el consumo de los demás productos Industriales (Eco, 1995: 54)

Moltes pel·lícules tracten el desenvolupament personal i identitari dels personatges, indagant com els individus van coneixent-se a si mateixos, com van adoptant diferents identitats fins a trobar-ne una que s'ajusti millor a la seva personalitat, o com van replantejant i ajustant les seves identitats a determinades finalitats estratègiques. Veure pel·lícules des d'una perspectiva sociològica significa «considerar de quina manera els problemes socials i les identitats són representades en una pel·lícula, la manera com els films representen i creen cultura al mateix temps» (Sutherland & Feltey, 2013: 4). En

aquest estudi es marquen quatre temes susceptibles de ser explorats pels sociòlegs: la identitat, la interacció, la desigualtat i les institucions.

Aplicar amb èxit la imaginació sociològica en l'anàlisi del text filmic inclou indiscutiblement la consciència sobre l'existència de determinades forces econòmiques, polítiques i socials presents en el moment històric de quan el film va ser produït. La imaginació sociològica es mou a partir de la història explicada i les qüestions morals que es mostren a la pel·lícula, i no mitjançant els seus èxits estètics. La lectura sociològica d'obres cinematogràfiques posa l'espectador en el paper de pensador crític. Veure films amb les ulleres de la sociologia proporciona una millor comprensió tant pel que fa a la societat del moment històric en què la pel·lícula va ser produïda com pel caràcter dels personatges.

Una pel·lícula interpretada sociològicament aporta no tan sols una història contada, sinó també un qüestionament ètic, una observació social, un retrat del determinat context social i també un judici polític. Passa una cosa similar en el terreny dels estudis literaris quan s'aplica la imaginació sociològica a l'estudi d'obres de la literatura. Lewis Coser, en la seva obra *Sociology through Literature: an introductory Reader* (1963), explica que obres mestres de la literatura clàssica expressen precisament les clàssiques preocupacions sociològiques. Des de fa dècades, les obres literàries ja no són únicament vistes com a ficció —producte de la imaginació dels seus escriptors—, sinó també com a textos socials, testimoni sobre la cultura, la socialització, la identitat, la desigualtat i les estructures socials de l'època en què van ser escrites. Està plenament acceptada la idea que les obres literàries capten el context social, de la mateixa manera com capten els patiments socials i psicològics. Al segle XX, les obres literàries són estudiades àmpliament com a exemples dels costums de les diferents classes socials, les relacions de gènere, les tensions socials.

Avui en dia, quan és més comú veure pel·lícules o sèries de t.v. —ja sigui al cinema, en DVD o a la televisió— que llegir llibres (tal i com ho confirma l'*Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España*, 2015), els films han esdevingut les noves fonts d'històries i representacions de la vida social. Les obres cinematogràfiques reflecteixen

la nostra cultura i simultàniament serveixen com a element constitutiu. Mitjançant els films, s'observa la societat en què es viu, al mateix temps que es miren pel·lícules a través del prisma de les normes socials, dels valors i institucions. En la investigació sociològica, les pel·lícules poden aportar dades útils per a l'anàlisi d'experiències socials i servir d'eina per entendre millor la societat d'una determinada època i per detectar i il·luminar la tensió provinent d'algun conflicte o canvi social, i viceversa: en la investigació cinematogràfica, la mirada sociològica pot donar noves pistes sobre el contingut de l'obra, la ideologia de l'autor i també mostrar el rigor realista i el valor documental de la seva producció fílmica.

Quant al mètode d'anàlisi qualitativa de les pel·lícules amb l'aplicació de la imaginació sociològica, Sutherland i Feltey (2013: 12-15) van descriure de la següent manera el procés:

1. Objecte d'estudi

Quin assumpte sociològic motiva la investigació? El text fílmic ha de ser examinat i s'ha de centrar en temes de rellevància per a la investigació sociològica, com per exemple, conflictes socials, contradiccions culturals, mètodes de control social, entorn i context. També s'ha de prestar atenció a allò no representat (cultura, raça, classe, orientació sexual, gènere) per poder detectar relacions de poder i desigualtat a través dels discursos de les ideologies dominants.

2. Estat de la qüestió

Com s'han aproximat altres autors al problema en qüestió? Han fet ús del cinema per a la seva explicació o no? Què han aportat? Quines teories i mètodes han fet servir? Quines qüestions queden per plantejar o resoldre? En quina mesura aquestes aproximacions han modelat la nostra manera d'abordar o plantejar el problema?

3. Mètodes de recol·lecció de les dades

Amb quin criteri s'han escollit les pel·lícules? Com s'han recol·lectat les dades i com s'han mirat les pel·lícules? Les dades han estat codificades? S'han fet fitxes?

4. Anàlisi de les dades

Què s'ha descobert després d'analitzar les dades obtingudes? Cal relacionar els descobriments amb la literatura existent sobre aquells temes.

5. Conclusió

Enumerar els descobriments. Quin és el significat d'aquest treball? Hi ha complicacions per a futurs estudis?

En síntesi, l'aproximació sociològica a les pel·lícules com a dades sobre la vida social consisteix a intentar donar resposta a les següents preguntes (Brym, 2006):

- 1) De quina manera la pel·lícula reflecteix el context social?
- 2) Com distorsiona la pel·lícula la realitat social?
- 3) Fins a quin punt la pel·lícula dóna a conèixer els problemes socials comuns i universals?
- 4) En quina mesura la pel·lícula aporta evidències a favor o en contra de teories i recerques sociològiques existents?
- 5) En quina mesura la pel·lícula connecta la biografia, l'estructura social i la història?

En resum, el present estudi no representa una anàlisi del cinema com a institució social —que seria el domini de la sociologia del cinema i implicaria temes com, segons apuntava Jan Charles Jarvie (1974), la sociologia de la producció cinematogràfica, la sociologia del públic, la sociologia de l'experiència dels mitjans de comunicació de massa o bé la sociologia de l'avaluació—, sinó que se centra en l'anàlisi filmica des d'una perspectiva sociològica, o fent servir la imaginació sociològica. Es tracta d'una aportació peculiar a l'estudi de l'obra cinematogràfica de Rohmer i, al mateix temps, les pel·lícules de l'autor francès es mostren com una eina didàctica per indagar en qüestions relacionades amb la sociologia de l'amor i de la parella.

III. Sociologia de l'amor i de la parella: transformació de l'amor en la modernitat tardana

No són pocs els autors que han analitzat la transformació de la visió de les relacions íntimes i l'amor durant el segle XX, i especialment durant les quatre darreres dècades del segle. La majoria dels estudis són obres dels sociòlegs i antropòlegs que van fer servir el mètode clàssic d'anàlisi de dades recollides mitjançant entrevistes en profunditat en el camp de treball. Alguns, en lloc de fer servir fonts específiques, van utilitzar la mescla de fonts: obres literàries, continguts exposats als mitjans de comunicació de masses, pel·lícules i dades estadístiques. El sociòleg francès Michel Bozon ha utilitzat

específicament com a font l'obra de Rohmer per a l'article *Le hasard fait bien les choses. Sociologie de l'amour et du couple chez Éric Rohmer* (2007). Aquest article és clau en la present investigació perquè confirma la nostra hipòtesi inicial que el cinema de Rohmer reflecteix canvis en la manera de veure les relacions de parella i els conflictes socials subjacents. Els resultats de la seva investigació van ser utilitzats com a punt de partida per a una anàlisi més profunda i detallada que proposem realitzar en aquest estudi.

La reflexió teòrica sobre la transformació de l'amor i de les relacions íntimes durant el segle XX en una perspectiva històrica i comparatista apareix en obres dels sociòlegs Giddens (1997), De Rougemont (1993), Luhmann (2008), Beck i Beck-Gernsheim (2001), Illouz (2009), Bozon (2004) i Bauman (2005), entre altres. El marc d'interpretació postulat per aquests autors ha servit, durant el curs de la nostra investigació, per identificar els problemes socials susceptibles de ser analitzats a través de les obres cinematogràfiques d'Éric Rohmer.

El conjunt dels estudis mencionats demostren de forma unànime que l'amor romàntic ha anat canviant i desenvolupant-se en el context de la modernitat. La modernitat va donar lloc, al mateix temps, a l'aparició i desenvolupament del jo individual, el sorgiment i el creixement continu del consum que tant va afectar les relacions socials (qualificades en funció dels valors de mercat, és a dir, mercantilitzades), i l'orientació cap a la lliure elecció com un element imprescindible de la praxi amorosoafectiva. La progressiva redefinició de les relacions de gènere és també un factor característic d'aquesta era: pels dos sexes, la satisfacció personal comença a situar-se per sobre de les obligacions socials o de la segregació laboral. Els nous models de relacions amoroses es basen en la igualtat de gènere.

Els treballs teòrics sobre la transformació de la intimitat que van il·luminar els principals conceptes que utilitzem en la nostra investigació són els de A. Giddens, E. Illouz, U. Beck i Beck-Gernsheim, M. Bozon, i Z. Bauman. Tots ells mostren una visió de l'amor i de la parella profundament lligada al context socioeconòmic i cultural; aquesta visió es va anar modificant en la mesura en què canviaven les condicions socials. El text que va proporcionar una visió panoràmica dels estudis existents i una mirada transversal a les problemàtiques més estudiades en relació a la transformació de l'amor en la modernitat

és el dels antropòlegs B. Enguix i J. Roca (2015). D'altra banda, els articles del sociòleg M. Bozon van ser d'especial rellevància, ja que en un d'ells, 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.

En l'article *Le hasard fait bien les choses. Sociologie de l'amour et du couple chez Éric Rohmer*, M. Bozon (2007) afirma que, en unes quantes dècades, l'amor i la parella han quedat completament reformulats. El contingut de les pràctiques amoroses, les actituds dels homes i les dones, el lloc que ocupa la sexualitat en les relacions sentimentals o el paper del matrimoni ha canviat dràsticament durant els darrers quaranta anys del segle XX. Bozon troba evidències empíriques en les fonts sociològiques que presenten resultats obtinguts en el treball de camp (enquestes i entrevistes): Girard (publicades de nou per Mélanie Agron (Agron, 2013), De Singly (2016), Bozon i Héran (2006); i va plantejar també una nova proposta: la d'utilitzar una font diferent, les pel·lícules de Rohmer. Ell creu que l'afany realista del director justifica la seva proposta, amb una metòdica focalització en l'amor i les relacions íntimes de tota la seva producció, i amb el fet que les seves pel·lícules es van fer precisament durant les quatre darreres dècades del segle XX. El creador i teòric de cinema, realista militant, centrat en les relacions sentimentals i la intimitat, que filma enmig de la revolució sexual, aconsegueix enregistrar eficaçment les dinàmiques del canvi social:

son œuvre peut être envisagée comme une contribution indépendante à la sociologie ou à l'histoire sociale du temps présent, à travers la représentation qu'elle donne de la naissance des relations amoureuses et conjugales, et de leur évolution au fil des films et du temps (Bozon, 2007).¹²

A més, les seves pel·lícules exploren canvis de manera cronològica: «la mateixa successió dels films proporciona un punt de vista espectacular sobre la transformació dels costums amorosos i conjugals» (Bozon, 2007). D'aquesta manera, després d'analitzar aquest article importat, la nostra idea inicial sobre la possible lectura sociològica de l'obra de

¹² «la seva obra pot ser considerada com una contribució independent a la sociologia o a la història social del temps present, a través de la representació que dona del naixement de les relacions amoroses i conjugals, i de la seva evolució a través dels seus films i del temps.» (Traducció pròpia).

Rohmer, que va inspirar la hipòtesi d'aquesta tesi, troba confirmació definitiva en un expert en la sociologia de l'amor i de la parella.

Un altre text del mateix autor, *La nouvelle normativité des conduites sexuelles ou la difficulté de mettre en cohérence les expériences intimes* (Bozon, 2004), també és crucial perquè mostra una particular sensibilitat pels canvis en el concepte del jo i dels conflictes personals i socials que tanquen l'intent de construir noves identitats en un context on les narratives dominants sobre la intimitat esdevenen múltiples i promouen valors contradictoris. Encara que aquí no es parli directament de Rohmer, aquest article assenyala significativament les preocupacions que, creiem, comparteix el famós director compromès amb les dificultats de la recerca d'una nova identitat a través dels conflictes morals. En aquest sentit, és molt enriquidor el text *La formation du couple. Textes essentiels pour la sociologie de la famille* (Bozon & Héran, 2006) on s'arriba a la conclusió que els canvis en les relacions de parella exigeixen un projecte ambiciós de reinvençió per part dels individus de totes les edats i que aquesta reconstrucció identitària és problemàtica perquè és massa exigent. Aquí trobem la confirmació sociològica per localitzar amb precisió científica determinats fenòmens i inquietuds que ja hem observat en l'obra cinematogràfica de Rohmer.

Si els textos de Bozon han estat útils per localitzar problemes psicosocials a nivell micro, resultat de les noves formes de convidaure i experimentar l'amor, els textos de sociòlegs com Beck o Illouz han donat llum a nivell macro, ensenyant com la visió de l'amor no pot ser immune al context historicosocial específic en què es desenvolupa. El context en el qual sorgeixen aquestes noves ideologies de l'amor està marcat per les transformacions del capitalisme i el sorgiment de l'anomenada *societat postmoderna*, vinculada estretament a la globalització. La *postmodernitat* és el nom d'aquest nou context social que es defineix, per un costat, per l'omnipresència de la comunicació i noves tecnologies, i per altre costat, pel consum. El conjunt d'això aporta cada cop més flexibilitat, fragmentació i discontinuïtat a les institucions i relacions socials (Enguix & Roca, 2015: 7).

En el llibre *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo* (Illouz, 2009), l'antropòloga i sociòloga Eva Illouz explora amb tot detall

les connexions entre la cultura capitalista i la vida emocional de les persones en les societats postindustrials, marcades fortament pel consum. Una anàlisi extensa de les relacions entre la cultura de l'amor romàntic i el sistema econòmic capitalista aporta dades molt importants per la configuració del marc conceptual d'aquesta tesi.

Eva Illouz considera que hi ha connexions significatives entre el sistema econòmic de l'economia de mercat i l'experiència romàntica, tal com la cultura de l'amor romàntic l'ha promogut. Concretament, explica com es viu l'experiència de buscar i tenir parella a través dels codis narratius creats pel cinema, la publicitat i la novel·la. L'autora analitza el capitalisme industrial dels EUA durant els primers anys del segle XX i afirma que és en aquest segle quan hi va haver aquest encontre entre mercat i idil·li. Segons Illouz, la trobada va ser bidireccional: es van fer romàntics els béns de consum i es van mercantilitzar les aventures amoroses. Aquests dos processos són anomenats per l'autora *mercantilització de l'amor i romantització dels béns de consum*.

Es tracta de conceptualitzacions molt importants pel nostre treball perquè els personatges de Rohmer es mostren com a víctimes d'ambdós processos que representen el rerefons de les seves angoixes. Alguns personatges se senten literalment molestos per l'obcecació col·lectiva per tenir una aventura amorosa —com a *Le Rayon vert* (Rohmer, 1986)—, especialment aquelles d'una sola nit —com a *Ma nuit chez Maud* (Rohmer, 1969) o a *L'amour l'après-midi* (Rohmer, 1972)— i es neguen a tractar les persones que van coneixent com a béns de consum (relacions d'un sol ús). D'altres propaguen la nova ideologia amorosa i es lliuren a la lliure experimentació sentimental sense que els importi gaire les conseqüències, per exemple a *Les nuits de la pleine lune* (Rohmer, 1984). Eva Illouz, més endavant, conceptualitza aquest nou fenomen social com el pas d'una moral victoriana que caracteritzava la societat industrial a la moral de consumisme típica de l'era postindustrial que es troba en el procés de la mercantilització de les aventures amoroses.

En relació amb el procés de romantització dels béns de consum, segons Illouz, les formes de viure les relacions amoroses en les societats del capitalisme tardà estarien influïdes per

les estructures narratives preconfigurades, típiques de la cultura de masses. La publicitat postmoderna, en part culpable de crear aquest imaginari, no ven les qualitats d'un producte, sinó que les associa a un determinat estil de vida emmarcat en una utopia de diversió, bellesa, intensitat i sensualitat. Exactament aquesta forma de viure les aventures amoroses, frívoles i consumistes apareix com a leitmotiv de les pel·lícules de Rohmer, personatges del qual van adoptant diferents postures en relació a aquesta nova normativa de l'amor i de la sexualitat.

Encara que altres autors, des de diferents perspectives, ja haguessin reflexionat sobre el caràcter socialment codificat de les experiències amoroses com Giddens (1997, 2001), Beck (1997, 2001), Baudrillard (1970), E. Illouz (2009) analitza la seva vigència en el període postmodern, és a dir, en l'era d'una intensa construcció discursiva i mediàtica de la realitat, que influeix de manera decisiva en les autoconstruccions biogràfiques de les persones. Això és important per l'anàlisi de Rohmer en la mesura en què assenyala els processos que hi ha darrere dels problemes psicològics, intel·lectuals, morals o espirituals que mostren els seus personatges en les seves trobades sentimentals —no tan superficials com semblen— de la vida quotidiana filmats per Rohmer. Illouz ha profunditzat en l'imaginari amorós dominant que influeix i que de vegades turmenta els individus. Trobem aquí les claus sociològiques per entendre els processos intrapsicològics que caracteritzen els personatges de Rohmer; d'aquesta manera indirecta, també queda plasmada l'enorme consciència i subtilitat del cineasta francès.

El sociòleg britànic A. Giddens (1997) és un altre dels referents principals d'aquesta tesi. La seva conceptualització de l'*amor romàntic* i de les seves modificacions durant la modernitat tardana han estat de gran importància, ja que proporcionen el marc teòric necessari per classificar les modalitats de relació de parella al voltant de les quals gira la filmografia d'Éric Rohmer.

Giddens considera que l'amor romàntic ha estat substituït per una nova modalitat que ell denomina *amor confluent*. Es tracta d'un amor actiu contingent, que substitueix les idees de l'eternitat (parella per sempre) i l'exclusivitat (ell/ella únic/a), característics de l'amor

romàntic, pels valors de la reflexivitat i intimitat emocional. L'amor confluent va de la mà d'un altre concepte que aquest autor introdueix en la sociologia de l'amor: la *relació pura*. Giddens (Giddens, 2001) va definir les relacions pures com a relacions de caràcter obert i negociable, basades en la igualtat emocional i sexual, creades a iniciativa dels dos membres de la parella i que es mantenen en la mesura que s'involucren suficientment per a la satisfacció individual de cadascú. La durabilitat de la relació, llavors, és subjecta a la satisfacció individual. La relació pura articula l'amor i la sexualitat, la igualtat i la llibertat, establint una relació de reciprocitat entre donar i rebre. Quan desapareix la quantitat de passió o comunicació desitjada, la relació es trenca.

Aquest tipus d'amor representa un intent de fusionar dos desitjos contradictoris: el desig de fusionar-se amb la parella (amb la conseqüent aspiració a l'amor etern, lliure de mentides i indivisible) i el desig de la individualització. Sobre l'expectativa d'*individualització* que ha marcat de manera profunda les societats contemporànies a partir de 1960, han teoritzat els dos sociòlegs alemanys U. Beck i E. Beck-Gernsheim, descrivint el seu impacte en les institucions i relacions socials, i els filòsofs francesos Bruckner i Finkelkraut (2001), fixant-se en les infinites possibilitats sexuals.

La conceptualització del nou model de relació amorosa de Giddens és important per a la nostra tesi perquè mostra com ha canviat la visió de l'amor romàntic al segle XX, assenyalant amb precisió quins elements s'han conservat i quins han estat substituïts per nous. La conclusió és que l'amor romàntic no ha estat desterrat, sinó modificat. Això és important perquè, a més d'oscil·lar entre els extrems de la visió puritana de l'amor i la visió dels moderns «alliberadors del desig» —militant del gaudi sense sentiments—, també és possible escollir una tercera via, la de l'amor confluent.

Així mateix, com confirma Giddens (1997) en el seu estudi, la construcció del jo i de les seves relacions interpersonals mostren el caràcter problemàtic en una societat canviant com és la de les últimes dècades del segle XX. La transformació del paper que juguen en la societat els marcs normatius externs (morals, religiosos i tradicionals) implica que la constitució de la identitat sigui subjecta a l'exigència de l'elecció entre diferents estils de

vida possibles. El jo, en ple desenvolupament del seu projecte reflexiu personal, es veu alterat per les contradiccions, conflictes, tensions i angoixes a l'hora de decidir quina mena d'amor, parella, sexualitat i matrimoni acceptar i quin no. La seva perspectiva del món i la seva interpretació de les oportunitats de construcció i d'innovació biogràfica que se li van presentant es van forjant enmig d'un sentiment profund de desorientació. La recerca d'una identitat individual original, al mateix temps que és adequada socialment i, sobretot, coherent, fa que els individus se sentin sovint confusos i frustrats. En aquest punt observem una confluència notable entre els postulats teòrics de Giddens i el material cinematogràfic que apareix en les pel·lícules de Rohmer.

El llibre *El normal caos del amor* de Beck i Beck-Gernsheim (2001) s'aproxima al paradigma de les relacions íntimes, constatant que s'han creat noves oportunitats, tant pel desenvolupament de la igualtat com per l'augment del caos. Aquest estudi aporta a la nostra investigació un aclariment de la dimensió sociològica macro, mostrant com les expectatives i els fracassos individuals en l'amor i la família a nivell micro estan estretament connectats amb les forces socials generals reflectides en la vida privada dels individus.

Des d'una perspectiva comparatista (el que suposen les noves condicions socials), els autors intenten donar resposta a la pregunta següent: per què és més difícil avui dia tenir família i estimar quan hi ha més *llibertat* que mai? Ara que està socialment permès escollir l'opció que més plau a cadascú, per què hi ha tanta confusió i desorientació? Els autors argumenten que és en la nova era que es produeix un conflicte important d'interessos entre l'amor, la família i la llibertat personal. La família nuclear, que abans es construïa al voltant d'un sistema de gènere estable, ha arribat a modificar-se arran de les lluites per l'emancipació i la promoció de la igualtat de gènere. És perceptible un cert patiment actual entre les demandes familiars i la llibertat personal, a la qual actualment tenen accés tothom. Avui dia, tant homes com dones intenten trobar, de manera compulsiva, una manera satisfactòria i adequada de viure, provant diferents opcions: cohabitant; el divorci; el matrimoni contractual; intentant coordinar al mateix temps la família, la carrera, l'amor i el matrimoni; les noves maternitats; o les noves paternitats. L'estudi dels sociòlegs alemanys és revelador perquè mostra amb molta claredat com en el nucli d'una família o

de la parella les incongruències socials solen interpretar-se com a dificultats personals (és el cas de la doble jornada laboral de les dones, per exemple). La nova vida, buida de tradicions i individualitzada, comporta sovint que es frustrin les expectatives.

Totes aquestes dificultats que sorgeixen en l'intent de trobar una manera digna de viure i estimar, que es porta a terme en l'esfera privada de la parella, s'inscriuen en el fenomen social denominat pels sociòlegs alemanys com *el normal caos de l'amor*. El llibre en qüestió ofereix un marc conceptual vàlid per a l'estudi del cinema de Rohmer, pel·lícules del qual són evidències filmades d'aquest lògic desconcert de l'amor durant les darreres dècades del segle XX. La conclusió és que l'amor ha esdevingut, paradoxalment, més important, al mateix temps que més impossible que mai. Ho constaten des del punt de vista teòric els sociòlegs Beck i Beck-Gernsheim i des del punt de vista empíric el cinematogràfic i teòric del realisme, Éric Rohmer.

D'altra banda, la parella de sociòlegs alemanys afina el concepte d'*individualització* i les seves conseqüències per a les relacions sentimentals, el matrimoni i la sexualitat. El que sembla un drama personal en la vida privada dels individus succeeix a un nombre infinit de famílies al món, expandint-se com una *egoepidèmia* (Beck & Beck-Gernsheim, 2001). El nou context promou l'autodeterminació sense tenir en compte la vella normativa que considerava el matrimoni com una norma legal i moral independent a la voluntat del matrimoni. Les biografies són ara obertes i depenen únicament de la mateixa iniciativa i de la capacitat de decidir; a més, la construcció biogràfica es converteix en un deure amb el qual cada individu ha de carregar. Ara ja no és possible generalitzar què vol dir l'amor, el matrimoni, la sexualitat o la maternitat, ni què podria o hauria de ser; és més, les respostes varien depenent de les normes, excepcions i moralitats d'un individu a un altre, d'una relació a una altra.

Les respostes, evidentment, no vénen per si soles, sinó que s'han de treballar, negociar, elaborar i justificar detalladament. Així doncs, els individus que s'impliquen en una relació sentimental han d'actuar com a legisladors que regulen les seves pròpies vides, jutges que jutgen les pròpies transgressions, capellans que absolen pecats personals i

terapeutes que curen les pròpies ferides d'un passat equivocacat. Així doncs, la paraula *individualització* abraça un fenomen complex i ambigu, o més precisament, designa una transformació social (Beck & Beck-Gernsheim, 2001). Però si ho mirem pel costat positiu, la individualització representa la llibertat d'elecció, i si ho mirem pel costat negatiu, representa la pressió per conformar les demandes interioritzades i l'obligació de responsabilitzar-se simultàniament per si mateix i atendre unes condicions socials indesxifrables. L'entorn que promou l'individualisme i la individualització produeix noves dependències: cada individu està obligat a estandarditzar la seva pròpia existència.

En un món sense regles fixes ja no serveixen les regles d'èpoques anteriors; les noves han de ser inventades constantment: discutides, justificades, negociades i aprovades, i per tant, susceptibles de ser anul·lades. En la recerca de l'amor i de la intimitat, els actors s'acaben confonent amb la definició de les regles i de la seva aprovació que els manté lluny de l'objectiu. Les regles semblen sempre equivocades, injustes i, per tant, provisionals. En aquest ambient canviant i inestable, una mínima rigidesa que garanteixi l'estabilitat pot semblar un refugi i les velles certituds es presenten com a salvació. Aquesta constatació dels sociòlegs alemanys descriu exactament la postura en la qual se sol adscriure a Rohmer (s'interpreta com la seva resposta personal al *caos normal de l'amor*), ja que molts dels seus personatges la propaguen i la defensen, sobretot en els contes morals (É. Rohmer, 1989).

El famós sociòleg i filòsof d'origen polonès Zygmunt Bauman ha comentat també el canvi de paradigma en les relacions íntimes, resultat del procés d'individualització. En diferents obres com *Modernidad Líquida* (2016), *La Sociedad individualizada* (2001), *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (2005), explora el concepte d'*individualització* però sense oferir teories o sistemes definitius, limitant-se merament a descriure les tensions socials i existencials que es generen a l'hora de relacionar-se amb els altres en el context contemporani.

La individualització, segons ell, és un procés que comença en la societat moderna, la segona modernitat, societat postmoderna, o modernitat tardana, que Bauman conceptualitza com a *societat de la modernitat líquida*. Es tracta d'una era sense certeses, on els individus que durant la Il·lustració van lluitar per poder obtenir llibertats civils i

desfer-se de les regles restrictives de la tradició es troben ara amb l'obligació de ser lliures assumint les pors i les angoixes existencials que aquesta llibertat comporta —descrites detalladament, com hem vist en el paràgraf anterior, per Beck i Beck-Gernsheim. Bauman hi afegeix metafòricament que homes i dones de l'actualitat fan surf en unes onades d'una societat líquida, sempre canviant, incerta i cada cop més imprevisible.

La metàfora de la *liquiditat* proposada per Bauman intenta posar al descobert la precarietat dels vincles humans en la societat individualista, marcada pel caràcter transitori i volàtil de les seves relacions. L'àmbit de les relacions humanes ha estat el que ha experimentat els canvis més radicals en la transició de la modernitat *sòlida* a la *líquida*, un cop accelerat el procés d'individualització. L'amor es va convertir en un amor flotant, sense cap mena de responsabilitat cap a altri:

En nuestro mundo de rampante “individualización”, las relaciones son una bendición a medias. Oscilan entre un dulce sueño y una pesadilla, y no hay manera de decir en qué momento uno se convierte en la otra. Casi todo el tiempo ambos avatares cohabitan, aunque en niveles diferentes de conciencia. En un entorno de vida moderno, las relaciones suelen ser, quizá, las encarnaciones más comunes, intensas y profundas de la ambivalencia. Y por eso, podríamos argumentar, ocupan por decreto el centro de atención de los individuos líquidos modernos, que las colocan en el primer lugar de sus proyectos de vida (Bauman, 2005: 2).

Aquesta descripció del món individualitzat és plenament consonant amb l'univers de les relacions sentimentals presentat a les pel·lícules de Rohmer, que són plenes d'ambivalències, incoherències, de desitjos insatisfets i d'anhels contradictoris. En la societat contemporània, així com en l'obra cinematogràfica de Rohmer, es percep l'obsessió permanent per les relacions romàntiques verdaderes i profundes, un objectiu que es mostra impossible d'obtenir en un món on regna la lògica individualista i que té com a valor central l'autorealització. Estimar suposa una entrega, una feina i un risc, i on no hi porta

una cultura de consumo como la nuestra, partidaria de los productos listos para uso inmediato, las soluciones rápidas, la satisfacción instantánea, los resultados que no requieran esfuerzos prolongados, las recetas infalibles, los seguros contra todo riesgo y las garantías de devolución del dinero (Bauman, 2005: 8).

El concepte d'*amor líquid* establert per Bauman es basa, per dir-ho d'alguna manera, en els danys col·laterals de l'alliberament del concepte tradicional de l'*amor romàntic* que es dona a l'època postmoderna. D'una banda, la focalització en l'individualisme incita a interpretar les relacions fortes (estables, profundes) com un perill pels valors d'autonomia personal. D'altra banda, la ideologia consumista es torna tan generalitzada que en la segona meitat del segle XX diferents àmbits de la vida quotidiana es mercantilitzen. En l'àmbit de les relacions sentimentals, l'altre és vist cada cop més com a mercaderia que serveix per satisfer alguna necessitat: l'amor es converteix en una espècie de consum mutu on la racionalitat economicista envaeix les relacions personals. Les relacions humanes es tornen d'un sol ús en una societat individualista, mercantilitzada i hedonista.

L'*amor líquid* és un concepte útil per l'anàlisi de la filmografia de Rohmer perquè designa el nou tipus de relació amorosa (l'amor lliure) constantment insinuat, mostrat o qüestionat a les seves pel·lícules. Zygmunt Bauman i Éric Rohmer manifesten que aquest tipus d'amor, malgrat la seva flexibilitat, obertura i esperit democràtic, no aconsegueix, des del punt de vista humà, unir satisfactòriament l'esforç simultani per aconseguir l'autonomia personal i la connexió amb els altres.

IV. Narratologia

Com afirmava Annie Goldmann, per poder veure què pot aportar a la sociologia una pel·lícula, el primer que s'ha de fer és fer-ne una anàlisi (Goldmann, 1976). Però, quina mena d'anàlisi? Des dels seus inicis, el cinema ha estat comparat amb les altres arts, especialment amb la literatura. Les influències mútues, el fet que s'hagi adaptat un gran nombre d'obres literàries, l'anàlisi dels sistemes semiòtics i les estructures utilitzades tant en el cinema com en la literatura són alguns dels vessants que han interessat més els teòrics. Tanmateix l'anàlisi de les pel·lícules comporta unes dificultats que exigeixen, com assenyalen Aumont i Marie, una selecció d'aquells elements que es consideren significatius. A més, la linealitat del llenguatge verbal no pot reflectir el caràcter simultani dels gestos i les paraules, així que s'hi ha d'afegir la pèrdua d'un gran nombre d'informacions que no és possible restituir (Aumont & Marie, 1990: 49-50). Després d'observar diferents matisos i definicions de narrativa audiovisual ens basarem en la següent:

Sin renunciar a ninguno de estos significados, el sentido más específico, propio y restringido que recibe la Narrativa Audiovisual es el de narratología: ordenación metódica y sistemática de los conocimientos, que permiten descubrir, describir y explicar el sistema, el proceso y los mecanismos de la narratividad de la imagen visual y acústica fundamentalmente, considerada ésta (la narratividad), tanto en su forma como en su funcionamiento (García Jiménez, 1993: 14)

I més específicament, per fer una aproximació a l'estudi de les estructures narratives hem tingut en compte les quatre qüestions que Neira Piñeiro estableix com a essencials en qualsevol tipus de narració: el narrador filmic, l'espai, el temps i el punt de vista (Piñeiro, 2003: 12). Parlem de narració o de discurs filmic en el sentit que li dóna Christian Metz en afirmar que tot relat filmic és un discurs i que com a tal necessita un subjecte anunciador (Metz, 2013). Així doncs, un film és «un conjunt complex i estructurat d'enunciats múltiples produïts amb l'ajuda d'imatges, sorolls, paraules, músiques i mencions escrites» (Bessalel, 1991: 160, citat per Piñeiro, 2003). És precisament Christian Metz qui s'ha considerat com l'iniciador de la semiologia del cinema a partir de l'article *Le cinéma, langue ou langage?* recollit posteriorment en el llibre *Essai sur la signification au cinéma* (Metz, 2013), que és on reposen les bases de la semiologia cinematogràfica, comparant-lo amb les llengües naturals.

IV.I El Narrador

Segons el diccionari de narratologia de Carlos Reis el narrador seria «l'autor textual, entitat fictícia a la que, dins l'escenari de la ficció, té la funció d'enunciar el discurs» (Reis i Lopes 1996: 156). El narrador doncs, pertany a l'àmbit del text de ficció. Moltes pel·lícules el narrador queda reduït al màxim, sent un model de narració transparent, com si no existís tal narrador. Bordwell considera que només hi ha narrador cinematogràfic quan aquest és explícit (Bordwell, 1996:62). El narrador és:

Una presencia virtual oculta tres todos los films, la de una especie de maestro de ceremonias, el gran imaginero que para nosotros da a los fotogramas el sentido, el ritmo y la duración. (...) nos proporciona en el momento oportuno la información necesaria y sobretodo ordena el desfile de imágenes (Laffay, 1996:83 citat per (Neira Piñeiro, 2003).

El narrador no ha de ser mai confós en cap moment amb l'autor real (Barthes, 1970: 33; Booth, 1970: 515 citats per Piñeiro, 2003: 61). El narrador és fruit de l'autor que se serveix d'ells per a relatar la seva història. De vegades el narrador s'ha identificat amb la càmera, ja que la ubicació privilegiada d'aquesta pot permetre que l'espectador tingui més informació que els personatges.

En el capítol dedicat a la dissecció dels films que formen els cicles d'E. Rohmer, emprarem la terminologia que va establir Gérard Genette analitzant l'obra de Proust. Genette defineix el narrador segons si s'identifica amb un personatge, en aquest cas parla de *narrador homodiegètic*, o si pel contrari, no forma part de la historia, seria *heterodiegètic*, o extern. Si el narrador és el protagonista el defineix com a *autodiegètic* (Genette, 2012: 251). Altres autors classifiquen els autors com implícits o explícits: «En el cinema (...) el primer locutor, el narrador implícit és el que *parla* mitjançant les imatges i els sons; el narrador explícit només narra amb les paraules» (Gaudreault i Jost 1995: 56). En canvi, Lintvelt diferencia entre els narradors amb funcions narratives i els qui no en tenen, de qui afirma que «també en aquest tipus de relat objectiu existeix un narrador que, abdicant de la seva funció opcional d'interpretació, continua desenvolupant les seves funcions obligatòries i de control» (Lintvelt, 1997:188 citat per Piñeiro, 2003: 73). La mimesi es resumeix amb «un màxim d'informació i un mínim d'informador, i la diegesi per la relació inversa.» (Genette, 2012: 187).

Lintvelt ens proposa quines podrien ser les funcions del narrador, bàsicament dependent de si fan o no comentaris sobre la història que narren, o sigui si són o no interpretatius. Els no interpretatius acostumen a dissimular al màxim la seva presència (Lintvelt, 1989: 27-ss citat per Piñeiro, 2003). A les que s'hi poden afegir les funcions que Lintvelt enumera: la comunicativa, la meta-narrativa, l'explicativa, avaluadora, general, emotiva, modalitzador.

Les veus off poden ser una representació més del narrador, en aquest cas, les off són les que provenen del fora de camp i les veus over les veus narradores que s'emeten en un espai-temps diferent al representat. La veu over només és responsable del relat verbal, sent subordinada a una instància narrativa superior (Gaudreault i Jost, 1995: 56). La veu over pot limitar-se a matisar o a ampliar el que mostren les imatges, afegir-hi una càrrega de subjectivitat i inserir comentaris sobre l'univers representat, fer referència a esdeveniments no mostrats, explicar o aclarir alguns punts de la història, etc.

Una particularitat del narrador homodiegètic identificat amb un personatge és que poden o no ser dignes de la nostra confiança ja que poden mentir, cometre errors o distorsionar els fets del món de la ficció. A diferència del narrador extra-diegètic impersonal, els personatges narradors no posseeixen una autoritat d'autenticació automàtica: el que diuen ha de ser comprovat, comparat amb d'altres versions dels fets. Així doncs les imatges poden de fet, subministrar informació que un narrador verbal no posseeix o sembla no posseir, completant el relat dels narradors homodiegètics. De fet, aquesta és una de les característiques dels narradors dels Contes Morals (Rohmer, 1989).

El relat dels narradors verbals pot coincidir amb el narrador filmic principal- arribant fins i tot a la redundància informativa-, pot aportar informació addicional i a la vegada ser completat per la sèrie d'imatges, i fins i tot arribar a contradir de forma evident el que explica el narrador verbal. (Gaudreault i Jost, 1995:54-55).

Metz va establir la diferència entre paraula diegètica (diàlegs) i la paraula no diegètica (discurs d'un narrador anònim, i paraula semi-diegètica (discurs d'un personatge-narrador). L'aplicació d'aquestes narracions verbals permetien, segons Metz, ajudar a superar algunes de les limitacions del relat filmic (la dificultat per expressar la interioritat d'un personatge, per aconseguir un punt de vista, capacitat d'abstracció, etc.) (Metz, 2013: 212).

Gaudreault i Jost apunten diverses funcions de les paraules escrites al cine, com per exemple que les paraules aporten certs valors que la imatge no pot expressar, guiar a l'espectador entre els múltiples significats de la imatge, aportar una interpretació, orientant així la lectura de l'espectador (funció ideològica) i anomenar els llocs, el temps, els personatges, etc. També podrien els narradors verbals anticipar fets que encara no han passat a la imatge (1995:78-9), a més ajuden a construir un punt de vista subjectiu de la història, narrada des de la perspectiva d'un personatge. Per a Chartier, «la novetat més aparent que aporta el film en primera persona és la d'afegir una dimensió psicològica als mitjans expressats al cinema.» (Chartier, 1947: 37, 40-4).

Funcions del narrador segons Neira Piñeiro (2003:114-121).

1- Subministrar informacions narratives externes sobre esdeveniments de la història o dels personatges. Aquesta informació pot coincidir, o no, amb les imatges. Aquesta veu over permet diferents tipus de relacions amb el contingut del pla: redundància o repetició de la informació proporcionada per la imatge, precisar algunes dades, narració de fets no mostrats en el relat audiovisual, o subministrar informacions contradictòries. Sovint les veus over només se situen a l'inici de la pel·lícula per a introduir els personatges i l'acció. El narrador verbal pot ser homo, extra, o autodiegètic.

2- Ubicació espai-temps. Aquesta funció es desenvolupa sovint mitjançant la utilització de breus anotacions gràfiques atribuïdes al narrador filmic principal.

3- Resums: la paraula, escrita o parlada, realitzant resums temporals al cinema que permet un avançament ràpid de la narració i una introducció condensada d'un número relativament ampli d'informacions narratives. El resum efectuat permet atenuar una el·lipsi en la narració audiovisual.

4- Expressió de certs valors que la imatge no posseeix, la utilització de la veu over per aportar un valor de passat i acció imperfectiva, per expressar la idea d'acció iterativa o per indicar la condició d'irreal de determinades seqüències. Que representen fets hipotètics, somiats o imaginats.

5- Incursions a la ment del personatge depenent de les atribucions del narrador, aquest pot tenir accés o no, a la ment dels personatges. Tant els narradors omniscients com els narradors focalitzats en un o diferents personatges alternativament, disposen d'aquesta facultat, que poden exercir a través de diferents mitjans. Molt lligat al punt de vista.

6-Funcions de comentador, aclariments, generalitzacions, reflexions de caràcter meta-narratiu.

7- Narrador personalitzat, identificat amb un personatge.

8- Apel·lació a un receptor.

IV. II L'espai en el relat filmic

L'espai forma part de qualsevol relat, ja sigui literari o cinematogràfic, i constitueix, per sobre de tot, el marc o el suport físic de les accions dels personatges. (Neira Piñeiro, 2003:122). L'espai es construeix bàsicament a través de la imatge fotogràfica en moviment, per això l'espai cinematogràfic manté similituds amb l'espai teatral. I a diferència de l'espai literari Chatman considera que és un espai «abstracte, una construcció mental que crea el lector a partir de les paraules» (Chatman, 1990: 109 citat per Neira Piñeiro, 2003: 123). No cal oblidar-se del *ceci n'est pas une pipe* no són les imatges reals allò projectat, sinó senzillament la seva representació. L'espai del film és fragmentat i reconstruït per un narrador. El relat filmic ofereix una gran flexibilitat per manipular els espais de la història que poden combinar-se amb total llibertat. El film permet, com el relat literari, la representació de l'espai a través de la mirada dels personatges, servint-se de l'anomenat *pla subjectiu* o *càmera subjectiva*.

Zunzunegui afirma que «el cinema desencadena la sensació a l'espectador, de forma molt més pronunciada que en qualsevol altre tipus d'espectacles, d'assistir al esdeveniment de la realitat davant dels seus ulls». (Zunzunegui, 1989: 148-9). El cinema presenta un alt nivell de semblança, a nivell perceptiu, amb l'espai que representa. A aquesta il·lusió de realitat, s'hi ha d'afegir l'ús del sistema perspectiu. Aquest sistema imita la percepció de l'ull humà i permet crear la il·lusió de profunditat sobre l'espai bidimensional de la pantalla de cinema.

Segons Gauthier, els següents factors s'uneixen per a crear aquesta il·lusió de realitat (Gauthier, 1992: 57-8): El marc: tot pla cinematogràfic implica la selecció d'una determinada porció d'espai, acotat pels 4 costats de la imatge. I és això el que precisament allunyaria el cinema de la reproducció automàtica de la realitat aproximant-lo a l'art. El camp i el fora de camp: el camp és l'espai representat dins del quadre. El fora de camp és l'espai imaginari contigu al camp, i es fruit de la concepció del pla com a fragment d'un espai continu. El marc cinematogràfic no delimita un espai tancat, sinó que comunica el que es veu i el que no es veu. D'aquí que se senyali el caràcter centrífug de la pantalla (André Bazin, 1990). «El marc es defineix tant per les coses que conté com pel que exclou» (Aumont, 1997:100 citat per Neira Piñeiro, 2003: 129). El que és evident és que un fora de camp pot passar a ser camp al pla següent i viceversa. Noël Burch dedica al fora de camp un capítol sencer del seu llibre *Praxis del cine* (Burch, 1985: 26-ss). Burch distingeix diferents tipus de porcions de fora de camp.

El primer és el fora de camp que ja ha estat representat en algun moment. El segon és el fora de camp mai representat. Resumint, la dualitat camp/fora de camp, dona peu a una tensió entre el que es veu i el que no es veu, i és precisament aquesta tensió permanent un dels factors principals a l'hora de crear una il·lusió de realitat a l'espai cinematogràfic (Lotman, 1973:115 citat per Neira Piñeiro, 2003: 131).

Pel que fa a la continuïtat entre plans, Noël Burch (Burch, 1985: 18-20), estableix dues possibilitats, continuïtat espacial entre ds plans, quan es manté el mateix decorat, o discontinuïtat, que pot ser parcial (espais pròxims entre si) o total.

En la construcció definitiva de l'espai hi intervenen no només les imatges sinó també els sons i els sorolls i tots els components del discurs fílmic. Els elements sonors compleixen diverses funcions en relació a la construcció de l'espai: obertura del fora de camp a través de sons off, caracterització d'un determinat espai, indicació de transicions espacials o fins i tot la representació d'espais mentals.

Tipus d'espais en el cinema (Neira Piñeiro, 2003:135):

Espai escenogràfic: configurat per tots els elements estàtics que formen part de l'escenografia, oferts a l'espectador a través de la càmera. Els elements constitutius d'aquest espai poden aparèixer en un film revestits de certs valors simbòlics, metafòrics o metonímics.

Espai lúdic: és el que creen els actors amb els seus gestos. La forma de moure's i d'ocupar l'espai de la imatge serveix per a caracteritzar el personatge, així com la seva posició respecte dels altres; lluny, prop, submissió, domini, etc. Els personatges es mouen i la càmera amb ells per a emmarcar-los.

Espai dramàtic: es tracta de l'univers de l'obra.

Espai filmic: tots espai representat en un film es fa a través d'una càmera, o sigui a través d'una mirada, i això comporta la instauració d'un punt de vista.

Espai i enquadrament:

Toda figura (...) tiene mil aspectos que dependen del ángulo con que los observo y delimito (...) se puede escoger un encuadre más neutro para acentuar el *aspecto objetivo original*, o bien optar por un encuadre que destaque ciertos aspectos o que otorgue una carga subjetiva a la imagen (Balázs, 1978:70 citat per Neira Piñeiro, 2003: 143).

Malgrat que no es pot atribuir un sentit preestablert als diferents tipus de plans o a determinats esquemes plàstics, si que és veritat que la organització dels elements en el seu interior pot carregar-se de determinades connotacions, depenent del seu context. Els personatges no centrats poden transmetre certa sensació de desequilibri. Al picat i contrapicat se li han atribuït tradicionalment certs valors, debilitat, petitesa, etc. La posició escollida per a presentar l'espai no és irrellevant, sinó que dirigeix la mirada de l'espectador, a més de potenciar l'expressivitat de la imatge, aportant un punt de vista sobre la mateixa (Neira Piñeiro, 2003:145).

Espai i moviment de la càmera: la càmera també és creadora d'un espai dinàmic, des del

moment en què es posa en moviment i recorre els espais de l'univers de ficció, introdueix factor dinamitzador en l'espai immòbil del pla fixe. «La càmera s'enganxa als cossos en moviment, es deixa oblidar, vol deixar-se oblidar [en canvi] el moviment independent [de la càmera] dibuixa l'espai, traça camins, aixeca barreres i crea ritmes» (Jean Housen, 1983,9 citat per Neira Piñeira 2003: 145). Els moviments de la càmera també poden representar la mirada subjectiva d'un dels personatges, adquirint poc a poc una significació psicològica. Els moviments de la càmera condueixen la mirada de l'espectador a través de l'espai de ficció, imposant un recorregut que pot limitar-se a seguir el desplaçament dels personatges, etc.

Espai i muntatge: els fragments espacials seleccionats per la càmera són organitzats en un ordre determinat en el procés de muntatge, establint noves relacions entre ells. Els mecanismes del muntatge permeten la construcció d'un espai narratiu que no s'ha de confondre amb l'espai real, en el que van ser rodats els plans successius (Gubern, 1987: 298-299 citat per Neira Piñeiro, 2003: 147). El muntatge opera en primer lloc en una descomposició de l'espai en diferents porcions , el que permet, per exemple, mostrar-lo des de diferents angles representar la mirada d'un personatge (camp/contracamp) o destacar elements concrets que formen part d'un espai més gran: és el cas dels plans de detall que fixen l'atenció sobre els objectes que formen part d'un camp més gran. Així doncs l'espai es segmenta i recompon (Sánchez-Biosca, 1996:19 citat per Neira Piñeiro, 2003: 147).

Resumint, l'espai filmic guarda relació amb l'espai literari, ja que el narrador també imposa un recorregut a través de l'espai de ficció, mostrant un, o diferents punts de vista. També alguns moviments de la càmera poden guardar certa semblança amb les tècniques de descripció literària.

Espais latents i narrats: el film pot suggerir espais de ficció que mai arriben a ser representats a l'espectador, però que no per això són menys significatius. Aquests tipus d'espais es poden equiparar amb els espais latents i els narrats del teatre (Bobes, 1997:404-406 citat per Neira Piñeiro, 2003: 148). Els primers es refereixen a les entrades i sortides dels personatges, a través de portes i finestres, etc.

Els espais narrats són més allunyats i estan introduïts a través de relats verbals dels personatges. Els espais latents del cinema coincideixen amb el fora de camp imaginat

(Burch, 1985: 30-33).

Espais psicològics: representen l'interior dels personatges, i poden ser espais onírics, fantasies, representacions de sentiments introduïts com a metàfora visualitzada.

La descripció de l'espai en el relat filmic: Gaudreault i Jost afirmen que en el cinema és impossible no descriure minuciosament l'espai sigui quin sigui el pla escollit (Gaudreault i Jost, 1995:89).

IV. III. El temps

Tota narració filmica es desenvolupa en un temps determinat, no només marcat per la durada dels plans sinó per la projecció del llargmetratge. Quan hi ha un canvi de pla hi ha una polisèmia inherent al muntatge cinematogràfic, ja que aquest pot voler dir *més tard mentrestant en un altre lloc fa temps* (Gubern 1987: 318 citat per Neira Piñero, 2003: 176). Però hi ha diferents elements, verbals o visuals que permeten a l'espectador ubicar-se en el temps. Així doncs, podem trobar elements del diàleg entre els personatges, la veu en off, anotacions escrites que ens ajudin, canvis de vestuari, etc. Temps extern i temps intern/ el temps de la història i el temps de l'argument.

El temps extern és el de la projecció o visionat del film mentre que l'intern es refereix a la durada de temps de l'argument. El temps lineal i sense fissures de la història no permet les manipulacions i alteracions de l'ordre cronològic de l'argument.

Gaudreault i Jost citen quatre esquemes bàsics de simultaneïtat: (1995, 122-123): dues accions es desenvolupen simultàniament en el mateix camp. El quadre es divideix, i es mostren diferents accions que normalment tenen lloc a diferents espais. També es poden alternar les diferents accions, A, B, o s'alternen mitjançant el muntatge: A1-B1-A2-B2, etc. G. Genette (Genette, 2012), defineix dos tipus d'alteracions en l'ordre: la retrospectiva (flash-back) i l'anticipada (flash-forward). També hi ha *l'acronia*, que és quan ens és impossible de restablir les relacions temporals. També hi ha els flash-back sonors (Bordwell, 1996: 77).

L'estructura més senzilla la constitueix el relat que manté inalterat l'ordre cronològic de la història, fet que no impedeix que s'hi realitzin altres tipus de manipulacions temporals. Genette també distingeix entre la *isocronia* (el temps de la història és igual al temps de l'argument) i l'*anisocronia*, quan no coincideixen (Genette, 2012, 122-3).

Tenim diferents elements que ens ajuden a definir el temps en una pel·lícula, que ens ajuden a poder descriure i parlar en propietat:

L'escena que correspon a una situació *d'isocronia*, és a dir, igualtat entre la duració temporal de la història i l'argument. En el relat tradicional corresponen als temps forts de l'acció (Genette, 2012:142). Casetti distingeix entre el pla-seqüència, constituït per una sola presa, i el que ell denomina pròpiament l'escena, que serien el conjunt d'enquadraments concebuts i muntats amb la finalitat d'obtenir una artificiosa relació entre el temps de la representació i el temps d'allò representat, un efecte de continuïtat temporal. (Casetti, 1994:157 citat per Neira Piñeiro, 2003: 214). Per Gaudreault i Jost (1995:126-7) representen dos tipus de segments narratius diferents que presenten una situació *d'isocronia*, dos procediments diferents per elaborar una escena filmica.

L'el·lipsi: quan tenim una supressió d'un fragment temporal en la història, parlem d'el·lipsi. Poden ser explícites, si s'esmenta el segment omès, o implícites, també poden ser determinades, si s'especifica quan de temps ha passat, i indeterminades, si no s'especifica (Genette, 2012:139). Les el·lipsis constitueixen un procediment fonamental en el relat per accelerar la narració i eliminar els elements superflus (fets que no interessin o que es poden deduir d'altres fets, etc.), apart de permetre l'apropament d'escenes separades en el temps (Neira Piñeiro, 2003: 212). Un esdeveniment obviat, sempre pot ser recuperat a través d'un flash-back, o a través del diàleg entre els personatges.

En resum: hi ha dues maneres bàsiques d'obtenir una recapitulació temporal per mitjans estrictament visuals: mitjançant la manipulació del pla o mitjançant l'ús del muntatge. En són exemple un canvi de llum en el pla, acceleració del moviment, també les fulles del calendari que cauen, o agulles d'un rellotge que es mouen ràpid.

Les relacions de freqüència entre la història i l'argument s'estableixen en funció del número de cops que es narra un determinat esdeveniment de la història, Genette en

distingeix quatre tipus principals (2012:146, ss): relat *singulatiu* (s'explica un cop el que ha succeït un cop), anafòric (s'explica un número de cops el que ha succeït un número de cops), repetitiu (s'explica varis cops el que ha succeït un sol cop) i iteratiu (s'explica un sol cop el que ha succeït varis cops.)

Si bé en la literatura el relat pot adoptar diverses posicions temporals, la majoria dels teòrics del cinema consideren que la imatge fílmica és sempre en present. (Laffay, 1966:24; Vanoye, 1989:155; Gaudreault, 1988:11; Metz, 1967:211 citats per Neira Piñeiro, 2003: 221). Segons Barthes (1982:35-6, citat per Neira Piñeiro, 2003: 221), mentre que la fotografia té el valor *d'avoir été la* la imatge en moviment representa un *être la*. Des dels seus inicis el cinema ha lluitat amb la dificultat d'expressar un temps que no fos el present i un altre mode que no fos el real (Lotman, 1979: 106-107 citat per Neira Piñeiro, 2003: 221). Amb la veu over «el relat del personatge principal crea el sentiment de passat i dona a cada imatge la condició de record» (Chartier, 1947: 37-8). De vegades els films poden incloure opcions del que hauria pogut passar, i ho classifiquem com a irreal.

IV.IV. El punt de vista

El punt de vista adoptat en un text és independent de la veu narrativa (Genette, 2012:203-ss): si aquest indica *qui parla* el punt de vista respon a la pregunta de *qui veu*. L'elecció d'un o altre tipus de focalització suposarà l'ampliació de les atribucions del narrador, o pel contrari, la imposició de determinades restriccions. L'estructura del temps i l'espai, la possibilitat o no d'accedir a l'interior dels personatges, la dosificació de la informació narrativa, estan condicionades en bona mesura pel punt de vista adoptat. (Neira Piñeiro, 2003:244)

Molts autors han descrit i anomenat els diferents tipus de punt de vista, però en aquest treball emprarem bàsicament la definició de Genette, (1972, reeditat el 2012) quan parla

de focalització zero, interna i externa. El punt de vista ens remet a la perspectiva des de la qual es contempen els esdeveniments de la història. Que pot ser representada des de la percepció limitada d'un personatge o d'un narrador omniscient. No hem d'oblidar que si el punt de vista és el d'un personatge, serà des de la seva perspectiva que es presentarà la història, a través de les seves emocions, interessos, etc.(Neira Piñeiro, 2003:245). Genette el descriu com la focalització. Quan parla de focalització interna (Genette, 2012) es refereix que qui ens relata els fets serà un dels seus personatges, i suposa una limitació de les atribucions del narrador. Aquesta focalització ens permet un accés directe a la seva consciència, i ho veiem tot a través del seus valors, sentiments, ideologia, etc.

La focalització zero (Genette, 2012) es presenta quan el punt de vista adoptat no és el de cap personatge. En aquest cas se solen donar dues opcions, o bé el narrador és omniscient, o bé, sense ajustar-se a la visió d'un personatge en concret, s'imposa certes limitacions. Un tercer tipus de focalització és la que Genette denomina l'externa. Aquesta modalitat narrativa implica també la impossibilitat d'accedir a l'interior dels personatges i d'exercir de narrador omniscient.

A més, segons Genette, tenim que la focalització no té perquè ser idèntica en tot el relat. També descriu dos tipus d'alteracions possibles, la *paralepsi* : que es produeix quan es dona més informació narrativa de la que permet el codi adoptat pel conjunt del relat, i la paralipsi, que es dona quan es restringeix momentàniament el coneixement del narrador, proporcionant menys informació de l'esperada tenint en compte el tipus de focalització predominant.

El problema de la subjectivitat de les imatges és evident, ja que les imatges que veiem han estat seleccionades per l'autor, però al mateix temps tenim imatges des del punt de vista subjectiu d'un personatge en concret.

Jost a *L'Oeil-caméra* (Jost, 1987) distingeix entre el punt de vista òptic i l'auditiu. Dins del punt de vista òptic, que ell anomena *ocularització*, distingeix entre la interna (la imatge representa el que veu un personatge) i la zero. La interna es divideix en primària (quan s'especifica que és un ull qui mira, o un cos específic) i la secundària, quan la subjectivitat d'una imatge està construïda mitjançant el muntatge, o del component verbal. *L'ocularització* zero seria quan la imatge no representa la perspectiva òptica de cap personatge. En aquest mateix sentit també defineix el punt de vista auditiu com *auricularització*.

A més, segons Genette, la focalització no cal que sigui idèntica en tot el relat. Descriu dos tipus d'alteracions possibles: la *paralepsi*, que es produeix quan es dóna més informació narrativa de la que permet el codi adoptat pel conjunt del relat, i la *paralipsi*, que es dóna quan es restringeix momentàniament el coneixement del narrador, proporcionant menys informació de l'esperada tenint en compte el tipus de focalització predominant.

OBJETIUS I METODOLOGIA

I. L'objectiu principal

La finalitat genèrica d'aquesta tesi és demostrar, per un costat, que l'obra cinematogràfica d'Éric Rohmer ha capturat el procés de transformació de l'amor i els canvis produïts en les relacions sentimentals durant la segona part del segle XX i, per l'altre, que aquesta és la raó per la qual la seva filmografia pot ser analitzada des dels paràmetres sociològics.

Per assolir aquest objectiu principal, hem identificat tres objectius específics que es deriven del primer:

a) Mostrar que el cinema d'Éric Rohmer té com finalitat capturar i registrar la realitat tal com és. La seva obra va marcar el començament del cinema modern que atorgarà la funció 'enregistradora' al setè art, fixant-se decididament en el realisme, de manera contrària al cinema clàssic, que era creador de realitats noves de ficció. Amb aquest objectiu específic s'intenta demostrar que el cinema de Rohmer, pel fet de ser modern, s'havia proposat capturar i enregistrar la realitat. I com que el tema principal de gairebé tota la seva producció va ser l'amor (amb subtemes: sexualitat, erotisme, matrimoni, relacions sentimentals), la càmera de Rohmer va enregistrar la realitat de les relacions íntimes en les últimes quatre dècades del segle XX: diferents i contradictoris imaginaris amorosos, preocupacions sentimentals i el debat entre les normes socials (família, estat, religió) i el dret a la lliure elecció. Al compliment d'aquest objectiu es dedica el capítol I d'aquesta tesi que descriu la vida i l'obra de Rohmer i, molt especialment, la seva poètica del realisme cinematogràfic.

b) Revelar canvis en la concepció del subjecte produïts en el pas de la modernitat a la postmodernitat (a l'era de gestació de l'anomenada societat post-industrial) i buscar l'explicació sociològica d'aquest processos i el seus efectes (com aquesta transformació social ha afectat les relacions sentimentals particulars d'homes i dones). Científics de diverses branques d'estudis socials han demostrat que, en les quatre últimes dècades del segle XX, es van produir importants modificacions en la visió tradicional de l'amor i del matrimoni. A més de l'emancipació i l'augment de drets, aquest alliberament va aportar també més responsabilitats, desconcert, confusió i noves pressions socials. Aquest 'caos

de l'amor' es produeix perquè al món contemporani coexisteixen les postures clàssiques, canòniques de la modernitat, utilitzades durant segles per a la normalització social, amb actituds noves com ara, el relativisme hedònic, l'individualisme i el consumisme, que van començar a estimular els desbordaments amorosos i sexuals.

Així, el resultat principal d'aquesta fase de nostra recerca serà la visualització i la classificació de les noves pràctiques i fenòmens descrits en la recerca sociològica i antropològica de la transformació de l'amor i les relacions íntimes (noves modalitats d'amor, diferents visions de matrimoni i de la parella, la nova concepció de la sexualitat). Així mateix, l'assoliment d'aquest objectiu crearà noves eines per l'anàlisi del cinema de Rohmer des de la perspectiva sociològica, utilitzant la seva obra com a document d'una època vàlid per a la recerca en ciències socials. Intentarem demostrar que l'obra de Rohmer exemplifica la transformació de l'amor al segle XX: el patiment dels individus que han de reinventar-se i definir noves postures coherents sobre la parella, enmig de les contradiccions del món postmodern –per un costat, les clàssiques actituds subjectes a normes de la religió (catolicisme), la classe (burguesa) i la tradició nacional i, per altra, les actituds liberals que propaguen l'experimentació amorosa i l'exogàmia social. Aquest objectiu es compleix al llarg del capítol II d'aquest projecte de recerca.

c) Comprovar que les pel·lícules de Rohmer capturen i reproduïxen la imatge de les experiències individuals d'aquelles noves dinàmiques amoroses que són fruit de la transformació social de la segona part del segle passat. Aquest objectiu s'assoleix mitjançant l'anàlisi i l'avaluació de films *rohmerians*, en què s'esbrina en ells la presència de les noves postures amoroses i el seu diàleg amb les formes tradicionals d'emparellament, que van ser classificades i organitzades en el capítol II d'aquest treball de recerca. La finalitat que es persegueix aquí és exemplificar amb obres cinematogràfiques de Rohmer les noves experiències de relacions íntimes a la era postmoderna.

II Els Objectius específics

Mitjançant una descripció detallada de trames i actituds cap a l'amor, el sexe i el matrimoni mostrades pels protagonistes i altres personatges, arribarem a demostrar que l'univers filmic de Rohmer enregistra amb detall els canvis produïts a l'esfera de la intimitat en la societat francesa de la segona part del segle XX i les seves conseqüències psicològiques. Això mateix legitima la consideració d'aquesta obra cinematogràfica com document d'època, tot i que es tracti d'art. El compliment d'aquest objectiu específic correspon al capítol III d'aquesta tesi doctoral.

Així, els resultats obtinguts en el capítol I (centrat en mostrar que el cinema de Rohmer és realista militant), capítol II (focalitzat en demostrar que la segona part del segle XX engloba un gran canvi social que va influir substancialment en la manera de viure la parella) i el capítol III (descriu com les pel·lícules de Rohmer han capturat les experiències individuals d'aquests canvis) serveixen per a la verificació de la nostra hipòtesi. D'una manera indirecta també s'intenta mostrar com d'enriquidor és la utilització del cinema com una tècnica de recerca social.

II. Metodologia

L'objecte d'estudi d'aquesta tesi doctoral és, per tant, el cinema de Rohmer com reflector (revelador i manifestador) de la transformació de l'amor i les relacions sentimentals en la segona part del segle XX. L'assumpte sociològic que ha motivat la nostra investigació és el canvi social en el context del capitalisme tardà (anomenat també postmodernitat, la societat post-industrial o la societat de consum), un context cultural i econòmic particular que va incitar la reformulació del concepte del jo i de les relacions humanes. Aquest fenomen macro-social ha deixat petjada en el comportament individual i grupal. La dimensió micro-social és la que ha quedat capturada a les pel·lícules de Rohmer.

El primer pas en la recerca va ser indagar com s'havien aproximat sociòlegs i antropòlegs a l'assumpte de la transformació de les relacions íntimes a la societat del capitalisme tardà. La recerca d'informació s'ha fet mitjançant la tècnica d'investigació bibliogràfica i documental. La important documentació teòrica sobre l'evolució de l'amor i de les relacions de parella a les quatre últimes dècades del segle XX ens va servir tant per a

definir l'estat de la qüestió en la recerca sobre aquest tema, com per a elaborar l'estratègia i l'estructura del nostre futur treball analític.

El segon pas va ser la recollida de les dades. El criteri per escollir les pel·lícules va ser la presència patent de subtemes rellevants segons l'esquema que havíem fet a l'hora de definir el marc teòric com ara, l'evidència de la diversitat d'actituds cap al matrimoni tradicional, l'evidència del canvi de paradigma en el comportament sexual, la visualització del patiment psicològic causat per a la pressió social cap a l'acceptació de l'amor com un bé de consum, etc. Hem tornat a veure les obres de Rohmer amb unes ulleres especials per detectar el tractament directe o bé subtil de les ja mencionades temàtiques selectes que envolten el fenomen central del canvi d'època i com això ha afectat les identitats i l'autoestima dels subjectes. Durant aquesta nova lectura de les obres *rohmerianes*, s'han recollit les dades i les pel·lícules han estat seccionades amb codis com ara l'amor i la negociació identitària, la sexualitat desenfrenada, les visions del matrimoni monogàmic, l'endogàmia de classe, els efectes psicològics de la pressió social i dels nous discursos sobre l'amor.

El tercer pas va ser l'anàlisi de les pel·lícules seleccionades. En aquesta fase de la recerca es va utilitzar la tècnica d'anàlisi de contingut (o del discurs) de les obres cinematogràfiques de Rohmer. És una tècnica essencialment apta per a la captació qualitativa dels fenòmens socials il·luminats prèviament, una tècnica que aconsegueix visualitzar les arrels socials de les obres d'art (Fernandez, 1983). Aquesta tècnica correspon al corpus teòric consultat durant la segona fase de la recerca, i ha evidenciat eficaçment la relació entre les inquietuds, actituds i narracions dels personatges de les pel·lícules de Rohmer amb la teoria dels canvis de la visió de les relacions íntimes a la societat postmoderna i el seu impacte sobre l'esfera micro-social.

Més endavant, ens aproximem (emprant l'imaginari sociològic) a les pel·lícules de Rohmer com a dades sobre la vida social (Sutherland & Feltey, 2013) típica de la segona meitat del segle XX, hem intentat donar resposta a les següents preguntes, d'acord amb experts (Brym, 2006):

- 1) De quina manera la pel·lícula en qüestió reflecteix el context social?
- 2) Fins a quin punt la pel·lícula dona a conèixer els problemes (micro)socials existents a França de la segona meitat del segle XX?

3) En quina mesura la pel·lícula aporta evidències a favor o en contra de teories i recerques sociològiques existents sobre la transformació de la intimitat i relacions de parella?

A més, ens hem servit de la narratologia com estudi estructural dels relats filmics. L'anàlisi narratològic se centra en el conjunt d'elements cinematogràfics que ajuden a fer una interpretació de l'obra de Rohmer des de la teoria de la transformació de la intimitat. L'aspecte narratològic de l'anàlisi cinematogràfic de Rohmer mostrarà l'aconseguida adequació entre l'estructura narrativa dels films i la seva representació de construccions i crisis identitàries en l'època de grans canvis en la manera d'entendre l'amor, la sexualitat i el matrimoni.

Generalitzant, es pot afirmar també que hem fet servir la teoria i el mètode dialèctic que parteixen de la idea que l'estructura de la realitat social és essencialment conflictiva. El mètode dialèctic emprat a les ciències socials, és particularment ajustable a l'anàlisi qualitatiu que aquí reproduïm perquè és l'eina idònia per tractar les contradiccions i dicotomies de la canviant realitat social.

Sólo una visión dialéctica superadora de los métodos preferentemente cuantitativos, puede apreciar y aprovechar en profundidad las riquezas que derivan de la utilización del cine como técnica de investigación social (Fernandez, 1983: 13).

ESTRUCTURA

El contingut d'aquesta investigació s'estructura en tres parts que corresponen a tres objectius específics ja esmentats a l'apartat d'objectius i metodologia.

La part I *Éric Rohmer i la Nouvelle Vague*, identifica l'autor i el contextualitzarà. Després de la introducció a la vida i l'obra del cineasta francès, seguim breument el desenvolupament del seu corpus filmic, ubicant-lo en el context cinematogràfic francès dels anys 50 del segle XX. També oferim una breu caracterització de les sèries de les seves obres. Encara que no totes les pel·lícules aquí esmentades seran escollides per a l'anàlisi posterior en clau sociològica, una mirada panoràmica és pertinent ja que la cronologia de la seva producció reflecteix les fases del desenvolupament històric d'una societat en plena permuta emancipadora i transformació de valors. En aquesta primera part també es presenta la poètica cinematogràfica de la *Nouvelle Vague*, l'onada de producció cinematogràfica francesa en la qual s'inscriu l'obra de Rohmer. També es dedicarà un apartat a les idees *rohmerianes* sobre la funció observadora del cinema i, específicament, al realisme militant que el caracteritza, aspecte important a tenir en compte a l'hora de qüestionar el rerefons sociològicament interpretable de la seva producció filmica.

La part II, la transformació de l'amor i de les relacions a la postmodernitat, es presenta el marc teòric sobre la transformació de la intimitat a conseqüència del canvi social general ocorregut durant el pas de la societat moderna (industrial) a la postmoderna (postindustrial). En diferents subcapítols que conformen aquesta part, s'il·lumina conceptualment la metamorfosi de l'individu i de la sensibilitat romàntica en temps de la postmodernitat, època denominada també capitalisme tardà, la relació entre l'amor i el consum, la il·lusió igualitària de la utopia romàntica, l'*estetització* de la relació sentimental i les seves conseqüències socials i personals; s'aprofundeix en les noves conceptualitzacions de l'amor i se'n desplega la tipologia; es comenten les aportacions teòriques dels autors europeus i estatunidencs sobre la transformació de la sexualitat i la transformació del matrimoni; s'aporten noves llums, des de la sociologia i l'antropologia, a les experiències femenines i masculines de l'augment sobtat de les llibertats i la diversificació de les maneres de trobar parella, amor i família. Aquesta part ens porta de ple a la sociologia de l'amor. Després d'aquesta investigació i d'haver fet una síntesi

bibliogràfica hem adquirit un important coneixement sobre l'entorn social en el que Rohmer produeix la seva obra amb pretensions observadores i realistes.

La tercera part, complexitats de l'amor a l'obra *rohmeriana*, està dedicada al contingut de les pel·lícules que han donat més visibilitat a les problemàtiques de la part II d'aquesta tesi. Les obres seleccionades per a l'anàlisi reflecteixen i mostren els característics canvis de valors i les reaccions personals a aquests canvis (les estratègies d'adaptació a la nova visió de l'amor, matrimoni i sexualitat; el rebuig dels nous valors i el refugi en la tradició; les confusions d'identitat i crisis afectives). Així es desvetlla i demostra el tema principal de tota creació cinematogràfica del famós cineasta: no només l'amor, sinó els canvis de l'amor, o bé, *el caos normal de l'amor* desencadenat durant els últimes quatre dècades del segle XX. Al mateix temps l'anàlisi de contingut que parteix de la perspectiva o de la imaginació sociològica, a les pel·lícules també s'hi aplica l'anàlisi partint de la narratologia que ens permet mostrar com els elements estructurals del llenguatge cinematogràfic de Rohmer (narrador, espai, temps i punt de vista) influeixen en la construcció del significat de les obres. El propòsit d'aquesta tercera part és demostrar que el cinema de Rohmer ha capturat les vivències i reaccions davant d'aquests canvis i que, en conseqüència, és susceptible de servir com a mostra de les visions, vivències i reaccions davant del canvi del paradigma de l'amor i de la parella.

Com és exigible a tota investigació científica, aquesta tesi es clou amb un apartat on es posen de relleu sistemàticament les conclusions generals i particulars a les que s'ha arribat. Es destaquen les conclusions que considerem com aportacions personals a la interpretació del cinema de Rohmer i els enfocaments més originals o nous arribats durant la realització d'aquest treball d'investigació.

Al final, al darrer apartat del treball, incloem la Bibliografia emprada alfabèticament i temàticament ordenada, que ha estat objecte de consultes durant tot el procés d'investigació.

I a l'annex, a part, oferim informació addicional sobre les obres cinematogràfiques d'Éric Rohmer seleccionades per l'anàlisi en profunditat, així com una selecció de pel·lícules dels autors de la *Nouvelle Vague*.

I PART: ÉRIC ROHMER I LA NOUVELLE VAGUE

1.1. La biografia

No ha estat fins a la publicació de la minuciosa biografia feta per Antoine de Baecque i Noël Herpe el 2014 que s'ha disposat de detalls de la vida privada d'Éric Rohmer. Durant molts anys no se sabia ni quina cara feia ni quin era el seu vertader nom, i fins i tot corrien diferents dates i llocs de naixement. Tot aquest misteri era degut al fet que Maurice Schérer, el nom autèntic d'Éric Rohmer, volia amagar la professió a la seva mare, no volia que se'l relacionés amb el món de la faràndula. Per aquest motiu va decidir adoptar varis pseudònims, primer com a escriptor/crític, i després ja com a director de cinema (Magny, 1990; de Baecque & Herpe, 2014:157; Heredero & Santamarina, 2011). Conèixer la biografia de Rohmer ha estat possible gràcies al material que cinc mesos després de la seva mort, ocorreguda l'onze de gener de 2010, la seva família, seguint les seves voluntats, va dipositar al IMEC (*Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine*). Es tractava de més de 140 capses que han permès a de Baecque i Herpe fer una biografia molt exhaustiva, resseguint totes les seves facetes, ja fossin les de crític, escriptor, o cineasta. Així doncs, aquesta obra, juntament amb alguns altres llibres apareguts amb anterioritat on també s'expliquen els fets més notoris de la seva vida, són la base del present estudi en relació a les dades biogràfiques que ajudaran a entendre el caràcter de l'obra estudiada.¹³ És la primera, i de moment única, biografia de Rohmer, i aporta molta llum a un personatge que sempre va intentar mantenir privada la seva vida. A més de l'accés als documents privats de Rohmer, de Baecque i Herpe van tenir accés a persones que van envoltar Rohmer, com familiars, tècnics, actors, intel·lectuals, etc. En total, més de 100 entrevistes arrodoneixen una biografia imprescindible per entendre no només l'obra, sinó també el cineasta en si mateix.

Fins a la mort de Rohmer i a la posterior biografia, els estudiosos de la vida i obra només podien fer hipòtesis a partir de les entrevistes i analitzant les obres, però no podien tenir gaires certeses pel que fa a la vida privada de l'autor, sinó només aventurar-se a fer hipòtesis. Cal afegir també que l'obra de Rohmer ha generat moltes interpretacions de caires ben diferents. Per exemple, Bedouelle ens parla de com la *gràcia* catòlica seria el motor de *Conte d'hiver* (Bedouelle, 1993). Rohmer, en una entrevista citada per l'autor,

¹³ Amb l'interès de, en posteriors investigacions, poder consultar el seu arxiu personal directament.

lluny de negar-ho, tampoc ho havia afirmat. Geoff ens descriu les pel·lícules de Rohmer com a plenes de curiositat tolerant i desig per entendre per què la gent es comporta com ho fa. A més, afirma que les seves pel·lícules no són gens moralitzadores, sinó que es preocupen pel destí, el lliure albir i la possibilitat de miracles en el dia a dia (Andrew, 2015). Geoff, que havia entrevistat Rohmer unes quantes vegades, després d'haver llegit la biografia de De Baecque i Herpe arriba a la conclusió que va portar una doble vida tota la seva vida.

Aquesta és doncs una de les primeres tesis que poden incloure detalls que fins ara es desconeixien sobre l'autor, i per això aquest llibre és un dels principals referents per elaborar la primera part d'aquesta investigació.

1.1.1. Naixement i formació d'Éric Rohmer

Éric Rohmer neix a Tula, al Llemosí, l'any 1920, amb el nom de Maurice Schérer, i dos anys després neix el seu germà René. Formen part de la burgesia mitjana, catòlica i conservadora (de Baecque & Herpe, 2014:12). Els dos germans estudien a l'escola per a noies Sévigné gràcies a la intervenció de la seva tia, i després a l'institut Edmond-Perrier, on obté el batxillerat. El seu pare és un home culte, posseeix una nombrosa col·lecció de llibres i sembla que transmet la passió per la lectura als seus fills. Els seus autors preferits són Jules Verne i la Comtessa de Ségur. Els germans Schérer s'interessen també per la música, la pintura i el teatre. El 1937, Maurice és admès per cursar els estudis anomenats hypokhâgne (estudis preparatoris per a poder fer els exàmens d'accés a les *Écoles normales supérieures*) a l'institut Henri IV de París. Allà descobreix Proust, llegeix Stendhal, i els estudiants comparteixen els discs de Mozart, Bach i Beethoven; la filosofia també li interessa molt, i és testimoni del naixement de l'existencialisme, concretament amb un llibre que el va marcar molt, *La Conscience de soi*, de Louis Lavelle (de Baecque & Herpe, 2014:17). El 1939 intenta entrar a l'escola normal superior del carrer de d'Ulm, però suspèn l'oral. L'any següent ho torna a intentar, però torna a suspendre i llavors és mobilitzat per l'exèrcit francès: la segona guerra mundial havia començat.

Arriba a Valença, al departament del Droma, al juny de 1940 per integrar-se a un batalló d'artilleria. Després de l'armistici de Rethondes, és enviat al Barcarès, a prop de Perpinyà. Al gener de l'any següent és desmobilitzat, i va a Clarmont d'Alvèrnia (Clermont-Ferrand) on l'esperen els seus pares i el seu germà. Allí els dos germans viuen junts i estudien durant un curs i mig, i després es muden a Lió (Lyon) fins el 1943. René, el

germà petit, aconsegueix entrar a l'escola normal superior, mentre que Maurice obté el Capes, el títol que permet exercir de professor a França. Al començament del curs escolar els dos germans comencen una nova vida a París, al barri Llatí.

I és en aquest any, el 1943, que tenim constància del primer amor de Maurice. Es diu Odette Sennedot, i hi va mantenir una relació platònica entre 1943 i 1950. René, en una entrevista feta al 2010, la descriu com «molt alta i bonica» (de Baecque & Herpe, 2014:22). El 1946 apareix la novel·la *Élisabeth*, inspirada en aquest personatge femení, publicada sota el pseudònim Gilbert Cordier, però va ser un fracàs. No hi ha gairebé crítiques i poquíssimes vendes.

1.1.2. De professor a crític cinematogràfic

Als 25 anys comença a fer de professor substitut a la prestigiosa escola Sainte-Barbe, a París, i així comença el seu interès per la pedagogia, interès que no va abandonar mai, ja fos fent de professor, pel·lícules per les escoles, o cursos per a la universitat i conferències durant 30 anys.

També és en aquesta època, i a través d'un conegut, que entra en un cercle d'artistes i intel·lectuals entre els quals hi ha Jean-Paul Sartre: «si voleu traçar el meu itinerari estètic i ideològic, cal partir de l'existencialisme, de Jean-Paul Sartre, que tant em van marcar en els meus inicis (...). Jo no parlo mai de Sartre, però tanmateix vinc d'ell» (de Baecque & Herpe, 2014:36).

La porta de la literatura se li tanca bruscament, quan el 1950 Gaston Gallimard li refusa un conjunt de novel·les, i en una nota li escriu que ha perdut la modernitat d'*Elizabeth*. El grup de novel·les les havia agrupades sota el títol de Contes Morals (que serà posteriorment el títol del seu primer cicle de pel·lícules). Així mateix, també s'hi pot trobar l'argument de posteriors llargmetratges.

Del 1947 al 1951, fa de presentador en un cine-club del barri llatí del carrer de Danton, i és aquí on coneix Jean-Luc Godard i Jacques Rivette, i al festival de cinema de Biarritz de 1948 hi coneix Jean Douchet i François Truffaut.

El seu primer article *El cinéma art de l'espace* (1948) és publicat per la revista de crítica de cinema, dirigida per Jean George Auriol, *La Revue du cinéma*. Aquest article va ser molt inspirador per als futurs cineastes de la Nouvelle Vague, com afirmava Jean Douchet. També publica en aquesta revista un article sobre la pel·lícula *Notorious* de Hitchcock, i llavors en comença a publicar també en d'altres, com a *Temps modernes*, revista fundada per Sartre. Al seu primer article en aquesta revista, *Pour un cinéma parlant*, hi ha una afirmació que és, sens dubte, reveladora sobre el que passarà després en les seves pel·lícules: «no es menteix gaire sovint al cinema...». Però la *Revue du cinéma* desapareix el 1948, i el 1949 el fan fora de *Temps Modernes* per una provocativa frase de caire conservador (era una revista d'inspiració comunista). Així que amb uns quants companys crea la seva pròpia revista, *La Gazette du Cinéma* on Jean-Luc Godard hi publica el seu primer article. És aquí on hi trobem per primer cop el pseudònim d'Éric Rohmer com a director de la revista. Sembla que aquest pseudònim li podria venir d'un escriptor anglès que ell havia llegit, Sax Rohmer, o també de Régis Rohmer, un col·laborador del seu pare a Tula (de Baecque & Herpe, 2014:56).

Stromboli (1950) de R. Rossellini el va impressionar de tal manera que va escriure un article de com aquesta pel·lícula li va canviar la seva visió de la vida. Va deixar enrere una manera de viure, influenciat per Sartre, per anar molt més enllà, emparant-se amb la idea cristiana de la gràcia o la misèria dels homes sense Déu. Veient aquesta pel·lícula va canviar d'òptica (de Baecque & Herpe, 2014:55).

Del 1949 és el seu primer curtmetratge, *Journal d'un scélérat* en 16mm, avui en dia gairebé perdut en la seva totalitat. L'havia fet amb el seu amic Paul Gégauff i es basava en un relat d'Érich Von Stronheim. Durava una trentena de minuts.

La revista de Rohmer i el cine-club del qual era presentador es veuen involucrats en una sèrie de polèmiques, com ara la publicitat enganyosa que projectarien el film de propaganda nazi *Le Juif Süess*, i la seva revista tanca després de no poder superar els deutes.

El 1951 es crea la revista *Cahiers du cinéma* per Joseph-Marie Lo Duca, Jacques Doniol-Valcroze i André Bazin, com a successora de la *Revue du Cinéma*. Era lògic que Maurice Schérer, que era un crític ja conegut, publicqués ràpidament en aquesta nova revista, així com ho van fer els joves cinèfils Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette i Claude Chabrol abans de fer les seves primeres pel·lícules. També al 51 filma el seu segon curtmetratge amb Godard com actor, *Présentation ou Charlotte et son steak*.

De fet, a l'ombra de *Cahiers*, un grup de joves crítics són cada cop més influents, sobretot després de la publicació de l'article de François Truffaut titulat *Una certa tendència del cinema francès*, al gener de 1954, que atacava de manera frontal el cinema que es feia en el seu país. Als joves crítics els unia una admiració pel cinema de Hollywood, sobretot per Howard Hawks, i Rohmer i Chabrol publiquen un llibre sobre Hitchcock. Rebutgen jutjar les pel·lícules pel seu guió, i s'interessen per la posada en escena. Sembla que dins d'aquest grup, Éric Rohmer hi jugava el paper de germà gran, ja que tenia fins a deu anys més que els seus camarades.

De l'any 1952 al 55 va fer de professor a Vierzon, a 200 km al sud de París, i a l'estiu del 52 va filmar una pel·lícula, *Les petites filles modèles*, de la qual, a causa d'un seguit d'entrebancs en la producció, només en queden alguns fragments i fotografies. Després vindrien els curtmetratges *Bérenice*, del 1954, basat en un relat d'Edgar Allan Poe; després *Sonate a Kreuzer* (1956) i *Veronique et son ancre* (58). En aquests anys també publica més de dos-cents articles en varies revistes, com a *Cahiers du Cinéma*, *La Parisienne*, *Arts*, etc.

En aquesta època Rohmer fa algun senyal del seu conservadorisme, no només perquè era catòlic practicant, sinó com per exemple la seva afiliació a la revista monàrquica *La nation française* i la pertinença al grup anomenat *Louisquatorziens* grup de defensors del pensament de Lluís XIV de França. També la seva vida de solter s'acaba, i després de sis mesos de prometatge es casa, el juliol de 1956, amb Thérèse, una jove tímida, de bona família i catòlica practicant com ell mateix. Deixa definitivament la seva habitació de solter per trobar un pis de casats (de Baecque & Herpe, 2014).

L'any 1957 Rohmer es converteix en el redactor en cap de *Cahiers du Cinéma*, i s'instal·la amb la seva dona a un apartament més ampli del barri llatí. Les poques visites que reben certifiquen que l'apartament era molt auster, i que Rohmer hi anava sempre a sopar, i que excepcionalment sortien. Durant tota la seva vida pràcticament no va dinar mai, primer per poder estalviar i després per *higiene de vida*, segons explicava la seva viuda als autors de la biografia. Cada diumenge anava a missa a una església propera, però no hi anava amb la seva dona, que hi anava diverses vegades a la setmana, però a una altra parròquia. Aquesta austeritat sembla que més que una opció, devia ser una obligació: la seva dona no tenia fortuna pròpia ni feina, i el seu sou de redactor en cap no era res de l'altre món. A més s'hi ha d'afegir el naixement de dos fills, l'any 1958 el primer i el segon l'any 1961. La seva vida privada estava completament allunyada del món del cinema, i hi havia un abisme entre Éric Rohmer i Maurice Schérer (de Baecque & Herpe, 2014:119).

Paul Gégauff i Éric Rohmer es coneixen el 1947 i ja havien fet junts un curtmetratge. Paul serà una forta influència per al grup dels creadors de la *Nouvelle Vague*, inspirant diferents personatges a Rohmer, però també de Godard i Chabrol. És precisament una història ocorreguda a Gégauff la font d'inspiració per al primer llargmetratge de Rohmer, *Le signe du Lion*, rodat el 1959 però que no va sortir fins el 1962. Va ser el fracàs més gran de totes les pel·lícules de la *Nouvelle Vague*, i Rohmer va decidir que mai més tornaria a rodar sota el control de productores¹⁴.

Rohmer roman redactor en cap de *Cahiers* fins el 1963, quan els directors de la *Nouvelle Vague*, amb Rivette com a cap, es conxorxen contra Rohmer i l'obliguen a deixar el càrrec. Les pel·lícules d'aquest moviment havien baixat dràsticament de públic, i l'acusaven de no donar prou atenció als films de la *Nouvelle Vague* a la revista. A més l'acusaven de fer política de dretes. Rohmer mai va acceptar aquesta acusació, però el van obligar a plegar i el van indemnitzar.

¹⁴ La pel·lícula va ser produïda per la productora AJYM, creada per Claude Chabrol per ajudar a finançar els inicis dels seus companys. Però va deixar la gestió a un tal Roland Nonin, qui va fer signar clàusules abusives a Rohmer per *Le Signe du Lion*.

1.1.3. Els Contes Morals

Després del fracàs de *Le Signe du Lion*, i un cop ja havia deixat de treballar a *Cahiers*, sembla que la seva vida s'hauria pogut allunyar del cinema, però un cop de sort va «decidir la meua carrera»(de Baecque & Herpe, 2014:134). El seu curtmetratge *Charlotte et son Steak* és distribuït finalment a les sales de cinema, i això comporta també una ajuda directa que va anar a parar al finançament del primer dels seus contes morals: *La boulangère de Monceau*, aquest cop ja rodat de forma independent.

Els companys de la *Nouvelle Vague* havien anat enllaçant pel·lícules, mentre que Éric Rohmer, després del fracàs del *Le signe du Lion*, s'havia dedicat a la literatura. Tots els contes morals havien estat escrits entre quinze i vint anys abans de ser filmats, i tenien el mateix tema en comú: la història d'un home que, a la recerca d'una dona, troba una altra dona, cosa que l'obliga a fer una elecció, que sempre serà tornar a la primera dona (de Baecque & Herpe, 2014:134). Rohmer reconeixia l'ambigüitat del títol de la sèrie: mentre que conte és una narració de fets o d'aventures meravelloses, la paraula moral ens porta directament als costums i tradicions més que a consideracions sobre el bé i el mal. Al pròleg de l'edició impresa dels contes morals de 1974, hi afirma que els contes són morals perquè pràcticament no hi ha acció física, tot passa al cap del narrador (de Baecque & Herpe, 2014).

Com que havia tingut males experiències amb les productores, va decidir crear la seva pròpia amb Barbet Schroeder, amic seu i actor principal de *La boulangère de Monceau*, i la van anomenar *les Films du Losange*, els films del rombe (volien dir-se del triangle, però el nom ja estava agafat). Segons Douchet, que era un dels accionistes, els *Films du Losange* era una prolongació de *Cahiers*, i un dels seus principis fonamentals era que l'art havia de ser submís a la realitat i no pas a la inversa.

Gairebé al mateix temps, va filmar el seu segon conte moral, *La Carrière de Suzanne*, i conjuntament amb *La Boulangère de Monceau* van ser exhibits sota el títol *Deux contes moraux*.

Després que el fessin fora de *Cahiers*, va intentar tornar a fer de professor (al cap i a la fi tenia dos fills petits per alimentar), però només li van oferir un lloc molt lluny de París. Aquell estiu del 63 va buscar feina activament, i fins i tot va pensar a crear una nova revista de cinema. L'any següent va tornar a l'educació, però aquest cop com a cineasta: entre 1964 i 1975 va realitzar més de 20 pel·lícules pedagògiques per al Ministeri d'Educació sobre temes variats: escriptors, tipus de governs, cineastes, etc.

L'estiu del 1966 va rodar el conte moral *La Collectionneuse*, on hi ha dos protagonistes masculins i un de femení que passen un estiu a la Costa Brava. Quan va sortir la pel·lícula, els actors es van adonar que quedaven despallats davant del públic: Rohmer inaugurava una manera de fer, s'aprofitava del caràcter, de la vida, de les experiències, de la forma de parlar i dels pensaments dels actors per reciclar-los després a la seva pel·lícula.

Tots els actors, a partir d'aquesta pel·lícula, coincideixen a explicar que, abans de rodar, tenen primer diverses entrevistes amb Rohmer, i que després els enregistrava, els donava el guió, i després l'adaptaven a la seva manera de parlar. Molt sovint els feia portar la seva pròpia roba. I com que abans de rebre el guió havien tingut moltes entrevistes, passejades, etc, un cop el rebien s'adonaven que havia mesclat coses de la seva vida privada amb els personatges que havien d'interpretar. *La Collectionneuse* inaugura aquest nou mètode: convocar el món exterior per verificar una visió interior; dissimular les seves intencions moralistes sota una aparença d'imprevisibilitat. En aquest sentit, Rohmer es comporta més com un documentalista que no pas com un cineasta de ficció: «no són pas els actors el que pretén filmar, ni tampoc personatges. Són persones al 100%, preses en la seva vida corrent i les impureses de les seves biografies» (de Baecque & Herpe, 2014:198). La pel·lícula s'estrena el 67 i serà un èxit, 300.000 espectadors.

París, al maig del 68, vivia una revolució de grans magnituds. Els estudiants i els treballadors reclamaven canvis, i ho feien al carrer. De vegades de forma violenta i fins i tot hi va haver alguns morts. En la biografia es recull una anècdota del maig del 68. Rohmer va anar a una manifestació perquè havia desenvolupat un mètode propi per

comptar els manifestants. Mentre els comptava, va veure passar l'actor Antoine Vitez. Se li va apropar i li va preguntar si volia fer un cafè l'endemà, i fou així com Rohmer va proposar-li el rol de Vidal a *Ma nuit chez Maud*. Rohmer apareix aquí com algú que es mira la història des de la distància, un home no involucrat en la reclamació de canvis, un conservador. De fet, en una entrevista afirmava que no sabia si era de dretes, però el que tenia clar és que no era d'esquerres.

Pour quoi serait je de gauche? Pour quelle raison ? Qu'est-ce qui m'y force ? Je suis libre, il me semble ! Or, les gens ne le sont pas. Aujourd'hui, il faut d'abord faire son acte de foi en la gauche, après quoi tout est permis. La gauche n'a pas que je sache le monopole de la vérité et de la justice. Moi je aussi je suis –qui ne l'est pas- pour la paix, la liberté, l'extinction du paupérisme, le respect des minorités. Mais je n'appelle pas cela être de gauche. Être de gauche c'est approuver la politique des certains hommes, partis ou régimes précis qui se disent tels et qui ne se gênent pas pour pratiquer, quand cela les aide, la dictature, le mensonge, la violence, l'obscurantisme, le terrorisme, le militarisme, le bellicisme, le racisme, le colonialisme, le génocide.¹⁵ (de Baecque & Herpe, 2014:189).

El pròxim conte moral que filma és *Ma nuit chez Maud* (1969). Com que no obté l'avançament sobre la recapta que l'estat francès ofereix de vegades si troba interessant el guió, el seu amic François Truffaut l'ajuda a finançar-lo. Aquí Rohmer s'instaura una nova regla, el de la presa única. Els actors ho patiran al llarg de totes les seves pel·lícules, ja que sovint no se senten satisfets amb la primera presa, i els agradaria repetir-ho. La pel·lícula tracta del que tracten tots els seus contes morals, d'un home que hesita entre la fidelitat i la independència amorosa. Va ser un gran èxit, i fins a dia d'avui, l'han vista un milió de persones a França. Val a dir que la crítica li va ser favorable, i Rohmer esdevé, a 49 anys, un dels directors de la primera divisió francesa.

¹⁵ «Per què hauria de ser d'esquerres? Per quina raó? Algú m'hi obliga? Jo sóc lliure, oi? O la gent no ho és? Actualment cal fer primer un acte de fe amb l'esquerra i després tot està permès. L'esquerra, que jo sàpiga, no té el monopoli de la veritat ni de la justícia. Jo, com tots, estic amb la pau, la llibertat, la fi de la pobresa i el respecte amb les minories. Però jo a això, no li dic ser d'esquerres. Ser d'esquerres és aprovar la política de certs homes, partits o règims precisos, que es diuen d'esquerra, i a qui no els molesta practicar, quan això els ajuda, la dictadura, les mentides, la violència, el favoritisme, l'obscurantisme, el terrorisme, el militarisme, la bel·licositat, el racisme, el colonialisme, el genocidi.»(Traducció pròpia).

El següent conte moral serà *Le genou de Claire* (1970), on hi participa una escriptora d'origen romanès, Aurora Cornu, que serà de les poques persones que convidava a sopar a casa seva (segurament perquè sospitava que no menjava prou). Amb ella havien passat moltes hores parlant a cafès, passejant, i com passarà amb la majoria de les seves actrius, després aquestes converses es veuran reflectides a la pantalla. En aquesta pel·lícula s'estrenen Béatrice Romand i Fabrice Luchini (que serà molt popular a França), els dos treballaran en diverses pel·lícules durant els següents 25 anys. Una carta escrita per Rohmer a Béatrice Romand uns mesos després del rodatge fa pensar que van tenir alguna mena d'idil·li, segurament platònic, que possiblement va ser la inspiració per al següent film: *L'Amour, l'après-midi* (1972). Però no seria l'única font: els biògrafs també han descobert una altra història ocorreguda aquesta època amb una jove anomenada Irene i que, aparentment, ell estava ajudant a ser actriu. Es veien molt sovint, passejaven junts, i es veu que ella li deia *mon amour* però ell li responia que estava casat i que estimava la seva dona. Sembla que Rohmer es prestava a aquests jocs per treure'n la inspiració necessària. Quin és el gran tret del protagonista de *Le genou de Claire*? Doncs que és un home que prefereix el seu desig per sobre del seu objecte de desig (de Baecque & Herpe, 2014:223-225). En la seva següent pel·lícula, Rohmer tracta específicament el tema de la doble vida, amb molts trets autobiogràfics. El protagonista és un petit-burgès que porta una vida ben endreçada, amb dona, fills i un despatx envoltat de secretàries boniques amb qui passa les tardes... Rohmer també té fills petits, treballa en un despatx i passa l'hora del te amb noies que volen ser actrius...Seria massa casualitat pensar que no s'inspira en la seva vida, en la seva doble vida que va portar fins al final. El món familiar de Maurice Schérer mai va compartir res amb el d'Éric Rohmer. Sembla que a Éric Rohmer li agradava posar-se a prova, no només per la inspiració, sinó també per reafirmar l'amor cap a la seva dona i unes conviccions inalterables. Per ell, la llibertat s'expressa limitant-la, així que el seu protagonista decideix marxar corrents i tornar amb la dona abans de consumir l'acte d'infidelitat.

Els seus tres darrers contes morals tenen més de tres milions d'espectadors només a França, i aquest èxit li permet comprar-se un pis al costat del Panteó, a París. També en aquell 1970, la seva mare mor, i tot i que el cop és molt dolorós –mai l'havia deixada de veure, escriure i visitar–, també és una forma d'alliberament, ja que sempre li va amagar la seva verdadera professió.

Des del 1969 estava a la Universitat Paris I fent un curs de posada en escena. Per poder tenir un millor estatus universitari i poder obtenir una feina fixa a la universitat, va fer una tesi doctoral sobre *Faust* de l'alemany Murnau. Aquesta tesi va consistir a analitzar els sis-cens vint plans de la pel·lícula, on distingeix tres tipus d'espais, el pictural, l'espacial i l'arquitectural. Tot i això, la tesi no li va servir per aconseguir un lloc fix a la universitat, encara que va aconseguir fer-hi classes durant tota la seva vida.

Podríem dir que és el seu període més alemany. Després de la tesi va rodar la pel·lícula *Die Marquise von O* (1976), amb actors alemanys i a Alemanya, adaptant una obra del segle XIX de Kleist que li agradava molt. Per a ell, rodar-la en un altre país, o en una altra llengua, hauria estat una traïció. Després Rohmer va afirmar que sempre havia volgut adaptar una novel·la sense tocar-hi ni una coma. Volia traslladar tots els detalls de Kleist a la novel·la, a la gran pantalla, i pràcticament no hi canvia res: «el que realment m'importa és l'absoluta fidelitat a l'època i a la lletra del text (...). Voldria explicar tots els aspectes de l'obra, en la seva complexitat i la seva ambigüïtat». (de Baecque & Herpe, 2014:247). L'estiu de 1975, a Baviera, comença el rodatge de *Die Marquise von O*, intentant filmar respectant l'ordre de la narració tant com es pugui. Un cop estrenada, sense arribar a l'èxit dels darrers contes morals, va tenir la bona xifra de 300.000 espectadors a França, i molts més a Alemanya, EUA, Japó, Itàlia... Per continuar amb Kleist, va dirigir l'obra de teatre *Catherine de Heilborn* (1979) a Nanterre, prop de París, amb unes crítiques molt dolentes, segurament no es va veure amb bons ulls que un cineasta fes, de cop, teatre, i el van acusar d'amateurisme. Encara que l'experiència no fos del tot positiva, el fet és que va treballar amb una sèrie d'actrius que després esdevindrien fetitxe, com Pascal Ogier, Arielle Dombasle, Rosette o Marie Rivière.

En la seva següent pel·lícula Rohmer no va aconseguir retornar els diners de l'avançament sobre la recaptació que l'estat francès dona per ajudar les pel·lícules que li sembla que funcionaran, i efectivament *Perceval le Galois* (1978), basada en el text de Chrétien de Troyes del segle XII, va ser un fracàs. Rodat completament dins d'un estudi i utilitzant uns decorats estranyíssims, que segons ell, reproduïen les pintures d'aquella època, el film va ser molt incomprès.

Els anys 80 comencen amb una nova sèrie de pel·lícules, les *Comédies i proverbis*, però els guions encara s'havien d'escriure, i per això Rohmer afirma que «la unitat temàtica, si n'hi ha cap, no serà donada abans, sinó descoberta, a mesura que vagin sorgint les obres, per l'espectador, l'autor, i potser, pels personatges mateixos» (de Baecque & Herpe, 2014:290). El que sembla que no es difumina és la seva fidelitat a la *Nouvelle Vague*. Després d'una pel·lícula d'estudi com va ser *Perceval le Galois*, i que a més va tenir pèrdues, tenia la necessitat de tornar a sentir la llibertat de gravar a l'aire lliure i amb un equip reduït.

1.1.4. Comèdies i proverbis

El primer film de la nova sèrie és *La Femme de l'aviateur* (1981). A partir d'un text que havia escrit als anys 40, comença un treball d'assajos i enriquiment de la història i els diàlegs que donen forma al guió final. És a partir de la personalitat dels actors escollits que va adaptant el guió, sobretot a partir de les dues actrius principals, de caràcter influent, fet que desencadenarà que siguin els personatges femenins els qui ho decideixen tot en aquesta pel·lícula. De fet, l'actriu Haydée Caillot l'havia abordat al metro i en una carta posterior, li explica que aquell mateix dia li hauria agafat la mà. Finalment, les seves rèpliques van ser tallades de la pel·lícula, però val a dir que les experiències de l'actriu (havia estat la promesa d'un aviador) la van enriquir. Per tot això, 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. I sembla que aquest efecte de realitat funciona, perquè alguns espectadors creuen, per exemple, que el protagonista treballa realment a correus (això ho certifiquen unes cartes d'admiradors adreçades a Rohmer i citades a la biografia) (de Baecque & Herpe, 2014:297-300). La pel·lícula és un fracàs comercial i Truffaut li donarà un milió de francs per pal·liar una mica les pèrdues.

Per a la següent pel·lícula pren de base les gravacions de Béatrice Romand (actriu que ja havia sortit en un parell de pel·lícules seves) al magnetòfon per escriure'n un guió. Els biògrafs van trobar un bloc ple de notes d'aquestes declaracions, on Béatrice afirmava que les noies més respectables són les que es casen... que és millor no fer l'amor amb algú

amb qui vols casar-t'hi, també que com que és una noia bonica mereix un home guapo, i que mereix un home que sigui ric per fer un *bon* casament, ella, que és filla de conserge; que ha de ser l'home el que porti els diners a casa per poder-se ella dedicar a coses més artístiques. En aquestes gravacions, Rohmer participa fent una mica de provocador, afirmant coses com: «quina dona no preferiria estar a casa abans de treballar a la fàbrica?» O: «hi ha dos milions d'aturats. Moltes dones aspiren a casar-se i a dependre del marit, l'únic que ha canviat en aquest darrer segle és que ara ja no se n'amaguen...». És d'aquestes gravacions d'on surt el to i el personatge principal de la pel·lícula, una caricatura antiquada i «feminista» (de Baecque & Herpe, 2014:303). Però Rohmer tenia més inspiracions per aquesta pel·lícula. Per exemple, una estudiant amèricana que el seu promès l'havia abandonada poc abans de casar-se; i també una francesa, Marie Bouteloup, alta i guapa que preparava un llibre sobre Rohmer i la pintura, i que apareixerà sovint des de 1978 pel despatxos de *Les films du Losange*. Rohmer, amb l'excusa del llibre de pintura, es deixa entrevistar sense cap problema, però aviat és ell qui fa les preguntes, sobre els seus amors, les seves passions, la doble vida que porta entre París on treballa, i Le Mans, on hi viu el seu marit. Aquesta doble vida el fascina. Rohmer aquí fa més evident la sàtira de la seductora immadura que ho vol tot, ser seduïda per un príncep escollit per ella mateixa, i aprofita les vivències de totes aquestes actrius per a la construcció de la seva protagonista.

Després vindrà *Pauline à la plage* (1983), on continua utilitzant els seus mètodes per definir la història i els diàlegs. Hi ha una mena de confusió entre els actors i els personatges que han d'interpretar, ja que Rohmer fins i tot els deixa escollir el nom, o la roba que han de dur. Després d'hores de gravacions i adaptacions dels diàlegs i guions, acaben parlant i reaccionant de forma molt semblant a com ho farien els actors mateixos. Fins i tot li agrada gravar els gestos que fan els actors espontàniament, com quan Arielle Dombasle durant una presa volia tallar-la i aixeca un dit, però Rohmer, fora de camp, li diu que a de continuar. És la presa que després muntarà a la pel·lícula. Són aquesta mena d'espontaneïtats les que recerca Rohmer (de Baecque & Herpe, 2014: 313). Va ser la darrera pel·lícula que farà amb Néstor Almendros, el seu director de fotografia habitual des dels seus inicis. Junts havien creat una fotografia tan bonica com la de *Le Genou de Claire* o la de *Die Marquise von O*, però Néstor Almendros ara ja havia treballat als EUA, havia guanyat un Òscar, i no va poder suportar la gasiveria de Rohmer; la gota que va fer

vessar el got va ser que ni tan sols tenien dos plats per a una escena de restaurant. Quan van filmar els contraplans, van canviar la coberteria de lloc. *Pauline à la plage* va tenir un gran èxit als EUA, on van guanyar més de dos milions i mig de dòlars, segurament a causa d'una certa atmosfera llibertina que el públic nord-americà recordava de *L'amour l'après-midi*.

Tot just després arriba un dels films més reflexius de Rohmer: *Les Nuits de la pleine lune* (1984). També és el que més s'assembla a una investigació sociològica. S'hi retrata la joventut de París de principis dels 80, els *branchés*, una cosa semblant a la *movida* madrilenya. Per realitzar-lo, es basarà, com va fer en aquesta època, en les experiències de companys, amics i actors; sobretot de l'actriu principal, Pascale Ogier. En les transcripcions de les gravacions fetes a ella, l'actriu revela que sempre s'ha vist amb dos homes al mateix temps, i que havia pensat de potser llogar un estudi per tenir un lloc per ella sola, que és exactament la història explicada a *Les Nuits de la pleine lune*. Sembla que Rohmer va identificar tant l'actriu amb el personatge, que ni tant sols li va haver d'indicar que plorés en la seqüència on havia de plorar (de Baecque & Herpe, 2014:321). Rohmer volia fer una pel·lícula on tota una generació s'hi pogués reconèixer, i vist l'èxit aconseguit, així fou.

L'any 1984 és un any ben trist per Rohmer. Moren una sèrie de persones que li eren ben estimades, entre elles François Truffaut, Paul Gégauff (assassinat per una de les actrius de Rohmer), Gérard Falconetti, que també havia fet una pel·lícula amb ell. I mentre tornava de l'enterrament de Pierre Kast, una amiga li explica que l'actriu del seu darrer èxit, Pascal Ogier, era morta. Alguns testimonis afirmen que els crits de dolor de Rohmer van ser tant forts que es van sentir fins a l'entrada de l'edifici de *Les Films du Losange*. A l'enterrament, Rohmer va portar el fèretre com si fos al mateix temps el pare i el viudo de Pascal Ogier (de Baecque & Herpe, 2014:324).

Rohmer utilitzarà per a la seva pròxima pel·lícula, *Le Rayon vert* (1986), els seus propis records de solitària joventut, quan la timidesa li impedia trobar la seva ànima bessona que tant cercava. Es reencarnarà en una secretària sense plans a l'estiu, i que soltera, divaga

per França. Aquest cop Rohmer fa servir un nou mètode de treball. Com que molts cops li retreuen que els seus personatges parlin de manera falsa, amb frases massa llargues, en aquest film s'aventura a fer servir la improvisació. Per a l'aventura escull Marie Rivière, que és la que, per personalitat, més s'adequa al personatge que busca. Així doncs, i en ordre cronològic, van filmar totes les vacances de Delphine/Marie, utilitzant les famílies dels actors com a extres i vivint amb ells els dies de rodatge. La pel·lícula aconsegueix grans dosis de realisme, i el públic i la crítica hi responen favorablement. S'endú el Lleó d'or a la Mostra de cinema de Venècia i el suport de la crítica i del públic, fent de *Le Rayon vert* una de les pel·lícules més rentables de la història del cinema francès. *L'Ami de mon amie* (1987) conclou les comèdies i proverbis, el seu èxit més gran després de *Les Nuits de la pleine lune*.

Queda constància de moltes noies que van anar a prendre el te a *Les Films du Losange*, algunes de les quals van acabar sent col·laboradores, altres actrius, i d'altres li van inspirar històries. El que descriuen els biògrafs és que moltes noies li enviaven cartes a Rohmer amb desig de conèixer-lo i de treballar amb ell. Li enviaven fotografies, poemes, i ell els feia prou cas. És a través d'aquests encontres que realitza *4 Aventures de Reinette et Mirabelle*, 1986 i *Les rendez-vous de Paris*, 1994, (que per cert, obté sis vegades més diners a l'estranger que a França.)

1.1.5. Els Contes de les quatre estacions

El seu darrer cicle de pel·lícules s'anomena *Contes de les quatre estacions*, i el componen, evidentment, 4 films. Va començar per *Conte de printemps* (1990), en què la protagonista segueix hesitant entre diferents cases, carreres, amors. Un desordre interior que aquest cop també és exterior, perquè es retroba al bell mig d'una família *desestructurada*. És precisament parlant d'aquesta pel·lícula que Rohmer va definir el seu punt de vista. Ell no considera que sigui com un Déu, sinó més aviat com Giges (personatge de la mitologia, capaç de fer-se invisible quan agafa un anell), o sigui com algú que es pot mesclar entre els personatges, però sempre com a observador parcial, sense accés al secret dels éssers-contràriament a Déu, que ho sap tot (de Baecque & Herpe, 2014:388).

Per al seu següent conte, *Conte d'hiver* (1992), va inspirar-se una mica de la personalitat d'una de les tantíssimes noies que volien treballar amb ell, i amb qui passava llargues hores conversant. Però com passa sovint, no es basa en una inspiració, sinó que va tenir aportacions de l'actriu protagonista de *Conte d'hiver*, Charlotte Véry, amb qui es van veure durant molt de temps, i un cop li va donar el paper protagonista, van adaptar tots els diàlegs a la seva forma de parlar. Fins i tot, Rohmer li va proposar que fos la seva mare qui interpretés el paper de mare al film. Això no va ser possible, però la mare de l'actriu li escriu per dir-li que veient la pel·lícula ha vist la seva filla tal i com és (de Baecque & Herpe, 2014:403). A l'inici de la pel·lícula, hi ha una escena de sexe. Un detall curiós que surt a la biografia és que Rohmer, durant el rodatge d'aquesta escena sexual, s'hauria posat a fer exercicis gimnàstics de forma bastant nerviosa al passadís mentre ho rodaven. Els biògrafs no saben si era per un excés de pudor, o perquè la seva relació amb Charlotte Véry havia arribat gairebé al flirteig. De fet, un dels personatges diu a la protagonista que si ell fos Déu, la tindria en especial consideració.

Per a *Conte d'été* (1996), Rohmer torna a escriure un guió amb protagonista masculí, cosa que feia molt de temps que no passava. Com *La Collectionneuse* i *Pauline à la plage*, *Conte d'été* és una pel·lícula de vacances en què els personatges passen tot el temps parlant dels seus sentiments més que vivint-los. Rohmer, en una entrevista, va dir que segurament era la seva pel·lícula més autobiogràfica, diu que tot el que passa al film o són coses que ha viscut ell mateix, o coses que ha pogut constatar (de Baecque & Herpe, 2014:406). Aquí, més que mai, trobem un protagonista que es veu angoixat per haver d'escollir entre tres noies; el protagonista té por de mirar els altres cara a cara i té el desig de provar-se a ell mateix que és un home. Per representar una d'aquestes noies, Rohmer va escollir Gwenaëlle Simon, de qui havia rebut una carta *M'agraden les seves pel·lícules, m'agrada vostè a través de les seves pel·lícules, i m'agradaria jo també agradar-li a vostè. Senzillament això.* (de Baecque & Herpe, 2014:409). L'actor protagonista, Melvil Poupaud, va declarar que tot estava previst, havia calculat l'horari de les mareas, les inclinacions del sol, i tenia totes les localitzacions des de feia un any. Explica que quan diu acció (de fet, acostumava a fer un senyal amb el seu barret o gorra) senzillament espera que la *realitat* passi davant del seu camp. Alguns descriuen Rohmer com a un caçador o un vampir, que espera capturar la realitat a través dels mitjans mecànics,

apropriar-se de la veritable vida. Aquest conte té més èxit que els anteriors, atreu més de 300.000 espectadors a França, però moltíssims més a l'estranger, sobretot al Japó.

Per concloure el cicle de les quatre estacions, va comptar amb la participació de dues de les seves actrius fetitxe, ara ja madures: Béatrice Romand i Marie Rivière a *Conte d'automne* (1998). Aquest cop situa l'acció al sud de França. Si bé elles ja estaven avesades als mètodes de treball de Rohmer, la jove Alexia Portal va confessar sentir-se frustrada amb la regla de la presa única. Li hauria agradat fer-ho més cops, per poder donar altres matisos a les seves preses. Però potser Rohmer utilitza la irritació i el malestar de l'actriu per arrodonir el seu personatge. És una pel·lícula equilibrada, i aquest cop es decanta més cap a la comèdia. Teresa Nozal va publicar un llibre, posterior a una tesi doctoral sobre els quatre contes, *Rohmer y la alegría de vivir: cuento de otoño*, on explica que Rohmer ens ajudaria a ser feliços, donant-nos pistes d'on trobar la felicitat en els temps actuals, i el camí per a trobar-la, que no és altre que per les petites coses quotidianes. De fet, aquest conte va ser el que més èxit va tenir de tots quatre.

Entre la gravació dels contes, va tenir temps per filmar una pel·lícula fora de tota sèrie que es titula *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque* (1993) de contingut més polític. Aquesta és una pel·lícula petita, 1'2 milions de francs francesos (uns 300.000€ valor actual), i que de nou torna a ser una de les pel·lícules més rentables, ja que en va recaptar més del doble. I això que no va tenir cap mena de publicitat, i només es va estrenar en una sola sala a París. Rohmer, com ja hem vist, no és d'esquerres, però devia ser de dretes? Mai va donar el seu suport de forma pública a cap polític de dretes, però en canvi sí que ho va fer amb polítics ecologistes. De fet, aquest és el tema d'aquesta pel·lícula, salvaguardar el medi per sobre d'un progrés centralista, i que casa molt bé amb l'esperit conservador de Rohmer.

Les seves tres últimes pel·lícules són reconstruccions històriques en la línia de *Die marquise von O* o de *Perceval le Galois*, o *Jeux de Société*, document fet per a la televisió, el 1989. A Rohmer sempre li va agradar la història, i de fet tenia una sòlida cultura històrica fruit de moltes lectures i la seva curiositat. Rohmer declara:

Le cinéma est d'abord un instrument de témoignage. En ce sens, c'est un instrument d'archives, qui nous permet de conserver. Dans les époques où il n'y avait pas le cinéma, il est intéressant d'essayer de reconstituer ce qui se serait produit s'il y avait eu le cinéma (...) il s'agit toujours de recréer le monde tel que se le représentaient les gens du temps¹⁶(de Baecque & Herpe, 2014:422).

Així doncs, trobem una gran coherència entre les seves pel·lícules d'època i les contemporànies.

1.1.6. Darrers pel·lícules

Per *L'Anglaise et le Duc* (2001) va utilitzar el llibre *Ma vie sous la révolution* (publicat pòstumament el 1859) escrit per l'anglesa Grace Elliott, i que feia poc que s'havia traduït al francès. L'anglesa era molt monàrquica, i el seu dietari és, evidentment, molt subjectiu. Per a Rohmer, només s'aconsegueix la objectivitat en la mirada a través d'un primer filtre de subjectivitat. Rohmer retreu a les pel·lícules sobre la revolució tenir grans prejudicis i de manca de punt de vista (de Baecque & Herpe, 2014:427). Com que Rohmer volia ser fidel al París del segle XVIII, i com que tenia clar que rodar al París del segle XX gairebé al XXI seria una espècie de traïció al relat perquè hi hauria massa coses que el delatarien, va decidir treballar d'una manera molt innovadora. Volia que la realitat esdevingués un quadre i incrustar-hi els personatges. Així doncs, i tenint en compte no només com era el París dels anys de la revolució, sinó també l'estil pictural d'aquella època, va fer realitzar grans quadres per afegir-hi els personatges mitjançant un immens cromatisme. Així es va convertir en la seva pel·lícula més cara, fent que acabés separant-se de la seva productora habitual, Margaret Menegoz. Un cop resolt el tema de la producció, i un rodatge difícil (Rohmer mai havia tingut tanta gent al seu càrrec), la pel·lícula es va estrenar i va tenir un cert èxit a França, però sobretot a l'estranger. A França la pel·lícula va causar certa polèmica pel punt de vista emprat. Les crítiques més d'esquerra critiquen durament la representació que fa del poble, força degradant. Un dels actors, Pascal Gregory, parlant amb el director sobre el tema, es veu que li digué: «quan fas la revolució, tens aquesta cara» (de Baecque & Herpe, 2014:445). Si bé la crítica al terror és evident, cal remarcar-hi algunes subtilitats, com per exemple la manera com Rohmer guillotina el

¹⁶ «el cinema és primerament un instrument de testimoniatge. En aquest sentit, és un instrument d'arxius, que ens permet la conservació. En èpoques en què no existia el cinema, és interessant d'intentar reconstruir el que s'hauria produït si n'hi hagués hagut.» «Es tracta de reproduir el món tal i com el representava la gent del seu temps.» (Traducció pròpia).

personatge amb la càmera (Grace Elliot va sobreviure a la revolució). Aquesta pel·lícula, radical en la seva forma, ens porta als orígens del cinema i a les llanternes màgiques, tal és l'efecte de les incrustacions.

Després de l'èxit de *L'Anglaise et le Duc*, el 2001, Rohmer i Françoise Etchegaray es van posar a cercar els diners necessaris per a la producció de la seva següent, *Triple agent*, basada en uns fets reals ocorreguts al París dels anys 30, i com a protagonista un espia rus, de qui Rohmer coneixia la neboda, Irene Skobline, des dels anys 60, i a través de qui va saber moltes més coses d'aquest personatge. Aquesta història l'enriqueix amb els seus records personals (ell tenia 17 anys l'any en què se situa la ficció), així com records literaris, Dostoievski, o també un text de Nabokov sobre l'afer en qüestió. La pel·lícula serà un fracàs comercial, sobretot tenint en compte que també és una de les seves pel·lícules més cares. Rohmer va quedar molt afectat pel fet de perdre diners i sobretot, per fer-ne perdre.

La seva darrera pel·lícula, *Les Amours d'Astrée et de Céladon* va sortir el 2006, només quatre anys abans de la seva mort. És una adaptació del llibre d'Honoré d'Urfé, del segle XVII, i la idea original era d'un conegut seu, Pierre Zucca, que va intentar durant molt de temps trobar finançament, però que va morir el 1995 sense veure realitzada la seva adaptació. Un cop localitzat aquest guió, Rohmer el va jutjar massa fantàstic i eròtic, així que va anar a buscar el llibre original, a la biblioteca François Mitterrand. Però un seguit de malentesos donen a aquesta pel·lícula un regust una mica amarg. Primerament, no va informar la viuda de Pierre Zucca que no faria servir el seu guió. Després va gravar la pel·lícula en un lloc diferent d'on Honoré d'Urfé n'havia situat l'acció; i no passaria res si al final dels títols de crèdit no hi hagués un escrit explicant que no es va poder filmar allà perquè el lloc estava «desfigurat per l'urbanisme, la prolongació de les carreteres, la canalització dels rius, i la plantació de coníferes.» Els habitants d'aquella zona es van sentir difamats i el van denunciar. A més, les crítiques van ser ferotges, i la pel·lícula va atraure poquíssim públic (menys de 50.000 espectadors). Rohmer mostra aquí un personatge masculí que acaba transvestit en dona, un viatge al·lucinant si tenim en compte que en els seus inicis, els homes eren representats amb un caràcter molt dominant.

Dos mesos abans de morir, en una entrevista, afirma que no és ell el que es veu a les pel·lícules, sinó que és el món el que hi ha filmat (de Baecque & Herpe, 2014:469). No va ser fins al final de la seva llarga vida que les dues vides, la de Maurice Schérer i Éric Rohmer es van creuar. Va ser a l'hospital, on Rohmer agonitzava, que Françoise Etchegaray i els fills i la dona de Rohmer es van conèixer. Unes hores abans de morir, aquesta va aconseguir fer entrar Arielle Dombasle, que encara va ser a temps de donar-li les gràcies.

1.2. Rohmer i el cinema modern

1.2.1. La *Nouvelle Vague* i la funció observadora / reflectora del cinema

La *Nouvelle Vague* és un moviment que ha generat gran interès tant en historiadors del cinema com en crítics, i amb el pas del temps s'ha demostrat com un dels corrents cinematogràfics més influents a Europa. Per poder entendre'l, primer ens fixarem en el context en el qual va sorgir¹⁷, o sigui, quina era la situació social, econòmica i cultural a França.

1.2.1.1. Context històric, social i cultural

Després de la Segona Guerra Mundial es forma la Quarta República Francesa (1946-1958), amb governs molt inestables que van haver de reconstruir bona part del país (Bréchon, s.d.). A això s'hi va afegir els problemes a les colònies, sobretot a Algèria i Indoxina; així que al parlament van acabar votant una nova constitució que va tenir com a conseqüència la proclamació de la Cinquena República, el 1958.

La guerra d'Algèria (1954-1962) té grans repercussions a la societat francesa: aquesta es polaritza i pren consciència dels errors de la colonització, i també es formarà un sanguinari grup terrorista d'extrema dreta (*Organisation de l'Armée Secrète-OAS*). Molts dels cineastes que formaran la *Nouvelle Vague* firmen un manifest contra aquesta lluita colonial, el *Manifeste des 121* («Manifeste des 121», s.d.), entre d'altres: Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Alain Resnais i François Truffaut.

De fet, arran d'aquest conflicte, sorgiran corrents estudiantils organitzades, que seran la base del posterior Maig del 68. Tot i que les causes primitives podien ser:

lo que todo el mundo entendía como inadaptación de la universidad a la sociedad industrial: desajustes, oferta-demanda, inadecuación de la enseñanza, aumento del desempleo, burocratización excesiva, estatalismo, etc. (Sáenz de Miera, 1993:43).

El règim de De Gaulle (que tornava a ser el president de la República, després d'haver-ho estat just després de la Segona Guerra Mundial) es va veure desbordat per

¹⁷ S'ha establert que la *Nouvelle Vague* transcorre entre finals del 1950 i la dècada del 1960.

manifestacions i vagues que van paraitzar el país durant aquell Maig. Els joves reclamaven nous drets, així com també necessitaven nous referents culturals propis.

L'existencialisme és un corrent de pensament que sorgeix entre les dues guerres mundials però que, a França, després de la conferència i posterior publicació del text de Jean-Paul Sartre *L'existentialisme est un humanisme* (1946), esdevé una forma de vida. Tot i la diversitat de formes en què apareix, la seva principal peculiaritat es podria identificar amb la necessitat de situar l'existència per sobre de l'essència; dit d'una altra manera, la necessitat de situar allò que les coses o l'home mateix és, ja que existeix o es manifesta, per sobre d'allò que les coses o l'home és ja que se'l defineix o se'l classifica. L'home, vindria a dir l'existencialisme, és més allò que fa o esdevé que allò que és per una suposada definició universal o essencial. Es més, l'home és en tant que sorgeix de si mateix, en tant que externalitza la seva existència, *ex-istir* és, justament, sortir de si, ser fora de si. Es podria dir que l'existencialisme és una reacció contra l'essencialisme propi de certs corrents dominants del pensament occidental i també una reacció contra el cientisme de base positivista que afavoreix l'allunyament respecte de l'experiència i també respecte d'allò que ens permet entendre què és l'home (Ferreter i Mora, 2013).

Pel que fa a la literatura, l'aparició del *Nouveau Roman*, ens dóna moltes pistes sobre les característiques de la futura *Nouvelle Vague*:

On groupe sous l'expression « nouveau roman » des œuvres publiées en France à partir des années 1950 et qui ont eu en commun un refus des catégories considérées jusqu'alors comme constitutives du genre romanesque, notamment l'intrigue – qui garantissait la cohérence du récit – et le personnage, en tant qu'il offrait, grâce à son nom, sa description physique et sa caractérisation psychologique et morale, une rassurante illusion d'identité¹⁸ (Rey, s.d.).

Els autors que més van destacar van ser Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute i Claude Simon. O també es donen a conèixer, a través de l'editorial Gallimard, la col·lecció *Série Noire*, on hi trobarem autors

¹⁸ «Sota l'expressió “nouveau roman” (nova novel·la) les obres publicades a França a partir dels anys 1950 i que tenien en comú un rebuig per les categories considerades fins llavors del gènere novel·lesc, sobretot la intriga –que garantia la coherència de la narració– i de personatge, ja que aquest oferia, gràcies al seu nom, descripció física i caracterització psicològica i moral, una il·lusió d'identitat tranquil·litzadora.» (Traducció pròpia).

com Raymond Chandler o Horace McCoy, autors molt admirats per Jean-Luc Godard i François Truffaut.

Pel que fa a la música, als anys 1950 hi va haver una revolució dins de la *Chanson Française*, amb l'aparició de cantants com Charles Aznavour, Barbara, Gilbert Bécaud, Georges Brassens, Jacques Brel, Jean Ferrat, Léo Ferré, Serge Gainsbourg. Tenien en comú la importància del text, el compromís, i el fet que la majoria eren autors i intèrprets de les seves cançons (Hazera, s.d.).

I en relació al cinema, el 1943 es crea *L'Institut des hautes études cinématographiques* (conegut normalment per l'acrònim IDHEC) que va ser una escola francesa de cinema establerta a París (que després es va convertir en La Fémis). I ja funcionava la Cinémathèque, que s'havia creat el 1936 per Henri Langlois i Georges Franju. El festival de cinema de Cannes va fer la seva primera edició el 1946¹⁹. Amb la creació de la Cinquena República, també es crea el *ministère des Affaires culturelles* (ministeri de cultura) el 1959, portat per l'intel·lectual André Malraux, responsable de la creació d'una nova forma de finançament per les pel·lícules, i *l'avance sur recettes* (l'avançament sobre la recaptada) per tal d'afavorir l'excepció cultural francesa. Aquesta nova forma de finançar els films va permetre una renovació ja que s'apostava per projectes més arriscats i innovadors.

1.2.1.2 El cinema de postguerra

El Neorealisme italià (les dates aproximades del qual se situen entre el 1943 i 1955) és la base del cinema modern i la influència més evident de la *Nouvelle Vague*. La principal característica d'aquest corrent és la de presentar la quotidianitat en el seu estat natural, adoptant una posició entre la ficció i el documental. Sovint se servien d'actors no professionals; es podria afirmar que d'una manera novel·laven la *vida real* (Isotti-

¹⁹ De fet, la primera edició estava organitzada pel setembre de 1939, però va ser cancel·lada a darrera hora per la invasió alemanya de Polònia (D'Hugues, s.d.).

Rosowsky, s.d.). La manca de pressupost després de la Segona Guerra Mundial els empeny a gravar al carrer, i en condicions molt precàries. Això produeix un efecte documental, un efecte de veritat que esdevindrà una mena de codi estilístic. Els realitzadors que obtenen més reconeixement són Roberto Rossellini, Vittorio de Sica i Luchino Visconti. Però a diferència de la *Nouvelle Vague*, aquest cinema encara conserva la noció de narració i els gèneres intactes.

A França, mentrestant, la situació era ben diferent. Hi havia el que s'anomenava la *tradition de la qualité*. Mentre que a Itàlia el neorealisme va implicar una renovació estètica, a França es continua fent un cinema completament tradicional.

Le cinéma français a vécu en vase clos sous l'Occupation, période faste pour le cinéma du point de vue économique. À la Libération, la profession ne souhaite que poursuivre dans la même voie, avec les mêmes méthodes et le même personnel : adaptations littéraires de prestige (Stendhal, voire un Zola aseptisé...), costumes et décors somptueux, dialogues brillants, personnages soumis à une pesanteur moralisante... C'est ce que l'on nomme avec fierté la « tradition de la qualité ». Des règles draconiennes édictées sous le régime de Vichy limitent l'accès à la profession. Le postulant à la mise en scène, en particulier, n'y parvient qu'après avoir longuement travaillé comme assistant, après avoir le plus souvent renoncé à ses ambitions artistiques premières et s'être fondu dans le moule de la tradition de la qualité. En outre, celle-ci pousse à des films de plus en plus chers, d'où toute innovation est bannie ²⁰(Magny, s.d.).

De fet, una de les raons del sorgiment de la *Nouvelle Vague* és el ferm corporativisme en la professió cinematogràfica dels anys de postguerra; però principalment per l'aparició de determinades figures individuals que van tenir gran influència en una generació de joves i que es van poder expressar en revistes especialitzades que ja existien o de nova creació, com per exemple: *L'Écran Français* o *La Revue du Cinéma*, i posteriorment, de manera més evident, a *Cahiers du Cinéma* i *Positif*, que adquiriran gran repercussió.

²⁰ «El cinema francès va viure discretament sota l'Ocupació, període de sort pel cinema des del punt de vista econòmic. A l'Alliberament, la professió no vol res més que prosseguir en la mateixa línia, amb els mateixos mètodes i el mateix personal : adaptacions literàries de prestigi (Stendhal, fins i tot un Zola asèptic...), disfresses i decoracions sumptuoses, diàlegs brillants, personatges sotmesos a una pesantor moralitzadora... És el que s'anomena amb orgull la « tradició de la qualitat ». Algunes regles draconianes dictades sota el règim de Vichy limitaven l'accés a la professió. El que volgués ser realitzador, concretament, no hi arribava sinó havia treballat molt de temps com ajudant, després de, sovint, haver renunciat a les seves ambicions artístiques inicials i fondre's en el motlle de la tradició de la qualitat. A més, això empeny a fer pel·lícules cada cop més cares, on tota innovació hi és desterrada.»(Traducció pròpia).

Si bé el realisme poètic era la tendència del cinema francès anterior a la guerra, després trobem que hi ha una tendència creixent cap a un realisme psicològic en el que destaquen realitzadors com Jean Delannoy, que dirigeix *La symphonie pastorale* (1946), basat en un relat d'André Gide. Destaca Claude-Autant Lara, que fou el director, entre d'altres, de *Le Diable au Corps* (1947), que el crític André Bazin²¹ qualifica com el primer i millor exemple dels films del *realisme psicològic* (André Bazin, 1998). Però si alguna cosa tenia en comú la producció de cinema a la França de la postguerra eren les nombroses adaptacions des de la literatura.

Al adquirir una cierta perspectiva crítica sobre la producción de los diez o quince últimos años, puede verse en seguida que uno de los fenómenos dominantes en la evolución del cine es la utilización cada vez más matizada del patrimonio literario y teatral (André Bazin, 1990: 101).

Cal destacar doncs, les adaptacions de Zola, Balzac i Maupassant que realitza André Cayatte i l'adaptació de la novel·la d'Henri La Barthe, *Dedée d'Anvers*, dirigida el 1948 per Yves Allegret.

D'altres autors, alguns dels quals van ser admirats després pels creadors de la *Nouvelle Vague*, són Robert Bresson, Jean Renoir, Jacques Tati o Max Ophüls, entre d'altres, que si bé mai no van participar directament en el moviment, si que són, en certa manera, directors amb forta personalitat que van exercir certa influència.

1.2.1.3 Els manifestos

El primer dels manifestos que es consideren fundacionals o generadors de la *Nouvelle Vague* és el que va publicar Alexandre Astruc²² a *L'Écran Français* el 1948, i que portava

²¹ André Bazin (1918-1958) a més de ser, el pare adoptiu de Truffaut, va escriure més de 2500 crítiques i articles i és un dels fundadors de Cahiers du Cinéma i en va ser el director fins a la seva mort, a 40 anys. És la persona que més influència va tenir a la Nouvelle Vague, escrivint a moltíssims mitjans: *Le Parisien libéré*, *l'Écran français*, *Esprit*, *La Revue du Cinéma* així com també participava i organitzava festivals, col·loquis, debats i cineclubs. Els seus articles més importants es van reunir per esdevenir el llibre pòstum *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, (1976), publicat en espanyol per l'editorial Rialp. (Magny, s.d.-a)

²² Alexandre Astruc (1923-2016) era ja conegut com a novel·lista i crític de cinema quan va publicar l'article. Com realitzador Astruc destacaria després per pel·lícules com *Le Rideau Cramoisi* (1951) o *Une Vie* (1958). (Romaguera i Ramió & Alsina Thevenet, 2010: 219).

per títol *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la Caméra-stylo*. Aquest text, visionari (recordem que la Nouvelle vague va néixer deu anys més tard) preveia que:

(...) el cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes, y muy especialmente la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de boulevard, o un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela.

Por ello llamo a esta nueva era del cine la era de la *Caméra stylo*. Esta imagen tiene un sentido muy preciso. Quiere decir que el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito. (Alexandre Astruc, Nacimiento de una nueva vanguardia: la *Caméra-stylo* citat a Romaguera i Ramió & Alsina Thevenet, 2010: 221).

Així doncs, el que plantejava Astruc, era una redefinició, una transformació del cinema com a mitjà d'expressió autosuficient, un llenguatge autònom, allunyat del teatre o de les altres arts, també una visió del director de cinema com a autor complet dels seus films, així com un escriptor ho seria de les seves novel·les.

Éric Rohmer publica el seu primer article *El cinéma art de l'espace* també aquell mateix any, 1948, a la revista de crítica de cinema, dirigida per Jean George Auriol, *La Revue du cinéma*. Encara que potser no va tenir tanta influència com el text d'Astruc o com el que veurem de Truffaut, el fet és que també va ser important en la gestació de la *Nouvelle Vague* i s'hi podien llegir coses com això:

Los procedimientos que utilizará el realizador moderno en el terreno de la expresión espacial serán, pues, mucho menos aparentes que hace veinte años. Es normal que la evolución del cine se produzca, como la de todas las demás artes, en el sentido de una economía de medios de expresión. Esta simplificación puede conducir a un mayor realismo: el mérito de Rossellini en *Paisà* [1946] es haber jugado con los mínimos efectos de montaje posibles y evitado una segmentación excesiva en planos, fragmentación que parecía obligada, sin embargo, puesto que trabaja con fragmentos tomados del natural. Ello exige, en contrapartida, incluso en un arte tan realista, cierta riqueza de expresión espacial, incluso en un sentido muy diferente del de la deformación plástica. La elección misma del tema es aquí primordial (Rohmer, 2000: 48-49).

Rohmer ja proposava una certa manera d'enfrontar-se a la realitat així com els referents explícits al neorealisme italià.

François Truffaut tenia 18 anys el 1950 quan va conèixer Jean-Luc Godard i Jacques Rivette a les sessions de la Cinemateca, després el cercle es va ampliar amb Éric Rohmer i Claude Chabrol. Tots ells tenien en comú el seu gran interès pel cinema, i es podria dir que Truffaut era el fill adoptiu del crític André Bazin. Fruit de les seves trobades i passió pel cinema, van començar a escriure a *Cahiers du Cinéma*, que havia estat fundada l'any 1950 per Bazin i Jacques Doniol-Valcroze (Romaguera i Ramió & Alsina Thevenet, 2010: 225). En aquesta revista, en el seu número 31, del gener de 1954 Truffaut, que (només tenia 22 anys) va publicar el segon dels textos inspiradors per a tot aquesta generació de cineastes, *Une certaine tendance du cinéma français*. En aquest polèmic text carrega, amb noms i cognoms, contra el cinema de qualitat, només salvant-ne algunes excepcions. Pel que fa al *realisme* psicològic:

Esta escuela que encara al realismo, lo destruye en el momento de captarlo, ansiosa como está por apresar a los seres en un mundo cerrado, rodeado de fórmulas, de juegos de palabras, de máximas, en lugar de dejarles mostrarse tal como son ante nuestros ojos. El artista no puede siempre dominar su obra. Debe a veces ser Dios, a veces su criatura (François Truffaut, *Une Certaine tendande du cinema français* text extret de Romaguera i Ramió & Alsina Thevenet, 2010: 237).

Però sobretot criticava les formes d'adaptació al cinema de les obres literàries, sovint traint l'original:

la equivalencia es la piedra de toque. Este procedimiento supone que existen en la novela escenas filmables e infilmables, y que en lugar de suprimir estas últimas (como se hacía hasta ahora), es preciso inventar escenas *equivalentes*, es decir, tal y como el autor las hubiera escrito para el cine (Romaguera i Ramió & Alsina Thevenet, 2010: 228).

Truffaut es preguntava si això era vàlid, i en l'article intentava demostrar que, de fet, això no funcionava, ja que el cinema de guionistes s'imposava finalment al cinema de directors.

Una vez entregan su guion, el film está hecho; el director es ante sus ojos, el señor que hace los encuadres allá abajo (...) No se hace un film en Francia sin que los autores no crean estar rehaciendo Madame Bovary. Por vez primera en la literatura francesa, un autor adoptaba respecto a su tema una actitud lejana, exterior, con el tema convertido en un insecto atrapado en el microscopio del entomólogo. (...) [Si Flaubert] tuvo que declarar al final: 'Madame Bovary soy yo', y dudo que los mismos autores [los guionistas] pudieran hacer suya esta frase, y ¡con respecto a sí mismos! (Romaguera i Ramió & Alsina Thevenet, 2010: 237)

El que pretenia Truffaut era despertar consciències després que el capitalisme s'hagués apoderat del cinema tot convertint-lo en simplement una indústria més al seu servei. Després va desenvolupar la política dels autors, que consistia en donar al realitzador l'estatus d'autor, per sobre de qualsevol altra persona que hi intervingués. A més, més enllà del gènere en el que s'inscrivís la pel·lícula, considera que els films són, per sobre de tot, l'obra d'un autor.

Però com observa Marcel Oms:

las acusaciones de Truffaut ponían el acento especialmente en algunos defectos de una determinada concepción del cine, pero se mantenía extrañamente silenciosa –como todas las requisitorias- sobre los méritos indiscutibles de otro cine francés que de cualquier forma iba a sobrevivir a la moda de la *Nouvelle Vague*, y en el mejor de los casos, incluso serviría de modelo (Monterde, Riambau, & Amengual, 1996: 132).

1.2.1.4. La modernitat en el cinema i Cahiers Du Cinéma

El cinema, com hem vist en els manifestos, protagonitza en aquests anys un avenç important per a la recerca de la seva pròpia identitat. Pel que fa a la classificació de *modern* es tracta d'una percepció auto-reflexiva, una certa consciència metalingüística tant per part del cinema com pels teòrics o crítics cinematogràfics, com afirma Monterde a *Historia general del cine* «durant la història de les arts, allò modern s'entén més com una categoria reflexiva o axiològica que com una època delimitada i definida» (Monterde et al., 1996: 16). La modernitat s'oposa, doncs, al classicisme, i les seves característiques intrínseques serien:

la pérdida de confianza en la relación referencial que conduce al predominio del carácter inmanente del signo sobre sus funciones trascendentes; la disolución del vínculo jerárquico entre forma y contenido; el rechazo de la estructura lógica del discurso; la preeminencia de un nuevo psicologismo que adquiere su fundamento central en la nueva vivencia del tiempo; la tendencia a la fragmentación, sea caótica o analítica, en la perspectiva utópica de una síntesis totalizadora; la reafirmación de planteamientos hermenéuticos sobre los meramente denotativos o descriptivos; la instauración de la autorreflexión y los metalenguajes como dispositivo central del funcionamiento artístico, etc. (Monterde et al., 1996: 18).

És doncs en aquest context que sorgeix la modernitat en el cinema, entesa com a trencament del cinema amb la seva representació, i l'adquisició d'una consciència auto-reflexiva. Aquest trencament es farà notar ja sigui en la crítica i estudis del cinema, així com en certes pel·lícules, tot aconseguint la plena maduresa del setè art. Com diu Carlos F. Heredero, al cinema modern la imatge passa a ser conscient de la seva condició (Heredero, Monterde, & Angulo, 2002: 148).

Jean-Paul Sartre, després de *L'Imagination* (1936) va publicar *L'imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940) on exposa la noció de transcendència i consciència de l'art, que Bazin aplicarà al cinema. Ho fa en un article publicat l'any 1945 titulat *Ontologie de l'image photographique*²³ on exposa la gran capacitat del cinema per engrandir llibertats de consciència.

Cal també mencionar la importància que van tenir la Cinémathèque Française i els cineclubs pel que fa a la fomentació de la cinefília. S'organitzaven col·loquis després de les pel·lícules, debats, i els que eren més assidus van trobar-hi el caliu on poder compartir la seva passió pel cinema²⁴.

El cinema esdevé doncs un element cultural més, una expressió artística que ensenya i ens parla, però que també reflexiona sobre com ens ho ensenya, i com ens ho transmet, deixant definitivament de ser una atracció de fira. A causa i conseqüència d'això, neix una crítica nova que troba refugi en la revista *Cahiers du Cinéma* (1951), fundada per Bazin i Jacques Doniol-Valcroze.

En aquesta revista hi escriuran articles i crítiques entre d'altres, els que després seran els autors de la *Nouvelle Vague*: Pierre Kast, Jean Douchet, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette o Éric Rohmer.

Tot i que la majoria dels futurs directors escrivessin a *Cahiers du Cinéma*, la revista, de la qual se n'havia fet càrrec Éric Rohmer després de la mort de Bazin, no feia massa publicitat de les seves pel·lícules. La prudència de Rohmer va irritar els seus companys fins que el van substituir com a redactor en cap, i l'any 62 es publica el primer número dedicat exclusivament a la *Nouvelle Vague*.

²³ Aquest article també es troba dins del recull d'articles que van aparèixer agrupats alguns dies després de la seva mort en forma de llibre i que es titulava *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958)

²⁴ Éric Rohmer era l'ànima del cineclub del Quartier Latin, que va començar les seves activitats el 1948.

comenzaba una nueva etapa en Cahiers Du Cinéma caracterizada por el progresivo viaje hacia el estructuralismo y el izquierdismo, junto a un contundente apoyo al desarrollo mundial de los “nuevos cines”, abandonando las posiciones tradicionales del “filo-americano” y la “política de autor”. En el marco de ese interés por los “nuevos cines” resultaba significativa la atención a la propia Nouvelle Vague, como contrapunto al mortecino apoyo que el movimiento había recibido por parte de la revista hasta ese momento (aunque sea paradójico) (Monterde et al., 1996: 12).

És difícil no pensar en la importància d'aquesta revista en el món de la crítica i en l'evolució del cinema, i en el gran interès en canviar el món cinematogràfic amb què es van trobar.

Este artículo de Truffaut, como otros suyos y de Godard, Rohmer, Rivette o Chabrol, ocasionó una inevitable controversia. Durante siete u ocho años, el grupo de jóvenes fue combatido por el mundo oficial del cine francés. Pero suscitó a su vez la adhesión de otros jóvenes, ensanchando el equipo de redactores de Cahiers y dando a esta revista un peso en la opinión pública. Esto se debió en parte a la gran cantidad de entrevistas personales con realizadores y otros cineastas que fueran publicadas en la revista, y en parte a que ese equipo periodístico, todavía con su pronunciada rebeldía contra una parte del cine francés (Autant-Lara, Delannoy, Allégret), mantenía su admiración por otras figuras (Renoir, Cocteau, Bresson, Becker). Una consecuencia de esas clasificaciones fue la Teoría del Autor (o “Politique des Auteurs”), que aparece insinuada en el mencionado artículo de Truffaut (Romaguera i Ramió & Alsina Thevenet, 2010: 247).

La conseqüència directa de tots aquests anys de passió pel cinema va ser que tots aquests joves es van posar a fer cinema al marge de la indústria i de la manera més personal a partir de 1958.

1.2.1.5. De la teoria a la pràctica: el naixement de la Nouvelle Vague

Ja hem establert les conjuntures socials, polítiques, econòmiques i culturals en les quals va néixer la *Nouvelle Vague*, però s'ha de tenir en compte a cada un dels membres, les seves fortes personalitats i aportacions individuals. Ja ho promulgava la política dels autors de Truffaut, on el director era l'autor únic de cada pel·lícula, o sigui, l'únic responsable d'una visió personal i intransferible.

El terme en sí mateix, *Nouvelle Vague*, neix d'un article publicat per Françoise Giroud al setmanari L'Express a l'agost del 1957, i fa referència al resultat d'una enquesta sociològica on es preguntaven als joves d'entre 18 i 30 anys pels seus costums i formes de vida (Magny, s.d.). Però va ser Pierre Billard la primera persona en utilitzar el terme *Nouvelle Vague* en relació al cinema el 1958. Aquest terme aviat es va començar a utilitzar per als curtsmetratges i pel·lícules que començaven a fer els crítics de Cahiers du Cinéma, els èxits dels quals van començar a partir del festival de Cannes de 1959. En aquella edició François Truffaut va guanyar el premi a la millor direcció *Les quatre cents coups*.

De fet, una discussió en què no entrarem, però que cal mencionar, és en discernir si la *Nouvelle Vague* constitueix o no una escola, un moviment, un grup de directors o una etiqueta més. El que sí que queda clar és que les pel·lícules d'aquells crítics tenien certs trets en comú:

Los rasgos comunes de los filmes de la Nouvelle Vague fueron la utilización de equipos ligeros de filmación, que eran más ágiles y también más baratos; la inclinación a narrar historias personales, amorios y otras aventuras, con deliberada indiferencia ante problemas sociales y grandes temas literarios; finalmente, cierta arbitrariedad de narración y de montaje, que llevaba a que la acción y los personajes podían parecer, a menudo, sólo los borradores de algo que no se terminó de moldear. Estas constantes fueron llevadas por Godard al rango de un estilo, por la deliberada intercalación de disonancias y de comentarios verbales y filosóficos, mientras Resnais, en cambio, combinó ideas originales y audaces (el tiempo, la memoria, la realidad de lo imaginado) con un depuradísimo dominio del montaje, tras su intensa preparación en los films cortos de los años previos (Romaguera i Ramió & Alsina Thevenet, 2010: 248).

Els crítics de *Cahiers du Cinéma* van començar a fer pel·lícules al marge de la indústria, que ells tant havien criticat i que, de fet, era tan hermètica. El primer en filmar va ser Claude Chabrol, que va rodar el 1958 *Le Beau Serge* i el 1959 *Les Cousins* amb els diners d'una herència. Al mateix temps, François Truffaut realitza *Les quatre cents coups* (1959) amb els diners del seu sogre (Ignace Morgenstern, que era productor i distribuïdor). I el març de 1960 s'estrena *Au bout de soufflé* de Jean-Luc Godard, i *À double tour* (1959) i *Les bones femmes* (1960) les dues de Claude Chabrol. També *Le signe du Lion* de Rohmer (1959, encara que no es va estrenar fins el 1962). Aquestes acaben de confirmar el fenomen de la *Nouvelle Vague*. Després van seguir el mateix camí altres periodistes de *Cahiers*, com Doniol-Valcroze, Jacques Rivette i Pierre Kast; i també autors que no tenien

a veure amb la revista, com Astruc, Agnès Varda, Roger Vadim, Louis Malle, Alain Resnais.

El crític Marcel Martin señala que la Nouvelle Vague llegó hasta 1962. En rigor, cabe apuntar que hacia esa fecha se produjeron marcados cambios. Por el éxito de algunos (Truffaut, Godard), el fracaso de otros, la comercialización, el ingreso a fórmulas industriales de escaso relieve artístico, la Nouvelle Vague se desintegró como tal a lo largo de una década. En 1968, año decisivo en Francia por la rebelión estudiantil, la Nouvelle Vague era ya un hecho pretérito. Y en ese momento era necesario, en consecuencia, analizar separadamente a quienes la integraron (Romaguera i Ramió & Alsina Thevenet, 2010: 248).

Així doncs, les pel·lícules d'aquesta onada van tenir una rebuda molt desigual, acumulant tants d'èxits com fracassos, però en total arriben a acumular 184 milions d'espectadors. Ja fos a França o bé a l'estranger (Montebello, 2005), van col·laborar especialment en una renovació del cinema. Alguns, com Rohmer, van muntar la seva pròpia productora (amb Barbet Schroeder, l'actor principal de *La Boulangère de Monceau* va fundar *Les films du Losange*), Chabrol va crear AJYM Films, i Truffaut *Les Films du Carrosse* (en honor a la carrossa del film de Jean Renoir *La Carrosse d'or* de 1953). Els nous models de producció necessitaven noves productores.

1.2.2. Éric Rohmer i el realisme radical

Éric Rohmer ha desenvolupat la seva pràctica cinematogràfica sobre una sòlida arquitectura conceptual, filosòfica i teòrica. Com a crític de cinema i director, va mostrar una solidesa en les seves pròpies idees sobre la naturalesa de l'art cinematogràfic, cosa que li va permetre demostrar-ho a cada una de les fases de la seva producció, una consistència temàtica i d'estil.

Aquest marc conceptual es fonamenta en les idees d'André Bazin que tanta empremta va deixar amb la seva recopilació, el text fonamental *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958). En aquest llibre, s'hi recullen les dotzenes d'articles que Bazin va anar publicant durant la seva trajectòria com a crític i que, a manca d'una obra de síntesi, componen el corpus central de la seva reflexió teòrica. Per a Rohmer, aquests textos són una espècie de tractat

que s'articula al voltant d'una idea clau: l'objectivitat cinematogràfica. Amb aquesta Bazin realitza una revolució copernicana en el terreny de la teoria del cinema. Abans d'ell, es posava l'accent en la subjectivitat del setè art i es destacava el paper del director com a creador d'un món de ficció nou. Amb Bazin hi ha un gir important decisiu cap a l'objectivitat i es formula una ruptura amb les teories del cinema dominants fins llavors.

L'obra de Rohmer representa un diàleg amb els postulats teòrics de Bazin i en certa manera, la seva continuació. Aquest diàleg se centra, segons Gunning, sobretot en el tema de la missió del cinema com a forma d'art realista (Gunning, 2007). La més gran contribució de Bazin consisteix en la seva visió dialèctica de la història del cinema i de l'estic cinematogràfic però la seva mort prematura, l'any 1958, va impedir el desenvolupament d'aquesta dialèctica. Rohmer és el continuador de les idees de Bazin, 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:

Se nos machaca constantemente con que el cine es un arte *aunque* se base sobre un modo mecánico de reproducción. Yo afirmaría todo lo contrario: el poder de reproducir exactamente, ingenuamente, es el mejor privilegio del cine. Pero, entonces, se dirá: ¿cómo intervendrá el creador, dónde se hallará su libertad? En todas partes y será la más amplia de todas. Lo que un cineasta digno de tal nombre debe hacernos partícipe, no es de su admiración por los museos, sino de la fascinación que ejercen sobre él las propias cosas" ("Le Celluloïd et le marbre II", *Cahiers*, num 49, juliol 1955: 11. El subratllat és de Rohmer. Citat per Heredero & Santamarina, 1991: 34).

Aquest privilegi de reproduir exactament la realitat, aquesta mena de realisme que Rohmer defensa no tant com una fi en si mateix, sinó com un mitjà per accedir a la veritat i a la bellesa, impregna tota l'obra del director francès. La prioritat de Rohmer és filmar, amb el màxim realisme i veracitat, allò que es col·loca davant la càmera. Així, el 'respecte cap a la realitat' apareix com una constant de fons en tota la seva obra. Rohmer seguirà al seu mestre en la defensa dels plans llargs i el 'découpage' davant del muntatge i per això afirma que 'el cinema és la més realista de tots les arts.'

La verdad que hasta ahora me ha interesado es la del espacio y el tiempo: la objetividad del espacio y del tiempo. (...) tengo la sensación de que es muy difícil presentar la realidad tal como es, y que la realidad tal como es siempre será más hermosa que mi film. Al mismo tiempo, únicamente el cine puede dar la visión de esta realidad tal y como es: el ojo no lo consigue. Por consiguiente, el cine todavía será más objetivo que el ojo (...) La narración está al entero servicio del lugar, está hecha para valorizar el lugar. Esto es lo que yo llamo búsqueda de la verdad (...) (*Pier Paolo Pasolini contra Éric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*, pp 54-55. Citado por Heredero & Santamarina, 1991:41)

Rohmer es pronuncia decididament en contra dels manierismes estilístics, que allunyen el cinema de la representació de la realitat, o dels manierismes temàtics, que prenen el cinema com a objecte de la seva reflexió. Pel director francès, a més, el realisme i el cinema estan units uns altres dos conceptes fonamentals: la veritat i la bellesa. El cinema facilita el coneixement de la veritat:

El cine (...) usa técnicas que son instrumentos de reproducción o, si se prefiere, de conocimiento. Posee, de alguna manera, la verdad de golpe y se propone la belleza como fin supremo. Una belleza, y esto es importante, que no está en él sino en la naturaleza. Una belleza que tiene la misión no de inventar, sino de descubrir, de capturar como si fuese una presa, casi de robársela a las cosas. La dificultad suya no es, como se cree, forjar un mundo con esos espejos tan puros que constituyen sus herramientas, sino poder *copiar* de la mejor forma posible la belleza natural del mundo.” (“Le Gout de la beauté”, *Cahiers*, num 121, juliol de 1961. El subratllat és de Rohmer. Segons Heredero & Santamarina, 1991:49)

El cinema com a mitjà per accedir a la bellesa i a la veritat, es converteix en un instrument de revelació de tot allò que arribaríem a veure, segons Rohmer, només amb els nostres ulls:

Non seulement il y a une beauté, un ordre du monde, mais il n'est de beauté, d'ordre que du monde. Car comment l'art, produit humain, égalerait-il la nature, œuvre divine, Il n'est au mieux que le révélateur dans l'Univers, de la main du Créateur. [...] Si je filme une chose, c'est que je la trouve belle, c'est donc qu'il existe dans la nature, des choses belles. C'est la position de tout artiste, de tout amateur d'art. Si je ne trouvais pas belle la nature – la lumière, l'air, le ciel, l'espace – je ne trouverais beau aucun peintre²⁵. (Entrevista amb Pascal Bonitzer,

²⁵ «No només hi ha bellesa, un ordre al món, sinó que no hi ha més bellesa i ordre que el del món. Car així com l'art, producte humà, igualaria la naturalesa, obra divina? No hi ha res que superi a la revelació, a l'Univers, de la mà del Creador. (...) Si filmo una cosa, és que la trobo bella, així doncs, hi ha coses belles a la naturalesa. És la posició de tot artista, de tot amateur de l'art. Si no trobés bella la naturalesa- la llum, l'aire, el cel, l'espai- no m'agradaria cap pintor». (Traducció pròpia).

Jean-Louis Comolli, Serge Daney i Jean Narboni, citada a Cahiers du cinéma n° 219, p. 52 extret de (Collet, s.d.).

No obstant, l'intent del cineasta de 'només mostrar la realitat tal i com és' no té res de senzill o d'ingenu, ja que la realitat és bella per la seva complexitat i ambigüitat. Aquesta es la trampa de la visió del cinema de Rohmer i Bazin: l'objectivitat cinematogràfica tanca un projecte molt ambiciós.

Així doncs, el realisme cinematogràfic de Rohmer no només és un realisme de l'espai i del temps, sinó que també s'estén sobre els comportaments i els pensaments dels seus personatges. Les seves converses i postures ideològiques protagonitzen la filmografia: el realisme de Rohmer és un realisme de diàlegs. L'objectivitat cinematogràfica es refereix també a l'estat mental i emocional dels seus personatges. Rohmer filma de manera radicalment objectiva els canvis d'humor, les modificacions de les idees, els intents de justificar determinades postures, ja siguin conservadores o progressistes, i l'esforç de crear sistemes de valors basats en la integritat en temps de contingència. S'observa que aquest cinema s'acosta mimèticament a la desorientació humana en temps de grans canvis. Fins i tot es podria afirmar que el realisme cinematogràfic de Rohmer és un realisme d'estats psicològics i idees sobre l'amor imperant dels anys 60 fins als 90 del segle XX. Ens els llibres sobre Rohmer se sol comentar la seva capacitat per captar les debilitats de l'ésser humà.

los personajes aparecen como incapaces de mantenerse fieles a sus recónditos deseos, necesitan construir una extensa batería de argumentos para justificarse y para autoengañarse. (...) Sus personajes femeninos y masculinos parecen una conmovedora y a veces irritante galería de seres contradictorios que pertenecen, en cualquier caso, mucho más a la vida que al cine (...) Personajes que a veces conmueven en su patético intento de controlar o teorizar sus emociones (...) en este sentido se puede hablar de su cine como de un 'documental de personajes', ya que Rohmer es implacable y riguroso en la observación, el estudio y el análisis de tales figuras humanas (Heredero & Santamarina, 1991: 85).

I en referència a les ambigüitats que provenen del realisme radical de Rohmer, G. Salvadó (Salvadó Corretger, 2005) assenyala la característica incongruència de la imatge (el que passa a la pel·lícula) i la paraula (el comentari en *off* dels protagonistes) en el cinema del director francès i conclou que Rohmer, malgrat va construir un cinema transparent i

d'estructura clàssica, s'erigeix com a cineasta de la modernitat ja que experimenta amb el llenguatge cinematogràfic. El seu experiment consisteix en introduir de manera gairebé inapreciable elements que aporten un significat nou al relat. Quan la imatge i la paraula es contradueixen, l'espectador haurà d'indagar en la seva significació i ser actiu:

el espectador de sus filmes siempre tiene que desconfiar de la verdad que cuentan los personajes. Nunca nada de lo que se muestra es lo que parece y, si lo es, no se llega a tener un absoluto convencimiento de ello (...) Si, habitualmente, compartir los pensamientos con un personaje del relato que es un narrador homodiegético acostumbra a despertar afinidad y simpatía por parte del espectador, en los Seis Cuentos Morales eso no se cumple.(...) Se observa que en el discurso en off hay comentarios narcisistas, arrogantes o despectivos hacia algunas de las chicas, etc. Estas palabras, con la actitud que muestran de manera general, crean una amplia distancia entre el personaje y el espectador. Éste, probablemente, no llega a identificarse con estos personajes, pero en cambio sí que adopta el mismo punto de vista desde el cual se relatan los hechos, ya que le llegan relatados a través de la conciencia del protagonista. Se produce una considerable distancia entre la afinidad con el pensamiento de los personajes y la proximidad a la comprensión de su punto de vista: posiblemente el espectador sienta, a la vez, un fuerte desacuerdo con la mente del protagonista y una fuerte proximidad con su punto de vista. (...)¿Y cómo puede ocurrir eso en el trabajo de un cineasta que aborda la realidad desde la transparencia? (Salvado Corretger, 2005)

Alguns estudis sobre Rohmer han caigut en la trampa de l'objectivisme 'transparent'. L'objectivisme del director francès és un objectivisme radical que abraça fins les contradiccions i ambivalències de la vida mateixa. Les seves pel·lícules capturen i revelen pensaments, vivències i creences dels subjectes en ple canvi social quan es va produir una modificació general del sistema de valors i dels discursos. Els seus personatges pensen, dialoguen, es confonen, es justifiquen i canvien d'opinió, com passa a la vida real. Parlant, en una entrevista, dels personatges dels seus *Contes Morals*, Rohmer explica com el diàleg culmina amb la destrucció d'algun sistema de valors:

Inter/VIEW: The characters in your films are by large very cerebral. It seems at times that they were intended to illustrate the precept of Descartes, 'Je pense, donc je suis'.

ROHMER: I'm very Cartesian myself. The subject of the moral tales is people who think, who are conscious of what they do, who have points of view and exchange their points of view, who determine themselves by their ideas... and who justify everything they do. For example, Chloë has very precise ideas, notions, which are opposed to those of Frédéric. She attracts him

through her ideas and, as the film progresses, she destroys his own little moral system²⁶. (Cardullo, 2012: 64).

Pel que fa als malentesos que va provocar el postular realista de Rohmer entre alguns estudiosos i objectivisme sempre han sigut radicals:

(...) il me semble que leur rôle radical dans la définition d'un néo-réalisme (qui ne serait pas simplement le recyclage de styles réalistes traditionnels, tendu vers une justesse et une transparence de la représentation) a souvent été perdu de vue. (...) Approcher Bazin et Rohmer en termes de radicalité théorique et cinématographique est peut-être un peu trop demander pour certains d'entre nous (...) ²⁷ (Gunning, 2007: 12).

Segons Rohmer, la missió del cinema no seria la de decorar allò real, sinó de fer-ho descobrir tal i com apareix als nostres ulls (Rohmer, 1984: 189). El realisme radical de Rohmer està vinculat a l'ontologia del cinema. Ja que ontològicament, o sigui, en essència, la realitat és dinàmica i inestable.

Le cinéma pose son regard sur un monde instable et en mutation constante, et c'est grâce à la transcription fidèle de ses rythmes et de ses fluctuations que le réalisme cinématographique devient une forme d'art. La transcription du mouvement implique pour Rohmer l'inscription de la temporalité dans l'image cinématographique²⁸ (Gunning, 2007:17).

²⁶ «Entrevistador: els personatges de les seves pel·lícules són, de fet, molt cerebrals. Sembla que de vegades s'hagin creat per il·lustrar la màxima de Descartes 'Je pense, donc je suis'. Rohmer : de fet jo sóc molt cartesià. El tema dels *Contes Morals* és gent que creu, que són conscients del que fan, que tenen punts de vista i que els intercanvien, que es determinen per les seves idees, i que justifiquen tot el que fan. Per exemple, la Chloë té idees molt precises, nocions, que són oposades a les d'en Frédéric. L'atrau a través de les seves idees, i, a mesura que el film avança, li destrueix el seu petit sistema moral». (Traducció pròpia).

²⁷ «(...) crec que el seu rol radical dins la definició d'un neorealisme (que no només seria senzillament el reciclatge d'estils tradicionals, estès cap a una exactitud i una transparència de la representació) s'ha perdut sovint de vista (...) Apropar Bazin i Rohmer en termes de radicalitat teòrica i cinematogràfica és potser demanar massa per alguns entre nosaltres (...)» (Traducció pròpia).

²⁸ «El cinema posa la seva mirada a un món inestable i en mutació constant, i és gràcies a la transcripció fidel dels seus ritmes i de les seves fluctuacions que el realisme cinematogràfic esdevé una forma d'art. La transcripció del moviment implica per Rohmer la inscripció de la temporalitat dins de la imatge cinematogràfica». (Traducció pròpia).

Molts cops s'ha parlat de l'ambigüitat de Rohmer, com un recurs estilístic o com un tret característic del seu caràcter propi. No obstant, ell ha reivindicat sempre que l'ambigüitat prové de la seva pròpia naturalesa:

(...) if there is an ambiguity, it is *in* the moral tale. There are subjects, 'sentimental' subjects, which can only be interpreted in a certain manner, whereas in my subject, there is a fundamental ambiguity inasmuch as one does not know who is right and who is wrong, if the situation is happy or sad. This comes from the fact that the cinema has evolved and that it is more sophisticated, less naïve, than before²⁹ (Cardullo, 2012: 34).

La naturalesa que serà reproduïda a l'obra cinematogràfica té un caràcter dialògic i dinàmic en ella mateixa. Rohmer assegura que la seva concepció del cinema sempre s'havia fonamentat en el documentalisme i que els seus personatges es basen en caràcters reals:

Up until now, and this is linked to the realism of my project, I have always liked to film in a present day. If I film in Saint-Tropez, it's not the same thing as filming in the fogs of the Baltic. If I shoot in 1970, the period will affirm itself in a certain manner, without the need to seek it out: I can take it because it's there. (...) This goes along with my general, almost documentary conception of the cinema, inasmuch as I take real characters, who exist outside the film, and I accept them entirely, I don't want to rob them of their particularities³⁰ (Cardullo, 2012: 37).

Seguint els principis del realisme radical a l'hora de filmar les relacions sentimentals, Rohmer ha reflectit la realitat social i interpersonal de la segona meitat del segle XX en tota la seva diversitat i dinamisme, és a dir, tal com és. No obstant, la seva obra segueix en una nebulosa: alguns investigadors encara es pregunten sobre el missatge que va voler transmetre a través de les seves pel·lícules i quins eren els personatges i les actituds amb les que Rohmer s'identificava. Sembla que la seva postura era la d'un realisme radical on

²⁹ «(...) si hi ha una ambigüitat, és en el conte moral. Hi ha temes, temes sentimentals, que només poden ser interpretats d'una certa manera, mentre que en els meus temes hi ha una ambigüitat fonamental, ja que hom no sap qui té la raó i qui s'equivoca, si la situació és trista o alegre. Això ve del fet que el cinema ha evolucionat i és ara més sofisticat, menys naïf que abans». (Traducció pròpia).

³⁰ «Fins ara, i això té a veure amb el realisme del meu projecte, sempre m'ha agradat de filmar a l'actualitat. Si filmo a Sant Tropez, no és el mateix que filmar les boires del Bàltic. Si filmo el 1970, el període s'imposarà d'alguna manera, sense necessitat de cercar-ho: puc prendre-ho perquè és allí (...) això té a veure amb la meua visió general gairebé documental del cinema, en la mesura que, com que m'inspiro en personatges reals, que existeixen fora de la pel·lícula, i els accepto completament, no els hi vull treure les seves particularitats». (Traducció pròpia).

hi cabien moltes postures existents en aquella època. És a dir, el director francès va oferir tota una galeria policromàtica d'opcions amoroses i relacionals sense identificar-se amb cap. Com bé va dir un cop, la resposta sobre el significat de les seves obres, no l'ha de donar ell, sinó els estudiosos i els crítics:

CAHIERS: You say that you do not want to make films 'with a message'. But isn't it necessarily at the level of the message or the 'thesis' that the ideological determination takes place? As for the general conception of the cinematic medium, it itself is completely determined.

ROHMER: That's your historical-materialist point of view rearing its head once again. We are all determined, yes: but then can we be conscious of this determination? Can the author himself give a response to this truly interesting question? Isn't this the role of the critic?³¹ (Cardullo, 2012: 40).

En aquesta tesi, ens hem proposat transcriure la vinculació de Rohmer amb la sociologia, sense cercar proves de si era o no conscient de la seva aportació, gairebé documentalista, a la sociologia de l'amor i de la parella. El vincle està garantit mitjançant la determinació realista d'aquesta producció cinematogràfica i la radicalitat objectivista del director francès.

³¹ «Cahiers: Vostè diu que no vol fer pel·lícules 'amb missatge'. Però no és necessari que a nivell de la tesi o del missatge que la determinació ideològica tingui lloc? Ja que en general la concepció del mitjà cinematogràfic és, en si mateix, constant. Rohmer: aquest és el seu punt de vista històrico-materialista ensenyant les orelles de nou. Estem tots determinats, d'acord: però podem estar-ne segurs d'aquesta determinació? Pot un autor ell mateix donar-hi resposta? No seria el paper d'un crític?» (Traducció pròpia).

II PART: TRANSFORMACIÓ DE L'AMOR A LA POSTMODERNITAT

2.1. El subjecte i l'amor a la societat postindustrial

L'obra cinematogràfica d'Éric Rohmer, objecte d'estudi d'aquesta tesi, té com a característica principal l'enregistrament de forma realista de les inquietuds filosòfiques i morals al voltant de l'amor i de les relacions íntimes a la França de la segona meitat del segle XX. És l'època de grans transformacions socials que es produeixen durant la gestació de l'anomenada societat postindustrial. El cineasta francès va captar magistralment les dinàmiques d'aquests canvis: les expectatives socials contradictòries, les pors, les frustracions, les noves demandes, els valors, les esperances i les conviccions en relació als afers sentimentals.

El canvi d'època es pot concebre àmpliament com una transformació que afecta al món dels valors, la política, l'economia, l'educació, la vida quotidiana, les disciplines científiques i les expressions estètiques. Resulta difícil trobar un fil conductor que permeti comprendre i exposar amb claredat les grans línies del canvi que es produeix en l'era de la modernitat tardana (postmodernitat). El que és evident és que cap dels individus que formen una societat són aliens als canvis que l'afecten i Rohmer ha aconseguit plasmar en la seva obra la complexitat dels intents particulars de donar respostes subjectives i originals a les noves condicions i formes d'estimar.

2.1.1. Subjectivitats en la modernitat i postmodernitat

Quins són els canvis socials que es donen a Europa en la segona meitat del segle XX? Què designen els termes modernitat tardana, postmodernitat i societat postindustrial que anuncien aquestes transformacions socials?

La postmodernitat és un concepte tan vague com indefinit. L'acceptació més freqüent de postmodernitat es va popularitzar a partir de la publicació de *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (1979) de Jean-François Lyotard, encara que aquest terme ja s'havia utilitzat amb anterioritat. La paraula, tot i que estava desproveïda en bona mesura del seu sentit contemporani, comença a ser utilitzada esporàdicament en alguns escrits d'art entre les dècades de 1870 a 1920. Els anys 1950, però sobretot els 60, es caracteritzen per

diferents moviments que utilitzen el prefix *post-* per indicar un canvi temporal en relació a una determinada etapa. És el cas dels termes postindustrial, postimpressionisme, postestructuralisme, etc. Aquest és el context en el qual apareix per primer cop la paraula postmodernisme, i ja se li dona un sentit més aproximat al que actualment té.

Si ja costa molt definir el que és, encara costa més determinar quan comença, si és que existeix separatament de la modernitat³² o quan acaba, si és que ja ha acabat. Amb l'arribada de la globalització els teòrics comencen a parlar de la transformació de la postmodernitat en *post-postmodernitat*, metamodernitat (terme proposat per Vermeulen i Van der Akker (Vermeulen & van den Akker, 2010), postmil·lenarisme (Gans, 2000), pseudomodernisme (Kirby, 2006) sobremodernitat (Augé, s.d.) o la sociòloga valenciana Rosa M. Rodríguez Magda defensa que si en la societat industrial trobem la cultura moderna i en la societat postindustrial la cultura postmoderna, o en una societat globalitzada li correspondria un tipus de cultura que ella anomena *transmoderna*, o de la *transmodernitat* (Rodríguez Magda, 2015).

Es podria afirmar, doncs, que generalment es considera que la postmodernitat, encara que hagi sorgit als anys 20, abraça tot el període des dels 60 fins a finals del segle XX, exactament tot el període en el qual Rohmer desenvolupa la seva carrera cinematogràfica. Existeix un extens debat entre modernitat i postmodernitat i s'han establert múltiples definicions dels dos termes en diferents àmbits: l'art, la filosofia, la sociologia i l'antropologia, l'economia, la política, etc. Un dels problemes més grans a l'hora de tractar aquest terme és arribar a una definició exacta del que és la postmodernitat.

Un altre problema és la confusió terminològica: la modernitat i/o la postmodernitat com a període històric difereix substancialment del concepte de modernisme i/o postmodernisme com a corrent estètic en la literatura, el cinema, les arts plàstiques i l'arquitectura. La modernitat es refereix a un període històric molt ampli amb uns trets característics polítics, socials, econòmics i filosòfics molt ben definits. Per exemple, podríem parlar d'una civilització o cultura moderna i en un sentit molt ampli és el significat que se li dona en l'àmbit de la filosofia política, la teoria sociològica i la teoria

³² La Postmodernitat és vista de vegades com una ruptura amb la Modernitat i d'altres com una fase de la Modernitat (Beck, Lash, Bauman, Giddens).

crítica. Seguint aquest mateix exemple, podem parlar de la cultura i civilització postmoderna. La confusió entre els dos plans ha generat moltes dificultats de comprensió i s'ha de tenir sempre en compte.

El cinema de Rohmer, per exemple, és un cinema modern (per oposició al cinema clàssic i a les avantguardes). Rohmer és, de fet, un dels cineastes clau del cinema modern a Europa, ja que és un dels fundadors de la *Nouvelle Vague* (vegeu capítol 1.2 d'aquesta tesi). Rohmer, molt influenciat per Bazin³³, creu que el realisme del cinema, és un medi per arribar a la veritat i a la bellesa. (Herdero & Santamarina, 1991:34). I, a través d'aquest realisme, és lícit dir, en conseqüència, que la seva obra reflecteix i registra una època històrica marcada pel pas de la modernitat a la postmodernitat. De la societat industrial cap a la nova era anomenada postindustrial. El cinema de Rohmer registra d'aquesta manera el gran *canvi d'època*, moment en el qual la població occidental experimenta transformacions profundes i comença a aventurar-se en noves pràctiques socials (postmodernitat). El cinema modern detecta i reflecteix el canvi d'esperit postmodern.

El terme postmodernitat no ha estat tampoc unànimement acceptat entre els acadèmics. Molts prefereixen altres termes per a la designació d'aquesta època històrica, per exemple: modernitat tardana (Giddens, 1997), modernitat líquida (Bauman, 2005), societat de risc (Beck, 2008), globalització, capitalisme tardà (Jameson, 2006), capitalisme cognitiu (Fumagalli, 2010), categories que en algunes ocasions es van mostrar més eficients per l'anàlisi sociològica que la pròpia categoria *postmodernitat*. Sociòlegs i teòrics socials com Scott Lash, Ulrich Beck, Zygmunt Bauman i Anthony Giddens mantenen, contra els postmodernistes, que la modernitat continua a l'era contemporània i consideren que és millor concebre-la com a *modernitat tardana*.

Per exemple, Anthony Giddens, no nega que hi hagi hagut canvis importants des dels inicis de la modernitat, però argumenta que no l'hem abandonada realment. El que ocorre és que la modernitat de les societats contemporànies és una modernitat desenvolupada,

³³ «És cert que tota l'obra de Bazin gira al voltant de la mateixa idea, l'afirmació de l'*objectivitat* cinematogràfica, però és una mica com de la mateix manera tota la geometria gira al voltant de les propietats de la línia recta» La Somme d'André Bazin a *Cahiers*, num 59, gener de 1959, pag. 37 citat per Herdero i Santamarina (Herdero & Santamarina, 1991:32)

radicalitzada, tardana però encara modernitat, no postmodernitat. Des d'aquesta perspectiva, la postmodernitat apareix només com una *versió hípertecnològica de modernitat* (Powell, 1998:126).

Zygmunt Bauman, que va introduir el concepte de *modernitat líquida*, sosté que es tracta d'una continuació caòtica de la modernitat, on els individus poden canviar d'una posició social a una altra de manera fluïda, on el nomadisme esdevé un tret general de l'home líquid modern. L'home descrit per Bauman flueix per la seva vida com un turista, mudant-se, canviant de feina, de parelles, de valors, de partits polítics, d'orientació sexual i són exclosos de les xarxes tradicionals de contenció.

Aquest treball d'investigació té com a propòsit indagar, a través del cinema d'Éric Rohmer, de quina manera la mutació produïda en el període postmodern va afectar als individus i a les seves relacions socials i íntimes. Primer farem un repàs comparatiu de les principals característiques de la modernitat i de la postmodernitat per entrar després en el tema de com aquests horitzons (o un de sol, el de la canviant modernitat) han pogut influir en la constitució de la subjectivitat i les seves relacions sentimentals.

2.1.1.1. Característiques de la modernitat

Els plantejaments ideològics, socials, religiosos, polítics i educatius, etc., constitueixen l'ampli procés cultural que defineix el terme modernitat, i que és la base de la cultura contemporània. El concepte modernitat aplega una sèrie de moviments culturals que es van desenvolupar des del segle XVI fins als nostres dies (la visió més àmplia) i, segons d'altres, des de finals del segle XIX fins a finals del segle XX. La seva formació i consolidació es van realitzar, doncs, a través d'un procés complex que va durar segles i va implicar una acumulació de coneixements, tècniques, riqueses, mitjans d'acció, així com la irrupció d'elements nous: la transformació i el sorgiment de les classes, les ideologies, les institucions que es van gestar, desenvolupar i enfortir-se enmig de lluites i confrontacions en el si de la societat.

La modernitat també és un concepte filosòfic i sociològic que pot ser definit com el projecte d'imposar la raó com a norma transcendental a la societat. Es tracta d'un procés de caràcter global, d'una realitat diferent a les precedents etapes històriques, en què la part econòmica, la social, la política i la cultural s'interrelacionen, avancen a ritmes desiguals fins a acabar per configurar la societat moderna burgesa, el capitalisme i la nova forma d'organització política, l'estat-nació.

La modernitat va sortir als avui dia anomenats *països centrals* (Europa occidental i també Estats Units d'Amèrica) i, després, amb el temps, es va anar expandint fins a esdevenir mundial. No obstant això, sociòlegs com G. Delanty o S. Eisenstadt van introduir el concepte de *modernitats múltiples* (Delanty, 2013) en contra de l'habitual universalisme occidental, considerant que les societats no-occidentals van tenir els seus propis i diferents tipus de modernitat.

En les ciències socials i humanes, el terme modernitat, es fa servir per a designar tant un període històric (l'era moderna) com un particular conjunt de normes, actituds i pràctiques desenvolupades a l'Europa occidental post-medieval que, de manera diferent i en èpoques distintes, va arribar a transferir-se a la resta del món. Encara que principalment designi diferents processos històrics en la seva interrelació amb els fenòmens culturals (de la moda a les intervencions militars), el terme també inclou les experiències subjectives d'alguns fenòmens, així com el seu impacte en la cultura humana, les polítiques i les institucions (Berman, 2013:15-36).

Les ambicions més grans de la modernitat com a període històric es van veure plasmades en les tres grans revolucions: la industrial, la democràtica i l'educativa, les quals van fer pensar durant uns 150 anys que finalment s'hauria d'accedir al món del benestar en el qual s'hi podrien descobrir les *veritats essencials* a través de l'ús de la intel·ligència i de la investigació científica, amb el resultat que la humanitat acabaria per dominar finalment la naturalesa per a posar-la al seu servei. Les supersticions, les religions i els mites desapareixerien i el coneixement científic guiaria la vida dels homes i les dones de forma més racional i amb una més gran felicitat.

Segons Marshall Berman (1940-2013), la modernitat es divideix en tres fases, la primerenca, (del 1453 o 1500-1789), la clàssica (1789-1900) i la tardana (1900-1989).

Modernitat primerenca: la modernitat comença en les ciutats comercials a la Baixa Edat Mitja on s'havia desenvolupat el capitalisme i en conseqüència una nova classe social, la burgesia. Aquest tenien una visió més terrenal, menys religiosa i molt més antropocèntrica. La il·lustració es nodreix dels avenços científics, i defensa la raó recolzada amb l'experiència i que pren l'estudi de la natura com a model de tot coneixement. L'Enciclopèdia (1751) i els il·lustrats donaran un paper primordial a l'educació. L'eix del pensament modern era la idea de progrés.

Lipovetsky subratlla que la modernitat es caracteritza, en primer lloc, per una *ètica moderna laica* (Lipovetsky, 2005). Aquest moviment (1700-1950), en desprendre's de l'esperit de la religió, pren una de les seves figures clau: la noció del deute infinit, el deure absolut, i el culte a les virtuts laiques. El sacrifici de la persona a la família, a la pàtria o a la història és ara el seu ideal ètic. Les obligacions que abans eren cap a Déu, es transfereixen a l'esfera terrenal i profana, es transformen en deures obligatoris cap a la col·lectivitat, cap als altres i cap a un mateix.

Modernitat clàssica: és la que es caracteritza per les crítiques i els replantejaments de les idees de la modernitat i coincideix amb l'època de consolidació del desenvolupament industrial, el segle XIX. Es desenvolupa una nova classe social, la classe obrera o proletariat, i la burgesia continua ascendint. Les oscil·lacions entre la restauració i la revolució marcaran la política, i els governs bascularan entre repúbliques o monarquies constitucionals i les monarquies o imperis absolutistes. La crítica a la modernitat comença amb Herder, amb el romanticisme alemany del segle XIX, que es rendeix al culte a l'heroi i al gran home que porta una vida intensa i venturosa. Sorgeix un impuls anti-universalista i nacionalista (Mayos, 2004). També tres grans pensadors expressen la continuïtat de la il·lustració de forma crítica: Comte (positivisme), Hegel (historicisme) i Marx (socialisme) (Marramao, 1989). Són totes elles expressions de la modernitat que, encara que es produïssin al segle XIX, tindran gran repercussió al segle XX. Finalment, Nietzsche formula segurament la crítica més contundent a la modernitat, ja que la considera una filosofia que ignora la vida i la voluntat de viure (Cano, 2001).

La industrialització va suposar uns canvis demogràfics molt importants. Va canviar les societats agràries per les ciutats: una gran part de la població treballava en fàbriques, les famílies se separaven mitjançant una divisió tecnològica del treball. Les innovacions

tecnològiques donen peu a una producció en massa, s'abarateixen les despeses, augmenten els beneficis que propicien la inversió, i, aquest, la societat capitalista. Les relacions laborals van canviar completament, ja que es regien per les relacions de mercat. Es promou el valor d'estalvi dins de les famílies i els valors ètics i religiosos són favorables als guanys econòmics. La burgesia va esdevenir la classe dominant i va donar peu a un nou procés d'estratificació social. A l'era clàssica del capitalisme competitiu, la burgesia emergeix com la base social hegemònica i marca l'apogeu de la família nuclear.

Modernitat tardana / postmodernitat: alguns autors (Lyotard i Baudrillard) creuen que la modernitat va finalitzar cap a la meitat o finals del segle XX, i anomenen postmodernitat al període immediatament posterior. D'altres teòrics consideren el període de la segona part del segle merament com una fase més de la modernitat, la modernitat avançada. Zygmunt Bauman, ja mencionat amb anterioritat, anomena aquesta etapa com a *modernitat líquida* (Bauman, 2005), mentre que Giddens la denomina *modernitat tardana* (Giddens, 1997).

És en aquest moment que la cultura pateix un canvi radical, però, què ens permet reconèixer que l'època moderna s'ha acabat? Per donar resposta a aquesta pregunta haurem d'analitzar els elements que ens permetin diferenciar la modernitat de la postmodernitat.

El filòsof italià Gianni Vattimo afirma que ens trobem en una espècie de *babel informativa*, on la comunicació i els mitjans tenen un paper central (Vattimo, 2011). Jean-François Lyotard es fixa en la importància dels diners, que s'acomoden a totes les tendències i necessitats. Critica tots els discursos proposats fins ara perquè han estat incapaços de dur-nos a la llibertat. La cultura postmoderna es caracteritza per la incredulitat als discursos anteriors, invalidats a efectes pràctics. No es tractaria de proposar un sistema alternatiu a l'actual, sinó d'actuar en espais molt diversos per a introduir canvis concrets (Iriart, 1985). En canvi, per a Zygmunt Bauman, la modernitat i la postmodernitat serien dues cares de la mateixa moneda; segons ell, la postmodernitat és només la modernitat tardana, el que ell anomena *líquida* per a distingir-la de la modernitat sòlida de l'era clàssica (Bauman, 2005).

2.1.1.2. Característiques de la postmodernitat

Per a definir la postmodernitat caldria considerar el seu vincle amb d'altres fenòmens, així ho afirmen els teòrics d'aquesta era, que ho relacionen amb el capitalisme tardà, la societat postindustrial i la societat de consum.

Alain Touraine i Jean François Lyotard, als anys 70, conceptualitzen la societat postindustrial i la cultura postmoderna. La societat postindustrial correspondria al capitalisme tardà o avançat i, finalitzada la segona guerra mundial, s'hauria desenvolupat en els països capitalistes. Es caracteritza per un desenvolupament de les forces productives mecanitzades i una modificació de les classes socials: els obrers disminueixen i, en canvi, han augmentat les professions liberals, els tècnics, els científics i els empleats. Es desenvolupa gràcies al model taylorista de producció i es caracteritza per l'obsolescència programada. La informació i el coneixement són la força imprescindible per a assegurar l'èxit de les empreses econòmiques. Totes aquestes transformacions impliquen canvis en l'educació, que s'han d'adaptar a les noves tecnologies, i els alumnes a les tecnologies canviants.

En l'apartat social, s'amplien les distàncies entre els rics i els pobres i es fa més gran la marginalitat. Culturalment, la postmodernitat seria l'època de la desil·lusió, de la fi de les utopies. Hi hauria una presumpta mort de les ideologies, que hauria portat als polítics a adaptar els seus discursos de manera pragmàtica a les noves condicions (Lyotard, 2004).

La ciència és validada per les seves aplicacions tecnològiques, però despullada de tot ideal de veritat i progrés. Al marge de la ciència també hi ha lloc per al mite, la màgia o les religions orientals. En aquest sentit, Fukuyama plantejava la fi de la història ja que s'ha acabat la guerra d'ideologies que és el que la feia avançar. El que quedaria, es caracteritza per prioritzar el desenvolupament econòmic, el desenteniment i l'apatia política, la construcció accelerada de riquesa material i la construcció d'un mercat global (Fukuyama, 2015).

La cultura de la imatge es converteix en primordial en la postmodernitat. Les tecnologies audiovisuals tenen un paper hegemònic en la comunicació. S'intensifica l'ús dels signes

icònics, logotips i imatges corporatives. Les imatges no estan destinades a perdurar, sinó a provocar un impacte, a través de l'estètica del videoclip, i a dirigir una conducta.

D'altra banda, el postmodernisme coincideix amb la *societat de consum*, que va ser definida per Henri Lefebvre com l'estat del capitalisme de després de la segona Guerra Mundial. El filòsof Jean Baudrillard, que descriu aquesta societat en el seu llibre *La sociedad de consumo* (Baudrillard, 2009) diu que el consum, que en un primer moment servia per a satisfer les necessitats bàsiques, esdevé un mitjà per a diferenciar-se dels altres, creant relacions socials artificials i nous símbols, com la riquesa associada a l'acumulació de béns. Tot plegat en detriment del medi ambient, hipotecant així el futur de la humanitat. Aquesta societat apareix poc a poc després de la segona guerra mundial quan es produeix la reconstrucció de les societats industrials.

L'era postmoderna també coincideix amb l'auge de l'anomenada *societat postindustrial*. És un concepte proposat per diferents teòrics de la sociologia i l'economia per a descriure l'estat d'un sistema social i econòmic. Aquest sistema ha tingut una evolució posterior al procés d'industrialització clàssic de la revolució industrial.

En una societat postindustrial, l'economia passa de basar-se en la indústria a basar-se en el sector de serveis, una globalització del capital i una privatització important de les empreses públiques.

En definitiva, tots aquests canvis, més l'accés a la informació o a la sobreinformació, fan que tinguem una impressió de gran velocitat i de viure sovint moments *històrics*. Tots aquests canvis, doncs, afecten als valors de les persones, a la visió del món, als projectes personals socials i al mode de vida.

2.1.1.3. Postmodernitat versus modernitat

En síntesi, una de les característiques de les tendències postmodernes és la dificultat pels seus plantejaments, i això és conseqüència de no ser un pensament unificat. De fet, la postmodernitat només es defineix per les característiques que la separen de la cultura moderna, o indiquen una crisi d'aquesta.

Albrecht Wellmer denuncia que la postmodernitat representa un canvi d'època, de límits encara per determinar, confusos i ambivalents. De qui l'experiència central, la mort de la raó, sembla anunciar la fi d'un projecte històric: el projecte de la modernitat, el projecte de la il·lustració europea, o, fins i tot, també el projecte de la civilització grega i occidental (Wellmer, 1996).

La cultura moderna es caracteritzava per la voluntat de progrés (sempre van suposar que els avenços en diferents àrees de la tècnica i la cultura garantirien un desenvolupament lineal). La postmodernitat trenca amb aquesta linealitat temporal, marcada per un to melancòlic i nostàlgic. La postmodernitat, a diferència de totes les altres corrents modernes (del liberalisme al marxisme, passant per la democràcia i els drets humans) planteja posicions que indiquen que la il·lustració ja no és funcional en un context multicultural. La il·lustració era vàlida només en un context molt europeu i, en el món actual, un cop globalitzat, s'han desenvolupat altres corrents que tenen molt més en consideració la multiculturalitat i la diferència.

La postmodernitat, contràriament a la modernitat, és una època de desencant, i això implica una renúncia de les utopies i la idea de progrés. Amb els feixismes del segle XX (Espanya, Itàlia, Alemanya) es produeix la deslegitimació de la idea de progrés. S'instaura el nihilisme existencial. Desapareix l'optimisme i la idea que el futur de l'ésser humà serà perfecte. En conseqüència, les generacions que pugen no creuen en res ni tenen una visió positiva sobre el futur. A partir de la segona meitat del segle XX, és el progrés exclusivament individual el que centra tots els esforços. En aquesta contrastació i comparació entre modernitat i postmodernitat, és important subratllar que la postmodernitat no ha substituït completament la modernitat, sinó que sovint *conviu* generant un discurs d'aspiració col·lectiva a la moral, a la generositat, a la rectitud, a la solidaritat i a la recuperació dels valors tradicionals (Lipovetsky, 2005).

2.1.1.4. Del subjecte modern a l'individu postmodern

Molts filòsofs i sociòlegs han subratllat els aspectes negatius de les transformacions socials ocorregudes a l'era del capitalisme tardà i les seves conseqüències pels individus. Alguns sentencien dramàticament que la condició humana postmoderna és l'autodestrucció de la humanitat, i consideren que aportaria una visió de la realitat postmoderna que compleix la funció ideològica de contribuir a condemnar els homes a la inacció, la impotència i la passivitat (Sánchez Vázquez, 1997:328). Es tracta d'un univers inestable i lliscadís, on els homes i les dones assisteixen, expectants i confusos, a un món que sembla esfondrar-se.

La postmodernitat no és llavors tant el triomf de l'anomenat pensament dèbil (Vattimo) sinó la posada en escena d'un individu dèbil sense terra ferma on trepitjar. Ja no hi ha grans referents i ens hem d'anar construint a trossos. «La fragmentació és com es diu ara la despersonalització; la suma de les parts no constitueix un tot, sinó només una vida ocupada» (Aranguren, 2008:55). Aranguren també afirma que l'individu es construeix sol, sense el marc de col·lectius, institucionals o ideològics, i que l'element comú de la fugida cap al futur és la febre consumista.

Ara l'individu, tot sol, ha de fer al llarg de la seva vida infinitat d'eleccions. També en relació a la parella: han aparegut infinitat d'opcions, com per exemple viure junts sense estar casats, casar-se, parella de fet, ser parella sense viure junts, *poliamor*, etc. Així doncs es compleix la promesa *individualitzadora* de la modernitat que va néixer de la reivindicació del poder del subjecte

És en aquest context que les formes de vida deixen de ser tradicionals i les persones viuen compulsivament per viure la seva vida única en un món que se'ls escapa on tots els estereotips ja no funcionen (Beck & Beck-Gernsheim, 2003). La modernitat va suposar l'alliberament de la submissió a la família i a la societat, en la cultura postmoderna l'individualisme es converteix en egoisme, però al mateix temps implica un sentiment de fragilitat i incertesa. Lipovetsky creu que ningú creu en l'avenir radiant de la revolució i el progrés. La gent, afirma, vol viure de seguida, aquí i ara. També volen conservar-se joves i ja no tenen cap interès en forjar l'home nou (Lipovetsky, 2002). La importància absoluta del cos, amb les seves pertinents dietes, gimnasos i cirurgies estètiques, és una

de les necessitats fruit de la nova individualització, com també el consum permanent, els diners, el poder. La modernitat posava l'accent en l'estalvi, més tard s'estimula la despesa, com a conseqüència de la nova economia basada en el consum.

Una de les diferències entre l'individu modern i el postmodern, és que el primer sentia gran orgull per l'esforç. Es perden les ambicions personals de l'autosuperació i l'esforç personal queda molt reduït. És a l'era postmoderna on les emocions passen per davant de la raó, la deslegitimació del racionalisme. És el triomf de la personalitat i l'expressió sense límits i viure una sexualitat sense tabús. En definitiva, el valor principal de les societats postindustrials és l'autorealització del jo.

Però també hi ha hagut efectes positius en els canvis ètics i morals de la cultura postmoderna. Un exemple serien les noves sensibilitats socials, l'ecologia³⁴, la defensa de la naturalesa, l'alliberament del desig, la defensa de la pluralitat i la diversitat, l'extensió de la democràcia.

També cal dir que els efectes de les transformacions que s'han produït en l'era postmoderna tenen efecte sobre la totalitat de la societat: afecten tots els àmbits, l'econòmic, el polític, la cultura, l'art, la ciència i la filosofia. Com veurem en el següent subcapítol, el 2.2, també s'estén la seva influència a les relacions de parella i a les relacions en general.

2.1.2. El capitalisme avançat i la sensibilitat romàntica postmoderna

Si bé es considera per convenció (Giddens, 1997; Lyotard, 2004; Powell, 1998) que la postmodernitat va començar a finals de la dècada dels 1960, el germen de la sensibilitat romàntica postmoderna ja es trobava present en la cultura de les primeres dècades del segle i es va tornar explícit després de la segona guerra mundial (Jameson, 2006). El canvi cultural no té tant a veure amb el contingut com amb la reestructuració de les relacions entre elements dominants i subordinats (Illouz, 2009; Jameson, 2006). Així certes tendències culturals que començaven a sorgir a principis del segle XX van passar a ocupar

³⁴ Curiosament, tot i que tinguem proves que Rohmer era conservador, l'únic partit polític que va rebre el seu suport públicament, va ser un ecologista, concretament la candidatura fallida, el 2002, de Pierre Rabhi, precursor del agro-ecologisme (de Baecque & Herpe, 2014).

una posició dominant en el context del capitalisme avançat (divorci, sexe prematrimonial, avortament, etc.). En aquest sentit, la cultura postmoderna no representa una nova etapa del capitalisme ni una superació de la seva estructura bàsica, sinó una culminació d'aquest sistema.

El capitalisme avançat posseeix les següents característiques: predomini dels sectors econòmics de serveis i informació, el desplaçament del consum i de la producció en massa per un consum especialitzat i la producció flexibilitzada (post-fordisme), la importància central de l'estil de vida en els agrupaments de classe, la fragmentació de la classe obrera i el creixement extraordinari de les esferes de l'oci i de la cultura.

El terme tecno-capitalisme s'ha utilitzat per a explicar la importància que té la informació, el coneixement especialitzat i els mitjans de comunicació en la nova economia. Han sorgit noves fonts de guanys que ocupen l'espai central de l'escena del tecno-capitalisme, on les empreses lluiten pel control. Són, en principi, tres: els sistemes d'informació a gran escala, disseminats mitjançant les tecnologies de reproducció; l'esfera privada de l'oci, estructurada avui dia pel consum i els mitjanes de masses; i la indústria cultural, que està formada per la publicitat, els mitjans de comunicació de masses, l'educació, la indústria editorial, etc.

L'escena cultural i social ha quedat dominada per les elits burocràtiques, els experts de la informació i els experts en cultura que treballen en la publicitat, les relacions públiques i els mitjans de comunicació. La temàtica de l'amor romàntic i de la imatge de la parella van començar a ocupar un lloc central en la indústria de l'oci. Les grans empreses assignen una gran quantitat de pressupostos pel disseny comercial *d'històries d'amor mediatitzades* (novel·les romàntiques de butxaca, seccions de consell a revistes femenines, telenovel·les). Així, l'amor romàntic no és un fet aïllat de la cultura contemporània, «sinó que constitueix un camp cultural en ell mateix, econòmicament autònom i amb els seus propis herois, gèneres, teories i objectes» (Illouz, 2009: 33, traducció pròpia). I això el converteix en l'exemple per excel·lència de la condició postmoderna que suposa la transmutació de l'economia en la cultura i d'aquesta en univers transitori i d'un sol ús dels béns de consum. Jameson també parla de la postmodernitat com l'època del fetitxe pels béns de consum (Jameson, 2006). I com que l'amor romàntic ha esdevingut també un bé de consum (Illouz, 2009) així doncs podríem

resoldre que la producció de Rohmer s'emmarca perfectament en el postmodernisme, en què el tema central de la seva obra seria el fetitxisme de l'amor romàntic.

2.2. Amor i consum

2.2.1. Mercantilització de l'amor romàntic

En el seu llibre *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo* (Illouz, 2009), l'antropòloga i sociòloga Eva Illouz explora amb tot detall les connexions entre la cultura capitalista i la vida emocional de les persones en les societats postindustrials, marcades fortament pel consum. Una anàlisi extensa de les relacions entre la cultura de l'amor romàntic i el sistema econòmic capitalista duta a terme en aquest text aporta dades molt importants per a la configuració del marc conceptual d'aquesta tesi.

Eva Illouz considera que hi ha connexions entre el sistema econòmic de l'economia de mercat i l'experiència romàntica tal i com la cultura de l'amor romàntic l'ha promoguda. Concretament explica com es viu a través dels codis narratius creats pel cinema, la publicitat i la novel·la. L'autora connecta el capitalisme industrial dels EUA durant els primers anys del segle XX i afirma que és quan hi va haver aquest *encontre* entre el mercat i les aventures amoroses. Segons Illouz la intersecció va ser bidireccional, es van fer romàntics els béns de consum i es van mercantilitzar les aventures amoroses.

Altres autors veurien un tercer actor: més que assumir que els textos dels mitjans de comunicació influeixen en les seves audiències, o que les audiències resisteixen als missatges de textos de mitjans de comunicació, és possible considerar el cas que els dos, el públic i els textos, siguin subjectes a la influència d'una lògica cultural d'allò *romàntic*? (Wilding, 2003).

El primer procés reflecteix la creixent importància de l'amor romàntic com a tema en la cultura de masses. No es refereix únicament als continguts narratius produïts en el cinema i la publicitat en la primera part del segle XX, sinó també a com els productes de consum adquireixen una *aura romàntica*. Una mena de vincle que els relaciona amb les experiències intenses amoroses (posa per exemple des de cereals, diamants, vacances,

cosmètics, etc.). L'experiència romàntica es suggereix en permanència, amb els globus en forma de cor, en el dia dels enamorats, les samarretes, les tasses, etc. Així com diferents productes culturals de consum massiu, com ara les novel·les romàntiques, les seccions de consells sentimentals, etc., i com aquests incideixen progressivament en les noves definicions d'idil·li i intimitat (Illouz, 2009).

El segon concepte, la mercantilització de les aventures amoroses, fa referència al fet que l'amor es viu ara dins de l'omnipresència del mercat, o sigui, que les vivències amoroses es viuen a llocs marcats pel consum o, fins i tot, l'acte consumista esdevé una experiència romàntica. Concretament es refereix als restaurants, cinemes, sales de ball, i aquests signifiquen la penetració concreta i simbòlica del mercat en aquest àmbit.

Segons Illouz, aquesta trobada entre capitalisme i aventura amorosa té a veure amb el canvi de moral de la societat industrial; és a dir, amb el pas de la moral victoriana a una *moral de consum* que adopta els gustos de les classes obreres i els popularitza tot creant una cultura de masses de com han de ser les aventures amoroses. Altres teòrics de la postmodernitat també han accentuat que la noció de l'amor romàntic, que tenia la seva arrel principalment en l'ambient burgès, es va difondre per tot l'ordre social (Giddens, 2001); i aquesta s'ha massificat amb el desenvolupament de les societats de consum.

Segons l'autora, en una segona fase postindustrial del model de producció capitalista en la societat dels Estats Units (i podríem afegir-hi les societats occidentals en general, França inclosa, de la qual n'és testimoni Éric Rohmer), si bé es manté un estret vincle entre el mercat d'intercanvis econòmics i la cultura de l'amor, aquest llaç es presenta de manera diferent.

Aquesta nova etapa es caracteritza per la confusió dels límits entre la realitat i la ficció. Les formes de viure les relacions amoroses en les societats del capitalisme tardà estan llavors influïdes per les estructures narratives pre-configurades, típiques de la cultura de masses. La publicitat postmoderna, culpable en part de crear aquest imaginari, no ven les qualitats del producte, sinó que ho associa a un determinat *estil de vida* emmarcat en una utopia de diversió, bellesa, intensitat i sensualitat que s'aconseguiran gràcies al turisme i a la naturalesa. Les relacions sentimentals es relacionen amb un ambient de bellesa, joventut, fama i glamur. Així doncs, la utopia romàntica i la de l'oci s'han trobat mútuament i combinat per a donar una visió molt concreta de les relacions que podria

trobar la seva forma permanent en el matrimoni. És la «metafísica de la publicitat que esborra la distància entre l'objecte i el subjecte de consum, entre el producte i la relació que aquest va ajudar a crear» (Illouz, 2009:126). En les entrevistes fetes per a la seva investigació, Illouz troba que alguns individus són força cínic sobre l'amor romàntic, però que tot i així, busquen aquest tipus d'històries per a les seves pròpies vides.

Altres autors, des de perspectives diferents, ja havien reflexionat sobre el caràcter codificat de les experiències amoroses (Giddens, Beck, Baudrillard...). La peculiaritat de l'anàlisi d'Illouz consisteix en examinar la seva vigència en el període postmodern, l'era de la construcció discursiva i mediàtica de la realitat.

Les pel·lícules de Rohmer, objecte del nostre estudi, mostren significativament tots aquests processos d'adaptació cap al nou sistema de valors i la nova visió de l'amor, com també el seu rebuig. Els seus personatges s'obsessionen per viure històries d'amor, ja sigui per una sola nit, com la Maud de *Ma nuit chez Maud*, personatges que volen *cremar d'amor*, com la Marion de *Pauline à la plage*, o que només pensin en trobar la noia ideal per casar-se seguint el que ells anomenen instints morals, com són els protagonistes de *La Boulangère de Monceau* i de *Ma nuit chez Maud*, o volen trobar algú però volen que la trobada sigui sense cap mena de premeditació (*Le Rayon vert*, etc. Vegeu apartat III d'aquesta tesi). És interessant, en aquest sentit, contrastar els postulats dels teòrics de la postmodernitat i de l'amor amb les pràctiques quotidianes i els sentiments de les persones que protagonitzen aquest gran canvi, o amb la seva representació en l'art. I és aquí on radica la genialitat de Rohmer, el realisme antropològic hi és contundent:

Algunos dicen que mi cine es literario. Que lo que digo en mis películas podría decirlo en una novela. Sí, pero se trata de saber qué es lo que digo. El discurso de mis personajes no es forzosamente el de mi película. En los Cuentos Morales, es cierto, hay una intención literaria, una trama novelesca establecida de antemano, que podría ser un material para desarrollar por escrito, como a veces efectivamente lo hago, en forma de comentario en off. Pero ni el texto de este comentario ni el de los diálogos son mi película: son cosas que filmo, de la misma manera que los paisajes, los rostros, el modo de andar, los gestos. La palabra forma parte, al igual que la imagen, de la vida que ruedo. Lo que 'digo' no lo digo con palabras. Tampoco con imágenes, mal que les pese a todos los sectarios de un cine puro que 'hablaría' con las imágenes, como un sordomudo habla con las manos. En el fondo, yo no digo, muestro (Rohmer, 2000).

2.2.2. Il·lusió igualitària de la utopia romàntica

En la publicitat estudiada per Illouz solen negar-se les diferències, tot venent una il·lusió igualitària on s'hi dilueixen les diferències de gènere i de classe social. Segons l'autora, la característica de la *condició postmoderna* sobre l'amor és la influència dels codis narratius en les pràctiques socials i emocionals:

El amor posmoderno le da una vuelta de tuerca a la máxima de La Rochefoucauld. En lugar de pensar que hay personas que nunca se habrían enamorado si no hubieran oído hablar del amor la condición romántica posmoderna nos invita a suponer que muchas personas dudan de estar enamoradas precisamente porque han oído hablar demasiado del amor (Illouz, 2009:242).

Una de les conclusions que desprèn l'estudi d' Illouz és que el cinisme en els individus postindustrials és molt més habitual en nivells socioeconòmics elevats. Es podria, doncs, parlar d'una classe social de l'amor, que influiria en la nostra manera de valorar els regals amorosos o de la propera experiència romàntica. I aquesta diferència de classes també afectaria a la classe obrera, ja que poden sentir frustrades les seves expectatives veient com l'estàndard, allò comú, és la cultura de l'amor de la classe mitja com a ideal romàntic universal. De fet, una de les conclusions a les que arriba l'autora a través del seu empíric treball, és que hi ha una gran endogàmia social. Aquesta endogàmia de classe social, ja fos un mecanisme de defensa inconscient a la il·lusió igualitària, o com a estratègia de resistència als canvis que han portat els nous temps tecnocràtics del capitalisme tardà, va quedar sens dubte reflectida en l'obra cinematogràfica de Rohmer. De fet, el cinisme sembla apoderar-se de molts dels personatges de Rohmer, que analitzarem a la part III (del protagonista de *La Boulangère de Monceau*, passant per multitud de personatges.)

Illouz utilitza el concepte de Bourdieu d'*habitus* (desenvolupat en diferents llibres a partir de *La distinción*, 1970), per explicar certes dinàmiques a l'hora d'escollir la parella. Illouz va observar, entre els entrevistats, una tendència a escollir companys amb nivells similars de capital econòmic i cultural, malgrat que tots ells diguessin que era irrellevant la classe social a l'hora d'enamorar-se. Això demostraria el bon estat de salut de la utopia romàntica promoguda per la publicitat on es dilueixen les diferències de gènere i classe. Aquest fenomen, segons l'autora, s'explica per la interiorització de l'*habitus*. Això vol dir que, en la majoria dels casos, no es buscaria expressament una parella amb el mateix estatus social sinó que, de forma inconscient, els individus adaptarien les seves expectatives a unes possibilitats objectives, excloent el que considerarien aspiracions fora

de lloc. I això és per causa de l'*habitus*, la disposició que tenim prèviament interioritzada, i no per una conducta conscient ni per un càlcul racional.

La filmografia rohmeriana enregistra eficaçment les reaccions i actituds individuals desenvolupades en aquesta època d'intensos canvis econòmics i ideològics. Moltes de les pel·lícules de Rohmer reflecteixen la ja mencionada tendència endogàmica de classe (cultural i econòmica): per exemple, *La Boulangère de Monceau* (1962) o *Ma nuit chez Maud* (1969) són un testimoni exemplar de com s'escollia l'esposa ideal dels 60. Si bé als 70 es permetia a un heroi madur a punt de casar-se flirtejar amb adolescents com a *Le Genou de Claire de Claire* (1970), veiem com l'heroïna de *Le Beau mariage* (1981) fracassa en el seu intent de casar-se amb algú que no és de la seva classe social, però el tema ja no és tabú. I, als 90, apareixen personatges que ja no només flirtegen amb gent d'edat molt diferent, sinó que hi mantenen una relació pública i acceptada (*Conte de printemps*, 1989 o *Conte d'automne*, 1997)³⁵.

2.2.3. Caràcter social de l'amor

El cinema de Rohmer ha registrat les experiències sentimentals viscudes a França durant la segona meitat del segle XX. Aquesta obra no només representa la manera en que les persones (individualment) pateixen i gaudeixen de les noves formes d'estimar i relacionar-se en l'era postindustrial, sinó que també testimonien i reflexionen (a nivell col·lectiu) sobre el caràcter social de l'amor. I ho fa mostrant metanarratives (d'amor romàntic i d'amor lliure) que pressionen els individus, obligant-los a negociar i a replantejar-se la seva visió particular de les relacions íntimes.

És precisament la dimensió social de l'amor la que causa patiment i confusió als personatges de Rohmer. Les noves ideologies els obliguen a donar respostes noves i a adaptar-se. Aquestes noves visions de l'amor i de la intimitat s'insereixen dins de la nova ideologia dominant, molt lligada a l'economia. Eva Illouz vincula les emocions

³⁵ Rohmer mateix, segons l'única biografia publicada fins avui, va viure múltiples amors platònics intergeneracionals, però en canvi es va casar amb algú conservador, catòlic practicant i burgès com ell mateix (de Baecque & Herpe, 2014).

directament a les formes de producció econòmica. La seva anàlisi de l'amor i les relacions íntimes se centra en l'impacte del capitalisme sobre l'esfera sociocultural i emocional.

Per a Illouz, totes les emocions, així com l'amor, no només tenen a veure amb les característiques fisiològiques o psicològiques personals, sinó que aquestes emocions es construeixen en el context cultural en el qual apareixen. Per això cal estudiar-les des d'una perspectiva sociològica ja que seria el marc que els donaria sentit. Illouz va més enllà i es pregunta el per què d'una determinada hegemonia o el predomini de significats culturals determinats (Illouz, 2009). Aquestes connexions tenen una gran influència en la vivència personal de l'amor, que s'ha convertit en un complex fenomen social molt marcat per la cultura on es desenvolupi, molt més enllà de les emocions que desperti.

A diferència d'altres aportacions contemporànies sobre el tema (Bauman, 2007; Beck & Beck-Gernsheim, 2001; Giddens, 2001), l'obra d' Illouz permet aprofundir en l'imaginari amorós dominant, mentre es pregunta pels seus orígens i funcions, sense caure en el determinisme que suposaria entendre l'amor romàntic com a simple conseqüència del capitalisme.

Eva Illouz comprova, empíricament, com l'estructura social és una variable fonamental per a la interpretació i vivència dels imaginaris amorosos. I és a partir d'aquesta anàlisi que n'extreu les seves conclusions, en aquest context de diversificació i pluralitat de les pràctiques amoroses en el món occidental, en què demostra el caràcter social de l'amor, de forma rigorosa, i també, s'ha de dir, original.

2.3. Estetització de la relació amorosa

En el seu llibre *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* (Lipovetsky & Serroy, 2015) Jean Serroy i Gilles Lipovetsky defineixen l'era en què vivim com a *capitalisme artístic*. Això vol dir que el capitalisme, fred i calculador, optaria per camuflar-se amb una disfressa estètica i artística, per a potenciar així la seva dimensió emocional. Aquest domini estètic és tan fort que pels autors vivim en una *estetització de la quotidianitat*. Així l'esfera artística s'hauria fusionat amb l'econòmica.

El capitalisme artístic es produeix pel consum de masses: fabrica un tipus d'experiències que no cal tenir una cultura prèvia per a poder-les gaudir, sinó que és material sensible per a un gran públic. Aquest capitalisme artístic ho hauria *estetitzat* tot. Hauríem passat de consumir per satisfer gairebé exclusivament les necessitats bàsiques, a consumir pel pur plaer i s'incita a deixar-nos portar, a viure la vida de forma fantasiosa i gaudint de l'estètica del present. Aquest capitalisme artístic s'hauria propagat tant que veuríem més que mai com les professions relacionades amb l'art i les indústries culturals han augmentat de manera exponencial. Es popularitza la creativitat en tots els sectors, com ara l'arquitectura, l'urbanisme, l'educació, molt relacionats amb l'imperi de la cultura individualista per a una autorealització, auto-expressió i hedonisme. I, així, el capitalisme artístic ha creat el consumidor estètic (Lipovetsky & Serroy, 2015).

Acaso sea difícil encontrar un rasgo de identificación más claro de las transformaciones de nuestro tiempo que el que ha sido descrito como una "estetización" del mundo contemporáneo. Sea cual sea el pronunciamiento que sobre el acontecimiento de este fenómeno lleguemos a hacer, parece inevitable remitir su origen a la expansión de las industrias audiovisuales massmediáticas y la iconización exhaustiva del mundo contemporáneo, ligada a la progresión de las industrias de la imagen, el diseño o la publicidad (...) e incluso que la propia realidad en sus estructuras profundas se convierte en múltiple juego estético (Brea, s.d.).

El postmodernisme implica una immersió de les relacions humanes en el terreny estètic, una percepció gairebé onírica de la vida, en què les persones s'obren a una àmplia gamma de sensacions i experiències emocionals; les persones es veuen entre elles com a béns de consum d'una botiga, i promouen el mirar sense ser vist, tot movent-se amb naturalitat sense interrompre el corrent en un sentit ampli, tot tolerant l'estreta proximitat dels cossos sense sentir-se amenaçat (Featherstone, 2000). I, en relació a la parella, en realitat ja no existeix *la parella* sinó *les parelles*, molt lluny de l'*era gris del conformisme amorós* o, com deia Ewen citat per Featherstone: *no hi ha regles, només eleccions*; això representa les característiques del consumisme postmodern.

Paradoxalment, les persones involucrades en una parella o en la recerca d'aquesta, semblen estar experimentant més que mai una espècie de guerra contradictòria contra la uniformitat. La irrellevància de trobar parella per casar-se comporta una falta de compromís amb l'altre. Fins i tot es pot parlar d'una creació, desenvolupament, transformació i declinació dels *béns de consum amorós*, és a dir, la possibilitat de múltiples identitats i opcions d'expressió entre les persones i les relacions, i les parelles

funcionen així com a associacions lliures fruit de l'expressió personal esdevenen un símbol cultural (Sánchez-Escárcega, s.d.).

Z. Bauman va anomenar aquest concepte *amor líquid*, i descrivia el tipus de vincles humans en la postmodernitat com caracteritzats per la manca de solidesa i calidesa, i amb tendència a ser superficials i sense compromís. La generalització de la ideologia consumista té com a conseqüència la mercantilització de molts aspectes de la vida, com ara l'amor. Les persones es converteixen en producte, i estar en parella es converteix en una mena de consum mutu, guiat per una balança dels beneficis que en podem treure. L'amor es torna líquid, canvia constantment i pren camins inesperats, i això és així perquè els individus també són volubles (Bauman, 2005).

Per a Jose Luís Brea, el món *estetitzat* manca de la consistència suficient per tenir-hi cap principi ferm de valoració de les pràctiques, ja fossin ètiques o estètiques; així seria:

un mundo en el que el hombre habría perdido ya cualquier posibilidad de establecer su propio proyecto por encima de la determinación del complejo de la tecnociencia, en el que la engañosa seducción del "todo vale" habría arrojado al hombre a los brazos inclementes de la única determinación cuyo potencial se mantendría intacto: el de la propia racionalidad instrumental del tejido económico-productivo (Brea, s.d.).

La nostra relació amb els discursos, amb les formes de vida, amb els programes ètics, amb les teories i els paradigmes crítics o científics, tots ells, apareixen prefigurats a finals del segle XX per la forma de l'experiència estètica. Els objectes que ens envolten, i tots els actes dels homes (independentment dels seus objectius últims) s'imaginen a si mateixos gaudint dels seus béns i relacions de forma *estètica*. Si bé aquest procés d'*estetització* es pot defensar per les seves enormes possibilitats emancipadores per a la humanitat, un procés d'enriquiment de la realitat, i el començament d'una època en la qual les relacions siguin lliures i múltiples, també s'hi poden observar greus perills. Aquests perills serien: el certificat de defunció de qualsevol possibilitat de pensament en el valor moral ètic en termes substantius, la definitiva consagració de la cultura i les seves realitzacions només com a coartada i aval d'un programa que amaga (mera supervivència del status quo) l'assegurança del poder i de la continuïtat estructural de tot el que ja està establert (Brea, s.d.).

2.3.1. Les conseqüències de l'estetització generalitzada

En aquest context, les conseqüències per a qualsevol temptativa d'elaborar principis de valoració ètica, o política, i conseqüentment de programes d'actuació moral, són molt greus. El procés d'estetització generalitzat de l'experiència ens porta a la desorientació profunda d'un *món sense veritat*, i aquesta desorientació és palpable en moltes pel·lícules de Rohmer. Els pressupòsits del pensament neoliberal postmodern no són uns altres que precisament aquesta mateixa indecisió entre les múltiples interpretacions possibles, la fatalitat inexorable del pluralisme i la fragmentació de les formes que deriven de l'experiència resultant de l'estetització contemporània dels discursos. Jose Luís Brea (1957-2010) afirmava que s'havia de desemascarar el presumpte compliment de cap procés real, profund, d'estetització de les formes d'experiència. Denunciava que era un procés d'estetització banal, que no comportava cap solució, o cap benefici al que ell anomenava *vida de l'esperit* (Brea, s.d.).

I això és el mateix que denunciava Lipovetsky quan parlava de la tercera fase de la moral, l'era postmoralista:

La cultura de los deberes relativos a uno mismo ha sido sustituida por una cultura del derecho a vivir como nos da la gana. Queremos la guerra, pero sin el ideal del sacrificio. Ya nadie quiere morir para la revolución. Se han derrumbado las éticas morales del sacrificio (...)La moral que domina nuestras sociedades es una moral sin dolor, una moral adaptada a los nuevos niveles de autonomía del individuo (Astorga, 2003).

2.4. Diversificació dels models de relacions sentimentals

Com ja s'ha descrit en el punt 2.3., a les societats postindustrials de la segona meitat del segle XX, cadascú pot triar la seva opció amorosa (en un principi, estrictament heterosexual). En realitat no existeix *la parella*, sinó *les parelles*; no hi ha regles, només eleccions. Hi ha diferents formes de construir les relacions sentimentals i són múltiples els criteris per a escollir parella. Paradoxalment, les persones involucrades en una unió sentimental o en la recerca d'aquesta, semblen estar experimentant més que mai una

espècie de guerra contradictòria contra la uniformitat i han evolucionat formes per a *no decidir*.

Alguns models per interrelacionar-se són heretats íntegrament del passat; d'altres, en canvi, es basen en models vells transformats degut a la immersió en l'entorn postmodern. També sorgeixen noves conceptualitzacions d'amor i de la parella d'acord amb les noves narratives dominants.

2.4.1. Amor romàntic

L'amor és, de fet, un procés biològic que pot ser explicat des de moltes disciplines diferents, ja sigui la neurologia, la psicologia o la filosofia o, fins i tot, des d'una perspectiva socio-cultural, i cada una d'aquestes disciplines en té una definició. De manera habitual, i principalment a Occident, s'identifica com un sentiment relacionat amb l'afecte i productori i resultat d'una sèrie d'actituds, emocions i experiències. En el context filosòfic l'amor és una virtut, que representa tot l'afecte, la bondat i la compassió de l'ésser humà (Fromm, 2012).

L'amor s'estudia com una emoció des de la neurologia i la psicologia, i també com el conjunt de pràctiques a les quals aquest concepte ens remet: rols de gènere, matrimoni, sexualitat i família, des de la sociologia i l'antropologia. En primer lloc, la comunitat científica s'ha interessat per la descripció fenomenològica de les emocions humanes. Per exemple, la teoria triangular de l'amor, desenvolupada per Robert Sternberg (Sternberg, 1986) classificava diferents tipus d'amor en una relació entre dues persones, tenint com a variable tres processos: intimitat, passió i compromís. Així, per ell, un amor complet és el que inclou forçosament aquestes tres variables; als altres tipus d'amor, els anomena: amistat, passió, idil·li i desig. I una antropòloga, Helen Fisher, va establir uns criteris pels quals els humans haurien desenvolupat tres sistemes cerebrals per a l'aparellament i la reproducció: la luxúria, l'atracció (que inclouen, en part, l'amor romàntic) i la implicació. Per a Fisher, l'amor comença amb qualsevol d'aquests processos (Fisher, 2007).

L' enamorament s'ha identificat a grans trets com a *amor romàntic* coincidint amb l'era del Romanticisme, des de finals del XVIII fins a principis del segle XX. Però

l'enamorament ja existia ben abans i d'això en donen fe les tantíssimes obres que descrivien enamoraments, o en feien l'element principal de les seves obres: recordem els clàssics grecs (infinat d'històries amoroses, com *Psique i Cupido* (Apuleu, del segle II, reeditat el 1989), el Càntic dels Càntics de la Bíblia, Shakespeare, els llibres de cavalleries etc. Segons Alberoni, l'enamorament només és un procés al mateix temps psicològic i social quan les parelles que s'enamorin puguin esdevenir parella o matrimoni, visquin en una societat que no depengui de la seva supervivència exclusivament de la família o del clan, que puguin treballar lliurement, i amb què mantenir-se a si mateix i al que estima. I això succeeix a Europa amb l'expansió de la burgesia i del sistema capitalista (Alberoni, 2004: 145). Fins aquest moment, la majoria dels matrimonis eren pactats per les famílies -matrimonis de conveniència-, és a dir, sense un vincle sentimental intens.

2.4.1.1. Història de l'amor romàntic

L'amor romàntic com una modalitat particular d'amor ha estat investigada des de les ciències socials i humanes i ha cridat també l'atenció dels estudiosos de la literatura i de l'art, doncs l'amor sempre ha estat font d'inspiració d'artistes, poetes i músics de tota classe. En les darreres dècades, diferents sociòlegs han participat en la seva definició i caracterització com a fenomen social. Segons J. Roca y B. Enguix (Enguix & Roca, 2015), l'amor romàntic (orígens del qual es troben en l'amor-passió de l'antiga Grècia, l'amor cortès medieval i l'amor galant del segle XVIII a Occident, és una construcció a l'Europa occidental dels segles XVIII i XIX, que es va propagar per tot el planeta de manera gairebé hegemònica gràcies als *mass-mèdia* i l'emergència de la societat de consum. L'ideal de l'amor romàntic es basa en l'individualisme afectiu (que marca el final de la codependència, segons Giddens) i la llibertat individual promoguda a Europa durant el romanticisme.

Es caracteritza per la monogàmia, i el compromís emocional, i contempla el *matrimoni per amor* contrari al *matrimoni per conveniència* típic de la societat preindustrial, premoderna i tradicional. Roca i Enguix expliquen com l'amor romàntic va revolucionar el matrimoni, que fins llavors es relacionava al patrimoni i no als sentiments;

In this old model, marriage and procreation of the family were highly integrated into community relations and kindred, and were not the centre of emotional and affective relations. The

fundamental principle of this type of marriage was the pursuit of social reproduction, hence the emphasis on equality between spouses and the fundamental role played by parents in mate choice. Marriage was the structure for basic preservation or for the increase in property ownership, a role that was to be progressively lost under capitalism. Thus, while the medieval and the modern age models would assume a fundamental incompatibility between love and marriage, the nineteenth-century romantic ideology would assume its inseparability (Shumway 2003: 20 citat per Enguix & Roca, 2015: 4).³⁶

La dissolució dels vincles socials en el marc del sistema capitalista i la progressiva individualització van portar a la percepció del jo com a únic. Les idees d'autenticitat i *intransferibilitat* es van aplicar també a la visió de la parella. El matrimoni, ara ja inseparable de l'amor, va perdre la seva funció social per guanyar terreny en l'àmbit privat, una resposta lògica al nou desig d'intimitat. Cada vegada més, el matrimoni es concep com un refugi d'afecte, relacions humanes genuïnes, emocions, i com un lloc per a l'autorealització, a diferència de la seva funció anterior, o sigui la reproducció i el compliment de les obligacions socials.

A partir del XIX, les nocions de l'amor romàntic, que tenien la seva arrel principalment en l'ambient burgès, es van difondre per tot l'ordre social. L'amor romàntic com a model dominant en la societat moderna, ha sigut fonamentat per segles de matrimoni i de monogàmia, sobretot en la cultura occidental. La difusió dels ideals de l'amor romàntic va ser un factor que va fer deslligar el llaç marital dels altres llaços de parentesc i a donar-los un significat especial. Els marits i les mullers van començar a ser vistos com a col·laboradors en una empresa emocional conjunta.

Per a Anthony Giddens, l'amor romàntic introdueix la idea de la narració a la vida de les persones; de fet, un *romanç* també vol dir narració, història o poema. Gràcies a les paraules, s'arriba a la compenetració de les ànimes. Per a Giddens el creixement de l'amor romàntic coincideix amb l'aparició de les novel·les, que van ser la primera forma de

³⁶ «En aquest vell model, el matrimoni i la procreació de la família eren altament integrats a relacions de comunitat i parentela, i no eren el centre de les relacions emocionals o afectives. El principi fonamental d'aquest tipus de matrimoni era la persecució de reproducció social, per això l'èmfasi en la igualtat entre cònjuges i la funció fonamental jugada pels pares en l'elecció de company. El matrimoni era l'estructura per preservació bàsica o per l'augment de les propietats, una funció que es va perdre progressivament sota el capitalisme. Així, mentre el model medieval i el modern assumien una incompatibilitat fonamental entre amor i matrimoni, al segle XIX, la ideologia romàntica n'assumiria la seva inseparabilitat.» (Traducció pròpia).

literatura de masses: va ser llavors quan l'amor romàntic va crear lligams amb una idea de llibertat i realització personals (Giddens, 2001).

2.4.1.2. Característiques de l'amor romàntic en diferents èpoques

L'amor romàntic es considera, per tant, un sentiment superior i diferent a les necessitats bàsiques fisiològiques o al desig sexual, i seria una barreja de desig emocional i sexual, posant més èmfasi en les emocions que en el plaer físic. Les característiques d'aquest tipus d'amor es difonen i confirmen a través de la literatura, pel·lícules, cançons, i tot tipus de productes culturals. S'estableix la convenció que serà per a tota la vida: sempre t'estimaré, exclusiu: no estaré amb ningú més que amb tu, incondicional: en la salut i en la malaltia, riquesa o pobresa, i implica un alt grau de dependència afectiva: sense tu no podria viure. (Sangrador, 1993).

Pilar Sampedro resumeix algunes característiques de l'amor romàntic: inici sobtat (amor a primera vista), sacrifici per l'altre, proves d'amor, fusió amb l'altre, oblit de la pròpia vida, expectatives màgiques, com les de trobar un ésser absolutament complementari (la mitja taronja), viure en la simbiosi que s'estableix quan els individus es comporten com si de debò tinguessin necessitat un de l'altre per a respirar i moure's, formant un tot indissoluble (Sampedro, 2005).

Els pilars d'aquest nou concepte d'amor són la passió, la durabilitat i la llibertat d'elecció. L'amor romàntic quedarà definitivament vinculat a la llibertat. Un altre aspecte és que el desig sexual de l'amor passional o romàntic va de la mà de l'amistat, la comoditat i l'afecció emocional. Com adverteixen Roca i Enguix, així com ho feien Beck i Beck-Gernsheim i Illouz:

We must emphasise the ideal components of this new pattern because its principles —with the sky-rocketing expectations of conjugal union— differ from (as well as shape) the real conditions of loving relationships.³⁷ (Enguix & Roca, 2015: 5).

³⁷ «Hem d'emfatitzar els components ideals d'aquest patró nou perquè els seus principis —amb les expectatives d'una unió conjugal caiguda del cel— difereixen (i també donen forma) de les condicions reals de relacions amoroses.» (Traducció pròpia).

L'horitzó d'expectatives de l'amor romàntic és tan gran que xoca amb la realitat de la vida quotidiana, produint crisis i conflictes que deixen empremta sobre la concepció del jo i de la vida.

Durant el segle XX es va produint una progressiva transgressió d'algunes pràctiques i discursos relacionats amb la gran narrativa de l'amor romàntic. Els grans ideals es van formular de nou. Es produeix la separació entre l'amor i el sexe (apareixen les relacions estrictament sexuals i, fins i tot, les amoroses sense sexe), així com la separació de la pràctica de viure plegats o de l'amor monògam (per exemple, les parelles *LAT-living apart together*-, parelles estables que no viuen juntes) o la separació de la idea de l'eternitat i l'amor (la successió de matrimonis). Es trenca doncs la unió dels principis que definien l'amor romàntic, unió que abans de l'era postmoderna es considerava fundacional per a les relacions amoroses.

En síntesi: l'amor romàntic ha experimentat transformacions múltiples en el pas de l'era moderna a la postmoderna, descrites en els subcapítols 2.2.1. i 2.2.2. d'aquesta tesi. Així com el jo postmodern, l'amor romàntic és un projecte reflexiu i com a tal mai no està acabat ni complet, sinó en permanent reelaboració i modificació.

En el passat, el mite de l'amor romàntic va servir (i en certa mesura segueix encara servint) per a perpetuar el sistema existent monògam, heterosexual, individualista i burgès (Herrera, 2010: 377). No obstant això, quan va aparèixer, va introduir elements revolucionaris i transgressors, desafiant les normes de l'endogàmia en l'elecció de la parella. Segons Eva Illouz, l'amor romàntic és un ideal utòpic poderós que reafirma la primacia de l'individu i s'oposa a l'ordre social establert, però al mateix temps està construït a base de símbols, valors i relacions de classe típics de la societat capitalista (Illouz, 2009) que obeeix a les regles de mercat. Va ser expandit per la indústria de la novel·la i del cinema de Hollywood a l'era de la globalització, obrint les portes, als anys 90, al desenvolupament de la indústria de l'amor (Herrera 2010: 378). Resumint: l'amor romàntic segueix sent el referent imaginari hegemònic, difós a tot arreu mitjançant la cultura popular de masses i els productes de la indústria de l'amor (pel·lícules, novel·les i cançons).

2.4.2. Amor-passió

Segons l'escriptor i filòsof Denis de Rougemont, citat per Alberoni, l'amor-passió va néixer a occident com un dels contrapesos al cristianisme i, molt especialment, a la doctrina del matrimoni. De Rougemont defensava que el mal del món modern és la creença que el matrimoni hauria de basar-se en la passió. Segons ell, ho defensen escriptors desequilibrats, i el cinema de Hollywood i, en conseqüència, la gent extraviada i confusa s'ho acaba creient. I quin és el resultat espantós, diu De Rougemont, si la gent identifica l'amor amb la passió? Afirmar que qui es casa deixant-se portar per la passió descobrirà com aquesta desapareix en poc temps i acabarà divorciant-se (Alberoni, 2004). En la major part de les civilitzacions, s'havien creat històries i mites que proclamaven el missatge que qui pretén crear llaços permanents per mitjà de l'amor passional queda condemnat (Giddens, 2001).

De fet, Giddens sosté que l'amor-passió estava ja present en altres èpoques històriques i que va desaparèixer a l'era moderna. L'amor-passió es caracteritza per la seva connexió directa amb l'atracció sexual i la passió, cosa que implica la ruptura amb la rutina i el deure de les persones. Existeix en l'amor-passió un element disruptiu, conflictiu i desorganitzador de les relacions personals i de la quotidianitat (Giddens, 2001).

L'amor romàntic, en canvi, posa l'accent en la projecció cap a l'altre i ubica, en segon pla, la recerca del plaer sexual. L'amor romàntic neix associat a la feminitat; tendeix a ser conservador i reproductor de la quotidianitat en la mesura que es basa en un vincle estable i que es planteja (almenys de bon principi) com un amor per a tota la vida. L'amor romàntic té per a les dones un lloc reservat a la llar, l'esfera domèstica, i aquest fet les separa del món exterior, l'esfera pública. Se li ofereix un rol, doncs, de subordinació (Giddens, 2001).

Una de les característiques de l'amor romàntic és que implica freqüentment una passió instantània, l'anomenat amor a primera vista. Aquesta atracció immediata forma part de l'amor romàntic però ha de ser separada necessàriament de les compulsions eròtiques i sexuals de l'amor-passió. Amb l'arribada de la modernitat, també va arribar l'ascens de la raó i això implica voler classificar i entendre tots els processos físics i socials i substitueix el paper arbitrari del misticisme i del dogma. La raó no deixa lloc a l'emoció, perquè simplement aquesta cau fora del seu domini. Però, de fet, la vida emocional s'ha

reorganitzat en el marc de les condicions canviants de les activitats del dia a dia (Giddens, 2001). Això també explica el sorgiment de totes les teories que intenten definir, classificar i entendre científicament tots els processos relacionats amb l'amor, com les teories de Helen Fisher, entre d'altres.

Arribats a aquest punt, podríem preguntar-nos si l'amor-passió seria compatible amb l'amor romàntic. 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. L'absorció de l'altre també és típica de l'amor-passió: és una aventura on la identitat del jo espera ser validada a través del descobriment de l'altre (Giddens, 2001). El famós sociòleg de l'amor va demostrar que el mite de l'amor vertader predestinat és un mite que fa creure a les persones que el desenvolupament personal és fora de nosaltres mateixos, en una altra persona, que ens completarà. Però, com ja hem assenyalat, si ens considerem la meitat d'alguna cosa, posem el nostre benestar a les mans d'una altra persona, el que pot portar a situacions de codependència i paraitzar la nostra realització personal (Giddens, 2001).

El caràcter intrínsecament subversiu del fet complex de l'amor romàntic (confluït amb l'amor-passió) va quedar frustrat amb l'associació de l'amor amb el matrimoni i amb la maternitat, i per la idea que l'amor verdader, un cop trobat, és per sempre. Quan el matrimoni, per part de la població, efectivament era per sempre, la congruència estructural entre l'amor romàntic i la relació sexual quedava tallada. El resultat va ser, segurament, anys d'infelicitat, donada la precària connexió entre l'amor com a fórmula de matrimoni i les demandes de conservar-lo més tard (Giddens, 2001).

2.4.3. Amor confluent / la relació pura

Però les costums i les lleis canvien, així que l'amor romàntic es va haver d'anar adaptant durant el segle XX. La revolució sexual dels anys 60 i 70 tenia les seves arrels en l'amor lliure, que va promoure l'adquisició del dret al plaer sexual i els moviments contra la institució del matrimoni, vist com a opressor. Aquest nou tipus d'amor és fruit i

conseqüència dels avenços científics i socials, com la píndola anticonceptiva, l'avortament i el divorci.

I així, aquestes postures, que havien estat en el passat molt residuals, esdevenen la norma. Ja no cal casar-se, ni arribar verge al matrimoni, ni tant sols tenir parella. Com a conseqüència d'aquests canvis sorgeixen unes noves categories de relacions que Anthony Giddens, en el seu llibre *La transformación de la intimidad: Sexualidad amor y erotismo en las sociedades modernas* publicat per primer cop el 1992, va definir de la següent manera. Parla de *l'amor confluent*, que seria un tipus de relacions que ell anomena *pures*: de caràcter obert i negociable (Giddens, 2001). Aquestes relacions tenen en compte les necessitats i els interessos de cada persona, home o dona, i són només possibles en societats on hi hagi hagut una revolució sexual, o hagin acceptat les seves conseqüències (que serien les abans anomenades: el divorci, la igualtat de gènere, l'avortament, alliberament sexual, píndola anticonceptiva, etc.). Tots aquests són els detonants de canvi en la idea de l'amor on cadascú decideix el rumb de la seva vida, deixant enrere els matrimonis concertats i les famílies patriarcal.

La *relació pura* és el tipus de relació que s'estableix quan l'amor és confluent. I seria una relació en la que «han desaparegut els criteris externs: la relació existeix només per les recompenses que pot proporcionar per ella mateixa.» (Giddens, 1997:15). L'amor, en el sentit contemporani, és una forma d'entrega, com a mínim a mitjà termini, on la persona, tot i les tensions inherents d'una relació, està disposada a acceptar la recompensa, que serà la relació en sí. Les persones estan disposades a assumir els riscos que implica el sacrifici d'altres possibles opcions, així com a fer els canvis i eleccions possibles per a créixer junts (Giddens, 2001: 122-124).

En l'amor confluent, per contraposició a l'amor romàntic on la persona estava incompleta sense la seva mitja taronja, les persones són íntegres. Tenir parella seria una cosa completament voluntària i no condicionada per cap relació de codependència. Una altra característica és que l'amor deixa de ser etern; el lema *fins que la mort ens separi* ha quedat definitivament antiquat i la desaparició d'això implica inevitablement:

...la desaparición de esa idea implica, inevitablemente, la simplificación de las pruebas que esa experiencia debe superar para ser considerada como "amor". No es que más gente esté a la altura

de los estándares del amor en ocasiones, sino que esos estándares son ahora más bajos : como consecuencia, el conjunto de experiencias definidas con el término “amor” se ha ampliado enormemente. Relaciones de una noche son descritas por medio de la expresión “hacer el amor” (Bauman, 2005:19).

Segurament s'ha banalitzat, com afirma Zygmunt Bauman, la paraula amor, però la llibertat de poder acabar una relació quan hom ho desitgi, és un avenç incontestable. També s'abandonen el concepte de monogàmia i d'heterosexualitat com a conductes úniques, com succeïa en l'amor romàntic. Ara es pacten tots aquests temes i s'estableixen acords que poden portar parelles a definir-se com a parelles obertes. Estar casat o tenir fills tampoc suposen un objectiu prioritari o legitimador de la relació.

Però l'amor confluent i les relacions pures no han esborrat del mapa l'amor romàntic ni tampoc no s'ha aconseguit la igualtat absoluta. Continua una certa tendència a fer de la dona un objecte, cosa que ja succeïa en la modernitat, ben palpable encara en la publicitat, novel·les, sèries, música, etc. L'amor romàntic, així com el patriarcat, tenen els seus propis mecanismes per a mantenir-se en el temps (Herrera, 2010). Així doncs, la postmodernitat no ha aconseguit deslliurar-nos de certes tendències, però si caminar cap a la igualtat, a través de donar veu a l'expressió de les dones i, com a conseqüència, a una reflexió més complexa. L'individu actual del món occidental viu una espècie de lluita entre la pressió de la individualització (Beck, etc.) i la necessitat d'iniciar una relació afectiva (Giddens, 2001).

Giddens defineix la relació pura com a vincle amorós igualitari, només es continua en la mesura en què es jutgi beneficiós per les dues parts, sentimentalment i sexual, donant lloc a l'amor confluent. L'amor confluent es caracteritza per la confiança recíproca i la recerca del mutu plaer sexual (i poden consultar fons d'informació, formació o consells sexuals). Giddens creu que la diferència entre l'amor romàntic i el confluent és conjectural. D'entrada implica una situació d'igualtat emocional en donar i rebre. No hi ha ja la idealització de l'altre, cap mena de projecció ni d'eternització de la relació. Aquest tipus de relacions entren en conflicte amb l'amor romàntic sense desplaçar-lo, ni implica un perill per la seva existència. A. Giddens fa una reflexió sobre els nous marcs alternatius als tradicionals i com aquests van de la mà amb la tendència cap a l'amor confluent i la relació pura. L'individu té ara més poder d'elaboració de la seva intimitat i per aquesta

via pot definir millor la seva individualitat. La relació pura és contradictòria en ella mateixa, ja que se sosté sobre la confiança en l'altre i aquesta confiança només s'aconsegueix en la intimitat d'una relació. Giddens creu que la relació pura manca de referents externs clars que garantissin la seva continuïtat perquè sempre existeix el risc que s'acabi. El tipus de compromís en aquestes relacions és sempre provisional. D'altra banda, la relació pura pot ocasionar que els seus integrants es tornin interdependents, de les seves rutines i costums, tot restringint els espais d'autonomia personal.

2.5. Modificacions en les relacions íntimes

2.5.1. Transformació de la sexualitat

2.5.1.1. Concepció de la sexualitat a la segona part del segle XX

Giddens argumenta que a partir del segle XVIII hi van haver una sèrie de fenòmens que van afectar la relació entre homes i dones, això és: la creació de la llar, canvi de relació entre pares i fills i la *invenció de la maternitat* en la que les qualitats de la dona com a mare i cuidadora van ser exaltades; «el centre de la llar es va traslladar de l'autoritat patriarcal a l'afecte maternal» (Giddens, 2001:48). Gràcies a la divisió de les esferes masculines i femenines el fenomen de l'amor es va convertir en una tasca de la dona (Tenorio Tovar, 2012), de manera que les idees sobre l'amor romàntic estaven clarament lligades a la subordinació de les dones a la llar i amb una relativa separació del món exterior. «No obstant això, el desenvolupament d'aquestes idees va ser també una expressió del poder de les dones, una asserció contradictòria de l'autonomia en front de la privació» (Giddens, 2001:49). Els homes van poder exercir un *dobte patró* sexual, tot mantenint relacions amb prostitutes i amants fora de la llar. Les dones, per la seva banda, van trobar amb l'amistat d'altres dones un refugi i un terreny en el qual podien expressar-se i tenir cert poder. La sexualitat respectable va quedar identificada amb el rol de la dona com a muller fidel i mare, en la idea que l'amor, si és de veritat, és per sempre (Giddens, 2001).

Però a mitjans del segle XX comencen a haver-hi uns canvis importants en els usos i els costums sexuals seguint un procés de *destradicionalització* i de *modernització reflexiva* (Beck & Beck-Gernsheim, 2001; Beck, Giddens, Lash, & Alborés, 1997; Giddens, 2001) que afecten a les societats avançades. La sexualitat segueix sent un element clau de control social encara que es transforma en una societat més oberta i flexible (Ayuso Sánchez & García Faroldi, 2014). A l'era democràtica, es porta a terme també la

democratització de la sexualitat: es promou la diversificació de les experiències sexuals i la igualtat de gènere en matèria de sexualitat.

A l'era postmoderna, en general, es detecten uns comportaments sexuals molt diferents als d'altres èpoques. Es presenten noves formes de veure i de viure la sexualitat lluny dels canons tradicionals: es promou el desig, l'individualisme, el consumisme i la velocitat (Lipovetsky, 2002); la sexualitat plàstica (Giddens, 1997) i els vincles interpersonals tornen fràgils (Bauman, 2005). El sexe passa a ser considerat com un bé de consum, ràpid i sense conseqüències; el projecte de futur de la parella desapareix. Les persones passen a ser objectes de qui obtenir-ne plaer, i així és reflecteix, i al mateix temps popularitza, en la indústria pornogràfica (Bauman, 2007). Amb la revolució sexual, l'amor i el sexe es desvinculen. L'eix romàntic deixa de ser el matrimoni com a unió permanent, per passar a ser la recerca d'experiència que doni plaer com a pràctica fragmentària i repetible (Illouz, 2009:34). Les conductes sexuals s'impregnen de sensacions i emocions físiques al mateix temps que es despullen de sentiments i afecte. És típica de la postmodernitat la prioritització del contacte físic efímer i es tendeix a anular qualsevol mena de vincle afectiu. Aquesta implantació de l'individualisme i de la cultura de la soledat són conseqüència dels nous valors sexuals.

La transformació de l'amor i de la sexualitat al segle XX és vista de manera diferent. Mentre Bauman se centra en les vessants negatives d'aquesta radicalitat de l'alliberament (amor líquid, consumisme, viure estrictament en el present), Giddens, per exemple, subratlla la vessant emancipadora d'aquest procés de canvi (alliberament de la codependència en la parella, l'adquisició de noves llibertats per als subjectes). Per a Giddens, aquest alliberament suposa que les etiquetes *dona casta* o *dona impura* deixen de tenir vigor; l'home i la dona estan situats al mateix nivell sexualment (Giddens, 2001). És una fita molt important del postmodernisme el canvi dins l'àmbit de les relacions de gènere. A més, Giddens conceptualitza les noves formes de sexualitat que emergeixen, denominant-les *la sexualitat plàstica* que correspon al nou model de l'amor: l'amor confluent. La seva característica principal és la desvinculació del sexe de la procreació i la maternitat; finalment, la dona pot gaudir d'una sexualitat lliure, sense haver de preocupar-se d'embarassos múltiples o no desitjats i tots els riscos que això implicava (morts al part, morts infantils), tot tenint així la possibilitat de decidir si vol tenir fills, quan i quants en vol. El dret femení al plaer comença a ser tractat a partir dels anys 60 i

implica un nou model de dona capaç de créixer personalment i professionalment, a més de gaudir de la seva sexualitat. Encara que la dona va guanyar reconeixement social, a nivell privat, la dominació masculina ha continuat, reconeix Giddens.

Segons el sociòleg francès M. Bozon dedicat a l'estudi de les característiques psicosocials del procés de transformació de la sexualitat a l'era contemporània, el pas de la societat tradicional (moderna) a la contemporània (postmoderna) en matèria de sexualitat sol ser vist com el pas d'una sexualitat *reprimida* a una sexualitat *lliure*. De fet, com indica aquest sociòleg, es produeix el pas d'una sexualitat controlada i disciplinada '*externament*' a una d'organitzada mitjançant la disciplina *interna* (Bozon, 2004). Més que una emancipació, alliberament o supressió de les normes tradicionals, podem parlar d'una individualització i interiorització de les normes. Bozon critica la visió simplista i evolucionista del fenomen de la transformació de la sexualitat, tot subratllant-ne la complexitat de les circumstàncies socials a l'era postmoderna:

Notre argument est parallèle à celui d'un Ehrenberg (1998) lorsqu'il décrit le déclin historique de l'angoisse névrotique, qui était liée au conflit du désir et des interdits sociaux, et la montée contemporaine de la dépression, caractéristique d'une société qui exige des individus un niveau élevé d'autonomie. Dans un univers qui ne cesse pas d'être structuré en profondeur par les inégalités entre sexes et entre classes mais où les normes en matière de sexualité se sont mises à proliférer plutôt qu'à faire défaut, les individus sont désormais sommés d'établir eux-mêmes, malgré ce flottement vacilación, elusion des références pertinentes, la cohérence de leurs expériences intimes. Ils continuent néanmoins à être soumis à des jugements sociaux stricts, différents selon leur âge et selon qu'ils sont hommes ou femmes (Bozon, 2004:2)³⁸.

El caràcter de la nova normativa de conductes sexuals és complexa i fins i tot contradictòria. En primer lloc, s'observa que la temporalitat biogràfica ha esdevingut

³⁸ «El nostre argument és paral·lel a aquell d'Ehrenberg (1998) quan descriu el declivi històric de l'angoixa neuròtica, que s'havia relacionat amb al conflicte del desig i de les prohibicions socials i a l'augment contemporani de la depressió, característic d'una societat que exigeix els seus individus un elevat nivell d'autonomia. En un univers que no deixa d'estar vertebrat profundament per les desigualtats entre sexes i entre classes però on les normes en matèria de sexualitat abunden més que en falten, es demana a partir d'ara als individus que estableixin ells mateixos, malgrat aquesta absència de normes i manca d'elusió a referències pertinents, la coherència de les seves experiències íntimes. Continuen tanmateix a estar sotmesos a judicis socials estrictes, diferents segons la seva edat i segons siguin homes o dones.» (Traducció pròpia)

incerta: no és evident en quina època de la vida podem o devem fer què exactament. Desapareixen els límits de l'edat i de l'activitat sexual i s'amplia el període d'acció en el marc d'una nova normalització biogràfica de la sexualitat. La vida sexual comença abans (un cop ja es desvincula del matrimoni) i es perllonga fins a edats avançades. En general, les edats s'han reorganitzat; el mateix es pot dir respecte a les edats de la carrera professional. Es desestandaritzen els processos de transició biogràfica: no és evident quan han de passar els passos i les transicions en la biografia; les transicions obtenen un caràcter reversible; el més probable és que no romanguem amb la mateixa parella tota la vida, ni tampoc a la mateixa feina.

En relació a l'edat d'un individu ja no és possible predir el seu estatus civil o matrimonial (cohabitant, cèlibe, casat, divorciat, casat en segones núpcies, etc.) ni el seu estil de vida sexual (perquè l'accés a una activitat sexual prolongada és lliure). L'entrada a l'activitat sexual adulta i la seva fi estava abans sincronitzada; avui en dia ni la menopausa marca el final de l'activitat sexual en les dones, ja sigui amb tractaments hormonals, ja que s'aconsegueix perllongar la vida sexual de forma eficaç i, el mateix es pot dir per als homes i respecte al sorgiment de medicaments específics en aquest mateix sentit.

La nova normativa del comportament sexual no se sosté en principis absoluts, intangibles o externs als subjectes. La difusió de la contracepció mèdica ha canviat completament la manera de veure l'experiència sexual. El feminisme ha contribuït a difondre l'aspiració d'igualtat entre homes i dones en tots els àmbits de la vida. L'autoritat i la legitimitat moral del matrimoni es manté com a una opció dins de la multitud de possibilitats. Les experiències afectives, sexuals i conjugals tornen més complexes i s'estandarditzen, combinant les seqüències de vida conjugal i de vida sense parella estable.

L'autor posa l'atenció sobre una paradoxa molt significativa: mentre a l'àmbit de la vida familiar, les dones han guanyat una autonomia econòmica remarcable, al mateix temps, la divisió del treball domèstic i parental mostra una gran immobilitat³⁹ que contrasta amb l'ideal d'igualtat de gènere àmpliament promogut al segle XX. Així que els sociòlegs han arribat a la conclusió que la societat postindustrial no ha portat tanta llibertat o

³⁹ C. Brousse, 1999, « La répartition du travail domestique entre conjoints reste très largement spécialisée et inégale », France-Portrait Social, Paris, Insee, p.135-151 citat per Bozon (Bozon, 2004).

emancipació com sovint es creu, especialment quan els canvis s'analitzen en clau de gènere.

Pel que fa a la metamorfosi de la societat francesa en matèria de sexualitat, s'ha de tenir en compte, segons Bozon, diversos fets i processos administratius que demostren la implicació de l'estat:

L'idée de normalité sexuelle a été bousculée, avec les débats autour du PACS (partenariat civil enregistré), l'augmentation de la visibilité de l'homosexualité, l'émergence du thème de l'homoparentalité. La médicalisation de la sexualité et de la vie en général a fortement crû depuis les années 1960 (Aïach, Delanoé, 1998) : en témoignent par exemple le développement des médicaments de confort (Prozac, psychotropes, etc.), dénommés dans les pays anglo-saxons médicaments de « style de vie » (lifestyle drugs), et la tendance à l'effacement des distinctions entre effets pathologiques et effets normaux du vieillissement. L'épidémie de sida, dont l'histoire a déjà connu bien des phases (avec notamment l'arrivée des traitements en 1996), a eu un certain nombre d'effets sur la manière dont la sexualité était vécue, en particulier par les jeunes, les homosexuels, les personnes qui ont plusieurs partenaires. Les représentations explicites de l'activité sexuelle sont devenues abondantes et beaucoup plus diverses qu'on ne le dit souvent (littérature, cinéma, internet...), au point que le consensus établi de longue date sur la différence entre érotisme et pornographie a été remis en cause, et qu'il se produit de plus en plus fréquemment des expositions involontaires à des contenus érotiques (panneaux publicitaires, télévision...). Enfin, alors que nos sociétés se sécularisent et que décline l'influence des institutions qui transmettaient des principes absolus, les sources émettrices d'informations et de normes diffuses en matière de sexualité se multiplient : médias, psychologie vulgarisée, école, enquêtes sur la sexualité, campagnes de prévention, littérature...etc. Toutes ces sources atteignent des publics divers, mais leurs capacités d'imposition et de contrôle direct des comportements sont relativement faibles, dans la mesure où elles ne sont pas associées à des appareils de contrôle et de sanction efficaces. (Bozon, 2004:4)⁴⁰.

⁴⁰ «La idea de normalitat sexual va xocar amb el debat al voltant de les PACS (*partenariat civil enregistrat* –parella de fet-), l'augment de la visibilitat de l'homosexualitat, el sorgiment del tema de l'homoparentalitat. La medicalització de la sexualitat i de la vida en general ha crescut molt des dels anys 60 (Aïach, Delanoé, 1998): en testifiquen per exemple el desenvolupament dels medicaments per a sentir-se millor (Prozac, psicotròpics, etc.), denominats als països anglosaxons medicaments d'estil de vida (*lifestyle drugs*) i la tendència a esborrar les distincions entre efectes normals i efectes patològics de l'envelliment. L'epidèmia de la sida, a la qual ja se'n coneixen diverses fases (sobretot amb l'arribada dels tractaments l'any 1996), va tenir certs efectes sobre la manera de viure la sexualitat, sobretot en els joves, els homosexuals i les persones que tenien diverses parelles sexuals. Les representacions explícites de l'activitat sexual han esdevingut abundants i molt més diverses del que s'ha dit sovint (literatura, cinema, internet...), fins el punt que els consensos establerts de feia temps sobre la diferència entre erotisme i pornografia s'han posat en dubte i es produeixen molt més freqüentment exposicions involuntàries a continguts eròtics (cartells publicitaris, televisió...). Finalment, mentre que les nostres societats es secularitzen i decau la influència de les institucions que transmetien principis absoluts, les fonts emissores d'informacions i difusores de normes en matèria de sexualitat es multipliquen: els mitjans de comunicació, la psicologia vulgaritzada, l'escola, enquestes sobre la sexualitat, les campanyes

El sociòleg francès explica més endavant que la transformació de les relacions interpersonals es va produir a través de diferents processos evolutius: la constitució d'una nova normativa d'iniciació sexual, canvis importants en la normativa de la fidelitat, l'establiment de límits en la norma de reciprocitat en la sexualitat conjugal i l'evolució de les relacions homosexuals. A tots aquests processos evolutius hi fan referència, de manera directa o indirecta, les pel·lícules de Rohmer, oferint així una radiografia de la societat francesa de la segona meitat del segle XX.

La norma de la iniciació sexual ha canviat en el sentit de passar d'una moral de retenció a un ideal de la *primera vegada* o primera experiència sexual. Als anys 50, la iniciació sexual estava vinculada al començament del matrimoni o a la promesa de matrimoni; hi havia una gran valorització moral i vigilància social: «la virginitat estava llavors considerada com a important o molt important per un 72% de les persones interrogades» (Bozon, 2004:6). Amb la difusió progressiva de la contracepció mèdica dels anys 70, el discurs va canviar dràsticament, així com la norma de comportament sexual juvenil. Però la idea de la primera experiència sexual va arribar a constituir-se com una nova norma que conservava alguns elements tradicionals: el primer cop havia de passar preferentment en el marc d'una relació amorosa, altrament tindria conseqüències greus sobre la dona, que en sortiria traumatitzada.

Un altre factor crucial que va impactar el canvi de la normativa sexual va ser la medicalització de la sexualitat, ja que va influir directament sobre la formació de l'opinió sobre les bones i les males pràctiques sexuals. Per exemple, les dones que no es van acollir a la normativa de la contracepció hormonal dels anys 70 corrien el perill de ser considerades com a irresponsables i desviades (la sexualitat normal havia de ser infecunda i protegida). En el context contemporani, on el benestar sexual es concep com un dret, a la contracepció se li dóna un valor fonamental. La norma de la contracepció possibilita la programació familiar en un període de temps socialment prescrit. I aquesta exigència de programació pressuposa una capacitat social de control sobre la gestió de la pròpia vida

de prevenció, la literatura, etc. "Totes aquestes fonts arriben a públics diferents, però les seves capacitats d'imposició i de control directe sobre comportaments són relativament dèbils, en la mesura que no són associades a aparells de control i de sanció eficaces"»(Traducció pròpia).

de la que no necessàriament totes les dones estan dotades, constata críticament Bozon identificant la pressió social existent al món de decisions *lliures*. Així mateix, la gestió de l'epidèmia de la sida que va aparèixer a França a finals dels 80 va portar a una redefinició decisiva dels principis de la sanitat pública, amb conseqüències importats sobre la normativitat en matèria sexual. La nova norma de responsabilitat individual es difon a través de campanyes per a la prevenció i la utilització dels preservatius com una estratègia necessària de la responsabilització dels individus.

2.5.1.2. Reflexivitat sobre la sexualitat i demandes de significat

Paral·lelament a aquests processos de canvi en les institucions socials, s'adopta una actitud cada cop més reflexiva sobre les pròpies conductes sexuals que necessiten ser dotades de sentit i interpretades d'una manera adequada. Quina funció té la sexualitat en la continuïtat de la parella? Quina és l'aportació a l'estabilitat personal i íntima? Quina és la relació entre la capacitat de seducció i la manifestació del poder social? Quin és el paper en la resistència a l'envelliment? I com influeix la sexualitat en la pertinença a un grup? Les respostes semblen il·limitades. El comportament sexual revela les dificultats que sorgeixen en la construcció del jo en el marc d'una societat al mateix temps individualitzada i jerarquitzada que no para de produir significats contradictoris.

Hi ha diferents interpretacions del sentit de l'activitat sexual, així que Bozon parla de la diversificació contemporània de les orientacions, a diferència d'una sola orientació que caracteritzava l'època anterior:

La diversification contemporaine des trajectoires sexuelles et conjugales va de pair avec une diversification des manières dont les individus donnent sens à la sexualité et l'inscrivent dans leur biographie, ce que nous avons appelé leurs orientations intimes (Bozon, 2001:107) (...) Ces configurations, en nombre limité, qui associent de manière stable des pratiques de la sexualité et des représentations de soi, correspondent à l'exigence sociale de construction d'une cohérence de l'expérience sexuelle. L'existence d'orientations intimes dans lesquelles le renouvellement des partenaires, sous le nom de liberté sexuelle, a une valeur en soi s'oppose à d'autres orientations que l'on peut qualifier de conjugales ou relationnelles, dans lesquelles l'activité sexuelle ne vaut que comme moteur d'une relation, ou bien à une orientation vers le désir individuel, dans laquelle

*le retour périodique du désir et de son accomplissement est le moteur de la construction et de la restauration d'un sujet (Bozon, 2004:14).*⁴¹

Una relació sol començar amb la verificació, per part dels dos membres de la futura parella, de si busquen el mateix tipus d'història. Si no coincideixen en l'orientació íntima, la interacció sexual ni tant sols es produirà. Perquè la normativa sexual s'estableixi, és necessària una correspondència entre els estils de comportament individuals. Una bona part dels conflictes de parella es deuen precisament a diferents punts de vista i malentesos, incomprendiments i desajustaments en la definició de les regles i normes que tenen lloc en la primera fase de la interacció amorosa.

En resum, un tret destacat de l'evolució contemporània de la sexualitat, com indica André Béjin el 1990, citat per Bozon (Bozon, 2004), és la proliferació de normes i representacions de la sexualitat. En el context actual d'individualització, aquesta pluralitat normativa de les conductes produeix nombroses situacions de prescripcions contradictòries com, per exemple, l'exigència d'una espontaneïtat programada, o un altruisme egoista (Béjin, 1990:119-120). Aquests imperatius contradictoris que turmenten els individus són cosubstancials amb els fonaments ètics de les societats democràtiques en general.

Les conductes socials es vertebren així al voltant de parelles de nocions oposades que estan en tensió permanent, creant una normativitat inestable. A la recerca de la durabilitat de la parella s'hi oposa l'exigència de l'espontaneïtat del desig i de la satisfacció de l'impuls sexual. A la demanda de reciprocitat, s'hi oposa la del plaer individual. A la reclamació d'exclusivitat, la simultaneïtat dels llaços sexuals. A la idea d'una sola parella

⁴¹ «La diversificació contemporània de les trajectòries sexuals i conjugals va de la mà d'una diversificació de la manera com els individus donen sentit a la sexualitat i l'inscriuen en la seva biografia, allò que hem anomenat les seves *orientacions íntimes*» (Bozon, 2001:107). «(...) aquestes configuracions, en nombre il·limitat, associen de manera estable pràctiques sexuals i representacions d'un mateix, corresponen a l'exigència social de la construcció d'una coherència de l'experiència sexual. L'existència d'orientacions íntimes en les que la renovació de companys sexuals, sota el nom de *llibertat sexual*, té un valor per si mateix i s'oposa a d'altres orientacions que podríem qualificar de *conjugals o relacionals*, en les que l'activitat sexual no és el motor de la relació, o bé una orientació cap al *desig individual*, en el qual el retorn habitual del desig i el seu acompliment és el motor de la construcció i de la restauració d'un individu.» (Traducció pròpia).

de per vida, l'aspiració a la constant renovació de les experiències i relacions sentimentals. Aquestes paradoxes les ha de resoldre cada individu a la seva manera, encara que moltes vegades la línia divisòria entre els oposats sigui la del gènere, que se sol justificar per les suposades diferències en la naturalesa psicològica entre els homes i les dones.

A tall de conclusió, l'antiga preocupació ètica per la concordança de l'individu amb un ideal moral absolut s'ha substituït, a l'era postmoderna, per l'esforç de l'individu per adaptar-se a les noves situacions i a crear un tot coherent d'experiències sentimentals cada cop més diverses. La sexualitat ha esdevingut un instrument i un símbol de desenvolupament personal i social. Bozon adverteix que no n'hi ha prou en rebutjar la noció de *revolució sexual* i proposar una paraula més adequada com el de la *individualització de la sexualitat*. L'evolució es manifesta en la pressió sobre els individus per a crear, des de si mateixos, un ser coherent a través de les seves disperses experiències íntimes. Això suposa un treball molt gran en la construcció de la identitat personal. I cal afegir-hi que la igualtat, encara que s'hagi promogut a bastament, no ha aconseguit canviar la manera en què jutgem els comportaments sexuals:

Héritier d'une histoire longue, ravivé en nous par la socialisation et par l'organisation de la vie sociale, l'inconscient social de la sexualité, qui nous rappelle constamment notre place dans l'ordre des sexes, entre aujourd'hui en contradiction avec l'obligation nouvelle et impérieuse que nous ressentons de mener notre vie sexuelle comme un engagement libre (Bozon, 2004:22.⁴²)

⁴² «Hereu d'una llarga història, revifat en nosaltres per la socialització i per l'organització de la vida social, l'inconscient social de la sexualitat ens recorda constantment el nostre lloc en l'ordre dels sexes i entra, a dia d'avui, en contradicció amb la nova i imperiosa obligació que sentim de portar la nostra vida sexual com un compromís lliure.» (Traducció pròpia).

2.5.2. Transformació del matrimoni

2.5.2.1. Diferents modalitats del matrimoni i l'actualització de l'amor romàntic

Als vells temps de la societat preindustrial, el matrimoni era una institució social i religiosa rigorosament definida i sense alternativa:

Como demuestran casi todos los estudios sociohistóricos, el matrimonio en la sociedad preindustrial no era tanto una unión entre dos personas si no una unión de dos familias o dos stirpes. Por consiguiente, tampoco existía la elección de pareja en el siendo actual, siguiendo los sentimientos de amor personal(Beck & Beck-Gernsheim, 2001:14).

La gent gairebé mai es casava per amor, sinó amb la finalitat de servir a la família com a comunitat econòmica i de rang social, amb la intenció d'assegurar hereus, el patrimoni, i d'augmentar els béns i el prestigi. Es tractava dels anomenats matrimonis de conveniència. Hi havia seguretat, estabilitat i suport en el matrimoni, així com un interès comú en el seu manteniment. Hi havia costums, normes, expectatives i regles de vida respectades per tots els membres de la societat.

En la transició cap a la modernitat, s'ha anat imposant una nova forma de relació matrimonial on desapareix el poder del clan familiar i són les persones les que s'escullen mútuament com a esposos. Aquestes eleccions no es produeixen encara de forma completament arbitrària, sinó dins d'uns límits de l'entorn social, de procedència, del patrimoni i de la religió, però es basen en la pròpia elecció. Es crea l'expectativa de la felicitat personal, ja que es dona

la relación íntima basada en el vínculo sentimental entre dos seres humanos que traspasa los límites de clase y de rango y que reconoce como legítima exclusivamente una regla: la voz del corazón. El final tiene que ser como dicen los cuentos de hades: “y vivieron felices para siempre” (Beck & Beck-Gernsheim, 2001:117).

La modificació de la institució social del matrimoni en el segle XX s'ha vinculat sovint amb la idea de la creixent individualització i fragmentació de les experiències amoroses. Per exemple, Bauman, en el seu llibre *Amor líquido* fa constar que a diferència del que passava en la *modernitat sòlida*, en la nova era, la que ell anomena *modernitat líquida*,

pocs són els que contreuen matrimoni *per sempre*. La capacitat de l'home actual per assumir compromisos a llarg termini, per no dir de per vida, ha minvat; ara es veu amb recel la possibilitat de lligar-se a un compromís, sobretot si es pensa a que s'haurà de renunciar. La por de quedar-se lligat i perdre la tan apreciada llibertat ha portat a una marcada fragilitat dels vincles humans.

El nou context postindustrial es caracteritza per una reestructuració de les relacions amoroses que es reflecteixen en una «multiplicitat creixent de situacions de parella» (Beck & Beck-Gernsheim, 2001:35). Les relacions de parella s'inscriuen en una gama més àmplia de models: matrimoni, unió lliure, concubinat, relació oberta amb amor o sense ell, prometatge, sexe sense relació i relacions sense sexe. Així doncs, existeixen noves situacions de parella davant d'un únic model tradicional de la modernitat: el matrimoni monogàmic. La família única per tota la vida comença a ser l'excepció i la regla serà un viure entre diferents famílies temporals o bé entre formes de convivència no familiar segons les fases de la vida (Tenorio Tovar, 2012).

Així doncs, s'afirma que la postmodernitat ha produït la dissolució del matrimoni com a institució: han aparegut múltiples opcions noves per a l'organització de la vida sentimental i familiar. No obstant, els sociòlegs observen que encara que els canvis socials hagin alliberat l'amor, el matrimoni no ha desaparegut, sinó que coexisteix com a una entre moltes modalitats de la parella. Les estadístiques mostren que una gran part de la població ha preservat l'ideal de relacions romàntiques tradicionals (el *matrimoni perenne* institucionalitzat). Un altre model, el del *matrimoni successiu*, que representa la realitat *mainstream* de l'era contemporània i que s'inscriu en el marc del procés anomenat *neo-romantització* (Enguix & Roca, 2015) tampoc no anul·la el desig d'implicar-se en relacions estables, contràriament a la tendència generalitzada a la fragmentació de l'experiència amorosa. En aquest sistema, que també s'anomena *monogàmia consecutiva*, es conserva l'ideal de la monogàmia típica de l'amor romàntic, així com l'ideal de la singularitat de la parella, però queda enrere la dimensió d'eternitat (fins que la mort us separi), obrint espai per a més d'un matrimoni en la trajectòria biogràfica. Un tercer model que conserva algunes característiques de l'amor romàntic és el *companionate marriage*, en el qual la proximitat emocional es considera com el valor suprem del que depèn la satisfacció matrimonial. La intimitat afectiva es veu com la pràctica central a través de la

qual es constitueix i desenvolupa una relació sentimental (Wardlow & Hirsch 2006:4, citat per Enguix & Roca, 2015).

Aquest model implica la idea del matrimoni per amor i representa una versió de la *relació pura* de Giddens centrada aquí en la companyonia i la intimitat afectiva. Es basa en una sèrie d'ideals com serien la monogàmia, la fidelitat sexual, la recerca de la gratificació emocional i la construcció de la família nuclear.

La conclusió general és que la gran narrativa de l'amor romàntic, igual que la pràctica de casar-se, no han desaparegut a l'era postmoderna. L'amor romàntic es troba més aviat infiltrat en les noves modalitats de vida conjugal i de la parella que s'han anat reformulant.

2.5.2.2. Buit existencial i la nova utopia matrimonial

Beck & Beck-Gernsheim conclouen que ni el matrimoni tradicional representava una total restricció de la llibertat, ni el matrimoni postmodern suposa la llibertat absoluta (Beck & Beck-Gernsheim, 2003). De fet, en el context de la societat postindustrial, un cop les persones s'han alliberat dels cercles de contenció tradicionals, descobreixen que les seves vides les guia el mercat laboral i depenen de les ofertes de treball i dels cursos de reciclatge professional, les regulacions estatals del benestar social, el transport públic, els horaris de feina, les guarderies, les beques d'escolarització, els plans de pensions, etc. Al mateix temps, la durabilitat del matrimoni no depèn només de la compatibilitat dels membres de la parella o de la seva visió de l'amor, sinó també de les condicions socials en les que els matrimonis i les relacions de parella es duen a terme. En l'anàlisi de conflictes que sorgeixen en la parella no tindria sentit si no es tingués en compte la seva situació social i el context en el qual es desenvolupa la seva relació, ja que molts cops els conflictes tenen relació amb el poder i la desigualtat. La pròpia elecció de la parella, fins i tot en societats plenament democràtiques, està socialment condicionada i amaga l'existència de nombroses restriccions. (Holmes 2004:256, citat per Enguix & Roca, 2015). En tots els contextos socials, algunes relacions amoroses es consideren socialment legítimes, mentre que d'altres són individualitzades.

A més es donaria la situació que quan el matrimoni ha esborrat o eliminat les obligacions, limitacions i els controls de la societat premoderna, «es generen al mateix temps noves irritacions, lluites i conflictes a l'espai interior de la relació de parella.» (Beck & Beck-Gernsheim, 2001:114). El procés d'individualització que ha marcat el canvi d'època ha causat fets contradictoris:

Por un lado, hombres y mujeres que van en búsqueda de una 'vida propia' son liberados de sus adjudicaciones tradicionales del género, clase, religión, nación, etc., pero por otro lado, las personas son empujadas de las relaciones sociales cada vez más pobres a la vida en pareja, a la búsqueda de la felicidad amorosa (Beck & Beck-Gernsheim, 2001:46).

L'amor es fa més important que mai però també més difícil que mai, per la seva capacitat d'omplir el buit existencial que s'ha obert, paradoxalment, amb les dinàmiques de la individualització durant la segona meitat del segle XX.

Per una banda, l'horitzó postmodern obre possibilitats per a pensar creativament la pròpia vida i convida a construir lliurement una biografia plena d'aventures, fora de qualsevol obligació que imposava l'horitzó tradicional. Però, al mateix temps, la individualització ha portat a la vida *un excés de possibilitats d'elecció* (Riesman, 1981, citat per Beck & Beck-Gernsheim, 2001: 80). En totes les dimensions de la vida sorgeixen constants obligacions d'escollir, fet que suposa una feina de reflexió extenuant (Bozon, 2004). Avui dia, ja

ya no estamos confrontados, como en los tiempos de Freud, con una frustración sexual, sino con una existencial. Y el paciente típico de hoy ya no sufre tanto como en los tiempos de Adler de sentimientos de inferioridad, sino de una sensación abismal de falta de sentido que va asociada a una sensación de vacío (...) de un vacío existencial (Frankl, 1984:11, citat per Beck & Beck-Gernsheim, 2001:75).

En aquesta tasca d'elecció constant, els homes, així com les dones, estan atrapats entre els vells patrons de comportament i les noves formes de vida, cosa que Rohmer enregistra magníficament a les seves pel·lícules. Vacil·len entre els vells ideals o les noves experiències, entre viure en parella o separats. Per una banda hi ha la possibilitat d'escollir el model tradicional d'amor romàntic, una estreta unió sentimental que porti a l'altar i que duri tota la vida. Per l'altra, l'amor confluent, contingent i utilitari que no implica cap

obligació i ofereix satisfacció emocional i sexual. O bé l'amor lliure sense cap compromís, sense ni tant sols tenir l'obligació de contraure mai matrimoni. Entre els extrems del matrimoni monògam i les relacions obertes s'han desenvolupat també formes híbrides que d'alguna manera o d'una altra mantenen la idea de l'amor romàntic, al mateix temps que introdueixen alguns elements de l'amor lliure. Ja hem mencionat la nova forma matrimonial semblant al matrimoni clàssic (que aconsegueix conservar la monogàmia i la singularitat de la parella, trencant al mateix temps el sentiment d'eternitat del matrimoni) adaptada a l'horitzó canviant contemporani, anomenada *monogàmia consecutiva* o *matrimoni continu* (Potts & Short, 2001) que permet la successió de diferents matrimonis. Així doncs, un divorci pot ser vist com el fracàs d'un matrimoni en concret, però no de la idea de matrimoni en general. Una altra forma híbrida consisteix en permetre's experimentar l'amor lliure fins el moment de prendre la decisió de fixar-se, és a dir, de casar-se per tota la vida, o fins que l'amor duri. És l'opció que protagonitza varies pel·lícules de Rohmer que mencionarem a l'apartat III d'aquesta tesi.

2.5.3. Paradoxes de la llibertat i la coexistència de diferents models de parella

2.5.3.1. Paradoxes de la llibertat

Grans canvis socials tenen lloc durant la segona meitat del segle XX marcats principalment pel fenomen de la individualització, és a dir, l'adquisició de drets, llibertats i responsabilitats que exalten la llibertat i l'autonomia personal. Com molt bé van advertir Beck i Beck-Gernsheim, a més de drets, aquest procés comporta també l'assumpció d'uns deures:

Los procesos de individualización tienen siempre (...) una doble cara. Por un lado, albergan la oportunidad de más libertad, entendida como ampliación del radio de vida, como ganancia de espacios de acción y posibilidades de elección. Por otro lado, conllevan nuevos riesgos, conflictos y rupturas en el currículum. Esta doble cara de los procesos de liberación, la dialéctica entre las promesas y los reveses de la libertad, se muestra sobre todo en el campo de las relaciones entre géneros (*Beck & Beck-Gernsheim, 2001:114*).

És per això que parlem de la doble cara dels processos de liberalització que es desenvolupen en la modernitat tardana i la seva influència en els models de vida de les persones. Com Beck adverteix: «el principi regulador de la lliure elecció crea nous espais

d'acció, però –i, en certa manera, al revés– també noves dificultats i inseguretats» (Beck & Beck-Gernsheim, 2001:114). A la mateixa conclusió arriba Bauman, que argumenta que l'augment de la llibertat implica molta més inseguretat. Així mateix Giddens assenyala que el retraïment de les tradicions i dels marcs normatius externs dona peu a una inseguretat ontològica dels individus. L'obligació a l'elecció permanent i a la reflexivitat constant pot desembocar en compulsions, addiccions i relacions de codependència (on la seguretat ontològica està subjecta al manteniment de la relació). D'aquí que una major llibertat d'elecció acaba produint, paradoxalment, una dependència més gran de les relacions sentimentals (Giddens, 2001).

Els canvis cap a una més gran llibertat influeixen substancialment en la manera de relacionar-se amb els altres i de construir relacions sentimentals. Les subjectivitats de la societat postindustrial es troben davant d'un constant repte de prendre decisions i d'escollir enmig de confusions i paradoxes existencials. Aquest és un tema central en els films d'Éric Rohmer, les paradoxes de la llibertat, és a dir, del dret a la lliure elecció i el no-compromís: per un costat, a l'era postmoderna s'aconsegueix l'alliberament de la codependència i l'emancipació del subjecte s'enfonsa, però per l'altre costat, el subjecte es frustra i fracassa pels desbordaments d'un amor consumista desposseït de la dimensió espiritual.

2.5.3.2. Coexistència de diferents models de relació de parella

Si a la modernitat li correspongueren els grans amors, les grans passions, les revolucions, les causes, els pobles, les pàtries, tot allò que Freud va descriure com les emocions de greus conseqüències; a la postmodernitat, en canvi, li corresponen la seducció, el joc, la histèria, el flirteig i no només com a mode de relació entre les persones, sinó bàsicament com a mode de relació amb les idees, segons va sentenciar Sandro Russo parlant de Lipovetsky (Russo, 2016). Però en la vida real, les formes de sentir moderna i postmoderna es mesclen. Són molt poques les persones que han renunciat a tots els aspectes de la visió tradicional de l'amor i del matrimoni. Les estadístiques mostren que la gent segueix casant-se, igual que és innegable una preocupació general postmoderna per la salut mental, l'autonomia i el desig de gaudir de la vida. Es tracta, en realitat, molt més de cercar les opcions híbrides que de posicionar-se en els extrems del conservadorisme o progressisme amorós.

En la vida real, com també va mostrar Rohmer a les seves pel·lícules, la postmodernitat, com a estat, com a efecte i com a reacció, no contrasta sinó que coexisteix amb la modernitat: no s'hauria de veure com...

...no en una oscilación o un pendular histórico, sino como dos momentos simultáneos en el mundo. Los elementos que lo constituyen, es decir, sus fundamentos y propuestas, influyen y a su vez son influidos por los modos de relación entre personas y entre grupos (incluida la tecnología, la estética, la moral, los estilos de vida, la ciencia y los sistemas financieros), y modifican los estilos de vinculación de las parejas, las relaciones hombre-mujer con todos los atravesamientos que poseen. Al mismo tiempo, todos los cambios que surgen en el estilos de relación de pareja en una sociedad tienen influencia y crean transformaciones en los estilos de relación social, cultural, política, etcétera. (Sánchez-Escárcega, s.d.).

Les relacions de parella semblen haver canviat alguns dels ingredients fonamentals que les constitueixen, modificacions en els punts bàsics de l'ésser humà: temps, espai i persona:

El posmodernismo ha cambiado -o al menos ha influido- en la velocidad y los ritmos a los que ocurren los anudamientos de pareja, los diferentes tiempos en los que existen (o el cuestionamiento de la "eternidad" misma de la relación); igualmente, las formas espaciales o geográficas en las que se desarrollan, por ejemplo, en el mundo paralelo de la realidad virtual; y también ha influido en las maneras, las modalidades, las escenas que se generan en un vínculo entre dos personas que se aman y que al hacerlo ponen en juego todos sus componentes intrapsíquicos, intersubjetivos y transubjetivos. El sello del estilo posmodernista cuestiona incluso la existencia misma del vínculo amoroso, pone un signo de interrogación a la apuesta humana hecha sobre el amor, y sin embargo, paradójicamente, al mismo tiempo esta humanidad parece seguir depositando en el vínculo amoroso, en sus dimensiones eróticas y sociales, la mayor de sus esperanzas (Sánchez-Escárcega, s.d.).

Així, en la segona meitat del segle XX, en el si de la societat postindustrial, es legitimen noves maneres d'experimentar les relacions sentimentals. Les pel·lícules de Rohmer recullen aquestes noves pràctiques i perspectives. Trobem molts exemples de personatges que viuen la pressió resultant de la necessitat de triar enmig de la multiplicitat d'opcions per viure el matrimoni, la parella i la sexualitat. També ensenya una possible reacció de

les persones davant les complexitats i contradiccions de l'amor en l'època en què els ha tocat viure.

Tornant al tema de paradoxes i contradiccions de la manera de veure i viure l'amor, els sociòlegs han advertit que, encara que és veritat que la liberalització i la individualització han provocat la dissolució de la família, al mateix temps ha sorgit una nova idolatria d'aquesta, del matrimoni i de la relació amorosa (Beck & Beck-Gernsheim, 2001). En la societat postmoderna, en la que prolifera l'amor lliure (relacions d'un sol ús), s'hi observa, tanmateix, una atracció persistent al matrimoni:

A cada prueba de la pérdida de significado del matrimonio y de la familia se le puede oponer una contraprueba no menos convincente de su importancia inalterada o incluso crecida (Beck & Beck-Gernsheim, 2001:236).

La parella de sociòlegs també descriu que d'ençà que s'està esfondrant l'arquitectura de la societat industrial dels rols de gènere, de la família i del treball, s'ha alliberat, paral·lelament, un anarquisme modern de l'amor:

El amor es, por tanto, no sólo una promesa de salvación y ternura, también es un plan de batalla (...) El amor es un esquema para la esperanza y para la acción, un esquema que con su destradicionalización, con la retirada del Estado, del Derecho y de la Iglesia, despliega su propia lógica, su propia lógica de conflictos y sus paradojas inmanentes (Beck & Beck-Gernsheim, 2001:236).

Es podria arribar a la conclusió que el matrimoni ha perdut estabilitat, però no ha perdut la seva atracció, és a dir, que el número creixent de divorcis i la fam per la família modèlica coincideixen. Es tracta d'una paradoxa: la dissolució i la idolatria de la família i del matrimoni van en paral·lel i aquesta és una de les principals característiques de la societat occidental de la segona meitat del segle XX. Trobem molts exemples de la idealització discursiva de la família i de la relació amorosa, sense importar la classe social, el nivell cultural o l'edat.

I perquè no ha desaparegut l'amor romàntic amb la liberalització de l'amor i el sorgiment de nous models de parella més emancipatoris? Segons Beck i Beck-Gernsheim:

Se impone la pregunta del por qué -en una época que busca la desvinculación a través de la diferenciación- las mujeres y los hombres pretenden encontrar la cima de su felicidad privada precisamente en la homogeneidad del matrimonio por amor que 'tan sólo es un invento de la era industrial'(Beck & Beck-Gernsheim, 2001:237).

La resposta probablement seria: perquè davant del caos d'infinites possibilitats, l'amor *clàssic* es conserva com una opció regulada i coherent. I sembla que és impossible perdre del tot l'esperança de trobar un *amor salvador*, la confiança i la autenticitat a través de la realització amorosa o la paternitat.

III PART: AMOR I INTIMITAT A L'OBRA ROHMERIANA

3.1. Els contes morals

Abans que cineasta, Éric Rohmer era escriptor. Les pel·lícules del seu primer cicle, *Sis contes morals*, van ser concebudes en forma d'històries curtes i no es van publicar fins que no va completar la filmació dels sis contes el 1974. Aquests contes morals es van convertir en un curtmetratge, un migmetratge i quatre llargmetratges. El cicle manllevava el nom dels contes publicats el segle XVIII per Jean-François Marmontel, però Rohmer no els va anomenar *morals* per raons ètiques sinó estètiques:

No se trata de transmitir mensajes ni de ofrecer moralejas, si no de narrar historias casi totalmente desprovistas de acción y dentro de las cuales todo transcurre en la cabeza del narrador (...) los temas más frecuentes abordados una y otra vez en los extensos diálogos que mantienen los personajes no son otros que la filosofía, la moral, la religión, la belleza, el arte, la fidelidad, la tentación, el complejo de culpa, el azar y la libertad de elección (Heredero & Santamarina, 1991: 122).

Així doncs, un *moralista* seria algú interessat en la descripció del que passa dins seu, preocupat pels seus sentiments i emocions, i que intenta justificar totes les seves accions de manera moral. El que importa no és tant el seu comportament, sinó tota la reflexió al voltant, o sigui, els motius i les raons per a actuar d'una manera o d'una altra. Més o menys, tots els protagonistes —tots seran homes— tindran conflictes semblants, ja que tots aquests contes segueixen un mateix fil argumental: el narrador està compromès o cerca la dona 1, se sent atret per la dona 2, per tornar de manera definitiva a la dona 1. Sembla que es va inspirar en la pel·lícula *Sunrise* (1927) del seu admirat F. W. Murnau (Neupert, 2007: 255), en la qual l'estructura narrativa segueix aquest mateix patró;⁴³ potser és l'únic referent que Rohmer va acceptar haver tingut a l'hora de fer les seves pròpies pel·lícules (Caminade-De Schuytter, 2011: 240).

L'elecció de quins contes morals s'havien d'analitzar en aquesta investigació ha estat complexa. En els dos primers contes es pot veure com el cineasta basteix les bases sobre les quals girarà tota la seva obra posterior i com posa en pràctica el seu discurs. Tot i que ja havia realitzat alguns treballs, són els contes el que el faran esdevenir cèlebre i

⁴³ És curiós observar que en aquesta pel·lícula, com passarà a molts dels contes morals de Rohmer, la dona 1 és rossa, i la seductora, la dona 2, és morena (*Sunrise* de Murnau, 1927).

impulsaran la seva posterior carrera com a cineasta⁴⁴ —com a crític ja era molt respectat. Un dels criteris per escollir els films a analitzar ha estat el nivell de normalitat dels seus protagonistes. Quan parlem de *normalitat* volem dir que els protagonistes siguin gent estàndard: estudiants a *La Boulangère de Monceau* o *La carrière de Suzanne*, un enginyer de província pel que fa a *Ma nuit chez Maud*. En els casos de *La Collectionneuse* i *Le Genou de Claire* els protagonistes són gent una mica més excepcional. I, de fet, hi ha pocs personatges semblants en la filmografia posterior de Rohmer, a excepció de les pel·lícules històriques, o d'algun personatge secundari. Les pel·lícules que analitzem són les següents:

- *La Boulangère de Monceau* (1962)
- *La carrière de Suzanne* (1963)
- *Ma nuit chez Maud* (1969)

3.1.1. *La Boulangère de Monceau* (La fornera de Monceau)

3.1.1.1. Anàlisi narratològica

El primer dels contes morals és un curtmetratge de 22 minuts, en blanc i negre, i en 16 mm, rodat íntegrament a París l'any 1962.

Sinopsi

El film està ambientat a la primavera. El protagonista i el seu company Schmidt, estudiants de dret, van cada dia a sopar a un restaurant prop del parc de Monceau. Pel carrer es creuen sovint amb Sylvie, amb qui intercanvien algunes mirades i de qui el protagonista s'enamora. Ell no s'atreveix a parlar-li, però un dia xoquen pel carrer i la convida a fer un cafè. Ella refusa però l'emplaça a quedar un altre dia, ja que es troben sovint.

Passen els dies i no es tornen a trobar. El protagonista té molta feina preparant els exàmens però aprofita l'hora de sopar per passejar pels carrers on solien creuar-se, per intentar retrobar-la. Pren per costum comprar galetes a una fleca a prop d'on Sylvie anava a

⁴⁴ Éric Rohmer va ser nominat a un Óscar per a millor pel·lícula de parla no anglesa el 1970 i en va rebre un altre al millor guió original el 1971 per *Ma nuit chez Maud* («Academy of Motion Picture Arts and Sciences», s.d.).

comprar. És aleshores quan es crea un cert interès entre ell i la fornera, i comença a anar-hi de forma assídua. Després de diverses converses amb la fornera, un dia se la troba pel carrer i es posen a parlar en un carreró. El dia següent, li proposa de sortir junts. El protagonista, davant els dubtes que se li generen a ella, li proposa un joc: passarà aquell dia a dos quarts de vuit i li demanarà una galeta; si ella vol quedar al cap d'una estona, li donarà dues galetes en lloc d'una i es trobaran a les vuit al cafè. L'endemà ell va al forn i la fornera li serveix dues galetes, però en sortir, reapareix Sylvie amb el peu embenat i una crossa. Havia estat tot aquest temps en què no s'havien vist fent repòs. Ell la convida a sopar i ella accepta. L'espera davant la porta de casa seva mentre ella puja un moment; la casa de Sylvie queda just davant del forn i és per això que ell està inquiet, per no coincidir amb la fornera. Finalment, Sylvie i el protagonista van a sopar sense que la fornera entri en escena. Mentre sopen, Sylvie li confessa que l'ha estat veient per la seva finestra aquelles setmanes, i que li agrada. Sis mesos després, ja casats i vivint a casa de Sylvie, van a la fleca però els atén una fornera diferent.

3.1.1.1.1 El narrador

La Boulangère de Monceau comença amb uns plans generals dels carrers de la zona de Monceau en els quals una veu superposada posa en situació el context del film. Descriu els carrers i institucions que formen el barri. Fins aquí no sabem quina mena de narrador és, però introdueix de seguida la primera persona: «allí és on anava a sopar cada vespre mentre estudiava dret.» Així doncs, es tracta d'un narrador homodiegètic, segons la terminologia de Genette (Genette, 2012), i que formarà part de la història d'alguna manera, el que Lintvelt anomena un narrador interpretatiu (Lintvelt, 1989: 27-ss citat per Neira Piñeiro, 2003). Tot seguit parla de Sylvie i el veiem entrar en el camp. Informa que en aquella època només la coneixia de vista i que es creuaven quan ella tornava de treballar d'una galeria de pintura. El narrador explica la història des d'un present imprecís i s'entén que tot el que es veurà serà la seva versió, serà des del seu punt de vista subjectiu, diegètic. Aquest tipus de narrador, que utilitza la *veu over* per a expressar-se, hi afegeix la càrrega de subjectivitat inherent a aquest tipus de narradors (Gaudreault i Jost, 1995: 56). Aquest tipus de narrador verbal ajuda a superar les limitacions del relat filmic com, per exemple, la desaparició de la dificultat per a expressar la interioritat del protagonista (Metz, 2013: 212).

Una altra característica d'aquest tipus de narradors que s'identifiquen amb un personatge o amb el protagonista, és que hem de posar en dubte el que diuen (a diferència del narrador extradiegètic, que entenem que, per defecte, diu la veritat). I, de fet, ben aviat tenim un exemple d'aquesta veritat a mitges d'aquest tipus de narradors: quan ens informa que la fornera li va al darrere i que li fa *des avances*, o sigui, que flirteja amb ell; l'espectador només veu una fornera despatxant de forma completament impersonal (minut 12). Més endavant es mostra de forma evident que és ell qui insisteix en anar-hi sempre, al mateix forn, parlar-li o proposar-li de sortir. A més a més de 'desorientar-nos,' aquest narrador també compleix les funcions típiques atribuïdes al narrador segons Neira Piñeiro (2003: 114-121), o sigui: situar geogràficament l'espectador, resumir el temps i reflectir els seus pensaments.

La veu superposada va evolucionant durant la projecció. Primer és més aviat freda i el relat és molt descriptiu. Quan el relat entra en el temps d'espera, el temps de recerca i de distracció, la veu superposada comença a donar detalls més poètics, més al·legòrics, i impressions més personals.

3.1.1.1.2 L'espai

La major part de l'acció es desenvolupa en espais exteriors i es desprèn un gran realisme. Rohmer, en el seu homenatge a Bazin sobre el realisme ontològic del cinema (Rohmer, 2000), explica el seu respecte cap a tot el que és real, sigui en la seva dimensió espacial o temporal, en una relació d'immediatesa amb el món i les coses i les seves complexitats. Aquest és un bon primer exemple. L'espai es descriu amb tot detall, reconstruït i narrat. Després hi ha dos interiors, que són la fleca i l'habitació del protagonista. Aquesta forma de filmar ens apropa al documental; de fet, les primeres imatges dels carrers i la veu superposada podrien ser de qualsevol reportatge sobre un barri de París. En aquest sentit es manté la continuïtat espacial: tots els carrers formen part del mateix barri. A aquesta continuïtat també hi contribueix el so d'ambient dels cotxes i la gent dels mercats, que ens ajuden en la construcció definitiva d'un espai urbà ben característic. La música diegètica que escolta el protagonista a la seva habitació suposa un canvi brusca, que reclama la nostra atenció i ens indica un canvi de context en l'acció.

Pel que fa a la seva habitació, com ja hem dit, de vegades les imatges ens són acompanyades d'una música no identificada, podria ser perfectament una representació de l'interior del personatge principal, o sigui, un espai psicològic. Aquesta cambra és un espai reduït, on veiem aplegats un munt de llibres i en la qual destaca la finestra amb barrots. Com si fos presoner dels seus pensaments i conviccions morals.

Pel que fa a la relació entre el protagonista i la fornera, hi ha una relació de joc i espai dins de la fleca. En un primer estadi, cadascú es manté al lloc que li correspon; o sigui, davant i darrere del taulell. Després, passat l'equador del curt, coincideixen davant del taulell i és quan creuen aquest espai físic que ens adonem, com a espectadors, que hi ha més que una relació de venedora-client. Parlen a pocs centímetres i, fins i tot, sembla que es freguin els braços. O sigui, es passa del pla contraplà a compartir quadre.

Només hi ha un pla lleugerament diferent. Es tracta d'un pla picat exterior del primer cop que el protagonista surt de la fleca (minut 8). Alguns autors atribueixen aquest pla al punt de vista de Sylvie, que després se sabrà que viu davant i que l'observava des de la finestra (Caminade-De Schuytter, 2011). Si fos així, seria un pla únic i diferent i, francament, dubtem que es pugui afirmar categòricament que sigui el punt de vista subjectiu de Sylvie, però en tornarem a parlar després, al punt de vista.

Pel que fa als enquadraments, el pla de conjunt és el que més utilitza per a seguir el seu protagonista pels carrers de Monceau. Després, dins del forn i un cop ja ha començat la seva relació, opta sovint per plans mitjos curts per a la fornera (per exemple al minut 8'22) però prefereix els primers plans pel protagonista (per exemple, minut 8'09), tot alternant-los amb el pla/ contraplà. Més endavant també els enquadrarà amb primeríssim primers plans.



La Boulangère de Monceau (1962) 8'

Malgrat que no podem establir un significat directe a un tipus de pla concret, certa organització de l'espai genera certs sentiments en l'espectador. Rohmer, en la seva filmografia posterior, no va utilitzar gaire els primers plans, precisament perquè estan massa connotats. Un primer pla del protagonista mirant la fornera ens fa pensar, automàticament i gairebé de forma involuntària, en un desig vers ella, també perquè així ens ha educat el cinema clàssic. A més, podríem afegir en aquest cas, és lleugerament picat, i això podria ser senzillament perquè Barbet Schroeder és molt alt, però també podria molt bé reflectir el caràcter altiu del personatge, i exemplificar el seu menyspreu cap a les classes inferiors a la seva.

Pel que fa als moviments de càmera, el que abunda més són panoràmiques a la dreta o a l'esquerra, o escombrats, tot seguint els moviments del protagonista, sovint d'esquenes, recorrent així la geografia exacta del barri de Monceau.

El vestuari sempre comporta una sèrie de valors semàntics. En aquest cas, la gavardina i el vestit camiser que hem vist a la Sylvie, contrasten fortament amb el davantal de la fornera, així com les joies de la Sylvie i l'absència d'ornaments de la fornera. El pentinant també ens està donant informació important sobre els personatges. La fornera porta els cabells curts, despentinats, mentre que Sylvie porta un recollit bastant complex i treballat, força Hitchcockià (recordem que feia molt pocs anys que s'havia estrenat *Vértigo* i que Rohmer i Chabrol havien escrit un llibre sobre Hitchcock, i també cal mencionar la semblança temàtica d'un home voltant per una ciutat i obsessionat amb una dona).



La Boulangère de Monceau (1962) 4' i 14' respectivament

3.1.1.1.3 El temps

La durada dels plans a *La Boulangère de Monceau* va d'1 segon als 43 segons que dura el pla més llarg. Generalment són plans curts de 8 o 10 segons. Això és a causa del tipus de càmeres que Rohmer va emprar, càmeres no-professionals que no permetien gaire durada de plans i, a més, no enregistraven el so. Sembla que Rohmer havia previst tot el metratge en funció d'aquestes limitacions (De Baecque & Herpe, 2014: 140). El pla que dura més se situa cap al final, que mostra el sopar de Sylvie amb el protagonista; és el moment en què ella confessa que l'ha estat observant tot aquell temps i es demostra que li agrada. És un pla que es va tancant sobre la cara de Sylvie fins a convertir-se en primer pla.



La Boulangère de Monceau (1962) 57''

Els primers plans descriptius del barri són breus i ràpids i coincideixen amb moviments de càmera. Els plans més breus, per això, són els del rellotge, en els quals només tenim temps de veure l'hora de l'acció.

El narrador se situa en un passat, probablement un passat recent. En els primers minuts del curtmetratge passen alguns dies; més endavant, els dies s'acumulen. És gràcies a Sylvie que se sap que han passat tres setmanes, que és el temps que ha estat fent repòs de l'esquinç al peu. Al final, el narrador informa que s'ha casat sis mesos després i que viuen al mateix carrer de la fleca, on els veiem entrar-hi junts.

El temps extern, el de la projecció o visionat del film, és de 23 minuts, mentre que l'intern és d'uns 7 mesos. Segons la terminologia de Genette (2012: 122-123), parlem d'una situació d'*anisocronia*, ja que la veu superposada és en present però la història se situa en un passat, segons sembla, no gaire llunyà. La història és relatada de forma cronològica.

L'el·lipsi més significativa en aquest film són els sis mesos de prometatge i el casament, ja que quan apareixen al final, ja s'han casat. Rohmer obliga a reconstruir aquest temps. Aquesta és l'el·lipsi temporal més llarga, però de fet, els dies passen i l'espectador només és testimoni dels minuts al voltant de les set del vespre, que és l'hora de sopar del protagonista, l'estona que es dedica a cercar a Sylvie. Totes les el·lipsis són determinades, s'especifica quant de temps ha passat.

S'ajusta a la perfecció el sentiment de temporalitat de passat que Chartier atribueix a tota veu superposada: «el relat del personatge principal crea el sentiment de passat i dona a cada imatge la condició de record» (Chartier, 1947).

Queda palès que el que interessa a Rohmer és el temps de recerca i el temps d'espera. La major part del film el dedica a les passejades cercant Sylvie i les converses al forn. Fins i tot, un cop troba a Sylvie, Rohmer fa esperar el protagonista. Sylvie puja a casa seva i ell espera davant del forn. En aquell moment podria haver sortit la forneta i allargar-se el conflicte, cosa que finalment no passa. Però Rohmer ja ha sabut copsar aquest moment d'expectació.

3.1.1.1.4 El punt de vista

La focalització en aquesta pel·lícula, segons els termes fixats per Genette (2012), és interna. És a dir, un personatge explica la història des del seu punt de vista, les seves emocions i interessos. És a través d'aquesta veu superposada que es descobreixen els valors del protagonista sense nom.

Tenim a més un interessant exemple de *paralipsi*. El narrador dóna més informació de la que normalment es té com a espectador de les imatges; per exemple, explicar la feina de Sylvie o dir que la coneixia només de vista. Si es dóna aquest tipus d'informació, si la focalització predominant és la d'avançar informació sobre el personatge femení, també hauria pogut explicar on vivia exactament i informar que, de fet, Sylvie observava des de casa seva totes les seves visites a la fleca. El primer cop que surt de la fleca es trenca la focalització predominant fins llavors i és un pla picat —potser un punt de vista subjectiu de la Sylvie des de la seva finestra (minut 5)— que mostra el protagonista menjant-se una galeta. Seria discutible si aquest pla pertany al que Jost anomena *ocularització secundària* (Gaudreault & Jost, 1995: 139-ss), és a dir, un pla la subjectivitat del qual es construeix mitjançant el muntatge i no es veu específicament qui o a través de què mira. El pla tampoc és gaire diferent de la resta de plans, i quan se sap que Sylvie observava els moviments del protagonista, aquest pla ja queda lluny. Per això es pot afirmar que és una *ocularització* discutible. En aquell moment el protagonista desconeix el lloc de residència de Sylvie, però tampoc sap on treballa tot i que ho revela minuts abans.



La Boulangère de Monceau (1962) 5'

3.1.1.2 Anàlisi de contingut

El film està contextualitzat l'any 1962. Faltaven pocs anys perquè esclatés la revolució del 68, però encara no s'hi observen cap de les reivindicacions dels joves que poc després prendrien París. El protagonista té molt clar que es vol casar, i a més, amb algú del seu estatus social. Quan es fixa en Sylvie, ell creu tenir una moral similar a la seva. Algú amb qui compartir valors, interessos, i també té molt clar que la fornera és només una diversió.



La Boulangère de Monceau (1962) 18'

3.1.1.2.1. L'ideal del matrimoni monògam perenne

Quan per fi Sylvie reapareix després d'haver estat tres setmanes absent, el narrador informa que hauria pogut quedar amb ella un altre dia i mantenir la cita amb la fornera. Però diu textualment: «la meua elecció ha estat, abans que res, moral. Retrobada la Sylvie, quedar amb la fornera seria pur vici, una aberració. Una era la veritat; l'altra, un error» (Rohmer, 1963: min. 19). És, de fet el tipus d'amor que escull: l'amor romàntic que acabarà en matrimoni monògam perenne, en detriment de l'amor-passió a curt termini

sense interès real en formar parella. Els sociòlegs informaven que l'*homogàmia* en els matrimonis d'aquesta època era el tret més important (Agron, 2013) però que no sempre era completament conscient. Aquest no és el cas del protagonista, que més que conscient, sembla emparat per una mena de llei universal que el guia i li dona tota la força moral per reafirmar-se en la presa de la seva decisió. Al minut 11 afirma que la fornera no entra dins la seva categoria i que Sylvie és molt superior. La fornera hauria estat només una aventura, segurament sexual, cosa que el protagonista considera aberrant. Els principis morals són, de fet, regles socials: és impensable casar-se amb algú fora de la seva classe (Bozon, 2007).

3.1.1.2.2 Sylvie: l'*homogàmia* de classe

A l'any 1962 encara és molt present la pràctica anomenada *homogàmia* de classe, que funciona com a norma social a l'hora de triar parella amb qui casar-se. Els casaments són encara molt endogàmics en matèria de raça, ètnia, cultura i classe social.

Els dos models de dones que proposa Rohmer són ben diferents. La fornera és de classe treballadora i Sylvie és burgesa. La fornera, morena, una mica voluptuosa, porta davantal, vesteix de forma senzilla però sensual i té un escot que, si bé no és generós, deixa veure el seu coll. També porta els cabells curts, de tall modern i informal. Sylvie és alta, prima i rossa. És una dona elegant, vesteix gavadines i vestits camisers, i porta un recollit clàssic i impecable. Sylvie es mostra inaccessible al principi. Es creuen les mirades pel carrer, però no fa res. Fins que no topen no creuen cap paraula, i quan ho fan, ella refusa la seva invitació i li diu que ja es veuran pel carrer. Compleix perfectament els requisits del protagonista, a qui no li agraden les dones fàcils. El primer cop que el protagonista va al forn, un noi jove està flirtejant amb la fornera (el seu nom no es revela fins molt més tard, Jacqueline). Ella li diu que se'n vagi a canviar de roba (s'entén que pensa que vesteix malament i que, amb aquell aspecte, a ella no la conquerirà). El noi abans de sortir li llença un petó, i ella diu: «Per Déu, que n'és d'estúpid!» Així doncs, dona a entendre que de pretendents no n'hi falten, encara que ella els trobi pesats. D'aquest primerencontre, la lleugera caiguda d'ulls podria indicar un cert interès per part d'ella, però en tot cas, no és gaire notori. Ell, en sortir, mira per la finestra del forn. És a partir del tercer rencontre que ella, en veure'l, surt de darrere el taulell per aproximar-s'hi de forma més familiar. L'interès de la fornera és llavors més evident.

L'interès del protagonista es coneix perquè l'explica. Diu que cada dia esperava el moment d'anar al forn, que li agradava que el reconegués, que sabia quins gustos tenia i jugava a fer-se l'interessant i l'estrany. És en aquest tercer encontre que comencen a passar coses més remarcables. Per exemple, la fornera, mentre embolica les galetes, es distreu mirant-lo i li cauen. Es posa el dit als llavis i s'exclama. Després, a l'hora de pagar, Rohmer mostra un primer pla del protagonista cercant les monedes. És llavors quan entra a l'enquadrament la mà de la fornera que fa el gest, palmell amunt, per esperar les monedes. És molt significatiu aquest gest perquè significa donar la mà. Ell no l'hi ha demanat, però ella l'hi ofereix —culturalment simbolitza directament el matrimoni; demanar o obtenir la mà equival a casar-se. Val a dir que és una mà d'invitació la que es dóna quan vols caminar agafat amb algú. Aquest gest, juntament amb el fet de sortir de l'espai de la venedora —o sigui, posar-se davant del taulell—, mostra que la fornera és una dona amb iniciativa, i queda demostrat el seu interès.



La Boulangère de Monceau (1962) 11'

Aquí la mirada ja és persistent, expectant. Demostra amb la seva gestualitat i mirades el seu interès, tot i que es mostra prudent. La dona es manté al seu lloc, tal i com s'espera

d'ella, interpreta perfectament el seu paper: esperar que l'home proposi un cop ella ja ha mostrat el seu interès.

Aquesta és la representació de la dona passiva de la modernitat de la qual parlava Giddens (2001).

3.1.1.2.3 La fornera: la 'immoralitat' de les pretensions *hipergàmiques*

El protagonista explica que accepta de bon humor les insinuacions de la fornera només perquè està enamorat de Sylvie, que li és superior. A més, el narrador diu que, si participa del joc amb la fornera, és per venjar-se de l'absència de Sylvie. Finalment diu que aquesta venjança és indigna d'ell i desfoga la seva frustració amb la fornera. Segons el narrador, el que li xocava més de la fornera, no és el fet de plaure-li, sinó que ella cregui que li pot agradar. És a dir, que per ella se saltaria les normes socials, que adoptaria una postura 'immoral' segons les convencions socials d'aquella època. Més que construir el caràcter d'aquest personatge, Rohmer ensenya com és el context, quines són les normes socials i quin és el discurs hegemònic. De la vida subjectiva dels seus personatges se'n va a l'objectivitat de la societat en qüestió. Per dir-ho en termes de la sociològics, Rohmer no s'endinsa en la dimensió micro d'aquests individus com en la dimensió macro-social de la societat francesa de l'any 1962.

En aquella època no era habitual tenir parelles sexuals abans de casar-se (Bozon & Héran, 2006) i, com hem indicat abans, la majoria de la gent es casava amb algú de la seva classe social. El que irrita el protagonista és que la fornera pensi que és del seu estatus o que ell estaria disposat a trencar aquest costum i casar-se amb una dona de classe treballadora. És a dir, li irriren les seves pretensions *hipergàmiques*. Afirmar que cal castigar-la i que tot és culpa de la fornera. En la següent trobada ella cedeix; es troben sols al forn i, mentre ell menja un pastís, li diu que la convida a menjar-se'n un. Ella al principi s'hi nega, però com que la propietària no hi és, hi acaba accedint. Es menja el pastís de manera sensual mirant-lo fixament. En aquest moment tenen la primera conversa; ella li explica que deixarà de treballar al forn aviat per treballar a les galeries Lafayette. Ell, llavors, comença a tocar-li el braç i li pregunta què farà quan acabi de treballar. Ella se separa i fa tres passes enrere, es gira i li diu: «Tot just tinc divuit anys», i es manté d'esquena.

Aquest gest, aquestes paraules, podrien significar que la noia és verge i que no pensa cedir tan fàcilment. En el moment més tens arriba la propietària i deixen la conversa inesperadament. El següent cop que es veuen és al carrer; és quan ell li proposa de quedar el dia següent. Li pren un dit i li proposa d'anar al cinema. Ella sembla que es resisteixi però no sense gaire esforç. Posa les mans a les seves espatlles, com si fos una nena petita, i li toca el coll. Després li dona les instruccions i el codi que haurà de seguir per acceptar o declinar l'oferta d'anar al cafè i li fa repetir les instruccions; continua tractant-la com si fos un infant.

Sylvie reapareix amb una crossa. S'havia fet mal i per això ha estat absent; no obstant això, ja no sembla la mateixa. És ella qui va cap a ell i li crida l'atenció. Quan li pregunta si té gana, li diu que no ha berenat i accepta, sense dubtar ni un segon, la invitació de sopar plegats. Durant el sopar ella li confessa que la seva finestra dona al carrer i que ho ha vist tot; seguidament afegeix: «Conec tots els seus vicis» (Rohmer, 1963: min. 21). Aquestes frases són molt ambigües. El narrador, i en gran mesura l'espectador, poden pensar que es refereix al vici de la gola. Però es podria estar referint perfectament al fet que flirtegés amb la fornera. Des del seu primer pis, davant del forn, hauria pogut veure el que passava dins. Com que el narrador sempre hi anava a les mateixes hores, Sylvie ja sabia quan havia d'estar atenta. Com que és el forn de davant de casa seva, podem assumir que en algun moment o en un altre hi ha entrat, o que ha vist que hi treballa una noia jove. Així doncs, «Ho he vist tot» i «Conec tots els seus vicis» podria voler dir que està al corrent dels seus flirtejors. Curiosament, si això fos cert, Sylvie utilitzaria la paraula *vici* per referir-se a l'interès cap a la fornera, donant-li el mateix valor que li havia atorgat ja el protagonista. El fet que ella estigués al corrent del flirteig explicaria per què un cop es retroben per atzar, sigui ella qui li crida l'atenció i no el deixa escapar.



La Boulangère de Monceau (1962) 21'

Sis mesos després, ja casats, tornen a la fleca, on, com estava previst, la fornera ja no hi treballa. El més sorprenent d'aquest epíleg és el canvi d'aspecte de la Sylvie. Un cop ja casada, porta el cap cobert amb un mocador. Sense oblidar-nos que fa mes de 50 anys de la pel·lícula, val la pena remarcar que no deixa de ser un gest de pudor, de recolliment força conservador. El casament ha portat la noia a tapar-se. En aquest cas això vol dir que ja no està disponible, que ja no cal que ensenyi els seus bonics cabells. No sabem si són feliços o no. En qualsevol cas, com que ella li coneix tots els vicis (amb tota l'ambigüitat de la frase) i com que s'hi ha casat, sembla que estarà disposada a aguantar el que faci falta⁴⁵. El matrimoni és l'únic objectiu del protagonista.

⁴⁵ Es poden observar paral·lelismes amb la pròpia vida de Rohmer. Feia només sis anys que Rohmer havia conegut la seva dona Thérèse, amb qui es va casar sis mesos després d'haver-se conegut. És exactament el mateix temps de prometatge del protagonista i la Sylvie. Per una anècdota explicada a la biografia del cineasta (de Baecque & Herpe, 2014:95) sembla que Rohmer va tenir la mateixa determinació que el protagonista de La Boulangère de Monceau. Rohmer i el seu amic, Jean Parvulesco, van anar a un ball. Rohmer hauria dit a Parvulesco: «aquesta nit trobaré la meua muller.» Rohmer va explicar que ja s'hi havia fixat abans, i que aquella nit, ell que era tímid, va tenir el coratge de parlar-l'hi.

En conclusió, aquesta pel·lícula tracta el tema de l'elecció de la parella amb la qual contreure matrimoni. Es tracta de la versió clàssica de l'amor romàntic (a primera vista, que durarà tota la vida) que es perfecciona en un matrimoni monògam continu, projecte de vida que requereix la selecció de la parella a partir de les lleis d'endogàmia de classe. Les relacions prematrimonials es consideren immorals, especialment en el cas de les dones. Les aspiracions *hipergàmiques* de la dona es consideren una aberració. Es tracta d'una societat encara molt tancada i conservadora, tot i que el fet d'escollir parella es faci de forma autònoma, sense intromissió de la família. És un matrimoni per amor i no per conveniència o, com a mínim, no del tot. O també podríem dir que les normes i conductes socials actuen de manera tan inconscient i subterrània que ni es plantegen fer-ho diferent, i creuen que són completament lliures en la seva elecció.

3.1.2. *La carrière de Suzanne* (La carrera de la Suzanne)

El segon dels contes morals és un migmetratge de 53 minuts, en blanc i negre i en 16 mm, rodat íntegrament a París l'any 1963.

Sinopsi: En Bertrand (estudiant de farmàcia) i el seu millor amic Guillaume (estudiant de ciències polítiques) coneixen en un bar la Suzanne, una noia de la seva edat, que treballa just davant en un organisme sanitari i estudia als vespres. En Guillaume organitza una festa a casa seva quinze dies després, i acaben els tres fent una sessió d'espiritisme on l'esperit de Don Joan els ordena anar a dormir. En Guillaume dorm amb la Suzanne i l'endemà en Bertrand se'n va de la casa sol. Quan la curta relació s'acaba, en Bertrand ajudarà el seu amic Guillaume a arruïnar-la, i durant varies setmanes surten de festa i mengen a costa seva. Després de les vacances de Pasqua, Bertrand amaga quaranta-mil francs que li han donat els seus pares en un llibre, i just després arriba el seu amic Guillaume per demanar-li diners. Ell no li'n deixa, però surt de l'habitació un moment. Uns dies després, en una festa, la Suzanne diu que no té diners ni per pagar un taxi, i passa la nit a casa d'en Bertrand. Al matí ell té un examen i la deixa sola. Quan torna ella ja no hi és, i dels quaranta-mil francs que tenia amagats només en queden deu-mil. Bertrand queda amb la Sophie, una noia de qui està presumptament enamorat, i li explica que creu que la Suzanne l'ha robat. Ella creu que ha estat Guillaume, ja que també en va tenir l'oportunitat. Uns mesos després es retroba amb la Suzanne, ja promesa amb un noi ben plantat i ric. La veu over d'en Bertrand explica que els exàmens li han anat malament, que la seva relació amb la Sophie no ha fructificat, però que en canvi la Suzanne és feliç, i que la seva venjança és privar-lo de sentir cap mena de pena per ella.

3.1.2.1. *Anàlisi narratològica*

3.1.2.1.1 El narrador

El narrador de *La carrière de Suzanne* és autodiegètic, és a dir, és un narrador explícit, el protagonista. La veu és *off* ja que és fora de camp, però en temps *real*, o sigui, no avança informació ni sembla al corrent dels esdeveniments futurs (a diferència de *La Boulangère de Monceau*) tot i que parli en passat. Com passa sempre amb aquest tipus de narradors, hem de posar en dubte que sigui digne de la nostra confiança. El que ens explicarà serà sempre des del seu punt de vista, i Rohmer ho reforçarà amb el contingut del missatge.

Sovint parla amb molt de menyspreu cap a la Suzanne, i això podria produir un distanciament de l'espectador, fent-ne més difícil la identificació. Cal remarcar que el narrador és un personatge força tímid, i això encara dóna més valor a les seves paraules, doncs tendeix a no expressar gaire el que sent.



La Carrière de Suzanne (1963) 24'

3.1.2.1.2 L'espai

L'espai forma part de qualsevol relat, filmic o literari, i constitueix el suport físic de les accions dels personatges (Neira Piñeiro, 2003:122). En aquest segon conte moral, Rohmer abandona una mica els carrers que tan importants havien estat en *La Boulangère de Monceau*, i a la *Nouvelle Vague* en general, per mostrar més la vida a l'interior. A l'interior dels bars, de l'habitació d'estudiant on viu el protagonista, però també de la vida nocturna de París: clubs i sales de balls, cafès, festes a casa de gent, o la casa d'en Guillaume als afores de París, a Bourg-la-Reine.

Si bé el relat és narrat de forma subjectiva, els plans d'aquesta pel·lícula no ho són. És a dir, encara que sovint hi ha un muntatge de pla-contraplà i es mostri el que en Bertrand veu, no representa el punt de vista subjectiu. Aquest aspecte és aclarit una mica més endavant, al punt de vista (3.1.2.4.).

Pel que fa al marc, la selecció d'una determinada porció d'espai entre quatre costats, hem de remarcar que tendeix a deixar sense gaire aire als personatges, és a dir, sense gaire espai entre els seus caps o cossos i les *parets* que representen el marc. Si bé no es pot adjudicar un significat exacte a aquest fet, aquesta mena de plans podrien donar-nos la sensació de què els personatges se senten atrapats, limitats, poc lliures de fer el que vulguin o de dir el que vulguin dir.

Els sons dels cotxes, de la gent als cafès, algun cant d'ocell, la música dels clubs o dels tocadiscos de les festes, caracteritzen determinats espais i indiquen canvis espacials i donen una mica de pausa a la veu monòtona del narrador,

Els personatges sovint són retratats mitjançant plans mitjos curts i només al final, quan el protagonista està immers en una reflexió, que serà una lliçó de vida, el veiem més a prop que mai, a través d'un primer pla, en un exterior lluminós, on sembla que puguem llegir els seus sentiments a la seva cara, mentre sentim la veu i fa unes ganyotes molt apreciades.

3.1.2.1.3. El temps

Rohmer comença amb un plans curts i introductoris per a presentar-nos el protagonista i els dos secundaris principals. I en general, encara que allargui la durada dels plans, es manté un ritme ràpid i viu en tot el metratge a excepció de l'escena d'espiritisme. Aquí el ritme es fa molt lent, i hi dedica 5 llargs minuts per descriure com l'esperit de Don Joan els diu a través del moviment d'una taula que han d'anar a dormir.

El narrador ens situa en un passat, però no podem discernir des de quin moment actual ens explica aquest passat. En qualsevol cas, no avança esdeveniments, ni sembla estar al cas del seu futur o del futur dels personatges. Entre la primera i la segona escena han passat quinze dies, i entre la segona i la tercera vuit més. Això ho sabem perquè el narrador ho indica o surt a la conversa. A partir d'aquí es fa una mica més difícil de concretar el temps.

El temps extern, el de la projecció o visionat del film, és de 53 minuts (30 més que l'anterior conte moral) mentre que l'intern vindria a ser d'uns 6 mesos. Segons la terminologia de Genette (Genette, 2012:122-123) parlariem d'una situació d'*anisocronia*, ja que la *veu over* és en present, però la història se situa en un passat, suposem que no gaire llunyà.

Una de les el·lipsis més significatives és, per exemple al minut 30, quan els dos amics decideixen dormir junts, sortint d'un club de matinada, però a la següent escena retrobem el protagonista sol, i ja és l'endemà a les 12.



La Carrière de Suzanne (1963) 30'

Queda ben palès que el que interessa a Rohmer és el temps de recerca i el temps d'espera. La major part del film el dedica a les trobades entre Bertrand, Guillaume i Suzanne, i només cap al final en Guillaume desapareix per donar pas a la Sophie, com a interlocutora privilegiada d'en Bertrand.

3.1.2.1.4. El punt de vista

La focalització en aquesta pel·lícula, segons els termes fixats per Genette (Genette, 2012), seria exactament el mateix que en el primer conte moral, és a dir, interna. De fet aquesta és una de les característiques dels contes. El protagonista explica la història des del seu punt de vista, les seves emocions i interessos. Per exemple, durant tota la pel·lícula, Bertrand troba la Suzanne lletja. Ho diu la veu over. No és fins al final, a la piscina, al minut 51, que el narrador canvia d'opinió, com si li hagués caigut una vena dels ulls. Rohmer explica que hauria pogut fàcilment donar dues visions de Suzanne. Una de lletja per la major part del metratge, i una de bella per l'escena final. Però Rohmer la retrata tal i com és, «vaig preferir romandre objectiu. El punt de vista que tenim d'ella és sempre el

mateix, i la diferència només s'expressa mitjançant els comentaris.» (Éric Rohmer citat per Caminade de Schuytter, 2011:94).



La Carrière de Suzanne (1963) 51'

3.1.2.2 Anàlisi de contingut

3.1.2.2.1 En Guillaume i en Bertrand: l'homosexualitat amagada

Hi ha moltes diferències entre *La Boulangère de Monceau* (1962) i el segon conte moral (1963). Potser la principal és que aquí el protagonista no té cap dilema, i no ha de prendre cap decisió. El protagonista del primer conte tenia com a objectiu casar-se amb la dona adequada. Aquí hi ha prou indicis per creure que el protagonista és homosexual, tal i com apuntava Marion Vidal citada per Heredero i Santamarina (Heredero & Santamarina, 1991:133). Els indicis són els següents: la veu en off, que és la del narrador i protagonista, explica la seva devoció pel seu amic Guillaume, i com s'accepten *tal com són*. També queda explícit que han compartit més d'una vegada el llit, a casa de Guillaume. I, en una nit de festa, al minut 31, aprofiten que la Suzanne va al bany per escapar-se. Mentre surten en Guillaume diu que no pot conduir, i en Bertrand el convida a dormir a la seva habitació (on només hi ha un llit no gaire gran). L'endemà el protagonista es troba amb la Suzanne pel carrer i li explica que han dormit plegats i que encara tenia ressaca aquell matí. Després van al cinema a veure una pel·lícula on s'hi narra un amor homosexual (*Lawrence d'Aràbia*, estrenada aquell mateix any) i un dels llibres citats és el *Diari d'un lladre*, autobiografia de l'homosexual Jean Genet on relata amb tot detall les seves explícites desventures. Un altre exemple el trobem la nit en què Suzanne passa a casa d'en Bertrand i necessita cosir-se la faldilla. Li demana fil i agulla, i en Bertrand no només en té, sinó que li ensenya com s'ha de cosir sense didal, fet que produeix que la Suzanne exclami -*Ce garçon!* O sigui «-quin noi!» Dit amb un to irònic. En aquesta mateixa

conversa, més endavant, la Suzanne diu que amb ell se sent còmode perquè no se la vol endur al llit, i comenta que és estrany trobar nois així, amb qui sentir-se relaxada (min 42).



La Carrière de Suzanne (1963) 40'

Després també escoltem al protagonista fer comentaris en relació a la bellesa masculina. Concretament comenta si els nois amb qui balla la Suzanne són tots lletjos, o si els homes a Itàlia són guapos. També diu que cap dona no és a l'alçada del seu amic Guillaume. A més de les paraules, tenim les mirades i els actes. Veiem com en Bertrand mai no diu que no a en Guillaume, i participa sempre de les seves aventures romàntiques, de manera passiva, molt *voyeur*. La relació que manté doncs el protagonista amb en Guillaume presenta certes ambigüitats, però no hi ha res que permeti afirmar amb rotunditat que no senti més que una admiració. De fet, en Bertrand no cerca en Guillaume, sinó que espera sempre que aquest li truqui, o es presenti al seu hotel. Hi ha un moment que es troben pel carrer i en Guillaume se'n va sense dir ni adéu, com si fos una aparició es gira i comença a caminar.

En Guillaume, per contra, vindria a representar l'arquetip literari de Don Joan. Sembla

que col·leccioni les amants, i es diverteixi conquerint per després abandonar-les de forma pública. Don Joan apareix de fet en el relat, visualment en forma de la portada del llibret que va inspirar l'òpera de Mozart, mentre estan convocant un esperit a manifestar-se. Representa que és aquest personatge el que els parla, i els ordena d'anar al llit. Guillaume és qui dirigeix la sessió, i és ell doncs el que parla posseït per l'esperit de Don Joan⁴⁶. Però és curiós que alguns psiquiatres, com Carl Jung, relacionessin aquest tipus de comportaments amb una homosexualitat reprimida (Jung, Hull, & Adler, s.d.). De fet va ser Paul Gégauff, amic de Rohmer i que ja li havia inspirat el protagonista de *Le signe du Lion*, qui va servir de base per a escriure el personatge de Guillaume (de Baecque & Herpe, 2014). I, que sapiguem, no era homosexual; qui sí que ho era, per això, era el seu germà. El germà de Rohmer, amb qui va mantenir un fort vincle tota la vida, era a més defensor de l'homosexualitat com a forma de pensament i de vida. Van viure junts durant un temps, i fins els 25 anys no van passar mai més d'un mes sense veure's (de Baecque & Herpe, 2014:27).

Però a la França d'aquella època no era fàcil ser homosexual. L'any 60 s'havia aprovat l'esmena Mirguet que, resumidament, considerava l'homosexualitat com una plaga, l'equiparava amb la pederàstia i doblava la pena màxima per cometre actes contra la moral pública. La majoria d'edat sexual passava a ser 21 anys pels homosexuals, mentre que es mantenia en 15 anys pels heterossexuals. Les penes anaven dels 6 mesos als 3 anys de presó i les multes podien anar dels 1000 als 15000 francs (de 2000 a 30.000 € actuals). A més, la policia feia batudes i es van detenir molts prostituts masculins que van ser jutjats, i fins i tot algun famós va acabar a la presó com Charles Trenet⁴⁷ («Amendement Mirguet», s.d.). Així doncs, l'homosexualitat era perseguida i hi havia un fort control del comportament sexual i la discriminació social era forta i evident: estaven socialment exclosos i criminalitzats. No va ser fins dècades més tard quan va augmentar-ne la visibilitat, concretament als anys 80 i no precisament per un fet positiu, va ser pel començament de l'epidèmia de la sida. Precisament, l'acceptació de l'homosexualitat va de la mà amb les campanyes contra la sida, que donaven suport a un mode de vida més

⁴⁶ L'obra original de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), va inspirar moltíssimes versions posteriors, ja sigui obres literàries: Molière, *Dom Juan ou le Festin de pierre* (1665), José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* (1844), i molts més autors com Corneille, A. Dumas, Mérimée, Apollinaire, etc. Així com obres musicals, per exemple el ja citat *Don Giovanni* de Mozart (1787).

⁴⁷ Charles Trenet (1913-2001) fou un cantant francès molt conegut, fins i tot fora de les fronteres francòfones, autor d'un miler de cançons, entre les més conegudes hi trobem *La mer, Y'a d'la joie*, *L'Âme des poètes* o *Douce France* (Schmitt, s.d.)

responsable, davant d'un model d'estil de vida més promiscu de la França dels 80. (Bozon, 2004: 11-12). No és fins a finals dels 90 que apareix un nou reglament que crearà la possibilitat de legalitzar les parelles del mateix sexe, i es reconeixerà finalment les pràctiques de parella estable als homosexuals, «així es proposa una forma d'institucionalització d'aquest mode de vida que fa veure una altra imatge de l'homosexual responsable»(Bozon, 2004: 12). Rohmer, s'avança al seu temps i també parla d'un (bi/homosexual) irresponsable, promiscu i narcisista (en Guillaume) en contraposició a en Bertrand, més sensible i solidari, o sigui, responsable. També en relació als problemes *intersubjectius* que sorgeixen de la formació de la nova identitat sexual, que havia de ser al mateix temps coherent i adaptada al canvi social que va portar la revolució sexual.

No sembla que Rohmer tingués la intenció de fer un personatge obertament homosexual. De fet, en tota la seva filmografia és l'únic personatge que presenta aquest grau d'ambigüitat sexual. I, de fet, el personatge en si mateix, petit burgès de província, tímid i insegur, molt pendent de l'opinió dels altres, no seria versemblant que en aquella època pogués viure la seva homosexualitat d'una altra manera que no fos amagant-la. Perquè homosexualitat, com hem vist, implicava marginalitat i criminalització.

3.1.2.2.2. La Suzanne: dona amb iniciativa

Els dos primers contes morals van ser rodats amb molt poc temps de diferència, i tant la Suzanne com la fornera de *La Boulangère de Monceau* tenen un aspecte físic molt semblant. Les dues són brunes, pentinat modern (cabells curts) més aviat baixetes i rodones. Les dues serien de classe treballadora i amb ambicions de millorar el seu estatus social, fet que propiciarà el fet de ser *castigades* pels personatges masculins. Però aquí s'acaben les semblances (que no són poques). Mentre que la fornera està contenta perquè serà dependent a unes grans galeries, la Suzanne és força més ambiciosa. Viu a la porta de Clichy, barri obrer, però es passa el dia al barri llatí. D'entrada és una mica més gran que la fornera, està estudiant a la Sorbona i aprenent italià, explica que té intenció de viatjar, i treballa per un organisme mèdic estatal. El primer que sabem d'ella és que està llegint el clàssic romàntic italià, *I promessi Sposi*, de Manzoni, una novel·la històrica (la primera en italià) que explica les desventures de dos enamorats que passaran per tota mena de traves fins a poder-se casar al final. En aquesta primera conversa, també comenta

que no li agrada la seva feina, feina que més endavant no dubtarà en deixar-la. A diferència de la fornera, de qui s'insinua la seva virginitat, aquí veiem com la Suzanne i en Guillaume han dormit junts, però no podem saber si només han dormit (cosa poc probable) o si era el primer cop que feien l'amor. En tot cas, no era el primer cop per en Guillaume (pels comentaris que fa el protagonista, sembla que ens trobem davant d'un clàssic Don Joan). En la segona escena que veiem en Guillaume i la Suzanne ja estan junts. Passen a recollir en Bertrand a l'hotel on viu. La Suzanne porta un mocador al cap, i un cop asseguda al llit (no hi ha gaires mobles), estira literalment en Guillaume perquè sigui amb ella i l'abraça i li fa petons davant d'en Bertrand. Veiem com és ella qui pren la iniciativa de fer-li petons i carícies en públic, d'adorar-lo sense pudor davant del seu amic.

A l'escena següent, a la vila d'en Guillaume, la veu en off explica com la Suzanne juga a ser la senyora de la casa (minut 5); efectivament, la veiem preparar unes galetes i passar amb una safata per davant de tots els convidats. Mentre, en Guillaume, (escoltem per la veu en off) ha estat parlant tot el vespre amb la Sophie (la noia per qui presumptament està interessat el protagonista).



La carrière de Suzanne (1963) 5'

Mentre ella va oferint menjar als convidats, sentim l'ària *E Susanna non vien! Dove sono i bei momenti*, de l'òpera *Le nozze di Figaro*, de W.A. Mozart. En aquesta ària, la comtessa es lamenta de les infidelitats del seu marit, i es pregunta on és la Susanna, la seva criada, mentre recorda els bons temps passats. Rohmer omple la seva filmografia amb jocs de pistes d'aquest estil, on una música, un llibre citat, una obra de teatre o un quadre (o una escena, disposició de la qual s'ha inspirat en un quadre) sempre tenen relació amb la història que s'està explicant, enriquint-la i donant-li un significat més ampli. En l'ària de Mozart, la Comtessa ha tramat un pla per desemmascarar el seu marit, disfressant-se de la seva criada Susanna. Rohmer en incloure aquesta ària, i per la forma de servir el menjar de la Suzanne, podria representar aquesta minyona, mentre el seu *Comte* passa tot el vespre amb una altra dona.

Uns dies després es troben els tres de nou a casa d'en Guillaume per fer el te. Aquí assistim a un moment que és molt desagradable pel protagonista. En Guillaume maltracta la Suzanne, primer físicament, tocant-li el cul, i després verbalment: li diu que si tingués bon gust, ella no li agradaria. Però ella respon, tocant-se un anell (que correspondria al de promesa) que el que importa és que li agradi. Llavors, ell diu que ho comença a dubtar. Cosa a la qual ella respon, ben tranquil·lament i mentre continua tocant-se l'anell, que té molts pretendents, fins i tot millors que ell. Tot això davant de la mirada atenta i nerviosa d'en Bertrand, que en aquest punt ja no pot més i s'aixeca per marxar (minut 19).



La carrière de Suzanne (1963) 19'

Però en Guillaume aconsegueix fer-se perdonar tot recitant una cançó militar d'origen alemany, *Oh la fille* («Oh! la fille, viens nous servir à boire / Oh! la Fille!», s.d.). i és en aquest precís instant que el protagonista comença a detestar la Suzanne, afirmant que *es mereix tot el que li passa* (minut 21).



La carrière de Suzanne (1963) 36'

La Suzanne es mostra com un personatge ple de contradiccions. Atrapada entre el que hauria de fer i el que fa, però al mateix temps, com si sabés molt bé què vol. El següent cop que la veiem, és al bar sota de l'hotel d'en Bertrand. Ella li insisteix molt per sortir però ell no té diners. Ella el vol convidar, però a ell li sembla inconcebible. Acaba acceptant de sortir amb ella només perquè diu que és un préstec, i que li tornarà els diners. A la matinada, es queden sols en un local i allà la Suzanne li diu que en Guillaume és més curt que dolent, i que gràcies a Déu que ella té els seu caràcter, és a dir, els seus principis.

L'endemà en Bertrand explica a en Guillaume que és ella qui el va convidar, i se li acut un pla per arruïnar-la. Es passen dues setmanes fent-se convidar per ella. El narrador, explica que es pensava que els enviaria a pastar fang, però que no ho fa. Aquest comportament denota una submissió molt gran. de fet, al restaurant, han acordat que la

Suzanne convidaria, però perquè ni el cambrer o els altres clients ho vegin, ella li dona uns diners a en Bertrand abans de sopar perquè sembli que paga ell. Al minut 36 són a una festa i la Suzanne explica que s'ha comprat unes sabates que li van petites. Explica que no n'hi havia gaires a la botiga i que eren totes lletges, la Sophie li diu que el pròxim cop vagin juntes a comprar.



La carrière de Suzanne (1963) 21'

És la sabata una metàfora de la seva relació amb en Guillaume? Potser ell també li venia *petit*, potser fa explícit el seu error, i la Sophie l'ajudarà a trobar-ne un de millor (que és el que acaba passant, acaba promesa amb un de més atractiu, atent i, sobretot, que l'adora, i precisament l'hi havia presentat la Sophie). L'escena final, a la piscina flotant sobre el Sena de Deligny, veiem la Suzanne amb el seu promès. Un jove ben plantat, que té un cotxe descapotable i que es passa tota l'escena acariciant-la, la despulla i li posa crema. En una relació confluent els rols tradicionals de gènere desapareixen, i ja no és exclusiu de la dona el fet de repartir afecte i carícies (Giddens, 2001). És en aquest sentit, una relació completament oposada a la que tenia amb en Guillaume, on era ella qui acariciava i, en una escena ja comentada, l'estirava per tenir-lo més a prop.

Al minut 43 la Suzanne repeteix una frase d'en Guillaume «A les noies, els agrada ser forçades.» Que és, de fet, el que hem anat veient de la seva relació. I aquesta frase, coincident amb el pensament masculista d'en Guillaume, és clau per entendre totes les incongruències d'aquest personatge que viu entre dues èpoques. Per una banda no té por de perdre la virginitat i d'expressar el que sent i de lluitar pel que vol. I sobretot, no té por de voler canviar, de *progressar*. Però al mateix temps, verbalitza idees completament retrògrades i ho combina amb actituds servils. En aquesta escena en concret, on la Suzanne s'ha auto-convidat a l'habitació d'en Bertrand, afirma sentir-se relaxada perquè ell no és el tipus de nois que corren rere les noies, però en expressar en veu alta que a les *noies els agrada ser forçades* es podria interpretar que en aquell precís instant voldria que en Bertrand la forcés a dormir al llit amb ell i no en una petita butaca.

El que queda palès és que el seu objectiu és el de casar-se amb la persona que ella esculli, o sigui, una lliure elecció sense importar-li les normes socials tradicionals i conservadores. La seva actitud es guia pels principis de l'exogàmia (fora del grup social al que pertany) i la *hipergàmia* (casar-se amb algú més ric i més atractiu que ella). Encara que té idees bastant clares i progressistes, a vegades repeteix les pràctiques establertes de relacions de gènere tradicionals, oscil·lant entre un i altre sistema de valors. Sembla que no li importi ser maltractada si al final es casen (l'escena on en Guillaume la insulta, i ella hi treu importància mentre es frega l'anell). Encara que viu les seves aventures sentimentals i canvia de parella, l'obligació social de contraure matrimoni és completament assumida per aquest personatge.

És obvi que la narrativa dominant en la societat francesa dels anys 60 encara promou el matrimoni com a garantia d'un anhelat estatus social. La seva construcció biogràfica té com a finalitat el matrimoni i, per la Suzanne, les pràctiques fragmentàries que suposen en Guillaume o un escocès que no veiem mai en escena, només són uns petits experiments. Als anys 60, encara no s'havia normalitzat ni la igualtat de gènere ni l'alliberament sentimental que caracteritzarà la societat occidental uns quants anys més tard, quan a la societat el matrimoni deixaria de ser la unió permanent i prioritària (Illouz, 2009:34). La idea del patiment i de l'autoconeixement a través de l'amor encara forma part de les seves conviccions. Però en canvi abraça el consum i l'oci (els sopars, el cinema, les sales de festa) com a mètode de recerca activa de diversió, i pren la iniciativa com si fos un home.

La Sophie vindria a representar el paper de noia més moderna, estrangera vivint a París, no sabem gaire de la seva vida, però sembla molt independent, al mateix temps que crítica i sofisticada. Perquè al capdavant, l'únic que vol la Suzanne, és casar-se. Encara que no ho verbalitzi, és evident que al final ha trobat el que volia i pel que lluitava, molts cops en contra de les normes socials tradicionalistes i conservadores. Només pocs mesos després de l'aventura amb en Guillaume, ja la trobem promesa, relaxada i adorada. Justament el nou promès de la Suzanne fa un gest molt significatiu: li treu el jersei i el llença vers la Sophie i en Bertrand, i aquests l'agafen i surten corrents, rient, com si fos un objecte preuat d'un cantant famós en un concert. La Suzanne és finalment envejada i volguda per tots.

3.1.2.2.3. En Bertrand: la masculinitat en transformació

En Bertrand és un protagonista poc comú. No fa explícits els seus objectius, i el que veiem i el que sentim sovint són informacions contradictòries. No és fins el final que es destapa el perquè de tot plegat. Si aquest migmetratge té sentit és gràcies al canvi intern que es produirà a en Bertrand. Ell haurà de replantejar-se el concepte de relació, el significat d'amistat, però sobretot el rol de la dona. El canvi que pateix Bertrand és el mateix canvi que van patir molts homes francesos dels anys 60, i que va canviar la manera de relacionar-se i com veien les dones per sempre més.

Però comencem per la desorientació del protagonista. Aquesta es mostra repetidament per la manca de coherència, per exemple: fins a quatre vegades li proposen algun pla, ell diu que no, però acaba accedint. Després té molts prejudicis morals, vol atendre les antigues normes socials mostrant certa formalitat i rigidesa en la conducta. Aquestes resulten molt xocants ja que no s'ho aplica a ell mateix, com ara la seva participació i acord per arruïnar a la Suzanne. Sophie, la irlandesa que viu a París, representa que és la noia escollida (encara que dubtem que aquest conte moral segueixi l'esquema de tots els altres, o sigui un home escull una dona, A, però apareix B per temptar-lo, per acabar finalment tornant a la A. L'elegida és sempre la posseïdora de totes les virtuts que el protagonista creu que són ideals i que en aquests primers films de Rohmer coincideixen amb els de la dona tradicional. Això dóna un argument més per a afirmar que la Sofia no és la dona escollida, ja que es mostra molt oberta, moderna, decidida.

Al minut 49 la Sophie i en Bertrand són a una terrassa d'un bar. La Sophie es toca un anell (el mateix gest que feia la Suzanne davant de Guillaume), llavors en Bertrand comença a acariciar-li l'anell, cosa que no sembla molestar-li. Però llavors li posa la mà a l'espatlla i ella li treu dient-li que pari o que s'enfadarà. Potser la Sophie, a diferència de Suzanne que va a dormir a la seva habitació i se li ofereix, ha entès la sexualitat d'en Bertrand i no accepta entrar dins del seu joc.



La Carrière de Suzanne (1963) 49'

En Bertrand és un personatge que representa de forma literal què passa amb el projecte reflexiu d'una jo sotmès a instruccions contradictòries i paradoxals d'una societat canviant. Seguir els impulsos espontanis com fa el seu amic Guillaume o seguir les normes tradicionals. De fet, en relació amb la conducta sexual, el sistema de valors que s'estructura en parelles de valors oposats en tensió permanent té com a conseqüència crear una normativitat inestable. A la recerca de la durada de la relació entre dues persones, s'hi oposa l'exigència del desig espontani. El desig de reciprocitat (respecte per l'altre, igualtat de gènere) el plaer individual (protecció dels privilegis de classe i de gènere), a l'ideal d'un soci per la vida s'hi oposa l'aspiració d'una renovació de les experiències amoroses. Però mentre que aquestes oposicions travessen cada individu independentment del seu sexe, es presenta com una diferència entre homes i dones justificada en termes de

diferències de naturalesa psicològica (Bozon, 2004:21)⁴⁸. L'antiga preocupació ètica pel compromís de l'individu amb un ideal moral absolut se substitueix per l'esforç individual per adaptar-se a un context social canviant que presenta incomptables noves situacions. L'esforç individual és molt gran, i es tracta de fer coherent les experiències sexuals i sentimentals cada cop més diversificades⁴⁹.

En Bertrand, presumpte homosexual de província, viu en constant xoc entre el desig d'identificar-se amb en Guillaume, sexualment alliberat i llibertí segurament bisexual, l'encarnació de l'emergent narrativa sobre l'amor lliure i el consumisme amorós d'una banda, i de l'altra el desig de forjar una identitat que aconsegueixi unir de forma coherent l'amor homosexual amb els principis de respecte, lleialtat i fidelitat.

No és casual que sigui en Bertrand el protagonista de la pel·lícula. Una característica de Rohmer és aquesta subtileza en la narració en primera persona i el subratllat discret a través dels comentaris del protagonista. Això posa en evidència la intenció del cineasta per mostrar la pròpia relació amb un mateix i la manera en què jutgem els actes propis des de certa distància. És a dir, evidència els dilemes que sorgeixen en el projecte reflexiu dels individus.

⁴⁸ Bozon hi afegeix «Dans un univers qui ne cesse pas d'être structuré en profondeur par les inégalités entre sexes et entre classes et où les normes en matière de sexualité se sont mises à proliférer plutôt qu'à faire défaut, les individus sont désormais sommés d'établir eux-mêmes, malgré ce flottement des références pertinentes, la cohérence de leurs expériences intimes, ce qui représente un énorme «travail de soi» (Bozon, 2004:21).

⁴⁹ La versió del Conte Moral publicada el 1974 i escrita abans de realitzar el film, moltes de les subtítols que evidencien l'homosexualitat del narrador no hi apareixen. Concretament, passatges de la veu over descrivint el tipus de relació que tenen; tampoc es mencionen els llibres o les pel·lícules que consumeixen, i detalls en el diàleg entre els personatges. De vegades a la versió escrita es donen més detalls que s'han obviat a la versió cinematogràfica: per exemple en Gerard explica a la Suzanne que en Guillaume ha dormit amb ell a l'hotel, així com passa al film, però en la versió escrita especifica que ha dormit a una butaca.(É. Rohmer, 1989)

3.1.3. Ma nuit chez Maud

Tot i que *Ma nuit chez Maud* es va rodar i estrenar després que *La Collectionneuse*, Rohmer sempre el va considerar el seu tercer Conte Moral. Va haver d'alterar l'ordre dels contes degut a raons econòmiques i d'agendes amb l'actor principal, Jean-Louis Trintignant (Heredero & Santamarina, 1991:137; Magny, 1986:131).

Sinopsi: Un enginyer de 34 anys, instal·lat des de fa poc a Clermont-Ferrand porta una vida solitària. Catòlic practicant, li agrada una noia rossa, Françoise, amb qui coincideix a missa i amb qui no ha parlat mai, però amb qui està decidit a casar-s'hi. Coincideix per atzar amb un antic company de l'institut, el marxista Vidal, que el convida a passar la tarda de Nadal a casa d'una amiga seva divorciada, Maud. Passen tota la vetllada parlant de Pascal, l'amor i del matrimoni. Comença a nevar i Maud convida el protagonista, de qui mai sabrem el nom, a passar-hi la nit. Es queden sols i comencen a parlar de temes més íntims, com el seu passat amorós o les seves perspectives. Maud l'intenta seduir, però l'enginyer es resisteix. Només accedeix a dormir al mateix llit embolicat amb una manta. Però al matí la seva actitud canvia, es treu la manta i es llança als braços de Maud. Al mateix instant ella surt corrents del llit i diu que només li agrada la gent que sap el que vol. S'acomiaden i queden per fer una excursió més tard amb més gent. Una mica més tard veu a la Françoise en bicicleta i surt corrents per abordar-la. Li proposa de quedar aviat. La Maud i l'enginyer se separen una mica de la resta mentre fan l'excursió i es fan alguns petons. Ell li explica que no compleix la condició de catòlica ni rossa i finalment li confessa que, de fet, si que li agrada algú. Llavors intenta besar-la de nou, però ella ja no es deixa. Al vespre es torna a trobar per casualitat amb la Françoise i l'acompanya a casa en cotxe. Però en arribar el cotxe patina per culpa del gel i queda travat. Ella el convida a dormir en una de les habitacions de la residència d'estudiants on viu. L'endemà al matí li diu a la Françoise que l'estima. Després van a missa junts. Un altre dia, la Françoise li confessa que havia estat amb un home abans, però que no va funcionar perquè estava casat. Ell li diu que també ha tingut les seves aventures i que de fet, el dia que la va abordar pel carrer, sortia de casa d'una. Acorden no parlar-ne mai més. Cinc anys després, ja tenen un fill, baixant cap a una platja atlàntica es troben amb la Maud. Es posen al dia i el protagonista descobreix que ja es coneixien. De fet, l'enginyer descobreix que era el marit de la Maud amb qui s'entenia la Françoise, però decideix fer veure que no ho ha entès i li fa creure que la Maud va ser la seva darrera aventura.

3.1.3.1. Anàlisi narratològica

3.1.3.1.1. El narrador

A diferència dels altres dos contes morals precedents, aquí la veu over⁵⁰ només serà utilitzada a l'inici i al final del film. Aquest és un canvi significatiu respecte del llibre, escrit amb anterioritat. En la introducció de la versió impresa dels seus Contes Morals, Rohmer justifica el manteniment del comentari en primera persona, mitjançant aquestes poques frases, amb la idea de situar «sense equívocs, el punt de vista del protagonista i convertir-lo en l'objecte de la meua pròpia intenció d'autor i de cineasta»(É. Rohmer, 1989). Així doncs ens trobem amb un narrador semi-transparent, i com que només parla a l'inici i al final, en la major part del metratge podem oblidar que és a través dels ulls de l'enginyer que ens està arribant la història. Però en tot cas, compleix els requisits de Bordwell per a ser anomenat narrador, o sigui, que és explícit (Bordwell, 1996: 62). Sovint les imatges que ens ofereix la càmera són des del punt de vista del narrador, arribant a confondre-ho amb un punt de vista subjectiu. Però si ens hi fixem bé, la càmera no mostra exactament el que veu el narrador:

⁵⁰ La veu over pot limitar-se a matisar o a ampliar el que mostren les imatges, afegir-hi una càrrega de subjectivitat i inserir comentaris sobre l'univers representat, fer referència a esdeveniments no mostrats, explicar o aclarir alguns punts de la història, etc.



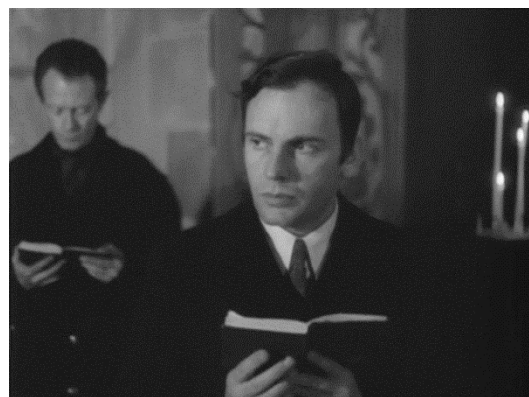
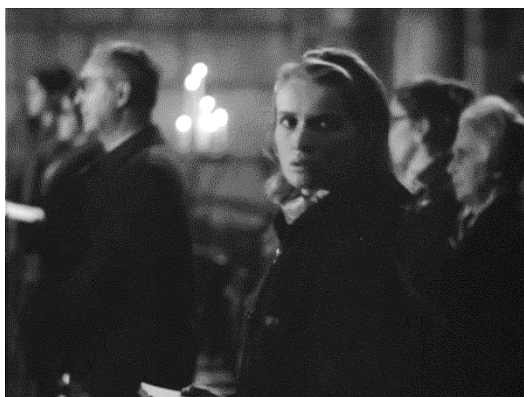
Ma nuit chez Maud (1968) primers segons.



Ma nuit chez Maud (1969) primers segons.

Encara que molt subtilment, després d'una anàlisi, ens adonem que Rohmer, en aquest cas amb l'ajuda del seu director de fotografia, Néstor Almendros, no filma la vista de la vall des del balcó, sinó des del mateix lloc que filmen a l'enginyer mirant pel balcó, fent que en cap cas es pugui considerar com un pla subjectiu pur. El que veiem és gairebé el que veu el protagonista, però si ens fixem bé amb la distància del terra, ens adonem que no pot ser exactament el que veu ell.

Un altre exemple el trobem entre el minut 3 i 4, dins de l'església. El protagonista està situat a un lateral, i la Françoise, la rossa, a la nau central. Per mostrar-nos el joc de mirades, Rohmer desplaça una mica la càmera endavant. O sigui, per ensenyar-nos que ell la mira a ella, veiem que desvia la mirada cap a l'esquerra, mentre que ella s'ha de girar molt per correspondre-li; deduïm doncs que la imatge de la noia que veiem a la pantalla, no és exactament des d'on la veu el protagonista.



Ma nuit chez Maud (1969) 3' - 4'

Com va definir Chartier, aquests narradors «hi afegien una dimensió psicològica als mitjans expressats del cinema» (Chartier, 1947:37, citat per Neira Piñeiro, 2003:114). És doncs, un narrador *autodiegètic*, això passa quan el narrador és el protagonista (Genette, 2012: 251). I tenim un exemple de *paralepsi*, semblant al de la *La Boulangère de Monceau*, quan a l'inici del film, el narrador ens informa del nom de la noia rossa de l'església, que es diu Françoise, quan encara no han ni intercanviat mitja paraula, i certament encara no el pot saber. Una particularitat quan el narrador és el protagonista o un dels personatges, és que poden o no ser dignes de la nostra confiança ja que poden

mentir, cometre errors o distorsionar els fets. El que diuen aquests personatges és la seva versió, no posseeixen la sinceritat dels narradors extra-diegètics impersonals; aquesta és una de les característiques dels narradors dels Contes Morals de Rohmer. El que passa és que aquí, les altres versions dels fets que veiem, no seran interpretades per cap altre personatge. Ens toca a nosaltres d'entreveure si el narrador diu el que pensa, o fins i tot més enllà, quina dosi d'autoengany hi ha en les seves paraules (a jutjar pel que ens transmetin les imatges). I molt subtilment, Rohmer, el narrador filmic, en aquest cas, contradiu al narrador verbal. Ens mostra detalls d'algunes mirades, o gestos, que implicarien un cert grau de desacord amb el que expressa verbalment, però això serà analitzat en el punt 3.1.3.2.

3.1.3.1.2. L'espai

Els primers silenciosos minuts del film marquen la ubicació geogràfica exacta. A través d'un joc de pla, contraplà, situa la casa, la vista de Clermont-Ferrand i la solitud del protagonista emmarcant-lo en aquest espai concret (hi ha dos fotogrames d'aquest moment al punt 3.1.3.1.1.) De fet, en el pla que tanca la finestra, la pantalla queda emmarcada per les cortines, fent l'efecte d'un escenari de teatre.



Ma nuit chez Maud (1969) 1'

Després agafa el cotxe i mentre baixa veiem la ciutat al fons de la vall. El següent espai interior és l'església on s'hi alternen un pla lateral del capellà amb un de frontal, que seria subjectiu, el punt de vista de la Françoise. Tot i que Rohmer no fa gaire evidents els plans subjectius (vegeu el discutit pla *subjectiu* de la Sylvie des de casa seva a La Boulangère de Monceau, al punt 3.1.1.3) potser Heredero i Santamarina tindrien raó en afirmar que Rohmer informa a l'espectador de l'absència de Françoise el següent cop que l'enginyer va a missa perquè manca el pla frontal d'abans (Heredero & Santamarina, 1991: 144), tot i que de fet sí que n'hi ha un, de frontal, però des d'un angle molt superior, concretament des de l'orgue.

L'endemà veiem com entren els treballadors a la fàbrica on treballa el protagonista. Tant aquest pla, com la posterior sortida, recorden molt una de les primeres pel·lícules realitzades pels germans Lumière, *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, de 1895.



La sortie de l'usine Lumière à Lyon, (Lumière, 1895)



Ma nuit chez Maud (Rohmer, 1969)

Els interiors de les llibreries de la ciutat, un parell de bars, la sala de concerts, la cantina de la fàbrica i de nou l'església, formaran els escenaris reals de la pel·lícula.

Per l'interior de casa de la Maud, Rohmer va fer construir un decorat on poder moure la càmera encara més lliurement i així:

Pasar inadvertido, rehuendo todo encuadre que violente las formas armónicas, toda distorsión visual, toda mediación mecánica que no contribuya a clarificar o a capturar con nitidez lo que se tiene delante. Aquí la cámara es un instrumento de penetración, y de no lucimiento (Heredero & Santamarina, 1991: 100).

Rohmer sempre està molt atent a la persona que escolta, sap captar les reaccions de l'interlocutor, i per això necessitava rodar en estudi, per poder tenir una visió més del conjunt i poder després centrar-se en el que l'interessava.

Tant els carrers estrets i laberíntics per on l'enginyer segueix la Françoise, com l'església, com la muntanya o casa la Françoise són ambients molt tancats i freds i vénen a representar un espai psicològic del protagonista, només alterat per la calidesa de casa de la Maud (tot i que tot hi és blanc).

La forma de vestir dels personatges sempre té una significació i una sèrie de valors semàntics, i ens ajuda a entendre a quin entorn pertanyen o fins i tot, a relacionar-ho amb diferents trets de la seva personalitat, conviccions, etc. L'enginyer és un home pulcre, sempre encorbatat, elegant, manté sempre les formes, i concorda molt amb les seves accions. La nit que passa amb la Maud s'embolica amb una manta com si s'hagués de protegir d'alguna cosa, o tingués por de deixar-se anar. Pel que fa a la Maud, quan la coneixem porta un vestit negre, elegant però també misteriós, i després, ja al llit, la samarreta blanca, i tota la roba blanca del llit, sembla que ens indiquin que, malgrat li estigui proposant sexe, les seves intencions siguin *pures*, doncs sempre s'ha relacionat el blanc amb la virginitat. És clar que just després es treu la samarreta i només queda coberta pel llençol i una manta de pell d'animal.



Ma nuit chez Maud (1969) 1h02'

Les pells animal és un tret característic de la Maud, doncs més endavant també porta una gorra peluda just en el moment que es fan el seu únic petó.



Ma nuit chez Maud (1969) 1h10'

Françoise és l'oposada a Maud. Res convida en ella a pensar que no sigui verge, i a això també hi ajuda la seva gestualitat. En la nit que el protagonista passa a casa seva, tot és diametralment oposat a la nit que passa amb la Maud. No hi ha insinuacions físiques i això també es mostra amb el vestuari. La Françoise porta un jersei blanc de coll alt, que no deixa veure res de res, però a més a més, creua els braços en clar senyal limitador. I uns minuts després la veiem al llit, també tot és blanc, però la creu i la posició dels braços així com el camisó deixen ben clars els seus valors o, almenys, els que vol transmetre.



Ma nuit chez Maud (1969) 1h24' - 1h31'

L'espai també permet crear una ironia molt rohmeriana, per exemple, a casa de la Maud, quan el protagonista diu que no vol ser cap sant (minut 49): resulta que una llum l'il·lumina des del darrere, creant un efecte de *santedat*, que ens recorda les postals que mostren sants il·luminats per la gràcia de Déu.



Ma nuit chez Maud (1969) 49'

3.1.3.1.3. *El temps*

El temps extern, el de la projecció o visionat de *Ma nuit chez Maud* és de 110 minuts, mentre que l'intern són de 9 o 10 dies més un epíleg 5 anys després. Això és un clar exemple del que Genette anomena *l'anisocronia*, quan no coincideixen, o sigui quan el temps de la història no és igual que el de l'argument (Genette, 2012, 122-3).

La nit de *Ma nuit chez Maud* és l'escena que dura més temps de tota la pel·lícula, concretament dura 42 minuts (del minut 24 a 1h06). El temps es dilata i les converses segueixen el seu ritme natural, amb unes el·lipsis invisibles. Aquí és on més s'aconsegueix la igualtat *convencional*⁵¹, on tenim la sensació d'assistir a una vetllada a temps real. Fins que arribem al moment en que el protagonista s'adorm. Llavors, per mitjà de tall, ja és el matí, i amb el matí l'enginyer decideix desprendre's de la manta i passar a l'acció.

Els cinc anys que passen entre la nevada Clarmont-Ferrand i l'estiu a Belle-Île deixen que l'espectador s'imagini el que ha passat en aquest temps. És una el·lipsi determinada, sabem que han passat cinc anys, perquè ho expliciten (a més, el protagonista ha tingut un fill que no en té més de 3).

Ens trobem davant d'un relat *singulatiu*, o sigui, que s'explica el que ha succeït un cop, però s'ha de remarcar que l'epíleg ens obliga a refer la història que hem vist, és a dir, ens desvetlla secrets que fins ara només havíem intuït.

⁵¹ Igualtat *convencional* era la forma de definir de Genette a la igualtat entre el temps del relat i el temps de la història, ocorreguda en les escenes dialogades. (Genette, versió de 1973, citat per Neira Piñeiro, 2003: 207)



Ma nuit chez Maud (1969) 1h45'

3.1.3.1.4. *El punt de vista*

La focalització en aquesta pel·lícula, segons els termes fixats per Genette (Genette, 2012), és interna. És a dir, un personatge explica la història des del seu punt de vista, les seves emocions i interessos. És a través d'aquesta veu *over* que descobrim els valors del protagonista sense nom. El que passa és que, com que la veu *over* només apareix molt breument a l'inici i a la fi del film, fa que potser oblidem aquest aspecte.

3.1.3.2 Anàlisi de contingut

La pel·lícula narra una forma particular d'adaptació a les noves circumstàncies socials que es forgen a l'era de l'emancipació i adquisició de llibertats. Es podria interpretar aquesta obra com el debat entre la visió progressista de l'amor basada en la idea de l'amor lliure (l'amor-passió, del qual hem parlat al capítol 2.4.2) i la visió conservadora de l'amor que es basa en el matrimoni monògam entre dues persones de la mateixa classe social i de la mateixa cultura, ideologia i religió (la conceptualització tradicional de l'amor romàntic l'abordem al capítol 2.4.1.2). Els *Contes Morals* solen ser vistos com una lluita

o dicotomia entre les idees noves progressistes d'un amor lliures, i les idees velles, conversadores, que es basen en una moral anterior, una visió catòlica de l'amor que culmina en el matrimoni monògam entre semblants.

En el seu ímpetu realista de mostrar les diferents relacions amoroses de llavors, Rohmer, en aquesta pel·lícula de 1969 ensenya dues opcions 'a mig camí'. Una, la de l'amor lliure que no cau ni en el consumisme amorós ni en la satisfacció de la desvaloració del desig (conceptualitzat per Giddens com amor confluent en el capítol 2.4.3 d'aquesta tesi) exemplificada en el personatge de la Maud, i l'altra opció intermèdia o híbrida. Aquesta segona opció barreja dues postures extremes sobre l'amor: la progressista que permet la satisfacció del desig i la conservadora que propaga el model tradicional de matrimoni per a tota la vida, exemplificat en la parella catòlica.

3.1.3.2.1 La Maud: amor confluent i la relació pura

El tercer conte moral es diferencia dels dos precedents (a més de per la seva durada i professionalització) perquè Rohmer va dotar a la dona-2, la seductora, d'uns comportaments burgesos que certament dificulten molt l'elecció al protagonista.

La Maud, que pertany a una família de lliurepensadors, divorciada des de fa poc temps, se n'alegra de poder intercanviar opinions amb un catòlic practicant. Després d'una llarga conversació en la que els dos exhibeixen un bast capital cultural, el troba interessant i intenta seduir-lo. Al dia següent, quan ell, que l'havia rebutjada hores abans, canvia d'opinió, ella ja no li permet apropar-s'hi (1h04'). La dignitat i el respecte són fonamentals en una relació sentimental; per això la Maud, la mateixa que l'havia convidat a compartir el llit amb ella, també li posarà límits quan pensa que els seus principis han estat violats. La seva actitud revela la creença que una relació íntima ha de ser d'igual a igual i que la sinceritat és indispensable.



Ma nuit chez Maud (1969) 1h04'

Tot indica que el tipus d'amor pel que opta la Maud és el que es va establint després de la revolució sexual i l'adquisició de drets, o sigui el divorci, l'avortament, etc, de les dones: l'amor confluent segons la denominació que estableix A. Giddens (Giddens, 1992). Es tracta d'un tipus de relacions que ell anomena pures: de caràcter obert i negociable. Giddens defineix la relació pura com a vincle amorós igualitari, només es continua en la mesura en què es jutgi beneficiós per les dues parts, sentimental i sexualment, donant lloc a l'amor confluent.

L'amor confluent es caracteritza per la confiança recíproca i la recerca del mutu plaer sexual. Amor i sexe tornen a vincular-se. La relació pura es basa en la igualtat: implica una situació d'igualtat emocional en donar i rebre. No hi ha ja la idealització de l'altre ni la recerca desesperada de la mitja taronja, ni tampoc l'eternització de la relació. En canvi sí que hi ha una relació basada en un recolzament emocional mutu, no es tracta d'un consumisme amorós ni la satisfacció d'un mer desig sexual. L'amor confluent i les relacions pures no han esborrat del mapa l'amor romàntic. De fet, Giddens creu que la diferència entre l'amor romàntic i el confluent és conjectural.

La Maud mostra la integritat d'una dona que sap el que vol. És de mentalitat oberta, però

no superficial; opta per un amor romàntic actualitzat, que reuneix al mateix temps els principis de llibertat i de l'exclusivitat de la parella.

3.1.3.2.2 En Jean-Louis i la Françoise: nous principis per un context social contradictori

El protagonista de vegades apareix citat amb el nom de Jean-Louis, que és el nom de l'actor, però en cap moment es revela el nom del protagonista.⁵² La diferència principal amb els altres dos protagonistes dels anteriors Contes Morals, és que aquí trobem un personatge madur. Té 34 anys i ha viscut molt de temps al Canadà i a Xile, enginyer de professió, fa pocs mesos que s'ha instal·lat a prop de Clarmont-Ferrand, i durant els primers minuts del metratge comprenem que és catòlic practicant, i ell mateix, mitjançant la *veu over* ens explica que ha decidit casar-se amb una noia amb qui coincideix a missa. Per casualitat es retroba amb un antic company d'institut, en Vidal, que serà un dels 4 personatges d'aquest conte.

En Vidal desenvolupa la mateixa funció que en Guillaume o l'Schmidt dels dos primers contes. Però en el primer conte moral, el personatge de l'amic hi apareix molt poc. En el segon ja està molt més desenvolupat i, de fet, en Guillaume i en Vidal tenen algunes coses en comú, com per exemple la seva falta de compromís, representen en certa manera el caràcter Donjoanesc. Però si bé en Guillaume té pocs principis, en Vidal és un professor de filosofia a la universitat, marxista i erudit. En la seva primera conversa, parlen de Pascal i l'esperança matemàtica. En Vidal es regeix per l'aposta de Pascal però no en relació a Déu⁵³ sinó en el sentit de la història. Ell té fe en què la història tingui sentit, per poques possibilitats que hi hagi, perquè la seva vida es guia per això. Són doncs dos personatges que expressen unes idees amb convicció.

Una de la característica dels herois dels contes, és, com descriu Joël Magny:

Les personnages centraux des Contes ont en commun un profond mépris pour les classes

⁵² Jean-Louis Trintignant no veia clar interpretar aquest personatge perquè no era catòlic, tenia molts dubtes de si seria creïble la seva actuació. Rohmer va insistir en què els seus dubtes donarien encara més profunditat al personatge. Tot i que va haver d'esperar, finalment Rohmer va aconseguir el que es proposava. («TÉLÉCINÉMA - Émission sur "Ma Nuit Chez Maud" d'Éric Rohmer (1974) - YouTube», 2015).

⁵³ Pascal, en els seus pensaments del segle XVII, va resumir els guanys de creure en Déu en forma d'aposta: el guany de creure-hi i que existeixi és infinit, mentre que si hi creus i no existeix, no guanyaràs res, així com si no hi creus i existeix seràs castigat. (Leborgne, s.d.)

sociales inférieures, les amenant à n'envisager le mariage qu'avec des êtres d'une même noblesse (au moins d'âme) et à considérer les autres relations comme un jeu sans importance.⁵⁴ (Magny, 1986:55).

Afegeix el parèntesi almenys d'esperit, ja que la seductora, aquí la Maud, pertany a una gran família de lliurepensadors. Metgessa de professió, és tant o més sofisticada que la dona escollida, la Françoise, i certament el protagonista no la menysprea en cap moment.

El protagonista, conscient que pot escollir, rebutja a la Maud perquè ja havia escollit casar-se amb la Françoise, una noia catòlica practicant com ell, amb qui comparteix la visió de l'amor i de la família. Ells opten pel matrimoni monògam tradicional, basat en l'endogàmia de valors. En el context social en època de grans canvis (la revolució sexual, l'emancipació de la dona, l'accés a l'avortament i al divorci), es propaguen cada cop més els nous paradigmes de l'amor lliure, d'acord amb la ideologia laica i les idees marxistes. Els individus són per fi lliures d'escollir el model de vida i de relacions humanes que vulguin, el que millor els convingui. Són lliures de construir el seu propi model d'actuació, diferent del dels altres, en el nou context d'individualització.

La pel·lícula mostra com la parella catòlica construeix una resposta adaptativa al nou context canviant, que en lloc de pressionar-los per decantar-se bé per l'amor lliure, o bé per la monogàmia per a tota la vida, permet als futurs esposos mantenir les dues opcions: d'un costat, embarcar-se a les noves aventures prematrimonials i per altre, escollir després tot el contrari, el matrimoni tradicional. Això és possible perquè des del principi s'ha negociat amb la parella: es confessen l'un a l'altre, només començar la relació, les seves aventures prematrimonials i decideixen no tornar-ne a parlar mai més. Les experiències amoroses prèvies no tenen per què impedir-los contreure matrimoni tradicional, o anar junts a missa.

Algú podria interpretar aquesta actitud com un exemple de falsedat i hipocresia de la classe alta. Però sembla que Rohmer només mostri, a tall costumista, la varietat d'opcions i eleccions subjectives de la gent a la França d'aquells temps. Davant d'un món canviant i el paradigma de l'amor lliure desestabilitzador, el subjecte te l'opció de mantenir la visió

⁵⁴ «un menyspreu per les classes socials inferiors, considerant només possible el matrimoni amb algú de la seva mateixa noblesa (al menys d'esperit) considerant totes les altres relacions com un joc sense importància.» (Traducció pròpia).

tradicional sobre l'amor romàntic i el matrimoni estable, però permetent al mateix temps experiments amorosos pre-matrimonials. Per primer cop, les dones aconseguen aquest 'permís,' per finalment deixar de banda les etiquetes de dona 'casta' i dona 'pura' que havien regit fins llavors (Giddens, 2001). Seria una forma de relació que resol la dicotomia entre l'amor lliure i el matrimoni monògam perenne, tot permetent aquesta mena d'aventures prematrimonials sense que això resti valor a la seva història d'amor per la resta de la vida.

Amb Rohmer queda patent que els individus involucrats en el canvi social, que han de decidir de quina manera les relacions íntimes acceptaran i quines no, passen per un procés de reconstrucció identitària. En aquesta pel·lícula es mostra clarament com les persones negocien la seva identitat catòlica tradicional (en busca d'una relació estable que ofereixi la fórmula del matrimoni monògam comentat a l'apartat 2.5.2. d'aquesta tesi) davant de l'elogi de llibertats que ofereixen els nous temps i les noves ideologies laiques, llibertàries i consumistes a la segona meitat del segle XX. Aquí s'assenyala com les persones aconseguen resoldre els seus impulsos sexuals (que portarien a relacions inestables) optant per tornar, després d'una època de lliure experimentació, al model tradicional com a refugi i garantia d'estabilitat.

Potser el més interessant aquí es veure com ho aconseguen (vegeu el concepte de formes híbrides de construcció de les relacions sentimentals en el capítol 2.5.3.2. d'aquesta tesi). Després d'una negociació inicial, en la que informen un a l'altre de les seves aventures prematrimonials, de seguida es posen d'acord en no entrar en detalls ni mai més parlar-ne de nou (1h39').



Ma nuit chez Maud (1969) 1h39'

Però Rohmer ens explica la continuïtat del seu acord amb un apèndix cinc anys després. Ja casats i amb un fill retroben a la Maud durant les vacances d'estiu, i allí el protagonista comprèn que les aventures prematrimonials de la Françoise eren precisament amb el marit de la Maud. El protagonista es manté fidel al seu acord, i li fa entendre que, encara que l'espectador sap que no va passar res aquella nit, la Maud va ser la seva última aventura. I caminen junts, amb el seu fill, cap a l'horitzó de la mar. I com és habitual en les pel·lícules de Rohmer, hi has de jutjar tu mateix la presumpta felicitat que transmeten les imatges, amb el missatge que t'acaba de donar fa pocs instants: el seu acord prematrimonial s'ha renovat amb una mentida que el protagonista ha decidit perpetuar.

Per a la Maud les coses no són gaire millors (si és que podem aplicar un judici de valors). En el darrer encontre amb el protagonista, a la platja, la Maud explica que s'ha tornat a casar però que estan en crisi. Sembla que el matrimoni no és una cosa que li convingui, potser no és el lloc on s'hi senti més còmode, al cap i a la fi, es mostra com una dona

lliure, també cercant, a la seva manera, el seu lloc en aquest món canviant.

Potser, per a la Maud, l'enginyer pot semblar ingenu, o potser fins i tot hipòcrita. Però amb el seu acord, representen agents i creadors d'una visió particular, individual, de l'amor i del matrimoni que esdevé una opció vàlida entre les tantes que es creen en el context de la individualització de finals del segle XX.

3.2. Les Comèdies i proverbis

Després dels *Contes Moraux* Rohmer va fer dues pel·lícules d'època, *Die Marquise von O* (1976), basada en un relat de Heinrich von Kleist i rodada en alemany, i *Perceval le Gallois* (1978) inspirada en *Perceval o el Conte del Graal* de Chrétien des Troyes. Després dels Contes, ja no tenia ganes de filmar la societat del seu temps, ni els carrers de París com feia la *Nouvelle Vague*, doncs pensava que ja s'havia fet i ensenyat tot (Magny, 1986: 165). La crisi d'inspiració la salva adaptant, llavors, escrits d'altres. Però ja durant la filmació de *Perceval le Gallois* Rohmer es planteja començar un nou cicle de pel·lícules (Herederó & Santamarina, 1991: 193;), tot pensant en tornar a fer produccions més modestes on pogués tornar a tenir la llibertat absoluta (*Perceval le Gallois* va ser un fracàs absolut, fet que va preocupar molt al director francès). El 1980 crea una productora CER- *Compagnie Éric Rohmer*- separadament de la seva altra companyia, *Le films du Losange*, que també produeixen films a d'altres realitzadors.

Les Comédies et proverbes és un cicle de sis pel·lícules rodades entre el 1981 i el 1987. I excepte el primer, la resta totes estan protagonitzades per dones, fet que el diferencia clarament del cicle anterior, *Les Contes Moraux*. El títol de la sèrie l'agafa d'Alfred de Musset, tot i que les pel·lícules no estiguin realment construïdes al voltant dels proverbis:

c'est au dernier moment que je trouverai le proverbe parce qu'en un sens, c'est une mystification, les films ne sont pas vraiment construits sur les proverbes. D'ailleurs, c'est la règle du jeu, chez Musset aussi le proverbe arrive à la fin, on ne sait pas pourquoi. Par exemple « On ne saurait penser à tout », ce n'est que le mot de la fin⁵⁵ (Bonitzer & Daney, 1981).

A la sortida de la primera pel·lícula de la nova sèrie, Éric Rohmer explicava, al dossier de premsa, les característiques específiques d'aquesta nova sèrie que començava precisament amb *La Femme de l'aviateur* (1981):

Alors que les personnages [des Contes] s'appliquaient à narrer leur histoire tout autant qu'à la vivre, ceux [des Comédies] s'occuperont plutôt à se mettre scène eux même. Les uns ce le prenaient pour des héros de roman, les autres s'identifieront a des caractères de comédie, placés dans des situations aptes à les faire valoir (...) l'unité thématique, si tant est qu'elle existe, ne sera

⁵⁵ «És a l'últim moment que trobaré el proverbi perquè en un sentit, és una mistificació, les pel·lícules no són pas verdaderament construïdes sobre els proverbis. De fet, és la regla del joc, a l'obra de Musset també el proverbi arribava al final, no se sap perquè. Per exemple «On ne saurait penser à tout», només són les paraules del final». (Traducció pròpia).

pas donné d'avance, mais découverte, au fil des œuvres, par le spectateur, l'auteur, et peut-être les personnages eux-mêmes⁵⁶ (Magny, 1986: 167).

Aquí els personatges ja no tenen una moral clara i definida que els ajudi a viure, sinó que senzillament intenten viure la vida de la manera més d'acord amb els seus pensaments, de vegades fluctuants o poc definits. Per exemple, a les comèdies i proverbis, el matrimoni anirà desapareixent fins i tot del vocabulari del personatges. Contràriament als contes morals aquí no és l'objectiu dels protagonistes a excepció dels dos primers: a *La Femme de l'aviateur* (1981) en François vol casar-se amb l'Anne i a *Le beau Mariage* (1982), on el matrimoni tan anunciat no s'arriba a produir mai, a més:

La cohabitation est devenue monnaie courante, et les films s'inscrivent souvent dans la suite d'une séparation initiale. Les personnages ne se réfèrent plus à des principes intangibles, et leurs échanges verbaux, aussi nombreux que dans les "Contes moraux", leur servent désormais "[à] se bricoler des lignes de conduite interchangeable, aussi vite abandonnées qu'adoptées" (Études cinématographiques, 1985). Le cinéaste définit ainsi le projet de la série : "On y [essaie] moins de définir une attitude morale que des règles pratiques. On n'y [débat] plus guère des fins mais des moyens" (Rohmer, 1999). Les personnages se réfèrent à des aspirations et à des lignes de conduite individuelles, et défendent leur liberté de choix. Pour autant, ils se heurtent à des barrières sociales invisibles et les choix qu'ils font ne les satisfont que rarement. Alors que les héros des "Contes" s'affrontaient à un surmoi étouffant, marqué par la présence de la voix off, les héros des "Comédies" paraissent instables et narcissiques, sautant d'une situation à l'autre⁵⁷. (Bozon, 2007)

⁵⁶ Mentre que els personatges [dels Contes] perseveraven a narrar la seva història així com la van viure, aquells [de les Comèdies] s'ocuparan més aviat de posar-se en escena ells mateixos. Alguns es prendran per herois d'una novel·la, els altres s'identificaran amb personatges de comèdia, posats en situacions on s'hi podran fer valdre. (...) la unitat temàtica, si existeix, no serà pas donada de primera mà, sinó descoberta, al fil dels obres, per l'espectador, l'autor, i potser els personatges ells mateixos. (Traducció pròpia).

⁵⁷ La convivència sense estar casats ha esdevingut normal, i les pel·lícules s'inscriuen sovint en la continuació d'una separació inicial. Els personatges no es refereixen a principis intangibles, i els seus intercanvis verbals, tan nombrosos com en els Contes morals, els serveixen a partir d'ara per «reparar línies de conducta intercanviables, que poden ser ràpidament abandonades o adoptades» (Estudis cinematogràfics, 1985). El cineasta defineix així el projecte de la sèrie : «Intentem menys definir una actitud moral que unes regles pràctiques. No s'hi [debat] més la finalitat que els mitjans» (Rohmer, 1999). Els personatges es refereixen a aspiracions i a línies de conducta individuals, i defensen la seva llibertat d'elecció. Per tant, xoquen contra barreres socials invisibles i les eleccions que fan gairebé mai els satisfan. Mentre que els herois dels Contes s'enfrontaven a un *superjo* asfixiant, marcat per la presència de la veu en off, els herois de les Comèdies apareixen inestables i narcisistes, saltant d'una situació a l'altre. (Traducció pròpia).

Els personatges de les *Comédies et les Proverbes* ja no tenen problemes morals per trobar la felicitat, sinó que busquen aventures per trencar la seva monotonia, o ser fidels a ells mateixos. Són personatges més febles, dubitatius, i la majoria acaben fracassant en els seus propòsits, *La Femme de l'aviateur* (1981), *Le Beau mariage* (1982), *Pauline à la plage* (1983) o *Les Nuits de la pleine lune* (1984).

3.2.1. La Femme de l'aviateur

3.2.1.1. Anàlisi narratològica

La Femme de l'aviateur va sortir el març de 1981, i és la primera pel·lícula del nou cicle *Comédies et proverbis*, dura 104 minuts i va ser rodada íntegrament a París. Truffaut va anar dos cops a veure-la, i ple d'admiració, escriví a Rohmer la següent carta:

Votre film est étonnant de modestie et de réalité. Désormais je ne pourrai plus opposer cinéma-vérité et cinéma-mensonge car vous avez compliqué le jeu, vous l'avez considérablement raffiné. Encore, un pari gagné⁵⁸ (carta enviada a Éric Rohmer per François Truffaut, el 27 de febrer de 1981 que es trobava en els fons que de Baecque i Herpe van fer servir per a la seva biografia (de Baecque & Herpe, 2014: 230).

Tot i els elogis el film va ser un fracàs rotund, només la van veure 11000 espectadors i Truffaut va ajudar a mitigar el fracàs econòmic que va suposar (relatiu, ja que el film era de pressupost modest) i va aportar un milió de francs de l'època (de Baecque & Herpe, 2014: 301).

Sinopsi: El parisenc François, de 20 anys, treballa a correus algunes nits, i de dia estudia unes oposicions de dret. Una matinada, després d'acabar el seu torn, va a casa de la seva promesa, Anne, de 25 anys, a deixar-li una nota urgent. Un cop davant la porta es troba que no li funciona el bolígraf i baixa a comprar-ne un. Mentre fa això, en Christian, pilot d'avió, puja a casa de l'Anne per deixar-li també una nota. Però l'Anne es desvetlla i el fa entrar. Eren amants, però després d'haver estat tres mesos absent, en Christian, que està casat i esperant un fill, ha decidit posar fi a l'aventura. En Christian i l'Anne baixen junts al carrer i en François els veu. Creu que han passat la nit junts.

⁵⁸ «La vostra pel·lícula és sorprenentment modesta i realista. D'ara endavant no podré més oposar *cinéma-verité* i cinema-mentida perquè heu complicat el joc, l'heu considerablement refinat. De nou una aposta que heu guanyat. (Traducció pròpia).

L'Anne dina amb una amiga i parlen sobre la reaparició del Christian i discuteixen sobre les relacions i el matrimoni. Fins que apareix en François, que l'interroga sobre el que ha vist aquest matí, però ella no li vol respondre i acaben discutint. Més tard, en François veu el pilot d'avió amb una dona rossa i decideix seguir-los.

Els segueix fins el parc de Buttes-Chaumont on coneix a la Lucie, una noia de 15 anys a qui li acaba explicant que està seguint l'amant de la seva promesa. Decideix ajudar-lo i es proposa fotografiar-los, però una turista quebequesa, que li fa una foto amb una *polaroid*, els deixa fora de camp. Després els segueixen fins a un gabinet d'advocats, on pensen que potser s'estan divorciant. La Lucie ha de marxar, però li deixa la seva adreça perquè li expliqui el final de la història.

Al vespre, en François va a casa de l'Anne, i li diu que així no pot viure, que han de fer un pas endavant. L'Anne li explica que no vol casar-se ni viure amb ningú. Llavors ell l'interroga sobre el pilot, i ella li explica que aquella tarda tenia un assumpte legal amb la seva germana.

Abans d'entrar al torn de nit, en François escriu una postal a la Lucie explicant-li qui era la dona que acompanyava el pilot, i just llavors la veu fent-se petons amb un company de feina, no li diu res, llença la postal a una bústia i camina entre la multitud capcot.

3.2.1.1.1. El narrador

A diferència dels Contes Morals, que tots estaven explicats en primera persona (narradors homodiegètics), en les comèdies ens trobem que és la tercera persona la que predomina, i en aquest cas, és indiscutible. Hi ha diferents escenes en que el protagonista hi és absent i tota la trama girarà al voltant d'aquesta informació que el protagonista ignora, o sigui, el fet que el pilot i l'Anne no hagin passat la nit junts, i que han trencat definitivament. Així doncs, no hi ha narrador explícit, només la càmera, privilegiant a l'espectador en detriment del protagonista.

Mentre que en la primera sèrie els diàlegs sempre tenien el contrapès de la veu *over*, en aquesta nova sèrie, és única i exclusivament a través dels diàlegs que deduirem informació, com la relacionada amb l'espai-temps, o sabrem què volen o com se senten els personatges.



La Femme de l'aviateur (1981) 3'

3.2.1.1.2. L'espai

Rohmer, després d'haver fet dos films d'època, torna als carrers de París amb ganes de tornar a gravar lliurement, amb una càmera discreta de 16mm, entre la gent, sense extrems, per registrar la vida de la forma més documental possible. I no només als carrers, aquí ho combina també amb el parc de Buttes-Chaumont, els cafès, els busos, el metro.

La originalidad de La Femme de l'aviateur, si es que existe, no está en la manera subrepticia de filmar las imágenes, sino en hacer de la calle, con todos sus imprevistos, el *teatro* de una comedia y en evolucionar tan libremente como si fuera en un estudio. (Éric Rohmer a Pascal Bonitzer i Serge Daney, *Cahiers*, números 323-324 citat per Heredero & Santamarina, 1991: 200).

El film comença de la manera més documental possible, a unes oficines de correus, on els treballadors reals hi estan fent la seva feina. I dins d'aquest decorat natural, Rohmer hi incrusta el protagonista.



La Femme de l'aviateur (1981) 1'

El gra dels 16mm, era exactament el que desitjava Rohmer, no només perquè la càmera era més lleugera, sinó també perquè li semblava que els 35mm donaven una imatge massa hiperrealista que acabava 'matant la realitat' (Magny, 1986: 166). Sens dubte, quan Zunzunegui afirmava que el cinema desencadena la sensació a l'espectador, de veure transcórrer la realitat davant dels seus ulls, es referia a sentiments com els que desperten aquesta gent que passeja per Buttes-Chaumont, de vegades mirant a càmera, lleugerament estranyats, però completament anodins (Zunzunegui, 1989: 148-9). Aquestes espais exteriors i vius, plens de naturalesa, vibrants, contrasten amb els interiors asfixiants, sobretot amb l'estudi de l'Anne.

Els sons d'aquesta pel·lícula ajuden a caracteritzar l'espai. Per exemple, l'ambient de treball a l'oficina de correus, el sorolls d'un comboi del metro, els nens o els ocells del parc, o la gent dinant en un bar.

Hi ha un moment, al minut 26, en que en François és a una cafeteria i s'adorm. Llavors la imatge es fon a negre mitjançant una cortineta que es va tancant sobre la seva cara, per, un cop negre del tot, obrir-se de nou. Tradicionalment, vol indicar que ha transcorregut el temps, però també podria indicar que el que veurem a continuació és només un somni del protagonista, cosa que és reforça en el diàleg, quan en François es pregunta si està despert o somiant (minut 50).



La Femme de l'aviateur (1981) 26'

Si això fos així, tot el que veiem després podríem classificar-ho com espai oníric, o psicològic, o sigui, que només existeix dins del cap del protagonista.

La càmera sovint és a l'espatlla, amb lleugers tremolors, seguint els personatges pels carrers i el parc, o dins del transport públic. Són moviments vius, dinàmics, que ens acosten a la sensibilitat dels films amateurs. Pel que fa a l'elecció dels plans, tendeix a fer plans mitjos curts a les converses d'interior, i plans americans pels seguiments al carrer. Rohmer no utilitza gaire sovint els primers plans en la seva filmografia, en aquesta pel·lícula, però, n'hi ha dos. Per la seva excepcionalitat entenem que té interès en què captem certa informació dels personatges que va més enllà del simple detall perquè ens dona una informació important dels personatges (Herederó & Santamarina, 1991: 204). A més els trobem a la mateixa seqüència, a l'estudi de l'Anne: el primer és un detall de la peixera, el segon, una bola de neu.



La Femme de l'aviateur (1981) 1h17'

3.2.1.1.3. El temps

El temps extern, o sigui, el de la projecció és de 104 minuts, mentre que l'intern, la durada de l'argument, és d'un dia sencer (de les 6 am fins al vespre). De fet la història originalment es deia *Un Jour exceptionnel*. La forma de conèixer el temps és mitjançant el diàleg, amb continues referències a l'hora, però també veiem el rellotge de l'estació de l'Est de París, i el despertador de l'estudi d'en François.

Es respecta l'ordre estrictament cronològic de la història. I, a més, en les converses al bar, al parc o a l'estudi de l'Anne tenim una gran sensació d'*isocronia*, és a dir, que sembla que les seqüències transcorrin a temps real. Per exemple, al parc hi estan 21 minuts (del minut 30 al 51) o, després, a la cafeteria, la Lucie i en François hi estan durant 12 minuts (a partir del minut 55). I no percebem cap tall, les el·lipsis són completament imperceptibles. I després, a l'estudi de l'Anne, d'ençà que ella obre la porta, a 1h10' fins que acomiada en François a 1h37' transcorren aquests 27 minuts. Durant aquest temps, l'Anne es desvesteix, intenta dormir, intenta llegir, arriba en François, parlen, es discuteixen, es torna a vestir, continuen parlant, i finalment acomiada en François. Així doncs, també és un temps sense fissures, tot i que no conforma un sol pla-seqüència, sinó que és un conjunts de plans-seqüència i pla contra-pla.

3.2.1.1.4. El punt de vista

El punt de vista d'aquesta pel·lícula, o sigui, el que respondria a la pregunta de *qui veu* seria la càmera. Ens allunyem de la focalització interna (Genette, 2012) dels contes morals

on tot passava pel sedàs dels seus protagonistes que ens imposaven la seva visió i ens feien partícips de les seves eleccions.

De fet, tota la pel·lícula gira al voltant de l'equívoc del protagonista pel fet de creure que l'aviador i l'Anne havien passat la nit junts. La càmera mostra un taxi arribant tot just després que en François giri la cantonada de casa l'Anne, on havia anat a deixar-hi un mot. Després, és en aquesta mateixa cantonada i veu sortir l'Anne acompanyada del pilot, i és quan comença tot l'embolic de la trama. El fet que l'espectador conegui aquesta informació, i que sapiguem el motiu de la visita de l'antic amant de l'Anne, (mentre que el protagonista pensí que han dormit junts) és un canvi molt important respecte dels narradors dels precedents Contes Morals.

A més, tenim algunes imatges subjectives, concretament la nota que escriu el pilot, el pla de la bola del món i el de la peixera. En ser de tres personatges diferents, s'entén que mostren, doncs, tres punts de vista diferenciats, que incideixen en les tres formes de viure la vida, d'encarar-se a ella, que explicarem en l'anàlisi de contingut.

3.2.1.2. Anàlisi de contingut

En aquest nou cicle de pel·lícules, Éric Rohmer volia tornar a rodar com ho feien en temps de la *Nouvelle Vague*. És a dir, amb un pressupost baix, al carrer, i amb total llibertat en relació a les productores o al cinema que es feia en aquell moment i que en certa manera, tornava als estàndards pressupostaris del cinema de qualitat de després de la guerra.

3.2.1.2.1. En François: «*C'est pas une vie*»

En François és jove, té 20 anys, i estudia dret i treballa algunes nits, s'esforça per tirar endavant. El fet que treballi i estudiï al mateix temps li dóna poc marge per veure a l'Anne, la seva parella, i per això voldria casar-se viure plegats amb ella. Però ella no ho vol de cap manera. Com s'exclama en François, *C'est pas une vie!* -Això no és vida!- li diu a l'Anne. I és que en François representa l'home nou, l'home fruit de tots els canvis que van alliberar a la dona i que, al mateix temps, deixen l'home indefens i perplex davant totes les noves possibilitats que no comprèn, però que intenta comprendre. La bola del món, mostrada en aquest pla detall tan significatiu, representa exactament aquest home tancat en el seu món d'antics preceptes, sense interacció possible amb la resta, que ha anat canviant.

El protagonista, després de 3 mesos de sortir amb l'Anne, creu que ha arribat el moment de fer un pas endavant, de casar-se i anar a viure junts. Li és força indiferent que l'Anne hagués tingut històries en el passat. Ho han parlat, n'està al corrent; de fet, li *concedeix* el dret de tenir un passat i haver estimat l'aviador, dret que ella diu tenir li sigui concedit o no 1h27'.

En François creu que ell és molt comprensiu. Expressa que creu que l'Anne no sap el que vol, i ell l'ajudarà a tenir una vida més estable, més *normal*. És veritat que davant de tots els dubtes de l'Anne, de totes les contradiccions, es mostra pacient, i la consola, molt paternalment. Content de veure que el seu amant l'ha deixada per sempre, creu que ara ha arribat el moment d'imposar-se, i per això fa el pas de demanar-li de viure junts. Té la impressió que l'Anne no sap el que vol, i que ell l'ajuda. Pensa que amb l'aviador va ser una història superficial, però que amb ell és una història seriosa. A la Lucie li explica que no li agrada que l'escullin, i que és ell qui va escollir l'Anne. Una prova més que viu tancat en el seu món i que només veu allò que vol veure.



La Femme de l'aviateur (1981) 1h27'

En la societat en la que viu en François ja no hi ha terra ferma on trepitjar. Ja no hi ha grans referents i s'ha d'anar construint mentre es viu, per etapes, sense els marcs col·lectius, institucionals o ideològics que abans l'haurien guiat satisfactòriament (Aranguren, 2008:55). És tot un nou univers, i la seva parella pot sortir amb altres homes i ell no hi pot fer res, l'ha d'acceptar tal com és, o buscar-ne una altra. El que s'esperava en la societat d'abans, era que després d'haver dormit junts i sortit durant tres mesos, aquesta història acabés en matrimoni. Però ara ja no cal esperar res de tot això. A l'època postmoderna la normativa de les conductes sexuals és complexa, i el sexe s'ha desvinculat del matrimoni.

3.2.1.2.2. *L'Anne: una dona amb drets*

El personatge que representa l'Anne és el de la dona nova, apoderada: «tot és del meu dret. No tens dret a dir-me el que és el meu dret i el que no» exclama.

L'Anne afirma tenir molt clar el que vol i el que no vol. I això ho demostra, per exemple, quan al Bistrot li diu a la seva amiga el que ha de demanar (sense èxit) o dóna ordres a la cambrera de forma brusca. A la seva amiga, li afirma que estimar algú i viure amb ell són dues coses molt diferents. Però la seva amiga no hi està d'acord, i diu que no pot mantenir una relació amb cap home si no es vol comprometre amb ningú. Diu que és divertit passar d'un a l'altre, però que al final cansa. «Creus que busco algú determinat? No pas.»

La qüestió és, un cop aconseguits aquests nous drets, com fer-los servir o què fer amb ells. Encara que l'Anne propagui l'amor lliure en una escena, es mostra convulsa i tortuosa. El seu cos es doblega com si patís dolors per tot arreu. Plora perquè el seu antic amant, a qui no veia feia tres mesos, li diu que s'ha acabat. L'Anne expressa dues idees contraposades. A la seva amiga, li diu que no s'hauria casat mai amb el pilot perquè ella no vol casar-se ni viure amb ningú, però més tard a en François li explica que, de fet, somiava que l'aviador vindria un dia i se l'enduria, com un príncep de conte. Quin tipus d'amor és el que sentia l'Anne per l'aviador? És evident que, pel que ella expressa, no té gens de ganes de compartir casa ni aliança amb un home (però que en canvi, no vol estar sola). Segurament un pilot era el més proper a aquesta idea de relació lliure. Un pilot que viu entre diferents ciutats, potser entre diferents països i, fins i tot, a diferents continents. Un pilot és una persona que torna per seguidament tornar a marxar. És aquest anar i venir

el que potser convenia a l'Anne, que li diu al François que si es veiessin cada dia ja l'hauria deixat.

L'Anne no creu en l'amor conjugal. El dia a dia, la rutina, és l'enemic de l'amor-passió. El tipus d'amor que li interessa és l'amor lliure basat en les relacions esporàdiques i també el *poliamor*. Defuig decididament la codependència. En la part II d'aquesta tesi hem exposat les idees de Giddens sobre l'alliberament de la codependència com l'aspecte més positiu de la transformació de l'amor al segle XX. Giddens sosté que el mite de l'amor vertader predestinat (que surt com *leitmotive* en la majoria de las pel·lícules de Rohmer) és un mite que fa creure a les persones que el desenvolupament personal és fora de ells mateixos, en una altra persona que els completarà. Però, si es consideren la meitat d'alguna cosa, posen el benestar a les mans d'una altra persona, el que pot portar a situacions de codependència i paraitzar la realització personal (Giddens, 2001).

El que s'oposa a aquest tipus d'amor *codependent* són les relacions que Giddens anomena pures: de caràcter obert i negociable (Giddens, 2001). Tenen en compte les necessitats i els interessos de cada persona, home o dona, i sorgeixen en societats on hi hagi hagut una revolució sexual i l'adquisició del dret al plaer sexual, així com els moviments de lluita per a la igualtat de gènere i contra la institució del matrimoni, vist com a opressor. Aquest nou tipus d'amor obert i lliure és fruit dels avenços científics i socials, com la píndola anticonceptiva, el dret a l'avortament i al divorci. Amb la revolució sexual, l'eix romàntic deixa de ser el matrimoni com unió permanent, per passar a ser la recerca d'experiència que doni plaer com a pràctica fragmentària i repetible (Illouz, 2009:34). Aquest és el context capturat a la pel·lícula: l'Anne, una dona de vint-i-cinc anys, simplement no vol casar-se, potser vol tenir parella, però continuar sent independent, en tots els sentits. El context social en el que viu és així: han aparegut infinitat d'opcions per a la vida en parella, com per exemple: viure junts sense estar casats, casar-se, ser parella de fet, ser parella sense viure junts, *poliamor*, etc. A la segona meitat del segle XX es produeix la separació entre amor i sexe (apareixen les relacions estrictament sexuals i, fins i tot, les amoroses sense sexe), així com la separació de la pràctica de viure plegats o de l'amor monògam (per exemple, les parelles LAT *-living apart together-*, parelles estables que no viuen juntes) i la separació de la idea de l'eternitat i l'amor (la successió de matrimonis).

Observem que als anys 80 del segle passat es compleix la promesa *individualitzadora* de la modernitat que va néixer de la reivindicació del poder del subjecte. És el subjecte, i no el col·lectiu, qui decideix sobre la forma correcta de viure l'amor i la parella. Amb aquesta

pel·lícula queda clar que aquest subjecte també pot ser la dona. De fet, aquí tenim la situació inversa en termes de gènere: la dona és la que no vol casar-se ni vol la cohabitació, mentre l'home vol casar-se per tal d'aconseguir viure junts, i estar sempre junts. Rohmer mostra que l'home i la dona estan ja situats al mateix nivell sexualment. És una fita molt important de la nova era, el canvi dins l'àmbit de les relacions de gènere.

En el cas de les dones, l'emancipació és múltiple. Es desvincula el sexe de la procreació i de la maternitat. La dona finalment obté dret de gaudir una sexualitat lliure, sense haver de preocupar-se d'embarassos múltiples o no desitjats i tots els riscos que això implicava (morts al part, morts infantils), tot tenint la possibilitat de decidir si vol tenir fills o no. El dret femení al plaer implica un nou model de dona capaç de créixer personalment i professionalment, a més de gaudir de la seva sexualitat. L'Anne reflexa aquestes noves llicències socials de les dones: el dret a no casar-se i de gaudir la llibertat sexual.

L'altre personatge femení de pes, la Lucie, que, amb només 15 anys sembla tenir-ho tot clar, fa campana perquè no li agrada estar tancada. Diu que aprèn més al carrer. Deixa que en François s'assegui prop d'ella a condició que no parli, així estableix ella les regles d'aquesta petita relació que acaba de començar de forma esporàdica al parc de Buttes-Chaumont.



La Femme de l'aviateur (1981) 34'

Més endavant, quan ja són a la cafeteria, la Lucie i en François, en la seva darrera conversa, sembla que la Lucie hagi entès perfectament com és l'Anne sense conèixer-la de res. De fet, endevina que el pilot estava casat i que l'Anne no li havia dit a en François, i afirma que les dones no ho expliquen sempre tot. La Lucie diu que hi ha dones que van amb molts homes, sense compromís, però que per a ella és o tot o res. També li diu que sempre són les dones les que decideixen, i és llavors quan en François exclama que no. I ella insisteix que l'Anne només està amb ell perquè el pilot estava de viatge, però ell no comparteix aquesta opinió. Les dones saben el que volen, diu la Lucie. En François no només no li dóna la raó, sinó que pensa que s'equivoca profundament, i que és ell qui domina la situació.

Beck i Beck Gernsheim a *El normal caos del amor*, afirmen que d'ençà que s'està esfondrant l'arquitectura de la societat industrial dels rols de gènere, de la família i del treball, s'ha alliberat, paral·lelament, un anarquisme modern de l'amor (Beck & Beck-Gernsheim, 2001). Així, encara que el matrimoni ha perdut en l'estabilitat, no ha perdut la seva atracció. Davant del caos d'infinites possibilitats i llibertats, l'amor clàssic, tradicional, es conserva com una opció regulada i coherent. I és l'opció que en François escull amb l'Anne, sense tenir en compte que l'Anne té les seves pròpies idees, i que aquestes no inclouen ni viure junts, ni casar-se.



La Femme de l'aviateur (1981) 20'

3.2.2. Le Rayon vert

Le Rayon vert és la seva cinquena pel·lícula dins del cicle comèdies i proverbis, dura 98 minuts, en color, rodada en 16mm però es va passar a 35mm per a la seva exhibició. Va ser rodada per diferents indrets de França el 1984, però no es va estrenar fins el 1986. El temps que va necessitar Rohmer per gravar el fenomen natural que dona peu al títol⁵⁹. Tres dies abans de la seva estrena es va passar un per la televisió (Canal +), i l'estrena va ser el 3 de setembre de 1986.

Un fet remarcable és que va treballar amb un equip de persones mínim, ell i quatre dones (l'actriu, l'encarregada del so, l'operadora i l'encarregada de la producció) i que la família de la Delphine, l'actriu Marie Rivière, és la seva família de veritat, o que els estiuejants de Cherbourg sembla que són, de fet, al seu veritable lloc de vacances, etc. Sembla que Rohmer volia fer un film econòmic, amb actors no professionals i sense decorats, per allunyar-se dels seus darrers films (que si bé tenien un cost més elevat, aquest era irrisori si el comparem amb els films de la mateixa època (Magny, 1986: 195) i lluny del que trobava que tornava a ser la producció francesa els anys 1980, una certa tendència a tornar a la tradició de la qualitat. Rohmer mai havia amagat el seu interès pel *cinéma-verité*, font d'inspiració de la *Nouvelle Vague*, i per això en aquesta pel·lícula no hi havia un guió prèviament escrit. Els actors es limitaven a improvisar seguint unes línies narratives preestablertes, dos o tres punts essencials de per on podia continuar la història (Magny, 1986: 192).

Sinopsi: El viatge a Grècia de l'estiu que tenia pensat fer la Delphine, una jove secretària de París a qui l'han deixada fa poc, se'n va en orris quan l'amiga amb qui hi havia d'anar se'n desdiu. La seva família li proposa acompanyar-los a Irlanda, però ella prefereix unes vacances més assolellades. En sortir de visitar la seva família, es troba una dama de piques, d'un joc de cartes de color verd, al terra. Berenant amb les seves amigues i davant de la seva preocupació perquè la veuen trista, els explica que només creu en l'atzar i en les coses que arriben sense esperar-les, però acaba la conversa plorant. La seva amiga

⁵⁹ Com que havia gastat només el 10% del pressupost va decidir enviar algú a les Canàries i algú al Canal de la Màniga per poder gravar el raig verd. Al final ho va aconseguir el Nadal de 1985, a una platja de les Palmes de Gran Canària, però hi va haver d'afegir una mica d'efectes especials perquè s'apreciés bé el fenomen (Heredero & Santamarina, 1991: 234).

Françoise la convida a passar les vacances amb ella i la seva família a Cherbourg. Un cop allí, un mariner vol sortir amb elles, però la Delphine el rebutja. Així com també rebutja menjar qualsevol aliment d'origen animal, cosa que estranya a la família de la Françoise. Quatre dies després torna amb la Françoise cap a París. El seu ex li deixa un apartament als Alps. Un cop allí, fa una excursió fins a tocar la neu, però decideix no quedar-s'hi, i tornar a París. L'endemà, a la terrassa d'un cafè, es troba amb una antiga amiga que li proposa un apartament a Biarritz. Un cop allí, es passeja sola per la platja i escolta uns turistes explicar la història de *El Raig Verd*, o sigui, l'obra de Jules Verne que porta aquest nom, però també parlen de l'efecte òptic a la posta de sol que fa que sigui visible, i expliquen que, com diu el conte, si el veus seràs capaç de llegir els teus sentiments amb claredat i els dels altres. El dia següent coneix una sueca amb ganes de divertir-se, i surten a conèixer homes, però, un cop comencen a parlar amb un parell, la Delphine surt esperitada. Disposada a tornar a París, a l'estació comença a parlar amb un jove que va a Saint-Jean-de-Luz, i ella li demana d'acompanyar-lo. Un cop allí ell li suggereix de passar uns dies junts, però ella, abans de respondre-li, li proposa d'anar a veure la posta de sol. Mentre esperen, dalt d'un turonet, l'emoció es va apoderant d'ella, fins que al final, fa un crit d'emoció quan, efectivament, veuen el raig verd.

3.2.1.1. Anàlisi narratològica

3.2.2.1.1. El Narrador

A diferència dels narradors explícits dels contes morals, aquí, en no haver-hi veu en *off* o *over*, alguns autors considerarien que no hi ha narrador (Bordwell, 1996:62). Podríem dir que el narrador és la càmera, però perquè en determinats moment ens dóna informació lleugerament privilegiada. Per exemple, assistim a una conversa que la protagonista no sent (minut 39, quan la Françoise diu a la seva família que la Delphine també se'n torna.)



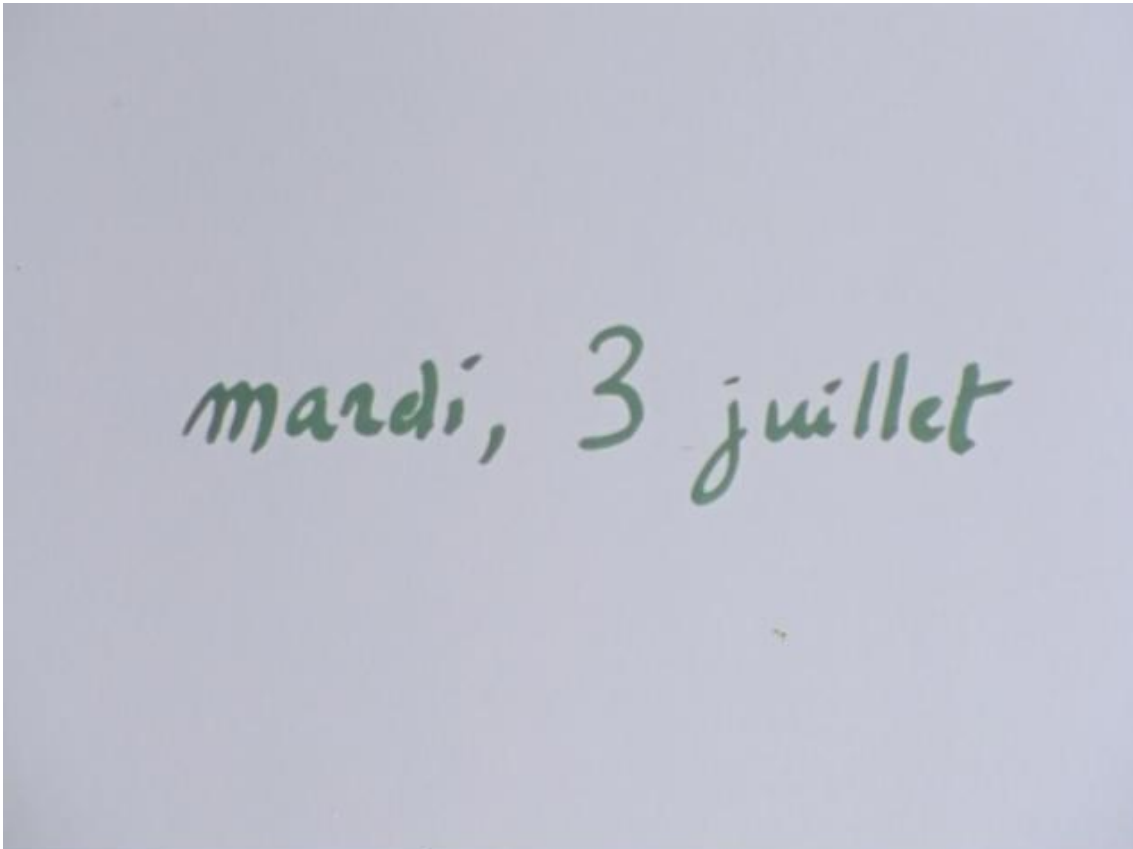
La Rayon vert (1986) 39'

O en un altre moment la càmera ens mostra les imatges des d'un punt de vista lleugerament diferent al de la protagonista, seria quan aquesta escolta el relat dels turistes sobre el raig verd (minut 57-61), i nosaltres, com a espectadors, tenim un punt de vista privilegiat. Delphine ha passat de llarg, i només es deté quan sent la paraula verd. Després se situa per sota seu, en un lloc una mica amagat, i els escolta.



Le Rayon vert (1986) 57'

Així doncs, si bé no hi ha narrador explícit, sí que trobem, entre escenes, uns cartells escrits a mà que ens indiquen el pas temporal. Serien com unes pàgines d'un diari íntim, amb lletra de color verd i fons blanc. Difícil de saber si són sobre un full o una pissarra, però ens farien pensar en el diari d'un narrador diegètic. Aquesta funció, doncs, la ubicació temporal, és una de les funcions bàsiques que Neira Piñeiro apuntava pels narradors (Neira Piñeiro, 2003: 114-121).



Le Rayon vert (1986) 2'

3.2.2.1.2. L'espai

Segurament ens trobem davant la pel·lícula de Rohmer on més tinguem la sensació d'assistir a un esdeveniment real davant dels nostres ulls, degut a l'alt nivell de semblança, a nivell perceptiu, amb l'espai que representa (Zunzunegui, 1989: 148-9). I això pot ser perquè és una pel·lícula que no sabem cap on va. I en que la protagonista avança fent tombs, sense cap objectiu concret. Tenim la sensació que tot és possible. I també, per la forma com han estat enregistrades les seves converses, tan plenes de meandres.

Empeñada en capturar el palpito de la naturaleza y la respiración de la vida, la película es, sin embargo, una pequeña y cultivada pieza de cámara, donde muchas conversaciones están filmadas panoramizando de uno a otro interlocutor y dónde los encuadres están más atentos a captar la espontaneidad de los gestos que al equilibrio de composiciones estéticas. (Heredero & Santamarina, 1991: 238).

En aquesta pel·lícula tenim la contraposició camp-ciutat. En aquest sentit, la ciutat, amb la gent i els cotxes, sobretot el soroll de cotxes, i una natura corrompuda per la brutícia (recordem la imatge dels plàstics al Sena, minut 46), ens vindria a representar un estat d'opressió o d'ansietat que la protagonista ressent en tornar-hi. Però al mateix temps, les imatges de la naturalesa, encara que siguin més gratificants; transmetin més pau, veiem a la Delphine pensadora davant del mar, davant dels camins verds de la Normandia, davant les muntanyes imponents dels Alps. Ens preguntem si tots els espais vénen a ser metafòrics de l'estat mental de la Delphine, salvatges, purs com la neu, etc.

L'espai lúdic, el que creen els actors amb els seus gestos, o sigui, la forma de moure's i d'ocupar l'espai de la imatge, el que caracteritza el personatge, així com la seva posició respecte dels altres és prou notable en aquest film (Neira Piñeiro, 2003:135). La protagonista, que se sent poca cosa segons el que hem pogut sentir, podem veure que a la platja de Biarritz és completament ignorada. Està estirada i sembla que la gent li passi literalment per sobre, sense ni respectar-li l'espai vital.



Le Rayon vert (1986) 50'

Pel que fa als enquadraments, Rohmer va ser molt constant, i va optar sempre per aquells que afavorissin un *aspecte objectiu original* del que parlava Balázs, (citat per Neira Piñero, 2003: 143). Així doncs, tendeix a utilitzar els grans plans generals per ubicar-nos, els plans conjunts per seguir els seus personatges i, per a les converses, arriba fins als plans mitjos o més esporàdicament als plans mitjos-curts. Malgrat que no es pugui atribuir un sentit preestablert als diferents tipus de plans, el fet que Rohmer emplaci la Delphine al mig del quadre, de vegades ajuda a carregar la imatge d'una certa connotació de solitud, metàfora d'un espai psicològic intern.



Le Rayon vert (1986) 51'

Pel que fa als moviments de la càmera, són remarcables els lleugers moviments d'escombrat cap a la dreta o cap a l'esquerra seguint la protagonista, ja sigui als Alps o caminant per la platja o pel camí de ronda de Biarritz; aquests lleugers moviments, que no són mai *travellings*, tindrien certa semblança amb les tècniques de la descripció literària, en aquest cas podríem deduir que servirien per subratllar el fet que la

protagonista se sent sola.

Ese carácter evanescente, casi aéreo y cercano a la ingravidez que caracteriza a Delphine (solo come vegetales y dice que el aire es su elemento esencial), ya se inscribe visualmente al comienzo de la película cuando tras salir de la oficina cruza una calle para iniciar su peregrinaje: Rohmer la sigue en panorámica y la pierde después, dejando que la cámara se eleve hacia el cielo. Es un trazo que nos habla del personaje y que anticipa, como metáfora visual, la trayectoria a seguir: desde el acoso urbano desde la luz que termina descubriendo junto al mar, no por casualidad en la costa de San Juan de Luz⁶⁰ (Herederó & Santamarina, 1991: 237-238).

La gama de colors, més enllà de si eren els que es duïen en aquells anys (tot i que la roba sempre és un senyal del moment històric en el que se situen) forma part i es vincula amb les característiques psicològiques dels personatges. Per exemple, la Delphine acostuma a anar de colors pastel, però sovint porta un detall vermell. Un jersei, una bossa, o la trobem sobre un llit completament vermell. El vermell és un color que relacionem amb la passió. Altres personatges també en duran, com el mariner, que de fet els proposa de sortir aquella nit.

3.2.2.1.3.El temps

El temps extern és de 98 minuts, mentre que l'argument transcorre entre el dos de juliol i el quatre d'agost. Això ho sabem pels cartells que ens ho anuncien, i el temps és completament lineal, mantenint escrupolosament l'ordre cronològic, sense cap manipulació temporal.

Hi ha moments determinats que ens trobem en situació *d'isocronia*, és a dir, igualtat entre la duració temporal de la història i l'argument. En el relat tradicional corresponen als temps forts de l'acció (Genette, 2012:142). Un exemple són els més de cinc minuts que dura l'explicació del raig verd (del minut 56 a la hora i gairebé dos minuts).

Troblem unes quantes el·lipsis explícites i determinades en aquesta pel·lícula. Serien per exemple el dia 7 de juliol, que no es narra, o els deu dies entre el 8 i el 18 de juliol. Després un altre cop s'obvia un dia, el 24 de juliol, així com els darrers tres dies de juliol.

⁶⁰ Imagino que es refereixen a que luz en castellà vol dir llum, però en aquest cas l'etimologia del mot prové d'una paraula basca que significa 'lloc d'al·luvions' *lohitzun* en basc, tot i que ignorem si Rohmer coneixia aquest extrem.

Normalment aquestes el·lipsis corresponen al temps que ha transcorregut entre que li han fet una proposta de vacances, per trobar-nos ja al lloc que s'havia informat prèviament. O sigui, el dia 8 de juliol se li ofereix anar a Cherbourg. El dia 18, ja la trobem a Cherbourg. El dia 23 se li proposa anar a La Plagne (als Alps) i el dia 25 hi arriba, el dia 27 de juliol li ofereixen un apartament a Biarritz, el dia 1 d'agost continua la narració ja situats en aquesta població del País Basc francès. Les el·lipsis no explícites constitueixen un procediment fonamental en el relat per accelerar la narració i eliminar els elements superflus, com ara pagar el compte del restaurant, obviar els minuts que han de caminar fins a arribar a un punt determinat (com quan, al final, Delphine proposa al fuster d'anar fins al turó de Sainte-Barbe, a Saint-Jean-De-Luz), o sigui, fets que no interessin o que es poden deduir d'altres fets, etc.



Le Rayon vert (1986) 1h30'

3.2.2.1.4 El punt de vista

El punt de vista adoptat en aquesta pel·lícula és el que Genette anomena focalització zero, ajustant-se, per això, a la visió d'un personatge. En aquest cas, és la protagonista, la Delphine, mitjançant el pla contraplà. Hi ha moments en què molt clarament veiem el que veu la protagonista, com la posta de sol en la que observen el raig verd. D'altres moments, ens allunyem lleugerament del seu punt de vista, i la càmera de Rohmer privilegia l'espectador, com ja hem explicat a l'apartat dedicat al narrador.



Le Rayon vert (1986) 1h29'

El problema de la subjectivitat de les imatges és evident, ja que les imatges que veiem han estat seleccionades per l'autor, però al mateix temps tenim imatges des del punt de vista subjectiu d'un personatge en concret. el que Jost classificaria com a *ocularització* secundària interna (Jost, 1987), o sigui, que la subjectivitat de la imatge es construeix mitjançant el muntatge posterior.

3.2.2.2. Anàlisi de contingut

3.2.2.2.1 La Delphine: un ésser solitari en un món transformat

Alguns autors considerarien a la Delphine, la protagonista absoluta de *Le Rayon vert*, com l'encarnació de la condició humana postmoderna, és a dir, el tipus de modernitat que condemna els individus a la inacció, la impotència i a la passivitat (Sánchez Vázquez, 1997:328). És veritat que l'univers de Delphine és inestable i lliscadís i ella sembla expectant i confusa en un món que sembla esfondrar-se, però cal remarcar les condicions extraordinàries d'aquest dies d'estiu en els que transcorre l'acció de la pel·lícula. La primera condició és que és estiu i que té vacances (la pauta del treball no marca la seva quotidianitat), la segona és que una amiga li ha cancel·lat els plans d'un viatge a Grècia i la tercera és que el seu company la va deixar fa un temps. Tot el film la protagonista se'l passa esperant alguna cosa, que només li arribarà de la forma més atzarosa, al final.

La Delphine també representa aquest individu dèbil sense terra ferma on trepitjar. Està desposseïda de religió (no en sabem res de les seves creences, però en tot cas, en obviar-les, fa que pensem que si té creences religioses, aquestes no siguin determinants en la

seva vida). En canvi sí que té fortes conviccions supersticioses que juguen un paper en el film: troba unes cartes, la primera verda (una dama de piques), pel carrer de forma atzarosa i ella ho interpreta com a senyals d'alguna cosa, un mèdium li va dir que el verd seria el seu color de l'any. Altres creences que també expressa és que no menja res que provingui dels animals, cosa que li comporta haver de donar moltes explicacions a la família que l'ha acollida a Cherbourg, i que no sembla entendre que pugui ser vegetariana.



Le Rayon vert (1986) 26'

Alguns dirien que és vegetariana per les ganes de ser única i diferent, o a una forma de vida més en pau amb el seu entorn. Joël Magny ho relaciona amb el fet que veu a la Delphine amb la intenció de ser lleugera com un enciam, invisible, per intentar escapar-se una mica d'allà d'on no pot fugir: el seu propi cos (Magny, 1986: 193).

La promesa *individualitzadora* de la modernitat ha cristal·litzat i ara l'individu és lliure i ha de prendre moltes d'eleccions. Però sembla que aquest extrem se li fa molt difícil a la Delphine. Les seves amigues, la seva família, o fins i tot el seu ex, li ofereixen infinitat d'opcions per aquell estiu. Però ella no sap què ha de fer. En un moment determinat, diu

que estima la seva família, però que no s'hi veu passant les vacances amb ells. No té, doncs, cap obligació envers els seus, cap element de subordinació al seu clan, l'individualisme es converteix en egoisme, però mantenint un sentiment de fragilitat i incertesa. No té cap obligació envers la família, però tampoc la protecció, i amb prou feines el seu consell.

La Delphine afirma que el seu ideal d'amor és el romàntic «Tinc problemes per a trobar el meu home ideal (...) el meu ideal és romàntic» (1h08')



Le Rayon vert (1986) 1h08'

L'amor romàntic que vol experimentar la Delphine es considera un sentiment superior i diferent a les necessitats bàsiques fisiològiques o al desig sexual, i seria una barreja de desig emocional i sexual, posant més èmfasi a les emocions que en el plaer físic. Una de les característiques d'aquest tipus d'amor és que s'estableix la convenció que serà per a tota la vida: sempre t'estimaré; i implica un alt grau de dependència afectiva: sense tu no podria viure (Sangrador, 1993). Delphine creu fermament en aquest tipus d'amor, i

sembla que continua enamorada del seu ex, en Jean-Pierre. Pel que sabem fa dos anys que ell la va deixar, però encara hi ha un alt grau de dependència. Li demana si pot anar a Antibes (a la costa, on comprenem que en Jean-Pierre té una casa) i després li acaba demanant permís per anar al seu estudi dels Alps. Parlen diferents cops per telèfon, i és present en vàries converses, encara que no l'arribem a veure mai. Malauradament per la Delphine, aquest tipus d'amor es va anar transformant durant el segle XX, i als anys 1980 a França, ja no hi havia res per a tota la vida: les normes havien canviat.

En alguns moments sembla que potser vulgui tornar amb en Jean-Pierre. Tot i que no ho expressa tan directament, diu un *ja ho veurem o potser un dia* (minut 31, on li diu a la nena que té company i que es diu Jean-Pierre) en què s'intueix un desig no complert, o una esperança de reprendre la relació.

Mentrestant la Delphine espera trobar un home seguint algunes de les premisses de l'amor romàntic, entre d'altres, inici sobtat (amor a primera vista), proves d'amor, expectatives màgiques, com veure el raig verd a la posta de sol, que és, de fet, una cosa força extraordinària. A una de les conclusions que arriba la sociòloga Illouz, és que en la postmodernitat hi ha una confusió entre la realitat i la ficció (Illouz, 2009) i en aquesta pel·lícula (que d'acord, no oblidem que és ficció ella mateixa) tenim a la protagonista: ella, que abans de respondre si accepta una proposta, vol esperar que el sol es pongui per poder veure el possible raig verd que l'ajudarà. Un raig verd del qual ella espera trobar la clarividència que de forma tan evident li manca. Un parell de dies abans, havia escoltat una conversa sobre la novel·la *El Raig Verd* de Jules Verne, on uns turistes expliquen que la protagonista d'aquest llibre viatja per tot Escòcia per poder veure el raig ja que, segons expliquen, si aconseguia veure'l, seria capaç de llegir els seus sentiments i els dels altres, o sigui, es convertiria en extra-lúcida. I és basant-se en això que caminen fins al turonet a l'espera de veure'l i poder prendre una decisió, incapaç com és de prendre-la per ella mateixa. De fet, els turistes, comparen l'obra de Verne amb un conte, i és així com es vol sentir ella, com si fos la protagonista d'un conte a qui li passarà un fet màgic que l'ajudarà a saber què ha de fer.

La Delphine és l'encarnació cinematogràfica de l'estat de confusió en el que es troben els individus que, a causa de la sobtada transformació de valors, pateixen la pressió social en contra de la seva pròpia identitat i principis. Als anys 1980, acabada ja la revolució sexual

i aprovada en bona mesura la igualtat entre homes i dones, l'ambient és procliu a l'amor lliure, a les aventures d'estiu o d'una sola nit. Un altre dels aspectes que es donen a aquesta època és una obsessió col·lectiva per tenir parella i viure aventures amoroses, fruit del procés assignat per la sociòloga Illouz com *romantització del mercat*. La Delphine simbolitza l'individu víctima de la mercantilització del romanticisme a la societat postmoderna marcada pel consumisme. Ella no s'identifica amb els nous valors ni pràctiques amoroses que es redueixen a la intimitat d'una sola nit, ni amb el nou estil de vida que consisteix en l'un sol ús de les persones satisfent els impulsos sexuals. Senzillament té la necessitat de vincular-se a un estil de vida esperançador i no troba referents ni models al seu voltant que puguin donar consistència a l'existència humana. Els codis que abans donaven sentit identitari han desaparegut, mentre que els nous estan buits. Es defineix a ella mateixa com una cabra solitària, és vegetariana, algú que no cerca només la diversió sexual en una relació sentimental és vista com una estranya i se sent socialment exclosa. La seva no-identificació amb la massa la fa patir per ser diferent i es troba molt sola: fins a cinc vegades plora durant la pel·lícula, i veiem com té atacs d'angoixa, o tics obsessius com recollir les engrunes dels plats o de la taula que tingui al davant (minuts 13, 46 i 1h26).

3.2.2.2 Rebuig d'un amor mercantilitzat

La Delphine no mostra interès en cap dels nois que se li acosten. El primer que sembla interessat en ella és el mariner de Cherbourg (minut 21) a qui ella refusa perquè diu que no ho veu clar, que li sembla estrany. El segon és un home que la segueix i s'asseu al mateix banc que ella, a París (minut 41), i a qui despatxa de forma expeditiva. El tercer el coneix a Biarritz (1h19'), gràcies a la Léna, la sueca que l'anima a sortir, i li diu clarament que no li agrada que la forcin a fer coses que no vol fer, i que no vol passar-s'ho bé amb ells.



Le Rayon vert (1986)

Rebutja els homes que li van al darrere i, més endavant, explica que de fet els rebutja perquè veu com la miren, i diu que és «molt superficial,» que «allò no és amor» i afirma que és molt estrany que un home la miri i ella tingui ganes «d'anar cap a ell» i diu que prefereix quedar-se sola mentre espera i no malgastar les seves energies (1h 26'). De fet, fuig de tots els homes que li van al darrere fins que es troba amb l'aprenent d'ebenista. En aquest cas és ella qui es llença i quan parlen de Saint-Jean-de-Luz li pregunta si el pot acompanyar. El que és curiós és que si estem atents a la conversa, ens adonem que, de fet, no acaba de fluir. El noi no sembla acabar de comprendre el que ella diu. La Delphine diu que no es pot concentrar per llegir a les estacions; ell li pregunta si és que no li agraden, i ella respon que el que no li agrada és haver de tornar a París. Llavors ell contesta que a les estacions hom sempre s'hi deprimeix, i no sembla entendre-la. Si no té grans dots per la conversa, per què el vol acompanyar a Saint-Jean-de-Luz?

Potser la resposta es pot trobar entre els escrits d'Illouz (Illouz, 2012), Bozon (Bozon & Héran, 2006) o Agron (Agron, 2013): es tracta de l'homogàmia de classe, no sempre conscient. Això seria la tendència a escollir companys amb nivells similars de capital econòmic i cultural. De fet, en els tres primers minuts de conversa, l'ebenista ha començat a parlar-li amb l'excusa de conèixer *L'Idiota*, de Dostoievski, que és el llibre que ella està llegint (malgrat que ell no l'hagi llegit). De seguida es pregunten per les respectives professions, ell fa pràctiques de fuster i ella és secretària (afegeix que no és gaire interessant, 1h23').

Potser a la Delphine li atreu l'ebenista per una la interiorització de l'*habitus* del qual parlava Illouz (concepte desenvolupat en diferents llibres a partir de *La distinción*, 1970, de Bourdieu). Això vol dir, que de manera inconscient, es buscaria una parella del mateix estatus social, adaptant les seves expectatives a unes possibilitats objectives, excloent les aspiracions fora de lloc (podem recordar aquí el menyspreu dels protagonistes dels dos primers contes morals cap a la fornera i la Suzanne respectivament, ja que consideraven del tot fora de lloc les seves pretensions).



Le Rayon vert (1986) 1h23'

Ja a Saint-Jean-de-Luz la Delphine i l'ebenista tenen una conversa sobre l'amor i les relacions. A la seva manera, Delphine denuncia la falta de compromís dels homes, diu que s'ha instaurat una ètica, «una regla de vida,» es refereix al desenvolupament, transformació i declinació dels *béns de consum amorós*, és a dir, la possibilitat de múltiples identitats i opcions d'expressió entre les persones i les relacions, funcionant així les parelles com associacions lliures fruit de l'expressió personal i que ha esdevingut un símbol cultural (Sánchez-Escárcega, s.d.).

També explica que no li agrada gens com la miren els homes, perquè ella ja sap el que volen, i que és massa superficial (1h25) segurament, pel que explica, es veu com a bé de consum d'una botiga, en un món sense regles (Featherstone, 2000), un món on l'amor es troba mercantilitzat (descriu al subcapítol 2.2.1 d'aquesta tesi). És el que es descrivia també en el capítol II com a *amor líquid*, que Z. Bauman definia com el tipus de vincles humans promoguts a la postmodernitat, caracteritzats per la manca de solidesa i calidesa, i amb tendència a ser superficials i sense compromís, que és exactament el que denuncia

la Delphine. Tot i que admet que algun cop se n'ha anat al llit amb algun home, una història d'una nit, diu que això l'ha feta sentir trista i buida després (1h27'). El que succeïa des de feia poques dècades, era la cada vegada més gran separació entre l'amor i el sexe. Es trenca doncs la unió dels principis que definien l'amor romàntic, unió que abans de l'era postmoderna es considerava fundacional per les relacions amoroses que havien de durar tota la vida.

És també revelador que la trobada amb l'únic home amb qui eventualment tindrà, potser, una aventura, succeeix fora dels llocs habituals per lligar: les discoteques, les cafeteries, els cinemes o la platja com a lloc preferit per passar les vacances. Als anys 1980 l'amor es troba ja considerablement mercantilitzat (Illouz, 2009): les trobades habituals es donen en espais de consum massiu, com els ja mencionats de consum turístic. No obstant, d'acord amb el sistema de valors de la Delphine, que es defineix contra l'amor com a bé de consum, la trobada amb l'únic home que sembla interessar-li passa en una estació de tren (lluny dels llocs habituals d'oci creats pel consumisme), on és lícit, per exemple, llegir un llibre mentre esperes el teu tren.

Delphine es troba immersa en la postmodernitat on els comportaments sexuals són molt diferents als d'altres èpoques: es promou el desig, l'individualisme, el consumisme i la velocitat (Lipovetsky, 2002); la sexualitat plàstica (Giddens, 1997) i els vincles interpersonals es tornen fràgils (Bauman, 2005).

no es que más gente esté a la altura de los estándares del amor en ocasiones, sino que esos estándares son ahora más bajos : como consecuencia, el conjunto de experiencias definidas con el término "amor" se ha ampliado enormemente. Relaciones de una noche son descritas por medio de la expresión "hacer el amor" (Bauman, 2005:19).

Es banalitzava el sexe considerant-lo un bé de consum, i les persones es converteixen en objectes de qui obtenir-ne plaer: en aquest sentit sembla que Delphine exemplifiqui a Bauman quan diu «han vist una cosa en mi superficial i volen que els hi doni» o «sé perfectament el que volen i no es amor» o «no confio en els nois» o també «els nois que em van al darrera per dormir amb mi, els rebutjo a tots» (1h26-27). Amb la revolució sexual, l'amor i el sexe es desvinculen i és això el que expressa la Delphine amb les seves paraules: un rebuig radical del sexe desvinculat de l'amor.

La Delphine no està d'acord amb el consumisme omnipresent, fins i tot aplicar a les relacions interpersonals: consumir pel sol plaer, que incita a deixar-se portar, a viure una vida de forma fantasiosa i gaudint de l'estètica del present. La cultura individualista promou la autorealització, l'auto-expressió i l'hedonisme. Les relacions humanes es veuen immerses en el terreny estètic, una percepció gairebé onírica de la vida, on les persones s'obren a una gamma àmplia de sensacions i experiències emocionals. (Lipovetsky & Serroy, 2015). Les persones es veuen entre elles com a béns de consum d'una botiga (Featherstone, 2000). L'estetització de la vida i de les seves conseqüències es fan especialment visibles en un temps i lloc relacionats amb les vacances d'estiu: l'ambient d'oci, recerca de les relacions passatgeres, la bellesa i la joventut a la platja, les postes de sol, la naturalesa i els viatges, etc. Per a Jose Luís Brea (Brea, s.d.) si bé aquest procés d'estetització es pot defensar per les seves enormes possibilitats emancipadores per a la humanitat, un procés d'enriquiment de la realitat i el començament d'una època en la que les relacions serien lliures i múltiples, també s'hi poden observar greus perills. El procés d'estetització ens porta a la desorientació profunda d'un món sense veritat i aquesta desorientació és palpable en moltes pel·lícules de Rohmer (*Pauline à la plage*, *Conte d'été*, etc.).

3.2.2.2.3 *Tout est flou* (Tot és confús)

Arribats a aquest punt ens podríem preguntar què és el que li passa a la Delphine. Per què plora? Per què està trista? La resposta sembla evident: l'eix romàntic deixa de ser el matrimoni com a unió permanent, per passar a ser la recerca d'experiència que doni plaer com a pràctica fragmentària i repetible (Illouz, 2009:34). I la Delphine, que no ha superat el que se suposava que havia de durar tota la vida, el que s'ha trobat després, un cop ja soltera, no li ha agradat gens. S'ha trobat amb unes conductes sexuals impregnades de sensacions i emocions físiques al mateix temps despulades de sentiments i afecte. És típic de la postmodernitat la prioritització del contacte físic efímer del que ella parla i que tendeix a anular qualsevol mena de vincle afectiu. Aquesta implantació de l'individualisme i de la cultura de la soledat són conseqüència dels nous valors sexuals. I és aquesta soledat el que se li fa tant feixuc a ella però, com veurem més endavant, tampoc hi ajuda gaire la gent del seu voltant.

Però la Delphine és jove, té una feina, casa, té salut física, té amics que li proposen plans per anar a tot arreu. S'entendria que un espectador mitjà es posés les mans al cap cada cop que la veiem plorar, doncs de vegades acaba resultant una mica pesada. Per què no s'ho passa bé com ho fa tothom? Arribats a aquest punt, podríem preguntar-nos si la raó dels seus plors rauria en si l'amor romàntic, el seu ideal, és compatible amb l'amor-passió, el que sembla que imperi en la societat descrita en la pel·lícula. Com ja vam veure en el capítol II, l'amor romàntic, en el seu origen, era incompatible amb la luxúria i amb la sexualitat terrenal; era, per sobre de tot, un encontre d'esperits, una comunicació psíquica que implica una idealització de la persona estimada, cosa poc compatible amb el sexe. Els homes que segueixen a la Delphine no donen peu a gaire idealització. Estaríem d'acord amb ella que les seves intencions són clares: passar-ho bé. I ella no vol això, ja ho ha provat, i no ho vol. Ella continua creient en l'amor romàntic, en la complementació que implica aquest tipus d'amor. Després de la revolució sexual, aquests dos sentiments (amor i passió) comencen a confluir. Però el que es trenca definitivament són les relacions per a tota la vida, i la no acceptació d'aquest aspecte, com en el cas de la Delphine, porta a anys d'infelicitat donada la precària connexió entre l'amor com a fórmula de matrimoni i les demandes de conservar-lo més tard (Giddens, 2001).

La inseguretats que sent la Delphine és la inseguretats de la que ens parla Bauman i la causa no és altra que l'augment de la llibertat (Bauman, 2007). I el mateix pensa Giddens, quan diu que la pèrdua dels valors tradicionals i dels marcs normatius externs dóna peu a una inseguretats ontològica dels individus. L'obligació a l'elecció permanent i a la reflexivitat constant arriba a desembocar en un malestar exterioritzat en compulsions, addiccions i relacions de codependència (on la seguretats està subjecta al manteniment de la relació). D'aquí que una major llibertat d'elecció acaba produint, paradoxalment, una dependència més gran de les relacions sentimentals (Giddens, 2001). Quan la Delphine estava en parella segurament no havia de prendre tantes decisions, i sobretot, no havia de patir perquè la gent li proposés plans o li donessin idees de la millor manera de conèixer gent. Ara que està soltera, l'horitzó postmodern li obre possibilitats per pensar creativament la pròpia vida i convida a construir lliurement una biografia plena d'aventures, fora de qualsevol obligació que imposava la societat tradicional. Però, al mateix temps, la individualització ha portat a la vida «excés de possibilitats d'elecció» (Riesman, 1981, citat per Beck & Beck-Gernsheim, 2001: 80). En totes les dimensions de la vida sorgeixen

constants obligacions d'escollir, que suposa una feina de reflexió extenuant (Bozon, 2004).



Le Rayon vert (1986) 19'

Aquests canvis, aquesta gran llibertat influeix substancialment en la manera de relacionar-se amb els altres i de construir relacions sentimentals. El repte de prendre decisions es constant en la vida de la Delphine durant aquest mes que ens retrata la pel·lícula. I és normal que pateixi davant tanta confusió i paradoxes existencials. Es troba enmig de la lliure elecció i de la possibilitat del no-compromís: a l'era postmoderna s'aconsegueix l'alliberament de la codependència, sobretot de la dona, però per l'altre costat, el subjecte es frustra i fracassa pels desbordaments d'un amor consumista desposseït de la dimensió espiritual.

I encara una altra de les paradoxes més grans: en una societat on ha proliferat l'amor lliure (relacions d'un sol ús), i on sembla que s'ha aconseguit certa igualtat entre homes i dones, al mateix temps s'idolatre les relacions amoroses probablement com a resposta davant

del caos d'infinites possibilitats. Sembla que és impossible perdre del tot l'esperança de trobar un *amor salvador*, la confiança i l'autenticitat a través de la realització amorosa (Beck & Beck-Gernsheim, 2001). I és aquesta la pressió que sent la Delphine. És una pressió constant de trobar algú vingut del no-res que la salvi, com una princesa d'un conte. Però també la pressió de la resta de personatges. Li insisteixen en que no pot estar sola, que ha d'actuar, que ha de sortir, que ha de conèixer gent, que ha de trobar algú. «cal trobar una solució a la teva solitud, no pots continuar així, estàs trista» li etziba Béatrice Romand.



Le Rayon vert (1986) 12'

Després continua preguntant-li si «pensa que sigui divertit està sola» un altre amiga, en la mateixa conversa li pregunta «no tens ganes de trobar algú?» (minut 12-14). Més tard, a la Normandia, la nena l'interroga sobre si està sola o si té parella, si té projectes amb ell, si viuran junts (minut 30). Després, la família que l'acull l'acusa de ser difícil, cosa la qual ella es defensa dient que no ho és gens. De fet, tots estan en parella i amb fills, i al voltant de la taula li pregunten què és el que realment vol fer aquells dies, com si fos un interrogatori. Quan diu que no ho sap, li diuen que és una planta (minut 35). O més tard, a París, la seva amiga li insisteix «és en el moment menys inesperat quan trobem algú» i ella respon «no sé què fer, em sento molt lluny» i es posa a plorar (minut 45).



Le Rayon vert (1986) 46'

Una mica més endavant, a l'hora i 6 minuts, la sueca li diu que té sort de no estar en parella, ja que els homes són molt gelosos, com el seu (tot i que passa les vacances sola). I aquí trobem la verbalització d'una incongruència més: «no està bé ni estar amb algú massa temps ni estar sola» i li pregunta si sempre ha estat sola. O una mica més endavant «com saps, quan coneixes algú, si t'agrada de veritat si no mires?» i ella respon que «tot és confús» i afirma que «no fa res en concret per trobar ningú.» La sueca remarca que «els nois no vénen mai sols, has de fer-hi alguna cosa» però acaba dient que «finalment no crec que hagi de fer res, només sentir» llavors la Delphine diu: «estic disponible, estic oberta, sí que sento» «escolto molt a la gent.» I la sueca, Lena, ens explica com ho fa: «jo jugo amb la gent, per trobar algú que estigui bé, no mostris el teu cor de seguida. M'ho passo bé, i miro la seva reacció, és com el joc de cartes, no pots mostrar què tens de seguida» i llavors la Delphine es posa a somiquejar, «jo no tinc res». El missatge de Lena és contradictori en molts aspectes. Fa una apel·lació als sentiments per sobre de tot, però acaba explicant que ella se'n guarda prou de mostrar-se com és.

Aquí veiem clarament com els personatges estan atrapats entre els vells patrons de comportament i les noves formes de vida. Vacil·len entre els vells ideals o les noves experiències, entre fer *top-less* com la sueca, o dur un banyador de cos sencer, com la Delphine. Un cop descartat el model tradicional d'amor romàntic (en aquest cas, per l'abandó d'en Jean-Pierre), l'amor lliure sense cap compromís, el de la sueca Lena, no acaba de convèncer a la protagonista. Així doncs espera, segurament, trobar un model híbrid que li permeti seguir avançant.

Michel Bozon deia que més que d'una *revolució sexual* es parlés d'una *individualització de la sexualitat* (Bozon, 2004) que es manifestaria en la pressió sobre els individus per crear un ser coherent a través de les pròpies i disperses experiències íntimes. Això implica un treball molt gran en la construcció de la identitat personal i sovint crea confusió, malestar o tristesa, en relació a un mateix i amb els altres. Rohmer, sàviament, ens dona pistes de tot això fent parlar uns personatges que no entenen què els hi passa, però a més, també ens fa entendre que la situació podria ser general. Per exemple, al minut 11 la Delphine troba un pòster verd que li crida l'atenció on s'hi anuncia un curs per retrobar el contacte amb un mateix i amb els altres.



Le Rayon vert (1986) 11'

L'augment de les angoixes i depressions en una societat que exigeix als seus individus un alt nivell d'autonomia, que exigeix que omplin el buit existencial que s'ha obert amb l'augment infinit de les opcions de vida, això és la contrapartida que hi ha hagut per la seva llibertat.

Conclusions del capítol III

L'anàlisi de les pel·lícules de Rohmer mostra que la seva obra cinematogràfica, a més de ser interpretada com a creació artística, també pot ser llegida com un enregistrament mecànic de la realitat de les últimes dècades del segle XX: la realitat social canviant de les relacions íntimes. Partint de la idea que les obres d'art sempre donen més informació de la que pretenen donar els seus autors, aquí s'ha exposat què ensenyen les pel·lícules de Rohmer sobre la transformació de l'amor a la segona part del segle XX. Després de l'anàlisi de contingut de les cinc pel·lícules escollides, s'observa que Rohmer va arribar a capturar, amb una considerable precisió, diferents postures i maneres d'adaptar-se al nou context social marcat per la revolució sexual, la transformació de les relacions de gènere, i l'àmplia consecució de drets civils i llibertats democràtiques en la societat (post)moderna.

En totes i cada una de les pel·lícules dels seus tres cicles cinematogràfics (encara que aquí ens hem centrat només en els dos primers), seria possible escatir i analitzar les vivències individuals de la transformació de la intimitat al segle XX. Però, un cop establerts els límits del nostre treball (que únicament eren els de presentar la possible mirada sociològica a l'obra de Rohmer), hem parlat amb detall d'una petita selecció de pel·lícules, suficientment diverses com per cobrir temàticament les dinàmiques rellevants del canvi en matèria de la sexualitat, la modificació de les pràctiques matrimonials i de l'elecció de parella. Així mateix, aquests films, encara que siguin pocs, abracen la diversitat de visions de l'amor romàntic, un tema significatiu en aquesta investigació.

El criteri seguit no ha sigut el desenvolupament cronològic dels canvis socials (que de fet són perceptibles amb exactitud durant les diferents dècades i etapes de la segona meitat del segle XX a les pel·lícules de Rohmer, tal i com ja advertia Bozon, 2007), sinó la idoneïtat temàtica dels films. Hem cercat pel·lícules adequades per la presentació d'un gran nombre d'actituds, les que millor mostren les estratègies individuals d'adaptació i/o resistència al nou sistema de valors. Així mateix, hem tingut en compte la perspectiva de gènere: hem buscat pel·lícules que presentin per igual les vivències i estratègies d'adaptació al nou context social d'homes i dones.

Evidentment la filmografia de Rohmer ofereix més possibilitats d'anàlisi sociològic, però en aquesta tesi doctoral ens hem limitat només a marcar les pautes per a un estudi ulterior. Creiem que la justificació de la mirada sociològica sobre el director francès és el primer pas obligatori que donarà peu a futures investigacions en aquesta direcció.

L'anàlisi detallat de les pel·lícules que s'ha realitzat aquí serveix per exemplificar i il·lustrar la nova aproximació trans-disciplinar al cinema d'Éric Rohmer. És aquesta aproximació específica que consisteix la nostra proposta acadèmica «considerar de quina manera els problemes socials i les identitats són representades en una pel·lícula» (Sutherland & Feltey, 2013: 4). Les negociacions i construccions identitàries hi són tractades a bastament en aquest cinema, on els personatges busquen parella, construeixen la seva particular visió de la vida romàntica i/o sexual i es justifiquen constantment, ja que les normes socials s'han tornat canviants, indefinides i contradictòries, com expliquen els sociòlegs i antropòlegs comentats a la part II d'aquesta tesi. L'anàlisi narratològica ha mostrat que l'espai, el temps, el narrador i el punt de vista també es posen al servei per emfatitzar aquestes vacil·lacions i negociacions identitàries tan característiques de la nova era que caracteritza una gran confusió de valors. D'altra banda, hem pogut veure com una pel·lícula interpretada des del punt de vista sociològic, aporta no només el relat d'una història, sinó també el retrat d'un determinat context social, encara que només s'hagi tractat implícitament -per exemple, des de la perspectiva del patiment individual psicològic com a conseqüència de les pressions socials existents-.

Al segle XX, les obres d'art (literatura, art plàstic, cinema) són àmpliament estudiades com exemples dels costums de les diferents classes socials, les relacions de gènere i les tensions socials. No obstant això, l'obra de Rohmer no havia estat investigada fins ara des de la perspectiva sociològica, potser perquè tenia fama de ser 'cinema d'autor' i potser se'l considerava una plasmació d'una particular i subjectiva visió de la vida. Aquest treball d'investigació mostra que en les pel·lícules de Rohmer sí que s'hi observa la societat de forma autèntica: una societat canviant, plena de contradiccions i ambigüitats que es reflecteixen en els personatges. En paraules del teòric David Bordwell, el cinema d'autor precisament «intenta representar les irregularitats de la vida real» i Rohmer, teòric del cinema, va subratllar molt conscientment els seus objectius i el seu realisme radical (vegeu el capítol sobre Rohmer i el realisme modern a la part I d'aquesta tesi). I també remarcar com la sociologia de l'amor toca temes relacionats amb les *irregularitats* a

l'esfera de la intimitat que emergeixen a l'era postmoderna, quan es produeix una ruptura amb els valors tradicionals. Aquí, en el cinema de Rohmer, es produeix una trobada oportuna entre la mirada sociològica a la intimitat a la segona meitat del segle XX i la teoria del cinema d'autor, entesa en sentit ampli.

La investigació sociològica de les pel·lícules pot servir d'eina per entendre millor la societat d'una determinada època i per detectar o il·luminar la tensió provinent d'algun canvi social. Però també al revés: a la investigació cinematogràfica, la mirada sociològica pot donar-hi noves pistes o bé sobre el contingut d'una obra o, fins i tot, parlar-nos sobre l'estètica de l'autor o dels fonaments teòrics del seu cinema.

Conclusions

La finalitat principal d'aquesta tesi és doble. Per un costat demostrar que l'obra cinematogràfica d'Éric Rohmer va capturar el procés de transformació de l'amor i els canvis produïts en les relacions sentimentals durant la segona meitat del segle XX. Per l'altre, demostrar que per aquesta raó la seva filmografia és susceptible de ser analitzada des dels paràmetres sociològics.

El present treball d'investigació ha aconseguit revelar que les pel·lícules d'Éric Rohmer mostren una visió de com les persones experimenten individualment les noves formes d'estimar i relacionar-se que apareixen com pràctiques emergents en una era de grans canvis. Així, des de la perspectiva sociològica, és lícit dir que aquest cinema reflecteix el context micro-social d'aquella època. D'altra banda, també il·lumina el caràcter social de l'amor, apuntant al context macro-social. La particularitat del cinema de Rohmer rau en el fet que mostra d'una manera subtil la interconnexió i integració dels nivells macro i micro-socials. Per aquesta raó és compatible amb la investigació sociològica, ja que ofereix un gran número d'exemples de comportament social característic d'aquella època. La càmera de Rohmer ha capturat com el canvi i la diversificació d'emparellar-se als temps d'emancipació va incitar una reconstrucció identitària de les persones, que viuen tots aquests processos sentint-se excitats amb les noves possibilitats, al mateix temps que confusos, desorientats o crítics amb les diferents llibertats adquirides.

4.1. Aportacions d'aquesta tesi

D'aquí que l'aportació d'aquesta tesi sigui doble. Per començar introdueix una nova interpretació de l'obra del director francès i els resultats adquirits representen una contribució significativa dins l'àmbit dels estudis del cinema en general i als estudis de Rohmer en particular. En segon lloc, aporta al camp de la sociologia un nou suplement didàctic que il·lustra el procés de transformació de l'amor i de les relacions de parella a la segona part del segle XX. Al mateix temps, en el camp de l'estudi de la relació entre el cinema i la sociologia, ofereix una mostra vàlida d'aquest tipus d'intercanvis, que sovint es mostren ocults en aquesta forma d'expressió cultural.

4.1.1. El Cinema com a eina d'anàlisi sociològica

4.1.1.1. El realisme cinematogràfic com a fonament per una posterior hermenèutica sociològica

Creiem, de fet, que Rohmer només va poder intuir, durant la seva carrera professional, l'abast de la seva aportació en la investigació sociològica sobre la transformació de l'amor a la segona part del segle XX. El desenvolupament de la sociologia de l'amor és posterior a la producció cinematogràfica de Rohmer. Durant el temps de la seva carrera professional, el director francès només s'havia preocupat de ser fidel a la realitat (afirmava, de fet, que la vessant documental era present en totes les seves pel·lícules). Al capítol 1.2.2. expliquem detalladament la poètica del realisme cinematogràfic que havia consolidat les seves bases per la posterior lectura dels seus films en clau sociològica. Més endavant, a la part III d'aquest treball, procedim a l'anàlisi del contingut de la seva obra mostrant com el director tracta les temàtiques rellevants per una investigació sociològica de la transformació de l'amor.

La conclusió és que el seu cinema, pel fet de ser realista, ha capturat eficaçment les característiques i la disposició social de l'era anomenada «modernitat tardana», en especial en relació al tema de les noves maneres de construir una parella o enamorar-se. Això ha permès que, unes dècades més tard, aquest cinema es pugui analitzar des d'una perspectiva sociològica (la sociologia de l'amor i de la parella).

4.1.1.2. Anàlisi del contingut com a mètode que vincula el cinema amb la sociologia

Els erudits han comentat (Krippendorff, 1990; Peña Acuña, 2014) que, si s'empra el mètode adequat, el cinema és susceptible de mostrar-se útil com una tècnica d'investigació social o com el recurs didàctic en la sociologia. Entre els que fan servir aquesta metodologia, no existeix dubte sobre la possibilitat de conèixer les estructures socials a partir de l'estudi d'obres d'art (novel·les, poesia, música o pel·lícules), ja que la construcció social de la creació cinematogràfica és un fet que difícilment es pot negar. Per comprendre les estructures socials a través de les obres d'art existeixen tècniques molt elaborades, com ara l'anàlisi de contingut que hem aplicat amb èxit a les pel·lícules de Rohmer.

No obstant això, la utilització del cinema com a mètode o com a tècnica d'investigació social no ha estat degudament estudiada. Nosaltres tampoc no hem dedicat espai a aquest tema; aquesta seria una de les línies d'una futura investigació. Partim de l'ideal, com Colombres (Colombres, 2005) que, encara que el cinema no pugui ser un mètode d'investigació social, el sol fet de filmar pot ser considerat una tècnica que facilita les enquestes, és a dir, que permet construir *històries de vida* semblants a les reals. També pot descriure amb gran precisió realitats socials no complexes d'un grup de gent.

El treball d'investigació que presentem ha demostrat, entre d'altres coses, que l'anàlisi qualitativa en profunditat, basada en una constant interrogació dialèctica, representa el mètode d'anàlisi filmica idoni per trobar exemples vàlids en les obres cinematogràfiques per a l'estudi sociològic. Al mateix temps s'explora i potencia la dimensió educativa del cinema. En paraules d'Alfonso Colombres:

Sólo una visión dialéctica superadora de los métodos preferentemente cuantitativos, puede apreciar y aprovechar en profundidad las riquezas que derivan de la utilización del cine como técnica de investigación social. La dialéctica -más claramente que otros paradigmas- asume el carácter conflictivo del objeto social estudiado y supone que la verificación de las hipótesis se realiza en última instancia a través de la práctica social que incluye la práctica artística. Por lo tanto, la dialéctica -al mismo tiempo que afirma la práctica científica- está más preparada para recibir aportes provenientes de la vida política, del arte, de la ideología (Colombres, 2005: 186).

4.1.2 Sociologia de l'amor i Rohmer

La hipòtesi de la que es va partir en la realització d'aquest treball d'investigació era que el cinema (realista) de Rohmer, pel fet que filmava pràctiques amoroses i matrimonials de les quatre darreres dècades del segle XX, hauria de reflectir el gran canvi de paradigma en les pràctiques amoroses, que es va produir exactament en aquella època. I per donar llum a aquest canvi, hem recorregut als principals sociòlegs i antropòlegs de l'amor i de la família, que van dedicar els seus esforços a explicar la dinàmica dels processos de canvi dins de l'esfera de la intimitat.

Així hem consultat les obres d'Eva Illouz, que va vincular les emocions amb l'esperit del temps depenent de les ideologies i narratives dominants, és a dir, dels anomenats *metar-*

relats, que al mateix temps segueixen les formes de producció econòmica. D'aquesta manera, l'anàlisi de l'amor i de les relacions íntimes de la sociologia d'orientació marxista es centre en l'impacte del capitalisme a l'esfera sòcio-cultural i emocional, senyalant com les pràctiques denominades *mercantilització de les aventures amoroses* i *romantització dels béns de consum* van deixar empremta en l'horitzó de les expectatives personals. Així hem arribat a un marc conceptual ric sobre la postmodernitat i les aventures amoroses a la nova era. També hem utilitzat els conceptes establerts per Giddens (*amor confluent i relació pura, la sexualitat plàstica*), Bauman (*amor líquid*), Beck i Beck-Gernsheim (*detradicionalització*) i Bozon (*individualització i interiorització* de les normes), tots ells deixen clar que l'emancipació de la dona, del sexe i la l'arribada dels drets com l'avortament o el divorci, van marcar el començament d'una vertadera transformació social. En moltes ocasions, sobretot a la dècada de 1960 o 1970, com també mostren els pel·lícules de Rohmer, només hi havia intents d'adaptació al nou context, sense encara senyals d'una adaptació categòrica. En les primeres dècades del canvi, el nucli ideològic i valoratiu no va canviar, encara que s'hi havia introduït certes modificacions en sintonia amb els nous temps de llibertats adquirides. Les personatges de Rohmer mostren clarament, encara que de forma subtil, aquestes formes híbrides d'adaptació, al mateix temps sense abandonar el vell sistema de valors. Per exemple, en la pel·lícula *Ma nuit chez Maud* (1969) on el matrimoni que comparteixen la visió del matrimoni tradicional monògam basat a més en l'endogàmia de classe, decideixen no obstant tolerar i perdonar-se mútuament, sota el consens de no parlar-ne mai més, les més *immorals* aventures prematrimonials.

Els sociòlegs francesos M. Bozon i F. Héran expliquen més endavant (Bozon & Héran, 2006) que la transformació de les relacions interpersonals es va produir a través de diferents processos evolutius. En matèria de sexualitat, per exemple, els processos que s'han de tenir en compte són: la constitució d'una nova normativa d'iniciació sexual, canvis importants de la normativa de la fidelitat, l'establiment de límits en la norma de reciprocitat en la sexualitat conjugal i l'evolució de les relacions homosexuals. A tots aquests processos evolutius hi fan referència, de manera directa o indirecta les pel·lícules de Rohmer (*Ma nuit chez Maud, La carrière de Suzanne, la Boulangère de Monceau, Le Rayon vert, etc*), oferint una radiografia de la societat francesa de la segona meitat del segle XX.

Podem concloure que l'intercanvi d'imatges i coneixements entre el cinema i la sociologia és productiu per l'anàlisi científica d'ambdues disciplines. L'anàlisi de contingut d'obres cinematogràfiques permet reflexionar, a partir de la ficció, sobre els fenòmens socials reflectits en el cinema. Els directors de cinema fan servir les seves obres com a lents per a mostrar alguns aspectes dels fenòmens socials, tant del passat com del present.

En aquest treball de tesi ens hem plantejat la següent pregunta: què ensenyen les pel·lícules de Rohmer sobre la transformació de l'amor en la segona part del segle xx? Doncs que l'enorme força de les imatges i les potents meta-narracions sobre l'amor modelen el comportament interpersonal de la gent. Els films de Rohmer revelen els problemes socials i individuals causats per l'existència de meta-narracions contradictòries sobre l'amor i la vida familiar. També mostren les diferents maneres en què la gent es mou entre les opcions amoroses del passat i les del present.

I per últim, concloure que aquest estudi no entra dins del domini de la sociologia del cinema, sinó que contempla la manera com les obres de Rohmer poden ser utilitzades pels sociòlegs per entendre millor la societat de la segona meitat del segle XX i la contemporània. S'observa que el cinema de Rohmer aporta a les ciències socials proves valuoses sobre els grans canvis socials que es van produir a Europa amb el pas de la societat industrial (moderna) a la post-industrial (societat de consum), quan es van modificar substancialment tant la concepció del jo com el conjunt de les institucions socials, i quan es va modificar la visió del matrimoni i la manera d'entendre la intimitat. Curiosament, no hi ha gaires investigadors que hagin aplicat aquesta clau interpretativa a l'anàlisi de l'obra de Rohmer, probablement perquè requereix uns sòlids coneixements sociològics previs.

4.1.3 El cinema de Rohmer i la negociació de les normes d'intimitat

Aquesta investigació assenyala que sovint, als films de Rohmer, presenciem la definició i la negociació de les regles i normes de la intimitat, típica de la primera fase d'interacció amorosa. Abans d'involucrar-se en una relació, ja sigui duradora o esporàdica, els personatges comenten i debaten sobre els diferents conceptes de l'amor i de la sexualitat, els fidelitats i el matrimoni, esbrinant si coincideixen o no en l'orientació sentimental.

L'obra de Rohmer, encara que no pertanyi al gènere de cinema documental, és pràcticament un testimoni sobre les noves regles i principis de les relacions de parella i sexuals i el seu debat latent amb les regles tradicionals.

4.1.3.1. Les noves regles matrimonials

Com han explicat els sociòlegs, en els vells temps de la societat preindustrial, el matrimoni era una institució social i religiosa rigorosament definida i sense alternativa. La gent gairebé mai no es casava per amor, sinó per rang social amb la intenció d'assegurar hereus, el patrimoni i d'augmentar els béns i el prestigi familiar. En matrimonis de conveniència hi havia seguretat, estabilitat i suport. En els nous temps, en canvi, els matrimonis es basen en la pròpia elecció i en l'amor, en una sèrie d'ideals com ara la monogàmia, la fidelitat sexual, la recerca de la gratificació emocional i la construcció de la família nuclear. També han aparegut múltiples opcions noves per a l'organització de la vida sentimental i familiar: matrimoni, unió lliure, concubinat, relació oberta amb amor o sense ell, prometatge, sexe sense relació i relacions sense sexe. Així doncs, existeixen noves situacions de parella davant un únic model tradicional del passat: el matrimoni monògam per tota la vida.

Els sociòlegs han arribat a la conclusió que vivim en una època de múltiples possibilitats. Per una banda hi ha la possibilitat d'escollir el model tradicional d'amor romàntic, una estreta unió sentimental que porti a l'altar i que duri tota la vida. Per altra, l'amor confluent, contingent i utilitari que no implica cap obligació i ofereix satisfacció emocional i sexual. O bé l'amor lliure sense cap compromís, sense ni tant sols tenir l'obligació de contraure mai matrimoni. Les pel·lícules de Rohmer assenyalen també que entre els extrems del matrimoni monògam i les relacions obertes s'han desenvolupat moltes formes híbrides que d'alguna o altra manera mantenen la idea de l'amor romàntic, al mateix temps que introdueixen elements de l'amor lliure. En aquesta tesi hem mostrat, a través de l'anàlisi de contingut d'algunes obres de Rohmer, que diverses d'aquestes opcions han quedat registrades i filmades. La càmera també ha capturat els dubtes i inseguretats suscidades durant l'intent de justificar i dotar de sentit les eleccions individuals.

En relació amb el concepte central de l'amor romàntic, centrat tant en la investigació sociològica com en la producció cinematogràfica de Rohmer, la conclusió és que la gran narrativa de l'amor romàntic, de la mateixa manera que la pràctica matrimonial, no ha desaparegut a l'era postmoderna malgrat la promoció generalitzada de l'amor lliure. L'amor romàntic es troba més aviat infiltrat en les noves modalitats de vida conjugal i de la parella que s'han anat configurant de nou durant la segona meitat del segle XX.

4.1.3.2. *Els nous principis de la sexualitat*

Els sociòlegs que han estudiat les conseqüències psicosocials del canvi en les relacions interpersonals assenyalen que s'ha anat adoptant també una actitud cada cop més reflexiva sobre les pròpies conductes sexuals. No només canvia el comportament sexual, sinó que també s'ha de ser dotat de sentit i interpretar d'una manera adequada. Alguns sociòlegs (Bozon, Héran, Giddens) comenten que el sexe requereix un procés reflexiu per a contestar a les preguntes sobre la seva funció en la continuïtat de la parella, sobre la seva aportació a l'estabilitat personal, sobre el seu paper en la resistència a l'envelliment, o sobre com influeix la sexualitat en la pertinença a un grup. Les respostes semblen il·limitades. La reflexió al voltant del comportament sexual revela les mateixes dificultats que sorgeixen en la construcció del jo en el context d'una societat al mateix temps individualitzada i jerarquitzada que no para de produir significats contradictoris. Hi ha diferents interpretacions del sentit de l'activitat sexual, així que Bozon parla de la diversificació contemporània de les orientacions, a diferència d'una sola orientació que caracteritzava l'època anterior.

Hem pogut veure en aquesta recerca com el cinema de Rohmer ha capturat i presentat la diversitat de visions contemporànies del sexe i les relacions íntimes. A la *Boulangère de Monceau* el protagonista jutja com a pur vici anar-se'n al llit amb una dona de classe inferior, la Françoise de *Ma nuit chez Maud* és acceptada en matrimoni tot i no ser verge i haver tingut una relació amb un home casat, i a *Le Rayon vert* trobem una estiuvejant sueca que representa l'alliberament total de la sexualitat femenina, etc. Al mateix temps, el cinema de Rohmer registra els canvis de manera cronològica, mostrant com la societat ha anat canviant poc a poc. Exemple d'això seria l'homosexualitat amagada del

protagonista de *La Carrière de Suzanne*; en aquella època, a una persona de les seves característiques (burgès de província), no li seria permès mostrar-se obertament.

4.1.4. El cinema de Rohmer i el projecte reflexiu del jo

Després d'analitzar diferents pel·lícules, podem concloure que el realisme de Rohmer també val per l'estat mental i emocional dels seus personatges. Els herois de Rohmer sovint es contradiuen i comporten de manera paradoxal. Poden perfectament dir una cosa, per acabar fent-ne una altra de ben diferent. De vegades aquesta contradicció és més subtil, i només l'entendem interpretant una mirada o el llenguatge corporal. De vegades s'ha llegit això com una falsedat o debilitat inherents al caràcter d'alguns dels personatges. El sociòleg Michel Bozon va ser el primer que va vincular el cinema de Rohmer amb els efectes psicològics del sobtat augment de les llibertats i responsabilitats personals a l'era de l'emancipació i el desenvolupament democràtic. Aquesta perspectiva va ser el que va inspirar tota la nostra posterior indagació. D'altres sociòlegs també van afirmar (Giddens, Bauman, Beck i Beck-Gernsheim) la influència negativa que va exercir el nou context social sobre el projecte reflexiu del jo, un jo que intenta definir-se ajustant-se a uns paràmetres canviants i contradictoris.

El context social en el que filma Rohmer és de la convivència de les velles idees sobre l'amor (amor romàntic, matrimoni per sempre) i les noves ideacions (amor lliure, amor-sexe sense límits d'edat o classe). Es crea una tensió, unes expectatives socials oposades i incomptables al voltant de la idea de l'amor. Giddens sosté que la caiguda, el replec o bé la transformació en el paper que juguen els marcs normatius externs (morals, religiosos i tradicionals) impliquen que la constitució de la identitat estigui subjecte a l'elecció entre diferents estils possibles de vida. En el projecte reflexiu del jo hi abunden les contradiccions, els conflictes, les tensions i les angoixes. Al contrari, l'allunyament de les tradicions i dels marcs normatius externs dóna peu a què la seguretat ontològica dels individus (obligats a l'elecció permanent i a la reflexivitat constant i creixent) s'afirmi en compulsions, addiccions i relacions de codependència.

En algunes de les seves obres, Rohmer tracta explícitament aquestes tensions i angoixes causades per la pressió social i l'excessiva responsabilitat que recau en l'individu a l'hora d'escollir. La confusió i la pèrdua de confiança en un mateix semblen ser, fins i tot, un

dels temes centrals del cineasta francès (en aquest treball hem posat l'exemple del personatge de Delphine, del film *Le Rayon vert* de 1986, però també ho seria en Gaspard de *Conte d'été* de 1995). La característica insistència de l'atzar, recurrent a gairebé totes les pel·lícules de Rohmer, (l'atzar de tornar a creuar-se pel carrer amb la Sylvie de *La Boulangère de Monceau* (1962) o amb la Françoise de *Ma nuit chez Maud* de 1969) també pot interpretar-se com a conseqüència de la port a prendre decisions per part dels individus espantats amb la sobtada llibertat d'elecció sense límits. Ens sembla curiós que cap altre sociòleg, excepte M. Bozon, hagi llegit Rohmer sota aquest prisma i hagi procurat una explicació psicosocial de la pràctica de l'atzar com a mecanisme per poder escapar-se de la responsabilitat personal. La inclinació cap a l'atzar del cineasta francès és només un pretext, una excusa, doncs *l'atzar sempre fa bé les coses* (com deia Bozon), l'atzar compleix amb els mandats de la societat, que malgrat les noves llibertats, continua imposant les seves regles ara més invisibles que mai.

En resum, un tret destacat de l'evolució contemporània de la intimitat és la proliferació de regles, normes i representacions de l'amor i la sexualitat. En el context actual d'individualització, aquesta pluralitat normativa de les conductes produeix nombroses situacions *d'imperatius contradictoris*, com per exemple, l'exigència d'una espontaneïtat programada, o un altruisme egoista (Béjin, 1990) que turmenten els individus. Les conductes socials es vertebraren així al voltant de parelles de nocions oposades que estan en tensió permanent. A la recerca de la durabilitat de la parella s'hi oposa l'exigència de l'espontaneïtat del desig i de la satisfacció de l'impuls sexual. Aquestes paradoxes les ha de resoldre cada individu a la seva manera. A tall de conclusió, l'antiga preocupació ètica per la concordança de l'individu amb un ideal moral absolut s'ha substituït, a l'era postmoderna, per l'esforç de l'individu per a adaptar-se a les noves situacions i a crear un tot coherent d'experiències sentimentals cada cop més diverses. L'altra cara de l'evolució i l'emancipació és la pressió sobre els individus per a crear des de si mateixos un ser coherent a través de les seves disperses experiències íntimes. Això suposa un treball reflexiu molt dur en la construcció i la reconstrucció de la identitat personal.

El cinema de Rohmer assenyala magistralment que el procés d'individualització, tret fonamental del canvi d'època, ha tingut com a conseqüència un fet contradictori. L'amor es fa més important que mai però al mateix temps més difícil que mai, doncs només

l'amor té la capacitat d'omplir el buit existencial que han creat, paradoxalment, les dinàmiques de la individualització i l'emancipació durant la segona meitat del segle XX.

Annexos

Filmografia analitzada d'Éric Rohmer

Contes Moraux

-*La Boulangère de Monceau -Six Contes moraux, I-* (1962)

Realització: Éric Rohmer assistit per Jean-Louis Comolli.

Guió: Éric Rohmer.

Director de fotografia: Jean-Michel Maurice i Bruno Barbey.

Muntatge: Éric Rohmer.

Producció: Georges Derocles (Studios Africa) i Barbet Schroeder (Les films du Losange).

Intèrprets: Barbet Schroeder (doblada per Bertrand Tavernier), Claudine Soubrier, Michèle Girardon, Fred Junk, Michel Mardore.

Durada: 24 minuts.

Format: 16mm, blanc i negre.

- *La carrière de Suzanne -Six contes moraux, II-* (1963)

Realització: Éric Rohmer, assistit per Jean-Louis Comolli i Barbet Schroeder.

Guió: Éric Rohmer.

Director de fotografia: Daniel Lacambre.

Música: Mozart (*Les noces de Figaro*).

Producció: Barbet Schroeder (*Les films du Losange*)

Intèrprets: Catherine Sée, Philippe Beuzen, Christian Charrière, Diane Wilkinson, Jean-Claude Biette, Patrick Bauchau, Pierre Cottrell, Jean-Louis Comolli, Jean Douchet.

Durada: 53 minuts.

Format: 16 mm, blanc i negre.

- *Ma nuit chez Maud -Six contes moraux III-* (1968)

Realització i guió: Éric Rohmer.

Director de fotografia: Néstor Almendros, assistit per Emmanuel Machuel.

Operadors: Jean-Claude Gasché i Philippe Rousselot.

Decorats: Nicole Rachline

Regidor: Alfred de Graaff.

So: Jean-Pierre Ruh, assistit per Alain Sempé.

Muntatge: Cécile Decugis, assistida per Christine Lecouvette.

Mescles: Jacques Maumont.

Música: Mozart (*Sonata per violí i piano K 358*, interpretada per Leonid Kogan).

Producció: Barbet Schroeder i Pierre Cottrell (Les films du Losange), Alfred de Graaff i Pierre Grimberg, amb FFP, Simar Films, les Films du Carrosse, Les Productions de la Guéville, Renn Productions, Les Films de la Pléiade, Les Filmes de Deux Mondes.

Intèrprets: Jean-Louis Trintignant, Françoise Fabian, Antoine Vitez, Marie-Christine Barrault, Anne Dubot, Marie Becker, Marie-Claude rauzier, i els enginyers de la fàbrica Michelin de Clermont-Ferrand.

Distribució: CFDC-UGC, Sirius, Consortium Pathé.

Data de sortida a França: 6 de juny de 1969.

Durada: 107 minuts.

Format: 35mm, blanc i negre.

Comédies et proverbis

- *La Femme de l'aviateur (ou: on ne saurait penser à rien)* –*Comédies et proverbes I* (1981).

Realització i guió: Éric Rohmer

Director de fotografia: Bernard Lutic assistit per Romain Winding.

So: Georges Prat assistit per Gérard Lecas.

Muntatge: Cécile Decugis.

Mescles: Dominique Hennequin.

Música: Jean-Louis Valero (*Paris m'a séduit*, interpretat per Arielle Dombasle).

Producció: Margaret Menegoz (Les films du Losange).

Intèrprets: Philippe Marlaud, Marie Rivière, Anne-Laure Meury, Mathieu Carrière, Philippe Caroit, Coralie Clément, Stephen, Neil Chan, Lisa Heredia, Rosette, Amira Chemakhi.

Distribució: Gaumont

Data de sortida: 4 de març de 1981

Durada: 104 minuts

Format: 16mm, ampliat a 35mm. Color.

- *Le Rayon vert –comédies et proverbis V-* (1984).

Realització: Éric Rohmer

Guió: Éric Rohmer i la participació en els diàlegs de Marie Rivière.

Director de fotografia: Sophie Maintigneux.

Regidor: Françoise Etchegaray

So: Claudine Nougaret.

Muntatge: Lisa Heredia.

Efectes especials: Philippe Demard.

Mescles: Dominique Hennequin.

Música: Jean-Louis Valero.

Producció: Margaret Menegoz (Les films du Losange), amb la participació del *ministère de la Culture*, del *ministère des Postes et Télécommunications*, de Pierre Chatard i Gérard Lomond.

Intèrprets: Marie Rivière, Amira Chemakhi, Sylvie Richez, Lisa Heredia, Basile Gervaise, Virginie Gervaise, René Hernández, Dominique Rivière, Claude Jullien, Alaric Jullien, Laetitia Rivière, Isabelle Rivière, Béatrice Romand, Rosette, Marcello Pezzutto,

Irère Leleu, Vanessa Leleu, Huger Foote, Michel Labourre, Paulo, Maria Couto-Palos, Isa Bonnet, Yve Doyhamboure, Friederich Günter Christlein, Paulette Christlein, Carita, Marc Vivas, Joël Comarlot, Vincent Gauthier.

Difusió a Canal +: 31 d'agost de 1986.

Distribució: AAA Classic.

Data de sortida: 3 de setembre de 1986.

Durada: 98 minuts

Format: 16mm, ampliat a 35mm.

Filmografia principal de la *Nouvelle Vague*

JEAN-LUC GODARD

- Charlotte et son Jules, (cm, 1960), Jean-Luc Godard
- À Bout de Souffle, (1960), Jean-Luc Godard
- Le Petit soldat, (1960), Jean-Luc Godard
- Une histoire d'eau (cm., 1961), Jean-Luc Godard y Françoise Truffaut
- Une femme est une femme, (1961), Jean-Luc Godard
- Vivre sa vie, (1962), Jean-Luc Godard
- Les Carabiniers, (1963), Jean-Luc Godard
- Le mépris, (1963), Jean-Luc Godard
- Bande à part, (1964), Jean-Luc Godard
- Une femme mariée, (1964), Jean-Luc Godard
- Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, (1965), Jean-Luc Godard
- Pierrot le fou, (1965), Jean-Luc Godard
- Masculin, féminin, (1966), Jean-Luc Godard

FRANÇOIS TRUFFAUT

- Les Quatre-cents coups, (1959), François Truffaut
- Tirez sur le pianiste (1960), François Truffaut
- Une histoire d'eau (cm., 1961), Jean-Luc Godard y Françoise Truffaut
- Jules et Jim, (1962), François Truffaut
- La peau douce, (1964), Françoise Truffaut

ÉRIC ROHMER

- Bérenice (cm., 1954), Éric Rohmer
- La sonate à Kreutzer (mm., 1956), Éric Rohmer

- Véronique et son cancre (cm., 1958), Éric Rohmer
- Le signe du lion, (1959), Éric Rohmer
- La boulangère de Monceau, (cm., 1963), Éric Rohmer
- La carrière de Suzanne, (mm., 1963), Éric Rohmer
- Nadja à Paris (cm., 1964), Éric Rohmer
- Une étudiante d'aujourd'hui (cm., 1966), Éric Rohmer
- La collectionneuse, (1967), Éric Rohmer
- Ma nuit chez Maud, (1969), Éric Rohmer

JACQUES RIVETTE

- Le Coup du berger (cm., 1956), Jacques Rivette
- Paris nous appartient, (1961), Jacques Rivette
- La Religieuse, (1966), Jacques Rivette
- L'amour fou (1969), Jacques Rivette

CLAUDE CHABROL

- Le beau Serge, (1958), Claude Chabrol
- Les cousins, (1959), Claude Chabrol
- À double tour, (1959), Claude Chabrol
- Les bonnes femmes (1960), Claude Chabrol
- Les godelureaux (1961), Claude Chabrol
- L'oeil du malin, (1962), Claude Chabrol
- Ofelia, (1963), Claude Chabrol
- Landru (1963), Claude Chabrol

AUTORS PRÒXIMS A LA *NOUVELLE VAGUE*

ALEXANDRE ASTRUC

- Le rideau cramoisi (cm., 1953), Alexandre Astruc
- Les mauvaises rencontres, (1955), Alexandre Astruc
- Una vida, (Une vie, 1958), Alexandre Astruc
- Education sentimentale, (1962), Alexandre Astruc
- Evariste Galois, (1964), Alexandre Astruc

GEORGES FRANJU

- Le grand Méliès (cm., 1951), Georges Franju
- Hôtel des Invalides (cm., 1952, Georges Franju
- Les poussières (cm., 1953), Georges Franju
- Navigation marchande (cm., 1954), Georges Franju
- Mon chien (cm., 1955), Georges Franju
- À propos d'une rivière (cm., 1955), Georges Franju
- Sur le pont d'Avignon (cm., 1956), Georges Franju
- Monsieur et Madame Curie (cm., 1956), Georges Franju
- La première nuit (cm., 1958), Georges Franju
- La tête contre les murs, (1959), Georges Franju
- Les yeux sans visage, (1960), Georges Franju
- Pleins feux sur l'assassin, (1961), Georges Franju
- Thérèse Desqueyroux (1962), Georges Franju
- Judex (1963), Georges Franju

LOUIS MALLE

- Les amants (1958), Louis Malle
- Zazie dans le métro, (1960), Louis Malle

- Le feu follet, (1963), Louis Malle

JACQUES DEMY

- Le Sabotier du Val-de-Loire (cm.,1955), Jacques Demy

- Le bel indifférent (cm., 1957), Jacques Demy

AGNÈS VARDA

- La Pointe-Courte (1955), Agnès Varda

- O saisons, ô châteaux (cm., 1958), Agnès Varda

- La cote d'azur (cm., 1958), Agnès Varda

- L'opéra-mouffe (cm., 1958), Agnès Varda

- Du côté de la côté (cm., 1958), Agnès Varda

- Les fiancés du pont Mac Donald (Méfiez-vous des lunettes noires (cortometraje),

1961, Agnès Varda

- Cleo de 5 à 7, (1962), Agnès Varda

ALAIN RESNAIS

- Les statues meurent aussi (cm., 1953), Alain Resnais y Chris Marker

- Toute la mémoire du monde (cm, 1956), Alain Resnais

- Hiroshima mon amour, (1959), Alain Resnais

- L'année dernière à Marienbad, (1961), Alain Resnais

- Muriel ou le temps d'un retour (1963), Alain Resnais

- La guerre est finie, (1966), Alain Resnais

CHRIS MARKER

- Les statues meurent aussi (cm., 1953), Chris Marker y Alain Resnais

- Diamanche à Pekin (cm., 1956), Chris Marker

- Lettre de Sibérie (doc., 1957), Chris Marker

- Description d'un combat (doc., 1960), Chris Marker
- ¡Cuba Sí! (doc., 1961), Chris Marker
- La jetée (cm., 1962), Chris Marker
- Le joli mai (doc., 1963), Chris Marker

Bibliografía

- Alberoni, F. (2004). *El Misterio del enamoramiento*. Barcelona: Gedisa.
- Anderst, L. (2014). *The films of Éric Rohmer : French new wave to old master*. New York: Palgrave Macmillan.
- Aprà, A. (1976). *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesia contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- Apuleu, L. (1989). *Psique i Cupido*. Barcelona: Irina.
- Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós comunicación.
- Aykin, E., Berta, R., Bonamy, R., Coureau, D., Fargier, J.-P., Hillairet, P., ... Sabouraud, F. (2012). *Rohmer ou Le jeu des variations*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.
- Barbáchano, C. (2000). *Entre el cine y la literatura*. Santa Cruz de Tenerife: Prames. Las Tres Sorores.
- Barnier, M., & Beylot, P. (2011). *Analyse d'une oeuvre : conté d'été, Eric Rohmer, 1996*. Paris: Vrin.
- Baudrillard, J. (2009). *La Sociedad de consumo : sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2001). *La sociedad individualizada*. Madrid: Cátedra.
- Bauman, Z. (2005). *Amor líquido : acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Bauman, Z. (2007). *Vida de consumo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2016). *Modernidad Líquida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bazin, A. (1998). *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*. Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma.
- Beck, U. (2008). *La sociedad del riesgo mundial : en busca de la seguridad perdida*. Barcelona: Paidós.
- Beck, U., & Beck-Gernsheim, E. (2001). *El Normal caos del amor : las nuevas formas de la relación amorosa*. Barcelona: Paidós.
- Beck, U., & Beck-Gernsheim, E. (2003). *La Individualización : el individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*. Barcelona: Paidós.
- Beck, U., Giddens, A., Lash, S., & Alborés, J. (1997). *Modernización reflexiva : política, tradición y estética en el orden social moderno*. Madrid: Alianza.
- Béjin, A. (1990). *Le nouveau tempérament sexuel essai sur la rationalisation et la démocratisation de la sexualité*. Paris: Kimé.

- Berman, M. (2013). *Todo lo sólido se desvanece en el aire : la experiencia de la modernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Bordwell, D. (1996). *La Narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bozon, M. (2004). *La Nouvelle Normativité des Conduites Sexuelles ou la difficulté de mettre en cohérence les expériences intimes*. A J, Marquet (Ed.), *Approches sociologiques et ouvertures pluridisciplinaires* (pp 15-33). Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant.
- Bozon, M., & Héran, F. (2006). *La formation du couple Textes essentiels pour la sociologie de la famille*. Paris: La Découverte.
- Bruckner, P., & Finkielkraut, A. (2001). *El nuevo desorden amoroso*. Barcelona: Anagrama.
- Burch, N. (1985). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Caminade de Schuytter, V. (2011). *Éric Rohmer, corps et âme: L'intégrité retrouvée*. Paris: l'Hamattan.
- Cano, G. (2001). *Nietzsche y la crítica de la modernidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cardullo, B. (ed. . (2012). *Interviews with Éric Rohmer*. Gosport: Chaplin Books.
- Colombres, A. (2005). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.
- Crisp, C. G. (1988). *Eric Rohmer, realist and moralist*. Bloomington : Indiana University Press.
- De Singly, F. (2016). *El yo, la pareja y la familia*. Madrid: CIS.
- Delanty, G. (2013). *Formations of European modernity : a historical and political sociology of Europe*. New York: Palgrave Macmillan.
- Desbarats, C. (1990). *Pauline à la plage*. Crisnée: Editions Yellow Now.
- Eco, U. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Enguix, B., & Roca, J. (2015). *Rethinking Romantic Love: Discussions, Imaginaries and Practices*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Ethis, E. (2005). *Sociologie du cinéma et de ses publics*. (Armand Colin, Ed.). Paris.
- Featherstone, M. (2000). *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fernandez, A. (1983). El cine y la investigación en ciencias sociales. A. Colombres (Ed.). *Antropología y colonialismo*. (pp 169-195). Buenos Aires: Del Sol.
- Ferreter i Mora, J. (2013). *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Fisher, H. E. (2007). *Anatomía del amor : historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*. Barcelona: Anagrama.

- Fromm, E. (2012). *L'art d'estimar* (Barcelona). Labutxaca.
- Fukuyama, F. (2015). *¿El fin de la Historia? y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- Fumagalli, A. (2010). *Bioeconomía y capitalismo cognitivo hacia un nuevo paradigma de acumulación*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid. Catedra.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Gauthier, G. (1992). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.
- Genette, G. (2012). *Figuras III* (Vol. XXXIII). Paris: Seuil.
- Giddens, A. (1997). *Modernidad e identidad del yo : el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- Giddens, A. (2001). *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Catedra.
- Handyside, F. (2013). *Eric Rohmer interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Herederó, C. F., & Santamarina, A. (1991). *Eric Rohmer*. Madrid: Cátedra.
- Herpe, N. (2007). *Rohmer et les autres*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Herrera, C. (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid: Fundamentos.
- Hösle, V. (2016). *Eric Rohmer : filmmaker and philosopher*. Sydney : Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc,.
- Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires, Madrid: Katz.
- Illouz, E. (2012). *Por qué duele el amor : una explicación sociológica*. (Katz, Ed.). Madrid.
- Jameson, F. (2006). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jarvie, I. C. (1974). *Sociología del cine : ensayo comparativo sobre la estructura y funcionamiento de una de las principales industrias del entretenimiento* (Guadarrama). Madrid.
- Jost, F. (1987). *L'oeil-caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Kracauer, S. (1995). *De Caligari a Hitler : una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido : teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.
- Luhmann, N. (2008). *El amor como pasión : la codificación de la intimidad*. Barcelona: Península.

- Lipovetsky, G. (2002). *La Era del vacío : ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2005). *El Crepúsculo del deber : la ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. (Anagrama, Ed.) (1983a ed.). Barcelona.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo : Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Magny, J. (1986). *Eric Rohmer*. Paris: Rivages.
- Marramao, G. (1989). *Poder y secularización*. Barcelona: Península.
- Mayos, G. (2004). *Ilustración y Romanticismo. Introducción a la polémica entre Kant y Herder*. Barcelona: Herder.
- Metz, C. (2013). *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck.
- Montebello, F. (2005). *Le cinéma en France: Depuis les années 1930*. Paris: Armand Collin Cinéma.
- Monterde, J. E., Riambau, E., & Amengual, B. (1996). *Historia general del cine : volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*. Madrid: Cátedra.
- Morin, E. (1984). *Sociologie*. Paris: Fayard.
- Neira Piñeiro, R. (2003). *Introducción al discurso narrativo filmico*. Madrid: Arco Libros.
- Neupert, R. J. (2007). *A history of the French new wave cinema*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- Palmier, J.-M. (1980). *L'expressionnisme et les arts. 2 Peinture – Théâtre – Cinéma*. Paris: Payot.
- Peña Acuña, B. (2014). *La transmisión de valores a través del lenguaje cinematográfico* (1a ed.). Madrid: Dykinson.
- Potts, M., & Short, R. (2001). *Historia de la sexualidad : desde Adán y Eva*. Madrid: Cambridge University Press.
- Powell, J. (1998). *Postmodernism for beginners*. New York: Writers and Readers Pub.
- Reis, C., & Lopes, A. C. (1996). *Diccionario de narratología*. Madrid: Almar Ediciones.
- Rodríguez Magda, R. M. (2015). La condición Transmoderna. *Anthropos*.
- Rohmer, É. (1989). *Seis cuentos morales*. Barcelona: Anagrama.
- Rohmer, É. (2000). *El Gusto por la belleza*. Barcelona: Paidós.
- Rohmer, É. (1984). *Le Goût de la Beauté*. Paris: Éditions de l'Étoile.
- Romaguera i Ramió, J., & Alsina Thevenet, H. (2010). *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra.
- Rougemont, D. de. (1993). *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós.
- Sáenz de Miera, A. (1993). *El mayo francés*. Madrid: Tecnos.

- Sánchez Vázquez, A. (1997). *Filosofía y circunstancias*. Rubí: Anthropos.
- Schilling, D. (2007). *Eric Rohmer*. New York: Manchester University Press.
- Serceau, M. (2000). *Eric Rohmer : les jeux de l'amour, du hasard et du discours*. Paris : Editions du Cerf.
- Tester, K. (2008). *Éric Rohmer: Film as Theology*. New York: Palgrave-Macmillan.
- Tortajada, M. (1999). *Le spectateur séduit : le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer et sa fonction dans une théorie de la représentation filmique*. Paris : Kimé.
- Vattimo, G. (2011). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Wellmer, A. (1996). *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Catedra.

Documents electrònics, articles de revista, articles de diaris, pel·lícules i vídeos.

Academy of Motion Picture Arts and Sciences. (s.d.). Recuperat 3 octubre 2016, de <http://www.oscars.org/oscars>

Agron, M. (2013). Alain Girard, Le Choix du conjoint. Une enquête psychosociologique en France. *http://lectures.revues.org*. Recuperat de <http://lectures.revues.org/11057>

Amendement Mirguet. (s.d.). Recuperat de https://fr.wikipedia.org/wiki/Amendement_Mirguet

Andrew, G. (2015). The double life of Eric Rohmer. *Sight & Sound*, 25(2), 28.

Antonetti, M.L. (1974) *Télecinéma: Émission sur Ma nuit chez Maud d'Éric Rohmer* [Video]. Consultat 3 abril 2015, des de <https://www.youtube.com/watch?v=WoDMQ4qjExA&feature=youtu.be>

Aranguren Gonzalo, L. (2008). Causas menguantes, sujeto emergente. *Documentación Social*, 151, 49-64.

Astorga, A. (2003). Lipovetsky: « Vivimos un posmoralismo; se ha derrumbado la ética del sacrificio». *ABC*.

Augé, M. (s.d.). No Title. Recuperat de https://fr.wikipedia.org/wiki/Marc_Augé

Ayuso Sánchez, L., & García Faroldi, L. (2014). *Los españoles y la sexualidad en el siglo XXI*. CIS.

Bedouelle, G. (1993). Eric Rohmer on Nature and Grace. *New Blackfriars*, 74(872), 301-306. <http://doi.org/10.1111/j.1741-2005.1993.tb07317.x>

Bonitzer, P., & Daney, S. (1981). Entretien avec Éric Rohmer. *Cahiers du cinéma*, (323-324), 28-41.

Bozon, M. (2001). Orientations intimes et constructions de soi. pluralite et divergences dans les expressions de la sexualite. *Sociétés contemporaines*, 41-42(1), 11. <http://doi.org/10.3917/soco.041.0011>

Bozon, M. (2007). Le hasard fait bien les choses. Sociologie de l'amour et du couple chez Éric Rohmer. *Informations sociales*, (144), 126-137. Recuperat de <http://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2007-8-page-126.htm>

Brea, J. L. (s.d.). La estetización difusa de las sociedades actuales. Recuperat de <http://aleph-arts.org/pens/estetiz.html>

Bréchon, P. (s.d.). Quatrième République. Recuperat de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/quatrieme-republique/>

Brym, J. (2006). *How to write a sociological review*. Recuperat de <http://projects.chass.utoronto.ca/soc101y/brym/MoviesREV.htm>

Chartier, J.-P. (1947). Les films à la première personne et l'illusion de réalité au cinéma. *La revue du cinéma*, (4), 32.

Collet, J. (s.d.). Eric Rohmer, la face cachée de l'œuvre. *Études*, Tome 413(9), 223-233.

- Coser, L. (1963). *Sociology through literature: an introductory reader*. Prentice-Hall.
 Recuperat de https://books.google.es/books/about/Sociology_through_literature.html?id=OdU1AAAAIAAJ&redir_esc=y
- D'Hugues, P. (s.d.). Cannes, Festival de. A *Encyclopædia Universalis*. Recuperat de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/festival-de-cannes/>
- Darré, Y. (2006). Esquisse d'une sociologie du cinéma. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (161-162), 122-136. <http://doi.org/10.3917/ars.161.0122>.
- de Baecque, A., & Herpe, N. (2014). *Éric Rohmer, Biographie*. Paris: stock. Recuperat de <http://livre.fnac.com/a6499028/Antoine-de-Baecque-Eric-Rohmer>
- Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España*. (2015). Ministerio de educación, cultura y deporte. Recuperat de <http://www.mecd.gob.es/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/inicio/octubre-2015/encuesta-habitos-consumo-cine-video/encuesta-habitos-consumo-cine-video.pdf>
- Gans, E. (2000). The Post-Millennial Age. Recuperat de <http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/vw209.htm>
- Goldmann, A. (1976). Quelques problèmes de sociologie du cinéma. *Sociologie et sociétés*, 8(1), 71-80. <http://doi.org/10.7202/001304ar>
- Gunning, T. (2007). Éric Rohmer et l'héritage du réalisme cinématographique. A *Rohmer et les Autres* (p. 11-20). Presses universitaires de Rennes. <http://doi.org/10.4000/books.pur.641>
- Fox, W. (Producteur), Murnau, F. W. (Director). (1927). *Sunrise*. EUA: Twentieth Century Fox
- Hazera, H. (s.d.). CHANSON FRANÇAISE. A *Encyclopædia Universalis*. Recuperat de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/chanson-francaise/>
- Herdero, C. F., Monterde, J. E., & Angulo, J. (2002). *En torno a la Nouvelle vague: rupturas y horizontes de la modernidad*. València: Institut Valencià de Cinematografia.
- Iriart, C. (1985). Jean-François Lyotard: "El posmodernismo es acostumbrarse a pensar sin moldes ni criterios"; *El País*. Recuperat de http://elpais.com/diario/1985/10/23/cultura/498870004_850215.html
- Isotti-Rosowsky, G. (s.d.). Néo-réalisme italien. En *Encyclopædia Universalis*. Recuperat de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/neo-realisme-italien/>
- Jung, C. G. (1980) (Carl G., Hull, R. F. C. (Richard F. C., & Adler, G. (s.d.). *The archetypes and the collective unconscious*. Recuperat de https://archive.org/stream/TheCollectiveUnconsciousAndItsArchetypes_100/ArchetypesAlongJung_djvu.txt
- Kirby, A. (2006). The Death of Postmodernism And Beyond. Recuperat de https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond

- Laberge, Y. (2010). Siegfried Kracauer et l'École de Francfort : la sociologie, l'histoire et la mémoire. *Recherches sociologiques et anthropologiques*, (41-2).
- Leborgne, S. (s.d.). Le pari de Pascal. Recuperat 11 desembre 2015, de <https://perso.univ-rennes1.fr/stephane.leborgne/Pari-de-Pascal.pdf>
- Leigh, J. (2012). *The Cinema of Eric Rohmer: Irony, Imagination, and the Social World* -. New York: Continuum International Pub. Group Inc.
- Ludwigs, M. (2012). Adventures in Sainthood: Pascal's Wager in Éric Rohmer's My Night at Maud's. *Anthropoetics - The Journal of Generative Anthropology*, 17(2). Recuperat de <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap1702/1702ludwigs.htm>
- Liotard, J.-F. (2004). *La condició postmoderna. Informe sobre el saber*. Barcelona: Angle Editorial. Recuperat de <http://www.angleeditorial.com/la-condicio-postmoderna-250>
- Magny, J. (s.d.). Nouvelle Vague, cinéma. En *Encyclopædia Universalis*. Recuperat de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/nouvelle-vague-cinema/2-contre-la-tradition-de-la-qualite/>
- Manifeste des 121. (s.d.). En *wikipedia*. Recuperat de https://fr.wikipedia.org/wiki/Manifeste_des_121
- Mann, C. (1999). The Seasons in the Films of Eric Rohmer. *Australian Journal of French Studies*, 36(1), 101-109. <http://doi.org/10.3828/ajfs.1999.36.1.101>
- Ménégoz, M (Productora), Rohmer, É. (Director). (1981). *La Femme de l'aviateur*. [Pel·lícula]. França: Les Films du Losange.
- Ménégoz, M (Productora), Rohmer, É. (Director). (1984). *Les nuits de la pleine lune*. [Pel·lícula]. França: Les Films du Losange.
- Ménégoz, M (Productora), Rohmer, É. (Director). (1986). *Le Rayon Vert*. [Pel·lícula]. França: Les films du Losange.
- Oh! la fille, viens nous servir à boire / Oh! la Fille! (s.d.). Recuperat de <http://www.musicanet.org/robokopp/french/olafille.htm>
- Rey, P.-L. (s.d.). Le Nouveau Roman. En *Encyclopædia Universalis*.
- Schroeder, B (Productor), Rohmer, É. (Director). (1963). *La Boulangère de Monceau / La Carrière de Suzanne*. [Pel·lícula]. França: Les films du Losange.
- Schroeder, B (Productor), Rohmer, É. (Director). (1969). *Ma nuit chez Maud*. [Pel·lícula]. França: Les films du Losange.
- Schroeder, B (Productor), Rohmer, É. (Director). (1972). *L'amour l'après-midi*. [Pel·lícula]. França: Les films du Losange.
- Russo, S. (2016). La estAtización y La estEtización. *Página/12*, 20 de febr. Recuperat de <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-292868-2016-02-20.html>
- Salvadó Corretger, G. (2005). Objeto / sujeto: El cine de Eric Rohmer. *Formats: revista de comunicació audiovisual*, ISSN-e 2385-3697, N°. 4, 2005, (4), 8.
- Sampedro, P. (2005). El mito del amor y sus consecuencias en los vínculos de pareja. *Página abierta*. Recuperat de <http://www.pensamientocritico.org/pilsan0704.htm>

- Sánchez-Escárcega, J. (s.d.). El amor en los tiempos del posmodernismo : Subjetividad y Cultura. Recuperat de <http://subjetividadycultura.org.mx/el-amor-en-los-tiempos-del-posmodernismo/>
- Sangrador, J. L. (1993). Consideraciones psicosociales sobre el amor romántico. *Psicothema*, 5, 181-196. Recuperat de <http://www.psicothema.com/pdf/1137.pdf>
- Schmitt, M. (s.d.). Charles Trenet. En *Encyclopædia Universalis*. Recuperat de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/charles-trenet/>
- Schmitz, M. (2010). Remembering Rohmer. <http://doi.org/https://www.firstthings.com/web-exclusives/2010/03/remembering-rohmer>
- Sternberg, R. J. (1986). A triangular theory of love. *Psychological Review*, 93(2), 119-135. <http://doi.org/10.1037/0033-295X.93.2.119>
- Sutherland, J.-A., & Feltey, K. (2013). *Cinematic sociology : social life in film*. SAGE Publications.
- Tenorio Tovar, N. (2012). Repensando el amor y la sexualidad: una mirada desde la segunda modernidad. *Sociológica (México)*, 27(76), 07-52. Recuperat de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732012000200001
- Vermeulen, T., & van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2(0). <http://doi.org/10.3402/jac.v1i0.5677>
- Wilding, R. (2003). Romantic Love and 'Getting Married': Narratives of the Wedding in and Out of Cinema Texts. *Journal of Sociology*, 39(4), 373-389. <http://doi.org/10.1177/0004869003394004>

Aquesta Tesi Doctoral ha estat defensada el dia ____ d _____ de 201__
al Centre _____

de la Universitat Ramon Llull, davant el Tribunal format pels Doctors i Doctores
sotasignants, havent obtingut la qualificació:

President/a

Vocal

Vocal *

Vocal *

Secretari/ària

Doctorand/a

(): Només en el cas de tenir un tribunal de 5 membres*